LUIGI ONTANI

San Lu Càsto Malin I'conico Attoni To'nico Esta Est E'tico

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finlari

Luigi Ontani

San Lu Cà sto Malin I con ico Attoni To nico Esta Est E tico

PREMIO PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA 2015
PER LA PITTURA

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Luigi Ontani

SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTònicoEstaEstEtico

Accademia Nazionale di San Luca
Roma, Palazzo Carpegna
17 maggio - 25 novembre 2017

Responsabile scientifico
Francesco Moschini

Coordinamento organizzativo
Fabrizio Carinci
Giusi Giummarra
Barbara Reggio
Francesca Ruggiero

Realizzazione grafiche
Sp Systema

Registrar per la mostra
Anna Maria De Gregorio

Trasporto e movimentazione delle opere
Soc.Coop. Facchini Faenza

Assicurazione
Willis Italia Spa

Ufficio stampa
Maria Bonmassar

Fotografie dell'allestimento
Giorgio Benni
Andrea Jemolo
Andrea Veneri_vl9

Prestatori opere in mostra
Camilla e Matteo Alessandrini,
Michela Brunetti
Collezione Calabresi
Massimo De Carlo
Valerio De Paolis
Carlo Franchetti
Gaia Franchetti
Marion Franchetti
Ileana Florescu Franchetti
Gaetano Maccaferri
Veronica e Lorenzo Sassoli di Bianchi
Antonio Martino
Marco Rettani
Fabio Sargentini
Luigi Ghirlandi
Fabio Roversi-Monaco, presidente
Genus Bononiae
Leone Sibani, Presidente Carisbo
Collezione Ugolini Milena

Impaginazione catalogo
Luigi Ontani, Alberto Coppo

Traduzioni testi
Julia Mac Gibbon

Revisione testi
Alessandra Appella

La mostra e il catalogo sono stati realizzati sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana in occasione del conferimento a Luigi Ontani del Premio Presidente della Repubblica 2015 per la Pittura

L'Accademia Nazionale di San Luca desidera rivolgere un ringraziamento a tutti i prestatori e a Ester Coen, Luigi Ficacci, Hans Ulrich Obrist, Aurelio Picca e Emanuele Trevi, autori dei saggi in catalogo

Un ringraziamento speciale va a Adil Tarkhaoui, Gabriele Stocchi, Tullia Ontani, Davide Servadei Gatti, Isabella Fiorentino

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore

In copertina
Giorgio Benni
Ritratto di Luigi Ontani dietro il fregio di Francesco Borromini all'Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2017

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Presidente
Gianni Dessì

Vice Presidente
Francesco Cellini

Ex Presidente
Carlo Lorenzetti

Segretario Generale
Francesco Moschini

Accademico amministratore
Pio Baldi

© 2018
ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
+39.06.6798850 | +39.06.6798848

comunicazione@accademiasanluca.it
www.accademiasanluca.eu

© Luigi Ontani per le opere
© Gli autori per i testi

ISBN 978-88-97610-32-8

INDICE

7 Laudatio in honorem
Gianni Dessì

79 Facciapule
Goffredo Parise

87 L'arte mia
Francesca Alinovi

95 Poesia
Valentino Zeichen

97 Intervista
Hans Ulrich Obrist

135 Nelle terre del sultano
Emanuele Trevi

149 LOntaninnesti
Ester Coen

161 Il Narciso fecondo
Aurelio Picca

169 Luigi Ontani o della onesta dissimulazione
Francesco Moschini

227 Ontani in posa alieno d'accademia San Luca epifania
Luigi Ficacci

374 Biografia

375 Esposizioni personali

378 Esposizioni collettive

384 Bibliografia

390 Rassegna stampa mostra

392 Didascalie opere in mostra

397 Crediti

398 Ringraziamenti dell'artista

Laudatio in honorem

Gianni Dessì

Esteemed Mr. President,

I bring you the greetings of the artists, painters, sculptors and architects who, together with the Academy's scholars and "Benemeriti", animate the Accademia Nazionale di San Luca. Greetings that I extend to all present and which, I am certain, will be accepted and welcomed by all those who are in any way concerned with the fate of art and with that of our nation which has,of late, been so badly affected by natural disasters but which is also constantly vulnerable to the perils of unwitting neglect and, all the more gravely, blind greed.

I am sure I do not err in saying that all of us pride ourselves in being part of this nation and take pride in its towns, its landscape and its language, which have been shaped by the combined efforts of many generations of hard-working men and women including a long line of artists working in many different idioms. Myriad initiatives and extraordinary examples of resourcefulness have encountered the necessary strength and will tocombine and bear fruit.

To you, as the nation's Head of State, we take the liberty of commending the custody of this still-vigorous "garden" of ours.

The work that Luigi Ontani has created and shown us, stimulating not only our eyes but all our senses, has its roots and began to bloom in the latter half of the 1960s in what was and is Italy's fertile and productive heart, Bologna. Its first full flowering then took place here in Rome in those early years of the 1970s that saw such a wealth of contradictions, riches and, often, traumas. It was a period that profoundly challenged our attitudes and demanded of us new ideas, critical thinking and a willingness to change.

An eccentric visionary, a traveller in worlds both real and imaginary, a man open to diverse cultures, a creator of images that may sometimes be unexpected but are always poetic, he has, with absolute levity, traversed and explored painting, photography, sculpture and performance, reinventing each of them and giving life to works that manifest a vision of art as a total, vital fact in which collective histories and intimate personal stories meet in the figure of the artistwhose enigmatic presence always occupies the foreground and lurks behind the many masks of that which is yet to transpire.

His many tableaux vivants portray him in poses from famous

Speech delivered during the delivery ceremony at Luigi Ontani of the Premio Presidente della Repubblica 2015, held at the Quirinale, in the presence of the Head of State Sergio Mattarella on March 6, 2017.

Laudatio in honorem

Gianni Dessì

Illustre Presidente,

Sono qui a porgerLe i saluti degli artisti, pittori, scultori e architetti che, insieme alla classe dei cultori e benemeriti, animano l'Accademia Nazionale di San Luca. Saluti che estendo a tutti i presenti e che, sono sicuro, faranno propri quanti a vario titolo hanno a cuore le sorti dell'arte e di questo nostro paese così colpito ultimamente da fenomeni naturali, ma anche continuamente a rischio di incuria inconsapevole e purtroppo, cosa ancor più grave, oggetto di biechi calcoli.

Credo di non sbagliare se dico che tutti noi ci pregiamo di questa appartenenza, ai suoi luoghi e alla sua lingua che il concorso di tante generazioni operose e, tra queste quelle degli artisti che si sono succeduti, hanno saputo dar forma grazie ai tanti linguaggi specifici.

Una molteplicità di avventure e intraprendenze straordinarie hanno trovato la forza e l'animo di incrociarsi e fiorire.

La cura di questo nostro "giardino" che ancora si dimostra vitale ci si permetta di raccomandare a Lei come massima autorità istituzionale.

L'opera che Luigi Ontani ha sviluppato e mette sotto i nostri occhi, chiamando alla partecipazione con tutti i nostri sensi, ha avuto origine e prende le mosse in un centro italiano fertile e fattivo quale era ed è Bologna, nella seconda metà degli anni Sessanta per trovare il suo primo compimento proprio qui a Roma, in quei primi anni Settanta, così contraddittori, ricchi e spesso laceranti. Una stagione, quella, che ha saputo smuovere ragioni profonde del nostro vivere e chiamare al ripensamento, alla critica e al cambiamento.

Visionario eccentrico, viaggiatore di mondi reali e immaginari, aperto a culture diverse, produttore di immagini qualche volta spiazzanti ma sempre poetiche, ha attraversato con assoluta leviità pittura, fotografia, scultura e performance sempre reinventandole, dando vita a opere che mostrano una visione dell'arte come fatto totale, vitale, dove la storia collettiva e quella intima, personale si incontrano nella figura dell'artista, sempre portato in primo piano nell'ambiguità dell'apparire, celato nelle tante maschere del divenire. Molti i suoi tableaux-vivants *che lo ritraggono nelle pose di capolavori celebri oppure nelle maschere della tradizione regionale o ancora in alcuni personaggi della*

Discorso pronunciato durante la cerimonia di consegna a Luigi Ontani del Premio Presidente della Repubblica 2015 , avvenuta al Quirinale, alla presenza del Capo dello Stato Sergio Mattarella, il 6 marzo 2017.

masterpieces or wearing the masks and costumes of local and regional tradition or, again, as figures from the history of Italy and beyond. An artist of visionary imagination, to the image he entrusts himself entirely, entering it in person.

His exhibitions have been wide-ranging and significant, as has the recognition that his work has received both nationally and internationally – work which, in May, we will have the honour of presenting at the Academy in a major exhibition that we very much hope you, Mr. President, will be able to inaugurate, thus adding further joy to our celebrations.

I take the liberty of concluding with the observation that art needs artists just as it has need of all those who study and frequent it with a powerful sense of the care required to ensure that it remain a living thing in which all of us can share. It is only industrious creativity, honouring and respectful of its own history, that prevents art from sedimenting and from being considered a mere cultural deposit waiting to be mined by those who, for what are often short-term financial gains, push it to become a form of entertainment, a pastime, capable of generating only further solitude rather than stimulating the process of re-creation that, as an exemplary experience, art has always offered us... a moment of fullness in our feelings and our lives.

I hope, Mr. President, that you will accept our very best wishes for the work that you undertake with such energy and dedication and that offers an example to us all.

nostra storia non solo nazionale. Artista immaginifico, all'immagine si affida in corpore vivo varcandone la soglia.

Amplia e qualificata la sua attività espositiva come pure il consenso che gode la sua opera in campo nazionale e internazionale e che presto, nella seconda metà di maggio, avremo l'onore di ospitare nella nostra sede in una ampia mostra che terremmo tanto che Lei, Signor Presidente, potesse inaugurare per aggiungere festa alla festa.

L'Arte, mi permetta infine di dire, ha bisogno degli artisti e di quanti la studiano e la frequentano con alto senso della cura necessaria per renderla cosa viva, quindi largamente condivisa. Solo grazie a una operatività creativa nel rispetto della storia può non giacere, può non essere pensata non solo come giacimento culturale, miniera in attesa di uno sfruttamento da parte di chi per un ritorno economico spesso solo immediato, la spinge verso l'intrattenimento, il passatempo, capace quello solo di consegnarci poi a una maggiore solitudine invece che a quel processo di ri-creazione che l'arte sempre ci affida, nella sua qualità di esperienza esemplare... tempo, appunto, della pienezza del nostro sentire e vivere.

Voglia, Signor Presidente, accogliere i nostri migliori auguri per la sua attività in cui la vediamo con energia e attenzione impegnata e che prendiamo ad esempio e monito.

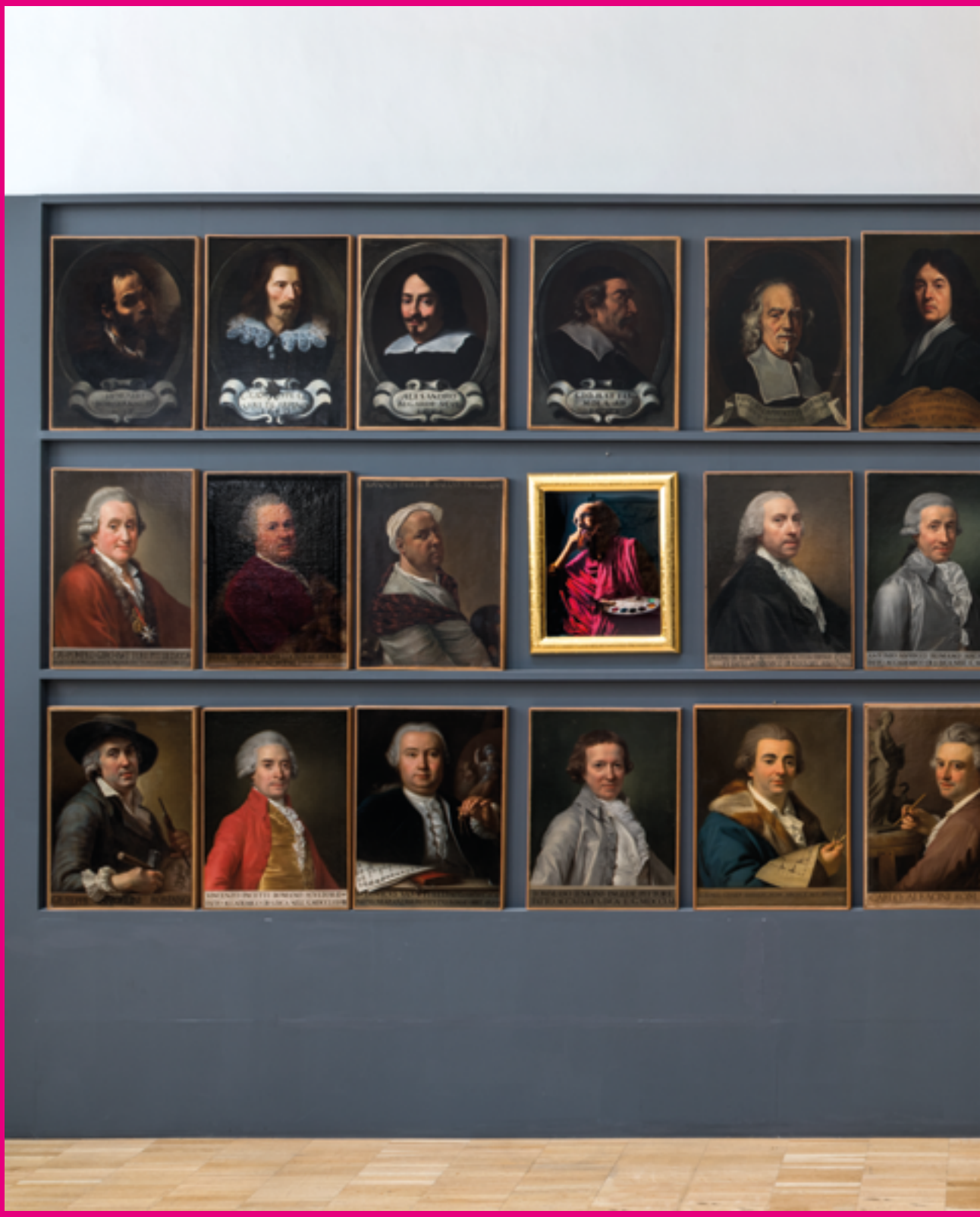
Il Maestro Luigi Ontani riceve dal Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella,
il Premio "Presidente della Repubblica" dell'Accademia Nazionale di San Luca per l'anno 2015
Fotografie Presidenza della Repubblica, Ufficio per la Stampa e la Comunicazione

SanLuCàstoMalinIconicoA
LUIGI

tonitonicoEstaEstEtico
ONTANI
7 MAGGIO - 22 SETTEMBRE 2017

Italo Calvino
Il cavaliere inesistente
Il cavaliere inesistente Calvino
IL RAGAZZO MORTO E LE COMETE
VERSO LA CUNA DEL MONDO
Dante Alighieri

AEDIBVS MEDIA IN VRBE



Facciapule

Goffredo Parise

For years now a very odd figure has been wandering the area around Piazza del Popolo: pale, long-limbed, thin-faced and lantern-jawed, he has light brown hair that reaches his shoulders. But it is not in this that his strangeness lies. His oddity lies in his clothes and manners. His suits are made of shiny multihued cloth, a sort of satin-silk-velvet, and when they are of a single color they are sewn of cardinalesque material. At times he wears a red zucchetto, all that's lacking being a little veil. The strangest items of clothing are the shoes, in snakeskin or crocodile, with enormous soles like those of a village tailor with a limp. Sometimes they are golden boots, and the gloves, too, are golden. A mad and innocent Narcisus perennially attracting the flashbulbs not of the press but of passersby, he is the parapainter Luigi Ontani. He has always intrigued me, has always managed to draw me in, before I got to know him and afterwards too, once I knew him well. Out of curiosity I turned up at his house one morning. He has a strange house, with an odd atmosphere – very odd. There are three tiny white rooms on the ground floor behind Piazza del Popolo, giving onto a little courtyard half roofed with Ondolux or some kind of greenish corrugated plastic, and the whole thing is like being immersed in a casbah. The white interior and exterior walls are those that one sees and brushes against in casbahs and in the mellahs of the Middle East. That's the atmosphere, and you seem to hear the sea, the fat lazy waves of the Mediterranean that throw themselves with oily softness onto a beach littered with human detritus. In the rooms that he lives in and where he sleeps, Ontani has a large bed and next to it, hanging from a thick wire strung crosswise, he keeps his multi-coloured clothes, his shoes of elfin silk, his ankle boots for the miracle-graced, his anal/sadist's sandals. His speech is slow and soft, snake-like, almost like the inverted sounds of an old phonograph. The books that he owns and reads are very strange, or at least strange enough to belong in a catalogue for which these rooms are already the library; there are texts on Narcisus and hermaphrodites (one in English by Elémire Zolla), on the Pre-Raphaelites, on fakes, on trompe l'oeil, on the pallid refulgence of Odilon Redon's painting, on Baron von Gloeden, on all the eccentricity, infantilism and dreaminess that his creations have offered wan

Amsterdam, anni Settanta

Facciapule

Goffredo Parise

a anni si aggira nei dintorni di piazza del Popolo a Roma una persona molto strana: è pallido, longilineo, con larghe mandibole su un viso magro, ha i capelli biondastri, lunghi sulle spalle. Ma la sua stranezza non è qui, è nei suoi abiti e nel suo comportamento. I suoi abiti sono fatti di stoffa multicolore e lucente, una sorta di raso-seta-velluto quando sono in tinta sono cuciti con stoffe cardinalizie, alle volte ha in testa una papalina rossa a cui manca soltanto la veletta. L'indumento più strano sono le scarpe, di serpente, di coccodrillo, con suola enorme come quella di certi sarti zoppi di paese, alle volte sono stivaletti d'oro, e così i guanti, d'oro. È un Narciso innocente e folle, perennemente sotto i riflettori non della cronaca ma dei passanti. È il parapittore Luigi Ontani. Mi ha sempre incuriosito, è sempre riuscito ad adescarmi, quando non lo conoscevo e anche dopo, quando l'ho conosciuto. Per curiosità gli sono piombato in casa un mattino. Ha una casa strana, dall'atmosfera strana, stranissima. Sono tre minuscole stanze bianche a pianoterra, dietro piazza del Popolo, che danno su un cortiletto semicoperto di Ondolux o materiale plastico ondulato e verdino, e il tutto sembra immerso nella *casbah.* I muri bianchi interni ed esterni sono quelli che si vedono e si sfiorano nelle *casbah*, e nelle *mellah* medio orientali, l'atmosfera è quella, da *Pepé le Moko* e par di sentire il mare, le pigre e grasse onde del Mediterraneo che si sfasciano in modo oleoso su una spiaggia cosparsa di rifiuti umani. Nelle stanze da lui abitate, e dove dorme, Ontani ha un gran letto e accanto appesi a un robusto filo di ferro teso di traverso tiene i suoi vestiti multicolori, le sue scarpe di seta da elfo, i suoi stivaletti da miracolato, i suoi sandali sadico-anali. La sua voce è lenta e suadente, pitonesca, quasi rovesciata da un vecchio fonografo a puntine. I libri che possiede e che legge sono molto strani, o strani quel tanto da trovare alloggio in un catalogo che nelle stanze ha già la sua biblioteca; sono testi su Narcisi ed ermafroditi (uno in inglese di Elémire Zolla), sui preraffaelliti, sul finto, sul *trompe l'oeil*, sul pallido lucore della pittura di Odilon Redon, sul barone von Gloeden, su quanto di più eccentrico, infantile e sognante ha offerto ad animi esangui i suoi manufatti. Quelli propri, di lui, rispecchiano tutto ciò in misura assai maggiore. Sono grandi foto a colori di se stesso, con aureola e

Goffredo Parise, in *Facciapule*, Ed. Umberto Allemandi & C, Torino, 1983. Già pubblicato in "Corriere della Sera", 8 dicembre 1983.

souls. And these, his own creations, reflect all of this to a much greater extent. They are large colour photos of himself, with halo and crown of thorns, with a menacing pluri-spiked suit of armour, dancing and thoughtful against Arcadian backdrops worthy of Ariosto. Metastasio, the melodramatist, hovers here. In his little workroom there are glimpses, amid the pallor of the watercolours, of other works framed in a very strange and cockeyed way, with obtuse and acute angles, always and exclusively with a frame that resembles bamboo, but gilded. Even his fountain pen draws lines of gold and gold is, in general, the chief ingredient of what might be called his exterior life. Of his inner life we know very little but we can imagine it, extrapolate it from the scenic armoury that surrounds him. He travels to exotic places, like Bali for example, and with authentically pained words describes, without being a describer, the mournful little river that runs through Bali's capital, Denpasar, and the torturous oven-like heat that envelopes the traveller as though one were standing over an open kiln. He does not describe, he simply recounts, the breathless toing-and-froing between the banks of Denpasar (which is, after all, a village even though it is a capital) to collect transfers that never arrive thanks to local bureaucratic delays, imaginary dollars from overseas, the necessary for survival. I imagine, dressed as he is now, shod as he is, or perhaps – given the temperatures – like a Buddhist monk, in orange cotton and less ostentatious sandals, less unexpected, less surreal. Or Greco-Roman sandals, or the shoes of a Maharajah. We can at any rate imagine him in the flame-hot nights of Bali, hot but dark, amid fighting roosters that tear one another to shreds with the sharp little blades that are carefully strapped to their legs, or in forests of indifferent monkeys immersed in the darkness amid the occasional rare firefly. Perhaps he fed on pineapples alone, perhaps milk or water. No alcohol, no drugs. One can imagine him amid the locally-made masks, inventing and constructing other masks, surreal and much-painted, with a lump on their foreheads: masked wooden Pinocchios, two twisted wooden horns, a wing-eared Minerva, heterogeneous monks, orthopaedic shoes in the shape of laurel-capped towers. Magical and disturbing objects. He is an artist, an eccentric: that's all I need to know. I have also, in the past, seen performances of his where vulgarians might have laughed at seeing him dancing, laurel-crowned and naked. And just that. In his own way a Sultan, of the sultanate of nothing, like the Dr Ahmed of a famous film who declared himself, when asked, doctor of nothing. As Sultan he commands an art force or at any rate a geographical territory situated in a part of the world that is certainly exotic but that no one has ever visited if not indirectly through the objects he creates. He has also lived in New York, but one wouldn't think so given that he has created around himself a solitary harem in which glints of zultanite or the playful reflections of his own

Cartiglio
Bali, 1981

Pinocchio
Bali, 1981

corona di spine, con una corazza pluripuntuta e minacciosa, danzante e assorto contro sfondi ariosteschi, da Arcadia. Vi aleggia Metastasio. Nella sua stanzetta di lavoro si possono intravvedere nel pallore dei colori ad acquarello altri lavori incorniciati in modo molto strano e sghembo, ad angoli ottusi e acuti, sempre e solo con un tipo di cornice che richiama il bambù però dorato. Anche la sua stilografica traccia fili d'oro e in genere l'oro è la componente maggiore della sua vita per così dire esterna. Di quella interna sappiamo ben poco ma possiamo arguirlo, immaginarlo dall'armamentario scenico che lo circonda. Viaggia in paesi esotici, come Bali ad esempio, e con parole autenticamente sofferte descrive, senza essere un descrittore, il lutulento fiumiciattolo di Bali che scorre nella sua capitale Denpasar, e il tormentoso caldo di fornace che avvolge il viaggiatore come davanti a un alto forno. Non descrive, semplicemente racconta: l'affannoso andirivieni nelle banche di Denpasar (che è un villaggio bene inteso, anche se capitale) per ritirare rimesse che mai arrivavano per ritardi burocratici locali, immaginari dollari d'oltreoceano, il che per sopravvivere. Suppongo vestito così, calzato così, o forse, date le temperature, come un bonzo, di cotone arancione e sandali meno impegnativi, meno estemporanei, meno surreali oppure calzari greco-romani o da maragià. Lo possiamo dunque immaginare nelle notti infuocate di Bali, infuocate ma buie, tra battaglie di galli che si scannano con le affilate lamette legate accuratamente al rostro, o presso foreste di scimmie indifferenti e immerse nel buio, tra qualche rara lucciola. Forse si nutriva di solo ananas, forse latte, acqua. Niente alcool, niente droghe. Lo si può immaginare tra le maschere di fabbricazione locale, inventare e costruire altre maschere surreali, pluridipinte, con un bernoccolo, dei pinocchi di legno in maschera, due corni arrotolati, una minerva con ali alle orecchie, bonzi eterogenei, scarpe ortopediche in forma di torre incoronata di lauro, oggetti magici e inquietanti. È un artista, è un eccentrico: tanto mi basta. Ho anche visto, in passato, delle sue *performances* dove una natura grossolana avrebbe potuto ridere vedendo lui, nudo, incoronato di lauro, danzante. E basta. Nel suo genere un sultano, del sultanato del nulla come il dottor Ahmed di un famoso film si dichiarava, alla domanda, dottore in nulla. Il suo sultanato riguarda una forza d'arte o comunque un territorio geografico situato in una parte del mondo certamente esotica ma che nessuno ha mai visitato se non indirettamente attraverso i suoi manufatti. Ha vissuto anche a New York, ma non si direbbe avendo egli creato intorno a sé un harem solitario in cui riflessi di sulamtite o giochi di specchi della sua stessa persona, affollano improbabili zampilli d'acqua, perle e diamanti. Non è necessaria la presenza di Luigi Ontani per dimostrare che gli uomini nascono disuguali ma la sua presenza lo ricorda in modo fiabesco come quella amalgama di animale, fantastico, vegetale e meccanico sono le sagre di paese

Holymountain
Bali, 1981

images throng improbable jets of water, pearls and diamonds. The presence of Luigi Ontani is not needed to demonstrate that all men are born different but his presence reminds us of the fact in a fantastical way, just like the gathering of that which is animal, mythical, vegetable and mechanical assembled at village fairs when the circus, the rollercoaster, the dwarf and the human cannonball all arrive at once. Alice would welcome him into her Wonderland rooms unquestioningly and Lewis Carroll would love him unreservedly as they say he loved the young models portrayed in his photographs. An Emilian whose origins are revealed when he pronounces the letter S, and only when he pronounces the letter S, Luigi Ontani is an authentic Balthus and Balthus is a fake Ontani. As is well-known, the difference is enormous even if the Count de Rola does paint rare pictures much desired and much paid-for by the goons who Lewis Carroll wouldn't have liked at all. We don't know to whom Luigi Ontani sells his creations. Sometimes he has offered his own subsidiary apparition for sale, mostly bare-faced and crucified, in lightning-swift and ghostly *souplesses*. Vulgarians might simply define him a carnivalesque apparition, and would be wrong because, whilst not actually being the devil incarnate, that is the point to which he wants to push his artist-self. Pigeonholed among the so-called "conceptual" painters (for the absence of canvas and paints), that abstruse adjective does not, in my opinion, fit him. He is more like an alchemist's bluish flame, a Lamia, a will-o'-the-wisp. As much of the truly authentic as survives the long, prosaic and dubious theory of the death of art. In this sense he is therefore, in his own way, part of the history of painting, although in the strictest sense he has almost nothing of the painter to him apart from a painter's imagination or, in fact, a remarkable spirit of colour – in his clothes if nothing else. In some ways he is a necessary presence in our lives, in my life. More than any other of the so-called figurative artists he incarnates (being himself the subject of his works) all the subjectivity of artistic perception, in that flicker, in that instant in which art appears in any form. That he is undoubtedly an artist I can affirm with certainty, having observed his maniacal order-disorder. The orderliness with which his baroque/stylistic devices are manufactured – a microscopic orderliness, and a schizophrenic disorderliness in his approach to conventions: firstly, those of figurative art, of which he does represent something – an emanation. Recently he has been constructing or, to be precise, he has been getting oriental artisan monks to construct masks, of which we have already spoken. They are very precious, at least for him as he chases them and sends them flying round the world in exhibitions that are anything but universal. Masks: the false faces, in wood and marvellous gloss paints, of his true face. I don't know how he is regarded by critics, be they swamp-bound or otherwise. I do know that he has some supporters but that makes me

Moltofiuto
Bali, 1981

quando arriva al tempo stesso il circo e l'ottovolante, il nano e la donna cannone. Alice non farebbe alcuna meraviglia ad ammetterlo nelle sue stanze e Lewis Carroll lo amerebbe senza alcuna riserva così come si diceva amasse le modelline dei suoi ritratti fotografici. Luigi Ontani, di origine emiliana a quanto dice la sua esse, soltanto la sua esse, è un Balthus autentico e Balthus un Ontani inautentico. Come è noto la differenza è enorme anche se il conte di Rolàs dipinge rari quadri richiestissimi e pagatissimi dai gonzi che non piacerebbero affatto a Lewis Carroll. Non si sa a chi venda i suoi manufatti Luigi Ontani, talvolta ha messo in vendita l'affluente apparizione di se stesso, per la più parte delle volte nudo e crocifisso, in fulminee e fantasmatiche *souplesses*. Una natura grossolana lo definirebbe una apparizione carnevalesca *tout court* e sbaglierebbe perché egli, pur non essendo l'incarnazione del diavolo, a tanto vorrebbe spingersi la sua natura di artista. Incasellato tra i pittori cosiddetti "concettuali", per mancanza di tela e colori, l'astruso aggettivo a mio avviso non gli compete. È più una vampa azzurrognola di alchimista, una lamia, un *feu follet*, quanto ciò permane di veramente autentico della lunga, prosaica e dubbia teoria della morte dell'arte. È dunque, a suo modo, dentro la storia della pittura, in questo senso, anche se di pittore in senso stretto non ha quasi nulla se non una immaginazione, anzi uno spirito colorifico molto rilevante se non altro nei suoi vestiti. In qualche modo è una presenza necessaria alla nostra vita, alla mia vita. Più di ogni altro artista cosiddetto figurativo egli impersona quanto di soggettivo (essendo lui l'oggetto) esiste nella percezione artistica, in quel *flair*, in quell'attimo in cui l'arte appare in qualsivoglia forma. Che egli sia di certo un artista posso affermarlo con sicurezza dall'osservazione del suo maniacale ordine-disordine. Ordine di fattura dei suoi congegni barocco-stilistici, ordine microscopico, e disordine schizoide nelle convenzioni: prima l'arte figurativa, di cui pure qualcosa, un *flatus* rappresenta. Negli ultimi tempi egli ha costruito o meglio fatto costruire da artigiani bonzi orientali alcune maschere di cui si è detto. Preziosissime, almeno per lui che le rincorre e le fa correre per il mondo in esposizioni niente affatto universali. Maschere, falsosimiglianze in legno e smalti stupendi, delle sue verosimiglianze. Non so come sia considerato dalla critica paludata e non. So che ha dei sostenitori ma questo mi fa sospettare che l'originale sia stato confuso, nel tritume delle arti figurative date per morte, con un *ecce homo* formale, dentro le regole concettuali e critiche. Penso che se ne stia al di fuori con tutta l'anima. Ma poiché c'è posto per tutti si è trovato posto anche per lui, e il solito ingenuo snobismo dei gonzi ne ha fatto o può farne invece una figura di rilievo dell'arte, delle arti figurative di oggi. Non sarei di questo parere: Luigi Ontani è il solo che abbia diritto, pieno diritto ad essere definito *autre* parola magica di ciò che nello stesso istante diventa convenzione. Personalmente gli invidio molte cose: l'essere vegetariano, analcolico, infantile, super-

3 Età
Bali, 1981

suspicious that the original Ontani may have been confused, amid the shreds of the left-for-dead figurative arts, with a formal *ecce homo* respecting conceptual and critical rules. I think he avoids them with every fibre of his being. But because there is room for everyone, a place has been found for him too, and the ingenuous snobbery of the usual goons has made him or could still make of him a figure of importance in art, in the figurative arts of our day. It is not an opinion I share: Luigi Ontani alone has the right, every right, to be defined *autre,* the magical word belonging to that which instantaneously becomes convention. Personally I envy him many things: his being vegetarian, teetotal, infantile, super-narcissist and simultaneously a classical Narcissus, the spitting image of the youth who gazes at himself in the pool. Hence his schizophrenic nature. Above all I envy his treading the face of the earth, wearing those immensely thick-soled snakeskin shoes, with infinite lightness and irony. Not the irony of the realist but a metaphysical irony, a great deal more subtle and, in the best of senses, eternal.

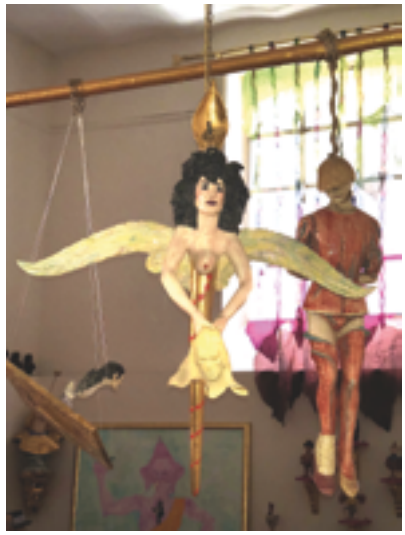
Pinealissima
Bali, 1981

narciso eppure narciso classico, tale e quale il giovinetto che si specchia alla fonte. Da qui la sua natura schizoide. Gli invidio soprattutto di passare sulla terra con quelle scarpe di boa dalla enorme suola con infinita leggerezza e ironia, non l'ironia della realtà ma quella metafisica, assai più sottile e, nelle migliori intenzioni, eterna.

Fortezza d'Arte
Bali, 1981

My Art

Francesca Alinovi



Tribù Tabù, 1998
Studio Canova, Roma, 2006

I took up an iron to press out the wrinkles
From the gigantic body in which I have for some time been living
A butterfly with its lovely colours distracted me for a while...
Luigi Ontani

ur skin sits on us, adhering to our bodies like a glove, and at the same time it expands beyond us taking the shape of our clothes, of the ornaments and accoutrements to which we feel epidermically attached. Overlapping and stratified, envelopes of skin thus form the external dimension of our selves which, like an immense piece of patchwork, enswathes the surface of the planet, consciously fusing with the skin of others, visible and invisible, welded with bonds of love and passion. Perhaps life, as Thomas Carlyle suggests in *SartorResartus,* – and perhaps even the history of art – is simply a question of skin. And, glancing around us in the hope of discovering the real substance of things, we come to realize that it is all a purely exterior mantle: a game of visible and transparent appearances (bodies without soul and without shadows) which, in comparison with ontological being, possess certain advantages: invisibly wheeled, they slide along sporadic rails, letting themselves mutate and transmute. In fact, in enwrapping a subject that is no longer strong and monolithic but now soft and fluid, these skins become reversible and permeable. This sweet sensation of fluctuating between being and a non-being is fascinating. Luigi Ontani has been ironing and re-ironing his own skin as though it were a wrinkled piece of cast-off clothing ever since the days of his *Oggetti pleonastici* (Galleria San Fedele, Milan, 1970): superfluous objects that are physical extensions of his own body, tangible ectoplasmic projections of his invisible sensibility. It is no accident that, in the photos documenting the exhibition, he is wearing these enormous peduncles, as though they were synthetic umbilical cords organically connecting him to the false and artificial surface of things. The *Oggetti pleonastici* [or "pleonastic objects"] are eccentric and abnormal silhouettes in corrugated cardboard and coloured foam that Ontani cuts out with scissors from stocks of industrial material to form, as children do, rows of dancers and chains of Indoafrican totems "made in Vergato", the artist's

SelinuntEfebo, 1970

L'arte mia

Francesca Alinovi

Stanza delle similutidini
Vergato (Bo), 24 novembre 1969

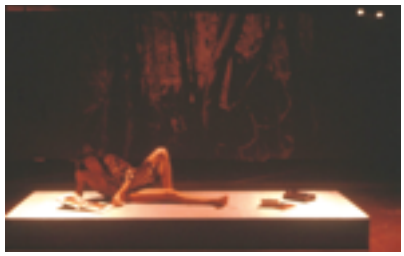
Ho impugnato un ferro da stiro per togliere le rughe
Dal gigantesco corpo in cui vivo da tempo
Una farfalla per i bei colori mi ha distratto per un poco...
Luigi Ontani

La nostra pelle ci sta addosso, aderendo come un guanto al nostro corpo, e insieme si espande fuori di noi prendendo la forma degli abiti, degli ornamenti e degli oggetti da cui ci sentiamo epidermicamente attratti. Involucri di pelle sovrapposti e stratificati costituiscono così la dimensione esterna del nostro io che, come una immensa stoffa *patchwork,* avvolge la superficie del pianeta legandosi sensibilmente alle pelli altrui, visibili e invisibili, con vincoli di amore e di passione. Forse la vita, come voleva Carlyle in *Sartor Resartus*, e anche la storia dell'arte, è solo una questione di pelle. E, guardandoci attorno per scoprire la sostanza vera delle cose, ci accorgiamo che tutto è pura veste esteriore: un gioco delle apparenze visibili e trasparenti (corpi senz'anima e senz'ombra) che, rispetto alla ontologica essenza hanno almeno questo vantaggio: scorrono con rotelline invisibili su binari sparsi, lasciandosi mutare e trasmutare. Infatti, avvolgendo un soggetto non più monolitico e forte, ma molle e fluido, tali pelli diventano reversibili e permeabili. È affascinante questa dolce sensazione fluttuante dell'esserci e non esserci. Luigi Ontani stira e ristira la propria pelle come un abito sgualcito e smesso fin dai tempi dei suoi *Oggetti pleonastici* (Galleria San Fedele, Milano, 1970): superfluità oggettuali, appunto, che sono il prolungamento fisico del suo corpo, proiezioni ectoplasmatiche concrete della sua sensibilità invisibile. Non a caso, nelle foto documentarie della mostra, egli indossa questi peduncoli oggettuali come se fossero cordoni ombelicali sintetici, tali da metterlo in contatto organico con la superficie falsa e artificiale delle cose. Gli *Oggetti pleonastici* sono sagome eccentriche e abnormi di cartone ondulato e gommapiuma colorata, che Ontani ritaglia con forbici da stocks di materiali industriali ricavandovi, come i bambini, file di ballerine e catene di totem indoafricani *made* in Vergato, la mitica patria dell'artista ai piedi del Montovolo, e suo ovulo materno naturante, nucleo embrionale archetipo da cui egli inizia a dilatarsi nel mondo. Il mondo non è che *pellicula,* scrive ancora

Francesca Alinovi, *L'Arte mia*, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 183-186.

legendary hometown at the foot of the Montovolo mountain, the maternal ovule that conceived him, the archetypical embryonic nucleus from which he began to spread out into the world. In his "tailor retailored" [*SartorResartus*] Carlyle (again) writes, "the earth is but a film" and therefore the world is nothing but a "huge rag-fair". Dermatologically aware of his own skin's perceptible processes of expansion, it was natural that Ontani should take up transvestitism, wearing the skin of others or, more precisely, the skin of the skins of others. In fact our first skin, that of flesh, is only a preliminary wrapping of the senses which, intercepting subtle signals, are always primed to capture ulterior artificial skins ready to be worn. Ontani's first "live" *tableau vivant* dates from 1973: *Tarzan*, which he realised for Contemporanea in Rome. But in the 1971 exhibition "Spazioteofanico", at Galleria Diagramma in Milan, he had already exhibited his first photo-simulacrum, or photographic *tableau vivant*: *Ange infidèle* (later published in the little book quoted at the beginning of this essay), a self-portrait as, obviously, an unfaithful angel, a diabolical instrument of seduction and deceit. From that moment onwards, passing from costume to costume and slipping from skin to skin, Ontani has traversed entire continents, scaled mountains, crossed seas, voyaged through centuries of time and history. Like Chance the gardener [in Hal Ashby's "Being There", 1979], he too has equipped himself with an invisible remote control that has enabled him, with the illusion of images, to change the channels of existence at will and, like H. G. Wells' time traveller, he has been able to glide swiftly along the highways of memory. In Indian culture the diaphragm of time is as permeable as an organic membrane, and all can transform themselves spontaneously: beyond our bodies life librates unhindered and we need only grasp it in the form and with the appearance we desire before leaving it to flow off anew in the cosmic flux. The culture of India grafted itself onto Ontani's individual sensibility in 1975 with his first journey to the subcontinent. So Shiva and Krishna, the gods of a thousand arms and a thousand faces, blurred with Onan and Narcissus, the divinities of self-love beloved of the artist, and the autistic archetype fused with that of the shifting and pluri-subjective individual. Here I will list some of the most spectacular simulacra that Ontani has interpreted since 1973, many of them published in the book of which we have already spoken and also in a tiny subsequent edition published in India in 1978: *L'AngelodellaAnnunciazione [The Angel of the Annunciation]*, *l'Angelocustode [The Guardian Angel]*, *Pulcinella*, *iBestiari [The Bestiaries]*, *le Belle statuine [The Pretty Little Statues]*, *Fantasma [Ghost]*, *Bacchino [Little Bacchus]*, *Ippomene [Hippomenes]*, *Eros*, *Notturno [Nocturne]*, *Prigioni [Slaves]*, *Ecce Homo*, *Indiano [Indian]*, *Tentazioni [Temptations]*, *EfeboSubiaco [The SubiacoEphebe]*, *Dante*, *Pinocchio*, *Leonardo*, *Raffaello*

Krishna
Jaipur, 1977



Tarzan (tableau vivant)
Contemporanea
Roma, 1973

Endimione (tableau vivant)
Galleria Comunale d'Arte Moderna
Bologna, 1977

Carlyle nel suo "sarto rattoppato", e dunque non è che una "vasta fiera di stracci". Era naturale che Ontani, dermatologicamente attento ai processi di espansione sensibile della propria pelle, accedesse al travestitismo, indossando pelle altrui, o meglio, pelli di pelli altrui. La nostra prima pelle, infatti, quella di carne, è solo un preliminare involucro dei sensi sempre pronti a catturare, per captazioni sottili, ulteriori pelli artificiali da indossare. Risale al 1973 il primo *tableau-vivant* "dal vivo" di Ontani: *Tarzan,* realizzato per "Contemporanea" a Roma. Ma già nella mostra "Spazio teofanico" del '71 alla Galleria Diagramma di Milano, egli aveva esposto la sua prima foto-simulacro, o *tableau-vivant* fotografico: *Ange infidèle* (pubblicato poi sul libretto citato all'inizio), un autoritratto sotto forma, appunto, di angelo infedele, di diabolico strumento di seduzione e inganno. Da quel momento Ontani trapassando di abito in abito, e scorrendo di pelle in pelle, ha percorso interi continenti, valicato montagne, solcato mari, attraversato i secoli del tempo e della storia. Come Chance il giardiniere, si è munito anch'egli di un telecomando invisibile che gli ha permesso, con l'illusione delle immagini, di cambiare a piacere il programma di esistenza e, come il viaggiatore di H.G. Wells, ha potuto scivolare rapido sulle autostrade della memoria. Nella cultura indiana il diaframma del tempo è permeabile come una membrana organica, e a chiunque è consentito trasformarsi a volontà: la vita ondeggia libera fuori dei corpi e si tratta solo di afferrarla nella forma e nella apparenza desiderata per poi lasciarla scorrere di nuovo per flussi cosmici. La cultura indiana si innesta sulla sensibilità individuale di Ontani nel 1975, con il suo primo viaggio in India. Così Shiva e Krishna, gli dei dalle mille braccia e dai mille volti, si confondono con Onan e Narciso, le divinità dell'autoamore predilette dall'artista, e l'archetipo autistico si fonde con quello dell'individuo mobile e plurisoggettivo. Ricorderò alcuni dei più spettacolari simulacri interpretati da Ontani dopo il '73, molti dei quali pubblicati sul libretto già citato e in una nuova minuscola edizione stampata in India nel '78: *L'Angelo della Annunciazione*, *l'Angelo custode*, *Pulcinella*, *i Bestiari*, *le Belle statuine*, *Fantasma*, *Bacchino*, *Ippomene*, *Eros*, *Notturno*, *Prigioni*, *EcceHomo*, *Indiano*, *Tentazioni*, *Efebo Subiaco*, *Dante*, *Pinocchio*, *Leonardo*, *Raffaello*, *Olimpo*, *La caduta dei ciechi*, *Ermafrodito*, *Grottesca*, *Leda e il cigno*, *Adamo Eva*, *Cavaliere anonimo*, *Le tre età dell'uomo*, *Lord Vanity*, *ShivAshirvad*, più gli innumerevoli *d'après* da Annibale Carracci, Caravaggio, Tintoretto, Guercino, e così via. Altri suoi simulacri, realizzati all'Attico nel '76, l'ambientazione magica ideale di queste fantasmagorie pellicolari, sono stati riprodotti sotto forma di manifesto in una edizione di Fabio Sargentini. Sempre all'Attico, tra il '74 e il '76, l'artista ha impersonato i suoi più famosi e fantastici *tableaux-vivants* dal vivo: *Don Quishote De la Mancha, Don Giovanni, Superman* (tutti del '74), *Dracula, Notte-Alba* (quest'ultimo della durata di

Superman (tableau vivant)
Galleria L'Attico
Roma, 1974

[Raphael], *Olimpo [Olimpus]*, *La caduta dei ciechi [The Fall of the Blind]*, *Ermafrodito [Hermaphrodite]*, *Grottesca [Grotesque]*, *Leda e il cigno [Leda and the Swan]*, *Adamo Eva [Adam Eve]*, *Cavaliere anonimo [Anonymous Cavalier]*, *Le tre età dell'uomo [The Three Ages of Man]*, *Lord Vanity*, *Shiv Ashirvad*, plus the innumerable homages to Annibale Caracci, Caravaggio, Tintoretto, Guercino, and so on. Other simulacra, realised in 1976 at the Roman gallery l'Attico (the ideal magical setting for these phantasmagorias on film) were reproduced as posters in an edition published by Fabio Sargentini. Again at l'Attico, from 1974 to 1976, the artist impersonated his most famous and fantastic *tableaux vivants*: *Don Quixote De la Mancha, Don Giovanni*, *Superman* (all 1974), *Dracula*, *Notte-Alba* (the latter lasting 24 hours!), *Sia la luce, Alnus/Gibigianna, Boogie/Woogie* and *Rugantino.* I have listed all of these themes because they return, circular and gently obsessive, in the artist's most recent watercolours. To expand one's own skin means to disembody oneself, breaking through one's own outer shell and, amoeba-like, absorbing the bodies of others by means of liquid media as fluid as their subject. A pliable subject avails itself, by definition, of vehicles that are soft and transparent, for they must not inhibit its processes of metamorphosis and adventure. For this reason, from the very start Ontani dissolved the modernist rigidity of the medium, shattering its specificity and allowing it to blur, in a shift towards that which is literally "intermediate": his photos have always resembled paintings, his body a photographic image and his drawings the lines of ideograms. The performer becomes a watercolour or, equally, a photograph: it is simply a question of achieving different levels of perception for an identical and elusive image. The pliable subject could be defined, with two delightful neologisms coined by Ontani himself, as Onfalomane and Ombrofago (note the homophony and assonance of these words and the name of their inventor, all three linked by a common process of genesis). The Onfalomane – a word constructed from the Greek root *ònfalo* or navel – is the lover of his own centre of gravity. One who loves his own umbilicus longs to plunge into the abyss of himself, circumnavigating the orbits of his own being: "I want to kiss the world's onfalo until everything dissolves into a concert of stone/and to swim in a perpetual sleep/elixir of bliss/the bliss of a little nothing...". While the Ombrofago (with which Ontani has crowned the cover of his most recent book, published to accompany the exhibition curated by Jean-Christophe Amman at the Kunsthalle Basel last year [1981]) is the devourer of his own shadow, the cannibal of his own identity, he who, renouncing the body, happily dissolves into the transparent light of pure surface images. If the Onfalomane collapses into himself and dissolves into his own being, the Ombrofago annuls the objective and concrete element of his own being: he eliminates the opaque

Déjeuner sur l'ART, 1969

L'Ombrofago, anni Settanta
copertina catalogo

24 ore!), *Sia la luce, Alnus/Gibigianna, Boogie/Woogie, Rugantino.* Ho ricordato tutti questi temi perché sono gli stessi che ritornano, circolari e dolcemente ossessivi, nei più recenti acquerelli dell'artista. Espandere la propria pelle significa scorporarsi, infrangendo il proprio guscio esterno, e incorporare, come una ameba, i corpi altrui con una fluidificazione di mezzi pari alla fluidità del soggetto. Il soggetto molle si serve per definizione di strumenti morbidi e trasparenti, che non devono arrestare il suo processo di metamorfosi e di avventura. Per questo Ontani dissolve, fin dagli inizi, la rigidità modernista del mezzo infrangendone lo specifico ed aprendolo a un moto di definizione alla lettera "intermedia": da sempre le sue foto assomigliano a pitture, e il suo corpo ad una immagine fotografica e i suoi disegni a tracce di scrittura ideografica. Il *performer* diventa indifferentemente immagine acquerellata o fotografica: si tratta solo di acquisire diversi livelli percettivi di una identica immagine sfuggente. Il soggetto molle potrebbe essere definito, secondo due affascinanti neologismi inventati da Ontani, Onfalomane e Ombrofago (da notare l'omofonia e l'assonanza di queste tre parole, legate da un processo generativo). L'Onfalomane (parola costruita sulla radice greca *ònfalo,* ombelico) è l'amante del proprio centro autogravitazionale. Chi ama il proprio ombelico desidera precipitare dentro l'abisso di se stesso, circumnavigando nelle orbite del proprio io: "Voglio baciare l'onfalo del mondo affinché tutto si disperda in un concerto di pietra / e nuotare e in un sonno perpetuo / elisire di beatitudine / beatitudine del nonnulla...". L'Ombrofago, invece, con cui Ontani ha siglato la copertina del suo ultimo libretto, quello pubblicato per la mostra di Amman alla Kunsthalle di Basilea l'anno scorso, è il divoratore della propria ombra, l'antropofago della propria identità, colui che, rinunciando al corpo, accetta di dissolversi nella luce trasparente delle pure immagini di superficie. Se l'Onfalomane collassa dentro di sé, per disperdersi nel proprio io, l'Ombrofago annulla la componente oggettuale e reificata del proprio essere: elimina l'opaca ottusità di quella radice *id* latina della cosa identificata. Meglio ancora, l'Ombrofago può distendere la propria pelle come se fosse un cartamodello da sartoria: una pelle che non fa ombra perché aderisce essa stessa, come un'ombra, alla superficie dei muri. E questo è quanto ha fatto Ontani nella sua ultima mostra da Diacono a Roma, dove ha disseminato sulla parete, come paramenti sacri, i frammenti dorati del proprio essere di carta. Le carte, la fotografia, la pelle corporea, sono solo strumenti permeabili di una espansione epidermica in un universo che è già pelle e in cui ogni atto di esistenza o di cultura non può che diventare, alla fine, una operazione di cosmesi, di toletta, di ornamento. E questo è anche il significato primo di estetica: una cura attenta rivolta alla apparenza del sensibile. L'attenzione alla superfluità e alla decorazione è comunque ancora più

FantasmaOnfalomane
Roma, 1970

Kunsthalle, Basilea
Museum Folkwang, Essen
Stedelijk Museum Amsterdam
1980-1981

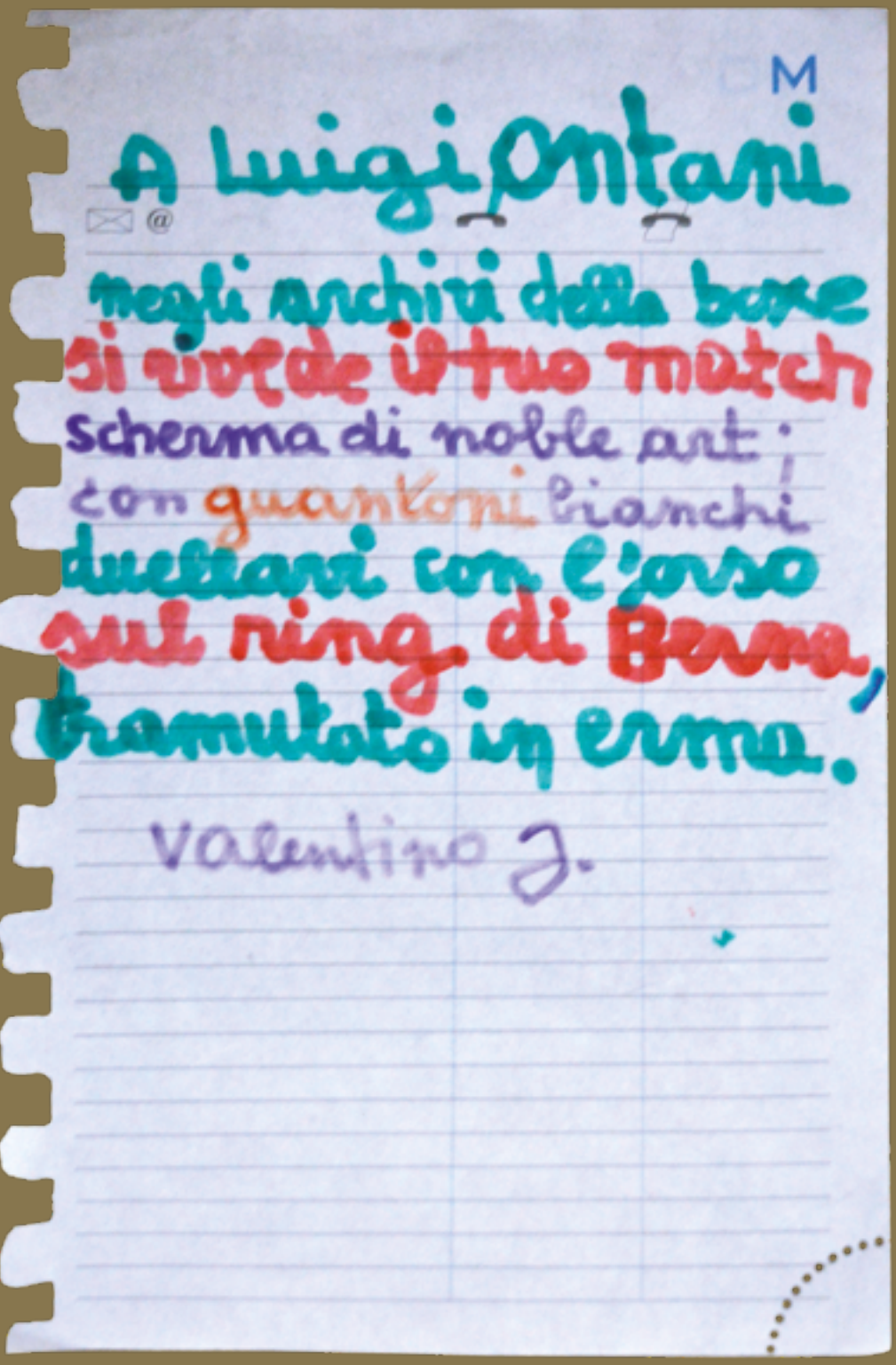
bluntness of the *id*, the Latin root of the thing *id*entified. Better yet, the Ombrofago can flatten out his own skin as though it were a tailor's paper pattern: a skin that casts no shadow because it itself adheres, shadowlike, to the surface of the walls. This is what Ontani has done in his most recent exhibition at Diacono in Rome, where he has disseminated the walls with the gilded fragments of his own paper being, like religious paraments. The paper, the photography and his corporeal skin are merely the permeable instruments of an epidermic expansion into a universe that is already skin and in which any act of existence or of culture can only, in the end, amount to a cosmetic operation, a toilette, an ornamentation. And this is also the primary significance of aesthetics: an attentive care for the appearance of the perceptible. His interest in superfluity and decoration is, however, even more evident in the watercolours exhibited last year in *i Nuovi-Nuovi* at the Lucio Amelio gallery in Naples, in *The Italian Wave*, on show in New York, Basel, Essen and Amsterdam, and more recently at the Minini gallery in Milan. The watercolours are tinted liquid, like the artist's humours, clotting on the paper to leave the iridescent and ephemeral imprint of his hand. Ontani's relationship with this medium is emblematically exemplified, in the Milanese exhibition, by the piece in which he represents himself as Giotto, the painterly alter ego *par excellence*, intent on drawing, as the legend would have it, the famous sheep on a surface of candid stone. Giotto is hunkered down at the foot of Montovolo, painting an image destined to be a simple tattoo on the skin of nature.

Heliogabalus (tableau vivant)
Festival performance presso il Teatro La Ribalta
Bologna, 1981

evidente negli acquerelli, esposti già l'anno scorso ai Nuovi-Nuovi, da Lucio Amelio a Napoli, a *The Italian Wave* a New York, a Basilea, Essen, Amsterdam, e più recentemente da Minini a Milano. Gli acquerelli sono liquido colorato che si rapprende come liquido umorale dell'artista, sulla carta per segnare un'impronta trascolorante e effimera della sua mano. Il rapporto che Ontani ha con questo mezzo è emblematicamente esemplificato, nella mostra di Milano, dall'opera in cui egli si rappresenta come Giotto, l'alter ego pittorico per eccellenza intento a disegnare, come vuole la leggenda, la celeberrima pecorella su una candida superficie di pietra. Giotto è accovacciato sotto Montovolo, e dipinge un'immagine destinata ad essere semplice tatuaggio della pelle della natura.

Heliogabalus (con Jhoney)
Roma, 1981

ErmEstEtica BernErmEtica, 2012



A Luigi Ontani

negli archivi della base
si vede il tuo match
scherma di noble art;
con guantoni bianchi
duettari con l'orso
sul ring di Berna,
tramutato in erma.

Valentino Z.

Interview

Hans Ulrich Obrist

his interview took place on 18th February, 2017. Hans Ulrich Obrist met Luigi Ontani in his studio, which was once Antonio Canova's atelier, in Via Canova in Rome.

Hans Ulrich Obrist Hello my dear, how are you?

Luigi Ontani All well.

HUO It's good to see you. I've just been at Prini's house, with his daughter, and while I was having a look at the archive I found something extraordinary on the wall, very moving: the last message that Emilio left on the wall was a homage to you. He'd asked his assistant to write "Blu", and then he wrote "BluLuigiLuigiLuigiLuigi".

LO Just think, since he died I've never managed to go back.

HUO Until today, neither had I, but I said to myself…

LO I speak to Grazia, his wife, now and then.

HUO But it's lovely, isn't it? It's a homage to you.

LO Lovely, yes, yes because… one by one they're all slipping away.

HUO It's left right there on the wall. Like a last…

LO You'll know, they'll have told you, that there's his great-uncle's exhibition now?

HUO His uncle's exhibition?

LO Yes, Giovanni Prini, you should see it, he was a friend of the Futurists at the beginning of the twentieth century.

HUO Where is the exhibition?

LO It's at the city museum[1]. Emilio occasionally talked about him. The curator is a friend of mine, Maria Paola Maino, she had the Liberty gallery and she's written about my Murano chandeliers[2], Because Prini also talked about decorative art, so toys, ceramics… there's one in particular with which I feel a certain affinity. Look, here it is, there's a swallow, like my *Leda and the Swan*. Look, it's marvellous[3].

HUO Beautiful.

Emilio Prini
BluLuigiBluigiBluigiBluLuigi, 2017

1. The reference is to the municipal Galleria d'Arte Moderna.

2. In the magazine "Forme Moderne", December 2009.

3. Ontani shows Obrist a copy of M. P. Maino's *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, the catalogue of the exhibition curated by M. P. Maino at the Galleria d'Arte Moderna Comunale di Roma, 21st December 2016 – 26th March 2017 (Ediz. Illustrata, Palombi Editori, Rome, 2016).

Intervista

Hans Ulrich Obrist

Questa intervista è stata rilasciata il 18 febbraio 2017. Hans Ulrich Obrist ha incontrato Luigi Ontani nel suo studio, che già fu l'*atelier* di Antonio Canova, in via Canova a Roma.

Omaggio a Valentino Zeichen
Roma, 2016

Hans Ulrich Obrist Ciao carissimo, come stai?

Luigi Ontani Tutto bene!

HUO Felice di vederti! Sono appena stato a casa di Prini con sua figlia Timotea e, guardando un po' l'archivio, ho trovato una cosa straordinaria sul muro, una grande emozione. L'ultimo messaggio che Emilio ha lasciato sul suo muro è un omaggio a te. Ha chiesto alla sua assistente di scrivere Blu, e dopo lui ha scritto BluLuigiLuigiLuigiLuigi.

LO Pensa che io non sono mai riuscito a tornare dopo che è morto.

HUO Anche io, fino ad oggi… Ma mi sono detto…

LO Ogni tanto parlo con Grazia, sua moglie.

HUO Ma bello, no? È un omaggio a te.

LO Bello, sì, sì, perchè… Poco per volta scompaiono tutti.

HUO È proprio lasciata sul muro. Come un'ultima…

LO Tu sai, te l'avranno detto, che c'è la mostra del suo avo adesso?

HUO La mostra del suo avo?

LO Sì, Giovanni Prini, dovresti vederla, era amico dei Futuristi all'inizio del '900.

HUO: Dov'è la mostra?

LO È al Museo del Comune[1]. Ogni tanto Emilio ne parlava. La curatrice è una mia amica, Maria Paola Maino, aveva la galleria Liberty, e ha scritto dei miei lampadari di Murano[2]. Perché Prini ha fatto un discorso anche sull'arte ornamentale, quindi giocattoli, ceramiche… Ce n'è una in particolare con cui sento un'affinità. Ecco guarda, c'è una rondine, simile al mio *Leda e Cigno*. Guarda, meravigliosa[3].

HUO Bellissima.

LO Nel suo diario Severini racconta che all'inizio del

1. Galleria d'Arte Moderna Comunale, Roma.

2. Rivista "Forme Moderne", dicembre 2009.

3. Ontani mostra a Obrist il volume di M. P. Maino, *Giovanni Prini. Il potere del sentimento*, catalogo della mostra a cura di M. P. Maino, presso la Galleria d'Arte Moderna Comunale di Roma, 21 dicembre 2016 - 26 marzo 2017, Ediz. Illustrata, Palombi Editori, Roma, 2016.

LO In his diary Severino says that at the beginning of the 1990s they were in his house.

HUO This is very interesting. It ties up with you, too.

LO Prini, like Cambellotti, was an artist who, at the time, was putting into practice, developing an idea, a discourse connected with craftsmanship.

LO This is more or less the format that…, I still think about it every now and then, I want to do my album of *tableaux vivants* in public, which [is something] I didn't take any further after the MoMA proposal fell through in the 1980s, because it cost too much to print.

HUO It's a book that was missing, isn't it? The format is lovely. But I'm so pleased to see you! Yesterday I looked back at all of the interviews we've done: one could make a good collage because in twenty years we've done three.

LO In my tea room.

HUO Yes, I like him being there too[4], it's a triangle! I really like that.

LO One very significant part, although we'd known each other for a long time, was when, for the exhibition at the Acquario Romano, you emailed me the questions in English and I answered with faxes. I think that's the first documented interview[5].

HUO OK, we can start with that, yes… because the first visit was when I came to see you when I was 18 years old.

LO I have always maintained you were 13, you corrected me, saying you were 16, now you say 18. Then I remember the episode when, already precociously conscious of [making] a Grand Tour of Rome, you invited me to create a project for an airplane, and I proposed the *Olimpo*, which is perched up there, like a frieze. Was it 1974, 1975? And in particular Mercury's pose. And then that became the invitation for the exhibition at the Sonnabends' in New York[6].

HUO It's like a *chapelle*, beautiful.

LO Yes, exactly, then we didn't do it…

HUO Because the airline censured it.

LO Because it was very playful, wasn't it?

HUO Definitely. Beautiful. Wow! This ended up installed in a bigger public space, didn't it?

LO Yes, last time at Villa Medici. This is one of the sculptures in coloured marbles, quoting Raniero Gnoli[7], for the exhibition that I did in Milan, a long time ago, it was called *MarmArmonia*, with Claudia Gian Ferrari, who has also passed away now[8]. *MarmArmonia* also became the title for the tondo, although that's in marmorised ceramics, which is a homage to Canova. Can you see it? The tondo above the door, over the archway.

HUO And after that there was the second interview, which we did in London, at Claridge's Hotel, do you remember? So,

MercurIo, 1975

4. Obrist is referring to Adil Tarkhaoui.

5. In *GaneshaMusa*, the exhibition catalogue, with a text by A. Busi and an interview with the artist by H. U. Obrist, published to accompany the exhibition curated by L. L. Briganti and N. Cardano, at the Acquario Romano in Rome, 16th December 2000 – 25th February 2001.

6. *Luigi Ontani*, at the Sonnabend Gallery in New York, 1977.

7. R. Gnoli, *Marmora Romana*, Edizioni dell'Elefante, Rome, 1988.

8. *MarmArmonia*, an exhibition at the Claudia Gian Ferrari Studio di Consulenza per il '900 Italiano in Milan, 19th April – 27th July 2007.

LedaCigno
Bali, 1984

'900 si trovavano nella sua casa.

HUO Questo è molto interessante, si lega anche con te.

LO Prini, come anche Cambellotti, era un artista che in quel momento svolgeva, sviluppando un'idea, un discorso artigianale.

LO Questo più o meno è il formato con cui io, ogni tanto ci penso ancora, ho il desiderio di fare il mio album *Tableaux vivants* in pubblico, che non ho più fatto dopo la proposta fallita del MoMA negli anni '80 a causa del budget insufficiente per la stampa.

HUO È un libro mancante, no? Il formato è bello. Sono felicissimo di vederti! Ieri ho rivisto tutte le interviste che abbiamo fatto, si potrebbe fare un bel *collage* perchè ne abbiamo fatte tre in venti anni.

LO Nella mia sala da tè.

HUO Sì, mi piace anche con lui[4], è un trialogo! A me piace molto con lui.

LO Una parte particolarmente significativa, nonostante ci conoscessimo da tanto tempo, era quando, in occasione della mostra all'Acquario Romano, tu mi facevi le domande via mail in inglese e io rispondevo con i fax. Quella credo sia la prima intervista documentata[5].

HUO Ok, possiamo cominciare con quella. Sì, perché la prima visita è stata quando sono venuto a diciotto anni.

LO Io ho sempre affermato che tu avevi tredici anni, tu mi hai corretto dicendo che ne avevi 16, ora mi dici 18. Poi mi ricordo l'episodio nel quale tu, già così precocemente consapevole di un *Grand Tour* a Roma, mi invitasti a fare un progetto per un aereo, e io ti proposi l'*Olimpo* che sta in bilico come fregio lassù. Può essere il 1974, o il 1975, come data? In particolare, la posa di *Mercurio*, che diventò l'invito della mostra da Sonnabend a New York[6].

HUO È come una *chapelle*, bellissima.

LO Sì, esatto, poi non si fece…

HUO Perchè la linea aerea censurò.

LO: Perchè era molto giocoso, no?

HUO Certamente. Bellissimo, wow! Questo è stato installato in uno spazio pubblico più grande, no?

LO Sì, l'ultima volta a Villa Medici. Questa è una delle sculture di marmi colorati, citando Raniero Gnoli[7], per la mostra che feci a Milano, si intitolava *MarmArmonia*, con Claudia Gian Ferrari, anche lei scomparsa[8]. *MarmArmonia* è diventato anche il titolo del tondo, che però è ceramica marmorizzata, è un omaggio a Canova. Vedi, il tondo che sta sulla porta, sull'arco.

HUO E dopo c'è la seconda intervista che abbiamo fatto a Londra, al Claridge's Hotel, ti ricordi? Dunque, questo sarebbe il capitolo 2.

LO Di cui ci sono alcuni mascheroni che riconoscerai. Ecco, questo è l'omaggio a Kipling.

4. Obrist si riferisce ad Adil Tarkhaoui.

5. *GaneshaMusa*, testo di A. Busi e intervista con l'artista di H. U. Obrist, catalogo della mostra a cura di L. L. Briganti e N. Cardano, presso l'Acquario Romano di Roma, 16 dicembre 2000 - 25 febbraio 2001, Acquario Romano, Roma, 2000.

6. *Luigi Ontani*, presso la Sonnabend Gallery di New York, 1977.

7. R. Gnoli, *Marmora Romana*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1988.

8. *MarmArmonia*, mostra presso Claudia Gian Ferrari Studio di Consulenza per il '900 Italiano a Milano, 19 aprile - 27 luglio 2007.

that one would be Chapter 2.

LO You'll recognise some of the masks from it. Look, this is a homage to Kipling.

HUO Exactly. And then there's Chapter 3, the visit to your studio about a year ago.

LO I thought that, with all those adventurous encounters and the toing and froing, you had also come to Via Marguta.

HUO Yes, I did come to Via Marguta once. There's a recording. We ought to find it.

LO There could well be! I think also in Venice, but in Venice it was very fleeting.

HUO Yes, you remember it? So we have five chapters.

LO For the catalogue, it's like this big notebook.

HUO And the reason for the publication is this award, isn't it?

LO Yes, it's an academic honour. Autodidact that I am, I'm being honoured by the members of the Accademia di San Luca. The perspective, looking up Borromini's ramp, is extraordinary. Like I was saying earlier about Prini's forebear, this is an ancestor of the Guggenheim.

HUO Wonderful, so you will be doing a new exhibition on that theme.

LO Yes, it's the biggest and most varied exhibition I've ever done in Rome.

HUO With older pieces too?

LO Yes, it retraces my story, also because… let me explain to you what the space of the [Borromini] helicoid is like[9]: along this ramp, which climbs both up and down, on the left-hand side there are 27 empty niches which are the size of my *ErmEstEtiche*, the busts and the canopic vases. So in each niche there will be one of my works in ceramics, with some added to represent the exhibition [itself], for example a canopic vase that's a homage to the Dioscuri/De Chirico/Savinio, then a homage to Borromini, who has a dome for his hat, à *la* Sant'Ivo alla Sapienza; then a homage to Giani who was this extraordinary decorator and painter. They were members of the Accademia di San Luca.

HUO Giani?

LO Felice Giani was from Faenza, like my ceramicist Gatti… and he was one of the artists who, after Nero's Domus Aurea was discovered, painted grottesques; the grotesques will be the body and clothes of the canopic vase, with allegories, mythology, fauns, centaurs, griffons and crickets that I transform, in my usual way, into *Mostri a Setti Arti*, like *Chimera*[10]. And then, in the rooms on the ground floor there will be the introduction to this stroll up the ramp, which continues on the piano nobile, dialoguing with the museum's masterpieces.

HUO So the exhibition is a stroll?

LO Yes, an ideal joyful stroll.

HUO And which will be the oldest piece in the exhibition?

WDanteBlake, 2010

9. Ontani is showing Obrist photographs of the helical ramp.

10. See A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758- 1823 e la cultura di fine secolo*, Electa, Milan, 1999.

HUO Esatto. E dopo c'è il capitolo 3, la visita in studio, diciamo un anno fa.

LO Io pensavo che tu, nella avventurosità degli incontri, dei transiti, fossi venuto anche a Via Margutta.

HUO Sì, sono venuto a Via Margutta una volta. C'è una registrazione, dobbiamo trovarla.

LO Può darsi! Io penso anche a Venezia, ma a Venezia era più una battuta.

HUO Sì, ricordi? Quindi abbiamo cinque capitoli.

LO Per il catalogo, è come questo grande quaderno.

HUO E l'occasione per la pubblicazione è questo premio, no?

LO Sì, è un riconoscimento accademico, io che sono autodidatta e vengo stigmatizzato dagli accademici dell'Accademia di San Luca. La prospettiva è straordinaria sulla rampa elicoidale del Borromini. Come dicevo prima dell'avo di Prini, questa è l'avo del Guggenheim.

HUO Bello! Quindi tu faresti una nuova mostra intorno a questo tema.

LO Sì, è la mostra più articolata e più grande che abbia mai fatto a Roma.

HUO Anche con vecchie opere?

LO Sì, è un percorso della mia storia, anche perché ti posso spiegare come è fatto lo spazio[9]. Nell'elicoidale, lungo questa passeggiata in salita, andata e ritorno, ci sono sul lato sinistro della rampa ventisette nicchie vuote che sono a dimensione delle mie *ErmEstEtiche*, dei *Busti* e dei *Canopi*. Quindi in ogni nicchia ci sarà un'opera di ceramica, aggiungendone alcune come alibi della mostra, un Canopo ad esempio omaggio ai Dioscuri De Chirico/Savinio, poi un omaggio a Borromini, che ha come cappello la cupola *d'après* Sant'Ivo alla Sapienza; poi a Giani che è questo straordinario decoratore e pittore. Sono stati accademici di San Luca.

HUO Giani?

LO Felice Giani era di Faenza, come il mio ceramista Gatti, ed è tra quegli artisti che, dopo la scoperta della Domus Aurea di Nerone, si esprime con le Grottesche; faranno da corpo e abito al Canopo con allegorie, mitologie, fauni, centauri, grifoni, grilli, che trasformo in *Mostri a SetteArti* alla mia maniera, come *Chimera*[10]. E poi, nelle sale al pianterreno, ci sarà l'introduzione a questa passeggiata nella elicoidale, che continua al piano nobile interloquendo coi capolavori del museo.

HUO Dunque la mostra è una passeggiata?

LO Sì, una passeggiata ideale, lietale.

HUO E quale sarà l'opera più vecchia in mostra?

LO Sono le mie pose o *Tableaux vivants* fotografici, le gigantografie a grandezza naturale.

HUO Dunque non ci saranno degli *Oggetti pleonastici*.

BaIconFrAncestral, 2010

9. Ontani mostra a Obrist le foto della rampa elicoidale.

10. A. Ottani Cavina, *Felice Giani 1758-1823 e la cultura di fine secolo*, Electa, Milano, 1999.

LO My poses or photographic *tableaux vivants*, the life-size photographic enlargements.

HUO So, not the *oggetti pleonastici*.

LO A lot of the *oggetti pleonas*tici are at Villino RomAmor. I thought I'd exhibit some of them as though they were fetishes. Is that what you are suggesting I do?

HUO In a certain sense, yes, because I wondered: if it's retracing your story, like a stroll beginning with your origins, where is it that your art began? Was there an epiphany? How did art find you, or was it you who found art?

LO Art has always been a constant desire, from the moment I was born. In fact, recently I remembered, regarding the *Olimpo*… Oh, yes, it was you who sent me a message referring to Greece.

HUO Exactly.

LO You've seen it, the archetype, the pattern I'm following - it's that very childish page of the Curcio encyclopedia that I had as a boy. So, and it's no accident, speaking of identity… I began by copying the figures from the encyclopedia. There were busts that I drew in ink.

HUO OK, the first drawings were drawings on busts?

LO They were drawings, portraits of the historical figures in the encyclopedia.

HUO And do they still exist, these busts?

LO No. Now there are the *Bellimbustini*, behind me here.

HUO These are extraordinary. Are they new?

LO No, they were conceived for the exhibition at the Casa Museo Andersen here in Rome, and they were in the empty niches of the matching cabinets, and then I invented these icon-like mirrored frames[11].

HUO They are like micro exhibitions.

LO Yes. Going back to the *Oggetti pleonastici*, they emerged at a certain point, when painting and then trying to go beyond that, beyond the paint brush, without any sense that it was sculpture, because what characterises them is the fact that they have no base, they don't enforce a viewing point, so they can rotate, in fact I then wore them.

HUO Because there isn't an exact perspective, is there?

LO No, not like sculpture which has its pedestal.

HUO And will there be the *stanze delle similtudini*?

LO No, the exhibition was born, with enthusiasm, with [the idea of] giving new life to the helicoidal ramp. From the rooms on the ground floor, to the ones on the upper floor where the masterpieces of the Accademia are on display. No, it can't be a retrospective. I am trying to select works that illustrate different stages over a span of time that I pretend hasn't really gone by. Look, these are some of the self-portraits[12] donated by members of the academy, and in this picture gallery I'll add my self-portrait as *San Luca dal Guercino* from the 1970s in Madras[13],

Stanza delle Similitudini, 1966-1969
Galleria Flori, Firenze, 1971

BellImBustini, 2013

11. Ontani is referring to *AnderSennoSogno*, the exhibition curated by L. Lo Pinto at the Museo Hendrik Christian Andersen in Rome, 21st November 2012 – 24th February 2013.

12. From photographs in the catalogue *Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico*, 2018.

13. The Indian city is now known as Chennai.

Stanza delle Similitudini
Vergato (Bo), 24 novembre 1969

Casa Museo Andersen, Roma

LO Gli *Oggetti pleonastici* sono al Villino RomAmor. Ho pensato di esporne alcuni come fossero dei feticci. Tu me lo stai consigliando?

HUO In un certo senso sì, perché mi sono domandato: se c'è il tuo percorso, come una passeggiata dalle origini, da dove inizia la tua arte? C'è stata un'epifania? Come è arrivata l'arte a te o come tu sei arrivato all'arte?

LO L'arte è un desiderio costante dal primo momento della mia vita. Difatti, recentemente, mi sono ricordato che, a proposito dell'*Olimpo*… Ah certo! Sei tu che hai mandato un messaggio riferito alla Grecia.

HUO Esatto.

LO Hai visto, l'archetipo, cioè la falsariga, è quella pagina così puerile dell'Enciclopedia di Curcio che avevo da bambino. Quindi, non a caso parlando di identità, ho iniziato copiando dall'enciclopedia i personaggi. Erano dei busti che disegnavo a china.

HUO Ok, i primi disegni sono dei disegni su busti?

LO Sono disegni, ritratti dei personaggi storici dell'enciclopedia.

HUO E esistono ancora questi busti?

LO No. Adesso ci sono alle mie spalle i *Bellimbustini*.

HUO Questi sono straordinari, sono nuovi?

LO No, sono nati per la mostra alla Casa Museo di Andersen qui a Roma ed erano nelle nicchie vuote dei due mobili gemelli, e poi ho inventato queste cornici iconiche a specchio[11].

HUO Sono come dei micro allestimenti.

LO Sì. Per tornare agli *Oggetti pleonastici*, arrivarono a un certo punto, nel dipingere, e quindi nel tentare di andare oltre il pennello, senza la convinzione che fossero scultura, in quanto la caratteristica è che non hanno base, non hanno obbligo di punto di vista, perciò possono ruotare… Infatti poi li indossai.

HUO Perché non c'è una prospettiva esatta, giusto?

LO No, non come la scultura che ha il suo piedistallo.

HUO E ci saranno le S*tanze delle Similitudini*?

LO No, la mostra è nata con l'entusiasmo di far rivivere la rampa elicoidale, dalle sale al pianterreno alle sale al piano superiore, dove sono esposti i capolavori della collezione dell'Accademia di San Luca. Non può essere un'antologica. Sto cercando in modo esemplificativo di selezionare le opere in diverse tappe rispetto ad un tempo che mi illudo non sia trascorso. Vedi, questi sono alcuni autoritratti[12] donati dagli accademici, e all'interno di questa quadreria aggiungerò il mio autoritratto come *San Luca dal Guercino* degli anni '70 a Madras[13]: è una foto dipinta, che anch'io dono all'Accademia.

HUO A questo archivio?

LO Sì, più che archivio, sono opere in mostra.

HUO *AnderSennoSogno*[14]…

LO È la mostra dove c'erano i *Bellimbustini*. Poi ci saranno i primi "Ibridoli" di cartapesta: il *Millarti* oppure il *CentAuro Sagit-*

11. *AnderSennoSogno*, mostra a cura di L. Lo Pinto, presso il Museo Hendrik Christian Andersen di Roma, 21 novembre 2012 - 24 febbraio 2013.

12. Dalle foto in catalogo *Luigi Ontani. SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTonico EstaEstEtico*, 2018.

13. Antico nome della città indiana di Chennai.

14. Obrist sfoglia il volume *AnderSennoSogno*, catalogo della mostra al Museo Andersen di Roma, Boabooks, Ginevra, 2013.

it's a painted photo, which I, too, am donating to the Accademia.

HUO To this archive?

LO Yes, rather than an archive, they are works on show.

HUO *AnderSennoSogno*[14]…

LO That's the exhibition where, as I said, there were the *Bellimbustini*. Then there will be the first of the papier-mâché "*Ibridoli*": the *Millarti*, or *Centauro SagittAureo*. They are the predecessors of the ceramics, and here we are somewhere between the 1970s and the 1980s. In the catalogue there are texts from the past, so the pieces by Goffredo Parise[15] and Briganti[16] [writing] about the *CentAuro SagittAureo* that he had and which continues to gallop around and will be back for the exhibition. Then, I've got Emanuele Trevi involved, who's an extraordinary writer. Do you know him? He lives in Rome but he's always off travelling.

HUO No, I don't know him. And he'll be writing?

LO Yes, he's the son of the psychoanalyst Mario Trevi, with whom I did a very important interview that was published as a book[17]. He also sees things from the point of view of a travelling anthropologist. Emanuele Trevi's visit coincided with the ceremony to mark the end of the year, which is called Ogoh Ogoh and is given to the flames; it's a very special experience.

HUO It's very enigmatic…

LO Yes, it's compelling.

HUO And what happened?

LO What happened was that it's the fourth year in a row…

HUO It's the fourth year you've been there?

LO No, no, I have been I don't know how many times since 1980, dozens of times and often more than once a year. Essentially I travel with the masks. These are latest to have arrived… They create these papier-mâché monsters, and I am the first westerner in the history of the island of Bali, with permission from the village chiefs, from their priests, because it is a ritual that's both sacred and profane, to have done Ogoh Ogoh for the fourth time. One was *3razzetà*, the second was *Millarti*, the third was a *Sagittariocentauro*, and the last one was *Lapsusmacan*.

HUO It's interesting because the anthropologist Margaret Mead wrote, in the 1950s, that if we in fact look at exhibitions, there's a problem with detachment because the visitors only look at each of the works for a few seconds, because they are not multisensorial; Mead said that we should learn from Balinese rituals in order to reconnect with exhibitions. This is something that you do, in a way.

LO Margaret Mead and Gregory Bateson have been points of reference for me ever since my first journey there.

HUO How did you come to decide to make the first journey to Bali?

LO The first journey was for the mask. I went to Bali knowing about their great tradition of masks, and I continue to go, fully aware of

Solitary Tiger
Sri Lanka, 1977

14. Obrist is reading the title of *AnderSennoSogno*, the catalogue of the exhibition at the Museo Andersen in Rome (Boabooks, Geneva, 2013).

15. G. Parise, *FacciaPule*, Umberto Allemandi & C, Turin, 1983.

16. G. Briganti, *Il centauro e la chimera*, in *Icoloca et mitoloca*, the catalogue of the exhibition at the Galleria dell'Oca (F.lli Palombi, Rome, 1986). For logistical reasons it has not been possible to exhibit *CentAuro SagittAureo* or the *MilleArti*, so Briganti's text has not been included in the present catalogue.

17. E. Trevi and M. Trevi, *Invasioni controllate*, Castelvecchi, Rome, 2007.

tAureo. Sono gli avi delle ceramiche, fra gli anni '70 e '80. Nel catalogo ci saranno scritti del passato, cioè la testimonianza di Goffredo Parise[15] e di Briganti[16] in rapporto al *CentAuro SagittAureo* che ha avuto e che sta continuando a galoppare da altre parti e tornerà per la mostra. Poi ho coinvolto Emanuele Trevi, che è uno scrittore straordinario, lo conosci? Vive a Roma ma è sempre in viaggio.

HUO No, non lo conosco, e lui scriverà?

LO Sì, è figlio dello psicanalista Mario Trevi, a cui fece un'intervista libro molto significativa[17]. Ha una visione anche da antropologo viaggiatore. Emanuele Trevi è venuto in coincidenza della cerimonia di fine anno, che si chiama Ogoh Ogoh, che viene dato in fiamme; è una testimonianza veramente speciale.

HUO È molto enigmatica…

LO Sì, è suggestiva.

HUO E cosa è successo?

LO È successo che è il quarto anno…

HUO È il quarto anno che sei andato?

LO No, no, io sono andato, non so quante volte dal 1980, decine di volte e anche più volte all'anno. Il mio viaggio è essenzialmente con le maschere; queste sono le ultime arrivate. Creano questi mostri di cartapesta, e sono il primo occidentale nella storia dell'isola di Bali, con il permesso dei capi dei villaggi e dei loro religiosi perché è un rituale che si muove tra sacro e profano, ad aver fatto per la quarta volta l'Ogoh Ogoh. Il primo era *3RazzEtà*, il secondo il *Millarti*, il terzo *Sagittario Centauro*, e l'ultimo *Lapsusmacan*.

CentAuroSagittAureo
fine anni Settanta

HUO È interessante perché l'antropologa Margaret Mead scriveva negli anni '50 che, infatti, se guardiamo le mostre, c'è un problema di *detachment*, distaccamento, perchè i visitatori vedono pochi secondi ogni opera poichè non sono multisensoriali; Mead diceva che dobbiamo imparare dai rituali a Bali per riconnetterci con le mostre. Questa è una cosa che tu fai, in un certo senso.

LO Margaret Mead e Gregory Bateson sono i riferimenti già dal primo viaggio.

HUO E come è nata la decisione del primo viaggio a Bali?

LO Il primo viaggio è della maschera. Sono andato a Bali sapendo della grande tradizione delle maschere, e continuo ad andarci nella consapevolezza e nell'insofferenza per come è ridotta dal turismo, ma i balinesi continuano ad avere questa fede ossessiva che riesce ad estraniarli oltre ogni nefandezza. Difatti, sin dal primo viaggio, dedico questo mio ciclo di maschere al pittore Walter Spies che ha inventato quelle prospettive ribaltate[18]. Sono come delle anamorfosi, come nel messicano Covarrubias, che avevo scoperto in Messico. Però anche la musica all'Hammer Museum di Los Angeles[19] che ha composto Benjamin Britten, è un capriccio balinese.

LO Ho dei vecchi libri di Covarrubias a RomAmor. Un li-

15. G. Parise, *Facciapule*, Umberto Allemandi & C, Torino, 1983.

16. G. Briganti, *Il centauro e la chimera*, in *Icoloca et mitoloca*, catalogo della mostra, Galleria dell'Oca, F.lli Palombi, Roma, 1986. Per motivi logisitici non è stato possibile esporre il *CentAuro SagittAureo* e il *MillArti*. Di conseguenza il testo non è più stato inserito nel presente catalogo.

17. E. Trevi e M. Trevi, *Invasioni controllate*, ed. Castelvecchi, Roma, 2007.

18. J. Stowell, *Walter Spies. A Life in Art*, Afterhours books, Jakarta, 2011.

19. In occasione della performance *AmenHammerAmeno*, tenutasi presso l'Hammer Museum nel 2011.

and upset by how it has been cheapened by tourism, but the Balinese continue to have this obsessive faith that keeps them detached from anything base. Actually, right from the very first trip, I've dedicated this cycle of masks to Walter Spies who invented those forced perspectives[18]. They are almost anamorphic, like the Mexican, Covarrubias, who I discovered in Mexico. But there's also the music at the Hammer Museum in Los Angeles[19], that Benjamin Britten wrote: it's a Balinese caprice.

LO I have some books of Covarrubias's at RomAmor. One book where Mead and Bateson involved the best painters on the island and got them to paint and create images of the various myths and legends[20]. Another Balinese painter, who was a friend of theirs, was Lempad[21], the artist that this is dedicated to. The westerners, who were super-cultured and adventurous, showed him the work of the artist to whom I dedicated my mask for the Serpentine[22].

HUO The one that you used for the performance at the Serpentine in London.

LO Yes, yes, Beardsley[23]! It's obvious that they showed him Beardsley's work because in the way he draws[24] there are elements of art and eroticism that are so playful, so exaggerated. He's a great draughtsman. He lived to be over 120 years old.

HUO He's called Lempad, is that right?

LO Yes.

HUO And one can see here that, like Miguel Covarrubius who did actually have a sketchbook in Bali, for you the activity of sketching and drawing is important, isn't it? Do you draw every day?

LO Yes, sketchbooks and watercolours for the masks, and notes, like on the first trip, a notebook with all my doodles. In the other big book[25], [which is] even lovelier, they have divided them by subject and period. There are erotic drawings by Lempad, like the *Kamasutra*, totally uninhibited in their very explicit relationship with homosexuality. I mean in the 1930s, to have made these drawings of couplings that were so playful, so libertarian for the period…

HUO Unique.

LO They have a very natural ambivalence.

HUO And with Walter Spies, was he a photographer? Did he document this.

LO He was a painter and a photographer[26].

HUO Because I also wanted to ask: you do these drawings and watercolours in the notebooks and then you make the sculpture?

LO In the notebook, I write the titles, I sketch… on the island I paint watercolours. Then I plan it with the craftsman, I choose the proportions of the tree, and the wood, all of this in the space of three trips. The carpet, though, came about recently, I've been doing it over the last two or three years. A carpet merchant came to see me.

HUO In Bali?

LO No, this was conceived in Nepal. It's silk and the design is a

BeHARDentsley, 2010

18. J. Stowell, *Walter Spies. A Life in Art*, Afterhours Books, Jakarta, 2011.

19. Featured in his performance *AmenHammerAmeno*, at the Hammer Museum in 2011.

20. H. Geertz, *Images of Power: Balinese Paintings Made for Gregory Bateson and Margaret Mead*, Hawaii University Press, Honolulu, 1994.

21. The Balinese artist I Gusti Nyoman Lempad (1862-1978)

22. Ontani is referring to his performance *AuroboruSerpentine* which took place during the Serpentine Gallery Marathon Map in London, 2010.

23. Aubrey Beardsley, the English illustrator, painter and writer (1872-1898)

24. Two key books have been published on the work of the Balinese painter. The first is A. Gaspar, A. Casanovas, J. Couteau, *Lempad*, Pictures Publishers Art Books, The Netherlands, 2014. The second is *Lempad of Bali*, Museum Puri Lukisan, Editions Didier Millet, 2014.

25. *Lempad of Bali* (see above).

26. M. Hitchcock, L. Norris, *Bali: The Imaginary Museum. The Photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*, Oxford University Press, Kuala Lumpur, 1995.

bro dove Mead e Bateson coinvolsero i più bravi pittori dell'isola a dipingere e dare immagine alle varie leggende e mitologie[20]. Un altro pittore balinese, loro amico, è Lempad[21]. Gli Occidentali, supercolti e avventurosi, gli hanno mostrato l'artista cui è dedicato il mio mascherone per la Serpentine[22].

HUO Quello che tu utilizzi per la performance alla Serpentine di Londra.

LO Sì, sì, Beardsley[23]! È evidente che gli hanno fatto vedere Beardsley perché nel modo di disegnare[24] ci sono degli elementi fra arte e eros così giocosi, così esagerati. È un grande disegnatore, ha vissuto centoventi anni.

HUO Si chiama Lempad, giusto?

LO Sì.

HUO E si vede qui che, come Miguel Covarrubias che infatti teneva uno *sketchbook* a Bali, la tua attività di schizzi, disegni è importante, no? Tu disegni ogni giorno?

LO Sì, quaderni e acquerelli per le maschere, e appunti; come al primo viaggio, ho un quaderno con tutti gli scarabocchi. Nell'altro librone[25], ancora più bello, li hanno spartiti per soggetti e periodi. Di Lempad sono disegni erotici, come Kamasutra, totalmente e disinvoltamente disinibiti in un rapporto molto esplicito di omosessualità. Cioè negli anni '30, fa questi disegni di accoppiamenti, ma così giocosi, così libertari per quel tempo…

AuroboruSerpentine
Londra, 2010

HUO Unico.

LO C'è una loro naturalità di ambivalenza.

HUO E con Walter Spies, lui era fotografo? Spies ha documentato ciò.

LO Era pittore e fotografo[26].

HUO Perché ti volevo anche chiedere: tu fai questi schizzi e acquerelli nei quaderni e dopo realizzi la scultura?

LO Sul quaderno scrivo i titoli, faccio scarabocchi e sull'isola dipingo gli acquerelli. Progetto poi con l'artigiano, scelgo le proporzioni pure del legno dell'albero… Questo nell'arco di tre viaggi. Il tappeto invece è arrivato recentemente, l'ho fatto negli ultimi due o tre anni. Un mercante di tappeti è venuto a trovarmi.

HUO A Bali?

LO No, questo è nato in Nepal, è di seta e raffigura il disegno che ho fatto negli anni '80 e che feci per la tappezzeria di Villa delle Rose.

HUO E i successivi viaggi in India per quale motivo erano?

LO Il motivo erano anche le maschere, ma le maschere che ho fatto in India non sono mai arrivate a compimento credibile, sono delle deformazioni.

HUO Però le fotografie colorate…

LO Sì, con continuità, tutt'ora con l'ultimo fotografo che si chiama O.P. Ho iniziato credo una decina di anni fa, forse dodici. Sono i disegni da cui sono nate le *Shadow Puppets* che adesso sono in con-

20. H. Geertz, *Images of Power: Balinese Paintings Made for Gregory Bateson and Margaret Mead*, Hawaii University Press, Honolulu, 1994.

21. Si tratta di I Gusti Nyoman Lempad (1862-1978).

22. Si tratta della performance *AuroboruSerpentine* realizzata durante la Serpentine Gallery Marathon Map del 2010 a Londra.

23. Aubrey Beardsley, illustratore, pittore e scrittore inglese (1872-1898).

24. Esitono due libri di riferimento per l'arte del pittore balinese. Il primo è A. Gaspar, A. Casanovas, J. Couteau, *Lempad*, Pictures Publishers Art Books, the Netherlands, 2014. Il secondo è *Lempad of Bali*, Museum Puri Lukisan, Editions Didier Millet, 2014.

25. *Lempad of Bali* (vedi nota precedente).

26. M. Hitchcock, L. Norris, *Bali, the imaginary museum. The photographs of Walter Spies and Beryl de Zoete*, Oxford University Press, Kuala Lumpur, 1995.

drawing I made in the 1980s for the fabrics for Villa delle Rose.

HUO And the later trips to India, what was the reason for those?

LO Again the reason was the masks, but the masks that I made in India were never truly complete, they are aberrations.

HUO But the coloured photographs…

LO Yes, always… currently with the latest photographer who's called O.P. I began, I think, about ten years ago, perhaps twelve. They are the drawings that led to the *ShadowPuppets* that you can see here with the light behind them, and I made these near the Malaysian border[27]. The others in Bali: works born of the same fantasy in two different contexts.

HUO And these are…

LO They are in leather painted with pigments.

HUO For a shadow puppet theatre?

LO Yes, these are the *ShadowPuppets*. I have made them so that these buffalo skins seem to become pieces of stained glass: in the light they become transparent but in the dark they make shadows.

HUO And the epiphany of these colourised photographs? Why, as you say, do they continue to be part of your work?

LO There were photographs, like that, retouched with watercolour or pastels, in our family album, [from] the Olivi studio in Vergato. On the first trip to India at the beginning of the 1970s this tradition still existed in all the towns and villages, but it's an obsession of mine that's increasingly metaphysical. Photographers today use computers. For the Balinese masks, too, with them I'm the only one who still uses natural pigments, the others use acrylics.

HUO For the masks, are some of these watercolours shown to the "manufacturers", then?

LO They are not really manufacturers, but three families who have passed down tribal skills and know-how. There are entire villages of craftsmen, too, who have, for a long time now, been mass-producing all manner of things from around the world.

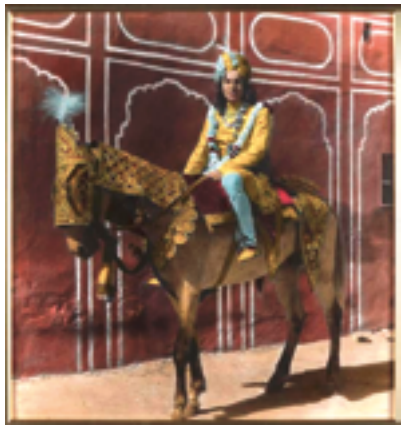
HUO For the masks, in a certain sense you give the instructions with the design at the beginning and then they make them. For the colourised photographs how does it work? What instructions do you give?

LO At the moment of posing, with O.P., the photographer, I establish a viewing point with a static camera and, in order to give instructions that go beyond spoken explanations, I place reproductions of paintings on the ground, above all of classical art, which are the reference points for my delirium, my desire.

HUO Because you appear [in the photographs], don't you?

LO Yes, it starts with a pose and I vary it with shifting actions. However, it is not a true *d'aprés*, it's just an initial pose, but these postcards and reproductions are a visual aid for them.

HUO But are they then free to interpret them?



Art Marriage
Jaipur, 1977

Truccatore del cinema Tamil nello studio del fotografo Krishnan per Simulacro di Gesù cammina sulle acque
Madras, inizi anni Settanta

Sukha-Dukha, 1991

27. They are looking at the *Shadow Puppets*, which sit in the large window of Ontani's Via Canova studio and were made in Thailand with the late Song Srithaweekun.

Tay Dandy Mahal
inizi anni Settanta

troluce; queste le ho fatte ai confini con la Malesia[27]. Le altre a Bali. Da una stessa fantasia, in due contesti diversi, sono nate le opere.

HUO E queste sono…

LO Sono di pelle dipinte coi pigmenti.

HUO Per un teatro d'ombra?

LO Sì, sono le *Shadow Puppets*. Ho fatto in modo che queste pelli di bufalo diventassero come delle vetrate: con la luce diventano trasparenti e invece al buio fanno le ombre.

HUO E l'epifania di queste fotografie colorate? Perché come dici continuano a far parte dell'opera.

LO Le fotografie acquarellate o pastellate c'erano anche nell'album di famiglia Studio Olivi a Vergato. Nel primo viaggio in India, agli inizi degli anni '70, in tutte le città e villaggi esisteva questa tradizione, ma ora è una mia ossessione sempre più metafisica, i fotografi oggi usano i computer. Anche per le maschere di Bali, sono l'unico che con loro uso i pigmenti naturali, gli altri usano gli acrilici.

HUO Per le maschere, parte di questi acquerelli sono quindi mostrati ai "fabbricanti"?

LO Non sono proprio fabbricanti, ma sono tre famiglie eredi di mestieri e saperi tribali, ci sono degli interi villaggi di *arts&crafts* da molto tempo, che fanno una produzione seriale di qualsiasi cosa dal mondo.

HUO Per le maschere, in un certo senso tu dai le istruzioni con il disegno all'inizio e poi loro le realizzano. Per le fotografie colorate come funziona? Quali istruzioni dai?

LO Nel momento della posa io, con il fotografo O.P., stabilisco un punto di vista a camera fissa e, per dare un'indicazione che va oltre le spiegazioni a parole, metto sul pavimento delle riproduzioni di quadri, soprattutto di arte antica, che sono i riferimenti del mio delirio, desiderio.

Cupido castigando Colore ad Ore, d'après Bartolomeo Manfredi, 1996

HUO Perché tu compari, no?

LO Sì, si parte da una posa e la vario nel comportamento che muta. Però non è un *d'après* vero e proprio, è solo una posa di partenza. Ma visivamente loro sono agevolati da queste cartoline o riproduzioni.

HUO Ma dopo hanno una libertà di interpretazione?

LO Sì, è più una collaborazione. Inoltre, da tanto tempo porto con me una maschera e faccio delle pose con la maschera, quindi è la maschera che suggerisce le pose.

HUO Ricordo la conversazione con il nostro amico Boetti. Alighiero mi diceva, infatti, che voleva questa interpretazione abbastanza libera da parte degli artigiani che realizzavano le opere, e allo stesso tempo dava istruzioni. Mi sono interessato a questo spazio di negoziazione, mi pare sia molto differente fra te e Alighiero, anche se è sempre una collaborazione.

LO Si tratta dello stesso periodo, quando Alighiero venne a Roma io già viaggiavo in Oriente, quando non c'erano le guide o

27. Guardando le *Shadow Puppets*, collocate sul finestrone dello Studio Canova, realizzate in Thailandia col maestro Song Srithaweekun deceduto recentemente.

LO Yes, it's more of a collaboration. What's more, for quite a while now I have been taking a mask with me and I pose with the mask, so it's the mask that suggests the poses.

HUO I remember that conversation with our friend Boetti, Alighiero, who told me, in fact, that he wanted this rather free interpretation on the part of the craftsmen who manufactured his works, and at the same time he gave them instructions. I was interested in this space for negotiation, it seems to me to be very different in your work and that of Alighiero, even though it's still a collaboration.

LO It was the same period, when Alighiero came to Rome, I was already travelling in Asia, when there weren't yet any guides, or at least I didn't use them. I like the idea that there's a souvenir each time. This is from 1973, again connected with Pierre Loti's *En Route vers l'Inde*, outside a hut in Rajasthan.

HUO So first you pose, then you give instructions regarding the colours?

LO Yes, I give instructions regarding the colours but I also paint with them and, above all, I do the retouching. This, for example, is a chaplet of flowers that I think I titled *RifioRitoMito*. This is with a mask, *NotoStonato*, which is a tribute to people who sing out of tune. This one, instead, is with a diary.

HUO Your diary?

LO Yes.

HUO So, tell me about the diary.

LO No, more than being a diary, they are notes, about suggestive and notable episodes. This is me with Gilabati Pavanesco, the model with peacock feathers, with the *PavonDante* mask.

HUO Going back to the journeys… so there are the journeys to India, the journeys to Bali and, later, also journeys to Nepal…

LO To Nepal?

HUO Yes, you told me…

LO Yes, yes, I have been to Nepal… to Mexico, to Japan, Turkey, Yemen, Jordan, Cambodia, Egypt, Sri Lanka, Morocco, Thailand, Guatemala, China, New Mexico, the Tirol, Australia… The paradox of talking about journeys nowadays, with you, who are all constantly travelling? [*Laughing*] They seem to be literary desires, don't they?

HUO But your travels, that's why it's lovely to talk about them, they are rather like Goethe's, they're like those of the Grand Tour.

LO Yes, deliberately and quite rationally, my travels are always in the name of art. Yes, I can just daydream if there's nothing I have to do, but there is always a destination, an aim, and a stylistic one not just a geographical one; to succeed in expressing something which gives that journey meaning, not a souvenir, not like a job… Above and beyond the exotic, romantic aspect. That's clear in the most emblematic of my journeys: I went to New York by taxi and

EmeRito BogamHanuMan
Delhi, 2017

VaranasiGanga, 1975

SahibOrsoSunil, 1997

perlomeno io non ne facevo uso. Mi piace che ogni volta ci sia un ricordo. Questa è del '73 ancora riferita a *En Route vers l'Inde* da Pier Loti, all'esterno di una capanna in Rajasthan.

HUO Quindi tu prima fai la posa, poi dai istruzioni sui colori?

LO Sì, do delle indicazioni di colore ma dipingo anche con loro e soprattutto faccio i ritocchi. Questa ad esempio è una corona di fiori che credo di aver intitolato *RifioRitoMito*. Questa è con una maschera, *NotoStonato*, che è un omaggio a chi canta stonato. Questa, invece, con un diario.

HUO Il tuo diario?

LO Sì.

HUO Ecco, parlami del diario.

LO No, più che un diario sono degli appunti di episodi esemplari o vistosi. Questi siamo io con Gilabati Pavonesco, il modello con piume di pavone, con la maschera *PavonDante*.

HUO E per tornare ai viaggi… Dunque ci sono i viaggi in India, i viaggi a Bali e dopo anche viaggi in Nepal…

Cammellodia
Rajastan, 1977

LO In Nepal?

HUO Sì, tu mi dici…

LO Sì, in Nepal, Messico, Giappone, Turchia, Yemen, Giordania, Cambogia, Egitto, Sri Lanka, Marocco, Thailandia, Guatemala, Cina, New Messico, Tirolo, Australia. Il paradosso di parlare di viaggi oggi, a voi che viaggiate in continuazione? Sembrano desideri letterari, no? [ride]

HUO Ma i tuoi viaggi, per questa ragione, è bello parlarne, sono piuttosto come il viaggio di Goethe, sono come quelli del *Grand Tour.*

LO Sì, con desiderio e raziocinio i miei viaggi sono sempre sotto il segno dell'arte. Posso incantarmi senza un dovere, però c'è sempre una meta, una finalità, non soltanto geografica, ma linguistica. Riuscire ad esprimere qualcosa che dà un senso a quel viaggio, ma non come *souvenir*, non come lavoro. Oltre l'aspetto esotico romantico. È dimostrato nel viaggio più rappresentativo in cui, vestito come Cristoforo Colombo, vado a New York partendo col taxi e l'aereo fino a Columbus Circle. Una nota interessante è che la fotografa era Gwen Thomas giovanissima, e si propose di farmi le foto ricordo - quella foto con la lapide, da un lato in inglese dall'altro in italiano, al monumento al Columbus Circle - e lei era stata la bambina modella di uno o più film di Joseph Cornell.

Monkey Mime
Jaipur, 1977

HUO Questo non lo sapevo!

LO La conobbi perché lei mi vide passare in strada vestito da Cristoforo Colombo a SoHo. Era già informata da Joan Jonas perché a Sargentini, che mi accompagnava in aereo, proposi, dal primo giorno che lo conobbi a Roma, questa mia intenzione di fare un viaggio come Cristoforo Colombo. E quindi, arrivando a New York, andammo al loft di Joan Jonas che era una dei primi

airplane, dressed as Christopher Columbus, as far as Columbus Circle. One interesting point was that the photographer was Gwen Thomas, very young, and she offered to take the photos recording it – that photo with the plaque, on one side in English and on the other in Italian, at the monument at Columbus Circle – and she had been the child model in one or more of Joseph Cornell's films.

HUO I didn't know that!

LO I got to know her because she saw me walking in the street, in SoHo, dressed as Christopher Columbus. Joan Jonas had already told her about it because she had suggested to Sargentini – who accompanied me on the plane – the very first day I met him in Rome, this plan of mine to make a journey as Christopher Columbus. And so, on arriving in New York, we went Joan Jonas's loft. She was one of the first artists to be living in SoHo in the 1970s. Gwen was also, I think, a student of Joan Jonas's; it was no accident, if I'm allowed to say it now…, that after that Sargentini did "L'Attico in Viaggio", that extraordinary exhibition in India: there was also Clemente, Brandi and Giordano Falzoni, I did *Lord Vanity*… Well, these are old stories now, archaeology[28].

HUO But it's interesting that these journeys, as a tourist, are always connected with work. So, in India there were also the masks – the masks are associated more with Bali – in India there's the ongoing project with the painted photography, no? While in Nepal there are the carpets…

LO No, on the first trip I went from Varanasi towards Nepal, then I came back through the mountains towards Calcutta, the Himalayas, the mountain range… The business of the carpet in Nepal is recent, although I did make a carpet for my room in the 1960s, but in North Africa… The business of the masks in India was a journey that was very very long and repetitive. I had found a book of old masks, antique ones from the museum in Calcutta, or Kolkata as they call it, and the museum's curator gave me the address of one of the mask-makers in Malda, which is on the way towards the border before you get to Darjeeling. But the wooden masks that came out of it were unfinished; they are at RomAmor in a grotto.

HUO So they still exist somewhere?

LO They exist…

HUO And where are they, at RomAmor?

LO Yes! The driver was called Mandala, I'll never forget it, he was always drunk, but very good. No, I didn't think of these trips as work, but the desire to express a syncretic relationship with different cultures. In reality not contrasting them but comparing them, no? By which I mean, like trying to… In fact, I'd say that one of the most significant observations on the sense of my journey is – I see you have a catalogue with you – is Jan Hoet's in Ghent[29].

HUO A catalogue that always crops up.

LO Yes, because Jan's introduction, which dates from the period towards the end of his life… it's the last exhibition in Ghent, it's the record of a view of his regarding the advance of so-called

Cristoforo Colombo
Columbus Circle
New York, 1975

28. *L'Attico in viaggio*, an exhibition at the Ekambareshwar Temple in Kanchipuram, 1977.

29. A. Galasso et al., *Genthara*, ITALRE, Rome, 2003. The catalogue accompanied the exhibition curated by Jan Hoet at the Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) in Ghent, 12th October 2003 – 4th January 2004.

artisti che viveva a SoHo negli anni '70. Gwen era, credo, anche un'allieva di Joan Jonas; non a caso Sargentini, se ora oso dirlo, in seguito fece *L'Attico in viaggio*, quella mostra straordinaria in India: c'erano anche Clemente, Brandi e Giordano Falzoni, io feci *Lord Vanity*… Sono storie ormai, archeologia[28].

HUO Ma è interessante però che questi viaggi siano sempre legati come turista al lavoro. Dunque in India c'erano anche le maschere; le maschere sono più legate a Bali. In India la continuazione c'è con la fotografia colorata, no? Mentre col Nepal sono i tappeti...

LO No, al primo viaggio, da Varanasi andai verso il Nepal, poi tornai facendo le montagne verso Calcutta, l'Himalaya, insomma la catena. La storia del tappeto in Nepal è di questi anni, mentre io avevo fatto un tappeto per la mia stanza negli anni '60 ma nel Nord Africa. La storia delle maschere in India è stata un viaggio molto lungo e ripetitivo, avevo trovato un libro di maschere vecchie, antiche, del museo di Calcutta, o Kolkata come dicono loro, e il curatore del museo mi dette l'indirizzo di uno dei mascherai di Malda, che è lungo il tragitto che va verso il confine prima di Darjeeling. Però sono nate delle maschere in legno incompiute; stanno a RomaAmor in una grotta.

HUO Allora esistono da qualche parte?

LO Esistono…

HUO E dove sono, a RomAmor?

LO Sì! L'autista, di nome Mandala, non me lo dimenticherò mai, era sempre alcolizzato, però molto bravo. No, non ho considerato questi viaggi come lavoro, ma desiderio di esprimere un rapporto sincretico con diverse culture, anzi, mettendole non in contrasto ma in confronto, no? Infatti direi che una delle testimonianze più significative che ha dato ragione a questo mio viaggio è - ho visto che hai un catalogo con te - la testimonianza di Jan Hoet a Gent[29].

HUO Catalogo che sempre ritorna.

LO Sì, perché lo scritto introduttivo di Jan, che risale agli ultimi periodi della sua vita, è l'ultima mostra a Gent e la testimonianza di un suo punto di vista, su un avanzare della cosiddetta globalità, no?

HUO Sono d'accordo. E lui parla nella sua introduzione…

LO Anzi probabilmente, cosa ne dici, penso di chiedere e pubblicarla in catalogo? C'è già in italiano e in inglese.

HUO È di una profondità molto bella, e incomincia anche con questo aspetto sulla distinzione che ti riguarda: tu sei stato in contatto con l'Arte Povera, ma c'è una grande differenza dall'inizio in un certo senso…

LO Sì, sono stato in contatto nel senso che ho frequentato le loro mostre. Sono gli anni della mia formazione ma non ho mai avuto l'intenzione di parteciparvi.

HUO Tu hai seguito le mostre a La Tartaruga?

LO Quando venni a Roma era in oblio. Ho seguito le mostre

Lord Vanity (tableau vivant), 1977

28. *L'Attico in viaggio*, mostra presso il Tempio Ekambareshwar di Kanchipuram, 1977.

29. A. Galasso et al., *Genthara*, catalogo della mostra a cura di Jan Hoet presso lo Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) di Gent, 12 ottobre 2003 - 4 gennaio 2004, ITALRE, Roma, 2003.

globalism, isn't it?

HUO I agree. And in his introduction he talks about…

LO Actually, probably…, what do you think? I think I'll ask for it and publish it in the catalogue. It's already in Italian and in English.

HUO It has a profundity that's very beautiful, and it also begins with this aspect of your distinctiveness: that you were in touch with Arte Povera, but from the very start, in a certain sense, there's a great difference...

LO Yes, I was in touch with it in the sense that I frequented their exhibitions. These were my formative years but I never had any intention of being part of it.

HUO Did you go to the exhibitions at the Tartaruga gallery?

LO When I came to Rome it was in limbo – I had followed the exhibitions being held in Italy and also worldwide, even in the 1960s; but it was the time of Art Informel, after Pop Art and then minimalism and conceptualism. Some of the Arte Povera artists are friends of mine and so, yes, I saw the shows in Bologna, Turin and Milan. For my own part I was trying to express myself with elements that were almost inexistent, and extremely ephemeral and precarious, like the *Stanza delle Similtudini* and the *Oggetti pleonastici*… There had been the Futurists and Fontana, Manzoni, Castellani, it was a fundamental moment: I saw the Gruppo Zero exhibitions. So, when Arte Povera emerged it was fundamental because in many galleries the paintings were still lit with wall-mounted lights. So I found a stimulus, to express art in actions without it having any element of convention or tradition. Without worrying particularly about materials.

HUO And in this introduction Jan Hoet also says that, "It was clear from the outset that Ontani could never be part of a particular trend or movement since the language spoken by his imagery is so explicitly personal and polymorphic", where he's effectively saying that it would never be possible to associate you with a movement because your language and your vocabulary is unique; it's polymorphic.

LO Yes. Absolutely, because it's not out of any desire to be different but an artificiality that's also a form of coherency, [that's] natural to me. From the very start I was looking for a dimension that depends on imagination, so on allegory, on mythology. Which means that at the time of Arte Povera, which supports and encourages ideology (which I don't trivialize, because having ethics seems to me to be essential to any existential breadth) but in art I have chosen a path that offers an ulterior possibility, not of escapism, but of imagination [leading] somewhere different. So, in the end, the 1960s and 1970s, to give you the dates… to exalt identity through images with the dimensions of grand paintings, in the form of photographs and, as in the *tableaux vivants*, [taken] from life [but] based on immobility, I recruited the centaurs from art's past. At the time any discourse regarding iconology, mythology or literature was almost prohibited.

HUO For example, in the past, as Panofsky said, "the future can be

FamAE
Casa Museo Andersen, Roma, 2013

TamburoMoroMuro e *ScarpArpa*
Casa Museo Andersen, Roma, 2013

in Italia, anche in giro per il mondo, già negli anni '60. Però era il momento dell'Informale dopo la Pop Art e quindi l'arte Minimal e Concettuale. Alcuni degli artisti dell'Arte Povera sono anche miei amici e quindi sì, ho visto le mostre a Bologna, Torino e Milano. Io stesso cercavo di esprimermi con elementi quasi inesistenti ed estremamente effimeri e precari, come appunto sono la *Stanza delle Similitudini* e gli *Oggetti pleonastici*… E ancora, i Futuristi, Fontana, Manzoni, Castellani… È un momento fondamentale. Ho visto delle mostre del Gruppo Zero. Quindi, quando subentra l'Arte Povera è fondamentale perché in molte gallerie il quadro era ancora illuminato dalle *appliques*. Perciò ho trovato uno stimolo ad esprimere, attraverso il comportamento, l'arte senza avere un elemento di convenzione o di tradizione. Senza nemmeno avere una convinzione materica.

HUO E dice inoltre Jan Hoet in questa introduzione che "It was clear from the outside that Ontani could never be part of a particular trend or movement since the language spoken by his imaginary is so explicitly, personal and polymorphic", ossia "Non sarebbe mai possibile attribuirti ad un movimento perché è singolare il tuo linguaggio e il tuo vocabolario; è *polymorph*".

LO Sì, assolutamente! E non per una volontà di distinzione ma per un'artificiosità che è anche una coerenza di mia naturalità. Dal primo momento cerco una dimensione che è dovuta all'immaginazione, quindi all'allegoria, alla mitologia. Cioè nel momento dell'Arte Povera, che dà ragione e sostegno all'ideologia, che non sottovaluto perché avere un'etica mi sembra necessario per il respiro esistenziale, però nell'arte ho scelto un sentiero che desse una possibilità ulteriore, non di fuga, ma di immaginazione verso l'altrove. Quindi alla fine gli anni '60 e '70, per ricordare delle date, esaltare l'identità attraverso immagini a dimensione dei grandi quadri, in forma di fotografia e come nei *Tableaux vivants* dal vivo basati sull'immobilità, ho messo in gioco centauri del "tempo che fu" dell'arte. In quel periodo era quasi proibito che ci fosse un discorso di iconologia, di mitologia o di letteratura.

HUO Per esempio, nel passato, come diceva Panofsky, "il futuro può essere inventato con frammenti del passato", no?

LO Ecco, citi Panofsky, perché ho trovato una riedizione del libro che sta lì sopra[30].

HUO È di Panofsky?

LO Strana sintonia, no? Sono le letture che ho fatto a suo tempo.

HUO Ma è incredibile come coincidenza! Penso che sia un'ottima idea questa di pubblicare lo scritto di Jan, anche in omaggio al grande Jan…

LO Sì, in omaggio a Jan! Perché Charlemagne Palestine - che ha fatto la musica per la mostra all'Andersen – venne divertito e divertente e divertendo, perché portava con sé una piccola cinepresa a penzoloni come fosse un collare e riprendeva quello che si vedeva camminando. Rideva e faceva ridere chi era presente,

30. E. Panofsky, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di M. Ferrando, Quodlibet, Macerata, 2010.

invented with fragments of the past", no?

LO It's interesting that you quote Panofsky because I've found a new edition of the book that's up there[30].

HUO Of Panofsky?

LO A strange coincidence, isn't it? Those are the things I was reading back then.

HUO But that's an incredible coincidence! … I think it would be a fantastic idea to publish the text by Jan because it would also be a tribute to the great Jan…

LO Yes, a tribute to Jan! Because according to Charlemagne Palestine – who did the music for the exhibition at the Andersen [museum] – he was amused and amusing, because he carried a little video camera hanging round his neck like a necklace and filmed what he saw as he was walking around. He was laughing and made everyone there laugh, saying that Jan had given the visitors to the museum, in Ghent, something that was utterly inconsistent with everything he'd done over all those years, no? And that it was as though my frivolity was a kind of confirmation and a counterweight.

HUO I did a book with Charlemagne Palestine: two long interviews[31]. I didn't know he'd done the sound for your exhibition. Can you tell me about that exhibition?

LO Certainly. I exhibited the musical masks that I had been making for a long time. Each mask contains a musical instrument. One is called *TamburoMoroMuro*, and the mouths of this double face contain a skin that acts as a drum.

HUO And so at the Andersen museum there are the musical masks…

LO Yes, I hung the masks on Andersen's statues, which are Michelangelesque giants. Madly and maddeningly so. Rabindranath Tagore went to visit Andersen, who had a plan for an ideal city of the arts, which Tagore made reality. I've been there too. So, the masks covered parts of the faces and the bodies of these giants… which, before the exhibition, I shook around, rather than actually playing them… moving around, I wouldn't say dancing, but in a performative way, I made sounds with the masks. Because they are not proper musical instruments. Based on that recording, both of the sounds and the visual [material] – it's a video – Charlemagne created music for each one of the masks; while at the centre of Andersen's huge studio he put a music that brought all of the other sounds together; as though each mask had a voice of its own, a music of its own that ended up fusing as they spun around the centre.

HUO Are there any images of this exhibition?

LO Yes, there's a catalogue with various different covers that can be cut out into masks[32].

HUO But isn't it rare for exhibitions to have soundtracks?

LO There is music in all of my *tableaux vivants*. Right from the very first *tableau vivant* I used to go to a national museum of music

30. The quote is from Erwin Panofsky's *Hercules at the Crossroads.*

31. *Charlemagne Palestine. Doing Adventures*, an interview with H. U. Obrist, in "Mousse", no. 32, February - March 2012; C. Palestine, *Running and Chanting and Falling and Ranting*, CD and book, featuring an essay by L. Zippay and an interview with the artist by H. U. Obrist, C. Palestine - A. Marghen - Filipson Éditions, Brussels, 2013.

32. *AnderSennoSogno*, op. cit., p. 104.

Since the end of the 60th I have been following the extremely intractable and varied artistic course picked out by the italian artist, Luigi Ontani. At the beginning (…) Ontani came into contact with Arte Povera (…) However, it was clear from the outset that Ontani colud never been part of a particular 'trend' or 'movement' since the language spoken by his imagery is so explicity personal and polymorphic. (…) Whilst he might be unique and, in hindsight, have played a major role in the Italian art of his time, he always operated out of the mainstream, both in the art world and in society. One of the reasons for this is the fact that Ontani allowed the topic of androgyny to appear frequently in his art. The way in which he played a ceaseless game with shifting, fictitious or hybrid identities would not appear n the repertoire of numerous artists until a decade later. (…) Ontani created brightly coloured, extremely diverse and baroque images, amply nurtured by the most diverse sources, noth past and present. He incorporates influences from history and art history, from fairy tales and folklore, from classical and oriental mythologies, rituals and symbols and combines them with his own personal fantasies. Without bringing the contradictions between all those elements to a synthesis, he manages to position them in such a way in his idiosyncratic mythopoetical universe that his works of art reflect life's indecipherable paradoxes in an obvious, «logical» way. In doing so he brings into being his own myth of creation. From the beginning of the 70s he appears in life-size photographs, touching up the colour with a watercolour or oil paint, as an historical, mythological or religious character. He plays similar roles in his particularly intriguing tableaux vivants *of which he was able to attend a number of performances, and which represent a milestone in the hystory of this art form. In those «living paintings» he incarnates with consummate skill the paradoxes of artistry. By including his own body in the scene he sparks new life into references to the past, but by incorporating his body into his art in this way, it is simultaneously reduced to a purely expressive element, an icon. In the multi-form universe created by Ontani, his body and individuality function as core and ultimate reference, but in doing so his body divides into hundreds of characters, image and symbols. In his eclectic handling of cultural influences from India and South-East Asia Ontani manifests*

portando a dire che Jan aveva regalato ai frequentatori del museo, a Gent, esattamente il contrario di coerenza di tutta l'attività che aveva svolto in quel lungo tempo, no? E che, come dire, la mia frivolezza confermava e faceva da bilancia.

HUO Io ho fatto un libro con Charlemagne Palestine, due lunghe interviste[31]. Non sapevo che lui avesse fatto il *sound* per la tua mostra, il suono; puoi parlarmi di questa mostra?

LO Certo, furono esposte le maschere musicali che ho fatto in un lungo arco di tempo. Ogni maschera contiene uno strumento musicale; una è intitolata *TamburoMoroMuro,* e sono le bocche di questo doppio volto che contengono una pelle che fa da tamburo.

HUO E dunque ci sono le maschere musicali nel Museo di Andersen…

LO Sì, ho esposto le maschere sulle statue di Andersen, che sono dei giganti michelangioleschi. Esasperati e esasperanti… Rabindranath Tagore, andò a trovare Andersen, che aveva come progetto un'ideale città delle arti che Tagore ha realizzato in India, e io ci sono stato. Quindi le maschere coprivano parte dei volti e dei corpi di questi giganti che prima della mostra ho agitato, più che suonato, muovendomi, non dico danzando ma in un comportamento performativo, ho fatto rumore con le maschere perché non sono dei corretti strumenti musicali. In base a questa registrazione, sia di rumori che visiva - è un video - Charlemagne per ogni maschera ha fatto una musica; mentre al centro del grande studio di Andersen ha messo una musica che univa tutte le altre, come se ogni maschera avesse una sua voce, una sua musica, che veniva ad amalgamarsi ruotando al centro.

HUO Esistono delle immagini di questa mostra?

LO Sì, esiste un catalogo con diverse copertine ritagliabili a maschera[32].

HUO Ma è raro che le mostre abbiano dei *soundtracks*?

LO In tutti i miei *Tableaux vivants* c'è la musica. Fin dal primo *Tableau vivant* andavo ad un Museo della musica dello Stato a Roma, in una delle vie attigue a Piazza Venezia[33]. I curatori e direttori di questo museo della musica mi consigliavano sui sonori. Quando feci *Endimione* - in riferimento a quello dipinto a Roma dai Carracci a Palazzo Farnese - mi si consigliò l'*Orfeo* di Gluck, nell'assolo del flauto di Orfeo che dà un senso di infinito.

HUO [Guardando il catalogo della mostra all'Andersen] No, non è fotografato bene.

LO Senza preoccuparsi di far vedere abbastanza le maschere… Ad esempio qui, la maschera aveva i piatti, *chengcheng,* si chiamano a Bali, nella bocca ci sono dei piatti che si muovono e suonano, e l'ho messa sulla testa di cavallo.

LO Ecco, questa ad esempio si intravede, è la maschera della *FamAE*, infatti ha in bocca la tromba, con una pompetta di gomma che stringendo suona.

HUO Bellissimo questo! Perchè è una specie di infiltrazione in questo museo…

31. *Charlemagne Palestine. Doing Adventures*, intervista di H. U. Obrist, nel n. 32 della rivista "Mousse", febbraio-marzo 2012; C. Palestine, *Running and Chanting and Falling and Ranting,* DVD, saggio di L. Zippay e intervista con l'artista di H. U. Obrist, C. Palestine - A. Marghen - Filipson Éditions, Bruxelles, 2013.

32. *AnderSennoSogno*, catalogo della mostra, cit., p. 105.

33. Si tratta della Discoteca di Stato - Istituto per i Beni Sonori ed Audiovisivi, Roma.

Seguo dalla fine degli anni settanta l'insolitamente intrattabile e variegato percorso artistico scelto dall'artista italiano Luigi Ontani. All'inizio (…) Ontani ebbe contatti con (…) l'arte Povera (…) ma era chiaro sin dall'inizio che Ontani non avrebbe potuto far parte di una tendenza o di un movimento specifico visto il carattere talmente singolare, personale e polimorfo del suo linguaggio figurativo. (…) Pur essendo unico e avendo giocato, alla luce dei fatti, un ruolo di primo piano nell'arte italiana del suo tempo, lui ha sempre operato fuori dal seminato, sia nel mondo dell'arte che nella società. Forse per aver permesso il frequente emergere della tematica dell'androginia nella sua arte. L'incessante giocare con ibride e fluttuanti identità fittizie non sarebbe divenuto parte del repertorio di molti artisti, se non un decennio più in là. (…) Ontani, nutrito dalle più svariate fonti sia del passato che del presente, creava immagini estremamente diverse e barocche. Ha incorporato influssi storici e della storia dell'arte, delle favole e del folclore, delle mitologie classiche e di quelle orientali, riti e simboli che ha combinato con le sue personali fantasie. Senza portare le contraddizioni in tutti questi elementi a una sintesi, è però riuscito a posizionarli nel suo eccentrico universo mitopoietico in modo naturale e «logico», riportando nella sua arte gli indecifrabili paradossi della vita e generando un suo proprio mito della creazione. Dagli inizi degli anni settanta appare in fotografie a grandezza naturale, a colori, e/o ritoccate ad acquarello o a olio, impersonando figure storiche, mitologiche o religiose, ruoli che interpreta anche nei suoi tableaux vivants, *così intriganti. (…) una vera pietra miliare nella storia di questa forma d'arte. In quei «quadri viventi» incarna con somma abilità i paradossi del fare arte. Portando il suo corpo in scena infonde nuova vita ai riferimenti del passato, ma al contempo, usandolo in questo modo, lo riduce a elemento prettamente espressivo, a icona. Nel multiforme universo creato da Ontani, il suo corpo e la sua individualità servono da nucleo e riferimento ultimo, ma così facendo si frammentano in centinaia di personaggi, immagini e simboli. Nel suo eclettico maneggiare influssi culturali dall'India e dal Sudest asiatico Ontani si manifesta come un globalizzatore all'avanguardia e l'agio con il quale «taglia e incolla» immagini ci dona una visione* ante litteram *dell'era digitale. Anche per il suo uso disinibito della più svariate*

in Rome, in one of the streets off Piazza Venezia[33], and the curators and directors of this museum of music gave me advice about the sound. When I did *Endimione* – referring to the Carracci painting in Rome at Palazzo Farnese – they suggested Gluck's *Orfeo*, the flute solo that conveys a sense of the infinite.

HUO [*Glancing at the catalogue of the Museo Andersen exhibition*] No, it hasn't been photographed well.

LO They haven't thought to show the masks properly… Here, for example, the mask had cymbals – in Bali they're called *chengcheng* – in the mouth there are cymbals that move and make a sound, and I put it on the horse's head.

LO Look at this, for example: you glimpse… it's the mask of *FamAE*, in fact in its mouth it has a trumpet, with a little rubber pump that makes a sound when it's squeezed.

HUO This is wonderful! Because it's sort of infiltrating the museum…

LO Look, this is the *TamburoMoroMuro* that I was telling you about, do you see?

HUO This is connected with the work that's being done for the catalogue we're working on, because once again there's an historical location where contemporary art isn't usually present, where you introduce it…

LO But it is an enchanting place, with treasures.

HUO Your idea of using this text by Jan, which I'm re-reading here, is great; because if we have the long interview, after that, it would be a perfect introduction to the book because he says it all in two pages, and that's what's incredible. A synthesis[34].

LO Yes, it's a very important text.

HUO I read about this exhibition, *Transformer*[35], in Lucerne, which you had done but, as Jan said, you had begun – very, very early – to work on androgyny. I wanted to know how this came about in your work, and when this epiphany took place, because today, in the twenty-first-century world we're living in, it's everywhere, this idea and this multiplicity of identities. As Jan said, "identity is a choice", identity is a question of choices.

LO Jean-Christophe Ammann was the first to invite me [to exhibit] abroad, at the beginning of the 1970s. Because of the *tableaux vivants,* as the ideal form of illusion, of androgyny and ambiguity. And his uncertainty, the first time we met, given that my aestheticising of androgeny was a constant - so it had more in common with the history of painting in art, and art as archaeology and classical art - was whether he would probably end up doing another exhibition on citations etc… Then he decided to invite me to take part in this exhibition anyway, which had a very different kind of euphoria to it because there was a transvestitism that came from the street, Pierre Molinier's transvestitism, a rock transvestitism.

HUO Because there was also Luciano Castelli!

himself as an avant-garde globalizer, and the ease with which he cuts and pastes images gives a preview of the digital era. Also in his complex-free and often hybrid use of the most diverse artistic disciplines – from photography and film, through sculpture, paintings and masks to ceramics, papier mâché and exuberant furniture – we can see Ontani as a forerunner of numerous present-day artists. (…) Luigi Ontani, whose works of art also «form a crossroads of lines between the rational and the intuitive, male and female, the indigenous and exotic, the objective and subjective, the archetypal and specific, the ornamental and fundamental».

Jan Hoet

Tell il Giovane, 1973

33. Ontani is referring to the Istituto Centrale per i Beni Sonori ed Audiovisivi in Rome, formerly known as the Discoteca di Stato.

34. J. Hoet, "Un variegato universo", in A. Galasso (Ed.), *Luigi Ontani. OntanElegia*, Allemandi, Turin 2004, pp. 131-132. Excerpts from the text are quoted on pp. 116 and 118 of the present interview.

35. *Transformer. Aspekte der Travestie*, 1974, Kunstmuseum, Lucerne; also in 1974 at the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, and in 1975 at the Museum Bochum, Bochum.

discipline artistiche – dalla fotografia al cinema, dalla scultura alla pittura, ceramica, maschere e cartapesta, sino alla realizzazione di mobilia esuberante – vediamo Ontani come il precursore di molti artisti dei nostri giorni.
(…) Luigi Ontani, la cui opera artistica «crea un'intersezione di nessi tra il razionale e l'intuitivo, tra maschile e femminile, tra indigeno ed esotico, tra oggettivo e soggettivo, tra archetipo e specifico, tra ornamentale e fondamentale».

Jan Hoet

AlCengCengTo
Bali, 2001-2004

LO Ecco, questo è il *TamburoMoroMuro* che ti dicevo, vedi?

HUO Legato all'esercizio che adesso si prepara per il catalogo su cui lavoriamo, perché di nuovo c'è un luogo storico dove d'abitudine non c'è l'arte contemporanea e tu la introduci...

LO Ma è un luogo incantato con dei tesori.

HUO La tua idea di mettere questo testo di Jan, che adesso sto rileggendo, è ottima! Perché se noi abbiamo la lunga intervista, dopo questo sarebbe una perfetta introduzione all'inizio del libro, perché lui dice tutto in due pagine, è questo che è incredibile. Una sintesi[34].

LO Sì, è uno scritto molto significativo.

HUO Leggo di questa mostra *Transformer* a Lucerna che avevi fatto, ma tu molto, molto presto - come dice Jan Hoet - hai cominciato a lavorare sull'androginia[35]. Volevo sapere come quest'aspetto è nato nel tuo lavoro, quando è nata questa epifania, perché oggi, all'età del secolo XXI in cui viviamo, è onnipresente questa idea e questa molteplicità di identità. Come dice Jan, "l'identità è una *choice*", l'identità è una scelta molteplice.

LO Jean-Christophe Ammann fu il primo che mi invitò all'estero, agli inizi degli anni '70, per le pose dei *Tableaux vivants* come ideale d'illusione, d'androginia e ambiguità. E la sua perplessità, al primo incontro, era che, avendo io questa costante di estetizzazione dell'androginia - quindi più vicino alla memoria della pittura dell'arte, dell'arte come archeologia e come arte antica – avrebbe fatto probabilmente un'altra mostra sulla citazione etc… Poi decise comunque di invitarmi a questa mostra che aveva una ben diversa euforia perché c'era un travestitismo di strada, il travestitismo di Pierre Molinier, il travestitismo del rock.

HUO Perché c'era anche Luciano Castelli!

LO La mostra, essendo a Lucerna, era un omaggio a questo momento di Urs Lüthi e di Castelli giovanissimo, con cui feci amicizia. Mi trovavo in uno spazio di eccezione; ma soprattutto partiva dallo scritto che Jean-Christophe Ammann aveva letto e che fu decisivo per l'invito. Avevo appena fatto *Tarzan* nello spazio aperto di Contemporanea, invitato da Bonito Oliva. Esposi le prime grandi immagini fotografiche a colori, quindi le *Tentazioni* e le *Meditazioni*… Specifico sull'androginia c'era questo poema, messaggio di tarda adolescenza, di irrequietezza e di insofferenza espresso a parole e immagini, quindi sono le prime pose di *SanSebastiano*, dell'*Ange Infidèle* dalla lettura di Joris Karl Huysmans[36]. Fu una mostra straordinaria con respiro festivo, arte-vita; contemporaneamente alla mostra e lo si intende dal titolo, c'era un concerto a Basilea di Lou Reed.

HUO E dice Jan Hoet che tu già in questo momento, fine anni '60 inizio anni '70, hai giocato in modo permanente con identità ibride, fittive, cangianti; volevo sapere come è nata l'idea, questa che è un'anticipazione in un certo senso di ciò che è successo dopo nel mondo, no?

34. J. Hoet, *Un variegato universo,* in A. Galasso (a cura di), *Luigi Ontani. OntanElegia*, Allemandi, Torino 2004, pp. 131-132. Il testo è parzialmente riportato alle pp. 117 e 119.

35. *Transformer. Aspekte der Travestie*, 1974, Kunstmuseum, Lucerna; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 1975, Museum Bochum, Bochum.

36. J. K. Huysmans, *À rebours*, 1884.

LO Given that the exhibition was in Lucerne, it was a tribute to that magnificent moment with Urs Lüthi and the very young Castelli with whom I became friends… I found myself in a very special space; but it started, above all, with the text that Jean-Christophe Ammann had read and that convinced him to invite me. I had just done *Tarzan* at the open space at Contemporanea, invited by Bonito Oliva. I exhibited the first very large photographic images in colour: so the *Tentazioni* and the *Meditazioni*… Specifically about androgyny, there was a poem, a message about late adolescence, restlessness and dissatisfaction expressed in words and images, then there are my first poses as *SanSebastiano*, as the *Ange Infidèle*, from reading Joris Karl Huysmans[36]. It was an extraordinary exhibition with a very festive feel to it. There was art and life there at the exhibition, simultaneously, as the title tells you was the intention. There was a Lou Reed concert in Basle.

GladioliTentazioni, 1969

HUO And Jan Hoet says that at that time, at the end of the 1960s, beginning of the 1970s, you played in a permanent way with hybrid, fictional, shifting identities; I wanted to know how the idea emerged. This was, in a sense, anticipating what would happen later worldwide, wasn't it?

LO It also began with the attribute of narcissism, of a relative vanity, in other words the possibility of exalting and reincarnating one's own thinking and one's own identity without particular transformations or transformism, without modifying or correcting or deforming one's own potential for being. So, the element of playfulness, which is not a carnival of identities, because I begin with the face mask and then the cast, which I realise in papier-mâché and ceramics, at that point simply as a self-portrait. They are elementary reincarnations, therefore associating me with figures and presences that are syntheses, allusion…

HUO Because he also talks about "epiphany of the *tableaux vivants*". It's very interesting because we spoke about it a little last time, and I wanted to go back to it…

LO In fact I did call the first *tableau vivant Teofania* – it wasn't ever shown in public but is documented, in my little village, in Vergato – the *Ange Infidèle*. So it's an ambiguous apparition expressed in a natural way by my presence, since posing for *Ange Infidèle* made me realise that I could pose as various identities… so then there's Pinocchio, Dante, Raphael, Leonardo… It's a cycle that began as though it were an identificatory hallucination. And it was expressed beautifully by the first exhibition at l'Attico, when Sargentini moved [the gallery] from the garage to [via del] Paradiso[37]. I had been formulating these poses for some years; as well as using automatic shutter release, I also directed the photography, like a film director. [He picks up the Transformer exhibition catalogue]. Look, here's an image that Jean-Christophe Ammann published of the *Ange Infidèle*, but reproduced in black and white, and this is something I wrote, taken from a notebook; I don't know if I can read it now because I'm feeling emotional, as though I've slipped back in time to the illusions of late adolescence. [*Reading the text:*] "I am entirely present: *Ange Infidèle*, androgyne,

36. J. K. Huysmans, *À rebours*, 1884.

37. Sargentini transferred his Roman gallery from Via Cesare Beccaria to Via del Paradiso 41.

LO È nata anche sull'attributo di narcisismo, di vanità che era relativo, cioè la possibilità di esaltare, reincarnare la propria idea e la propria identità senza particolari trasformazioni e trasformismi, senza modificare o correggere o deformare la propria possibilità di essere. Quindi, l'elemento di gioco, che non è il carnevale dell'identità, perché parto dalla maschera facciale, poi dal calco, che esprimo con la cartapesta e la ceramica, in quel momento semplicemente come autoritratto. Sono delle reincarnazioni elementari, quindi identificandomi con dei personaggi e delle presenze che sono sintesi di allusione…

HUO Perché lui parla anche di "epifania dei *Tableaux vivants*". È molto interessante perchè ne abbiamo parlato un po' l'ultima volta e io volevo ritornarci su questo…

LO Infatti intitolai *Teofania* il primo *Tableau vivant* - non in pubblico ma documentato al mio paesello, a Vergato - che è l'*Ange Infidèle.* Quindi un'apparizione di ambiguità che era espressa in modo naturale con la mia presenza; dal momento della posa dell'*Ange Infidèle* mi rendo consapevole di poter posare in diverse identità e quindi ecco Pinocchio, Dante, Raffaello, Leonardo… È un ciclo che nasce come fosse un'allucinazione di identificazione. E viene espresso in modo esemplare dalla prima mostra all'Attico, quando Sargentini si sposta dal garage al Paradiso[37]; queste pose le stavo formulando da alcuni anni, oltre all'autoscatto dirigevo i fotografi come regia. Vedi, Jean-Christophe Ammann pubblica una delle immagini dell'*Ange Infidèle*, però riprodotta in bianco e nero, e questo mio scritto da un quaderno… Non so se riesco a leggere perché sono emozionato, come se ritornassi nel tempo all'illusione tardo adolescenziale [Ontani legge]: "Sono assolutamente presente: *Ange Infidèle*, androgino, efebo, ermafrodito, ibrido, sagittario, eteroclito, implicazioni dall'iconico alla fisicità, più agilità e agitata ed altre eccitazioni, segni, stilemi e di più. Autoidealizzazione ossia testimonianza di mentalità, autosignificazione, ambivalenza, fluido di purezza, freschezza e ipersensibilità, atarassia, divinazione, trasmutazione, santità, doppio, comunione, asceticità, integrità, agape, energia, immaginazione, mistico, creatività, inventiva, conoscenza e memoria. Ambiguità, incoerenza e non, oblomovezza, onfalomane". E avevo scritto una poesia, *Voglio baciare l'onfalo al mondo*[38], era un guardare il proprio onfalo, l'ombelico [Ontani legge]: "Onfalistica, onanezza, ipostatica, fantasia, poesia, dolcezza, maraviglia, estasi, intensità, mancanza, penetrazione, consapevolezza, guardarsi allo specchio che dice – ci hai creduto faccia di velluto". È un'esaltazione. Erano scritti di qualche tempo prima.

Teofania (spazio teofanico)
Vergato (Bo), 1969

HUO Perché tu hai anche sempre scritto; c'è l'attività di disegnare ma c'è anche l'attività di scrivere?

LO Sì, all'inizio scrivevo e dipingevo, acquerellavo, difatti il primo incontro a Bologna con il critico artistico del "Resto del Car-

37. Il gallerista si sposta da via Cesare Beccaria a via del Paradiso 41, entrambi a Roma.

38. La poesia è tratta da L. Ontani, *Poesiae Adulescentiae*, Franz Paludetto, ed. Galleria LP 220, Torino, 1974.

ephebus, hermaphrodite, hybrid, Sagittarius, heteroclite, suggestions that range from the iconic to physicality, plus agility and agitated and other excitations, signs, motifs and more yet. Idealisation of the self or, in other words, the evidence of a mentality, self-signification, ambivalence, fluid in its purity, freshness and hypersensitivity, *ataraxia*, divination, transmutation, sanctity, dualism, communion, asceticism, integrity, *agape*, energy, imagination, mystical, creativity, inventiveness, knowledge and memory. Ambiguity, incoherence and coherence, oblomovism, onfalomane" – and I had written a poem called, "I want to kiss the world's navel"[38]; it was looking at one's own navel, the umbilicus. [*Ontani reads*]: "Umbilicalistics, onanity, hypostasis, fantasy, poetry, sweetness, wonder, ecstasy, intensity, absence, penetration, awareness, looking at oneself in the mirror, which says – you fell for it, you sucker". It's quite mad. They were texts written a while earlier.

HUO Because you have always written: there is drawing as a practice, but is there also writing as a practice?

LO Yes, at the beginning I wrote and painted, I watercoloured, in fact, my first encounter in Bologna with the art critic from the 'Resto del Carlino', Ruggeri, who published both my earliest *Oggetti pleonastici* and the poems. My choices evolved organically out of the desire to have a range of possibilities, be they image or writing, always with a seriousness that is at the same time, I hope, a way of laughing at myself. But this is very very long, I'm not sure it's such a good idea to continue [*he laughs*].

HUO And you have continued writing, haven't you? But there hasn't ever been a book of your written texts?

LO No, there's no serious critical anthology of that kind.

HUO Many fragments, it would be a great book…

LO I was looking at how this ends… It's quite exhilarating… [*Ontani begins reading again*]: "to reconstruct the original unity, the controlled folly, the smile, the tears, all the manifestations of the senses, the signs of mood, creating an incessant dance of happiness and more. Contrasting the complete and the incomplete and the rest, in a gradual and sudden stripping away of the accumulated epidermal deformations of the path of time, history, space, traces and, thus, a life, I hope in the impossible." It's very lyrical… rapturous, isn't it?

HUO And another thing that Jan Hoet says in this text: in terms of the connection between identity and the artistic disciplines, is that it's all there in your work because there's performance, there's video, there's film, there's writing, painting, ceramics, papier-mâché, design, you're the architect of your own home…

LO Yes but, in any case, with the awareness that, in this expressive and linguistic variety of mine, there's a continual, but I hope not conventional, attempt to accept, to consider, history; and so, [although] not in [my] materials and techniques, there's this desire to give expression to a form of artistry, but also a way of working, especially when an idea or fantasy suggests an element of the artisanal and of involving others who have those skills, above all in terms of craftsmanship. And this is

MontOvolo

38. The poem is from L. Ontani, *Poesiae Adulescentiae*, Franz Paludetto Editore/Galleria LP 220, Turin, 1974.

lino", Ruggeri, che pubblicò sia i miei primi *Oggetti pleonastici* e le poesie. La mia scelta è avvenuta organicamente, nella voglia di avere un ventaglio di possibilità, che siano l'immagine o la scrittura, sempre con una seriosità che è anche, spero, una forma di autoironia. Ma è molto molto lungo, non so se è il caso di continuare [ride].

HUO E tu hai continuato a scrivere, no? Ma non c'è mai stato un libro dei tuoi testi scritti?

LO No, non c'è un teorema critico così composito.

HUO Molti frammenti, sarebbe un bel libro…

LO Stavo guardando come finisce… È proprio un'esaltazione… [Ontani riprende a leggere]: "ricostituire l'unità originale, la follia controllata, il sorriso, il pianto, tutte le manifestazioni dei sensi, segni dell'umore, creeranno una danza continua di felicità ed oltre. All'opposto completo e non ed oltre per una progressiva e repentina, spoliazione dell'accumulata deformazione epidermica dell'itinerario del tempo, storia, spazio, tracce e così una vita spero l'impossibile". È proprio lirico, delirante, no?

1969

HUO Un'altra cosa che dice Jan Hoet in questo testo: nel senso dell'identità anche legata alle discipline artistiche, è che in te c'è tutto perché c'è la performance, c'è il video, c'è il film, c'è la scrittura, la pittura, la ceramica, il *papier-mâché*, il design, sei l'architetto della tua casa.

LO Sì, comunque nella consapevolezza che, in questo mio ventaglio espressivo e linguistico, c'è un tentativo costante, ma spero non convenzionale, di accettazione, considerazione della storia; è quindi questa voglia di esprimere, attraverso non materiali o tecniche, un saper fare, ma anche un saper condurre, soprattutto quando l'idea o la fantasia suggerisce la dimensione del fare e del coinvolgere anche chi possiede quella capacità, soprattutto nel rapporto con l'artigianato. E questo è anche per diletto, conservando una dimensione dilettante dove non ci sia un dover inventare il nuovo; cioè all'inizio della mia avventura ho realizzato solo due *ready-made* nella mostra *Teofania*, c'è un angelo custode a pedale e una bandiera a pedale. Ma nell'adorazione e nell'ammirazione della memoria della storia dell'arte, partendo dall'archeologia, mi è sembrato fosse la prova più esplicita di amore - che è una forma anche di adorazione - il tentare di esprimere nella contemporaneità, un'idea che possa resuscitare, ridare vitalità e vita, in senso giocoso e ludico a dei saperi e a dei saper fare che sembrerebbero, a volte, emarginati o squalificati dalla contemporaneità. E soprattutto cercare di non essere condizionati da quella che è diventata la società dell'arte, e io continuo non ad avere la nostalgia ma l'illusione che esista il mondo dell'arte indipendentemente dalla società dell'arte.

HUO E questo vuol dire, come con la ceramica, per esempio, riportare cose nell'arte che non sono state…

LO A RomaAmor ho fatto le vetrate con l'uso dei piombi ma dove i piombi formano delle sagome a curva anziché coi tagli tra-

also for the fun of it, maintaining an element of pure amusement where there's no obligation to invent something new. I mean, when I first set out on this adventure I made just two ready-mades for the exhibition, *Teofania*, where there's a pedal-powered guardian angel and a pedal-powered flag. But, admiring and worshipping the memory of the history of art, from archaeology onwards, it seemed to me that the most explicit proof of love – which is also a form of worship – was to attempt to give contemporary expression to an idea that can resurrect, that can give new vitality and life, in a very playful sense, to forms of knowledge and know-how that sometimes seem marginalized or rendered irrelevant by modern life. And above all to try not to be conditioned by what has now become the art world, and I continue not to feel nostalgia but to nurture the illusion that the world of art exists independently of the art world.

HUO And that means, as with the ceramics, for example, bringing things into art that weren't…

LO At RomAmor I made the stained-glass windows using lead but with the lead forming curved silhouettes rather than the traditional cuts… or the form I have given the work in ceramics which is, simultaneously, a form of sculpture, in that it exploits the possibilities offered by the fact that it is a hybrid, which begins with the casts. By that I mean that my approach can seem repetitive but it is not an undifferentiated repetition, but I try, each time, to add to and vary it, as in the mosaics, as well… I don't know if you've noticed that there's a mosaic of *Lapsus Lupus*?

HUO Yes, I saw it. Yes, because it's not repetition. As Deleuze said, "repetition is difference".

LO I met Guattari[39].

HUO You met him?

LO Yes, in Paris in the 1980s. He was in a lake, a little lake outside Paris.

HUO Then I wanted to ask you about Rome, because this morning I went to see Giosetta Fioroni. I've been reading her book, *Lettere d'amore* [Love letters], with Goffredo Parise, which is a lovely book[40]… you quoted Goffredo earlier, didn't you?

LO Yes, he came to see me very early on. Sadly in the latter years, I didn't know, but he was already ill, and he'd been a great traveller and he wrote some extraordinary accounts of his travels, wonderful. There's the book on Japan, which he got them to illustrate with the photos of Il Beato; and they are colourised photos[41]. Then the relationship with Giosetta, who has had the sensitivity and the luck to have collaborated with writers on many occasions. I liked Parise – who I often met up with or bumped into, or I was invited over to their place. A very rare man of letters in Rome. I mean, I think Parise was, for many years, almost the only one to have been curious and, above all, selectively sarcastic about art. The text he wrote was after I came back from the first trip to Bali for the masks. It's really a lovely text[42]. In the exhibition there'll be a copy of his first book, *Il ragazzo morto e le comete* [The Dead Boy and the

Fuochino, 1969

39. G. Deleuze and F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Paris, 1972.

40. G. Parise, G. Fioroni, *Lettere d'amore*, Corraini, Mantua, 2016.

41. G. Parise, *L' eleganza è frigida*, A. Mondadori, Milan, 1982.

42. G. Parise, *FacciaPule*, op. cit., p. 80.

dizionali, oppure la ceramica che ho espresso è una ceramica che è allo stesso tempo scultura, in quanto si avvale della possibilità di essere un "ibridolo", che parte dai calchi. Cioè il mio teorema può risultare ripetitivo, ma non è una ripetizione indifferente, ma ogni volta, carcando di aggiungere e variare, come anche nei mosaici... Non so se hai notato che c'è un mosaico di *Lapsus Lupus*?

HUO Sì, l'ho visto. Sì, perché non è ripetizione. Come dice Deleuze: "la ripetizione è differenza".

LO Ho conosciuto Guattari[39].

HUO Lo hai incontrato?

LO: Sì, a Parigi, negli anni '80, stava in un lago, un piccolo lago fuori Parigi.

HUO Poi volevo chiederti di Roma, perché stamani ho fatto visita a Giosetta Fioroni. Sto leggendo il suo libro *Lettere d'amore,* con Goffredo Parise, che è un bel libro[40]… Tu hai citato Goffredo prima, no?

LO Sì, venne a trovarmi all'alba. Purtroppo negli ultimi anni, non lo sapevo, ma era già ammalato, ed essendo stato un grande viaggiatore ha scritto dei racconti di viaggio straordinari, meravigliosi. C'è il libro sul Giappone, illustrato con le foto del Beato; e sono foto dipinte[41]. Quindi il rapporto con Giosetta, che ha avuto la sensibilità e la fortuna di tante collaborazioni coi letterati. Mi piaceva Parise, che incontravo frequentemente o casualmente, oppure anche invitato da loro. Una presenza molto rara di letterato a Roma, cioè penso che Parise per molti anni è stato quasi l'unico che ha avuto una curiosità sull'arte, soprattutto con sarcasmo selettivo. La testimonianza che ha scritto fu dopo il primo ritorno dal mio viaggio delle maschere a Bali, è veramente una testimonianza di grande simpatia[42]. Nella biblioteca del *Troumeau alato* ci sarà in mostra il suo primo libro *Il ragazzo morto e le comete*, realizzato in fotoceramica[43].

Palazzo Bentivoglio, Bologna

HUO Durante la colazione di questa mattina, Giosetta mi diceva che c'era questa situazione incredibile a Roma, perché c'era La Tartaruga e dopo c'era anche Sargentini, queste due situazioni che catalizzavano… Volevo sapere un po' più di te, perché il tuo lavoro è nato in questo clima.

LO Sì e no, la mia arte, diremmo, è nata nell'isolamento della mia origine provinciale e nella frequentazione di tutto ciò che mi era possibile vedere in giro per l'Italia e anche in Europa. Però venendo a Roma, per mia scelta - in quanto ero venuto a Roma da ragazzino visitando tutti i musei, tutte le chiese, tutti i monumenti, tutte le archeologie - ho avuto un respiro e una conferma che solo una città come Roma mi poteva dare. Quando andai a New York, non solo come Cristoforo Colombo, ma poi invitato da Ileana Sonnabend, che era il ponte più speciale come rapporto fra l'Italia, l'Europa e l'America, constatai che, nella ricchezza di presenze che New York in ogni data possiede, Roma fosse più ricca e più vitale in quel momento.

39. G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Parigi, 1972.

40. G. Parise, G. Fioroni, *Lettere d'amore*, Corraini, Mantova, 2016.

41. G. Parise, *L' eleganza è frigida*, A. Mondadori, Milano, 1982.

42. G. Parise, *FacciaPule*, cit., p. 81.

43. G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, Ed. Neri Pozza, Venezia, 1951.

Comets], made with photoceramics, in the *Troumeau alato* bookcase[43].

HUO Over coffee this morning, Giosetta said that there was this amazing situation in Rome, because there was the Tartaruga [gallery] and then there was Sargentini, too, these two situations that acted as catalysts… I wanted to hear a bit more about it from you, because this was the atmosphere in which your work began.

LO Yes and no. My art, let's say, was born amid the isolation of my provincial origins and it was born of my familiarizing myself with everything I could possibly get to see all round Italy and also in Europe. However, on coming to Rome, which was entirely my own choice – in that I'd come to Rome as a youngster, visiting all the museums, all the churches, all the monuments, all the archaeological sites – I found a space and a recognition that only a city like Rome could have offered me. When I went to New York, not just [when I went] as Christopher Columbus but afterwards [when I was] invited over by Ileana Sonnabend, who was a very special bridge between Italy, Europe and America, I noticed that despite the very rich variety that New York always has, at that time Rome seemed to me to be richer and more vibrant.

HUO Cy Twombly and Rauschenberg had already arrived… It was no accident that they came to Rome, was it?

LO There were so many people, apart from the Scuola Romana. You often bumped into, not just Twombly, but also Burri, Sandro Penna, Castellani, De Domincis, De Chirico…

HUO And was Toti Scialoja important to you?

LO Toti Scialoja…

HUO Because Giosetta says he was an inspiration. Or not?

LO Yes, but not Toti Scialoja the teacher – because I didn't go the Accademia di Belle Arti that's just round the corner here, but I did go, for a short period, to the life-drawing school in Bologna. As a painter, his refinement and his quality of suspension were interesting but my natural sympathies and my interest were captured by his nursery rhymes: they have a rare wit.

HUO What are the nursery rhymes?

LO They are poetic games. They're playful compositions that people say he wrote for his grandchildren. They are proper word games in free verse, very playful, very amusing, with a light touch. They're like tongue-twisters; there's onomatopea.

HUO So it's a sort of sophisticated game, then?

LO They're short but so amusing, so wonderful, that they're a real surprise, considering his style as a painter where the composition seems suspended. But I got to know him quite casually, the way one did back then, given that meeting people was so easy – you might say a sort of relaxed conviviality. I wanted to say something more significant and less repetitive than this… However, I'm convinced that in everything I try to say there's a sort of ideal mirage, or there's the confirmation that mirages can also be not just visible but also tangible… I'd like to ask you

Omaggio a Sandro Penna

43. G. Parise, *Il ragazzo morto e le comete*, Ed. Neri Pozza, Venice, 1951.

HUO Erano già arrivati Cy Twombly, Rauschenberg… Non è per caso che sono arrivati a Roma, no?

LO C'erano tante presenze, oltre alla Scuola Romana si poteva incontrare frequentemente non solo Twombly ma anche Burri, Sandro Penna, Castellani, De Dominicis, De Chirico…

HUO E Toti Scialoja era importante per te?

LO Toti Scialoja…

HUO Perché dice Giosetta che lui era un'ispirazione, no?

LO Sì, ma il Toti Scialoja insegnante, non avendo io frequentato l'Accademia d'arte che sta qui all'angolo, ma per una stagione la Scuola del Nudo a Bologna; come pittore la sua raffinatezza e la sua sospensione erano interessanti, ma la mia simpatia e la mia attenzione vanno alle filastrocche, sono di uno spirito raro.

HUO Cosa sono le filastrocche?

LO Le filastrocche sono dei giochi poetici. Sono delle composizioni giocose che si dice abbia scritto per i suoi nipotini, sono proprio dei giochi di parole a ritmo libero, molto giocoso, sono spiritosissime. Con leggerezza, queste filastrocche sono come degli scioglilingua, c'è onomatopea.

Tribù Tabù
Pennato

HUO È aulico come gioco, no?

LO Sono brevi, ma così spiritose, così meravigliose che sono una sorpresa, rispetto al linguaggio pittorico suo che è come sospeso in una composizione. Ma l'ho conosciuto un po' così, come a quel tempo tutti, essendoci una facilità di incontri, per non dire una convivialità casuale. Vorrei dire qualcosa di più significativo e meno ripetitivo, però nella convinzione che in tutto ciò che tento di esprimere, come dire, c'è un miraggio ideale, cioè la conferma che i miraggi possano essere non solo visibili ma anche tangibili… Mi piacerebbe farti io delle domande visto che tu sei un protagonista dell'arte globale e forse sei l'unico che ha la qualità per essere considerato un vero curatore… È offensivo?

HUO No.

LO I curatori che ho conosciuto io successivamente non sono abbastanza curatori. Cosa pensi non del mondo dell'arte, che c'è sempre e non c'è mai, ma della società dell'arte? Perché la società dell'arte attuale è riuscita a dare l'impressione di distruggere il mondo dell'arte, perché è successo questo? Cioè io ho vissuto troppo a lungo o…

HUO La comunità?

LO Sì.

HUO Ma la sfida ritengo sia un problema di comunità, che diventa una specie di gruppo più grande, perché ad un certo momento il mondo dell'arte… Cioè quando io sono arrivato, negli anni '80, il gruppo era più piccolo ma già molto grande; quando tu sei arrivato era ancora più piccolo, no?

LO È quello che intendo vivere io. Sono e non sono dietro questo muro estetico, nella convinzione che ogni individuo artista può tuttora vivere autonomo o distaccato o estraniato da que-

some questions of my own, given that you are one of the protagonists of the international art scene and perhaps the only one who has the merit of being considered a true curator. Is that offensive?

HUO No.

LO None of the curators I've met since is enough of a curator. What do you think of… not the world of art, which is always there and never there, but of the art world. Because the current art world has succeeded in giving the impression that it has destroyed the world of art; why has this happened? I mean, either I've been around too long or…

HUO The [art] community?

LO Yes.

HUO I think, is connected with the community, which becomes a sort of extended group, because at a certain point the art world… I mean, when I arrived, in the 1980s, the group was smaller but already sizable; when you appeared on the scene it was even smaller, wasn't it?

LO That's how I aim to live. I'm both exposed and protected by this wall of aesthetics; [I'm] convinced that all artists can still live autonomously or detached from or as strangers to this ferment, this [idea of] production, however it doesn't surprise me because, having been molded by the 1960s and, above all, having exhibited since the 1970s, I've seen the linguistic aspect, the seriousness and art as a form of protest as well – and commercial art was a sort of blasphemy [back then] – until we reached this form of exasperation, no? Because signs, and the intrusion of the fashion world… I remember the exhibition Celant did for Armani at the Guggenheim in New York as being the moment the world of art collapsed.

HUO But at the same time I think the world of art never collapses because there's always…

LO An exception. But the [art] community, which had differences and diversity, collapsed.

HUO But at the same time I think that there are, in every generation, true artists who don't let anything distract them and go their own way; it's just harder to see clearly because of all the background noise and there are other things on. So I don't think that, in the art of today, there aren't any artists like that, but I do think there is problem, not so much in the work itself, as with globalization. Because globalization has huge benefits and disadvantages and, as Édouard Glissant says, *mondialité* should be a global dialogue, which is the dialogue that's there in all great artists, because art is cosmopolitan. It's there in Alighiero, it's there in your work, it's a transnational dialogue. However the problem is that in this globalized world there are also these forces of, let's say, standardization.

LO But that's a positive aspect. It's connected with detachment, concentration, not being conditioned… And going back to the artworks, however significant or insignificant they may be, it regards the accumulation of meanings, additional values… and in that sense

Asor (il clown della Rosa)
Bologna, 1990

sta fomentazione, produzione, però non mi sorprende in quanto, avendo una formazione negli anni '60, e soprattutto avendo una prospettiva espositiva dal '70, ho visto l'aspetto appunto linguistico, di impegno, anche di contestazione attraverso l'arte - ed era come dannata l'arte commerciale - fino ad arrivare a questa esasperazione, no? Perchè l'evidenza e l'invadenza della moda... Ricordo che la mostra che fece Celant ad Armani al Guggenheim di New York fu il momento in cui crollò il mondo dell'arte.

HUO Ma, nello stesso tempo, credo che non crolli mai il mondo dell'arte perché c'è sempre…

LO Un'eccezione, però è crollata la comunità, che si differenziava, si diversificava.

HUO Ma penso che ci siano, in ogni generazione, dei veri artisti che non si lasciano perturbare da niente e fanno il loro cammino; è soltanto più difficile vedere chiaro perché ci sono migliaia di altre cose. Dunque io non penso che nell'arte di oggi non ci siano artisti così, ma penso che il problema sia, non tanto nel lavoro, quanto nella globalizzazione. Perché la globalizzazione ha grandi vantaggi e svantaggi e come dice Édouard Glissant, la *mondialité* sarebbe un dialogo globale, che è il dialogo che c'è in tutti i grandi artisti perché l'arte è cosmopolita, c'è da Alighiero, c'è da te, è un dialogo transnazionale. Però il problema è che, in questo mondo di globalizzazione, ci sono anche queste forze, diciamo, omogeneizzanti.

LO Ma questo è un aspetto positivo. Riguarda la capacità di estraneazione, concentrazione e non condizionamento. Ritornando alle opere o operette che siano, concerne i significati aggiunti, i valori aggiunti, e in questo senso è vistosa l'esasperazione e questi valori sono deformati; ho anche considerazione e ammirazione per gli artisti che hanno sfidato la globalità col numero, per questo citavo la moda, cioè la possibilità di fare una produzione che circola per il mondo disinvoltamente sul numero, la quantità, per poi essere consumata. Allora avere la convinzione, la capacità di non lasciarsi consumare forse... Mi dispiace come quando parlo di Bali, questo paradiso integro sul rito, che è stato così deformato.

HUO Non so se tu hai mai letto Édouard Glissant, questo scrittore lui veniva dalla Martinica e io lo leggo ogni giorno, perché parla di questa idea dell'arcipelago, della *mondialité*, della creolizzazione. Lui sostiene che la globalizzazione è, in un certo senso, molto positiva, perché l'idea di come tu e Alighiero avete lavorato è diventata una realtà, cioè che noi oggi possiamo avere dialoghi fra le culture, fra Oriente e Occidente. Tutte cose che noi amiamo. Però dice che questa globalizzazione, regolandosi sull'industria, ha portato con sé delle forze omogeneizzanti che distruggono tutto e che dobbiamo resistere a ciò. E poi dieci anni fa – adesso è morto di tumore – lui mi diceva: "vivremo un giorno dove il *backlash*, vuol dire la reazione contro la globalizzazione, sarà ancora peggio". E noi dobbiamo avere questo terzo cammino, la *mondialité*, che è un dialogo che crea dialoghi globali ma che non

Omaggio a Ingres
Madras, 1975

the exaggeration is obvious. And these values are distorted; I respect and admire the artists who have taken on globalization, with volume, that's why I mentioned fashion… I mean, the possibility of making something that happily circulates worldwide, based on volume, on quantity, [made] to be consumed. Then having the confidence, the ability, to avoid allowing oneself to be consumed, perhaps… What saddens me is like when I talk about Bali, this still-intact paradise of rituals, which has been so disfigured.

HUO I don't know if you've ever read Édouard Glissant, this writer, he came from Martinique and I read him every day, because he talks about this idea of the archipelago, of *mondialité*, of creolization. He maintains that globalization is, in one sense, very positive because the idea of how you and Alighiero worked has become a reality… that today we can have dialogues between cultures, between East and West. All things that you and I love. However, he does say that in basing itself on industry, this globalization has brought with it a standardization that destroys everything, and we have to combat that. And then ten years ago - he's dead now, of cancer - he told me: "there will come a day when the backlash, the reaction against globalization, will be even worse". And we need this third way, *mondialité*, which is a dialogue that creates global dialogues but doesn't eliminate regional differences. In a way, your work is an example of this... you and Alighiero are the examples. Because Alighiero told me to read Glissant, and afterwards I went to see him. I think that your work, [the work] of Alighiero, of the artists, is in a certain sense the model for this *mondialité* and, as you were telling me today for example, with these works made in Bali, these works made in India, they are not standardized but they are transnational, they are *mondialité*, you practice *mondialité*.

LO I think I have a symbiosis, an empathetic, creative complicity with them… What you say about me is very nice; I mean, it's wonderful that there's this mobility in the world, this mixing together, in fact I've always said and thought that all we need is an identity card to move around the world. The latest masks I've made are *InTolleranza*… Instead, for you I'd suggest another book, very rich and delightful, by Mathias Énard: a novel that's full of quotes about the Orient and Orientalism, the give and take between East and West, in equal degrees; who has influenced the West and who has influenced the East. It's a book with all the knowledge of a musicologist or an archaeologist[44].

HUO I must read it, because I met him a few years ago, he's fairly young, he must be about 45…

LO I should like to meet him. I believe, at least the blurb in the book says, that he has also lived in Rome, and now in Barcelona.

HUO No but let's organize it, because I know him, but now I have to read the book about… But Glissart will be great for you because I think you'd like it a lot… Fantastic! I'm so pleased with this interview, which is the longest we've ever done. I wanted to ask you one final question: in terms of resisting the standardization of globalization,

Mano sinistra
Ara Pacis, Roma, 1981

44. M. Énard, *Boussole*, Actes Sud, Arles, 2015. Translated by Charlotte Mandelle under the title *Compass* (Fitzcarraldo Editions, London, 2017).

fa sparire differenze locali. In un certo senso il tuo lavoro è l'esempio di questo… tu e Alighiero siete l'esempio. Perché Alighiero mi diceva di leggere Glissant e dopo gli ho fatto visita. Io penso che la tua opera, di Alighiero, degli artisti, è in un certo senso il modello di questa *mondialité* poiché, come tu mi hai raccontato oggi, per esempio di questi lavori con Bali, di quelli con l'India, non sono omogeneizzanti ma sono transnazionali, sono *mondialité*, tu pratichi la *mondialité*.

LO Penso di avere una simbiosi, una complicità di empatia, di creatività con loro… Quello che dici è molto simpatico nei miei riguardi; cioè è bellissimo che ci sia questo movimento del mondo, questo mescolamento, tanto è vero che ho sempre detto e pensato che basterebbe una carta di identità per muoversi nel mondo. Nelle ultime maschere ho fatto l'*InTolleranza*. Io invece ti consiglio un altro libro che è molto ricco e delizioso, di Mathias Énard, un romanzo che è pieno di citazioni che riguardano l'Oriente e l'Orientalismo, il dare e l'avere, fra Occidente e Oriente senza priorità; chi ha influenzato l'Occidente e chi ha influenzato l'Oriente. È un libro col sapere di musicologo e di archeologo[44].

BaliBulè, 2007-2009

HUO Lo devo leggere perché l'ho incontrato alcuni anni fa, è abbastanza giovane, deve avere sui quarantacinque anni.

LO Mi piacerebbe conoscerlo. Lui credo, almeno nella didascalia del libro, è scritto che ha abitato anche a Roma e adesso a Barcellona.

HUO No ma lo organizziamo questo, perché io lo conosco ma adesso devo leggere il libro sulla… Ma è bello per te Glissant perché io penso che a te piacerebbe molto… Fantastico! Sono molto felice di questa nostra intervista che è la più lunga che abbiamo fatto. Volevo chiederti un'ultima cosa: nel senso del resistere all'omogeneizzante globalizzazione, come tu sai, ho lanciato questo movimento di protesta contro la sparizione della scrittura a mano. Dunque ogni giorno io posto su internet uno sketch, un dibujo, una frase.

LO Posso prendere un mio quaderno?

HUO Dunque se tu potessi scrivere qualcosa su un post-it adesso così lo pubblichiamo.

LO È la testimonianza di che cosa è l'India oggi.

HUO Salvare la scrittura a mano, abbiamo centosessantamila persone che ci seguono, è diventato un movimento che siamo riusciti a creare, e ogni giorno posto queste frasi, ornamentali, scritti...

LO Questa è come una pagina di un diario però a ritroso, a quando ero in India prima di Natale [Ontani sfoglia un suo quaderno].

HUO Ma sono bellissimi questi quaderni, tu li hai mai pubblicati?

LO No, veramente no…

HUO Ma è bello… Cos'è questo?

LO Un biglietto di un museo indiano, credo… È paradossale, perché vedi [legge il titolo dal quaderno] *VespasianIndiani 2016*. [Legge una frase]: "Passeggiando per New Delhi"

44. M. Énard, *Bussola*, traduzione dal francese di Y. Melaouah, E/O, Roma, 2016.

as you know, I've launched this protest movement [fighting] against the dying-out of handwriting. So every day I post a sketch on line, a *dibujo*, a phrase…

LO Can I get one of my notebooks?

HUO So if you could write something on a post-it now, we could publish it.

LO It's a record of what India is today.

HUO To save the art of handwriting. We have 160,000 followers. It's become a movement that we've managed to create, and every day I post these phrases, ornamental, texts…

LO This is like the page of a diary but going backwards, to when I was in India before Christmas [*Ontani flicks through his notebook*].

HUO But these notebooks are beautiful. Have you ever published them?

LO No, in reality, no…

HUO But it's beautiful… What's this?

LO An entrance ticket for an Indian museum, I think… It's a paradox because, look… [*reading the title of the notebook*] "VespasianIndiani 2016". [*Reading a phrase*] "Walking through New Delhi"…

HUO The second line?

LO "I noticed some white cubes" [*Obrist laughs*] "in brickwork, toilets with two little doors and, at the top, two gigantic printed images, on the left a colour photo of Modi and the other a very graphical image of Gandhi" – you know, when you take the photographic image and leave just the outlines. I asked the driver from the Imperial Hotel to translate the Hindi caption, and the following day I asked someone else, just to be sure, you know? It's arrogant propaganda that announces, "I have given you" – here there's what was the most vulgar term [imaginable] when Vespasianus was Emperor – "the bogs that Gandhi never gave you…"[45]. Incredible… I took various photos to be developed, from the negative. I'll send it to you.

HUO I have to see that, it's unbelievable.

LO Then there's a follow-up: the comment the Indians made was, "It would have been better to give us something to eat first… we don't need Modi's help to shit".

HUO This is very closely connected with what we were talking about, about globalization, isn't it?

LO It's the legend of the *chai wallah*, the street urchin who brings you tea.

HUO I love the writing… Fantastic!

LO "Viva l'arte", which is the title of the next Biennale.

HUO Yes, exactly. Incredible.

LO Isn't that strange?

HUO Thank you so much.

Intolleranza (progetto)
Bali 2016

Ezra Pound, 1998

45. This is the rough-and-ready translation offered by the various passersby to whom Luigi Ontani turned for help. In reality the original is more accurately translated as: "We will change. We promise to clean the country. Clean India Mission".

45. Quella riportata è una traduzione "di strada", condivisa da diversi passanti a cui Luigi Ontani si è rivolto per l'interpretazione. La traduzione originale in realtà è: "Cambieremo. Promettiamo che puliremo il paese. Missione India Pulita".

HUO Seconda linea?

LO [Ontani legge]: "Ho notato dei cubi bianchi" [Obrist ride] "in muratura, toilette con due porticine e all'apice stampate due immagini giganti, a sinistra la foto a colori di Modi e l'altra graficizzata di Gandhi, sai quando prendi l'immagine fotografica e rimane soltanto la linea. Ho chiesto la traduzione della didascalia dall'Indù all'autista dell'Imperial Hotel e il giorno dopo a un altro, per esser sicuro, no? L'arrogante propaganda comunica: "Io vi ho dato" - c'è scritto il termine più volgare mentre Vespasiano è l'Imperatore – "i cessi che Gandhi non vi ha mai dato"[45]… Incredibile… Ho portato al laboratorio diverse foto, col negativo te lo invierò.

HUO Devo vederlo, è incredibile.

LO Poi c'è una dopo-storia: il commento degli Indiani è stato: "Sarebbe meglio che prima ci sfamasse, non abbiamo bisogno di Modi per andare al gabinetto".

HUO Questo è molto attinente a quello di cui abbiamo parlato sulla globalizzazione, no?

LO È la leggenda del "Chayboy", il ragazzo di strada che portava il tè.

HUO Adoro la scrittura… Fantastico!

LO "Viva l'arte" che è diventato il titolo della Biennale di quest'anno.

HUO Sì esatto, incredibile!

LO Strano, vero?

HUO Mille grazie.

Manifesto di Modi,
New Delhi, India, 2016

In the Lands of the Sultan

Emanuele Trevi

The paintings flew from his fingers like doves
from the hands of a magician
Giovanni Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*

Every art is about the longing of One for the Other.
Orphans that we are, we Make our sibling kin out of anything we can find.
The labor of art is the slow and painful metamorphosis
of the One into the Other.
Charles Simic, *Dime-Store Alchemy: The Art of Joseph Cornell*

At the end of the day, Ontani is a kind of sultan, as Goffredo Parise said in his unforgettable portrait which was published in *Corriere della Sera* in the winter of 1983. Of all those who have attempted to paint a verbal portrait of Ontani (and they are far from few in number), Parise remains unsurpassed. As an anatomist and collector of bizarre and uneasy souls, the Vicenza-born writer knew he was infallible. It was natural that Ontani in particular (without making too many sophisticated and academic distinctions between the artist and the man) should attract him. Parise turns up at his house without waiting for an invitation, peeks at the books he reads, admires his thick-soled shoes and the ankle boots "for the miracle-graced" (who knows what that means?). He abandons himself to that supreme and supremely risky exercise in admiration: envy. Envy of Ontani's clothes and of his "mad and innocent" narcissism. Being far from a fool, Parise does not pretend to have failed to note that which is plain to see. He does not, therefore, go in search of the esoteric at the expense of the exterior. As if the surface were less noble than the *profoundeur* – as if neither one nor the other pointed to the same central void, to the pineal gland where every here is also a there. If anything, thanks to the very fact that he accepts Ontani's appearance, or rather the art of his appearance in all its fullness, Parise gives it a new significance. Just as Truman Capote, let's say, does when he speaks of Marilyn. And so, in the narcissism, in the innocence and in the folly of that particular narcissism, behind the glossy iridescent surface, Parise senses something quite different: an unquestionable form of sovereignty. It is, this

Spilla Testimone, d'après Carracci, 1976

ScarpettaGhetta, 2002

Nelle terre del sultano

Emanuele Trevi

I quadri gli uscivano dalle dita come le colombe
dalle mani del prestigiatore
Giovanni Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*

Ogni arte tratta dell'anelito dell'Uno verso
l'Altro. Orfani come siamo, decifriamo
parentele in tutto ciò che riusciamo a trovare. La fatica
dell'arte è la lenta e dolorosa metamorfosi dell'Uno nell'Altro.
Charles Simic, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*

Reuccio, 1969

In fin dei conti, Ontani è una specie di sultano, diceva Goffredo Parise nell'indimenticabile ritratto pubblicato sul "Corriere della Sera" nell'inverno del 1983. Tra tutti coloro che hanno provato a fare un ritratto verbale di Ontani, e non sono pochi, Parise rimane insuperato. Come anatomista e collezionista di anime inquiete e bizzarre, lo scrittore vicentino sapeva essere infallibile. È naturale che Ontani, senza tante distinzioni sofistiche e accademiche fra l'uomo e l'artista, lo attragga in modo particolare. Gli piomba in casa senza aspettare un invito, spia i libri che legge, ammira le scarpe dalla grande suola e gli stivaletti «da miracolato» (che vorrà mai dire?). Si lascia andare a quel supremo e rischiosissimo esercizio di ammirazione che è l'invidia: per gli abiti, e per il narcisismo «insolente e folle» di Ontani. Non essendo uno sciocco, Parise non fa finta di non vedere quello che tutti possono vedere. Non va in cerca, insomma, dell'interiore a scapito dell'esteriore. Come se la *surface* avesse meno titoli da vantare della *profondeur* – come se l'una e l'altra non rimandassero allo stesso centro vuoto, alla ghiandola pineale dove ogni qui è anche un altrove. Semmai, proprio accettando in tutta la sua pienezza l'apparenza di Ontani, o meglio la sua arte dell'apparire, Parise la carica di un significato inedito. Come fa Truman Capote, mettiamo, quando parla di Marilyn. E dunque, nel narcisismo, nell'insolenza e nella follia di quel particolare narcisismo, oltre la superficie iridata e riflettente, Parise intuisce tutt'altro, vale a dire una forma indubitabile di sovranità. È un «sultano», questa volta, che rimira la sua immagine: non più, semplicemente, quel patetico pitocco del solito Narciso che da Ovidio a Freud non sa far altro che finire vittima del suo contemplarsi. D'accordo, ma

time, a "sultan" who admires his own image: no longer merely the usual Narcissus, that sad little beggar who, from Ovid to Freud, can do no better than fall victim to his own admiring gaze. Alright, but where there's sovereignty there must also be a kingdom. You can't have one without the other. And here Parise's subtle intuition reveals itself, thirty-five years later, to have been distinctly prophetic. In the sense that what he spoke of is even more evident now than it was back then. In fact, Ontani's "sultanate" regards "an art force or at any rate a geographical territory situated in a part of the world that is certainly exotic but that no one has ever visited if not indirectly through the objects he creates". As if to say, if I haven't misinterpreted such a precious intuition, that Ontani's work is demiurgical: it is a journey that creates the place to which it leads, a place that exists nowhere if not in the journey that creates and dismantles and recreates it. Be it small or grand, a retrospective, a show of recent pieces or even a single piece, every one of Ontani's exhibitions is an excursion into one of the provinces of this "sultanate". No one would expect to visit all of it or to represent it on a map, for the simple reason that the creation of this world did not take place all in one go, leaving crystalline forms and meanings in its wake. Ontani is the type of demiurge who can't stop shaping his world, who continually returns to what he has already made, as though it were all constantly turning on a giant potter's wheel, each completed form ready to be reabsorbed into the movement. To apply a delicate distinction formulated by Marina Tsvetaeva in her essay on Natalia Goncharova, Ontani's is an interminable "creative action" quite different from the procedure adopted by God, who got everything done and dusted in six days and even earned himself a day of rest. ("The creative action is different from that of the Creator because, for her, following the sixth day there comes the first, the first day all over again. The seventh day is not conceded us, here on Earth, our things are perhaps allowed it, we are not.")

PasolinPisello, 1995

Ontani was forty years old when the indiscrete Parise turned up at his house, rifling through his wardrobe and his bookcase. At that point in his journey the list of techniques put to the service of an extraordinarily coherent vision was already very long; when we speak of Ontani, there's no escaping it, we are obliged to invoke two dimensions simultaneously, or rather two forces simultaneously at work, like a pianist's hands: unity and variety, to put it in the simplest of terms. We should, in this regard, mention one particular coincidence: no one technique corresponds to a specific "period". Photography and ceramics, watercolour and papier-mâché, the *tableau vivant*, the incredible collaborations with craftsmen half the world over... every aspect of Ontani's "creative action" has a story of its own that corresponds to a desire for perfection, and each re-presents itself cyclically rather

Tribù Tabù Lacunare Lagunare
Biennale di Venezia, 1995

CoccoFontanaDrillo, 1995

dove c'è una sovranità, dovrà pur esserci anche un regno. L'una non va senza l'altro. E qui la percezione sottile di Parise, trentacinque anni dopo, si rivela addirittura profetica. Nel senso che quello di cui parla è ben più visibile oggi che allora. Il «sultanato» di Ontani, infatti, «riguarda una forma d'arte o comunque un territorio geografico situato in una parte del mondo certamente esotica ma che nessuno ha mai visitato se non indirettamente attraverso i suoi manufatti». Come dire, se non interpreto male un'intuizione così preziosa, che l'operato di Ontani è demiurgico, è un viaggio che crea il luogo in cui è diretto, luogo che non esiste da nessuna parte se non nel viaggio che lo crea e lo disfa e lo ricrea. Ogni mostra di Ontani, non importa se piccola o grande, antologica o dedicata a un gruppo d'opere recenti o magari a una sola opera, è un'escursione in qualche provincia del «sultanato». Nessuno potrebbe pretendere di visitarlo tutto o tradurlo in una mappa per il semplice motivo che la creazione di questo mondo non è avvenuta una volta per tutte, lasciandosi dietro forme e significati cristallizzati nella loro essenza. Ontani è quel tipo di demiurgo che non sa smettere di plasmare la forma del suo mondo, che torna sempre su ciò che ha già fatto, come se tutto continuasse a girare su un grande tornio, ogni forma compiuta già pronta a farsi risassorbire nel movimento. Per usare una preziosa distinzione formulata da Marina Cvetaeva nel suo saggio su Natal'ja Gončarova, quella di Ontani è un'interminabile «azione creante» ben diversa dal modo di procedere di Dio, che in sei giorni fa tutto una volta per tutte e ci guadagna addirittura un giorno di riposo («L'azione creante si differenzia dal Creatore perché per lei dopo il sesto c'è subito il primo giorno, di nuovo il primo. Il settimo giorno a noi, qui sulla terra, non è concesso, è concesso forse alle nostre cose, non a noi»).

Ontani ha circa quarant'anni quando l'indiscreto Parise gli piomba in casa, frugando nel suo guardaroba e nella sua libreria. È già molto lungo, a questo punto del cammino, il catalogo delle tecniche messe al servizio di una visione di straordinaria coerenza: quando parliamo di Ontani, non c'è scampo, noi dobbiamo sempre invocare simultaneamente due aspetti, o meglio due poteri all'opera simultaneamente come la destra e la sinistra del pianista – unità e varietà, per dirla con le parole più semplici. Va notata, a questo proposito, una circostanza particolare: nessuna tecnica corrisponde a un «periodo» particolare. Fotografia e ceramica, acquerello e cartapesta, il *tableau vivant,* le incredibili collaborazioni con artigiani di mezzo mondo... ogni aspetto dell'«azione creante» di Ontani ha una sua storia che corrisponde a un desiderio di perfezionamento, e si ripropone in maniera ciclica anziché identificarsi con un determinato momento considerabile in modo evolutivo. Per fare un esempio evidente, ed evocare l'ombra di un artista amato da Ontani, un modo diametralmente opposto di procedere è quello di Pino Pascali, che in pochissimi

PascAlimascheronCannone, 1995

than representing a particular stage in an evolution. To give an obvious example, and to summon the shade of an artist much loved by Ontani, the diametrically opposite approach was that of Pino Pascali, who in the very brief span of his artistic activity (no more than four years, all told) produced series after series of works milking every material and every available method of using it for all it was worth, and then leaving it all behind, every one of the cycles sloughed off like a snake's skin. The recursiveness that characterizes Ontani's art in such a unique and unmistakable way is the tangible manifestation of a creative energy for which the best analogy I can find is that of the Hindu concept of māyā. Māyā is the essential prerogative of artifice, or rather of the deity conceived as artifice. In the root "mā" there converges an entire constellation of meanings that encompass the act of measuring, tracing out (the plan of a building or the outline of a figure), shaping, magical illusions, the illusion of the senses, deceit, artifice, apparition and magic tricks. A god's māyā is his or her power to assume various human or animal forms. But what, to me, seems more important in developing this analogy with Ontani's creativity is the fact that the shapes that the māyā take, with all their infinite possible combinations, are by their very nature unstable, transitory, destined sooner or later to ebb back into their opposite – the formless, the undifferentiated. And the inventor-god is not a great deal more truthful than the illusions he creates. He too, in manifesting himself, takes refuge in the unreal, in the multiplicity of forms that is the world's game, the game of otherness. I know of no other contemporary artist who has so perfectly incarnated māyā in its entirety, both as the power to create appearances and as a yielding to his own nature *as* appearance.

The decisive moment in all this was that in which, having arrived at the turning point of his thirtieth year, with an already-notable baggage of multidirectional experiments, Ontani realized that it was possible to jump through Alice's looking glass. Born a second time, this young man so gifted with genius and nonchalance put the beauty of his slim, muscular body to the service of an ambitious and seductive ontological dislocation. Slipping into the centre of an incredibly refined photographic composition, he made it possible for Art to undertake what Nature alone cannot: an authentically profane transubstantiation, if such a thing can be said to exist. A *second birth*. His entire existence is transformed into image: he divests himself of any other attribute. In many of his works of the early 1970s, above all I would say in his extraordinary pieces based on *David* and on Michelangelo's *Slaves*, this process can be admired in all its intensity and radicalness. No less memorable are his encounters (dictated by irresistible elective affinities) with his fellow Emilian Guido Reni, with the *Borghese Hermaphrodite* that was restored by the young Bernini, with David's *Rape of the*

Meditazione, d'après La Tour, 1970

MayaDusa
Murano, anni Ottanta

anni di attività (non più di quattro, a conti fatti) realizza delle serie di opere spremendo da ogni materiale e da ogni maniera di lavorarlo tutto ciò che c'è da spremere, e poi si lascia tutto dietro, ogni ciclo come una pelle di serpente da cui sgusciare via. La ricorsività che caratterizza in modo così unico e inconfondibile l'arte di Ontani è la manifestazione tangibile di un'energia creativa per la quale non saprei proprio evocare un concetto più appropriato di quello della māyā induista. La māyā è la prerogativa essenziale dell'artefice, o meglio del dio considerato come artefice. Nella radice *mā* converge una costellazione di significati che comprende il misurare, il tracciare (la pianta di un edificio o i contorni di una figura), il modellare, l'illusione magica, l'inganno dei sensi, il trucco, l'artificio, l'apparizione, il gioco di prestigio. Il potere di manifestarsi in varie forme umane o animali è quello che si chiama la māyā di un dio. Ma ciò che mi sembra più importante, proseguendo a filare questa analogia con la creatività di Ontani, è il fatto che le configurazioni della māyā, con tutte le loro infinite possibilità di combinazione, sono per la loro stessa natura instabili, transitorie, destinate prima o poi a rifluire nel loro contrario – l'informe, l'indifferenziato. E il dio-artefice non possiede un grado di verità di molto superiore agli stessi inganni che produce. Anche lui, manifestandosi, si esilia nell'irreale, nella molteplicità delle forme che è il gioco del mondo, il gioco dell'altro. Non conosco un artista contemporaneo che più di Ontani abbia incarnato alla perfezione la totalità della māyā, intesa sia come potere di produrre apparenze, sia come sottomissione alla propria natura di apparenza.

Decisivo, in tutta questa vicenda, è il momento in cui Ontani, arrivato al giro di boa dei trent'anni con un bagaglio già notevole di esperimenti in varie direzioni, intuisce la possibilità di saltare oltre lo specchio di Alice. Accedendo a una seconda nascita, questo giovane uomo, dotato di genio e sprezzatura, mette la bellezza del suo corpo snello e muscoloso al servizio di un ambizioso, seducente slittamento ontologico. Dislocandosi al centro di un'inquadratura fotografica raffinatissima, rende possibile all'Arte ciò che la Natura, da sola, non può fare: una vera e propria transustanziazione profana, se si può concepire qualcosa del genere. Una *seconda nascita*. L'intera esistenza si trasforma in immagine, spogliandosi di ogni altro attributo. In tante opere dei primi anni Settanta, direi soprattutto negli strabilianti lavori sul *David* e sui *Prigioni* di Michelangelo questo processo si può ammirare in tutta la sua intensità e radicalità. Non meno memorabili sono gli incontri – dettati da irresistibili affinità elettive – con il conterraneo Guido Reni, con l'Ermafrodito Borghese restaurato dal giovane Bernini, col *Ratto delle Sabine* di David, con i lumi di candela e gli specchi di Georges de la Tour... Anche se in concreto il modo operativo è quello del *tableau vivant*, che comporta una possibilità di performance e dunque un eventuale

Sabine Women and with the candlelight and mirrors of Georges de la Tour... Although in concrete terms his *modus operandi* is the *tableau vivant*, which implies the possibility of performance and therefore an eventual public, the fundamental focus of Ontani's gesture, its inherent aim, seems to me always to be oriented towards permanence, even when it acknowledges the need to bend to the fleetingness and transience of the event. Ontani's is a "classical" way of thinking which, bar the odd superficial resemblance, significantly isolates him from the major artistic currents of his age. The process of transformation is, in fact, a gamble to be repeated time and again, a bet that can be said to have been won only in the artwork itself, in its material and philosophical separation from the life that generated it. Who more than Ontani has addressed and attended to that separation and the boundary of the picture frame? We are a long way from what, in 1971, Bonito Oliva defined as *Il territorio magico* [*The Territory of Magic*]. If we glance through the images in the appendix at the back of that indispensable book (subtitled 'alternative behaviours in art'), it is easy to see that Ontani might not feel entirely at his ease there in their midst. From the itinerant *Living Theatre* to Charlotte Moorman's *Living Sculpture*, the extraordinary repertoire is composed of photographs in black and white that refer to events of which they are simply the documentation, varyingly attractive to look at, but nonetheless subordinate. In Ontani, in the detached and timeless Ontani, the path is reversed. It leads to images that detach themselves from the artifice and from all the possible circumstances that gave rise to them, images that *survive* these circumstances because they are *true life*. And the history of art here is not a repertoire of citations, the background to a manneristic allusiveness. Holding a bundle of copies of "Maestri del colore" [a series of illustrated monographs on the old masters, published weekly in magazine format in the late 1960s and again in the mid 1970s and the early 1990s] or simply striking a given pose, Ontani does not limit himself to reproducing or parodying pre-existing models, but accesses a field of energies that are lasting and immutable – what Aby Warburg called *Pathos formel*. He, the definitive individual, he who has stylised his own life with that dandy's extremism that so intrigued Parise, exposes himself, intentionally naked and without any conceptual shields, to the impact of archetypes, which are by their very nature impersonal. It is his curveball, the vivifying paradox.

There is a deep harmony, from one end to the other of Ontani's oeuvre, connecting the flaunting of himself and all the other illusions that are modelled, painted in watercolour, engraved, sewn, woven, kilned and so on. The representation of himself is the contraction of an expansion that contains everything else. Despite being composed of innumerable forms, so many as to suggest an infinity, this world of forms is such not thanks to the endless multiplication but as a result of its governing

GariBaldanza, 2003

MnELEmosyne, 1988
verso/recto

ErmafroditoMignolo sull'AlnusRamo
Capodimonte, Napoli, 2006

pubblico, la direzione fondamentale del gesto, in Ontani, la sua intrinseca finalità, mi sembra sempre orientata verso la permanenza, anche quando accetta di attraversare la provvisorietà e la transitorietà dell'evento. È un modo di pensare "classico", quello di Ontani, che al di là di qualche superficiale coincidenza lo isola notevolmente dalle grandi correnti dell'epoca. Il processo di trasformazione infatti è una scommessa che ogni volta va ripetuta e che può dirsi vinta solo nell'opera, nella sua separazione materiale e filosofica dalla vita che l'ha prodotta. Chi più di Ontani ha badato a quell'elemento di separazione, a quel confine che sono le cornici? Siamo molto distanti da quello che Bonito Oliva nel 1971 aveva definito *territorio magico*. Se sfogliamo l'apparato di immagini che conclude questo libro imprescindibile (*comportamenti alternativi dell'arte* è il sottotitolo), sarà facile intuire che Ontani, lì in mezzo, non sarebbe completamente a suo agio. Fra il Living Theatre in viaggio e la Living Sculpture di Charlotte Moorman, questo straordinario repertorio è composto di fotografie in bianco e nero che rimandano a eventi di cui sono la semplice documentazione, più o meno bella da osservare, ma comunque subordinata. In Ontani, nel distaccato e inattuale Ontani, l'itinerario è inverso. Conduce a immagini che si staccano dall'artefice e da tutte le possibili circostanze che le hanno generate, immagini che gli *sopravvivono* perché sono la *vera vita*. E la storia dell'arte non è un repertorio di citazioni, il presupposto di una pratica allusiva di sapore manierista. Tenendo in mano un fascicolo dei *Maestri del colore* o semplicemente assumendo una determinata posa, Ontani non si limita a riprodurre o parodiare dei modelli, ma accede a un campo di energie durature ed immutabili – quelle che Aby Warburg definiva le *forme del pathos*. Proprio lui, l'individuo assoluto, che ha stilizzato la vita con l'estremismo dandistico che tanto intrigava Parise, si espone senza ripari concettuali, e volentieri nudo, all'onda d'urto degli archetipi, che per loro natura sono impersonali. È la sua mossa del cavallo, il paradosso vivificante.

(in omaggio a Aby Warburg e Mario Praz)

C'è una profonda armonia, da un capo all'altro del catalogo di Ontani, tra l'ostensione di se stesso e tutte le altre illusioni modellate, dipinte ad acquarello, intagliate, tessute, intrecciate, cotte al forno e via dicendo. La rappresentazione di sé è la diastole di una sistole in cui c'è tutto il resto. Pur composto di forme innumerevoli, tali da suggerire un'infinità, questo mondo di forme è reso tale non dalla moltiplicazione indefinita, ma dalla coerenza che lo governa. In principio, anche nel caso del Cosmo di Ontani, c'è sempre il Logos. Cosa sarebbero una singola opera o una mostra di Ontani, una volta private dei loro mirabolanti titoli? Scomponendo e ricomponendo le parole come fossero i pezzi di un gioco di costruzioni, il linguaggio sprigiona una serie di sensi insospettabili i quali, a loro volta, producono l'immagine con la stessa arbitraria necessità con cui, nelle favole, la formula

coherence. In the beginning, even in the case of Ontani's cosmos, there is always the Word. What would a single work or an entire exhibition by Ontani be without their miraculous titles? Dismantling and recomposing the words as though they were toy building blocks, his language releases a series of previously unimagined meanings that, in turn, produce the image, with that same arbitrary inevitability with which, in fairy tales, the magic words generate the prodigy. He borrows from the pun its capacity to unlock a virgin and surprising territory of the visible. Because within words other words are always concealed and these hidden words are the inextinguishable source of the images, as is the case – to offer one example that stands for all the rest – with the "*dito*" [finger] that lurked unseen in the *ermafrodito* [hermaphrodite] until the moment in which a novel rearrangement of the connection between sounds and meanings allows it to explode in Ontani's work. Are we anywhere near the *art magique* of André Breton? Yes and no. I'm not really sure what the correct answer is. Not unlike Freudian orthodoxy, surrealist orthodoxy bets everything it has on automatism and its well-known relationship with the unconscious mind. However, it seems to me that in Ontani the aim of the linguistic game is not that of circumventing repression and slipping into a regime of lapsus and associations. All surrealists, at the end of the day, be they great or mere imitators, always have an air of conducting some sort of revelatory therapy in public. Ontani, on the contrary, seems not to have anything to learn from the involuntary. If anything, he exerts full control over the arbitrariness that lies at the base of all possible relationships between words and things. The connective tissue, the subtle substance of his world of images is a kind of interminable poem in which all the meanings of language spin around and recombine like the fragments of coloured glass at the bottom of a kaleidoscope.

Tetto, 1969

If I were to identify the three essential forms of Ontani's sculptural work, I would choose the mask, the herm and to a lesser extent the canopic urn – that exquisite Etruscan invention for containing the ashes of the dead which, rather than an antique object imitated by a modern artist, seems to be an Ontani *avant la lettre* (like Borges's Kafka, Ontani creates his own predecessors...). Before discussing the masks, I would like to draw attention to the herms because, in my opinion, in this Greek form perfected by the Romans, Ontani has found his golden *ratio*: a fundamental compositional form that is always identical but also capable of infinite transmutations. For Winckelmann the herm is the mother of all possible sculptures, statuary's first step towards the human form; on the other hand the extraordinary vitality of this form derives from its being – in contemporary eyes – both archaic and modern, combining the two polar opposites of veneration and decoration. Which is not

Svenimenti, 1969

Palazzo Bentivoglio, Bologna

magica genera il prodigio. Del *jeu de mots* importa la sua capacità di introdurre a una riserva intatta e sorprendente del visibile. Perché nelle parole sono sempre nascoste altre parole e sono proprio queste parole nascoste la fonte inestinguibile delle immagini, come, per fare un esempio valido per tutti gli altri, quel *dito* che se ne stava acquattato nell'*ermafrodito* fino al momento in cui un'inedita configurazione del legame tra i suoni e i significati lo fa esplodere nell'opera. Siamo nei paraggi dell'*arte magica* codificata da André Breton? Sì e no. Non so darmi una risposta adeguata alla domanda. Non molto diversamente dall'ortodossia freudiana, l'ortodossia surrealista punta tutte le sue carte sull'automatismo e i suoi ben noti rapporti con l'inconscio. Non mi sembra però che in Ontani lo scopo del gioco linguistico sia quello di aggirare la rimozione slittando in un regime di lapsus e associazioni. Tutti i surrealisti, in fin dei conti, i grandi come gli epigoni, hanno sempre l'aria di svolgere in pubblico qualche terapia rivelatrice. Ontani, al contrario, non sembra aver nulla da carpire dall'involontario. Semmai, sull'arbitrio che fonda ogni relazione possibile fra la parola e la cosa, esercita un pieno controllo. Il tessuto connettivo, la sostanza sottile del suo mondo di immagini è una specie di poema interminabile in cui tutti i significati del linguaggio ruotano ricombinandosi come i frammenti di vetro colorato sul fondo di un caleidoscopio.

Se dovessi indicare le tre forme essenziali della plastica di Ontani, sceglierei la maschera, l'erma e in subordine anche il canopo – quella squisita invenzione etrusca per contenere le ceneri dei defunti che sembra, più che un oggetto antico imitato dall'artista moderno, un Ontani *avant la lettre* (come il Kafka di Borges, insomma, Ontani crea i suoi precursori...). Prima di accennare qualcosa sulla maschera, vorrei richiamare l'attenzione sull'erma perché, a mio parere, in questa forma greca portata a perfezione dall'arte romana Ontani ha trovato la sua misura aurea: un principio di organizzazione formale che rimanendo identico a se stesso è anche capace di infinite trasmutazioni. Per Winckelmann l'erma è la madre di ogni scultura possibile, il primo passo della statuaria verso la forma umana; la straordinaria vitalità di questa forma, d'altra parte, consiste nell'essere ai nostri occhi di moderni simultaneamente arcaica e tardiva – convivendo in essa i due poli antitetici della venerazione e della decorazione. Per non parlare del fatto che l'erma, struttura geometrica dalla quale "emergono", per così dire, testa e genitali, si presta quasi naturalmente ad essere concepita come bifronte sul classico modello di Giano (è molto interessante a questo proposito quanto ha scritto Aurelio Picca all'inizio di un bel ritratto recente di Ontani, «amante smodato della divinità più ambigua e remota di tutto il paganesimo», Giano appunto, «colui che ha due teste incollate per la nuca affinché possano scrutare meglio il mondo di fuori e quello di dentro»). Come si è potuto vedere in molte mostre, le erme

Palazzo Bentivoglio, Bologna

to forget that the herm, this geometrical structure from which there "emerge", in a manner of speaking, both head and genitals, lends itself almost inevitably to being read as bi-fronted in the style of a classical Janus. (Aurelio Picca writes very interestingly on this point at the beginning of his wonderful recent portrait of Ontani: "the impetuous lover of the most ambiguous and remote of all pagan divinities", Janus, "he who has two heads stuck on his neck to better scrutinise the world within and the world without"). As we have seen in numerous exhibitions, the herms offer a very efficacious means of organising the available space; exalted by their ceramic glazes, their bright colours have offered Ontani infinite possible combinations. But perhaps the most interesting aspect of this extraordinarily fecund figurative form is its hybridization of geometry and anatomy, which permits a particular psychological climate that Ontani has always sought to create, a sort of ironical *noli me tangere*, a notable aesthetic spaciousness in which detachment always ends up prevailing over acknowledgement and empathy. From this point of view, if the herm as an artistic genre is typically Mediterranean (as is, too, the god from whom it takes its name), it is also the closest to being "Indian" in spirit, or more generally "oriental" in the relationship established between sculpture and viewer. Heinrich Zimmer wrote in the 1920s, "an Indian sculpture is apparently uninterested in us and resists our desire to establish a relationship with it". It does not accommodate the eye's infinite mobility, offering an ideal image of reality for us to admire; if anything, in its detachment it alludes to a presence freed from any play of perspective, of the kind that can take up residence in our inner eye where meditation produces apparitions. Much more than an iconological repertoire and a series of recognisable elements culled from the Hindu pantheon, Ontani's travels in Asia have taught him the secret of this particular psychological climate that is established between the work of art and its viewer. Like the classical Indian sculpture and bas-reliefs that Zimmer studied, Ontani's herms "do not seek to create an effect, because they do not see those who look at them".

Vento di SetteArti
Amsterdam, 1975

The relationship between the herm and the mask is so close that you never know exactly where one begins and the other ends. What does Dante Alighieri have in common with [the cartoon character] Signor Bonaventura, a carabiniere with Pulcinella or a pharaoh with Antinous? The mask cannot simply be considered one of the many branches of Ontani's creativity, blooming in specific circumstances and thanks to specific encounters with the techniques of local artists (above all in Bali). This is, without a doubt, correct and reasonable, but at the cost of losing sight of the most important aspect of the question: there is nothing in Ontani's art that is not in some way a mask. In this broadest of senses, every time we come face-to-face with a mask we

LapsusMacanGrillDantErmafrodito

IX MusArti 3RazzEtà, 2013

sono uno strumento molto efficace di organizzazione dello spazio; esaltato dalla ceramica, il loro acceso cromatismo ha fornito a Ontani infinite possibilità combinatorie. Ma forse l'aspetto più interessante di questo modello figurativo così fecondo è l'ibridazione della geometria e dell'anatomia, che è la condizione di un determinato clima psicologico sempre perseguito da Ontani, una sorta di ironico *noli me tangere*, un particolare respiro estetico in cui la distanza finisce sempre per prevalere sul riconoscimento e sull'empatia. Da questo punto di vista, se l'erma è un genere artistico tipicamente mediterraneo (come del resto il dio da cui ha preso il nome), è anche il più simile a un concezione "indiana" o più generalmente "orientale" del rapporto fra opera plastica e spettatore. Come scriveva negli anni Venti quel geniale e sensibilissimo studioso che è stato Heinrich Zimmer, «una scultura indiana è apparentemente incurante di noi e frena il nostro desiderio di entrare in rapporto con lei». Non si accorda all'infinita mobilità dell'occhio, fornendo un'immagine ideale della realtà offerta alla nostra ammirazione; semmai, nella sua noncuranza, allude a una presenza liberata da ogni gioco prospettico, così come può accamparsi nella vista interiore, lì dove la meditazione produce un'apparizione. Molto più che un repertorio iconologico e una serie di contenuti riconoscibili ricavati dal pantheon induista, Ontani dai suoi viaggi in Asia ha imparato il segreto di questo particolare clima psicologico che si instaura tra l'opera e chi la osserva. Come le sculture e i bassorilievi dell'arte classica indiana studiati da Zimmer, anche le erme di Ontani «non cercano un effetto, perché non vedono chi le guarda».

La parentela dell'erma e della maschera è così stretta che non sai mai dov'è esattamente dove finisce l'una e dove comincia l'altra. Cosa accomuna Dante Alighieri e il signor Bonaventura, un carabiniere e un Pulcinella, un faraone e un Antinoo? Non si può considerare la maschera come un semplice ramo della creatività di Ontani, fiorito in determinate circostanze e attraverso determinati incontri con tecniche ed artisti locali (soprattutto balinesi). Questo è senza dubbio vero e ragionevole, ma a prezzo di perdere di vista l'aspetto principale della questione: non c'è nulla nell'arte di Ontani che non partecipi della natura della maschera. In questo senso così largo, ogni volta che noi ci imbattiamo in una maschera, là c'è una soglia, un diaframma, o meglio ancora una membrana modellata da quella stessa energia interna che è incaricata di nascondere. Una maschera è il massimo punto di pressione che si possa concepire dell'invisibile sul visibile. E come i colori rimandano tutti all'unità della luce che li presuppone, così l'infinita varietà delle forme e dei significati delle maschere rappresenta tutto quello che noi mortali possiamo percepire dell'impercepibile, dell'indifferenziato. Nessuno aveva mai intuito questa suprema verità con l'acume del giovane Nietzsche quando, a un certo punto della *Nascita della tragedia*,

Ogoh Ogoh, 2015
TaruKan, Bali

encounter a threshold, a diaphragm or, better yet, a membrane formed of the same inner energy that it is its job to conceal. A mask is the point of maximum pressure that the invisible can conceivably exert on the visible. And just as colours all depend on the unity of the light that they themselves determine, so the infinite variety of masks' forms and meanings represents all that we mortals are capable of perceiving of the imperceptible and the undifferentiated. No one had ever understood this supreme truth with the same clarity as the young Nietzsche before, at a certain point in *The Birth of Tragedy*, he affirmed that up until Euripides the difference between the famous figures that move across the stage is only an illusion, and Prometheus, Oedipus and all the rest "are only masks" of Dionysus. Because all stories are the story of the suffering of the god and the "one truly real Dionysus appears in a variety of figures". Perhaps if Ontani, the ironical and impeccable Lord of the Masks, were to come across this page from Nietzsche he could always object that Dionysus too (and who could deny it?) is nothing but a mask behind the mask, as are his suffering and his very uniqueness. The "truly real" is something we are never capable of naming and it is in this very inability that the source – and the outlet – of all forms is to be found.

TriBali (progetto), 2009

BIBLIOGRAPHY

Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*. Edited by Stefano Chiodi. Florence: Le Lettere, 2009. Originally published Florence: Centro Di, 1971 - Laura Cherubini, "La favola impropriata. Il somigliante sovrano". In *Luigi Ontani, «Er» «Simulacrum» «Amò»*, edited by Giacinto Di Pietrantonio. Bergamo: GAMeC Books, 2014 - Marina Cvetaeva, *Natal'ja Gončarova. Vita e creazione* [1929]. Edited by Luciana Montagnani. Turin: Einaudi, 1995 - Federico De Melis, "Tableau pensant". *il manifesto,* 3rd January, 2003, Alias - Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* [1872]. Translated by Sossio Giametta. In *Opere*, edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, vol. III/1. Milan: Adelphi, 1972 - Goffredo Parise, *Ontani* [1983]. In *Artisti*, edited by Mario Quesada. Rome: Le parole gelate, 1984 - Aurelio Picca, "Donne, opere, ossessioni. Due tè con Luigi Ontani, il Maestro che ama Giano". *Il Foglio*, 2nd December, 2016 - Heinrich Zimmer, *Arte e Tantra yoga* [1926]. Translated by Verena Hefti. Como: red edizioni, 1998 - Heinrich Zimmer, *Miti e simboli dell'India* [1946]. Edited by Joseph Campbell. Translated by Fabrizia Baldissera. Milan: Adelphi, 1993.

EhteoGnelGothaRomaAmoR
Roma, 1995

TriBali, 2010

afferma che fino a Euripide la differenza delle figure famose che si muovono sulla scena è solo un'illusione, e Prometeo, Edipo e tutti gli altri «sono soltanto maschere» di Dioniso. Perché tutte le storie sono la storia dei dolori del dio, l'unico «veramente reale», disseminato «in una molteplicità di figure». Forse Ontani, questo ironico e impeccabile Signore delle Maschere, imbattendosi in questa pagina di Nietzsche potrebbe sempre obiettare che anche Dioniso – come si può negarlo? – non è che una maschera dietro la maschera, così come i suoi dolori e la sua stessa unicità. Ciò che è «veramente reale» noi non siamo mai in grado di nominarlo, ed è proprio in questa incapacità che possiamo riconoscere la sorgente di tutte le forme, e insieme la loro foce.

BIBLIOGRAFIA

Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* [1971], a cura di Stefano Chiodi, Le Lettere, Firenze 2009; Laura Cherubini, *La favola impropriata. Il somigliante sovrano*, in Luigi Ontani, *"Er" "Simulacrum" "Amò"*, a cura di Giacinto Di Pietrantonio, GAMeC Books, Bergamo 2014; Marina Cvetaeva, *Natal'ja Gončarova. Vita e creazione* [1929], a cura di Luciana Montagnani, Einaudi, Torino 1995; Federico De Melis, *Tableau pensant*, in «il manifesto - Alias» 3 gennaio 2003; Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia* [1872], trad. di Sossio Giametta, in *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. III/1, Adelphi, Milano 1972; Goffredo Parise, *Ontani* [1983], in *Artisti*, a cura di Mario Quesada, Le parole gelate, Roma 1984; Aurelio Picca, *Donne, opere, ossessioni. Due tè con Luigi Ontani, il Maestro che ama Giano,* in «Il Foglio», 2 dicembre 2016; Heinrich Zimmer, *Arte e Tantra yoga* [1926], trad. di Verena Hefti, red edizioni, Como 1998; Heinrich Zimmer, *Miti e simboli dell'India* [1946], a cura di Joseph Campbell, trad. di Fabrizia Baldissera, Adelphi, Milano 1993.

PasoliniPiselliniPisolini, 1988-1990

Ontani's Distant Grafts

Ester Coen

n an unusual, original, Baroque ramp, in the enchanting sensory dislocation of a curve (the inventive spiralling embrace of Palazzo Carpegna) which, as it twists, circles endlessly around a single point, the sudden apparitions of the ErmEstEtiche beat out a rhythm. It is an ancient rhythm, but a living one, crystalline but shifting, this rhythm that Ontani summons up in harmony with the chords of Borromini's marvellous caprice. Like antique figures, hieratic metamorphic visions of immobile presences, the glazed ceramic herms evoke infinite echoes of visual interlacings. Of worlds lived and imaginary, present and past, where the transitory and the eternal fuse in forms with a multitude of semantic meanings. Ontani grasps and assimilates the temporal dimension of the concave spaces of the great ramp and, having arranged his chimerical creatures with extreme naturalness, invents a solid image constructed in an idiom that transcends the limits of immanence. Two columns frame Borromini's entrance; from their capitals, an incredible garland descends formed of leaves and flowers united in a merry festoon, while in the thrust of an upward surge the naturalistic motifs mutate in spiralling waves like precious cornucopias and generate, right in the middle of the arch, an oval. In the closed profile of this frame with its broad lateral openings, surmounted by a shell with radiating ribs, a mask, the image of Medusa, snake-haired and open-mouthed. She is the Medusa of Hesiod and of countless other tales, the wonderful and horrific Medusa, guardian and protectress, capable of petrifying any who dare meet her gaze, the legendary being who symbolises the consciousness of a limit, the awareness of what could yet be unleashed by impulses connected with the dark power of the shadows. Ontani crosses that threshold. It is not a descent into the underworld – the reference to the luck-bringing horns of plenty checks, at once, the negativity of that universe – but an ascent, guided by the gentleness of the slope. Here, then, the first sculptures appear (it doesn't displease me to use this term for them even though their complexity perhaps demands a different name), extraordinarily vivacious, gaudily coloured, shining with a light that only the material of which they are made can emit. Images of union/opposition in a multitude of

Oggetti Pleonastici, 1964-1969

LeonarDioTurchino, 1995

LOntaninnesti

Ester Coen

n una insolita, originale rampa barocca. Nell'incantevole dislocazione percettiva di una curva – l'avvolgente invenzione a chiocciola di Palazzo Carpegna – che, attorcigliandosi, descrive infiniti giri intorno a un punto, le improvvise apparizioni delle ErmEstEtiche battono un tempo. È un tempo antico, eppur vivo, cristallino, eppur mutevole, quello che Ontani richiama in armonico accordo con lo straordinario capriccio borrominiano. Come figure antiche, ieratiche visioni metamorfiche dalla presenza immobile, le steli in ceramica smaltata alludono a sconfinate risonanze di intrecci visivi. A mondi vissuti e fantastici, presenti e passati, dove il transitorio e l'eterno si fondono in aspetti dai molteplici contenuti semantici. Ontani afferra e assimila la dimensione temporale degli spazi cavi della scalea e, disposte con naturalezza estrema le sue creature chimeriche, inventa una concreta struttura icastica in un idioma che trascende i limiti dell'immanente. Due colonne disegnano il portale borrominiano; dai capitelli scende un'incredibile ghirlanda di foglie e fiori uniti in un allegro festone, mentre nella spinta di un moto ascensionale i motivi naturalistici si mutano in onde spirali che simili a preziose cornucopie per generare, nel bel mezzo dell'arco, un ovale. Nel profilo chiuso di questa cornice dalle ampie aperture alari, sormontata da una conchiglia a coste radiali, una maschera, l'immagine di medusa dai capelli serpentiformi e dalla bocca spalancata. È la medusa dei miti esiodei e di innumerevoli altre storie ancora, la medusa meravigliosa e orrifica, guardiana e protettrice, capace di pietrificare chiunque osi incrociare il suo sguardo, l'essere leggendario simbolo della cognizione di un limite, della consapevolezza di ciò che potrebbe erompere da impulsi legati al potere oscuro dell'ombra. Ontani varca quel portale. Non è una discesa agli inferi – il richiamo ai beneauguranti corni dell'abbondanza sfida da subito la negatività di quell'universo – ma un ascendere guidati dalla dolcezza del pendio. Ecco quindi manifestarsi le prime sculture – non mi dispiace definirle così nonostante la loro complessità reclami forse un termine diverso – vivacissime, vistosamente colorate, brillanti di una luce che solo quel materiale con cui sono realizzate può effondere. Immagini di unione-opposizione di molteplici caratteri, immagini bifronti di personaggi celebri, di associazioni mentali, di maschere famose: queste le figure che si incontrano salendo lungo la rampa. Sembianze di un

MadeUSA, India, 1993

characters, bi-fronted images of figures of fame, of mental associations, of celebrated masks: these are the figures we encounter as we climb the ramp. Visages of an infinite time, of a time that refers to other time in a whirl of meanings that only the physical impression can freeze into a static beat. Their two-facedness in itself already infuses the motif of a duality that should not be assumed to represent mere ambiguity, for all that in many of Ontani's works the word "ambiguous" does seem to impose itself: ambiguity, in the sense of a twofold truth, not simply an interpretive mechanism. Past and future, immaterial and material, ebb and flow, eternal and ephemeral, transit and fixity all, in fact, coexist in another dimension, lying beyond any possible dispersion of meanings. Here, then, we have the obvious reference to Janus and to his effigies, to the figure of the two-headed god and his duality, to his nature which is destined to watch over all things and conciliate opposites. Thanks to the impossibility of prefiguring fixed truths, thanks to that shifting nature of his chained to no fixed or permanent territories, the figure of a divinity whose presence is twofold represents the logical incarnation of a volatile thinking, of a spirit searching for something "other" than a simple physical countenance. An image capable of encompassing meanings, messages, allusions, echoes, sound and assonance in a form of expression that is receptive and rich in references and suggestions, in a dimension that draws on deep time, not a vision confined to a particular instance or the simple illusion of an instant. Stepping into territories unexplored by canonical models, Ontani's use of words finds a kindred amplitude, a similar dilation and contraction of the signifier, in this extraordinary play of cross-references staged by Borromini, in the alternating spatial flow of voids and solids, and he discovers that it is possible to dialogue in a lilting metre that reflects the rhythms of magic spells and incantations. *AdrianAntinoo*, *AIDialetticA*, *BonaventurArte*, *ErmEstEtica Borghese*, *Erma dell'Arma con GianoDiavolAngelo*, *MariNettiDannunziazione*, *NeronEros*, *NuvolarPiloTazio*, *PavonDanTe*, *PitAllegorica*, *San Sebastiancentauro*, *RossinAria*, *ZarathustrAsso*, *WithMan*: their cadences mark the tempo of the slow progression upwards. They are herms in the purest sense of the word. Ontani calls them ErmEstEtiche because, with their echoes of all those disciplines whose subject is beauty, taste and harmony, they remain faithful to a sphere strictly connected with the world of art. Heads and busts on pillars form a sculptural genre that had its period of greatest fortune in Hellenism and Roman art, a genre that is reinterpreted here according to the extraordinary creative imagination of Ontani. From divine physiognomies to portrait-busts, each time this form of vertical post takes shape in Ontani's mind it is a hybrid of concept and image with thousands of different attributes the true source and centre of which is the artist himself.

CainAbele e *ErmEstEstiche ErmeDell'ArmaGemelle*

Quadriennale Nazionale
d'Arte di Roma
Palazzo delle Esposizioni, 1999

tempo infinito, di un tempo che rimanda ad altro tempo in una vertigine di senso che solo l'impronta fisica riesce a bloccare in una misura statica. Già nel solo bifrontismo è insito il motivo di un duale da non assumere come semplice ambiguità, anche se in tante opere di Ontani il termine "ambiguo" sembra imporsi. Ambiguo se inteso come duplice spunto di veridicità, non come puro strumento interpretativo. Passato futuro, materiale immateriale, flusso riflusso, eterno effimero, transito fissità, coesistono infatti in una dimensione altra, al di là di ogni possibile dispersione di significato. Ecco quindi l'ovvio riferimento a Giano e alla sua effigie, alla figura di nume bicefalo, di doppia entità, alla sua natura destinata a sovrintendere a ogni cosa e a conciliare gli opposti. Per l'impossibilità di prefigurare verità fisse, per quella sua indole errante, svincolata da territori stabili e permanenti, la figura di una divinità dalla duplice presenza è la logica incarnazione di un pensiero volatile, di uno spirito alla ricerca di "altro" dalla semplice parvenza fisica. Un'immagine capace di racchiudere contenuti, messaggi, risonanze, echi, sonorità, assonanze in una forma espressiva aperta, ricca di rinvii e allusioni, in una dimensione che attinge a tempi profondi, non la visione circoscritta al caso o alla semplice illusorietà di un istante. Nella contrazione e dilatazione del significante, in questo gioco di rimandi così straordinariamente messo in scena da Borromini, nell'alterno sistema di spazialità fluttuanti tra pieni e vuoti, la parola di Ontani, orientata verso territori estranei a modelli canonici, scopre un respiro affine, scopre la possibilità di un dialogo sillabato al ritmo magico dell'incantesimo e del sortilegio. *AdrianAntinoo*, *AIDialetticA*, *BonaventurArte*, *Ermestetica Borghese*, *Erma dell'Arma con GianoDiavolAngelo*, *MariNettiDannunziazione*, *NeronEros*, *NuvolarPiloTazio*, *PavonDanTe*, *PitAllegorica*, *San Sebastiancentauro*, *RossinAria*, *ZarathustrAsso*, *WithMan* cadenzano la lenta progressione verso l'alto. Sono erme nel più puro senso della parola; ErmEstEtiche le definisce Ontani per la loro aspirazione a rientrare in una sfera rigorosamente legata al mondo dell'arte nell'eco di quelle discipline che hanno per oggetto bellezza, gusto, armonia. Teste e busti su pilastri definiscono una tipologia plastica la cui maggior fortuna si sviluppò tra ellenismo ed epoca romana, tipologia qui reinterpretata secondo la straordinaria fantasia creativa dell'artista. Da sembianza divina a busto-ritratto, quella sorta di piedritto si plasma di volta in volta nella mente di Ontani in un ibrido concetto-immagine ricco di mille attributi il cui vero principio e centro è l'autore stesso. "L'ibridazione – afferma l'artista[1] – è la definizione del processo di espressione delle mie cose o opere. Ibridazione come accumulazione, come sgrammaticatura, come pretesa intuizione degli elementi formali che vengono mutati, citati, stravolti, vagliati, ripetuti; è come uno scarto di visionarietà o di pretesa visualizzazione degli elementi dell'informazione o della conoscenza. (...) è un termine che può essere assieme ambiguità o anche assumere un valore entropico,

1. Intervista con Ester Coen, in *Sapienza*, Il Bagatto, Roma 1984, libricino pubblicato in occasione di un ciclo di incontri tra artisti e studenti all'Università di Roma, per il corso di Storia dell'Arte Contemporanea diretto da Simonetta Lux; Ontani partecipa il 25 maggio portando la sua prima ceramica dal titolo tautologico *La Sapienza*.

"Hybridisation", he says[1], "defines the expressive process of my things or my works. Hybridisation as accumulation, as grammatical error, as a suggestion demanded by the formal elements that are mutated, quoted, contorted, sifted, repeated; it is like a visionary dislocation or an unavoidable discrepancy in the visualization of the elements of information or of knowledge. (...) it is a term that can be both ambiguity or also acquire an entropic value, one of contradiction." From these extravagant graftings, with adulterine elements sprouting from inflexible herms, prodigious creatures bloom, the fruit of incessant fantasizing and endless whimsy, detached from any normal logic. The "grasshoppers" too, which allude to an equally distant past (the genesis of "insect" as a word and classification is attributed to Pliny the Elder), their heads propped on their feet, images from a mysterious and fascinating bestiary that germinated in the Greco-Roman world and its blending with barbarian cultures and ancient oriental traditions. Creating an atmosphere of marvel and wonder as though some occult magic had generated this portent. But it is always an "I", the "I" of the artist, of the protagonist, of the interpreter, of the actor, that appears on the face of he who remains anchored to the word that names him and his attributes. Transfiguration? Metamorphosis? Yes and no. Yes, because, in any event, in associating and uniting, the objects and the other apparitions shuck off their original dimension and mutate into a complex allegory that reveals more than was initially signified, even where the allusion is obvious. Mutating organisms, representatives of multiple realities, conglomerates that seem abstruse to those unfamiliar with the work of our artist, the herms, crickets, canopic vases and the *ViziCapitelli* are expressions of a mind capable of giving shape to the most extravagant of incantations. But isn't the world of art inherently extravagant? Here, in this land of magic, the spells and enchantments incarnate the fantasy of primitive archetypes, of ancestral totems erected to ward off enemies, with the aim of dreaming up and constructing hypothetical escape routes in the form of simple metamorphoses. A flight from fallacious realities that only the trick of fantasy can transcend and defeat. A multiplicity therefore transformed into something other which takes shape in a new figure and embraces all the assembled elements of which it is formed. "The product of transformation is [...] the figure" – and here I quote Elias Canetti[2] in a magisterial chapter from one of his best-known books – "which is not susceptible of further transformation and which manifests itself only after transformation has been completed. Its shape is clear and limited in every respect. It is not a natural object, but a creation of man; it is his escape from the ceaseless flux of transformation (It should not, incidentally, be confused with the "kinds" or "species" of modern science). We shall come nearest

1. Interview with Ester Coen, in *Sapienza*, Il Bagatto, Rome 1984. A short book published to mark a series of events involving artists and students as part of Simonetta Lux's course in the History of Contemporary Art at the University of Rome; Ontani participated on 25th May, bringing with him his first piece in ceramics which was entitled, tautologically, *La Sapienza*.

2. All quotes from Elias Canetti are taken from the chapter entitled 'The Figure and the Mask', in *Crowds and Power* (1960).

GrottescaInvisibileRisibile

CavalierArte, 1975 e
MillArti, 1985-1986
Galleria Comunale d'Arte Moderna
Villa delle Rose, Bologna, 1990

1976

di contraddizione". Da questi stravaganti innesti, elementi spuri sbocciati da erme inflessibili, spuntano creature prodigiose, frutto di incessanti fantasticherie e capricci, avulsi dalla logica abituale. Come anche quei "grilli" che rimandano a un passato altrettanto lontano – a Plinio il Vecchio è attribuita la genesi del nome e della figura –, le cui teste poggiano su zampe, immagini di un bestiario misterioso e affascinante, germogliato dal mondo greco-romano e dalla sua commistione con barbariche culture e antiche tradizioni orientali. A creare un'atmosfera di stupefazione e meraviglia come se una occulta stregoneria avesse causato questo portento. Ma è sempre un io, l'io dell'artista, del protagonista, dell'interprete, del figurante, dell'attore, è sempre un io, quell'io, a manifestarsi sul volto di chi rimarrà ancorato alla parola che lo designa e ai suoi attributi. Trasfigurazione? Metamorfosi? Sì e no. Sì, perché comunque, nell'associarsi e nell'unirsi, gli oggetti e le altre apparenze perdono la loro dimensione primigenia per mutarsi in una complessa figurazione che rivela altro da quanto originariamente significato, anche se l'allusione è chiara. Organismi mutanti latori di molteplici realtà, conglomerati astrusi per chi non conosca l'opera del nostro artefice, le erme, i grilli, i canopi, i *ViziCapitelli* sono espressioni di una mente capace di dare forma agli incantesimi più stravaganti. Ma non è propria del mondo dell'arte la stravaganza? Qui, in questo territorio magico, gli incantesimi incarnano la fantasia di archetipi primitivi, di antenati-totem eretti allo scopo di allontanare le insidie dei nemici, con l'intento di sognare e architettare ipotetiche vie di fuga attraverso semplici metamorfosi. Fuga da realtà fallaci che solo l'inganno della fantasia può trascendere e sconfiggere. Una molteplicità dunque tramutata in altro da sé che prende corpo in una figura nuova e accoglie tutti gli insiemi che lo costituiscono. "Lo stato ultimo della metamorfosi è la *figura*. Essa, per sua prerogativa – qui cito Elias Canetti[2] in un magistrale capitolo di uno dei suoi libri più noti – non consente più ulteriori metamorfosi. La figura è delimitata e chiara in tutti i suoi tratti; non è naturale, bensì creata dall'uomo. È una salvezza dall'incessante fluidità della metamorfosi, e non va confusa con ciò che la scienza moderna definisce tipo o specie. Ci si può particolarmente avvicinare alla sua essenza se si pensa alle figure divine delle religioni antichissime. (...) Come si devono intendere queste figure primigenie? Che cosa propriamente rappresentano? Per comprenderle, bisogna tener presente che esse popolano il mitico tempo dei primordi: un tempo in cui la metamorfosi era universale prerogativa delle creature e si verificava incessantemente. (...) La *maschera* si distingue per la sua rigidità da tutti gli altri stati finali di metamorfosi". Nei materiali dell'arte – nella ceramica, nella cartapesta – la rigidità declinata dalle presenze desiderate, inseguite, poi evocate da Ontani riassume quindi gli stati d'animo e i gesti che la mutevolezza implicherebbe, sfidando in tal modo l'inconsistenza di innumerevoli passaggi. Rigida e delicata allo stesso tempo, la ma-

2. Tutte le citazioni da Elias Canetti sono tratte dal capitolo *La figura e la maschera*, in *Massa e potere*, Adelphi, Milano 1981, pp. 452-457.

to understanding its nature by visualizing the divine images of ancient religions, those of the Egyptian gods, for example [...] What are we to make of these archaic figures? What actually is it that they represent? If we are to understand them we must remember that they are regarded as beings belonging to the age of myth, a period in which metamorphosis was the common gift of all creatures and constantly practised [...] The mask is distinguished from the other end-states of transformation by its rigidity." In the materials of art – in ceramics and papier-mâché – the rigidity outlined by the presences desired, pursued and then evoked by Ontani therefore represents all the states of mind and all the gestures that transformability implies, thus braving the inconsistency of numberless transitions. Simultaneously rigid and fragile, the ceramic material freezes the features into unmoving expressions, crystalizing into timeless truths these guises cloaked in metallic colours that, when kilned at very high temperatures, undergo a surprising chemical transformation into brilliant glossy hues. Creatures frozen in time, a time of myth (even the techniques via which they are produced seem to be those of time immemorial), creatures that speak a universal language, all knowledge of its origins long lost to a present whose stories lack any originality. Ontani's figures walk endless roads of which "the mask [...] is a conclusion". Once again it is Canetti, the great storyteller, who guides us into a further, anomalous, unexpected and unnatural dimension: "into it [the mask] flows all the ferment of the as yet unclear and uncompleted metamorphoses which the natural human face so miraculously expresses, and there it ends. Once the mask is in position there can be no more *beginnings*, no groping towards something new. The mask is clear-cut; it expresses something which is quite definite, and neither more nor less than this. It is *fixed*; the thing it expresses cannot change." And, he adds, "To fixity of form is added fixity of distance. What gives the mask its interdictory quality is the fact that it never changes. Everything behind the mask is mysterious. [...] A mask expresses much, but hides even more. Above all it *separates*. Charged with menace which must not be precisely known – one element of which, indeed, is the fact that it *cannot* be known – it comes close to the spectator, but, in spite of this proximity, remains clearly separated from him. It threatens him with the secret dammed up behind it. Unlike a face, there are no passing changes in it which can be interpreted, and so he suspects and fears the unknown that it conceals. So mutability and metamorphosis become remote categories, but categories that are necessary if the work is to "happen". Categories which, each time, host references, allusions, simulations, orientations, quotations from other contexts and other scenarios, sometimes from other "frames". Without extremes of passion, without drama, because freezing the expression of a face allows the

OblIo, 1997

teria ceramica raggela le fattezze in espressioni ferme, immote, cristallizzando in verità atemporali queste apparenze rivestite di colori a base metallica che, nella cottura ad altissimo calore, per effetto di processi chimici sorprendenti si mutano in toni brillanti e splendenti. Creature bloccate nel tempo, in un tempo mitico, per le quali anche le tecniche di esecuzione appartengono a epoche immemorabili, creature che parlano una lingua universale le cui origini ormai si perdono in un presente dai racconti privi di ogni originalità. Le figurazioni di Ontani percorrono ancora cammini smisurati di cui: "la maschera è uno stato finale". È di nuovo Canetti, il grande narratore, a guidarci in una ulteriore dimensione, anomala, inaspettata, innaturale: "Nella maschera sfocia e termina il corso fluido delle metamorfosi confuse, fermentanti, di cui è meravigliosa espressione ogni volto naturale, umano. Dall'istante in cui quel flusso vi giunge, non appare più nulla che stia *iniziando*, nulla che sia accenno inconsapevole e ancora privo di forma. La maschera è *chiara*, esprime qualcosa di ben determinato, non di più non di meno. La maschera è *rigida*: ciò che essa esprime non muta". E aggiunge: " La rigidità di forma diviene anche rigidità di distanza: il fatto che la maschera non muti affatto, è appunto ciò che la rende *allontanante*. Immediatamente dietro la maschera, comincia il mistero. [...] La maschera manifesta molte cose, ma ancor più ne nasconde. È una *barriera divisoria*: giunge vicinissima a un uomo, carica di un contenuto pericoloso che non si deve conoscere e con il quale non si può entrare in rapporto di familiarità; e anche quando è così vicina resta nettamente separata dall'uomo. La maschera minaccia con il segreto che si accumula dietro di lei. Poiché non è possibile leggere su di lei il mutare dell'animo come su un volto, si sospetta e si teme dietro di lei l'ignoto". Mutevolezza e metamorfosi si fanno allora categorie remote, categorie necessarie tuttavia perché l'opera "accada". Categorie che ospitano di volta in volta riferimenti, richiami, simulazioni, orientamenti, citazioni provenienti da altri ambiti o da altri scenari, talvolta da altre "cornici". Senza estremizzazioni passionali, senza dramma, perché raggelare l'espressione del volto permette di suggerire una posa svuotata, libera da emotività o turbamenti. In un repertorio che allude a una storia dell'arte o del costume primariamente di matrice italiana, nella quale Ontani ritrova le radici della sua creatività, l'alfabeto del suo costrutto espressivo. E nuovamente in una serie di *AnamorPose* o "figure lenticolari" come le definisce l'artista – disposte qui sulla stessa rampa coclidea delle ErmEstetiche, in opposizione o come semplice specchio di un diverso, antitetico stato – la figura si scompone-ricompone in altre messe in scena che nulla hanno del travestimento. Anamorfico, cangiante, il corpo di Ontani accoglie in Ontani ciò che ancora di invariabile è possibile tramandare. È baluardo all'effimero, pur nella levità delle apparenze e nelle attraenti cromie che testimoniano di una fisicità o di una labilità con cadenza decisa. Da principio pose foto-

EsauRito EruDito ConDito
Bali, 2011

suggestion of an empty pose, free of emotivity or turmoil. In a repertoire that alludes to a history of art or of social customs that is predominantly Italian and in which Ontani finds the roots of his creativity, the alphabet of his expressive grammar. And again, in a series of *Anamopose* or "lenticular figures", as the artist defines them (here displayed on the same helical ramp as the ErmEstEtiche, as the opposite to or as a simple mirror for a different, antithetical condition), the figure is deconstructed and reconstructed in other "stagings" that involve no costume or camouflage. Ontani's anamorphic, iridescent body welcomes in anything that can be communicated of that which remains unchanging. It is a bastion against the ephemeral, although the apparent levity and the attractive hues underline an emphatic physicality and transience. Initially photographic poses, then (as in the *CentauroSagittAureo*, with its complex autobiographical references) three-dimensional structures becoming increasingly statuesque with the herms, Ontani's portrayals of himself combine myth and history through imaginary journeys into time and space. Journeys recall other journeys, following the tracks of literary memories from Dante Alighieri to Italo Calvino, from Emilio Salgari to Pierre Loti, in the hope of uncovering ancient origins and uncontaminated idioms. Stories encounter stories in realms that alternate, coincide and clash in a philosophical and artistic dimension within which heterogeny reigns and the horizons are many and infinite. So the physical voyage overseas or to the East coincides with an authentic expedition in which the repetition, in the costumes and thinking, of motifs and relationships is not a form of quotation so much as an allegory of the very idea of representation. A thousand traces knit themselves around the figure of the artist, who navigates and immerses himself in that fantastical inventory of silhouettes, rhythms, chromatic gradations and lights, avoiding the stereotypes of the mysterious and imaginary Orient by which he is, nonetheless, seduced. The forms, objects, motifs and colours belong to those places and derive from them, redrawing the map of a hedonistic universe in which the dream of art and the dream of reality are equally concrete experiences. And equally mysterious. Not, therefore, a celebration of a mystery associated purely with the fascination of orientalism and the charm of distant lands and foreign sensibilities (the subject of a marvellous study by Edward Said) on which western culture has based its notion of that world, an idea imposed on reality in a framing that adheres more to the gaze and the exterior nature of things than to their true essence. Seductive atmospheres, simple decorative ornaments, swirls and arabesques are not, therefore, the only elements to attract and capture Ontani's imagination, even in dreams or a different state of consciousness into which the senses might yet slip. If a truth exists, it lies in artistic creation, in its elusive secretiveness. Ontani expresses his

La Sapienza
Aula Magna, Sapienza Università di Roma
1984

III GraziadelDADO,
d'après Tintoretto, 1975

En Ruote vers l'Inde,
d'après Pierre Loti e Rosseau
primo viaggio in India, inizio anni Settanta

grafiche, poi strutture tridimensionali come nel *CentauroSagittAureo* – dal complesso riferimento autobiografico – ancora più statuarie con le Erme, le immagini di autorappresentazione ricongiungono il mito alla storia attraverso viaggi immaginari nel tempo e nello spazio. Viaggi richiamano altri viaggi nella scia di ricordi letterari, da Dante Alighieri a Italo Calvino, da Emilio Salgari a Pierre Loti, nel desiderio di recuperare antiche discendenze e idiomi incontaminati. Storie si incrociano tra loro in territori che si avvicendano, collimano, si scontrano entro una dimensione mentale e artistica dove l'eterogeneo domina e le prospettive si diramano in rotte infinite. Il viaggio fisico oltre oceano o a levante coincide allora nell'abbigliamento e nel pensiero con una vera spedizione dove la ripresa di motivi e di corrispondenze non è citazione quanto piuttosto allegoria dell'idea stessa di rappresentazione. Mille tracce si riannodano nella figura dell'artista che si orienta e si immedesima in quel fantastico inventario di sagome, ritmi, progressioni cromatiche, luci, eludendo gli stereotipi dell'Oriente misterioso e immaginario da cui pure è sedotto. Forme, oggetti, motivi, colori appartengono a quei luoghi e da quei luoghi discendono per ridisegnare la mappa di un universo edonistico nel quale vivere il sogno dell'arte e del reale con la stessa concretezza. E con lo stesso mistero. Non quindi la celebrazione di un mistero puramente legato al fascino orientalista, all'incanto per terre lontane e sensibilità diverse – oggetto di uno straordinario studio di Edward Said –, con cui l'Occidente si è formato un'idea di quel mondo, dove è l'idea stessa a sovrapporsi alla realtà in una cornice che aderisce più allo sguardo e all'esteriorità delle cose che non alla loro vera essenza. Seducenti atmosfere, semplici orpelli decorativi, circonvoluzioni o arabeschi non sono dunque gli unici elementi a calamitare e catturare l'immaginazione di Ontani, pur nell'oblio o in un diverso stato di coscienza cui potrebbero lasciarsi andare i sensi. Se una verità esiste, è nella creazione artistica, nella sua inattingibile segretezza. Ontani esprime il suo sogno e la sua verità nella immedesimazione di sé, nella trasposizione delle forme in desiderio, nell'anelito verso un ideale al di fuori da canoni estetici prefigurati dove il suo Oriente è consuetudine, affinità intima e interiore. Se una verità esiste "cos'è dunque la verità? – si interrogava Friedrich Nietzsche in uno scritto teoretico giovanile[3] talmente affascinante da proporsi come ipotetica, interessante traccia esegetica da seguire. "Un mobile esercito di metafore – la sofistica risposta –, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più

3. *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e scritti 1870-1873*, Adelphi, Milano 1973 e 1991, pp. 227-244.

dream and his truth in the act of surrendering his own identity, in transposing forms into desire, in yearning for an ideal that lies beyond previously envisaged aesthetic cannons, an ideal in which his Orient is familiarity, an intimate and personal affinity. If truth exists, "What, then, is truth?", as a young Friedrich Nietzsche asked himself in a mesmerising essay[3] that offers us a riveting interpretive hypothesis. "A movable host of metaphors", is his sophisticated answer, "metonymies and anthropomorphisms, in short, a sum of human relations which have been poetically and rhetorically intensified, transferred, and embellished, and which, after long usage, seem to a people to be fixed, canonical, and blind. Truths are illusions which we have forgotten are illusory, tired metaphors that have lost all power to affect the senses, coins whose images have been effaced and are no longer of account as coins but merely as metal." If it is "true" that this illusion has lost its power and vitality, is it not, then, the reality of art, that daydream free of shadows, that now harbours the intangible, the inaccessible, the abstract? That displacement capable of generating wonder and which arises only in the "space constructed of ideas"[4]. The space in which Ontani has chosen to dwell.

3. On Truth and Lies in a Non-moral Sense (1873).

4. From an interview with Luigi Ontani by Federico De Melis, in 'Alias', the weekly culture supplement of "il manifesto", 4th January, 2003.

Grillo Dante Ridondante in inferno, purgatorio, paradiso, 1983

4. Da un'intervista di Luigi Ontani con Federico De Melis, in "Alias", supplemento de "il manifesto", 4 gennaio 2003.

come monete". Se è "vero" che di questa illusione si è persa la forza, la vitalità, non è allora proprio nella realtà dell'arte, in quella fantasticheria priva di ombre, che è racchiuso l'inafferrabile, l'inaccessibile, l'astratto? In quel dislocamento capace di generare meraviglia e che può sorgere solo nello "spazio costruito dal pensiero"[4]. Quello dove Ontani ha scelto di dimorare.

RobotDanteGrilloPoliglottaTrigemino, RomAmor, 1998

The Fecundus Narcissus

Aurelio Picca

Like a little soul, his only equipment a palette, Luigi Ontani chose (inadvertently) to arrive in Rome on 24th November, the day – in an unspecified century – of his birth because, to some destiny-crowned artists, it is given to know without knowing, in advance, the story of their work. Others, uncrowned, instead appear like meteorites bursting through the net of Fate, almost as though part of one of those backstage skirmishes in which the gods indulge unseen by human audiences. Here he is, Luigi Ontani, from the kingdom of Vergato sull'Appennino, clothed only in the aura that, I swear, radiates from Giorgio Morandi, the Bolognese wandering monk whose house lies (with a geographical obsessiveness) in Grizzana Morandi, 15 kilometres distant from the woods of the *Roi Soleil* Ontani. I am playing with these allusions in order to state a truth: Luigi Ontani sets off as a pilgrim, in search of artistic sainthood, sustained by Morandi's *Still Lifes* which (again in all truthfulness) are magnetic Etruscan roadside icons, Italian roadside icons, pagan and Christian. They are also tiny sarcophagi guarding souls and relics. In effect, no classicism exists that does not end up becoming classicalism; and vice versa.

Bacio all'ErmaEstEtica ZarathustrAsso
angolo via Po, Torino, 1996

Had Friedrich Nietzsche, that nihilistic or demented narcissus, ever been read with paradoxical historical precision, on the eve of the so-called "short" century (a stupid definition of the twentieth century that instead dragged on in *endless* conflicts, endless art, its own endless death, and endless humanity and inhumanity) he would have razed all *creation* to the ground for evermore simply via the dramatic and performative gesture of kissing that horse in Turin, a Turin that was already in and of itself surreal, realist, esoteric, naturalist, a landscape and a reliquary for Egyptian classicism. Yet, on 25th August, 1900, Zarathusa's prophet now dead, the century began, scaling the heights of the Avant-garde until Lucio Fontana made (how well we remember it) his *spatial* gesture, or his act of *war*: stabbing the canvas which until that point had been not a battlefield but the extension of the rocks and frescos so dear to the Italian Primitives. Slicing and knifing, Fontana places himself on a boundary line from which a little kick would be quite enough to push future artists to their suicidal death. Piero Manzoni, in contrast, engages in an operation that is

Il Narciso fecondo

Aurelio Picca

Per giungere a Roma come un'*animula*, provvista della sola tavolozza, Luigi Ontani scelse (inconsapevole) il 24 novembre, giorno del suo compleanno di un secolo indefinito giacché, ad alcuni artisti incoronati dal destino, è concesso di sapere senza sapere, in anticipo, il racconto della propria opera. Mentre altri, non incoronati, appaiono piuttosto come meteore che bucano la rete del Fato, quasi si trattasse di una delle tante scaramucce dietro le quinte degli umani che, da sempre, gli dèi si fanno. Ecco, Luigi Ontani, dal regno di Vergato sull'Appennino, è ricoperto della sola *aura* che, ne faccio giuramento e spergiuro, gli è irradiata da Giorgio Morandi: il monaco camminatore bolognese con casa appunto a Grizzana Morandi – per ossessione geografica: distante 15 chilometri dal bosco del *Roi Soleil* Ontani. Gioco con le suggestioni per affermare una verità: Luigi Ontani parte da pellegrino, in cerca di santità artistica, sostenuto dalle *Nature Morte* di Morandi che (ancora in verità) sono magnetiche edicole etrusche, edicole italiche, precristiane o cristiane. Sono anche minuscoli sarcofagi che possono custodire anima e reliquie. Del resto, non esiste classicità che non approdi al classicismo; e viceversa.

Se il narciso nichililista o pazzo, Friedrich Nietzsche, fosse stato letto con filologica precisione paradossale avrebbe, proprio sulla porta d'ingresso del cosiddetto "Secolo Breve" (stupida definizione del Novecento che invece si è protratto all'*infinito* in conflitti, arte, morte sua, e umanità e disumanità) raso al suolo l'intera *creazione* da lì a venire soltanto con quel gesto fulminante e performativo di baciare il cavallo in quella Torino già in sé: surreale, realista, esoterica, naturalistica, paesaggistica e reliquiario della classicità egizia. Eppure, il 25 agosto del millenovecento, morto il profeta di Zarathustra, il secolo partì scalando le cime delle Avanguardie, fino a quando Lucio Fontana non compì (come è impresso nelle menti) un gesto *spaziale*, bensì di *guerra*: pugnalando la tela che prima di allora non era stata un campo di battaglia ma l'estensione delle rocce e degli affreschi tanto cari ai *Primitivi* italiani. Tagliando e accoltellando Fontana si pone su un confine dove basta un calcetto e l'artista che verrà si suicida. Piero Manzoni, invece, compie un'operazione speculare e altrettanto definitiva: la sua *Merda d'artista* non è altro che una regressione all'infanzia come avverte la psicoanalisi pedagogica: la

Ultima NaturExtraMorta AntropomOrfanAalto, 2015

the mirror opposite and equally definitive: his *Merda d'Artista* is quite simply, as pedagogical psychoanalysis tells us, a regression to childhood: an infant's shit is a gift for its mother. Yet the schoolboy has many blank notebooks whose pages will remain white until he gets to university.

Clearly, from now on that which was latent in art begins to emerge. It floods the prairies of the contemporary and post-contemporary. "Currents" and "movements" form dykes of straw and mud, and yet that young man (Ontani) who arrived in the Eternal City (fecund reliquary) in a red Fiat Cinquecento stolen from him at Termini station in front of the baths of Diocletian, continues to feed on and nourish himself with the very distant, harmonious and acrobatic equilibrium of that land of his which lies suspended between the river Reno and the Gothic Line. It is the right place for a fairy garden where the fecund (or fecundating) Narcissus begins to portray himself in the *Tableaux Vivants*. And so, the adorer of Joseph Cornell (bridging Surrealism and Dadaism, Futurism and Experimentalism) gives life to *Lapsus-Lupus*, to *Pinocchio* (1972): so gifted at mixing tears and lies. In the *Tableaux*, Ontani doesn't gaze into the pool like the *Narcissus* attributed to Caravaggio (fecund, if anything, through parthenogenesis). He homes in on the faces and the nakedness of the "otherness" of an ephebus, a musician, an apprentice Apollo who strums and dances to the notes and to the literature he loves: Artaud, D'Annunzio, Transformer (his first exhibition in Switzerland in the company of Lou Reed and David Bowie), Nureyev, Huysmans, Savinio, Pirandello, Farinelli... . If Apollo sings, Dionysus is illuminated together with Shiva and his phallus: *Lingam*.

Before raising one's eyes in Canova's studio (where, by no accident, Luigi Ontani resides), the faience *Erme* [herms] seem to recreate the graveyard of corpses sanctified by the ice and mud of the Russian steppes that Curzio Malaparte recounts in *Kaputt*. Then, lifting one's head, from nylon threads on the ceiling there hang little putti and aircraft that are anything but putti or airplanes. This sky is a cataclysm mutated out of Signorelli's *Last Judgement*.To be precise, it refers to the *Fall of the Rebel Angels*. But who, for Ontani, are the rebel angels who hover immobilized by a terror of seeing themselves shatter into fragments should their bodies detach and fall to earth?

One day Luigi Ontani went to Tuscany and there he saw a pigeon loft in the tower of a church... That inspired this *Tribù-Tabù* [Tribe-Taboo] (note the assonance, childish and banal; a demented and ironical ditty), the *Avi sui travi* [Ancestors on the Beams] (mocking the pigeons in the tower) also known, vulgarly, as "Capricci". Who are they then, these most fragile of beings called Caprices, which in reality are the latest gossipy version of the "Tribù-Tabù" or the "Avi sui travi"?

Efebo Subiaco, 1970

ExtraPiatto Capriccioso CurzioLiberaMalaparte, 1986, 2009

cacca del bambino è un regalo per la madre. Oppure, il ragazzino è alle scuole elementari, possiede molti quaderni con pagine tutte bianche che però resteranno tali fino all'università.

È chiaro, che d'ora in avanti, l'arte si slatentizza. Inonda le praterie della contemporaneità e della post-contemporaneità. Le "correnti" e "intese" sono argini di paglia e fango, eppure quel ragazzo, giunto nella Città Eterna (*reliquia-feconda*) in Cinquecento Fiat rossa rubatagli alla stazione Termini, davanti alle Terme di Diocleziano, continua a cibarsi degli equilibri armonici e acrobatici remotissimi della sua terra sospesa tra il fiume Reno e la Linea Gotica. È lo spazio giusto per un giardino fatato dove il narciso-fecondo o fecondante prende a ritrarsi nei *Tableaux vivants*. Ecco, lo spasimante di Joseph Cornell (tra surrealismo e dadaismo; futurismo e sperimentalismo) dà vita a *Lapsus-Lupus*, a *Pinocchio* (1972): così bravo a mischiare lacrime e bugie. Nei *Tableaux*, Ontani, non guarda lo stagno come il *Narciso* attribuito al Caravaggio (fecondo, semmai, per partenogenesi). Punta le facce e le nudità dell'*oltre* da efebo, musico, apprendista Apollo che suona e danza sulle note e sulla letteratura che ama: Artaud, D'Annunzio, *Transformer* (prima mostra in Svizzera in compagnia di Lou Reed e David Bowie), Nureyev, Huysmans, Savinio, Pirandello, Farinelli... Se Apollo canta, Dioniso si illumina con Shiva e il suo fallo: Lingam.

Nello Studio di Canova, dove Luigi Ontani non risiede a caso, prima di alzare gli occhi le *Erme* in ceramica di Faenza sembrano riprodurre il camposanto di cadaveri santificati dal gelo e dal fango russi nella steppa di cui Curzio Malaparte ci racconta in *Kaputt.* Poi, rivoltata la testa, sul soffitto pencolano appesi a fili di nylon puttini e velivoli che putti e aerei non sono. Codesto cielo è un *Finimondo* mutuato dal *Giudizio Universale* del Signorelli, precisamente riguarda la *Caduta degli angeli ribelli.* Ma chi sono per Ontani gli angeli ribelli che si librano in una immobilità terrorizzata di vedersi in frantumi se i corpi si staccano e cadono giù per terra?

Un giorno Luigi Ontani andò in Toscana e lì osservò una piccionaia sul campanile di una chiesa... Da qui trovò l'ispirazione per questa *Tribù-Tabù* (da registrare l'assonanza infantile, banale; musichetta svitata e ironica), gli *Avi sui travi* (per fare il verso ai piccioni sul campanile) detti anche volgarmente "Capricci". Chi sono dunque questi esseri fragilissimi chiamati Capricci, che in realtà sono l'ultima versione pettegola della "Tribù-Tabù" o degli "Avi sui travi"? "I Capricci sono gli artisti che si sono suicidati o morti incidentalmente", spiega il Maestro. "Mi ispirai anche al tuffatore di Ercolano...". Allora ecco che, dal cielo di *Finimondo,* appaiono le opere in ceramica: Tancredi che si getta nel Tevere; Tano Festa in coppia con il fratello Lo Savio con le teste nella medesima coppa: una immersa nel vino, l'altra negli psicofarmaci; Boccioni che cade da cavallo; Salgari che si buttò dalla montagna;

"The *Capricci* are the artists who have committed suicide or died in accidents", the artist explains. "I was also inspired by the Herculaneum Diver...". So here, falling from the sky of the end-of-the-world, the pieces in glazed ceramics appear: Tancredi throwing himself into the Tiber; Tano Festa paired with his brother Lo Savio, their heads in the same drinking vessel: one immersed in wine, the other in drugs; Boccioni falling from a horse; Salgari jumping from the mountain; Rosso Fiorentino poisoning himself; Mario Schifano emerging from a tube of oil paint; Gino De Dominicis braving the void; Borromini piercing his heart and a set square with a pencil. However, the piece representing Piero Manzoni has shattered, along with his turtle-shaped bread roll. Francesca Alinovi (who twirls, winged and tangle-haired) is beautiful... mysterious.

If the *Tableaux* are fertile with sly and fearless gazes, the *Erme* are fecund with the luminous sensual fixity that brings us from Apollo and Dionysus (singly or multiply phallic) to Anubis: the Egyptian god of the Dead with a wolf's head or that of a jackal. In reality there is no mask, or imbalsamation, even that of a saint, that does not coincide with a sentiment both diabolical and heavenly: look at the Archangel Michael himself – he fights the dark side and looks into the eyes of God. Ontani has infused the fecund child or the fecundating Narcissus with the sexuality and the sensuality of Piero della Francesca's Sigismondo Malatesta. Even when he paints "sideways", Piero looks at and transfers elsewhere or to others the hormones of light – fecundating particles. In fact, what could be more delicately erotic than the two hounds, with their bodies crossed, that attend the insuperable Malatesta as he prays (all cock) before St. Sigismund? And the same is true for the portrait of Federico da Montefeltro. But between the two (Piero in the theatre of his ironical classicism; Ontani in the very singular and solitary act of designing his own version) there stands Antonio Canova. His immense whiteness – all of it – screams of the fecundity of light, sexuality like a yeast-risen dough ready to be crumbled however our tastes and desires dictate. It is the *neo*-classical Canova who makes of classics-relics-ruins the foundation for a dreamy yieldingness that vanishes on waking. As if, for two or three seconds, the quarries of Carrara had been filed smooth and transported like a raft upon the waves. But there is more to come.

The 27 niches that line up along Borromini's Ramp in Palazzo Carpegna and in which Luigi Ontani will place his herms, could, just as easily, be occupied by the Saints that He has created: St. Sebastian, St. Christopher, St. Jerome (who in one hand holds a real monkey's skull), St. John... From the niches, they can observe the Ramp rising like a phallus. Truly, *L'Albero della vita* [The Tree of Life]. As though Ontani's classicalist fecundity had come upon Eden's – and the world's – favourite symbolic object. This enables the herm-saints to become relics again, as

HindiRose, 1993

Rosso Fiorentino che si avvelena; Mario Schifano che emerge da un tubetto di olio; Gino De Dominicis che tenta il vuoto; Borromini che si conficca la matita nel cuore attraversando la squadra. Invece l'opera che raffigura Piero Manzoni è andata in frantumi con la sua "Michetta" a forma di tartaruga. È bellissima Francesca Alinovi (volteggia spettinata con le alucce), la studiosa d'arte... misteriosa.

Kullervo
Bali, 1995-1996

Se i *Tableaux* sono fecondi in sguardi maliziosi e intemerati, le *Erme* lo sono nella fissità luminosa e lussuosa che da Apollo e Dioniso (variamente fallici in una unità o multipli) conduce ad Anubi: il Dio egizio dei Morti con faccia da lupo o sciacallo. In realtà nessuna maschera, o imbalsamazione, perfino di Santo, non coincide con un sentimento diabolico e paradisiaco insieme: si veda lo stesso Michele Arcangelo – combatte le tenebre e guarda negli occhi Dio. Al bambino fecondo, o narciso fecondante, Ontani ha trasfuso la sessualità e sensualità di Sigismondo Malatesta di Piero della Francesca. Piero, anche quando dipinge "di lato" guarda e trasferisce altrove o all'altro ormoni di luce, *particule* fecondanti. Infatti cosa c'è di più delicato e erotico dei due levrieri incrociati che assistono l'insuperabile Malatesta in preghiera (è tutto cazzo) dinanzi a San Sigismondo? E così vale per il ritratto di Federico da Montefeltro. Ma tra i due (Piero interno al teatro del suo classicismo ironico; Ontani nella singolarissima e solitaria progettazione del proprio) si situa Antonio Canova. È tutto il suo immenso bianco a urlare fecondità di luce, sessualità lievitata come pane di mollica che possiamo sgretolare a piacimento di gusto e desiderio. È il *neo*-classico Canova a porre le classiche-reliquie-rovine quale fondamento di mollezze sognate e svanite al risveglio. Come se, per tre secondi, le cave di Carrara fossero limate e trasportate come zattera sulle onde. Ma c'è altro.

Le 27 nicchie che si susseguono sulla Rampa del Borromini nel Palazzo dell'Accademia, nelle quali Luigi Ontani collocherà le sue *Erme*, potrebbero benissimo essere occupate dai Santi che Egli creò: San Sebastiano, San Cristoforo, San Gerolamo (che trattiene in una mano un vero cranio di scimmia), San Giovanni... Le cripte consentono loro di osservare la Rampa che sale come un "fallo". In verità: *Albero della Vita*. Come se la classicistica fecondità di Ontani trovasse l'oggetto simbolico più applaudito nell'Eden e nel mondo. Ciò consente che le Erme-Santi possano tornare reliquie come lo era già in vita Santa Rosa da Viterbo (portata in processione sulla cima ardita della Macchina fallica). Rosa era reliquia in vita per la sua orrenda e commevente riduzione anatomica. Del resto Ontani si era applicato anche alla creazione di Santo Eufrosino (uomo o fanciulla?).

La Rampa del Borromini pare attraversata e occupata dalle note di *Lazarus*, il testamento musicale e simbolico di David Bowie contenuto nell'album *Blackstar.*

was – in life – St. Rose of Viterbo (carried in procession atop the dizzying pinnacle of her phallic *Macchina*). Rose was a living relic on account of her horrendous, piteous malformation. And after all, Ontani has also applied himself to the creation of St. Euphrosyne (man or maiden?).

Borromini's Ramp also seems to be suffused and fill with the notes of *Lazarus*, David Bowie's musical and symbolic testament from the album *Blackstar*.

Tappeto Volante TurRito, 1975

Look up here, I'm in heaven
I've got scars that can't be seen
I've got drama, can't be stolen
Everybody knows me now
Look up here, man, I'm in danger
I've got nothing left to lose
I'm so high it makes my brain whirl
Dropped my cell phone down below
Ain't that just like me
By the time I got to New York
I was living like a king
Then I used up all my money
I was looking for your ass
This way or no way
You know, I'll be free
Just like that bluebird
Now ain't that just like me
Oh I'll be free
Just like that bluebird
Oh I'll be free
Ain't that just like me

These lyrics recall the episode in the Gospel in which Jesus of Nazareth brings his friend Lazarus back to life. He had been a decomposing cadaver, laid out in a tomb. For his family and friends the centuries would have transformed him into a relic; in other words his body would have fertilized the earth. Jesus brought him back to life. But Lazarus, leaving the tomb, didn't even thank him. Now he wanders around, thrust forward by the light. He would (perhaps) instead have liked to remain wrapped in the future dreams of relics, like those of the saints. So the Erme, "sanctified" in the 27 niches of Borromini's Ramp, will crumble, and their pieces, and therefore their ruins, will make their way back to the Etruscan kingdom of Misa from whence they came.

Ermafrodito Mignolo, 1996

Santo Eufrosino foriforo in fallo al faro
1996-1998

Look up here, I'm in heaven
I've got scars that can't be seen
I've got drama, can't be stolen
Everybody knows me now
Look up here, man, I'm in danger
I've got nothing left to lose
I'm so high it makes my brain whirl
Dropped my cell phone down below
Ain't that just like me
By the time I got to New York
I was living like a king
Then I used up all my money
I was looking for your ass
This way or no way
You know, I'll be free
Just like that bluebird
Now ain't that just like me
Oh I'll be free
Just like that bluebird
Oh I'll be free
Ain't that just like me

Questo testo ricorda l'episodio del *Vangelo* in cui Gesù di Nazareth resuscita il suo amico Lazzaro. Egli era cadavere in decomposizione, disteso nel sepolcro. Per la famiglia e gli altri amici coi secoli si sarebbe trasformato in reliquia, cioè il suo corpo avrebbe concimato la terra. Gesù lo riportò in vita. Ma Lazzaro, uscito dal sepolcro, non gli disse neppure grazie. Ora se ne andava in giro sospinto dalla luce. Invece (forse) avrebbe voluto rimanere avvolto nei sogni futuri delle reliquie, come quelle dei Santi. Ecco, le *Erme* "santificate" nelle 27 nicchie della Rampa del Borromini, si sgretoleranno e i loro pezzi, dunque le loro rovine, torneranno nel Regno etrusco di Misa da dove sono partite.

Courtesy: Collezione BolognaFiere S.p.a., in comodato presso MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna

Luigi Ontani
or concerning honest dissimulation

Francesco Moschini

PalmaRoma, anni Ottanta

It is truly surprising that, for all the characteristic "constructiveness" and "definitude" evident throughout his career, Luigi Ontani has had few opportunities to intervene definitively in pre-existing contexts – if, here, we exclude the marvellous and pyrotechnical stained glass windows in the council chamber at Vergato, the intervention at Capodimonte in Naples and the Materdei metropolitan railway station, again in Naples (with the involvement of the students of the city's Accademia di Belle Arti, who lent their own faces to Ontani's iconography in the form of life masks representing Neapolitan street urchins), and finally the design for a fountain conceived, once again, for his home town of Vergato and which, it is to be hoped, will soon be realised. Yet the signs of this underlying predisposition are numerous: one only has to think of the recurrent references to the world of the Etruscans in his works in terracotta and the exterior cornices of his own studio, or of the "pediments" to which he often alludes, and those "flashes of colour", in the style of Greek temples as they must have been when first constructed, or his frequent juxtaposition of the splendour of polished and tempered surfaces with the glittering and the rippled, as though the material were ruffled by a breeze. The yo-yoing in many of his works between exaggerated dimensions and sudden shrinkings reveals the extent to which that desire to provoke moments of visual collapse between proportion and disproportion is a reference to the entirely theoretical debate regarding nature and artifice with which, in the mid 1700s, Giovanni Battista Piranesi seemed to establish the theme of modernity. However, in Ontani's poetics even the act of "measuring" is implicit, right from the unspoken comparison with that giant of twentieth-century art, Giorgio Morandi, and the two men's ties with that area of the Tuscan-Emilian Apennines to which both often retreat, with the looming platonic solids of Montovolo and its surprisingly pyramid-shaped neighbour.

In 1501 Hieronymus Bosch painted his triptych, *The Temptation of St. Anthony.* Amid a great melting pot of daemonic energies, he depicts one figure composed of: a horse's skull, a harp-playing arm-piece from a suit of jousting armour, a green cape worn monk-style, the body of a plucked duck, an armoured

MontOvolo, 1980-1981

Luigi Ontani
o della onesta dissimulazione

Francesco Moschini

AdoneLedaDadona d'Arcigno, 1990

È davvero sorprendente che Luigi Ontani, pur con la propria vocazione "costruttiva" e "definitoria", come si evince dal suo intero percorso artistico, abbia avuto rare occasioni di intervenire, con le sue opere, in contesti consolidati, in maniera definitiva, se si escludono le pirotecniche e straordinarie vetrate della Sala Municipale di Vergato, l'opera in mosaico e ceramica per Capodimonte a Napoli e la stazione Materdei della metropolitana, con il coinvolgimento degli studenti dell'Accademia di Belle Arti della stessa città prestatisi nell'iconografia ontaniana come calchi degli scugnizzi, e infine il progetto di una fontana, sempre concepita per il proprio paese di origine, che ci auguriamo possa trovare presto un esito concreto. Eppure numerosi sono i riferimenti a questa implicita "vocazione", basti pensare ai suoi ricorrenti rimandi al mondo etrusco nelle opere "fittili", come nelle cornici esterne del proprio studio, ai "coronamenti" cui spesso fa allusione ma anche a quelle "accensioni cromatiche", da templi greci, per come si dovevano presentare all'inizio della loro costruzione, a quel suo contrapporre così sovente lo splendore della superficie levigata e temperata al corrusco e all'increspatura come se la materia fosse percorsa da brezze. Anche il fluttuare di molte sue opere tra esasperazioni dimensionali e improvvisi rimpicciolimenti lascia trasparire quanto quel voler provocare collassi visivi tra misura e dismisura rimandi al dibattito di pura dimensione teorica, tra natura e artificio con cui, a metà del Settecento, Giovanni Battista Piranesi sembra impostare il tema della modernità. Ma anche il "misurare" è tutto implicito nella poetica ontaniana, proprio a partire dal silenzioso confronto con un gigante della storia dell'arte del Novecento come Giorgio Morandi, legati come sono entrambi a quella parte dell'Appennino tosco-emiliano, cui tornano spesso come in un "buen retiro", con l'incombenza di quei solidi platonici rappresentati dal Montovolo e dal vicino monte Vigese, dalla sorprendente forma piramidale.

Nel 1501 Hieronymus Bosch dipinge il trittico delle *Tentazioni di Sant'Antonio*. In un grande crogiolo di forze demoniache rappresenta una figura composta da: un cranio equino, un braccio preso da un'armatura da giostra con il quale suona un'arpa, un mantello verde indossato a mò di monaco, un corpo di anatra spennata, un ginocchio armato, due piedi umani con scarpa che

knee, two human feet with shoessitting in a pair of clogs and, emerging from the featherless body, a sheep's head. More than 400 years later Luigi Ontani is the inventor of a great ceramic elephant with human front feet, eyes in the place of knees, a giant human nose, eyes that are also human, and a seahorse attached to its trunk; its title: *GaneshaMusa*. Anthropologists use the term "split representations" to describe the figures in which single representative forms are inverted and repeated: in other words, those decorative elements which, with varying degrees of similarity, are to be found among peoples and civilisations far apart in time and space, for example, the ornamental motifs of the Maori that we find repeated in very similar forms in the Chinese bronze vases of the first or second millennium B.C., or other motifs typical in Alaska but also found among the peoples of South America. I don't believe that the relationship between Luigi Ontani's ceramic figures and those painted by Hieronymus Bosch represents a case of "split representation", in part because their images are not connected by any casual coincidence, however they do present some curious parallels: the fairly clear provenance of Bosch's freaks of nature, those monstrous figures, so far removed from any norm or iconographic code, which have been taken from both ancient and Eastern sources, as Baltrusaitis demonstrated; the enigmatic allusiveness of the images; the artfulness of the combination and hybridisation of the figures and the subtle irony and playfulness of the linguistic or "proverbial" messages that are revisited with a slightly Mephistophelian aura (with, in any case, elements of the oriental – although these, in Bosch, are limited to their derivations).

In fact, Ontani has quoted from Bosch on more than one occasion, and Brueghel too, who painted a work entitled *Flemish Proverbs* and a series of engravings on the same theme – an entire series of visualised proverbs. Ontani has always produced iconographies that are powerful in their conceptual impact and which, rather than employing simple, iconoclastic, ontological citations that negate the tactile and the directness of sensory experience, instead directly exhibit the rebus to be solved, the icons to be deciphered or the explicit visual representations of the concepts. In this sense, as we will see, in Ontani the correspondences with the Flemish masters are mere fragments of a very frequent and variegated practice of using very disparate sources that include Alciati's emblems, Cesare Ripa's *Iconologia*, Rabelaisian puns, Borgesian digressions, Hindu mysticism, the painting of the seventeenth century, Arcimboldeque influences, masks, and so on, all of which can best be united under the title of "extra-vagants". This originality is also not to be confused with conceptualistic hermeneutics, because it almost never resorts to elementary dissertations on contemporary life, but manifests itself in a world apart,

Muzikale Hel, d'après J. Bosch, 1977

Koepelzaal, De Appel, Amsterdam

poggiano su due zoccoli, mentre dal corpo fuoriesce una testa ovina. Più di quattrocento anni dopo Luigi Ontani è l'ideatore di un grande elefante in ceramica con i piedi anteriori umani, ginocchia sostituite da occhi, gigantesco naso umano, occhi grandi anch'essi umani, proboscide con ippocampo, dal titolo *GaneshaMusa*. Gli antropologi chiamano "split representations", rappresentazione cioè inversa e incrociata come varianti della stessa, quegli elementi decorativi più o meno coincidenti rintracciabili in alcuni popoli o civiltà lontane fra di loro nel tempo e nello spazio, come ad esempio motivi ornamentali dei Maori che ritroviamo ripetuti o molto simili nei vasi in bronzo cinesi del primo e secondo millennio avanti Cristo, così pure per altri motivi tipici in Alaska rinvenuti in popoli del Sud America. Il rapporto fra le figure ceramiche di Luigi Ontani e quelle dipinte di Hieronymus Bosch non credo sia un caso di "rappresentazione inversa", anche perché le loro immagini non sono legate da una casualità coincidente, tuttavia presentano curiose attinenze: la quasi certa provenienza dei teratomi boschiani, quelle figure cioè mostruose, fuori da qualsiasi norma e codificazione iconografica, riprese da fonti antiche e orientali, come dimostrato da Jurgis Baltrušaitis, l'enigmaticità delle immagini, l'*ars* combinatoria nonchè ibrida delle figure e sottili messaggi linguistici o "proverbiali" ludico-ironici rivisti attraverso una certa aurea mefistofelica (con tuttavia elementi orientali, se non per derivazione, in Bosch).

Del resto Ontani ha più di una volta citato Bosch e anche Pieter Bruegel, autore tra l'altro di un'opera dal titolo *Proverbi fiamminghi* e di una serie di incisioni sullo stesso tema, una vera e propria serie di proverbi visualizzati. Ontani ha sempre prodotto iconografie dal forte impatto concettuale, che anziché ricorrere a una semplice citazione ontologico iconoclasta, negandone la tattilità e l'esperienza della percezione, mostrano direttamente i rebus da risolvere, le icone da decifrare o le immagini esplicite dei concetti. In questo senso, come vedremo, in Ontani le similitudini con i due fiamminghi sono soltanto frammenti di una prassi molto ricorrente e variegata dell'uso di fonti le più disparate che includono gli Emblemata dell'Alciati, l'iconografia di Cesare Ripa, *calembours* rabelesiani, variazioni borgesiane, misticismo induista, pittura del '600, influenze arcimboldesche, maschere, ecc., tutte accomunate dal titolo forse più appropriato di extra-vaganti. Inoltre questa originalità è diversa anche dalla stessa ermeneutica concettualista perché non ricorre quasi mai a elementari dissertazioni sul vissuto contemporaneo, ma si esplicita in un mondo altro spesso al di là del vissuto corrente, proiettandosi in una realtà atemporale, caratterizzata da una serie di variazioni tematiche. Fra queste alcune hanno rinnovato completamente metodi e tecniche che avevano perso di vitalità e di forza espressiva come il *tableaux vivant*, la ceramica e l'acquerello. Quest'ultimo con una cifra stilistica tor-

often cast somewhere beyond contemporary experience, in a timeless reality characterised by a series of thematic variations. Some of these variations have entirely revitalised methods and techniques that had lost any vigour or expressive force, such as tableaux vivants, ceramics and watercolour-in, in the case of the latter, with a style both tormented and airy, often decorated with written words that are elegant and painfully refined, almost as though reinventing calligraphy. Subliminally, all of these works suggest the theme of the double, both as an ambiguous original identity and as an element that cancels this out: like Siamese twins sharing the same body but not the same soul. In fact at a certain point Ontani became fascinated by "Herms" that went on to become "hermetic" thanks, precisely, to the notion of duality that they embody. Another aspect of this is the new relationship between art and identity, one that does not limit itself to the "manifesto" art=life proclaimed by all romantics, but goes beyond, establishing an exclusive, obsessive connection between the images and his own iconic body, identified as a hypostasis or an avatar, by which we mean as the multiple personifications of the divinity, of codified artistic myths. His use of himself as the quintessential model in and fulcrum of nearly all his works has been rather carelessly labelled mere narcissism; a definition that should really be re-examined and re-elaborated with diverse implications. It is, nonetheless, undeniable that in making of himself an icon he has turned the roles and myths of creativity on their head and so, in a game of inversions, Pygmalion turns his beloved back into a statue, freezing her anew into a static image and subtracting the very life he had given her. There is, then, an element of the "mythical" – this, too, intelligently re-elaborated – which offers a polemical retort to a certain form of pompous citationism, that ephemeral, "vintage" reprisal of petit-bourgeois drawing-room painting. A complex persona, therefore, who eludes definition. An artist who has always sought a singular, individual and autonomous iconographic/figurative realm of his own, one for which, as a result of his ostentatious diversity, no comparisons or analogies are available, Ontani has always vaunted the fact that he had no formal training. His debut in the world of art was precocious and immediately avant-garde, as in Turin where his very first work was a ready-made, a pedal-powered guardian angel, "using iron wire, electrical wiring and a lightbulb". These youthful exploits include the "pleonastic objects", fragments of Fröebelian games in simple materials that he calls "extragiocattoli" [extratoys]. To these he subsequently added objects in rubber foam or other fragile materials that he wore like a suit of armour, or compelling but tiny object-shapes, uncertain and almost deformed in their geometry and made of tempera-painted scagliola, these forming a rare, very early example of the kind of direct manual intervention that the

MalInCONiA, 1997

Angelo Testimone (tableau vivant)
Deposizione Rosso Fiorentino

VanITÀ, 1997

mentata e leggera allo stesso tempo, spesso decorata da scritture eleganti e da estenuanti raffinatezze, quasi a reinventare contemporaneamente la calligrafia. Tutte queste opere pongono subliminalmente il tema del doppio, sia come identitario ambiguo di appartenenza sia come elemento di cancellazione di questa: condividendo come gemelli siamesi lo stesso corpo, ma non l'anima. Ad un certo punto Ontani infatti verrà affascinato dalle "Erme", ridiventate "ermetiche" proprio per il loro carattere di duplicità ideativa. Un altro aspetto è il nuovo rapporto fra arte e identità, che non si limita al "manifesto" arte-vita di tutti i romantici, ma va oltre stabilendo un legame esclusivo, ossessivo, fra le immagini e il suo stesso corpo icona identificato come ipostasi o avatāra, vale a dire come personificazioni plurime del dio, di miti artistici codificati. L'uso di sé come modello assoluto e perno della maggior parte delle sue opere è stato etichettato disinvoltamente soltanto come narcisismo; una definizione questa che andrebbe riletta e restituita con diverse implicazioni. È innegabile, tuttavia, che il suo farsi icona ha ribaltato i ruoli e i miti della creatività per cui attraverso un gioco dell'inversione delle parti Pigmalione costringe la sua bella a ritornare statua, congelandola di nuovo in una immagine fissa e togliendole la stessa vita che le aveva dato. V'è dunque un aspetto "mitico", anche questo rielaborato in chiave intelligente, che diventa risposta polemica a certo citazionismo *pompier*, effimero ritorno *vintage* a una pittura da salotto piccolo borghese. Una personalità complessa, dunque, che sfugge ad ogni definizione.

Ontani, artista sempre proteso alla ricerca di una propria singolare, individuale e autonoma dimensione iconico-figurativa, senza possibilità di confronti e accomunamenti, proprio per la sua ostentata diversità, ha sempre rivendicato con orgoglio di non aver frequentato nessuna accademia. Il suo approccio all'arte è precoce ed è da subito un incontro con l'avanguardia, come a Torino dove la sua primissima opera è un *ready-made*, l'angelo custode a pedale, "usando fil di ferro, filo elettrico e lampadina"[2]. Fra questi giovanili *exploit* inventa in materiale povero gli oggetti pleonastici, frammenti di giochi fröebeliani da lui definiti come "extragiocattoli"[3], a cui in seguito si aggiungeranno oggetti in gommapiuma o altro materiale precario che indossa a guisa di armatura, o perentori ma piccolissimi volumi-oggetti di incerta geometria e quasi deformati, in scagliola dipinta a tempera, che costituiscono una rara testimonianza aurorale del suo intervento manuale, diretto sull'opera che l'artista si riserverà in seguito, quasi in maniera privilegiata, negli acquarelli di piccolo o grande formato.

Immediatamente si percepisce quali sono i linguaggi poetici di questi anni da cui Ontani prende le mosse: non sono l'arte povera, per la quale in questo periodo si può intravedere almeno una valenza semantica, ma sono quelli giocosi teatrali del futurismo, del surrealismo e della metafisica, nonchè le rive ancora da

Pinacoteca di Volterra, 1987

artist will later reserve almost exclusively for his watercolours in formats small or large.
It is immediately clear which of the poetic languages of those years will underpin Ontani's work: not Arte Povera, although in this period it does have a certain and perceptible semantic importance, but the playful, theatrical languages of Futurism, Surrealism and Metaphysical Art, yes; and also the as-yet-unexplored shores of ethnic and primitive art. With this set of tools he makes his official entry into the art system with a show in Turin curated by Francesco Arcangeli and Andrea Emiloni and then in Milan at Luciano Inga Pin's gallery Diagramma and, on Renato Barilli's suggestion, at the Centro San Fedele, with his "Stanza delle similtudini" [Room of Similes].
It is in Milan, at Diagramma, that Ontani first has the opportunity to exhibit his photographic transmutations in a "Spazio Teofanico" [theophanic space], where he presents himself as a saint/gold/angel, with a halo of lights and the title "Teofania" [theophany, or divine apparition]. Of that period Ontani recalls that he had come to understand that "the photo of a gesture… is more important than sculpture in itself". This is, in fact, the moment in which the public encounters his first tableaux vivants: in the 1970s a genuinely alternative proposal countering the idea of the death of art (a notion not only conceptual but also a vehicle for the diffusion of a philosophical nihilism very fashionable at the time). With these works Ontani makes his disconcerting entrance, surprising everyone because he underlines the effective intellectual impact of representing art. This is not a new form of idol worship but it is, given the climate of the time, a heresy, imposing alternative and anti-normative linguistic models and categorisations that are rendered powerful and, to quote Barilli, "new-new" by a narcissism very different from Body Art and by a self-referential style and staging that is international in its breadth of vision and that very rapidly finds an endless source of images and poetry in India and South-East Asia.
Ontani is a "cultured" artist, capable of re-reading, in a sort of Mnemosyne Atlas, images that are already historicised (those that are 'enduring') in a diachronic timeframe that has outlived the chronology of history itself, but all verified anew in his personal re-visitations of the most sophisticated forms of culture. He can, therefore, move from the elaborations of the cosmopolitan Romanian intellectual Mircea Eliade, to the more disinhibited rediscoveries of the world of Indian culture made by Carlo Coccioli (a figure who, by no accident, Ontani himself drew to the attention of Pier Vittorio Tondelli); Coccioli's background, too, being that of a wanderer: from Leghorn to Florence, Paris and, in the end, Mexico City. For Ontani, all of this, and the re-elaboration it demands, combines to form the natural calligraphyof his phantasmatic curriculum, as we will

Angelo Custode a Pedale
Spazio Teofanico, 1967

esplorare dell'arte etnico-primitiva. Con questi strumenti entra ufficialmente nel sistema dell'arte con una mostra torinese curata da Francesco Arcangeli e Andrea Emiliani e poi a Milano nella galleria Diagramma di Luciano Inga Pin e al Centro San Fedele su proposta di Renato Barilli, con la *Stanza delle similitudini*.
È proprio a Milano, al Diagramma, che Ontani ha la possibilità di mostrare per la prima volta le sue trasmutazioni fotografiche in uno "Spazio Teofanico" ove si presenta come santo/divino/angelo con una aureola di luci dal titolo *Teofania*. Di quel periodo Ontani ricorda che aveva capito che "la foto del gesto… è più importante delle scultura in sé". È infatti il momento in cui il pubblico conosce i suoi primi *tableaux vivant*: negli anni '70, vera e propria proposta alternativa all'idea di morte dell'arte, assunto non solo concettuale, ma divulgativo di un nichilismo filosofico molto in voga in quegli anni. Con queste opere Luigi Ontani entra in scena spiazzando tutti, perché sottolinea l'impatto intellettuale operativo del rappresentare l'arte. Non si tratta di una nuova iconolatria ma, nel clima di allora, di una eresia che impone modelli linguistici e categoriali alternativi e anti-normativi, resi forti e "nuovi-nuovi", per citare Barilli, da un Narcisismo totalmente altro dalla body art e da un'autoreferenzialità di modi e apparati scenici di respiro internazionale, che trova molto presto anche in India e nel sud-est asiatico fonti imago-poetiche inesauribili.

Oggetti Pleonastici dalla *Stanza delle Similitudini,* 1964-1969

Ontani è un artista "colto", in grado di rileggere in una sorta di *Atlante di Mnemosyne* le immagini già storicizzate, ovvero quelle "di lunga durata", attraverso un tempo diacronico, sopravvissuto alla stessa cronologia della storia, ma il tutto riverificato attraverso suoi personali ripercorsi della cultura più sofisticata. Ontani può spaziare così dalle elaborazioni dell'intellettuale rumeno, cosmopolita, Mircea Eliade, alle più disinibite riscoperte del mondo indiano di Carlo Coccioli, anche lui con una formazione errabonda, da Livorno a Firenze, a Parigi e infine a Città del Messico, personaggio non a caso segnalato dallo stesso Ontani a Pier Vittorio Tondelli. Tutto ciò, e la rielaborazione che questo comporta, costituisce per Ontani il *ductus* organico del suo curriculum fantasmatico, come in particolar modo avremo occasione di puntualizzare più in là, fra i tanti esempi, a proposito della sua casa "personal museo" di Vergato.
Al di là della specificità citazionista/ontaniana, due sono i mezzi più frequentati che concorrono alla creazione dei *tableaux vivant*: lo specchio e la fotografia. Come idea di percezione di sé sono complementarmente identiche: il primo, tuttavia, non fissa l'immagine: questa è sfuggente nel tempo e come il tempo; la seconda è una immagine fissa che applicata all'infinito è costituita da un *continuum* di immagini per sempre uguali a se stesse, "eterne": ciò è particolarmente evidente scorrendo il positivo di una pellicola cinematografica composta da migliaia di fotogrammi. Lo specchio filosoficamente si pone come un

later see particularly clearly in, among many other examples, his house/personal museum in Vergato.
Apart from the characteristic Ontanian citationism, the two instruments most frequently involved in his creation of the tableaux vivants are the mirror and the photograph. As an idea of the-self-perceived, they are complimentarily identical: the former, however, does not freeze the image, which over time, and like time, remains elusive: the latter is a frozen image and even if repeated ad infinitum it is always formed of a *continuum* of eternally identical images, something that is particularly evident if one glances through the thousands of frames of a film reel. Philosophically, the mirror represents a continual coming-into-being: the fixity of the photograph, on the other hand, is connected with the idea of being-in-existence, despite the fact that in material terms it deteriorates over time. Yet there is a point at which, physically, the mirror and the photograph coincide: the moment when the photo freezes the reflected image during the fleeting instant in which the shutter opens. There is a further element that unites them, but one that is independent of both mirror and photograph: the intention of he who chooses to portray himself. Here there is a fundamental ambiguity. The act of portraying oneself is also, or above all, a form of withdrawal from the world: faced with oneself, one is, by definition, alone; conversely, the desire to exhibit oneself is implicit in every self-portrait. Even without making reference to the countless artists who have produced self-portraits, or limiting our focus simply to the most obvious case of Rembrandt, it is evident that we encounter many different worlds, both in those endless series of paintings from the past all repeating the same subject, and in the contemporary photographic sequences that document changes in the 'self' portrayed. We have mentioned that Ontani's constant mirroring of himself as work of art is commonly branded narcissistic; an adjective that tells us nothing of his personality or of his intimate self, but that tells us all we need to know of the self as a conceptualised aesthetic model. As is well-known, the majority of these tableaux vivants are inspired by the most representative of art-historical and cultural prototypes. So the artist portrays himself as Leonardo's Vitruvian man, as Guido Reni's anguished *Ecce Homo*, as Dante, or as one of the Romans from David's *The Intervention of the Sabine Women*, sometimes balancing elements of high culture and those of a culture that Ernesto de Martino has defined as subordinate, with its proliferation of masks, saints and numerous other objects, and which has largely dissolved into the grand system of mass culture. It is true that up until what was almost the threshold of his middle-age, many works made recourse to the artist's own nudity as an expressive device, in part because the sources justified the presence of the posed body. But, without wading into the perilous waters of all that has been written

EnonaC, 1970

continuo divenire: la fissità della foto invece è legata all'idea di essere, seppur deteriorabile materialmente nel tempo. Tuttavia c'è un momento pratico in cui specchio e fotografia coincidono: quando la foto fissa l'immagine riflessa nell'attimo fuggente dello scatto dell'obiettivo. Ma un altro elemento in comune è indipendente sia dallo specchio che dalla fotografia: quello della volontà di colui che sceglie di ritrarsi. In questo c'è una ambiguità di fondo. Il ritrarsi è anche, o soprattutto, ritirarsi: di fronte a se stessi bisogna essere soli; d'altra parte non esiste un autoritratto senza l'implicita necessità di mostrarsi. Anche senza far riferimento ai numerosi artisti che hanno elaborato autoritratti, limitandoci almeno al più eclatante caso di Rembrandt, è evidente quanti universi diversificati incrociamo, sia attraverso la sterminata serie di dipinti del passato con lo stesso soggetto, sia, nella modernità, attraverso fotografie in sequenza dove vengono segnalati i cambiamenti di sé. Abbiamo già ricordato come nelle opere di Ontani il continuo rispecchiarsi come opera d'arte ha stigmatizzato la vulgata dell'Ontani narcisista; un aggettivo che non ci dice nulla della sua personalità dell'io profondo, ma che ci dice tutto del sè come modello estetico concettualizzato. Come è noto, gran parte di questi *tableaux vivant* sono ispirati ai prototipi più significativi della storia dell'arte e della cultura. Per cui l'artista si rappresenta come l'uomo vitruviano di Leonardo, il Cristo dolente estatico di Guido Reni, Dante, un romano del *Ratto delle Sabine* di David, talvolta bilanciando i dati di una cultura alta e di una cultura che Ernesto de Martino definiva subalterna, con la sua proliferazione di maschere, di santi e altri numerosi oggetti, che si è ampiamente disciolta nel grande sistema della cultura di massa. È vero che molte opere fin quasi ai confini della sua giovinezza si avvalevano come mezzo espressivo della propria nudità, anche perché le fonti autorizzavano lo stesso corpo in posa. Tuttavia senza addentrarsi nell'infido mare della bibliografia sul narcisismo e sul suo rapporto con le varie correnti psicanalitiche, ci basti dire che definire Ontani testimone eloquente del narcisismo è fin troppo una scontata evidenza che non inquadra l'artista per la sua specificità. Oltre a un implicito senso "fuorviante", lo colloca fra i tanti che adesso, e prima di lui, si sono proposti come autori-attori delle loro opere. Basti citare, proprio riguardo alla nudità, non solo i numerosi casi della body art, ma anche quelli, totalmente diversi tra loro, di Edvard Munch, Giorgio De Chirico, Robert Mapplethorpe o Egon Schiele. Quest'ultimo si ritrasse come tormentato onanista, qualcosa cioè che nel detestabile comune senso del pudore verrebbe etichettato come vituperabile esibizionista. Andando ancora più a ritroso nel tempo, Albrecht Dürer, in un suo disegno, si rappresentò nudo con bandana in testa e ben ostentati genitali. Mentre, se ci limitiamo all'autoritratto inteso come culto di sé in mostra, che dire dell'istrionico De Chirico, del funanbolico deteriore Salvador Dalì o, di nuovo, dello stesso Dürer

Autoritratto nudo, d'après De Chirico
India, 1978

regarding narcissism and its relationship with the various strands of psychoanalytical theory, here it is sufficient to note that to define Ontani as an eloquent testimony for narcissism is to state the all-too obvious and fails to truly identify the artist's singularity. As well as the sense that this is a 'misrepresentation', it places him among the many, both now and before him, who have presented themselves as authors and actors of their own work. We need only mention, with regard to nudity, not only the numerous examples in Body Art, but also those (utterly different from one another) of Edvard Munch, Giorgio De Chirico, Robert Maplethorpe or Egon Schiele. The latter portrayed himself as a tormented onanist, something which odious notions of "common decency" would label scandalously exhibitionist. Going further back in time, Albrecht Dürer, in one of his drawings, represented himself nude, apart from a kerchief on his head, and with conspicuously flaunted genitals. While, if we limit ourselves to the self-portrait interpreted as an ostentatious cult of the self, what about the histrionic De Chirico, the cheap acrobatics of Dalì or, once again, Dürer who painted himself as an *alter Christus*? Perhaps the concept of tableaux vivants should be more carefully reconsidered. As often happens in art, definitions in different languages suggest different readings and so what Italians know as "dead nature" [*natura morta*] the English prefer to call "still life" or, in a different linguistic context, in German "lost property" becomes "found property". Tableau vivant is another semantic paradox because in no case is it in any sense alive, unless the implication is that the work re-lives a fixed image through the use of living but unmoving figures or, in the most extreme of versions, with moving figures, as in the work of Bill Viola. This contradiction can be seen, for example, in the contrast between the traditional Easter-week processions in Southern Italy that re-enact the passion and death of Christ and the static representations of the same scene at the Sacro Monte in Varallo. But at the heart of these "pictures" there lies the fundamental compromise reached between the photograph and death, between the fixity of the image and the image's life, between the precariousness of the medium (which is much more evident than in painting) and its illusionistic documentation of effective reality.

The tableaux vivants also establish a much more immediate relationship with the actor and with the theatrical than does painting, a relationship of which signs are already present in Ontani's Super-8s of the 1960s. In ancient Greek the word closest in meaning to actor is "*hypokrites*": he who, precisely because he is acting, does not speak the truth; in other words, someone who presents himself to the public in the guise of something he is not. Ontani replicates, with Antonin Artaud in mind, "the theatre and its double". This, then, is why he cannot be defined a total narcissist. Nor should we forget that

BoroBarbudaTalcoSpagnoletto
anni Ottanta/2015

SaccOmbrello, 1969

SenzaFinPiEdi, d'après Brancusi
Madras, 1975

che si dipinse come *alter Christus*? Forse va meglio rivisto il concetto di *tableaux vivant*. Come spesso succede nell'arte, le definizioni sono chiavi di lettura non sempre coincidenti in altre lingue per cui a "Natura morta" gli inglesi preferiscono "Still life" o, in altro contesto linguistico, "ufficio oggetti smarriti" in tedesco diventa "ufficio oggetti ritrovati". *Tableaux vivant* è un altro paradosso semantico, perché in tutti i casi non c'è nulla di vivo in esso, a meno che ciò non implichi che l'opera riviva la sua immagine fissa attraverso figure viventi ma ferme o, in un modo estremo, attraverso figure in movimento come in Bill Viola. Questa opposizione si può leggere ad esempio nel confronto fra le folkloriche processioni del sud di Italia della passione e morte di Cristo durante la settimana santa e fra le scene congelate dello stesso soggetto ricorrenti nel Sacro Monte di Varallo. Ma il "nocciolo duro" di questi "quadri" si fonda sul compromesso primario che la fotografia instaura con la morte, fra fissità della immagine e vita della stessa, fra precarietà del mezzo, molto più accentuata che nella pittura, e suo illusionistico documento di realtà effettuale.
I *tableaux vivant,* inoltre, instaurano un rapporto più immediato della pittura con l'attore e la teatralità, di cui Ontani aveva già dato evidenza nei Super 8 degli anni '60. Il termine equivalente di attore nell'antica Grecia era *hipocrites*, colui che proprio perché recita non dice la verità, ovvero qualcuno che si pone nei confronti del pubblico come altro da sè. Ontani replica, ricordando Antonin Artaud, "il teatro e il suo doppio". Ecco allora perché l'artista non può essere definito un narcisista totale, non dimenticando che Narciso annega nello specchio di sé e non recita nessuna parte. D'altra parte la stessa idea di presentarsi in posa citazionista non è nuova, basti ricordare alla fine del '700 Lady Hamilton che ebbe un immenso successo fra gli artisti del *Grand Tour* per le sue pose accademiche di icone classiche solo in seguito riprese nei dipinti.

Palazzo Bentivoglio, Bologna

Si è per questo citato un eventuale parallelo cinematografico con Pier Paolo Pasolini che cita a sua volta Giotto e Rosso Fiorentino, quest'ultimo, tra l'altro, protagonista di una "riproposta" dello stesso Ontani, ma credo sia necessario anche far riferimento a un maestro del rimando dotto-stravagante come Peter Greenaway che, a ridosso dell'ultima esperienza del regista italiano, filmava le sue dissertazioni sul barocco e sulla pittura olandese del '600 con gli esempi magistrali di *Lo zoo di Venere* o *I giardini di Compton House*, anche se, in Ontani, manca totalmente il gusto necrofilo ed erotico masochista che caratterizza invece l'autore gallese. Questa divagazione ci dice invece che Ontani è stato il primo a presentarsi come un capolavoro "storico", come un'opera d'arte "storica": un modo insolito di essere attore di se stesso riproponendosi anche come nudo d'autore. Un gioco intellettuale sottilmente intriso di ironia. Questa si percepisce

Narcissus drowned in the mirror image of himself, and was not acting. Moreover, the idea of presenting oneself in a citationist pose is, in itself, not a new one. One only has to think of Lady Hamilton whose academic poses replicating classical images had immense success among the artists making the Grand Tour at the end of the eighteenth century – poses subsequently reproduced as paintings.

For this reason a possible parallel has been suggested with the cinema of Pasolini, who cites Giotto and Rosso Fiorentino – the latter also being the protagonist of a "re-proposal" offered by Ontani himself. But I think mention also needs to be made of that master of the extravagant and cultured citation, Peter Greenaway, who, just after Pasolini made his final film, produced his own dissertations on the Baroque and seventeenth-century Dutch painting in the magisterial form of *A Zed & Two Noughts* and *The Draughtsman's Contract*, although Ontani's work is entirely devoid of the dark and sadomasochistic eroticism which characterises that of Greenaway. This digression instead serves to point out that Ontani was the first to present himself as an "historical" masterpiece, as an "historical" work of art: an unusual way of playing himself in which he also represents himself as an artistic nude. An intellectual game steeped in subtle irony. This reveals itself with particular elegance in the apparitions in which he "becomes" an object of worship, reversing the anthropological roles of popular religion that Carmelo Bene underlined with such irony in his provocative slogan, "I appeared to the Virgin Mary". Here it might be helpful to remind ourselves that in *Teofania* Ontani does in fact present himself with a halo formed of little star-shaped fairy lights of the kind one sees on statuettes of the Madonna of Fatima and the Madonna of Pompei. This idea of "numinosity", with its suggestions of baroque theatre, is re-elaborated semantically in his numerous *d'après* and again in his Reniesque St. Sebastian or Ecce Homo (although his *Ontani Visnu*, in which he adopts the religious symbols of Hinduism, is another thing entirely). In this case, too, the "spectator" is tempted to arrive at a twofold interpretation: given that in each of these cases we are dealing with a "self-promoting" homage, there is no blasphemy here; if anything, there is gentle dissent; and it could even be read from a sociological point of view as a denunciation of the popular iconography of the "opiate of the masses", now reduced to seductive gadgets for religious tourists. The religious iconography, therefore, employs codified mechanisms via which, to a critical eye, spirituality in art becomes a mere illusion but, for this very reason, also conserves the semantic aura of the recognised symbols of the miraculous, such as the halo, sorrowful expressions, otherworldly light or the poses of martyrdom. This dual meaning leads, in a broader

Ange Infidèle, Teofania
1969

elegantemente nelle ierofanie dove "diventa" oggetto di culto sacrale ribaltando i ruoli antropologici della religiosità popolare, come evidenziato ironicamente dal provocatorio slogan di Carmelo Bene: "Sono apparso alla Madonna". Potrebbe essere utile ricordare che proprio in *Teofania*, Ontani si presenta con una aureola fatta di piccole stelle con lucette, le stesse che si notano negli altaroli *souvenir* della Madonna di Fatima e di Pompei. Questa idea di "numinoso", con implicazioni sceniche derivate dal teatro barocco, è rielaborata semanticamente dai suoi numerosi *d'après* come di nuovo nei reniani San Sebastiano o Cristo dolente, altra cosa invece la rappresentazione di Ontani Visnù, dove adotta i segni della sacralità indù. Anche in questo caso lo "spettatore" può essere tentato da una duplice interpretazione: trattandosi in tutti i casi di un *d'après* "autopromozionale" non c'è blasfemia, semmai un sottile dissenso, mentre potrebbe addirittura essere letta in chiave sociologica come denuncia della iconografia di massa "oppio dei popoli", ferma come è quest'ultima alla seduzione dei *gadgets* del turismo religioso. L'iconografia religiosa si avvale cioè di sistemi codificati in cui lo spirituale nell'arte con uno sguardo critico diventa un fatto illusorio ma conserva proprio per questo l'aura semantica di segni miracolosi consolidati, come l'aureola, le espressioni dolenti, la luce ultraterrena o la posa del martirio. La duplicità esegetica riconduce in senso più ampio a una stratificazione di ossimori sfuggenti che sono concordi-discordi in un totalizzante mondo liquido secondo la duplicità alchemica della tavola "smaragdina", la famosa tavola cioè di smeraldo di Ermete Trismegisto, per cui "ciò che è in alto è ciò che in basso e ciò che è in basso è ciò che è in alto". Questo ci porta ad un altro aspetto di Ontani: il panismo liberatorio che si percepisce nella sua "poetica". Penso a Pan, come lui si rappresenta in un *tableaux vivant* esposto fra l'altro alla reggia di Capodimonte a Napoli del 2009, o ad altre opere in cui interviene come "puck" (*Pucktriscobolo* è del 1983). "E Pan l'eterno che sulle erme alture/a quell'ora nei pian solingo va/il dissidio, o mortal delle tue cure/nella diva armonia sommergerà". Nei famosi versi di Giosuè Carducci, Pan ferma l'inquietitudine dei mortali suggerendogli di immergersi nella divina armonia del mondo. L'innocenza selvaggia del Dio nell'Inghilterra vittoriana venne percepita come ritorno a una umanità primigenia, fuori dai ruoli, innocente e scanzonata. Di questa Pan-ness si fece interprete James Matthew Barrie che chiamò per questo il suo eroe più famoso Peter Pan. Peter Pan è vestito di verde, non tanto per la sua qualità mimetica, quanto perché per molto tempo nella tradizione folklorica il verde indicava coloro che, per comportamento o per la loro diversità, vivevano ruoli considerati ai margini della società o estranei ad essa, per cui nelle inquietanti foreste anche il ladro gentiluomo Robin Hood è vestito sempre di verde. Ontani, sottolineando una alterità con l'effetto immediato della sua piena riconoscibilità, veste di co-

Shiva
1976

sense, to an accumulation of elusive oxymora which both concur and confute one another, in a liquid and all-embracing world: the dualism of alchemy and of Hermes Trismegistus and his Emerald Tablet, according to which, "that which is below is like that which is above and that which is above is like that which is below". This brings us to another aspect of Ontani: the liberatory role of the figure of Pan in his "poetics". Here I am thinking of Pan as Ontani represents him in a *tableau vivant* exhibited at – among other places – the Capodimonte Palace in Naples in 2009, or other works in which he appears as Puck (*Pucktriscobolo* dates from 1983). "And Pan the eternal, who is wont upon this hour of day/On barren heights and o'er the plains to take his lonely way/He shall transform the stifling cares that round thy spirits twine – Poor helpless mortal that thou art – to harmonies divine!" In Carducci's famous verses Pan calms the disquiet of mortal men, suggesting that they immerse themselves in the world's divine harmony. In Victorian England the god's wild innocence was seen as a return to a form of primordial humanity, innocent, free and uninhibited. This was the "Pan-ness" that J. M. Barrie chose to interpret when he named his most famous character Peter Pan. Peter Pan is dressed in green, not so much as a form of camouflage but because in traditional folklore the colour had long indicated those who, through their behaviour or diversity, lived on the margins of society or entirely outside it. Therefore, amid the unsettling gloom of the forest, Robin Hood, the gentleman thief, also always wears green. Ontani, underlining an otherness that renders him instantly recognisable, wears brilliant, jewel-like colours: green that gleams like silk, magenta, violet, pink, golden yellow and sky blue; a spectacular emphasis on colour that has its apotheosis in the procession of "hieratic" ceramic caryatid herms that he exhibited in 1996. The playful and disarming Pan hides behind the visual language of the herms and the other ceramics in a giddily bewildering union of the human and the animal, featuring hooves, tails, lions' manes, goats' feet and human feet, and arriving at a definitive "hyperbiological" equilibrium in *NapoLeonCentAurOntano*, produced at the Bottega Gatti and presented at the exhibition at the Museo Napoleonico in Rome and at Capodimonte. In this piece the "Centaur" has four legs, two with horses' hooves, one with a feline paw and the other with a human foot. This large ceramic sculpture introduces us to another characteristic of Ontani's: that of being a great word-shaper or juggler.

Right at the beginning of his career, in his video performances, his works already have unusual titles – far from obvious given the chosen subjects (for which, as always, he himself becomes the visionary and playful protagonist). It is immediately clear that the many techniques he employs are in no way intended to appear totally or deliberately innovative, also because they

AngeLecce
anni Settanta

lori smaglianti: verde lucente come la seta, magenta, viola, rosa, giallo doré, azzurro del cielo, un cromatismo mirabolante che trova la sua apoteosi nelle "ieratiche" erme cariatidi in ceramica esposte in processione in una mostra del '96. Il Pan giocherellone e disarmante si nasconde nello stesso linguaggio segnico delle erme e delle altre ceramiche in una frastornante unione fra umano e animale, ricorrendo a zoccoli, code, barbe leonine, piedi caprini, piedi umani: raggiungendo un totale equilibrio "iperbiologico" nel *NapoLeonCentAurOntano*, realizzato con la Bottega Gatti, presentato sia alla mostra al Museo Napoleonico di Roma sia a quella di Capodimonte a Napoli. In questa ceramica il "Centauro" ha quattro zampe, due con zoccolo equino, una con zampa felina, l'altra con piede umano. Questa grande ceramica ci introduce all'altra caratteristica di Ontani come gran paroliere/giocoliere.

Già all'inizio del suo percorso artistico, nei suoi video-performance, le opere presentano titoli insoliti per il soggetto scelto di cui lui stesso, come sempre, diventa attore fra l'immaginifico e lo scherzoso. È già chiaro che molte delle tecniche di Ontani non vogliono forzosamente apparire come assolutamente innovative anche perché, da tempo frequentate da altri artisti: ancora una volta la loro novità consiste nell'uso concettuale delle stesse, rinnovando e creando un nuovo linguaggio. Ripercorriamo quindi i titoli delle sue opere che echeggiano talvolta la filastrocca, il *calembour* o allusioni puramente speculative. Andando indietro nel tempo, prima di Ontani troviamo esempi clamorosi di un parallelo atteggiamento: *Le violon d'Ingres* di Man Ray, ad esempio, usa un titolo concettuale perché non allude direttamente al soggetto rappresentato e nello stesso tempo è un gioco di parole che lo spettatore deve essere in grado di interpretare. Per i surrealisti il gioco è conseguenza di un linguaggio onirico analogico, talvolta pure troppo ovvio, come quando Magritte dipinge una pipa con scritto sotto "Ceci n'est pas une pipe", intitolando il quadro *La Trahison des images*, il tradimento delle immagini. Ontani va oltre, creando un vocabolario "matto" con anche implicazioni autoreferenziali-biografiche. Alla base di questo metodo i vocaboli, apparentemente in libertà, sono formati da più parole insieme come in alcuni lemmi tedeschi quali *Kunstvollen*, *Zeitgeist* ecc., ma con in più un apparente *non-sense* più vicino alle elucubrazioni ludiche di Lewis Carroll. In questo segue uno schema concettuale-sintattico ben preciso per cui nello stesso titolo, quasi sempre composto da più di una parola, la prima riecheggia l'ultima come in "vaso evaso", *Tulipanano (tulipano-ano)* o *Volo a montovolo*. In molti casi crea un ibrido in cui l'ultima sillaba della parola iniziale è l'inizio di quella successiva come in *Fallontano* derivato dall'unione di fallo e lontano: dal significato polivalente nel senso di leggerlo o come "fai qualcosa lontano" o, più semplicemente, "un fallo lontano" o, ancora, "Fallo Ontano", anche se qui la parola Ontano, che

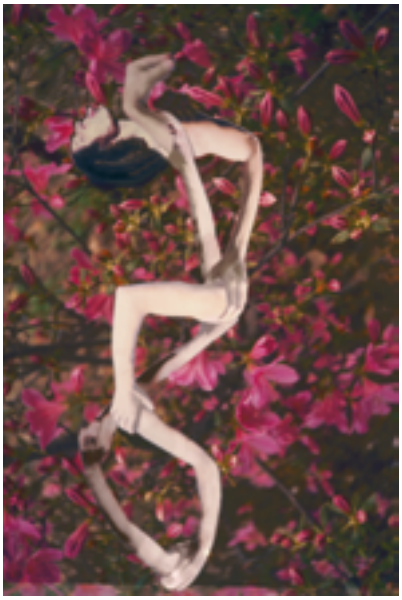
TulipanAno
1981

have already been used by other artists. Yet again, the novelty lies in his conceptual approach, renewing and creating a unique form of language. Glancing through the titles of his works, we find echoes of riddles and rhymes, puns and purely conceptual allusions. Looking further back in time, before Ontani, there are obvious analogies to be made, for example, with Man Ray's *Le Violon d'Ingres* which is a conceptual title because it does not allude directly to the subject represented and at the same time presents a play on words that the viewer is required to interpret. For the surrealists the word game is born of the analogical language of dreams, sometimes exaggeratedly obvious on a conceptual level, as is the case when Magritte paints a pipe and writes below it, "Ceci n'est pas une pipe", entitling the painting *La Trahison des Images* [The Treachery of Images]. Ontani goes further, creating a "mad" vocabulary with self-referential/auto-biographical implications. At the heart of this method, the seemingly freeform words are compound forms like certain German words such as *Kunstvollen*, *Zeitgeist* etc., but with an additional apparent non-sense closer to Lewis Carroll's word games. In this he follows a very specific conceptual/syntactic scheme in which in his titles, which are almost always formed of more than one word, the first word echoes the last, as in *Vaso evaso*, *Tulipanano* (tulipano-ano, or tulip anus) or *Volo a montovolo*. In many cases he creates a hybrid in which the final syllable of the initial word is also the beginning of the word that follows, as in Fallontano, created from the union of fallo [phallus] and lontano [far]: a title with multiple meanings, in the sense that [with slight shifts in its Italian pronunciation] it can be read as "do something far from here" or, more straightforwardly, "a distant phallus" or, again, "Phallus Ontano", although in this case the word Ontano, which also represents his own surname, should really be capitalised because it is a noun rather than an adjective. This combinatory process generates a range of hyperbolic names such as *ErmEstEticad'Europa* [HermEastEthicofEurope], *Saccombrello* [Bagumbrella] or even the complex acrobatics of *NapoLeonCentaurOntano* [NapoLionCentaurOntano] or *VinoS.Eufrasino* [WineStEuphrosyne].

The words, therefore, become abbreviated concepts that, as well as being playfully ironic, also point to precise and "cultured" iconic references. Turning back, for example, to the photographic performance *Tulipanano*, in which the artist presents himself in the act of generating a tulip from his own anus, he reprises a *drolerie*, a kind of image that is disturbing in its obscenity, which has medieval origins, and becomes the naked man out of whom two flowers grow in Bosch's *Garden of Earthly Delights* at the Prado. Another detail from the same painting by Bosch, representing a man with several arms and legs, is also repeated by Ontani in a retouched photo of himself

AndroLuiGino, 1975

tra l'altro corrisponde al suo cognome, sarebbe con la maiuscola perché è anche un sostantivo e non un aggettivo. Da questo processo combinatorio si generano varie iperboli nominali come *ErmEstEticad'Europa*, *Saccombrello* o anche le complesse acrobazie di *NapoLeonCentaurOntano* o di *VinoS.Eufrasino*.
Le Parole allora diventano concetti contratti che oltre che ad essere ironco-scherzosi indicano anche riferimenti iconici precisi e "colti". Ritornando, ad esempio, alla fotografia performance *Tulipanano,* in cui lui stesso si mostra mentre genera un tulipano dall'ano, ripropone una *drôlerie*, una sorta di immagine perturbante nella sua oscenità, di origine medievale, diventando l'uomo nudo da cui crescono due fiori ripreso in un particolare del *Giardino delle delizie* di Bosch al Prado. Un dettaglio della stessa opera di Bosch con un uomo a più braccia e gambe viene ripreso da Ontani in una foto di se stesso ritoccata dandogli il titolo *Vento di setteArti* (1975). Il primo caso in realtà è anche un piccolo rebus e parallelamente una provocazione sofisticatissima: Ontani si cita attraverso Bosch perchè vuol dire le stesse cose che Bosch intendeva dire o Ontani citando Bosch vuol dire qualcos'altro? La letteratura su Bosch è quanto mai vasta e il pannello centrale del trittico del Prado è stato letto sia in opposizione all'inferno dell'altro pannello, in quanto momento di una umanità edenica unita e felice nel piacere di una sessualità disinibita, sia come proprio per questo condizione peccaminosa che la porterà all'inferno. Ontani ci vuole probabilmente dire che la sessualità edenica in tutte le sue forme coincide con il libero pensiero e che la lussuria è un felice modo di essere, scartando a priori un eventuale significato moralistico, probabilmente presente in Bosch. E come l'effetto domino, una relazione concettuale ne può generare altre forse non previste dall'artista per cui il *Tulipanano* potrebbe diventare anche un *Anus-solaire*, titolo di un disegno erotico allarmante di Hans Bellmer, ma con altre implicazioni per cui una parte del corpo non addetta a tale scopo può generare fiori alla luce solare del giardino edenico contrapposto al sadismo anale presente nel pannello vicino dell'inferno. L'idea di ricorrere a titoli surreali o ironici non abbandonerà mai l'artista e le stesse "titolazioni" delle sue opere, costituiscono opere d'arte di per sé. In un libretto degli anni '70 dello stesso Ontani pubblicato a Torino, presso la galleria di Franz Paludetto, conosciuto con il nome l'*Onfalomane* (ma il suo vero titolo era *Poesiae adulescentiae)*, si avvale di questo strumento affabulatorio. Qui l'Onfalo altri non è che il greco "ombelico del mondo" o *omphalòs*, dalla forte valenza sacra cosmica nel quale, come dice l'autore stesso, l'io ritorna alle origini "per nuotare in un sonno perpetuo, elisir di beatitudine, beatitudine del nonnulla". Nello stesso testo l'artista dà una definizione sfuggente di un sé proteiforme: sagittario, ibrido, androgino, efebo, ermafrodito; definizioni che rinnegano in qualche modo i ruoli consueti della società, ma che al contempo insistono nell'esserci in ma-



SetteArtiReFiorito, 1973

entitled *Vento di setteArti* [Wind of sevenArts, or Wind of sevenLimbs] (1975). In reality the first of these two examples is both a little rebus and at the same time a highly sophisticated provocation: via Bosch is Ontani actually citing himself because he intends to say the same things that Bosch wanted to say, or in citing Bosch is Ontani saying something quite different? A vast number of things have been written about Bosch and the central panel of the Prado triptych has been read both as contrasting with the inferno of the other panel – because it represents an Edenic moment in which humanity is united and happy in the pleasure of an uninhibited sexuality –, and, for the same reason, as a condition of sinfulness that leads to hell. It is likely that Ontani intends to say that innocent sexuality in all its forms coincides with free thinking and that lust is a form of happiness – eliminating, a priori, any moralistic meaning which probably was present in Bosch. And domino-like, one conceptual relationship generates others that were perhaps not foreseen by the artist. So *Tulipanano* could also become an *Anus-solaire* (the title of an alarming erotic drawing by Hans Bellmer), but with different inferences, suggesting instead that amid the sunlight of the Garden of Eden a part of the body not normally assigned the role can generate flowers, in contrast with the anal sadism present in the neighbouring panel representing hell. The artist has never abandoned the idea of using surreal or ironic titles and the "names" of his works are in themselves works of art. In a book that Ontani published with Franz Paludetto's gallery in Turin during the 1970s, best known as *Onfalomane* (although its real title was *Poesiae adulescentiae*), he makes rich use of this narrative tool. Here the Onfalo of the title is quite simply the Greek "umbilicus of the world" or *omphalòs*, which as the artist himself says, has a powerful and sacred/cosmic significance in which the self returns to its origins "to swim in a perpetual sleep, elixir of beatitude, beatitude of nothingness". In the same text Ontani offers a slippery definition of a protean version of himself: Sagittarius, hybrid, androgynous, ephebus, hermaphrodite – definitions that are to some extent a rejection of the roles usually imposed by society, but that are at the same time insistently playful and free-spirited. Ontani has always presented himself as a joker/jester, a figure that can take different guises but which, for precisely this reason, underpins another key and equally unrepressed role: that of the *puer aeternus*, or eternal child. In fact, in a poem from the same book entitled *La sedia* [the chair], he adds: "I took up an iron to press out the wrinkles – from the gigantic body in which I have for some time been living". A child who makes fun even of himself, as we read in *Onfalomane* where his mirror image taunts him: "you fell for it, you sucker!". In a 1981 text, written together with Claudio Marra and entitled "*La fotografia. Illusione o rivelazione?*" [Photography. Illusion or revelation?], Francesca

Creazione dell'Androgino

niera libera e giocosa. Ontani si poneva fin dall'inizio come un jolly, che può assumere diverse combinazioni, ma che proprio per questo sottende l'altra figura chiave dal ruolo disimpegnato del *puer aeternus*. Nello stesso libro, nella poesia *La sedia* infatti aggiunge: "Ho impugnato un ferro da stiro per togliere le rughe / dal gigantesco corpo in cui vivo da tempo". Un *puer* che si prende gioco anche di sé, come si legge nello stesso *Onfalomane* dove lo specchio del suo riflesso gli dice: "ci hai creduto faccia di velluto". Francesca Alinovi in un testo a due con Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?* del 1981, cercava di stabilire un rapporto fra l'Onfalomane e un Narciso, sempre sottinteso, come l'abisso di sé nel contemplarsi in un tutto panico. In questo libretto stampato in India nel '78 ci sono molte delle peculiarità iconiche ontaniane. Dopo il soggiorno indiano, quasi soggiogato dalla cromofilia sub-continentale asiatica, si presenta alla Biennale dello stesso anno vestito di colori variopinti, turbante e sete da Sadhu Maharaja. In occasione di una mostra al Kunstmuseum di Basilea, invitato da Jean-Christophe Ammann, pubblica un altro libretto dal titolo di *Ombrofago*, in cui, a differenza di Peter Pan che perde la sua ombra per poi recuperarla, divora la sua ombra. Qui assimila quindi il lato oscuro in una sorte di riconciliazione per ritrovare l'unità del tutto: un tutto panico di nuovo ripiegato su di sé.

1978

Soprattutto in altre opere, come le ceramiche o gli acquerelli, Ontani allora personifica l'*Homo ludens*, il *trickster* e lo sciamano, portandolo in una dimensione altra, che per certi versi è anche lontana dalla sua contemporaneità. Un *jongleur* dalle mille lusinghe, che nella reificazione delle sue idee ricorre a svariate tecniche di produzione diventando *homo faber* e autodemiurgo. La qualità di una tale fortuna creativa e di una carriera *flamboyant* ha viaggiato e viaggia tutt'ora sui due binari del materiale e delle tecniche, unito al registro fantasmagorico del suo repertorio iconografico. In un elenco provvisorio di mezzi e metodi con cui da sempre continua a lavorare, direttamente o indirettamente, si possono includere: ceramica, vetro, terra, fotografia, foglie, alberi, un gallo, un cigno morto impagliato, pane, patate, libri, bambole, candele, specchi, costumi orientali, stoffe, una spada, una corazza di ferro, un crocifisso, un gabbiano, dei lampadari, maschere, corna caprine, un pavone, un coccodrillo, video, film, acquerello, inchiostro, smalto, mosaico, rose, ferro battuto, seta, ceramica, scagliola. Mentre per le fonti delle sue "invenzioni" molto più ricca è la panoplia iconografica tra immaginario enciclopedico occidentale e lessico esotico: chakra, rebus, sharada, botanica, scimmia, garuda, ganesha, pinocchio, grillo, numeri, ritratto, napoleone, babele, corona, pulcinella, diavolo, pan, cristo, fauno, ano, onda, nudità, maschera, sadhu, yogyn, ermafrodito, freccia, spada, San Sebastiano, rosa, barca, grido, bocca, stele, erma, lucentezza, lusso, lussuria, eros, amore, Dioniso, Apollo, calligrafia, danza, musica, Indra, galak,

Alinovi explored the idea of a link between the 'Onfalomane' and a Narcissus (always only implicit) who represents the depths of the self contemplated in a Pandean totality. In this little book, which was printed in India in 1978, there are many typically Ontanian iconic peculiarities. After the trip to India, where he was almost dazed by the sub-continental love of colour, he presented himself at that year's Biennale dressed in rainbow hues and wearing turbans and silks like a sadhu or a maharajah. To mark an exhibition at the Kunstmuseum in Basel, to which he was invited by Jean-Christophe Ammann, he published another short book entitled *Ombrofago* [which could be translated as 'shadow-eater'], suggesting that, unlike Peter Pan who lost and then found his shadow, Ontani devours his own. Here, therefore, he co-opts and absorbs a darker side of himself in a sort of reconciliation in which wholeness is restored: a Pandean totality that once again looks inwards.

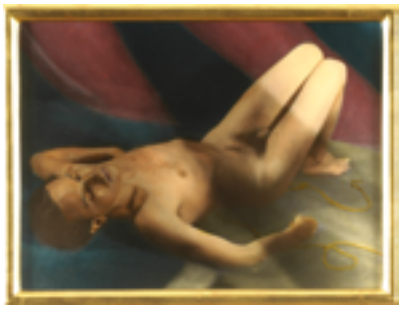
Maya vestita

Elsewhere, and above all in his ceramics and watercolours, Ontani personifies the *Homo Ludens*, the trickster and shaman, transposing the figure into another dimension and, to a certain extent, into another era. A jongleur with a thousand wiles who, in giving his ideas solid form, employs disparate techniques, becoming both *homo faber* and self-creating demiurge. The quality of such creative felicity and of his flamboyant career has emerged and continues to emerge along the parallel pathways of material and technique, in combination with the fantastical register of his iconographical repertoire. An *ad hoc* list of the media and methods with which he has worked and does work, either directly or indirectly, might include: ceramics, glass, earth, photography, leaves, trees, a cockerel, a stuffed dead swan, bread, potatoes, books, dolls, candles, mirrors, oriental costumes, fabrics, iron armour, a crucifix, a seagull, lamps, masks, goats' horns, a peacock, a crocodile, video, film, watercolour, ink, glazes, mosaic, roses, wrought iron, silk and scagliola. While the sources of inspiration for his "inventions" represent an even richer panoply of iconographies, in an encyclopaedic range of western images and exotic lexicons: chakra, rebus, Sharada, botany, monkey, Garuda, Ganesh, Pinocchio, crickets, numbers, portrait, Napoleon, Babel, crown, Pulcinella, devil, Pan, Christ, faun, anus, wave, nudity, mask, sadhu, yogi, hermaphrodite, arrow, sword, St. Sebastian, rose, boat, cry, mouth, stele, herm, gloss, luxury, lust, eros, love, Dionysus, Apollo, calligraphy, dance, music, Indra, galak, lotus, sampijajiran, alder (in Italian, Ontano), kulit, barak, ouroboros, Mata Hari, phallus, herm, Egypt, India, Bali… To put it in terms that suggest a sort of continuity, leading from Georges Perec to Umberto Eco, we are looking at an "infinity of lists" in which the image of the face of Christ co-exists with that of South Pacific. All without any weakness, apparent torment or strain.

desnuda, 1969

lotus, sampijajiran, alnus (ontano), kulit, barak, ouroboros, matahari, fallo, erma, Egitto, India, Bali, stele… Per dirla con una sorta di continuità, che va da Georges Perec a Umberto Eco, siamo di fronte ad una "vertigine della lista" in cui coesistono l'immaginario del sacro volto e quello del South Pacific. Il tutto senza debolezza, apparente tormento e sforzo creativo.

Ma ritornando al tema del nudo, Ontani non ha remore autocensorie che lo costringano nei ruoli angusti della rispettabilità. Come abbiamo ricordato, negli anni della giovinezza ama presentarsi o performarsi nudo edenico e paganeggiante. In variabili ossimoriche, tipiche di ogni nudità rappresentata, lo si può definire vulnerabile e sicuro, sfrontato e delicato, efebico e scanzonato in una esibizione narcisisticamente innocente: una nudità disarmata in posa. I nudi della giovinezza, prima ancora che in chiave concettuale, vanno letti per quello che sono: la peluria che incornicia il sesso, la pelle liscia a tratti, i capelli lunghi e le braccia, non sono gli attributi gloriosi dei muscolosi attori delle *res gestae* delle fiction, né si mostrano con bellezza suprema; il suo, nonostante un richiamo classico, non è un nudo eroico, ma un nudo semplicemente semplice che può spiazzare i "lettori", come l'immagine di Achille Bonito Oliva, nudo, apparsa in un numero di "Frigidaire", in quegli stessi anni. Proprio per questa assenza di *glamour,* la sua gioventù mostrata ha una naturalezza che può ricordare la *naïvité*, la spontaneità liberatoria, dei frequentatori dei campi nudisti, mentre i suoi nudi si atteggiano e mimano opere grandiose spesso del tempo perduto. In una serie di gigantografie a grandezza naturale reinterpreta nella sua delicata efebicità il Davide di Michelangelo e gli inquieti *Prigioni,* riecheggiando i modelli delle accademie del nudo, ancora in uso nelle scuole di pittura, quasi a sostituire i polverosi calchi in gesso dei corridoi e delle aule di vetusti licei.
Fra i suoi soggetti recuperati da una storia visiva cattolicissima, il San Sebastiano è fra i primi ad essere esposti agli inizi degli anni Settanta. Sappiamo da Vasari che in alcuni conventi si chiedeva la rimozione dei dipinti con il santo martire, la sua presenza forse eccitava più il corpo che l'anima. L'inevitabile approccio sensuale ne faceva evidentemente un'immagine da "controllare". Il soggetto nel rinascimento, insieme al nudo Adamo del paradiso, venne ben presto accettato anche dalle persone più ossequiose, prestandosi a una serie di varianti atletiche proposte dalla pittura. Mantegna lo rappresentò più volte: quello alla Ca'd'Oro a Venezia è scultoreo e cammina quasi barcollando verso di noi con le braccia strette alle spalle da spesse e robuste corde con il petto possente quasi novello Sansone, i capelli mossi dal vento e il volto dolente. È dipinto su uno sfondo buio: una visione nella notte. Sono tante invece le rappresentazioni di "Sebastiani" malinconici e languidi specialmente nel '400 e nel primo '500. Il dolore lancinante provocato dalle frecce veniva abbondan-



SchiAvoLiberIeratico, d'après Tintoretto
Madras, 1975

But to return to the theme of the nude, Ontani has none of the self-censoring qualms that confine others to the narrow roles of respectability. As we have already seen, in his younger years he was fond of presenting himself or of performing the role of himself in his Eden-like/pagan nakedness. In the oxymoronic pairings typical of all representations of nudity, he can be defined both vulnerable and secure, blatant and delicate, ephebic and scampish, in an exhibition of narcissistic innocence: a defenceless nudity striking a pose. Before embarking on a conceptual reading, the nudes of his youth should be taken for what they are: the pubic hair framing his sex, the stretches of smooth skin and the long hair and arms are not the glorious attributes of the muscular protagonists of fictitious *res gestae*, nor do they exhibit a supreme beauty; despite its classical allusions, his is not a heroic nude but a startlingly simple nude capable of disorientating its "readers", much like the image of a naked Achille Bonito Oliva that appeared in one issue of the magazine "Frigidaire" in the same period. Precisely as a result of this absence of glamour, his exhibited youth has a naturalness that suggests the *naïveté* and the liberating spontaneity of those who frequent nudist beaches, while his nudes pose and mimic grandiose works often lost in time. In a series of life-size photographic enlargements he reinterprets – with his delicate youthful beauty – Michelangelo's David and the restless *Slaves*, in an echo of the models (still employed by art schools) that the academies used to teach figure drawing, almost as though intending to replace the dusty casts that line the corridors and classrooms of timeworn halls of learning.

Tespio, d'après Moreau Gustave
Madras, 1976

Of all the subjects that he has rescued from a particularly Catholic visual history, his St Sebastian was among the first to be exhibited in the early 1970s. From Vasari we learn that images of the martyr were removed from certain monasteries and convents, the saint's presence perhaps stirring the flesh more than the spirit. The unavoidable sexuality of the image evidently required it to be "controlled". During the Renaissance, together with the naked Adam in paradise, it rapidly became acceptable even among the most devout, lending itself to a series of athletic variations. Mantegna painted the saint more than once: the version at the Ca'd'Oro in Venice is sculptural and walks almost unsteadily towards us, his arms tightly bound at the shoulders by strong, thick rope, his chest as powerful as that of a new Sampson, his hair windswept and his face etched with pain. He is set against a dark background: a vision of the night. There are, in contrast, many representations of languidly melancholy "Sebastians", especially from the fifteenth and early sixteenth century. The searing pain of the arrow wounds was abundantly diluted in the delicately youthful bodies and the artificiality of their poses. Perugino, Foppa, Raphael and Boltraffico all proposed versions of an extreme and exasperated

temente diluito nella delicatezza efebica del corpo e nella artificialità della postura. In una dolcezza estrema ed estenuata lo proposero il Perugino, il Foppa, Raffaello, il Boltraffio. In certi casi, come Benozzo Gozzoli a San Gimignano, è rappresentato vestito, riparato dalla minaccia dei dardi da un grande mantello, come protettore contro la peste. Guido Reni, un vero cultore dell'urbinate, lo ripropose con una nota dolorosa che ha poco di tragico e molto di affettazione. Nel 1970 Ontani si mise in mostra proprio "adottando" il dipinto del Reni che si trova nella Pinacoteca di Bologna tramite la sua esperta manipolazione del *tableaux vivant* come eroe dell'agiografia cristiana. In un'altra del 1976, difficile dire quanto reniana, si propose come indolente-femmineo accentuato da piccole macchie di rosso e sfruttando la bellezza della giovinezza, quasi bel Ciparisso negandone la eroicità, con il titolo orientale di *San Sebastiano JaipurAno* con un chiaro riferimento all'India. Questa è fra le tante che hanno determinato l'altra chiave di lettura di Ontani come icona di instabile "definizione". In una intervista concessa ad Andrea Bellini sul numero di "Flash Art" del marzo 2012 diceva: "non c'era la volontà di organizzare del rumore, una contestazione. È successo che facessi delle cose per istinto, distinto, che andavano dal rispetto al dispetto, tutto qui… Idealizzando l'originale androginia senza esasperare o fomentarne il grottesco della trasgressione stereotipata e/o rivendicazione propagandistica". Come nelle profezie della sibilla, la risposta resta equivoca destreggiandosi sul doppio registro dell'intenzionalità e della casualità, l'immagine dunque può essere letta differentemente e da questo punto di vista ci viene in soccorso un esempio classico di culto folklorico, quello di area nordeuropea di santa *Wilgefortis*, forse unica icona di ambigua definizione dal passato "cristiano" che rappresenta una donna barbuta crocifissa e ripresa anche da Hans Memling e da Bosch in un quadro oggi a Palazzo Ducale di Venezia. In questo caso, la santa e la conseguente leggenda è derivata da una lettura "deviata" del Sacro volto di Lucca ovvero un Cristo barbuto con *colobium* o tunica. Di questa immagine si è interpretato il petto come un po' troppo prominente, dando origine all'idea di una donna che per non cedere alle proposte indecenti del pagano, chiese le venisse concesso di farsi crescere miracolosamente una barba, cui non può che seguire la sua inevitabile crocifissione. La insolita iconografia ci lascia indecisi se interpretarla come bisessuata o come santa, mentre sarebbe interessante sapere cosa ne pensassero i fedeli. Questo esempio è la prova che le immagini viaggiano attivando chiavi di lettura differenti per cui la loro interpretazione dipende sempre dai modelli culturali a nostra disposizione. Tuttavia nel *Sebastiano JaipurAno* vi è la conturbante percezione di un'ingannevole femminnilità recitata in un contesto romantico, dove gli alberi proiettano le ombre lunghe del tramonto, prima che il santo muoia, e muoia anche il sole. Questa versione, quasi una "bel-

BarbudAllattamentoLillipuziano
Spagnoletto, d'après José de Ribera, 1996

sweetness. In certain cases, like the Benozzo Gozzoli in San Gimignano, the saint is depicted fully clothed: shielded from the arrowheads by an ample cape, he in turn offers others protection against the plague. Guido Reni, who was a great admirer of Raphael, proposed a sorrowful version that has little of the tragic to it and a hefty dose of affectation. In 1970 Ontani exhibited himself, "adopting" this very painting by Reni (now to be found in the Pinacoteca Nazionale in Bologna), which he expertly manipulated in a tableau vivant representing the hero of Christian hagiographies. In a less-obviously Renian version of 1976, he presents himself as an indolent/effeminate figure (qualities accentuated by little splashes of red and the beauty of his youth) almost as lovely as Cyparissus, but without the air of heroism, and with an oriental title, *San Sebastiano JaipurAno*, that clearly refers to India. This work is one of the many that have contributed to the other reading of Ontani as an icon fluid in "definition". In an interview with Andrea Bellini published in the March 2012 issue of Flash Art, he said: "It wasn't my intention to create clamour or a protest. I happened to do things instinctively, distinctly, that ranged from the respectful to the disrespectful, that's all… Idealizing androgyny in its original sense, without exaggerating or inflating the grotesque elements of stereotypical transgression and/or propagandistic revendication". Like the Sybil's prophecies, the answer remains equivocal, manoeuvring its way between intention and fortuity. The image can, therefore, be read in different ways and, in this sense, help appears in the form of a classical example from the religious folklore of Northern Europe: perhaps the only genuinely androgynous icon of the "Christian" past, St Wilgefortis is a bearded and crucified female saint who features in works by Memling and also by Bosch, in a painting now at the Doge's Palace in Venice. In this case, the figure of the saint and her legend are derived from a "mistaken" reading of the *Volto Sacro* of Lucca, a bearded Christ wearing a colobium or tunic. What were seen as the figure's slightly-too-prominent breasts gave rise to the idea of a woman who, to better resist the indecencies of paganism, prayed to be given the miraculous power of growing a beard, which inevitably resulted in her crucifixion. This unusual iconography leaves us uncertain as to whether she should be seen as intersex or simply a saint, and it would be interesting to know what the faithful made of her. This example is the 'living' proof that over time images trigger different readings and their interpretation always depends on the cultural models at our disposal. Nonetheless, in Ontani's *Sebastiano JaipurAno* there is a disturbing sense of deceptive femininity being played out in a romantic context in which the trees project the long shadows of dusk in the moments before the saint meets his death and the sun, too, dies. Almost a "belle dame sans merci" in the forest of virtue, this image contrasts

VoloDiavolo
Jaipur, 1976

ElectricThrone, 2007

le dame sans merci" nel bosco della virtù, si oppone di contro alla prima di Calvenzano dove diventa eroe spavaldo che guarda verso il cielo sfidandolo orgoglioso di sé, senza macchia e senza paura. Siamo di fronte a quella che con felice intuizione è stata definita "ripetizione differita". Lo scrittore giapponese Yukio Mishima "interpretò" invece un diverso quadro del Reni, dallo stesso soggetto presente al Prado di Madrid. Più che una "indeterminata" dimensione, c'è una sorta di omoerotismo guerriero che ricapitola la sofferta problematica di identità di samurai sacrificato e di fedeltà alla tradizione giapponese del Bushidō, tanto sofferta che lo portò al suicidio atroce dell'autosventramento rituale. Mishima si presenta ben palestrato con muscoli tesi nel momento dello spasmo, madido di sudore e con peluria del corpo ben in evidenza. È appeso a una corda quasi tirata su da una carrucola o da una puleggia. Ripetendo la posizione filologica delle freccie reniane, una lo colpisce sulla destra sotto il ventre liscio, una sul fianco sinistro e un'altra sotto l'ascella destra, generando un rivolo di sangue assente in Guido Reni. La foto in bianco e nero accentua il bianco del perizoma, il diaframma rigonfio, il petto solido, il collo inclinato: una recita evidente, tuttavia densa di dolore e pathos. Una immagine, quindi, ambivalente perché in Mishima San Sebastiano è un martire da battaglia. Lo scrittore, infatti, si era già posto con corpo muscoloso e katana in atteggiamento di sfida per il suo libretto *La spada*. L'omoerotismo del santo era giustificato da un passo di Jacopo da Varagine, probabilmente male interpretato, per cui era diventato il favorito dell'imperatore. Una lettura che utilizzò Gabriele D'Annunzio per *Le martyre de Saint Sébastien* del 1911, portato a teatro con musica di Claude Debussy. La ambiguità di un soldato, guardiaspalle dell'imperatore sottoposto all'umiliazione dell'esposizione di sé trafitto e martoriato, un *alter Christus* alla gogna, e la possibilità reale di infierire sulla pelle, sugli arti e sui muscoli, apre scenari inquietanti: dal sadismo alla violenza sessuale. Pietà e crudeltà sono i due poli su cui si fonda il piacere perverso della contemplazione del corpo dilaniato. Al di là della questione di genere, il corpo offerto diventa il soggetto di uno spettacolo della crudeltà di cui tutti possiamo "gioire", come dimostrato da quel fenomeno comportamentale che gli psicologi chiamano "l'effetto Lucifero". Una verità dimostrata oltre che dagli orrori del nostro lato oscuro, dalle *performances* autopunitive, se non masochiste, di Gina Pane, di molti anni fa e dalle più recenti "irritualità" di Marina Abramovich.

Nulla di tale dramma si nota nell'Ontani Sebastiano perché per lui l'arte non è un teatro della crudeltà né una meditazione sul dolore del mondo. La sua riproposta del mito ribalta il concetto di misticità del fisico esposto e diventa una *proudness* del corpo stesso, mostrato nella sfrontatezza dell'essere quello che è: fragile e conturbante. Nulla del dolore di Mishima, nulla delle strazianti varianti del masochismo viennese o delle "falsifi-

sharply with the earlier version set in the woods of Calvenzano, where he becomes a proudly unflinching hero who gazes boldly at the sky, fearless and unblemished. Here we encounter what has, with felicitous percipience, been defined "deferred repetition". The Japanese writer Mishima "interpreted" a different painting of the same subject by Reni (the Prado version) in which, rather than ambiguity, there is a sort of martial homoeroticism that encapsulates his tormented identification with the figure of the martyred samurai and faithfulness to the tradition of bushidō (so tormented that it eventually drove him to commit seppuku, disembowelling himself in the atrocious Japanese tradition of ritual suicide). Mishima presents himself as a muscular figure, tensed in spasm, glistening with sweat and with his body hair very evident. He is hanging from a rope that looks like it has been pulled tight with the help of some form of pulley. Reiterating the physiological positioning of Reni's arrows, one penetrates his right armpit leaving a trickle of blood, one hits his left flank, and another (absent in Guido Reni's version) enters from the right, below the smoothness of his abdomen. The black and white of the photograph accentuates the white of his loincloth, his swollen diaphragm, his solid chest and the tilt of his neck: evidently an artificial staging, it is nonetheless rich in pain and pathos. Mishima's is, therefore, an ambivalent image because his St Sebastian is a soldier martyr. (The writer had, in fact, already portrayed himself in a defiant pose, with muscular body and katana, in images that have featured on the covers of various editions of his books.) The saint's homoerotic associations were justified by a passage – probably misinterpreted – from Jacobus de Voragine's *Golden Legend*, according to which Sebastian had been the emperor's favourite, a reading employed by Gabriele D'Annunzio in *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911) which was staged with music by Claude Debussy. The ambiguity of a soldier, a bodyguard of the emperor, subjected to the humiliation of public exposure, his body pierced and ravaged, an *alter Christus* open to ridicule and the real chance to inflict cruel wounds on his skin, his limbs and his muscles, all suggests disturbing scenarios, from sadism to sexual violence. Piety and cruelty are the two extremes underlying the perverse pleasure of contemplating a suffering body. Irrespective of gender, the proffered body becomes the subject of a spectacle of cruelty that all can "savour", as is demonstrated by the behavioural phenomenon that psychologists call the Lucifer effect: a truth revealed not only in the horrors of the dark side of human nature but also, many years ago, in Gina Pane's self-punishing, if not masochistic, performances and, more recently, in Marina Abramovich's "irregularities". There is none of this drama in Ontani's St. Sebastian because for him art is not a theatre of cruelty nor a meditation on human suffering. His

Musikale Hel, d'après Jeronymus Bosch
De Appel, Amesterdam, 1977

cazioni" che Derek Jarman aveva proposto anche nel suo film su Caravaggio. Il disagio che alcuni possono provare davanti a queste immagini deriva, come vedremo per la Leda, dal fatto che ci obbliga a confrontarsi con il nostro stesso narcisismo, mentre l'ambiguità di genere disvela il conflitto identitario degli stessi spettatori, più inclini a leggere i titoli tradizionali con immagini dai ruoli codificati. Ontani è un artista pagano che non cerca la redenzione, per lui il divino si nasconde nel verso e nella poesia. Quasi novello Orfeo, canta i miti della tradizione classica perché insieme a quella induista, come per il gioco, lo rendono capace di disfarsi della banalità quotidiana e vivere in una atarassia cosmica. Ma i miti come la santità hanno dei plusvalori che ci costringono a rileggerli in una chiave continuamente diversa attraverso una esegesi fluida che spesso, a prima vista, non sono evidenti. Con il *tableaux* di *Leda e il cigno* crea uno "scandalo": qui Ontani si mette totalmente in gioco nel rapporto panico fra l'androginia e la natura ferina del mondo. Il mito racconta che Giove, trasformatosi in cigno, seduce in un accoppiamento molto improbabile la bella Leda. Questa, attraverso una miracolosa manipolazione genetica, partorisce due uova dalle quali nasceranno i due gemelli Dioscuri e Elena, la più bella donna del mondo. Il cigno, simbolo dell'aria, rappresenta il cielo che, in molte tradizioni, feconda la grande madre terra. Leda quindi è la grande madre, la madre di tutti gli esseri viventi, una simbologia presente anche in un rotolo di *Exultet* dove in alto è rappresentata la *mater ecclesiae* mentre in basso è rappresentata la madre terra che allatta un serpente e una mucca: come è noto, la chiesa è madre, di qui la curiosa posizione che il papa assumeva su sedie da parto per identificarsi con la *mater ecclesiae* nel corso della sua intronizzazione in una cerimonia dell'alto medioevo, sedie che proprio per questo furono all'origine della leggenda della papessa Giovanna. In questo *tableaux vivant* Ontani non cita un quadro specifico, ma ricorre ad una iconografia nota da varie fonti, anche da rilievi antichi, e che sembra abbia avuto particolarmente successo nei circoli colti delle aristocrazie al potere nel '500, ma non a livello di massa. Tema imbarazzante per la bestialità sulfurea di tale accoppiamento e per la sua inquietante perversità, è stato popolare fra gli artisti del Rinascimento come Michelangelo, Ammannati o lo stesso Leonardo che aveva letto il mito di Leda in chiave allegorico cristiana.

Il grande "lavoro" di Ontani venne esposto insieme ad altri in una mostra in cui furono presentate bellissime ed enigmatiche erme. In queste icone in cui si autopresenta a grandezza naturale nudo, ricoperto da tre veli, giallo, rosa e celeste, ricorre anche ad altre presenze animali: un piccolo coccodrillo, un pavone, un gabbiano, un gallo nero e un falco-civetta. In una fotografia "vivente", dal titolo ridondante di *NarcisOnfalONANallaSORGENTEdelTuttoNulla,* si presenta accovacciato davanti ad una cascata quasi come un Tarzan-Mowgli nella giungla. Il motivo dell'acqua

Alla sorgente del tutto e del nulla, 1970

version of the myth turns on its head the concept of the mysticism of the exposed flesh, becoming instead a pride in the body itself, displayed in the shamelessness of being what it is: fragile and perturbing. There is nothing of the suffering of Mishima, nothing of the various agonizing forms of Viennese masochism or of the "distortions" that Jarman proposed in his film on Caravaggio and elsewhere. The discomfort that some may feel when faced with this image derives, as we will also see in his Leda, from the fact that he forces us to confront our own narcissism, while the sexual ambiguity reveals the conflicted identities of the viewers themselves, who often find it more congenial to read the traditional titles of images in which roles are clearly codified. Ontani is a pagan artist: he is not seeking redemption. For him the divine lies in verse and in poetry. A sort of new Orpheus, he sings the myths of classical tradition because, together with those of Hinduism, like the playing of games they enable him to shake off everyday banalities and to live in a state of cosmic serenity. But myths, like sainthood, have additional layers of meaning that demand continual re-readings; they are open to shifting interpretations that are, at first glance, often far from obvious. With the tableaux of *Leda e il cigno* [Leda and the Swan], Ontani created a "scandal": here he opens himself up entirely and confronts the Pandean relationship between androgyny and the bestial nature of the world. The myth tells of Jove transforming himself into a swan in order to seduce the beautiful Leda in a very improbable coupling. Thanks to a miraculous form of genetic manipulation, Leda lays two eggs from which the Dioscuri will hatch along with Helen, the most beautiful woman in the world. The swan, symbol of the air, represents the sky which in many traditions fecundates the great mother earth, so Leda is the great mother, the mother of all living things – a symbolism also present in some Exultet scrolls in which the *mater ecclesiae* is represented on high and, lower down, mother earth, who breastfeeds a serpent and a cow. The idea of the Church as mother explains the curious position that early medieval popes took during the ceremony of enthronement, seating themselves on birthing chairs to underline their identification with the mater ecclesiae, a usage that led to the rise of the legend of Pope Joan. In this particular tableau vivant Ontani is not citing a specific painting but utilizes an iconography drawn from various sources including ancient relief sculptures: it is an iconography that seems to have been particularly popular among the cultured circles of the ruling aristocracy in the sixteenth century, but not on any wider level. A theme embarrassing, thanks to the devilish bestiality of such a coupling and its disquieting perversity, it was popular among Renaissance artists such as Michelangelo, Ammannati and Leonardo himself, who interpreted the myth of Leda as a Christian allegory.

CignoLedoDIOscuri
Capodimonte, Napoli, 2007

accomuna alcune di queste gigantografie insieme ad una piccola riproduzione del grande orologio di Santa Maria Novella di Firenze dipinto da Paolo Uccello. Nel nostro *tableaux,* Leda/Luigi si appoggia in una posizione che cerca di bilanciare faticosamente l'arrembaggio virulento di un cigno senza misericordia, sostenendosi quasi a stento con un braccio sulla nuda spiaggia. Il cigno va all'assalto con una vitalità animalesca senza tregua nonostante la sua natura taxidermica, "imbalsamato" se non "mummificato". Di questo *tableaux* abbiamo alcune varianti in cui si sposta la zampa del cigno o leggermente la testa di "Leda": ciò indica che l'immagine è stata preparata con cura per far risaltare al meglio la innaturalità della posa. Cosa si prova davanti a questa immagine? Un senso di disagio e di sfida: una impossibile scena di stupro animale? Un altro teatro della crudeltà? Nella pittura ottocentesca il tema ebbe di nuovo una certa fortuna ma con intenti voyeuristici che mettevano in evidenza idee di lascivia misogina alla maniera di Félicien Rops. Qui la donna era portatrice di una inumana lussuria in cui ricorreva ad ogni mezzo per appagare la sua sete di piacere, compresa la bestialità. In Ontani non c'è niente che giustifichi questa interpretazione. Tuttavia l'immagine evoca una crudezza disarmante: in una di queste varianti i piedi sporchi di sabbia, la rena e i ciottoli lasciati dall'onda ritornata indietro, nonché la scomoda posizione, fanno pensare ad un amplesso consumato in fretta quasi per soddisfare l'irruenza aggressiva del cigno, accentuando la vulnerabilità equivoca della " stessa" Leda. In realtà lo spettatore si sente a disagio sia perché, molto di più di altre icone, svela il lato femmineo della mascolinità, quella bipolarità che Jung definiva come compresenza di *animus* e anima, sia per l'inverarsi, anche se virtuale, di una androginia al servizio irresponsabile dell'istintualità, mettendo in crisi ancora la nostra identità di genere e la nostra fiducia illimitata nella natura. Il *tableau* non è un esempio di *èkphrasis*, ovvero il tentativo di "far rivivere" una specifica opera del passato: in questo caso, semmai, potrebbe corrispondere a una rappresentazione teatrale all'antica, riproponendo la consuetudine della Grecia classica di far recitare agli attori parti di donna, idea che perdurò poi a lungo nella storia del teatro. Qui affronta non tanto le convenzioni, ignorate sempre dagli artisti migliori, quanto la possibilità di agire in modo improprio evitando la possibilità del ridicolo. Bisogna ammettere che Ontani vince la sfida proprio perché l'immagine non suscita ilarità ma disorientamento ancora una volta rispetto ai canoni dello sguardo. Che sia così lo si percepisce in un'altra versione dello stesso soggetto meno "spudorata", presentata in una fontana esposta alla reggia di Capodimonte. Una lussuosa scultura policroma lontanissima dalla ruvidità della versione fotografica, di gusto neoclassico-kitsch di qualità, aggiornata da un elegante edonismo. Il cigno feconda Leda con un getto d'acqua che fuoriesce da due teste di fanciulli, uno bianco e uno

DiOvOscuro
Bali, 1995

Ontani's great "work" appeared together with others in an exhibition[3] that featured very beautiful and enigmatic herms. In these icons, in which he presents himself life-size and naked save for three yellow, pink and sky-blue veils, he also employs the services of various other animals: a small crocodile, a peacock, a seagull, a black cockerel and a hawk owl. In one tableau vivant elaborately entitled *NarcisOnfalONANallaSORGENTEdelTuttoNulla* [NarcisOmphalONANattheSOURCEofAllorNothing] he presents himself crouching in front of a waterfall like a Tarzan/Mowgli in the jungle. Water is a motif common to several of these photographic enlargements, along with a small reproduction of the great clock of Santa Maria Novella in Florence as painted by Paolo Uccello. In our particular image, Leda/Luigi props herself/himself up in a position that suggests a laboured attempt to balance the heavy landing of a merciless swan, the artist only just managing to hold himself up on an arm that presses against the bare sand of the beach. With an animal vitality, the swan launches an unrelenting attack, despite the fact that it is "stuffed" – if not "mummified". This particular tableau exists in several variations in which the swan's foot or the head of "Leda" are in slightly different positions, suggesting that the image was prepared with great care to underline as far as possible the unnaturalness of the pose. What does one feel when confronted with this image? A sense of discomfort and of provocation: an impossible scene of animal rape? Another theatre of cruelty? In nineteenth-century painting the theme enjoyed a certain degree of renewed popularity but with voyeuristic overtones that emphasised suggestions of misogynistic lechery in the style of Felicien Rops. Here the woman embodies an unhuman lasciviousness, adopting any available means to sate her thirst for pleasure, including bestiality. In Ontani's Leda there is nothing that would justify a similar interpretation but the image does employ a disarming crudeness. In one of these versions his sand-dirtied feet, the beach, the pebbles washed ashore by the waves and the awkward position bring to mind an urgent coupling, almost as though hurriedly consummated to satisfy the aggressive impetuosity of the swan, accentuating the equivocal vulnerability of Leda "herself". In reality the viewer feels a certain discomfort both because this image, much more than others, exposes the feminine side of masculinity (the bipolarity that Jung called the coexistence of animus and anima) and because of the manifestation, however virtual, of an androgyny put to the service of irresponsible instinct, once again questioning our own sexual identities and our unconditional trust in nature. This tableau is not an example of *ekphrasis*, in other words the attempt to "recreate" a specific work of the past: it could, if anything, be compared with a piece of ancient theatre, reviving the classical Greek tradition

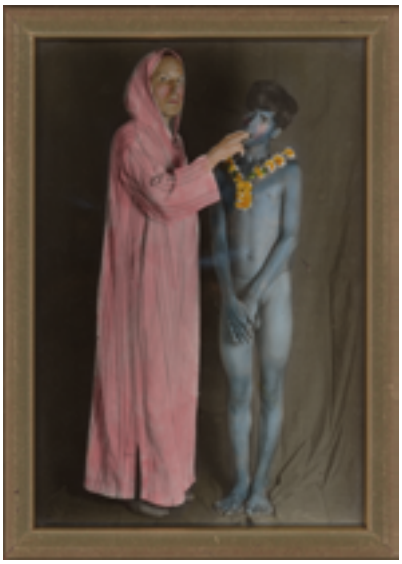
DanteGrilloPellegrino
Calcutta, 2000

PeDANTE, 2012
Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna

FauNixo, d'après Stuck
Dilli, 1996

nero, sostituti di due seni, per riempire la vasca conchiglia. Il cigno dorato, il corpo alabastrino quasi modellato di cera, ne fanno un oggetto regale in sintonia con gli interni della reggia mentre la polimaterialità di dettagli preziosi ricorda la tecnica dei "commessi" Medicei del '500. Qui Leda, nonostante ancora la scomoda posizione, gode del suo amante ferino dolcemente all'interno della accogliente alcova di un grande guscio d'uovo: alcuni dettagli come il piede umano che sostituisce la zampa del cigno o la base della fontana attorcigliata da un grande pitone che si morde la coda sono il segno di una unione alchemica fra gli opposti di umano e selvatico ormai avvenuta senza colpa, nel pieno della ricerca del piacere. Luigi Ontani, evitando accuratamente di evolvere verso la pura e incontrollata bizzarria, sembra coniugare l'inquieta consapevolezza di Leonardo con il temperamento saturnino di Piero di Cosimo, con le sue spregiudicate e fantasiose invenzioni. Di quell'ingegno astratto e difforme, secondo la definizione di Giorgio Vasari, di quello spirito bizzarro in tempi difficili, secondo Roberto Longhi, Ontani sembra riprendere l'idea dell'Arte come mestiere che non è solo tecnica, e tanto meno prassi, ripetizione di moduli o fedeltà a determinati schemi, quanto piuttosto disposizione mentale, fantastica e concreta, istintiva e lucida, nei confronti del reale: un modo di essere, di esistere nella natura, nei sentimenti e nella storia. Ripensando, allora, ad alcuni capolavori di Piero di Cosimo, alle tavole del *Combattimento tra Centauri e Lapiti* o alla *Costruzione di un edificio* ma, soprattutto, alla *Liberazione di Andromeda*, non possiamo non scorgervi sorprendenti parallelismi e vicinanze, non tanto, o non solo, per quegli "oggetti ansiosi", come gli strumenti musicali che non potrebbero mai suonare, quanto per quella condivisa passione per la tattilità delle superfici, quella che Erwin Panofsky ha definito "la tangibile epidermide delle cose, più che la loro forma astratta", che fa sì che per entrambi la concretezza della realtà sia resa con corposi valori cromatici anzichè con l'astrazione intellettuale del disegno. Soprattutto, però, per entrambi le mitologie non sono diligente compilazione di storie attraverso meccaniche elencazioni di vocaboli, di oggetti, ma tentativi di riscoprire e rivivere gesti, esperienze e sentimenti dove la carica fantastica ed evocativa si lega saldamente ai dati della realtà.

Per le ibridazioni decorative di Ontani un esempio tra i più significativi è costituito dalle sue opere in ceramica, che mostrano forse più di altre la base operativa di un linguaggio combinatorio dell'arcano nel quale si avverte l'eco di radici cinquecentesche: dalle allegorie, al simbolismo alchemico e alle analogie esoteriche. Fra queste le erme sono gli oggetti nei quali più evidente si rappresenta questo palinsesto di segni e di attributi. Probabilmente il prototipo più plausibile di questa scelta, insieme ad altri forse di minor conto, come i sarcofagi dipinti egiziani o le *matres matutae*, è la Diana Efesina, nella versione più riuscita,



PigmalionEstatico con SchiAvo estetico, 1999
Courtesy: FFMAAM | Collezione
Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

in which male actors played female parts – an idea that lived on for a very long time in the history of theatre. Here his challenge regards not so much convention (which the best artists have always ignored) as the possibility of acting improperly and at the same time avoiding the ridiculous. It has to be admitted that Ontani succeeds precisely because the image provokes not hilarity but disorientation, yet again in relation to normal visual cannons. That this is the case can be seen in another less "shameless" version of the same subject presented in a fountain that was exhibited at the Capodimonte palace. A luxurious polychrome sculpture very different from the grainy roughness of the photographic version, it is neo-classical-kitsch in taste but rendered contemporary by an elegant hedonism. The swan impregnates Leda with a jet of water that spills out from two young boys' heads, one white, one black, that replace her breasts, the water filling a shell-shaped vessel. The gold swan and the alabaster white of Leda's waxen-looking body give the object a regal air befitting the palace's interiors, while the many materials used in the precious details recall the techniques employed in Florentine *commesso* work of the sixteenth century. Here, despite her awkward position, Leda is enjoying the attentions of her animal lover, sheltered within a great eggshell. Like the human foot that replaces one of the swan's feet, or the base of the fountain around which a large python curls, biting its own tail, some of the details symbolise the alchemic union of opposites – the human and the feral – a union that takes place without guilt or shame, entirely self-aware in its pleasure. Carefully avoiding any uncontrolled slide into the purely bizarre, Luigi Ontani seems to combine the uneasy knowingness of Leonardo and the saturnine mood of Piero di Cosimo with his unconventional and fanciful inventions. Of what Vasari called that abstract and deformed inventive genius and what Roberto Longhi described as that bizarre spirit in uneasy times, Ontani seems to be heir to the idea of Art as an occupation that demands more than mere technique and much more than accepted practice in the form of repeated formats or faithful adherence to pre-determined compositions, but rather a mental disposition both imaginative and practical, instinctive and lucid in its approach to reality: an occupation that is a way of being, a way of existing in the natural world, in the emotions and in history. If, then, we reconsider some of Piero di Cosimo's masterpieces, *The Fight between the Lapiths and the Centaurs*, or *The Building of a Palace* or, above all, *The Liberation of Andromeda*, we cannot avoid noting startling parallels and similarities, not so much, or not only, in the "uneasy objects" featured, like the unplayable musical instruments, but rather in the shared passion for the tactile quality of the surfaces that Erwin Panofsky called "the tangible epidermis of things rather than their abstract form",

AinusThaiAurea
Museo Nazionale Bangkok, 2002

ErmEstEtica EfaSiam, 2005

quella Farnese, oggi al Museo Archeologico di Napoli. Diana si presenta con il corpo marmoreo racchiuso in un cilindro-sarcofago su cui a rilievo sono rappresentati animali fantastici, mentre il volto, le braccia e i piedi sono di bronzo scuro, materiale, questo, che la definisce come *nocticula,* come dea della notte, perchè, tra l'altro, in alcune varianti ha l'attributo della falce lunare. Dea al contempo della verginità e delle partorienti, della vita e della morte, ha la testa sormontata da una corona turrita che ne fa una dea poliade, sul petto una ghirlanda e una evidente polimastia; altri attributi ne fanno la signora degli animali, una "Potnia Theron". È interessante notare che i suoi tanti seni sono stati anche interpretati, per l'assenza di capezzoli, come sacchi scrotali di toro offerti a questa dea detentrice della fecondità. Nel '500 appare come simbolo polivalente legato in senso lato anche alla conoscenza e divenne elemento decorativo di ville e palazzi come, fra i tanti esempi, una fontana di Villa d'Este a Tivoli. Questa erma archetipica presenta molte analogie con quelle di Ontani, fra cui la policromia, pure se ridotta al nero, al bianco e al giallo alabastrino, ma che in antico doveva essere molto più ricca quando le si offrivano vere ghirlande di fiori e frutta, mentre la veste che fuoriesce dal tronco doveva essere di un colore acceso. Ma la cosa più importante è che la statua si presenta come un'erma, perché il suo corpo avvolto da questo cilindro-sarcofago la fa somigliare molto a un pilastro. Va inoltre evidenziato come per la statua di Artemide Efesia si ponga un altro problema riguardo alla sua "tettonicità", proprio per il suo essere stata "completata", nel "restauro" ottocentesco da Giuseppe Valadier e da Carlo Albacini. Il ricorso alla "stratificazione" degli elementi è un tema molto caro ad Ontani proprio per il suo essere permeato dalla cultura figurativa dell'intero percorso dell'arte universale, sia di quella occidentale sia di quella orientale, da quella romana-augustea sino alla modernità. E questa "assolutezza" Ontani la raggiunge in una ricercata misura classica restituita nelle stesure cromatiche per fare assumere alle stesse un carattere di levigatezza minerale, quasi di materia rappresa e raggelata. Ecco allora l'artista far entrare in gioco persino sollecitazioni e vibrazioni narrative che sembrano rimandare alle figure scolpite nella corazza della statua a figura intera di Augusto, piuttosto che alle serrate compresenze dell'Arco degli Argentari di epoca severiana, con il loro *horror vacui*, mantenuto anche dopo le "abrasioni" e le "mutilazioni" per *damnatio memoriae* nei confronti di Caracalla. La statua, ora ai Musei Vaticani, ma proveniente dalla Villa di Livia a Prima Porta, così come le intense "accumulazioni" dei rilievi "Grimani" e tutta la scultura augustea coeva, sembrano in generale connotarsi come troppo "algide", almeno per Ranuccio Bianchi Bandinelli, nella sua rievocazione classicista, come accadeva ad ogni forma di "ricercata" classicità che accomuna tutte le "rinascenze", a partire dalla ritrovata età dell'oro

which in the work of both artists means that the concreteness of reality is communicated via rich shades of colour rather than the intellectual abstraction of drawing. Above all, however, for neither artist are mythologies mere stories diligently compiled from mechanically listed visual vocabularies and objects: they are, instead, attempts to rediscover and to live anew gestures, experiences and emotions the imaginative and evocative power of which is firmly combined with the physical data of reality.
One of the most significant examples of Ontani's decorative hybridizations is offered by his works in ceramics which, perhaps more than any others, form the locus of a combinatory language of the arcane in which there are perceptible echoes of sixteenth-century roots: from allegories to alchemic symbols and esoteric analogies. The objects in which this palimpsest of signs and attributes is most evident are the herms. Of all the possible prototypes for these, including what are perhaps minor influences, such as painted Egyptian sarcophagi or statues of the Mater Matuta, the most plausible is the Ephesian Diana [or Artemis] in her most felicitous "incarnation", the Farnese Diana, now conserved at the Archaeological Museum in Naples. Diana is presented with her marble body enclosed in a cylinder/sarcophagus decorated with low reliefs representing fantastical animals, while her face, arms and feet are in dark bronze, a material that identifies her as Diana Nocticula, a goddess of the night: in fact in some versions her attributes include a crescent moon. Goddess both of virginity and of childbirth, of life and of death, her head is capped with a turret-shaped crown, making her a poliad divinity [a protector of the city], and across her chest a garland and an evident polymastia; other attributes indicate that she is the "Potnia Theron", the Lady or Mistress of the Beasts. It is interesting to note that, as result of their lack of nipples, her many breasts have also been interpreted as representing the scrota of the bulls that were sacrificed to this goddess of fertility. In the sixteenth century she crops up as a polyvalent symbol also connected, in broad terms, with knowledge, and becomes a decorative element to be found in villas and palaces such as (among the many possible examples) Villa d'Este in Tivoli. This archetypical herm offers many analogies with those of Ontani, including the polychromy, even if hers is now limited to black, white and an alabastrine yellow, although in ancient times it must have been much richer when she was offered garlands of real flowers and fruit, while the skirts that emerge from the trunk were probably brightly coloured. But the most important thing is that the statue is presented as a herm, because, encased in its cylinder/sarcophagus, the body very much resembles a pillar. Also to be underlined is the question of her "tectonicity", a quality emphasised in the Farnese Artemis in particular thanks to the fact that she was "completed" during her nineteenth-century

Puck Triscobolo, 1983

della Pax Augustea. La stessa classicità che è presente enfatizzata nella riproposizione del montaggio, sempre ad opera di Valadier, del Cameo di Augusto ora al Louvre, cui Ontani sembra guardare alla ricerca di una ossessiva ricomposizione formale. Spesso tuttavia l'artista sembra contraddire questa ricercata ieratica frontalità con lo "squilibrio" della precarietà di giacitura delle sue figure, come nelle cinquecentesche costruzioni piramidali di Luca Cambiaso con le rappresentazioni dei suoi corpi "geometrizzati" in instabili equilibri.
Diana come dea della notte viene citata nel mito di Endimione che Ontani ripropone alla base del letto di Vergato. Ritornando alle fonti scritte e illustrate del '500 sono forse da ricercare negli Emblemata di Andrea Alciati e nella iconologia di Cesare Ripa, nei cui libri e nelle cui immagini si ricorre a personificazioni di concetti attraverso figure con differenti attributi che talvolta rasentano la teriomorfosi se non una vera e propria mostruosità iconica. Se vi aggiungiamo il repertorio delle personificazioni che rappresentano, l'originalità delle fonti non si conclude qui, ma include anche morfemi egizi, arabi, pitagorici, figure "storiche" dei fumetti o eroi dell'immaginario novecentesco, tra cui il signor Bonaventura e Tazio Nuvolari, quasi in un tutto affabulatorio fra le figurine Panini e il gioco dell'oca. Alcune risentono anche delle vignette antipapiste della riforma luterana, con monaci raffigurati a testa multipla, altre delle rappresentazioni demonologiche boschiane o delle molto più tarde riproduzioni a stampa di Jacques Collin de Plancy (1863) con Asmodeo e Eurinomo. Altre invece sono dei veri e propri avatāra, altre personificazioni cioè di Visnu/Shiva, un aspetto di Ontani che ne fa un neofita indù: una tappa importantissima del suo pellegrinaggio mentale e reale in Oriente. Siamo quindi di fronte ad un emporio "encomiastico" in cui la fantasia è al servizio di una "ri-creazione" onnivora delle immagini. Proprio per questo le erme sono dei veri e propri enigmi muti, la cui interpretazione non si dà mai per scontata e che, poste agli incroci di un ipotetico labirinto, porrebbero a un viandante messaggi fuorvianti, gettandolo nello sconforto. Bisogna poi sottolineare che, come per i busti dei grandi della nazione, spesso collocati nei parchi pubblici, le erme sono in qualche modo delle memorie e delle reminiscenze collettive. Ma in tutte queste erme, nonostante l'alone di un *mysterium transmutationis*, è il gioco a prevalere: dietro le quinte agiscono ancora Puck e Pan. Le ceramiche e le erme nascono in un momento in cui Ontani decide di investire su se stesso e sul proprio lavoro a più ampia scala: le erme, come in genere le ceramiche, sono realizzate sotto la sua guida scrupolosa e attenta, rimanendo oggetti unici che sfuggono alla trappola problematica di "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduziertbarkeit", vale a dire de "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". Nella mostra al MAMbo del 2008 queste erme erano poste una dietro l'altra in

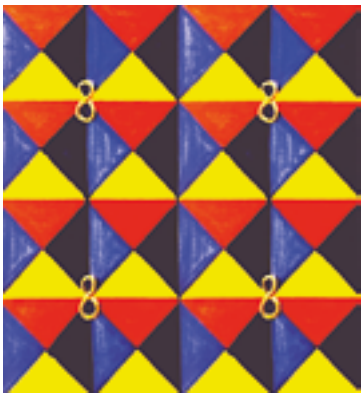
Sequenze video

"restoration" by Giuseppe Valadier and Carlo Albacini. The "stratification" of elements is a theme very dear to Ontani precisely because his work is imbued with the figurative culture of the entire history of art, both Western and Oriental, from that of imperial Rome to the present day. It is an "absoluteness" that Ontani attains in the refined classical measuredness of fields of colour that acquire a mineral smoothness, almost that of material that has clotted and frozen. So the artist brings into play suggestions and echoes of narratives that seem to allude to the figures sculpted on the breastplates of the full-length statues of Augustus, or the figures that crowd the Severan-era Arcus Argentariorum, with their "*horror vacui*" which has survived even the "abrasions" and "mutilations" inflicted following the *damnatio memoriae* to which Geta was subjected on the orders of his brother Caracalla. Like the statue now in the Vatican Museums but known as the Prima Porta Augustus because it was discovered at the Villa of Livia, the Grimani reliefs and, indeed, all Augustan-era sculptures, seem generally rather frigid (at least according to Ranuccio Bianchi Bandinelli in his reconstruction of classicism), as has happened with every form of "refined" classicism in all "renaissances", from the new golden age of the Pax Augusta onwards. This is the same classicism that we find emphasised in Valadier's remounting of the Cameo of Augustus, now in the Louvre, and to which Ontani seems to turn in his search for an obsessive formal recomposition. Yet the artist often also appears to contradict this careful hieratic frontality with the "imbalance" of his precariously inclined figures, like that of Luca Cambioso's sixteenth-century pyramidal compositions with their representations of "geometricized" bodies in unstable equilibriums.

Diana as goddess of the night appears in the myth of Endymion that Ontani represents in the structure of his Vergato bed design, the written and illustrative sources of which lead us back to the sixteenth century and perhaps lie in Alciati's emblems and the iconology of Cesare Ripa in whose books and images concepts are personified in the form of figures with different attributes that at times verge on theriomorphism if not authentic monstrosity. If to these we add the repertoire of personifications represented, the originality of Ontani's sources does not stop here but also includes Egyptian, Arabic and Pythagorean morphemes, "historical" figures from cartoons and comics, such as Signor Bonaventura, and heroes of the twentieth century like Tazio Nuvolari, in what seems to be a storybook world set somewhere between Panini football cards and a game of snakes and ladders. Some of the figures also recall the anti-papist vignettes of the reformation, with their many-headed monks, and others suggest the demonological images of Bosch or the (much later) prints of Collin de Plancy (1863) representing Asmodeus and Eurynomous. While others

VALAdiEr
Roma, 2008

processione, ma poiché la maggior parte sono dotate di piedi di natura umana o animale, esse camminano, mentre per loro natura, essendo dei pilastri, dovrebbero stare ferme. Questo "andante con brio" gioca anche su un'altra duplicità: quella di essere monumentali – sono alte poco meno di 2 metri – e nello stesso tempo vive, per gli splendidi esuberanti colori, presentandosi comunque giocose e seriose. I volti sono muti e quasi inespressivi, ma sembra che ad una nostra domanda potrebbero rispondere con un indovinello, come quello di una sfinge. Qui ritorna per analogia anche il pilastro-tronco che nel *Mago di Oz* si rivela un albero parlante, o quelli del viaggio fantastico di Luciano di Samosata dove marinai avventurieri scoprono in un bosco dei tronchi con la parte superiore costituita da donne bellissime con le quali si accoppiano per poi esserne fagocitati divenendo parte dell'albero. Questa processione enigmatica era posta a Bologna nel mezzo di un lungo corridoio con alle pareti i suoi *d'après* su scala naturale nei quali l'artista riproponeva se stesso, fra cui il già citato *tableau* di Leda. Quanto ai dettagli sono tra i più disparati: la *ErmEstEticaHarlemArlecchino*, ad esempio, è composta da un ritratto afro dalle labbra rossissime che risaltano sulla pelle nera, con un copricapo a cono rubato a Pinocchio, su cui viene ripreso *Boogie woogie*, l'opera con elementi di tasselli colorati di Piet Mondrian, e da un pilastro con base lucente dorata che rimanda ai vivaci colori del costume di Arlecchino, ma con espliciti riferimenti alla geometria del corpo e alla cromia delle figurine della *Commedia dell'Arte* di Francesco Antonio Bustelli: il tutto con un tocco di eleganza particolare per cui sulla ceramica si riconosce in che modo è avvenuta la stesura del colore prima della cottura. Questa maschera deriva il suo nome dal nordico *Hölle König*, traslato poi in *Helleking*, in origine un re, poi diventato demone costretto a vagare per il mondo e così povero da doversi vestire con vari pezzi di stoffa cuciti insieme, per poi trasformarsi in un teatrante ironico e innocente. Ontani lo riabilita, togliendogli la sfrontatezza inquietante dell'originale in un'erma "composta" dai colori fondamentali che si insegnano a scuola (dove presumibilmente è andato anche Pinocchio), ovvero il blu, il giallo, il rosso, più il bianco e il nero. Il gioco dei rimandi iconici e linguistici è presente in tutte queste erme: nella *ErmestEticaSanSebastiano-Sagittario*, la zampa equina ricorda il centauro, le frecce il santo e lo stesso segno zodiacale, la corazza doratissima lucente e la corona di pampini ne fanno un martire pagano, mentre il volto, un autoritratto, rivolto verso il cielo, è un santo-santo. Il tutto con una cromofilia regale, attributo normativo del potere e del sacro delle tradizioni del subcontinente indiano.



(Particolare)
ErmEstEtica HarlemArlecchino, 1996

È importante, allora, per ricomprendere tutto quanto abbiamo solo intravisto, provare a varcare la soglia di *RomAmor*, il "rifugio" ontaniano per eccellenza, dove Tullia, la sorella dell'artista, come una vestale, custodisce il fuoco sacro che dalle opere

are true avatars or, in other words, diverse personifications of Vishnu/Shiva, an aspect of Ontani's work that makes of him a neophyte Hindu: one immensely important stage of his mental and material pilgrimage to the Orient. We are therefore confronted with a panegyrical emporium in which fantasy is put to the service of an omnivorous "re-creation" of images. For this very reason the herms are genuinely mute enigmas the significance of which is never obvious. Were they placed at the intersections of a hypothetical labyrinth, they would discomfort travellers with misleading messages. It should also be remembered that, like the busts of national heroes often found in city parks, in some ways the herms themselves are collective memories and recollections. But in all of these herms, despite their aura of "*mysterium transmutationis*", an air of playfulness prevails: behind the scenes Puck and Peter Pan are still at work. The ceramics and the herms were born at the moment in which Ontani decided to invest greater resources in himself and his own work: so the herms, and the ceramics in general, are crafted under his careful and scrupulous supervision and remain one-off pieces that avoid the problematic trap of "*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*" ("the work of art in the age of mechanical reproduction"). In the 2008 exhibition at MAMbo these herms were arranged one behind another in a form of procession: since most of them have feet – some human, some animal – they seemed to be walking, even though by nature, being pilasters, they should stay still. This "*andante con brio*" plays on another form of duality: that of being monumental (they are just under two metres high) and simultaneously alive, thanks to the exuberant splendour of their colours, and therefore presenting themselves as both playful and solemn. Their faces are mute and almost expressionless, but give the impression that were we to ask a question they would reply in riddles, like a sphinx. Here there also re-emerges a suggestion of the pillar-as-trunk, which in *The Wizard of Oz* turns out to be a talking tree, or those of the fantastical voyage of Lucian of Samosata in which the adventuring sailors discover a forest of tree trunks the upper parts of which are formed of beautiful women with whom they couple only to find themselves entangled and absorbed into the trees. Ontani's enigmatic procession in Bologna occupied the centre of a long corridor on the walls of which the artist himself appeared in his life-sized *d'après*, including the *Leda* tableau of which we have already spoken. As for the details of the herms, they are remarkably varied. The *ErmEstEticaHarlemArlecchino*, for example, is composed of an afro portrait with vividly red lips that stand out against the black of the skin, a conical hat poached from Harlequin and decorated with a reproduction of Mondrian's *Boogie Woogie* with its coloured squares, and a gleaming golden pedestal that

ErmEstEtica HarlemArlecchino, 1996

aurorali alle più recenti, pervade l'intero percorso creativo di Luigi. Il Villino a Riola di Vergato nasce da una vecchia dipendenza di un ampio parco del conte Cesare Mattei, un ottocentesco, stravagante, aristocratico pontificio, inventore, discusso e osteggiato dalla scienza ufficiale dell'epoca, di una terapia di effimero successo detta elettromeopatia. Sovrastante il parco costruì un "castello" o rocchetta di gusto ecclettico neofeudale, esotico-monarchico (gli interni sono una citazione letterale dell'Alhambra di Granada), con cui voleva sottolineare il suo potere sulla campagna e dare un'immagine di sé di signore e mecenate del territorio, già molti secoli prima avamposto appenninico degli etruschi. Isolatosi dalla città in un solipsismo protestatario, sembra avesse creato intorno a sé una benevola e piccola corte dei miracoli, popolata da adulatori, scrocconi, millantatori e ciarlatani, nonché viaggiatori illustri di passaggio e sostenitori della miracolosa terapia medica. Vergato è tanto importante nella biografia di Ontani quanto lo fu la vicinissima Grizzana per Giorgio Morandi. A lui, Ontani dedicherà una intera mostra, nell'unico luogo morandiano rimasto intatto, nella stessa Grizzana, con nature morte, in ceramica, con i consueti oggetti dell'iconografia morandiana. Va ricordato, inoltre, che proprio uno dei primi estimatori di entrambi gli artisti fu Francesco Arcangeli, noto tra l'altro per il suo straordinario libro su Morandi, da lui non più dato alle stampe se non in una edizione tardiva. Non bisogna dimenticare che Vergato si trova nell'entroterra di Bologna, dove Luigi ebbe, come già evidenziato, le sue prime iniziazioni all'Arte, con i suoi *Oggetti pleonastici* e la *Stanza delle similitudini*, di ritorno dal breve periodo militare a Torino, per poi avviare, in un rapporto nato come una vera e propria sfida, che sfocerà nelle sue personalissime scelte performativo-ludiche dei Super 8, come controcampo se non "antimurale" nei confronti delle frequentazioni di Palazzo Bentivoglio dove erano presenti personalità tra le più disparate, da Vasco Bendini a Pier Paolo Calzolari. Un entroterra, soprattutto in passato, di solide tradizioni contadine, con sue dense assenze e presenze stratificate nel tempo, messaggere di un'aura palpabile che avrebbe solleticato la fantasia di Henry James de *L'ultimo dei Valeri* o de *Il giro di Vite*. Qui Ontani ha inverato il sogno di una casa santuario in cui rebus e citazioni auto-immaginifiche ne fanno una *sedes sapientia*e di trofei, imprese e *emblemata*. Una *domus admirabilis*, vero e proprio scrigno privato, accumulo di meravigliose installazioni di oggetti, insegne, libri, maschere di ogni colore, lampadari coloratissimi e riferimenti "colti", acrostici, palindromi ed enigmi, dove è protagonista e collezionista di sé e delle imprese di un *self-made-artist*. In questo microcosmo teofanico il suo nome "risplende" araldico e perentorio dappertutto, sin dall'ingresso con le foglie di ontano incise a rilievo sulle inferriate e sui cancelli e così pure all'interno: nelle cornici, nelle balaustre, nelle stanze e nei bagni; meno

BottigliaOnomasticaPleonastica, 2015

echoes the vivid colours of Harlequin's costume, but with explicit references to the geometrical forms and the hues of Francesco Antonio Bustelli's porcelain Commedia dell'Arte figurines – all with a particular touch of elegance exemplified by the fact that the ceramics bear signs of the method by which the colours were applied before kilning. This figure's name derives from the Nordic *Helleking* or *Hölle König*, who was originally a king but then became a demon: forced to roam the earth, he became so poor that he had to wear patchwork and finally turned into an ironic and innocent clown. Ontani restores his dignity, subtracting the character's discomforting effrontery and presenting a"grave" herm in the primary colours that they teach at school (presumably where Pinocchio studied, too): blue, yellow and red as well as black and white. The interplay of iconographical and linguistic references is present in all of these herms: in the *ErmestEticaSanSebastianoSagittario* the horse's foot suggests a centaur, the arrows suggest the saint [Sebastian] and the astrological sign [Sagittarius], the gleaming and very golden armour and the crown of vine leaves indicate a pagan martyr, while the face – turned skywards – is that of a holy saint. The whole thing in a regal kaleidoscope of colours, which is one of the attributes associated with power and divinity in the traditions of India.

EccE Homo
Delhi, 2016

To better understand what we have, thus far, only caught a glimpse of, it is important to cross the threshold of *RomAmor*, Ontani's most emblematic "refuge" where, vestal-like, his sister Tullia guards the sacred fire that burns in all his works, from the very earliest to the most recent. The house at Riola di Vergato was originally a lodge and it sits in a great park that once belonged to the Count Cesare Mattei, an extravagant nineteenth-century member of the papal aristocracy who –much disputed and contested by the official scientific community of his age – invented a briefly popular form of therapy known as electro homeopathy. Overlooking the park, he built a "castle" or fortress in an eclectic neo-feudal style, exotic and majestic (the interiors are a literal reproduction of the Alhambra in Granada), with which he intended to underline his power over the surrounding countryside and to present himself as lord and patron of an area that had, many centuries before, been the Etruscans' first outpost in the Apennines. Isolated from the city in his bohemian self-absorption, he seems to have attracted a small and friendly "court of miracles", peopled with flatterers, scroungers, pseuds and charlatans, as well as illustrious passing travellers and advocates of his miraculous medical treatments. Vergato is as important to Ontani's story as the nearby Grizzana was to that of Giorgio Morandi. In Grizzana – the only location associated with Morandi to have survived intact – Ontani dedicated an exhibition to the painter, with still lifes, in ceramics, featuring the objects typical of Morandi's ico-

sfrontato tuttavia di Bartolomeo Colleoni, che mise la sua insegna araldica col sacco scrotale nella cancellata bergamasca della cappella gentilizia, capolavoro di Giovanni Antonio Amadeo e, all'interno, persino affiancandola ad una *imago pietatis* di Cristo. L'ontano (*alnus glutinosa*) vive sugli acquitrini, vicino i rivoli d'acqua e sulle sponde dei fiumi. Una pianta che, a differenza di altre decidue, presenta già gli amenti, semi maschili, a novembre mentre le foglie sono sempre verdi fino alla loro caduta; una volta tagliato, l'interno cambia il suo colore quasi albino in un arancio rossastro; inoltre, immerso nell'acqua, dopo un po' diventa duro come la pietra; è noto che il ponte di Rialto è stato costruito su di una palizzata di varie migliaia di pali di ontano: per questi motivi è stato considerato simbolo di resurrezione, ma durante l'inverno per il suo tronco nodoso e torto, anche simbolo funerario e sinistra casa degli elfi nel folklore nord europeo. Come nella ballata struggente del 1782 di Goethe, *Il re degli ontani*: "O babbo, mio babbo, del re degli ontani terribili, adunche mi afferran le mani…", riprendo da una traduzione ottocentesca, cui seguì l'adattamento musicale di Franz Schubert. Luigi Ontani lo raffigura insieme a un occhio all'incontro fra due foglie. Un rebus iconografico evidentemente da interpretare, ma questa decorazione botanica non si limita all'*alnus*, ma vi aggiunge altre specie, in una tassonomia vegetale ricca di significati. Qui Ontani allude ai giardini, nemmeno tanto velatamente, del Rinascimento manierista. Il '500 maturo si respira soprattutto come valenza fiabesca, nel tappeto di crocus e narcisi, ranuncolacee e amarillidacee tutto intorno, con cancellate in rilievo con l'emblema del ripetuto ontano anche nell'arte topiaria, in quell'arte cioè di disegnare giardini, di un labirinto di aiuole in un altro giardino del villino. Vi sono poi colonne, sormontate da obelischi, istoriate con piante emblematiche del territorio con implicazioni mitologiche e botaniche di accurata scelta. Troviamo così in rassegna: il rovo, l'acacia, l'agrifoglio, l'edera, il pruno, la passiflora, il *laurus nobilis*, il nespolo, il siliquastro, il *liriodendron*, il biancospino, la pervinca, la bignonia e il giunco marino, fissate per sempre in un erbario di pietra. Alcune di queste alludono a simbologie pagane, altre a riferimenti dolenti di religione misti ad euforia panica, come il siliquastro, *cercis siliquastrum*, noto contemporaneamente come albero di Giuda e albero dell'amore, o il rovo, *rubus fruticosus*, simbolo Mosaico (il roveto ardente) e albero del mondo che brucia verso l'alto e verso il basso, secondo Ananda Coomaraswamy, simbolo funereo al contempo delle forze infere. Mentre il giunco marino, o *ziziphus vulgaris*, citato da Dante come pianta purificatrice nel canto primo del *Purgatorio* prima dell'incontro con Manfredi ("va dunque, e fa che tu costui ricinghe d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso, sì ch'ogne sucidume quindi stinghe"), ma anche riferimento a Pan e al suo amore struggente per la bella Syringa che, rifiutan-

Alnus Aurea
RomAmor, 2002

nography. It should also not be forgotten that one of the first admirers of both artists was Francesco Arcangeli, famed among things for his extraordinary book on Morandi, the publication of which he then blocked until late in the painter's life. Nor should we forget that Vergato lies near Bologna where, on returning from a brief period of military service in Turin, Luigi, as we have already mentioned, made his debut as an artist with *Oggetti pleonastici* and the *Stanza delle similtudini*. Reflecting a relationship that began as an authentic provocation, these were followed by his Super-8s and their very singular performative/ludic choices which offered a reverse-shot version of, if not a "bulwark" for, the world that then frequented the city's Palazzo Bentivoglio which included figures as diverse as Vasco Bendini and Pier Paolo Calzolari. The Bolognese hinterland was, especially in the past, one of solid peasant traditions, their dense and long-accumulated strata of absences and presences thick with an atmosphere, a palpable aura, that would have stirred the imagination of Henry James – the James of *The Last of the Valerii* and *The Turn of the Screw*. It is here that Ontani has made real the dream of a sanctuary, a house in which rebuses and references to his own image combine to create a *sedes sapientiae* of trophies, *imprese* and emblems. A *domus admirabilis*, an authentic private treasure chest, an assembly of wonderful installations of objects, signs, books, masks of all imaginable colours, many-hued lamps, "cultured" references, acrostics, palindromes and enigmas, where Ontani is the protagonist and collector of himself – and of the exploits of a self-made artist. In this theophanic microcosm his name "glitters" everywhere, heraldic and commanding, from the entrance, with alder [in Italian, *ontano*] leaves in relief on the iron gratings and the gates, to the interiors: frames, balustrades, baths and other rooms. Although Ontani is less brazen than Colleoni who placed his heraldic shield – complete with scrotum – in the gate to his funerary chapel in Bergamo (Amadeo's masterpiece) and inside even flanked it with an image of Christ as the Man of Sorrows. The alder/*ontano* (*alnus glutinosa*) grows on marshland, near streams and along riverbanks. Unlike other deciduous trees, in November it already bears male catkins and its leaves remain green until they fall; once cut, its wood changes colour from pale white to an orangey red; in addition, if immersed in water for a while, alder timber becomes as hard as stone. The Rialto bridge was, famously, built on a platform of thousands of alder-wood piles. For all these reasons the alder was considered a symbol of resurrection, but thanks to the wintertime appearance of its gnarled and knotty trunk, it also had funereal associations and was the sinister dwelling place of the elves of Northern European folklore, as in Goethe's heart-rending ballad of 1782, *Erlkönig* [literally, "alder-king"], which was put to music by Franz Schubert [and translated into Eng-

Passo in Maschera. Luigi Ontani a Bomarzo / BomArtezo

dolo, disperatamente chiese agli dei di trasformarsi in giunco, con il quale poi il dio costruì il molteplice flauto della siringa, suo attributo e nome dell'amore perduto. Insieme al mito di Dafne ricordato dall'alloro, *laurus nobilis*, queste piante in senso junghiano diventano "simboli di trasformazione", per cui il giardino in qualche modo partecipa di una operazione catartica, quasi alchemica, per chi sa leggere e riconoscere. Ecco allora che il verde e i fiori formano un *hortus* iniziatico nel quale sono evidentissimi gli echi di Bomarzo e la sua selva. Lì, come a Vergato Riola, il castello del gran signore è posto in alto sulla rocca del villaggio, mentre il sacro bosco e là, sotto il monte. Alcuni dettagli, come i mascheroni giganti, rimandano tanto a casa Zuccari quanto alla Orchessa dalle spalancate fauci degli Orsini. Ontani ci meraviglia, ossessivamente, sulle qualità affabulatorie del sito anche all'ingresso e nella facciata del villino, definendo sempre con un glossario "matto" le sue decorazioni, per cui una fontana diventa *Piotempiod'empiotempo* o la campanella del *diVinoS. Eufrasino*, mentre un mascherone a forma d'uovo, in una sorta di *pidgin*, vale a dire in un linguaggio di frontiera, di sincretismo fra lingue diverse, diventa un *egEgoista*, un frasario applicato a molti degli oggetti anche all'interno del villino, quasi rappresentando il coacervo ermetico di una vita intera. Una casa della vita, come a suo tempo aveva definito la propria l'illustre Mario Praz.

Sequenze video
Federico e Francesco
De Melis, 2012

Il villino è stato "rinnovato" con mura rosate, come quelle in uso nei palazzi di Fatehpur Sikri, con la presenza di finestre di pietra che rinviano direttamente a stilemi indiani, e con schegge di pietra a breccia, interrotte talvolta da ceramiche-terracotta, come il centauro bifronte in cui sono rappresentati Luigi con la sorella Tullia, o la fontana primavera dal mascherone dai tanti occhi e la capigliatura fiammante di foglie di ontano. Un muro esterno molto ricco di decorazioni è quello che sostiene la terrazza con le colonnette istoriate. Di gusto eclettico, il muro, che per il ricorso a certi tipi di materiali sembra alludere al mondo secessionista, presenta tre porte: la centrale è ad arco, incorniciata da due pilastri-erme (una barbuta con fallo eretto, l'altra "giovanile" a superficie liscia, entrambe con il rilievo di rampicante ad ontano), mentre le due porte laterali, incorniciate da mosaici di figure teriomorfe, inusuali, inconsuete e, certo, strane, dal tratto leggero e pilastrini dorati, presentano un motivo a ziggurrat, a metà strada tra le *muqarnas* islamiche e gli ingressi ai tumuli etruschi, il tutto coronato da un cornicione di facciata in lastre di terracotta, ciascuna con un occhio fra foglie d'ontano. Il cornicione che dà unità al muro che sostiene la balaustra di ferro dipinta di verde, richiama come effetto visivo le *guilloches* dei cosmati, mentre lo zoccolo di bugnato rimanda al Palazzo dei Diamanti a Ferrara. Una caratteristica delle opere in rilievo di Ontani, applicata nei parametri decorativi di questa architettura, è la simmetria delle parti, opposta all'asimmetria dei dettagli decorativi. Le erme-cariatidi in facciata sono una

lish by Sir Walter Scott]: "O father! O father! now, now, keep your hold/ The Erl-King has seized me – his grasp is so cold!". In an iconographic rebus that obviously requires interpretation, Luigi Ontani represents the Erl King, together with an eye, at the intersection of two leaves, but this particular botanical decoration is not limited to the *alnus*: it includes other species in a richly symbolic vegetable taxonomy. Here Ontani alludes none-too-veiledly to the gardens of the Late Renaissance and Mannerism. In fact, the sixteenth century makes itself felt above all in the fairy-tale air of the carpet of crocuses and narcissi, ranunculi and amaryllis flowers that surround the house, and in the reliefs on the gates with the same alder tree emblem that is also represented in the topiary (that form of gardener's art) featured in a labyrinth of flowerbeds in another of the villa's gardens. There are also columns, crowned with obelisks and embellished with representations of plants that are emblematic of this particular corner of Italy, and with very precise mythological/botanical meanings: an assembly of brambles, acacia, holly, ivy, plum trees, passion flower, laurel, medlars, siliquastrum, tulip trees, hawthorn, periwinkle, begonia and sea rushes, forever frozen in a stone herbarium. Some of these plants allude to pagan symbology, others to a blend of Pandean euphoria and doleful religious references: *cercis siliquastrum*, for example, is known both as the Judas tree and as the love tree, and the bramble, *rubus fruticosus*, is a symbol of Moses (the burning bush) and the tree of the world that burns both skywards and towards the ground – a symbol, according to Ananda Coomaraswamy, both funereal and simultaneously representative of the forces of the underworld. While the sea rush, or *juncus maritimus*, is cited by Dante (in the first canto of *Purgatory*, just before the encounter with Manfredi) as a plant that purifies ("Go, and see that you tie a smooth rush round this man, and bathe his face, so that all foulness is wiped away"), but it is also a reference to Pan and his yearning for the beautiful Syrinx who, rejecting him, begs the gods to transform her into water reeds, with which Pan then fashions the pipes of his syrinx, which is both his attribute and the name of his lost love. Together with the myth of Daphne, suggested by the laurel (*laurus nobilis*), these plants become "symbols of transformation" in the Jungian sense of the term, so the garden is in some ways part of a cathartic, almost alchemic, operation – for those capable of reading and recognising it. The greenery and the flowers form an initiatory *hortus* in which there are clear echoes of Bomarzo and its "wild" woods. There too, as in Vergato Riola, the nobleman's castle sits high on its rock above the village, while the sacred wood is there, at the foot of the hill. Some of the details, like the giant masks, suggest references to Palazzo Zuccari as much as they do to the open jaws of the giantess in the Orsini [Bomarzo] garden. Ontani obsessively un-

Vanità in Età

1993

itifallica, l'altra no; o, come accade anche nelle ceramiche, una figura può avere una zampa caprina e un piede umano corrispondente o, ad esempio, nel grillo *Dinocampana*, la base ha un piede con scarpa e un altro no; così come nel canopo *GalileoChiniLei* i due ritratti bifronte sono uno barbuto e l'altro imberbe. Questa condizione influisce sulla percezione dei suoi oggetti e sculture e costituisce il vero perturbante subliminale delle sue opere in ceramica. In scala più strutturale, questa asimmetria delle singole parti nella storia della architettura si può cogliere, ad esempio, nelle facciate delle chiese gotiche di Amiens, Rouen, o nelle due torri del duomo di Chartres, simmetriche, ma l'una diversa dall'altra, mentre nella facciata di Saint Denis è assente anche la specularità delle parti, essendovene solo una a destra, una condizione definita anticlassica, se per classico intendiamo un universo armonico. Nel linguaggio ontaniano si assiste quindi ad un ibrido grammaticale, costantemente in bilico fra sintassi e paratassi. Ciò risulta evidente nella porta d'ingresso, dal potente effetto mercuriale, incorniciata da alti pilastrini spiraliformi poggianti uno su un piede equino, l'altro su un piede umano, e concludentesi in alto con due occhi con pupille, anch'esse spiraliformi, di chiaro sapore etrusco apotropaico, contro gli spiriti del male. Entrando quindi dalla sublime porta ci accolgono oggetti disposti con meticolosa cura; fra i primi il suo ritratto fotografico in scala naturale come cavaliere d'arte e una angoliera e sedia di Carlo Bugatti; in un altro ambiente il canopo *Gertrude Stein*, compagna di Alice Toklas e amica di Picasso; in un'altra libreria ancora di stile neo-mozarabico a colonnette. Tende e tessuti formano un tutto cromatico quasi regale, con colori spesso sgargianti e iperbolici, anche se mai "sovraccaricati" e "ridondanti", come nel barocchismo delle "messe in scena" fotografiche di La Chapelle. Alle pareti per lo più suoi acquarelli, o *tableaux vivant* di vario formato: fra questi un tondo in cui l'artista si rappresenta come Shiva con lo scettro a forma di trisula, di tridente, detto *Urdhva Pundra* o "segno verticale", attributo ricorrente della devozione vishnuita, e per collana un cobra. In altri ritratti in cui l'artista si propone come Vishnu, oltre alla falce di luna per diadema, il "geroglifico" indiano sulla fronte e l'*óm* sulla mano destra, la testa è incorniciata da una aureola taumaturgica che fa di Ontani un dio in terra, una apparizione teofanica. La raffinatezza degli interni è accentuata dalle pareti lisce di diversi colori in tono con gli oggetti delle stanze: come si evidenzia nel letto *HelioEndimio* un nome doppio che ricorda il sole, posto come spalliera dietro il cuscino, e la falce di luna, ricordo di Endimione che, chiedendo a Diana l'eterna giovinezza, cadde in un sonno profondo per sempre, sotto la luce della luna, in una condizione di vita apparente, sottolineando che la bellezza eterna nel pieno vigore della veglia è soltanto degli dei. Anche le tende, nella loro variegata molteplicità, spesso lussuose e scintillanti,

derlines the element of surprise in the fairy-tale aspects of the site, including the entrance and the façade of the villa, always naming his decorations with a "mad" glossary, so a fountain becomes *Piotempiod'empiotempo* [Pioustempleo'impioustime] or the bell is that of the *diVinoS.Eufrasino* [divineSt.Euphrosyne], while, in a sort of pidgin, by which I mean a syncretic language straddling linguistic frontiers, a great egg-shaped mask becomes an *egEgoista* [a selfish egg]. It is a lexicon applied to many of the objects inside the villa too, almost as though hermetically encapsulating an entire life. The house of a life, as the illustrious Mario Praz once defined his own.

The villa has been "renovated" with rosy walls, like those of the places of Fatehpur Sikri, with stone windows in a clear reference to Indian architecture, and with shards of broken stone, sometimes interspersed with ceramics, like the two-headed centaur representing Luigi and his sister Tullia, or the springtime fountain with its many-eyed mask and flaming alder-leaf hair. One richly ornamented wall supports the terrace with its little decorated columns. Eclectic in taste, this wall (which, in its use of certain materials, seems to allude to the Vienna Secession) presents three doors: the first is arched, framed by two pilaster-herms (one bearded and sporting an erection, the other "youthful" and smooth-surfaced, both bearing reliefs of climbing alderleaf), while, framed with lightly traced theriomorphic mosaic figures (unusual, surprising and definitely strange) and little gilded pilasters, the two lateral doors present a ziggurat-like motif, halfway between Islamic *muquarnas* and the entrances to Etruscan tombs, all crowned with a large exterior cornice formed of terracotta tiles, each bearing an eye surrounded by leaves of alder. The cornice (which gives a visual unity to the wall that supports the green-painted iron balustrade) recalls the optical effect of Cosmati-work guilloches, while the ashlar wainscot recalls Palazzo dei Diamanti in Ferrara. One of the characteristics of Ontani's relief sculptures which has also been applied in the decorative ornaments of this building is a symmetry of the parts countered by the asymmetry of the decorative details. One of the façade's herm-caryatids is ithyphallic, the other isn't; or, as also occurs in his ceramics, a figure may have a goat's hoof paired with a human foot, or, as in the "cricket" *Dinocampana*, the pedestal has one foot with a shoe on and the other unshod; just as the bi-fronted canopic jar *GalileoChiniLei* has one bearded face whilst the other is smooth. This condition affects our perception of the objects and sculptures and effectively forms the true element of subliminal disruption in his ceramics. On a more structural scale, similar asymmetries in the individual parts of buildings can be found in the history of architecture, for example in the gothic cathedrals of Amiens and Rouen or the two towers of Chartres cathedral which are symmetrical

Rivestimento ceramica del bagno di Luigi Ontani (particolare)
RomAmor, realizzato con Terraviva, Vietri

alcune tessute con veli di colori di "seta", citazione dei sari e dei tessuti indiani, contribuiscono a circoscrivere e definire meglio il luogo. I bagni, realizzati a Vietri, dagli artigiani di Terraviva, alla fine degli anni '70, presentano un uguale cromatismo bilanciato, che non scade mai nel gongorismo di maniera. Alcuni elementi decorativi, come, di nuovo, i racemi ontanici, sono stati realizzati a Bali, altro emporio magico del sud-est asiatico ricco di un'arte locale popolare fortemente cromatica. Le stanze sono illuminate da lampadari e plafoniere in vetro di Murano, come il lampadario *ReCarciofo* o il *ColiBrivido*, da lui realizzati con l'apporto di straordinari maestri, fra i quali i fratelli Signoretto. Non solo per il vetro, ma anche per le ceramiche, l'artista si avvale di artigianato di grande raffinatezza per gusto e storia, come la Gatti di Faenza, mentre, di contro, il policromo *Piatto del Pianto* è stato realizzato con Venera Finocchiaro, pioniera sperimentatrice degli albori materici dello stesso Ontani. In altri casi, mobili in legno dalla storia incognita, come quello rotondo con grande coperchio a bulbo di cipolla e chiuso in alto definitivamente da un vaso di testa moresca dal vago richiamo alle teste ceramiche siciliane.

Rivestimento ceramica del bagno di Tullia Ontani (particolare)
RomAmor, realizzato con Terraviva, Vietri

In questo vagare fra le stanze e il giardino abbiamo due elementi ricorrenti che meritano attenzione: l'obelisco e la maschera. Per tentare di decifrarne il significato bisogna ritornare al giardino. L'obelisco ha una lunga storia: i greci lo chiamarono così forse perché ricordava loro uno spiedo (*obelìskos* è diminuitivo di *obelòs*, spiedo), ma questa banale denominazione nascondeva il fatto che era un grande simbolo solare, sottolineato dalla cuspide che era rivestita d'oro, in quanto tale poteva anche identificarsi con l'*axis mundi*: comunicazione fra forze iperuranie e ctonie. Posti all'aperto, sulle colonnette istoriate attorno al labirinto di aiuole che formano la foglia di ontano, sottolineano l'aura iniziatica del giardino. Il ricordo dell'antico Egitto non è in realtà l'elemento primario di questa presenza, perché di nuovo l'uso disinvolto degli elementi decorativi in questa *landscape architecture* sottolinea l'autoreferenzialità attraverso due registri primari: la conoscenza di un passato esoterico dei simboli e il luogo inteso come trionfo araldico, con frequenti rinvii all'universo iconografico codificato da Cesare Ripa. Il primo si può considerare come un eco del cammino sapienzale inerente all'idea di giardino del tardo medioevo e del Rinascimento, e riferimento soprattutto a poemi allegorici del '400 come l'*Hypnerotomachia Poliphili*, un'opera di discussa autografia, che Maurizio Calvesi ha attribuito a Francesco Colonna principe di Palestrina, ricchissima di allegorie e simboli, conosciuta attraverso una edizione aldina del 1499 con 170 splendide xilografie. Come nel *Roman de la rose*, Polifilo sogna di andare alla ricerca di Polia, la donna amata; nella prima parte, avventuratosi in un bosco, vede oggetti e immagini dal significato oscuro, tra le quali una grandissima piramide e una statua

but one different from the other, while the façade of Saint Denis lacks even the symmetry of parts, there being only one tower on the right – a condition defined as anti-classical, if by classical we mean a harmonious universe. In Ontani's visual language, therefore, we see a grammatical hybrid, constantly swinging from syntaxis to parataxis. This is very evident in the main doorway, with its powerfully mercurial effect, framed by tall spiralling pilasters resting one on a horse's hoof, the other on a human foot, and topped with two eyes with pupils, these, too, with a clearly Etruscan apotropaic flavour, spinning round to ward off evil spirits. As we enter the "sublime porte", we are welcomed by objects arranged with meticulous care. One of the first is a life-sized photographic portrait of Ontani as "*Cavaliere d'arte*" [Knight of the Arts], and then a cornerpiece/seat by Carlo Bugatti; in another room there is his canopic jar *Gertrude Stein*, the life partner of Alice Toklas and friend of Picasso; in yet another, a bookcase in neo-Mozarabic style with small columns. Curtains and fabrics create an almost regal chromatic emphasis, with colours that are often clashing and hyperbolic but never "overdone" or "superfluous" like the baroque photographic "mises-en-scène" of LaChapelle. On the walls, mostly his watercolours, or tableaux vivants in various formats: these include a tondo in which the artist portrays himself as Shiva with the *trishula* or trident-shaped sceptre called *urdhvapundra* or "vertical sign" (a common attribute of Vishnu) and wearing a cobra as a necklace. In other portraits in which the artist presents himself as Vishnu, in addition to the crescent-moon diadem, the Indian "hieroglyph" on his forehead and the om on his right hand, his head is framed with a miraculous halo, making Ontani a god on Earth, a theophanic apparition. The refinement of the interiors is accentuated by smooth walls in diverse colours in tone with the objects to be found in the rooms, as we note in the bed *HelioEndimio*, a double name recalling the sun (placed as a headboard, behind the pillows) and the crescent moon, which alludes to Endymion who, having prayed to Diana for eternal youth, fell into a deep and everlasting sleep beneath the light of the moon – a condition of apparent life underlining the fact that eternal beauty in the full vigour of consciousness is conceded only to the gods. In their variegated multiplicity, often luxurious and glittering, some sewn of veils in the colours of "silks" and recalling saris and Indian fabrics, the curtains, too, help to circumscribe and define the spaces. The bathrooms, which were made in Vietri at the end of the 1970s by the craftsmen of Terraviva, all share the same harmonious chromatic emphasis, which never slips into mannered kitsch. Some of the decorative elements (again, the alder catkins) were made in Bali, that other magical emporium in South East Asia, with its wealth of brightly coloured local art. The rooms are lit by lamps and ceiling lights in Murano

REnVergaTell AppeninMontOvolo
Fontana in corso per Vergato (Bo)

di elefante con sul dorso un grande obelisco decorato da pseudo geroglifici. La *quest*, la ricerca, non si ferma qui e, come illustrato dalle xilografie, incontra varie altre "stazioni" o luoghi enigmatici ma, nel momento del desiderato abbraccio con Polia, il sogno finisce. L'obelisco e l'elefante rimandano quindi a un Egitto iniziatico, come era stato interpretato nel Rinascimento sia nell'iconografia borgiana con riferimento ad Api, sia in seguito nell'obelisco berniniano di Santa Maria sopra Minerva a Roma: quindi un *genius loci* in cui valenze umanistiche e allegorie territoriali danno nuova linfa vitale alla natura e alla magia del giardino. Una interpretazione, del resto, che abbiamo già incontrato nell'evidente ricordo a Bomarzo dell'intero piccolo parco. Ontani, quindi, ritorna agli obelischi come insegne autocelebrative, come accadeva a Roma, dove in alcuni casi gli imperatori aggiungevano il loro nome in geroglifico, obelischi riusati poi nella città pontificia, con l'aggiunta della dedica papale e, talvolta, della firma dell'architetto, come accadeva a Domenico Fontana impegnato nei lavori per Sisto V: qui, a tanta calibrata e misurata magnificenza, l'artista sostituisce la semplice foglia di ontano. Il motivo autoreferenziale del decoro botanico inteso come trionfo araldico non è solo negli obelischi, ricondotti ad una sorta di dimensione "maccheronica", ma, come abbiamo già sottolineato, anche nella forma del "labirinto ad aiuole", in realtà di bosso nano. Qui, infatti, c'è un'esplicita rievocazione del gran signore rinascimentale che voleva le piante poste in un preordinato assetto, come rimando alle sue "imprese" araldiche: si guardi, ad esempio, al gigantesco stemma mediceo riprodotto in una grande aiuola della Villa La Petraia, vicino Firenze. Talvolta queste insegne di potere avevano riferimenti indiretti, per cui da una reinterpretazione di Villa Lante a Bagnaia si evince che la pianta del giardino evoca la graticola di San Lorenzo, santo "Protettore" del Cardinal Gambara, primo possidente. Ma, come al solito, le immagini sono traslato iconico di una complessità creativa che non ha sosta. Certo in questi ripercorsi ontaniani non si può non avvertire il riferimento panico a quell'animismo, al vitalismo e al panpsichismo della tradizione cinquecentesca, romana tra natura e artificio, tra scultura e architettura, dalla già citata Villa Lante ai giardini di Palazzo Farnese a Caprarola, alla Fonte Papacqua di Soriano nel Cimino. Ma, nelle sue "contaminazioni" e "ibridazioni", Ontani evita accuratamente qualsiasi pedanteria storicista per proiettarsi in inconsuete e sorprendenti altre prefigurazioni, come evidenziano anche i suoi "sguardi incrociati" con la cultura settecentesca romana. In particolare, il riferimento va alle sovraeccitazioni degli interni di Santa Maria dell'Orto, la chiesa romana, tra gli altri, dei "verdurari" e dei "fruttaroli", con le sue orgiastiche compresenze marmoree, o in ferro, come nel monogramma mariano, che culminano con l'apoteosi della macchina pasquale delle "Quaranta Ore", dove la scalata degli uomini protesi ad

Luigi Ontani a RomAmor

glass, like the chandeliers *ReCarciofo* and *ColiBrivido* which he created with the help of extraordinary master craftsmen including the Signoretti brothers. Not only for the glass, but also for the pieces in ceramics, the artist avails himself of artisanship of great refinement (in taste and history) like the Gatti workshop in Faenza, while the polychrome *Piatto del Pianto* [Plate of Tears] was made with the help of Venera Finocchiaro whose pioneering experiments contributed to Ontani's earliest forays into ceramics. Elsewhere we come across pieces of wooden furniture whose history is unknown, as in the case of a round object with a large onion-dome lid crowned with a vase in the shape of a moor's head that vaguely recalls certain Sicilian ceramics.

As we wander through the rooms and garden we encounter two recurring elements that merit attention: the obelisk and the mask. To decipher their meaning, we have to return outside to the garden. The obelisk has a long history: the Greeks probably gave it this name because it reminded them of a skewer (*obeliskos* is the diminutive of *obèlos*, or spit) but that banal denomination belies the fact that it was an important symbol of the sun (a symbolism underlined by the capstone, which was golden) and as such also represented the *axis mundi*: communication between the underworld and the heavens. Placed outside on the decorated columns that surround the labyrinth of flowerbeds with their alder-leaf design, they underline the garden's initiatory atmosphere. The reference to ancient Egypt is not, in reality, of primary importance, because in this "landscape architecture" the light-hearted use of decorative elements once again emphasises two particular forms of self-reference: knowledge of the history of esoteric symbols and the physical location treated as a heraldic triumph, with frequent references to the iconographical world codified by Cesare Ripa. The former could be considered an echo of the path of knowledge which is an essential part of the late medieval and early Renaissance idea of the garden, and above all a reference to the allegorical poems of the 1400s, like*The Hypnerotomachia Poliphili* [in English sometimes also known as *The Dream of Poliphilus*], the authorship of which is uncertain but attributed by Maurizio Calvesi to Francesco Colonna, the Prince of Palestrina. Extraordinarily rich in allegories and symbols, the poem is known to us through an edition published by Aldus Manutius in 1499, with 170 splendid woodcuts. As in the *Roman de la Rose*, Poliphilus dreams that he is searching for Polia, the woman he loves. In the first section, he ventures into a forest where he sees objects and images whose meaning is obscure, including a huge pyramid and the statue of an elephant with a great obelisk on its back, decorated with pseudo hieroglyphs. The quest does not stop here but, as is illustrated in the woodcuts, he encounters various other "stations" or enigmatic

IndianoMetropolitano
Bologna, 1970

accendere la miriade di candele, secondo un ordine stratificato in profondità, viene ricondotta a una messa in scena da teatro infantile, ridotti come appaiono tutti gli "attori", quasi fossero cherubini e serafini, osservati al di là dell'area presbiteriale.
Di questo portato semantico sono testimoni anche, o soprattutto, le maschere. In fondo, tutto il percorso artistico di Ontani è costellato da omaggi al travestimento e al travisamento come elementi primari della rappresentazione del mondo. Gli artisti sono sempre stati coscienti dell'importanza della finzione per sopravvivere, come ci ricorda il famoso aforisma metastasiano "Se a ciascun l'interno affanno / si leggesse in fronte scritto / quanti mai che invidia fanno / ci farebbero pietà". Ma la maschera che ci portiamo addosso non coincide con quella degli artisti, perché va oltre, in quanto metafora di sé stessa. Questa, molto più di quella quotidiana, è ulteriormente doppia, ulteriormente scenica e ulteriormente ingannevole, perché in rapporto con il teatro e con il mito. Ad essa sono riferibili tutte le contraddizioni: nata in contesti sacrali, per "attitudine" rituale è nello stesso tempo dissacrante. Angosciosa e ilare, sarcastica e seria, tragica e ridente, oscena e pura, empia e redentrice, funerea e festosa. Anche se in Ontani l'elemento tragico non affiora mai e, tutt'al più, viene mimato, come nelle "maschere" delle stazioni della *via crucis* di cui lui stesso diventa paladino ed eroe, non si può negare la inquietante *vis comica* di cui spesso si travestono. Per alcune, l'elemento ludico sessuale è prorompente, vedi quella rossa dal lunghissimo naso. Per altre, il ridicolo diventa vero linguaggio polisemico, come nell'*EgGoista* con labbra superiori rosse rosse che finiscono in virgole a baffo attorniate da decine di occhi. La maschera non rivela mai il vero di chi la porta se non tramite lo svelamento. Ontani aveva tuttavia chiarito in un suo *tableaux* dal titolo *Pure'zza* a cornice tonda rappresentandosi come "figura" coperta da un velo tutta trattata con i toni del grigio, che la verità si nasconde sì sotto il velo, ma rimane muta e inaccessibile proprio per quel suo ricorrere al "nascondimento", quasi a rammemorare le velature della Cappella Sansevero. Prima di lui Man Ray aveva sottolineato la costante enigmatica di tutto ciò che si copre di altra pelle nell'imballaggio di alcuni oggetti di Lautréamont chiamandolo *L'enigma di Isidore Ducasse*. Nella Venezia settecentesca la bautta dava a uomini e donne l'aspetto di uccellacci, ed era spesso un modo per accedere a ruoli sociali impossibili nella vita reale. Ma con la maschera Ontani riscopre una dimensione folklorica che ha perso di vitalità, evidenziandone le potenzialità mimetiche da contrabbando, fra cultura dotta e cultura magico religiosa. Un senso inquieto è già presente nei mascheroni del giardino dove la diversa scala di grandezza sfrutta il teatro dell'assurdo e della follia visionaria. Tale parafrasi ci riportava al fatto che anche il giardino come il mondo è un teatro: qui la maschera ci divora per portarci nel vuoto di

LautreamontOceanoSangue RinoceronteMaldOror, 1969
Museo Andersen, Roma, 2012

places, but at the moment in which he finally embraces Polia the dream comes to an end. The obelisk and the elephant allude, therefore, to a recondite initiatory vision of Egypt, as it was interpreted during the Renaissance, both in the iconography of the Borgias, with its references to the bull-god Apis, and later on in Bernini's obelisk at Santa Maria sopra Minerva in Rome. A *genius loci*, therefore, in which humanistic themes and allegories related to the local surroundings give new lymph to the nature and magic of the garden – an interpretation that we have, effectively, already encountered in the garden's clear overall allusion to Bomarzo. Ontani therefore restores to the obelisks a self-celebratory function, as happened in Rome where in some cases the emperors added their own names written in hieroglyphs – obelisks then reutilized under the papacy, with the addition of papal dedications and, sometimes, the name of the architect, as in the case of Domenico Fontana who was employed by Sixtus V. Here, in the place of such measured and well-calibrated magnificence, the artist substitutes a simple alder leaf. The self-referential motif of the botanical decoration presented as a heraldic triumph is not only present in the obelisks (which are given a sort of "macaronic" air) but also, as we have already underlined, in the design of the "flower-bed labyrinth", in reality formed of dwarf box. Here, in fact, there is an explicit reference to the great noblemen of the Renaissance who had plants deliberately arranged to recreate their heraldic "imprese": consider, for example, the gigantic Medici badge reproduced in one of the great flowerbeds at Villa La Petraia near Florence. Sometimes these symbols of power were less direct in meaning: for example, as one reinterpretation of Villa Lante in Bagnaia suggests, the garden's layout may refer to the gridiron of St Lawrence, who was the patron saint of Cardinal Gambara, the villa's first owner. But, as always, the images offer a shifting picture of a restless creative complexity. Of course, in Ontani's re-visitations we cannot fail to note the Pandean references to the animism, vitalism and panpsychism of sixteeth-century Roman tradition, shifting between nature and nurture, sculpture and architecture, from the aforementioned Villa Lante to the gardens of Palazzo Farnese in Caprarola and the Fonte Papacqua in Soriano nel Cimino. Yet, with his "contaminations" and "hybridizations", Ontani carefully avoids any historicist pedantry, instead focusing on surprising and unusual prefigurations, as is also the case in his "exchange of glances" with the culture of eighteenth-century Rome. Here in particular the obvious reference is to the excesses of the interiors of Santa Maria dell'Orto, the church (or one of the churches) of the city's greengrocers and fruit sellers, with its orgy of marbles and ironwork (like the Marian monogram) culminating in the Easter-week apotheosis of the *Macchina delle Quarant'Ore* ["the machine of the forty hours"] where

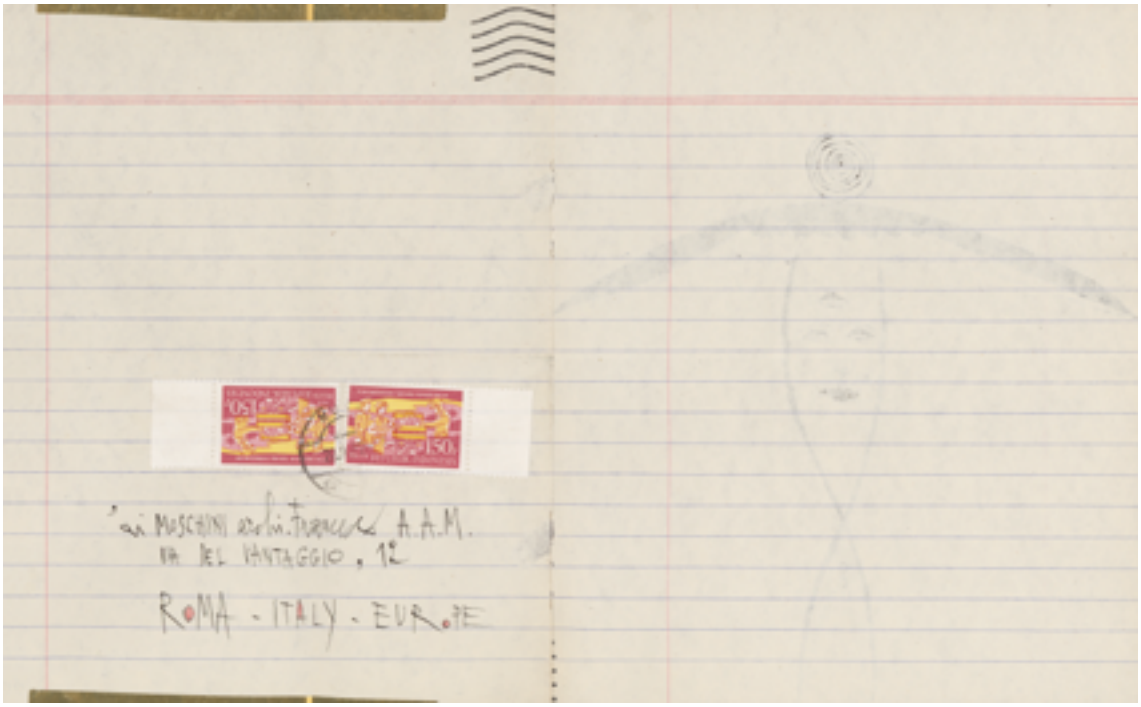
Perentorio, 2007

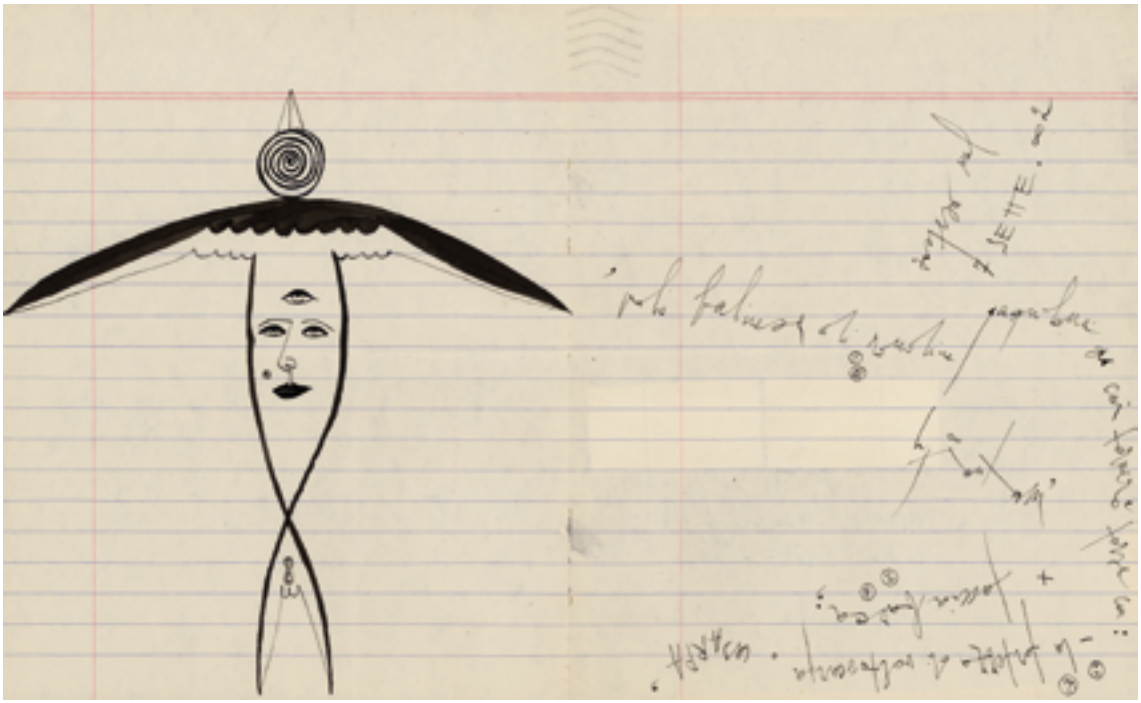
sotto, come il variopinto pifferaio magico di Hamelin con le sue decine di bambini. Ontani, attraverso questi volti, nomi e sigle dal titolo binario, gioca con il contrasto tra vita attiva e vita meditativa. Questo perché la maschera agisce su chi la indossa e su chi la vede: il primo come attore, il secondo come stupito spettatore. Dalla vastissima bibliografia su questo tema scopriamo che Filippo Baldinucci, nel suo vocabolario del 1681, riportava la maschera a idolo grottesco, al "macciangero grossolano, simile a quella che fingono aversi i Satiri, i Bacchi, i Venti…". Secondo Quatremère de Quincy, "... esprime un carattere che si accosti alla caricatura". Gillo Dorfles ricorda una frase di Friedrich Nietzsche: "Jeder tiefe Geist braucht eine Maske", "Ogni mente profonda abbisogna di una maschera", e la mette in relazione alla "mascheratura" dell'armatura indossata dai cavalieri nelle giostre e nei tornei. In Ontani la maschera è grottesca e burlesca perché, come abbiamo visto, il mondo dell'interiorità altro non è che una illusione per la presenza in tutti noi di un io polivalente che solo la ragione può contribuire in parte a svelare. In quest'ottica Ontani si avvale della multidisciplinarietà potenziale dell'uso della maschera avendone fatto spesso diretta esperienza teatrale attraverso alcune *performances* con commenti musicali, o attraverso la danza. Quest'ultimo uso della maschera ci riporta all'oriente, all'India, alla Thailandia e a Bali, con le loro realizzazioni di facce dipinte a vivaci colori e il materiale leggero di pule o di cartapesta. L'insieme delle maschere di Ontani è ricco di varianti dove gli occhi possono ricoprire tutto il volto o essere quasi assenti. Sono talvolta polimorfe e ricordano le mensole, gli acroteri dei templi o i doccioni delle cattedrali gotiche. Alcune sono coloratissime e ripetono il motivo della faccia foglia, come nei disegni di Villard de Honnecurt o nelle caricature di Leonardo da Vinci. Esse illustrano una fisiognomica che sarebbe tanto piaciuta a un manipolatore come Gian Battista della Porta: irrituali, con prolungamenti artificiali della testa, della bocca, della fronte o di altri elementi del viso. Ma, fra tutte, vorrei concludere con quella del Pinocchio collodiano. Ontani con il suo *tableaux* del bravo ragazzo, con cappellino, naso lungo e collare bianco fatti di carta di quaderno, lo trasforma in un ragazzo diligente che va a scuola. Non più burattino di legno, perché ha imparato la lezione, forse a memoria, ma sicuramente non ha rinunciato al suo continuo perseguire un gioco, purché si connoti come gioco sapiente.

CiliElegia, 1999

the ascent of the men who reach up, in ordered ranks, to light the structure's myriad candles resembles a scene from children's theatre, their miniature figures so reduced by distance as to look like cherubim or seraphim when seen from beyond the chancel. The masks, too, or perhaps above all, have the same semantic effect. After all, Ontani's entire career is studded with homages to disguise and distortion as essential elements of any representation of the world. Artists have always been conscious of the importance of fiction to survival, as we are reminded by Metastasio's famous aphorism, "If our inward griefs were written on our brow, how many would be pitied who are envied now". But the mask that we wear is not like that of artists, which goes further because it is a metaphor for itself. This, much more than our everyday masks, is additionally duplicitous, additionally theatrical and additionally misleading, because it is connected with theatre and with myth. All forms of contradiction apply to it: born of religious contexts it is both ritualistic and irreverent, anguished and cheerful, sarcastic and serious, tragic and smiling, obscene and pure, impious and redemptive, funereal and festive. In Ontani the tragic element never surfaces but is, at most, mimicked, as in the "Stations of the Cross" of which he himself becomes paladin and hero, but here is no denying the unsettling comic power in which his masks are often cloaked. In some the ludic/sexual element is prodigious: for example, in the red mask with the extraordinarily long nose. In others polysemous absurdity becomes a veritable language, as in the *EgGoista* with its red, red upper lip whose corners end in moustache-like curls and are surrounded by dozens of eyes. The mask never reveals its wearer except when it is removed. In a round-framed tableau entitled *Pure'zza*, where he presented himself as a veiled "figure" retouched in shades of grey, Ontani did make clear that the truth is hidden beneath the veil, but it remains mute and inaccessible precisely because of the "concealment", almost recollecting the "veils" of the Sansevero Chapel in Naples. Before Ontani, Man Ray had underlined the abiding ambiguity of all that is cloaked in skins not its own, when he wrapped the Comte de Lautréamont's sewing machine in a blanket and called it *L'Enigme d'Isidore Ducasse*. In eighteenth-century Venice the *bauta* gave men and women alike the appearance of birds of ill omen, and it often permitted social exchanges that would have been impossible in "real life". But Ontani rediscovers a folkloristic aspect of the mask that had previously lost vitality, and he emphasises its mimetic potential as a form of trafficking between "high" culture and the culture of magic and religion. There is an unsettling air to the large masks in the garden, where the unusual scale suggests the theatre of the absurd and visionary follies. Which brings us back to the fact that a garden, like the world, is a theatre. Here the mask devours us and draws us into the void beneath, like the

EgGoista
Bali, 1993

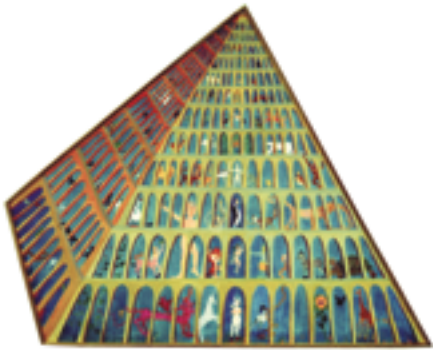




Lettera di Luigi Ontani a Francesco Moschini con dedica
Indonesia, 7 settembre 1982 (recto/verso)
Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Pied Piper of Hamelin with his dozens of child victims. With these faces, names and emblems with their double titles, Ontani plays with the contrast between active life and meditative life. This, because the mask has an effect on its wearer and on its viewer: the first as actor, the second as amazed spectator. From the vast bibliography that regards this theme we discover that, in his *Vocabolario* of 1681, Baldinucci associated masks with grotesque idols and the "rough heft similar to that which Satyrs, Bacchi and the Winds feign to have…". According to Quatremère de Quincy, "… it expresses a character that borders on caricature". Gillo Dorfles recalls a phrase from Nietzsche: "*Jeder tiefe Geist braucht eine Maske*", "Every profound spirit needs a mask", and he associates the mask with the visors that knights wore as part of their jousting armour. In Ontani the mask is both grotesque and burlesque because, as we have seen, the notion of an inner world is nothing but an illusion thanks to the fact that every one of us possesses polyvalent selves that reason alone can begin to reveal. With this in mind, Ontani avails himself of the mask's multidisciplinary potential, of which he has often made direct theatrical use in performances featuring music or dance. The latter leads us back to the masks of the Orient, to India, Thailand and Bali with their brightly painted faces and lightweight materials such as pule wood or papier-mâché. Ontani's work with masks is rich in variety: their faces can be entirely covered with eyes or almost eyeless. Sometimes they are polymorphous and resemble corbels and acroteria from temples or gargoyles from gothic cathedrals. Some are richly coloured and reprise the grotesque motif of the flower with a human face, also found in the drawings of Villard de Honnecurt or the caricatures of Leonardo. They represent a kind of physiognomy that would have greatly pleased a manipulator like Gian Battista della Porta: irregular, with artificial appendages extending from their heads, mouths, foreheads and other parts of their faces. But, of all these masks, I should like to conclude with the one that represents Collodi's Pinocchio. With his tableau of Pinocchio, the "good boy", with his hat, long nose and white collar all formed of copybook paper, Ontani transforms Pinocchio into a diligent student. He is no longer a wooden puppet, because he has learned his lesson (perhaps by rote), but he has surely not abandoned his pursuit of play. As long as the game is a wise one.

ColossAlnus
Biennale di Venezia, 1970-1995



Pyramid of Sodoma
New York, 1985

Senno del Sogno, Sano Seno,
Segno di blasfemo disegno, 1995
Courtesy: FFMAAM |
Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

Pastifero, 1997

Ontani in pose as the alien epiphany of Saint Luke's accademy

Luigi Ficacci

Each and every exhibition, for Ontani, is an aesthetic operation performed by the artist. Venturing, in cyclical and ever-new excursions into his art, along routes without end, as though traversing the "provinces of his sultanate" – to borrow Emanuele Trevi's majestic image from this very catalogue. A consequence and attribute of rigour, this idea of his of the exhibition as an act of authorship is undivorced, and inseparable, from his vision of art itself. It is, therefore, a universal. It is one of the effects of the radiant aesthetic and existential unity of his conduct. In his world (and therefore empirically and indissolubly intrinsic to an overall personal vision of the meaning of art), the exhibition is not easily or, indeed, at all delegable. It cannot be severed from art. It is not a vehicle for transporting art onto the terrain of history which, in contrast, stems art's flow (the fluidity of the endless and adventurous journey that, for him, is art). So in his exhibitions, too, Ontani seeks out the poetic content and the theme that will become figurative pretexts ("alibis" is his personal, celebrated and unmistakable term for them) for that original subject which is, for him, the installation: the arranging of the works to compose an exhibition. In his world, the curator (who is, in any case, one of history's agents) can wait; and does wait, for the art's post-subjective condition to consolidate. For this reason, Ontani tends ideally to accept only those opportunities to exhibit that permit him to transform them into a piece of artistic theatre. The act of exhibiting represents a desire (an intransigent need) for originality and authenticity; as a result, it has to be considered in parallel with the invention and creation of the works themselves, as part of an episodic process of transformation in which, from the linear chronological sequence of individual creations, there evolves a new, independent and distinct dynamic of signification. But it is, at the same time, an expression of love, if only because it is driven by desire: an erotic instinct to appropriate and possess. With every new exhibition, therefore, the location inspires re-collocations, reinvention and provocative combinations of re-elaborated works and new creations.

On this occasion, then, it is the Accademia di San Luca that undergoes an episodic transformation. If, as Ontani's

San Luca Vergineo, d'après Marten Van Heemeskerck
Madras, 1973

Krekel (tableau vivant)
De Appel, Amsterdam, 1975

Ontani in posa alieno d'accademia San Luca epifania

Luigi Ficacci

MahaRaja, 1977

Per Ontani ogni mostra è operazione estetica d'artista. Un avventurarsi in cicliche escursioni entro la sua arte, sempre nuove, secondo inesauribili itinerari, come attraversando "province del suo sultanato", secondo la magnifica immagine di Emanuele Trevi, in questo stesso catalogo. Conseguenza e attributo del rigore, tale suo considerare il momento espositivo come atto d'autore non è scisso – né scindibile - da una visione dell'arte. Perciò, è un universale. È effetto dell'unità radiante del suo comportamento, estetico esistenziale. Nel suo modo – dunque, empiricamente e indistinguibilmente intrinseca a una personale visione universale di significato dell'arte – l'esposizione per Ontani non è facilmente delegabile; o non lo è affatto. L'esposizione non è stralciabile dall'arte; non è il tramite per condurre l'opera nel terreno della storia (che invece ferma lo scorrere dell'arte; la fluidità di quell'inesauribile viaggio avventuroso che è per lui l'arte). Anche nelle esposizioni, dunque, egli ricerca le circostanze poetiche del sito e del tema che costituiscano pretesti figurati – alibi, è il suo individuale, celebre e inconfondibile lemma – per quel soggetto originale che è, per lui, l'installazione: la composizione espositiva delle opere. Nel suo modo, il curatore – che è comunque un agente della storia – può attendere; attendere il consolidarsi della condizione post-soggettiva dell'arte. Per questo Ontani tende idealmente ad accogliere solo le occasioni espositive che gli consentano la loro trasformazione in atti scenici d'autore. È un desiderio (esigenza non transigibile) di originalità e autenticità dell'azione espositiva; richiede, per conseguenza, di considerarla parallela all'invenzione e realizzazione delle opere, entro una trasformazione episodica che ne evolva la lineare sequenza temporale di creazioni singolari in una nuova, propria e distinta, dinamica di significazione. Ma contestualmente è manifestazione d'amore, non fosse altro in quanto impulso di desiderio: forza erotica di appropriazione e possesso. Il luogo, a questo punto, torna, per ogni rinnovata occasione espositiva, ad essere ragione ispiratrice della ri-collocazione, re-invenzione, provocazione di insiemi, tra ri-elaborazioni di opere e nuove esecuzioni. Questa volta, dunque, è l'Accademia di San Luca l'oggetto di trasfigurazione episodica. Se, come Ontani dimostra costantemente nella sua opera, l'allestimento

Medici Prince, d'après J. Cornell (tableau vivant), Sonnabend Gallery New York, 1977

oeuvre continually demonstrates, the exhibition is a ritual act engendered by the location; if, in fiction (which is, in the most simplistic of terms, the real and truest state of existence), the location is a dramatic setting and therefore a transitory dramatic convention, a theatrical creation; if it is the location that inspires the thematic intent and prompts the articulation and coordination of the *objets d'art* in a complex and complete mythic/scenic discourse, then we should expect this exhibition to result, at this Academy of ours (that of St Luke), in the manifestation of new meanings. All that remains to be done is to insert these effects into the real history of the pre-established themes and then render their reaction explicit. At that point, in the figurative periphrasis of the space that on this occasion hosts the exhibition, the rays emanating from the most profoundly artistic depths of [Ontani's] self will illuminate, with what was originally an arbitrary (and therefore, perhaps, hypothetically fundamental) light, this Academy (St Luke's) and, in general, that ambition to dictate styles which has, historically, found its categorical condition and institutional repository in the Academy, with its theoretical aspiration to define and enforce quality in art.

A fickle fate, that of the Academy: it acquires an air of stolid historical inevitability with the passing of time, when the subjective lives – the existential moment – of the initiates and the excluded have reached their conclusion, with its recurring dynamic which forces the inventors to withdraw from the Academy, while the holders of artistic power close ranks in a defensive and protective reaction within its walls, distorting its function into instrumentalised principles and prescriptions. Inverting the stream of knowledge so that it flows from the contemporary to the archetype, Ontani, who, as Trevi understands and explains, "*creates his predecessors*", portrays today's Academy as a mythopoeic figure representing the relocation of art. His arrival here is one present-day act in an operation that he invented and began at the end of the 1960s: a reaction, at the time, to the period's avant-garde fractiousness. Therefore, on this occasion, the Academy comes to personify an imperturbably positive presence, as though the face of the enemy were still, and always will be, that of a radical negation. Once again, therefore, the Occasion proves decisive – that figure of speech common to the three great phases of Italian/Latin civilisation: the classical era, the Renaissance and the Baroque. It is a figure revivified by Ontani in the deliberate happenstance of his exhibitions. Now that the Occasion is the Academy, it renews the crucial question that emerged at the end of the 1960s: whether or not it is still possible to make art and how that might be done. And since the hypothetical answer and solution takes the form, in Ontani's vocabulary, of the word "alibi" (a pretext for undertaking a journey that meanders and ventures into his own story), the installation takes the form of a stroll. (As

Figliol profigo, d'après Guercino
Madras, 1976

La camera dei celibi, 1986

L'Eterno ritorno del figliol prodigo d'après Guercino (trittico)
Madras, 1976

espositivo è un atto rituale, causato dal luogo; se il luogo, nella finzione (che, a dirla semplicisticamente, è la vera e reale condizione dell'essere) è circostanza drammatica, perciò transeunte convenzione rappresentativa, creazione scenica; se il luogo provoca il desiderio tematico, l'articolazione e l'orientamento degli oggetti d'arte in complesso e compiuto discorso mito-scenico, allora c'è da attendersi che questa mostra produca all'Accademia – e alla nostra, di San Luca – la manifestazione di significati nuovi. Non resta che da immettere tali effetti nella storicità dei contenuti prestabiliti e renderne esplicita la reazione. Allora, l'irradiazione dell'interiorità più profondamente artistica dell'Io nella circonlocuzione figurativa occasionale del luogo espositivo, svelerà di una luce originalmente arbitraria – e perciò forse, ipoteticamente, fondamentale – questa di San Luca, così come, in generale, quella aspirazione all'imperio della determinazione stilistica che, storicamente, ha nell'Accademia la sua condizione categoriale e istituzione depositaria, con la sua ambizione teorica a definire e imporre la qualità dell'arte.
Volubile sorte l'Accademia: raggiunge una sua imperturbabile necessità storica col passare del tempo, quando si siano risolte le vite soggettive, il momento esistenziale degli adepti e degli esclusi, con la sua ricorrente dinamica, quella che costringe gli inventori alla secessione dall'Accademia, mentre i detentori del potere artistico si chiudono nella reazione difensiva e protettiva entro l'Accademia, distorcendone la funzione in principi e prescrizioni strumentali. Ontani, che – come compreso e detto da Trevi – "*crea i suoi predecessori*", nell'inversione retrograda del flusso conoscitivo, dall'attuale all'archetipico, individua oggi l'Accademia quale figura mitopoietica di ri-localizzazione dell'arte. Vi giunge come atto presente di un'operazione da lui inventata e avviata a fine anni Sessanta, allora quale reazione alla frattura avanguardistica del periodo. Perciò, in questa occasione, l'Accademia finisce per personificare una presenza imperturbabilmente positiva come se la faccia antagonista fosse ancora e sempre quella di una negazione radicale. Di nuovo, determinante torna ad essere dunque l'*occasione*, questa figura retorica comune alle tre grandi fasi di vita della civiltà latino italiana: la classica, la rinascimentale, la barocca. Figura rivivificata da Ontani nell'intenzionata accidentalità delle circostanze espositive. Oggi che l'occasione è l'Accademia, essa rinnova l'interrogativo cruciale che era emerso a fine degli anni Sessanta: se sussista ancora un'ammissibilità del fare arte e come possa essere perseguita. E poiché l'ipotesi di risposta e di soluzione si declina, nel lessico di Ontani, come definizione di alibi, pretesto per intraprendere un percorso di divagazioni e avventure entro la propria storia, l'installazione si configura come passeggiata: così infatti tale viaggio, itinerario avventuroso, si precisa – infra – nel suo dialogo con Obrist; pura, senza finalità, né meta. Allora, traendo da questo sostrato di necessità significative, la

Cielo Celibe Celebre Dei Antenati Noti Rino Amati, 2003

such, in fact, this voyage, this adventurous itinerary, emerges in his conversation – above – with Obrist: a pure journey with no fixed objective or destination.) Therefore, extrapolating from this substratum of fundamental themes the reason for this revival of localisation, we appreciate the degree of innovation represented, in its day, by Ontani's direct and uncompromising challenge to the unrealistic aspects of the avant-garde's aggressive undermining of place. In restoring the location's specificity, Ontani made it (then, as now) the dramatic setting for the reciprocal question that artist and viewer pose one another (as did Achille Bonito Oliva for whom, in fact, this rediscovered spatiality in the artistic dynamic is "Socratic").

It is obvious that, in the originality of its subversion of what in the late 1970s was held to be the most advanced of ideologies, this operation proved to be one of the most fruitful alternative solutions to the optimistic antagonism of the neo-avant-garde. Ontani reinstated the location not as a traditional entity but as a condition – one that is ideally classical. Place was (unwittingly at first) one of the ideas being contested as the poetics of those "original years" evolved. If, at the beginning of the 1960s, the Gallery provided the basis for a situation of group refuge, and also a substitute for the ideal home that could or should have been offered by the Museum, by the end of the decade, when the solidarity of the [artistic] community had collapsed, a diaspora had begun in the form of a migration towards the abstract spaces of scenic actions. And since (except where it was dedicated specifically to the contemporary era) the Museum had, for at least a century, and above all in Italy, kept its doors well-barred against any incursions, it unwittingly encouraged this flight towards extralocality, which in turn represented a rejection of the commercial aspects of the Gallery. But since any transcending of place inevitably seeks a symbolic setting for its own dramatic adventure, we then saw artistic experimentation invading the theatre, in the avant-garde sense of a behavioural or (in other words) a performative space: a conceptual simulacrum of reality (obviously dissociated from traditional theatre). Having exposed the unrealistic and distortive aspects of this conceptualistic abstraction (one of many), Ontani countered it with a contrasting simulacrum in the form of a figurative representation of and locus for historical memory – inherently truthful thanks to the very classicism of the operation, performed with and characterised by the use of irony. The figure: not only a vehicle for classicism (the interpretation that Ontani gives it) but, from the post-war years onwards, also the chief target for an unrelenting delegitimisation and condemnation. In Ontani's reinvention of it, it becomes a mask of erotic make-believe and a guarantee of the validity of the erotic condition; here, again, exclusively thanks to an oblique use of irony. Writing in the present catalogue, Francesco Moschini recognises the taste for

AngelOTTO, anni Ottanta

Riflettore
Mart Rovereto, 1975

ragione del ripristino della localizzazione, può comprendersi quale valore innovativo avesse avuto, a suo tempo, lo svelamento immediato e rigoroso, da parte di Ontani, del lato velleitario dell'aggressiva messa in crisi del luogo da parte dell'avanguardia, come questa fosse la migliore garanzia di concretezza radicale. Ripristinando la precisione del luogo, Ontani lo stabiliva, allora come oggi, quale spazio drammatico della domanda reciproca tra artista e spettatore (così Achille Bonito Oliva, che infatti qualificava per "socratica" questa ritrovata spazialità della dinamica artistica).

È evidente come tale operazione sia, nell'originalità della sua sovversione rispetto all'ideologia affermatasi a fine anni Sessanta come di massimo avanzamento, una delle più decisive soluzioni alternative al fiducioso antagonismo neo avanguardista. Ontani recuperava il luogo non come entità tradizionale, ma come condizione; idealmente classica. Il luogo era, dapprima inconsapevolmente, uno degli oggetti di contesa, nell'evoluzione delle poetiche di quegli "anni originali". Se la Galleria era stata, a inizio Sessanta, la premessa di una situazione di rifugio di comunità, anche in sostituzione parodistica di quella casa ideale che tendenzialmente avrebbe potuto essere il Museo, a fine decennio, successivamente alla rottura delle solidarietà di gruppo, era sopravvenuta la diaspora nella spazialità astratta dell'azione scenica. E poiché il Museo teneva, almeno da un secolo e soprattutto in Italia, le sue porte ben precluse a ogni incursione, quando non fosse specificamente destinato alla contemporaneità, in questo modo assecondava inconsapevolmente l'evasione verso una extra località, a sua volta dissidente rispetto all'aspetto commerciale della Galleria. Ma poiché ogni trascendenza dal luogo tende comunque verso una ubicazione simbolica della propria avventura drammatica, ecco la sperimentazione artistica invadere il teatro, nella sua interpretazione avanguardistica di spazio comportamentale, o performativo che voglia dirsi, quale simulacro concettuale della realtà (ovviamente, in secessione rispetto al teatro tradizionale). Ontani, che allora aveva svelato il lato velleitario e falsificante di questa, tra molte altre astrazioni concettualistiche, vi opponeva un simulacro opposto, individuandolo in una figurazione e collocazione della memoria storica, indizio intrinseco di verità, per la stessa classicità dell'operazione, ripercorsa e identificata con disposizione ironica. Figura: non solo veicolo di classicità, accezione con cui Ontani la ricrea, ma, almeno dal dopoguerra, principale oggetto di ripetute delegittimazioni e condanne; maschera di simulazione erotica invece, nella reinvenzione di Ontani, e garanzia di validità della condizione erotica; anche in questo caso, esclusivamente per il tramite della disposizione obliqua dell'ironia. Qui, nelle sue pagine, Francesco Moschini, coglie il gusto lussuoso dell'arte di Ontani, nella "*cromofilia regale*" e nel mirabolante ricorso alla qualità, agìta fino a percorrere la

CavalierARTE, 1975

luxuriance in Ontani's art, in its "*regal kaleidoscope of colours*" and in its wonderful insistence on quality, almost skirting the boundaries of the kitsch. A feature of his style as evident as it is indefinable, it is an intrinsic part of his mythographic process and his vocabulary, and has no parallels elsewhere. Unconnected with nostalgia because unremittingly of-the-moment and inherent in the epiphanic recreation of art, it is enlivened above all by an original and subversive irony that ranges "*from the respectful to the disrespectful*". If Ontani challenges and differs himself from the present, he equally withdraws from and suspends any adherence to a conventional conception of the past in which he does not believe and of which, disillusioned, he exposes the speciousness.

His "taste" manifests itself in the exhibition, where it finds subjective and self-referential (and therefore universal) relevance; where, each and every time, it is underpinned by a renewed radicalism, and therefore eludes contemporary and conventional periodisation. [His is] a fabulous, mythological luxury, and therefore utterly different from the material and quantitative parameter that is applied in social contexts, consolidated in the logic of economics, and that triggers the dynamics of guilt – entirely alien to Ontani whose aesthetic has no truck with guilt ("*without guilt, in the full cognisance of pleasure*", he says to Obrist). And again – and on the other hand – it is the need to find an alternative solution, one that might obviate any decay into the cerebral extremism of negative paragons, that leads him to turn to the practice of craftsmanship for a possible antidote to theoretical abstractiveness. Therefore, the countless forms of individual diversity that typify (within its conservative-mindedness) the practical simplicity of artisanship, the subterranean freedom (under the cloak of canons and traditions) of making things is, for him, an adjunct to a growing appreciation of ornamental art. The manual making-of-things and its intrinsic and innocent freedom has contributed to and encouraged his leaning towards the East. The rift that separates the pragmatic simplicity of artisanship from ideological abstraction has strengthened Ontani's natural diffidence towards the abstruse.

If I have explained this very pedantically, it is in order to re-evoke the circumstances of the late 1970s and to underline (in the hope of achieving historical accuracy) and to re-establish (should it serve) the individual anomaly and the solitary relevance of Ontani's relocations/solutions, which were the antithesis of, and alternative to the then-dominant and consolidated loci of avant-garde conceptualism. Ontani never took refuge in the Academy. On the contrary, his relationship with the educational character of the institution was anything but one of comfortable identification. With conscious pride, he readily underlines the felicity of his background as an

Cristo flagellato, d'après Guercino, 1977

linea di confine del kitsch: è un carattere del suo stile, evidente quanto indefinibile, intrinseco al suo processo mitografico e al suo lessico, non parametrabile su riferimenti esterni; estraneo alla nostalgia, perché costantemente attuale e immanente alla ricreazione epifanica dell'arte, vivificato soprattutto da una originale e sovversiva ironia "*che va dal rispetto al dispetto*". Se Ontani diffida e si rende altro rispetto al presente, altrettanto prescinde e sospende la propria aderenza verso una concezione convenzionale del passato, cui non crede e di cui svela, nel disincanto, l'illusorietà. Il suo "gusto" si sostanzia nell'occasione espositiva, lì trova attualità soggettiva e autoreferenziale – e per ciò stesso, universale; ogni volta un rinnovato fondamento di radicalità, perciò inafferrabile da parte delle periodizzazioni correnti e convenzionali. Un lusso mitologico favolistico, altro, dunque, rispetto al parametro materiale e quantitativo di applicazione sociale, il quale si consolida in logica economica e attiva dinamiche di colpa, totalmente estranee a Ontani, la cui estetica prescinde invece dalla colpa ("*senza colpa, nel pieno della consapevolezza del piacere*", dice a Obrist). E ancora – e per contro: è la necessità di trovare una soluzione di riserva, che eviti la dissoluzione entro un estremismo cerebrale di sublimazione negativa, che gli fa individuare nella prassi artigiana un antidoto possibile all'astrattezza teorica. E dunque l'innumerevole diversità individuale, entro la disposizione conservatrice, tipica della semplicità pratica della sapienza manuale dell'artigiano, la sotterranea libertà del fare, sotto la coltre dell'evidenza canonica e tradizionale, è per lui un accessorio del crescente apprezzamento per l'arte ornamentale. Il fare manuale e la sua intrinseca e incolpevole libertà contribuiscono a assecondare e rafforzare la sua direzione verso Oriente. La divergenza del fare dall'astrazione ideologica, asseconda, proprio nella sua semplicità pragmatica, una naturale diffidenza di Ontani verso l'astruso. Se didascalizzo in modo così pedissequo, è per richiamare circostanze di anni conclusivi del settimo decennio e sottolineare, con un auspicio di fondatezza filologica – e ripristinare, nel caso – l'anomalia individuale e la rilevanza solitaria di queste soluzioni di ri-localizzazione proprie di Ontani, opposte e alternative alla deflagrazione, a quel tempo egemonizzante, delle localizzazioni allora consolidate da parte del concettualismo di avanguardia. Non vi era in Ontani alcun riparo nell'Accademia. Al contrario, i suoi rapporti con l'immanenza formativa dell'istituzione erano tutt'altro che di agiata identificazione (con consapevole orgoglio, insiste volentieri sulla felicità della sua formazione da autodidatta; anche questa volta, qui, nel dialogo con Obrist). Dell'Accademia, frequentava invece, fino da allora, il significato storico, attribuendovi magnificazione di personalità mitica, contro il tradizionalismo fuorviante della sua funzione scolastica nel presente. Luogo ideale della riconduzione alla classicità storica era stato per lui, all'origine, la

San Sebastiano in via del Paradiso
Galleria L'Attico
Roma, 1982

autodidact (this, once again, in the interview with Obrist). He did, however, frequent the Academy even then, in the sense that he frequented its historical significance – to which he attributed an exalted mythical persona which was the antithesis of the misguided traditionalism of its scholastic function at that time. For Ontani, the ideal locus for a return to historical classicism had originally been the Pinacoteca Nazionale di Bologna, because it was there that the local Academy's treasure was conserved, with the most direct of links to the past. There it was protected from the aesthetic tendentiousness of art schools, thanks to the scientific purity of the study of art history which, in that period, resulted in the Pinacoteca's revered exhibitions focusing on the masterpieces of seventeenth-century painting. Ontani, therefore, was already effecting a distinction and a separation that suggested a poetics unusual for its time and characterised by a powerful degree of autonomy. His relations with the art market were even less cosy, despite the fact that, at the time, it was in gallery situations that the art world's spirit of community manifested itself in the form of a shared sense of group identity. With the Museum closed in on itself, once the Gallery had lost its capacity to represent a comunity, Ontani replaced them with the displayed installation, the Exhibition, which became the primary locus for that which the Museum and the Gallery now failed to guarantee. Today we see him moving the scattered elements of art's vicissitudinous adventures to the scenery of the Accademia di San Luca, as opposed to the prevailing settings, [and in doing so] implicitly cleansing the Academy of its historical aspiration to determine the future direction of art, to define what art should be and to impose its own authority.

Ippomede, d'après Guido Reni, 1969

The installation of his exhibition, *SanLuC'astoMalinI'con icoAttoniT'onicoEstaEstE'tico*, runs right through Palazzo Carpegna, which has been the seat of the Accademia Nazionale di San Luca since 1934, in an itinerary that is in itself significant. On the ground floor, in the longitudinal atrium that leads in from the entrance, the letters of the exhibition's title – a rotating curlicued neologistic hybrid – introduce three rooms that illustrate the infinite inventive intensity of Ontani's oeuvre. The installation then proceeds in the direction of the open portal: that celebrated residual testament to Borromini's unfinished transformation of the building. It traverses the portal's superlative all-crowning decorative fastigium and its outrageous ornamental empiricism, a hyper-iconological germination that forms an inextricable blend of nature, geometry and figures, deforming and reforming semblances and meanings. Beyond this sculptural triumph in white plaster, its whiteness tempered by the patina of time and the stormy chiaroscuro dudgeon of its figurative phantasmagorias, the ramp is strewn with *ErmEstEtiche*, "ibridoli" [an Ontanian variant on the word

Testimone, d'après Annibale Carracci, 1973

Bacco d'Arianna Ratto, d'après Tiziano, 1975

Pinacoteca di Bologna, essendovi conservato il tesoro della locale Accademia, nella discendenza più lineare; lì tenuto al riparo dalla tendenziosità estetica della pedagogia delle Belle Arti, grazie a quella pura scienza storica dell'arte, che in Pinacoteca produceva, durante quegli anni, le sue venerate manifestazioni espositive sulla grande pittura del secolo diciassettesimo. Ontani già operava, dunque, una distinzione e una separazione, indizi di poetica anomala rispetto al suo tempo e connotata di forte autonomia.

Ancora meno confidenti erano i suoi rapporti con il mercato dell'arte, benché allora lo spirito di comunità prendesse forma proprio nelle situazioni di Galleria, come struttura sociale identitaria del mondo dell'arte. Chiuso in sé il Museo, dissolta la capacità della Galleria di costituire gruppo, Ontani vi sostituì dunque l'installazione espositiva, la Mostra, come originale transizione logistica di quanto Museo e Galleria non riuscivano più a garantire. Eccolo allora oggi istituire nell'Accademia di San Luca la ri-localizzazione scenica del disperso tra le vicende avventurose dell'arte, in alternativa ai teatri correnti, depurando implicitamente l'Accademia della sua ambizione storica di sede della determinazione direttiva dell'arte, della definizione di come l'arte debba essere e della sua imposizione autoritaria.

L'installazione espositiva di *SanLuC'astoMalinI'conicoAttoniT'onicoEstaEstE'tico* percorre il Palazzo di Carpegna, dal 1934 sede dell'Accademia Nazionale di San Luca, in un itinerario che costituisce una figurazione di contenuti. Al piano terra, nell'atrio longitudinale di ingresso, introdotte dalla scrittura del titolo, ibridazione neologistica rabescata in ricomposizione grafica rotatoria, tre sale formano una base esemplificativa dell'innumerabile intensità inventiva del lavoro artistico di Ontani. L'installazione procede quindi verso il portale a giorno, celebre testimonianza residua dell'incompiuto progetto borrominiano di trasformazione del Palazzo. Ne traversa il superlativo fastigio pan decorativo e l'esorbitante empirismo ornamentale, germinazione iper iconologica che forma inestricabilmente natura e geometria e figura, deformante e riformante sembianze e significati. Oltre il trionfo plastico del gesso bianco, temperato dalla patina residua, così come del tempestoso risentimento chiaroscurale delle sue fantasmagorie figurative, la rampa è costellata di *ErmEstEtiche*, "ibridoli" in ceramica policroma. Ciascuna trova nelle nicchie che costellano l'asse di fulcro della struttura a chiocciola, a mano manca del procedere ascendente, il proprio spazio di cornice, l'abitacolo della seduzione prodotta dalla loro apparizione iconica. A discendere, la parete esterna della spirale, espone la sequenza di quadri autoestetici, fotografico lenticolari in grande formato, anche di rielaborazione di immagini originariamente inventate negli anni Settanta.

Al culmine della scala, la Mostra si dirama nelle sale della collezione d'arte dell'Accademia, ricomposta in un contrappunto tra

"hybrids"] in polychrome ceramics. In the niches that stud the central axis of the helical structure, on the left, as one climbs, each of the sculptures finds a frame of its own, a housing for the seduction generated by their iconic appearance. Descending, the outer wall of the spiral reveals a sequence of "autoaesthetic" pictures: large lenticular photographic prints some of which are re-elaborations of images originally invented in the 1960s.
At the top of the ramp, the exhibition branches off into the rooms of the Academy's gallery, reconfigured as an alternating sequence of works by Ontani and the paintings and sculptures belonging to the Academy's collection – the institution's patrimony. The "*enthusiasm [for] giving new life to [Borromini's] helicoidal ramp*" is, therefore, the poetic spark that ignited Ontani's public and creative homage to the Accademia di San Luca. The deliberate sense of procession, expressed yet again in this exhibition, suggests there is a precise meaning in Ontani's quest (described very clearly, here, in his conversation with Obrist) to reproduce the "*rituals of fantasising*" in every one of his exhibitions. The presence, in the location and along the route of the exhibition, of architectonic elements that form part of the design and realisation of Francesco Borromini's project, the portal and the helical ramp (in their current iconic form, which is the result of the restoration of Ambrogio and Ulderico di Carpegnas' palace by the architects Giovannoni and Foschini at the beginning of the 1930s), provides the alibi for a celebration of the figure of Borromini in the form of the "canopic vase" *BorromiNeo*, conceived and created at the Gatti workshop in Faenza specifically for this occasion. As the base of the ramp, framed in the niche directly illuminated by the light that comes from the portal, the visage/mask, with its frozen expression of fervid intensity, is a physiognomic hybrid of [the artist's] Self and the effigy of the "*man grand and handsome in appearance (...) strong in spirit and high and noble of mind*", as Filippo Baldinucci described the Ticino-born architect and as his few contemporary portraits represent him. He is brown-skinned and as intense as ceramics permit, as though burdened with a terrible melancholy, crowned with a spiralling tower of Babel that echoes both the bizarre spire of Sant'Ivo and the circular panache of the helical ramp to which he marks the introduction. The body of the canopic vase, a simulacrum of Borromini's mystic probity, is dazzlingly white, illuminated by the transparency of its own vitreous glaze and the contrast with its seams of gold. He holds, as emblems, photoceramic prints of the photographic images of Moreno Maggi: composed of structures, architectural elements and ornaments from Borromini's buildings, from the roofs of San Carlino and Sant'Ivo, worn as iconic vestments. Sat humbly and abruptly on the ground, *BorrominNeo* is the simulacrum at the base of the serpentine and potentially infinite progress of the ramp and

PLAToneAdONE, 1995

opere di Ontani e la raccolta di pitture e sculture, patrimonio dell'istituzione. "*L'entusiasmo di far rivivere la rampa elicoidale*" di Borromini è dunque la scintilla poetica che ha acceso il lavoro installativo e creativo di Ontani in omaggio all'Accademia di San Luca. Questo ricercato sentimento di itinerario, espresso anche in questa occasione espositiva, attribuisce un preciso significato all'aspirazione a riprodurre la "*ritualità del fantasticare*" cui Ontani mira, nel concepire ogni sua mostra e che qui rende esplicita nel dialogare con Obrist. La presenza, nel luogo e lungo il percorso, di forme architettoniche riconducibili all'opera progettuale e esecutiva di Francesco Borromini - portale e rampa elicoidale - così come risultano oggi iconicizzati dagli architetti Giovannoni e Foschini, da inizio anni Trenta, nel loro restauro di recupero del Palazzo di Ambrogio e Ulderico di Carpegna, sono l'alibi per celebrarne la figura nel canopo *BorromiNeo*, ideato e realizzato presso la Bottega Gatti di Faenza, per questa specifica occasione. A terra, incorniciato nella nicchia centrata nella luce del portale, la maschera facciale fissa in una fervorosa intensità, è l'ibridazione fisionomica di Sé con l'effigie dell'"*uomo di grande e bello aspetto [...] forte animo e alti e nobili concetti*", come Filippo Baldinucci descrisse l'Architetto ticinese e come lo riprodussero le non molte immagini del suo tempo. Bruno, di colorito, e intenso quanto può la ceramica, come per straziante malinconia, coronato da una torre di Babele spiraliforme, evocante tanto la bizzarria della guglia di Sant'Ivo che l'estro rotatorio della rampa elicoidale a cui sta di introduzione. Bianco sfolgorante, il corpo del canopo, simulacro della probità mistica di Borromini, acceso dalla trasparenza dell'invetriatura e dal contrasto con le profilature oro, regge, come emblemi, l'elaborazione a stampa colore fotoceramica delle immagini fotografiche di Moreno Maggi: composti di strutture, membrature e ornati dalle architetture borrominiane, dalle coperture di San Carlino e di Sant'Ivo, indossati come paramenti iconici. Umilmente e perentoriamente poggiato a terra, il canopo *BorromiNeo*, è il simulacro posto alla base dello sviluppo serpentino, potenzialmente infinito, della rampa e della sua costellazione di nicchie, edicole per le *ErmEstEtiche*. La rampa è dunque l'alveo spaziale che attiva l'ascensione e la discesa rituali del visitatore itinerante. Ontani la percepisce come "*l'avo del Guggenheim*", matrice del rovesciamento del volume solido in volume vuoto, operato da Wright. Per estensione, è allora l'Accademia, nella sua figura astratta di significato, a costituire, con le concrete articolazioni e morfologie spaziali di Borromini per il Palazzo dei Carpegna, la cornice determinante la definizione della Mostra come opera, la sua separazione dal pragmatico allestimento di lavori singoli adattati a uno spazio occasionalmente disponibile, la trasformazione in confine dell'epifania della propria invenzione creativa: Accademia, insomma, come morfologia di scienza scenica. Tale

mONUmentoaiREdiviviRecidivi, d'après George Minne, 2004

its constellation of niches – aedicules for the *ErmEstEtiche*. The ramp is, therefore, the spatial channel that sets in train the ritual ascent and descent of the itinerant visitor. Ontani considers it "*the forebear of the Guggenheim*", the model for Frank Lloyd Wright's transformation of solid volume into the volume of a void. By extension, then, it is the Academy in the abstract which, together with the real articulations and spatial morphologies that Borromini gave the Carpegna family's palace, forms the frame that determines the shape of the Exhibition as a work in and of itself, its differing from pragmatic arrangements of individual works fitting an occasionally-available space, and the transformation of its own creative invention into something bordering on an epiphany: the Academy, therefore, as the morphology of the science of staging. In this context, too, its transformation into art confirms the elimination of any element of the involuntary and staging's transfiguration into an aesthetic act, triggering manifold evolutions. So, as the visitor journeys through the Exhibition, he finds he has become a spectator witnessing other revelations, observing unexpected affinities with the aesthetic intentions of Borromini himself. And Borromini, in conceiving the helical ramp, transcended the functional organism of the stairway, converting it into an endless elsewhere: the most distant elsewhere possible, and the antithesis of the perspectival pyramid that is the form in which the typological function of the stairway is customarily arranged, be it a geometrical perspective, aiming to measure and control the proportions of the real world, or an illusory perspective, whose aim is to dramatize. It is the antithesis of Gian Lorenzo Bernini, to revive the historical comparison that best exemplifies the dynamics of the Roman Baroque: Borromini's architectonic process is as hyper-iconological and symbolistic as Bernini's is theatrically hyper-allegorical. Not far from this exhibition's venue, this contradiction is still fiercely at play in Palazzo Barberini, where a similar battle is evident in the unresolved juxtaposition of Bernini's theatrical organism and the earlier plans of Carlo Maderno (hard as it is to recognise and define them), and in Bernini's inability, ultimately, to amalgamate Borromini's contribution to his own theatrical vision. Anything but subservient and executive, Borromini's work here instead has all the features of an act of obstructive resistance. The spiral stairway that he designed for the Barberini is alien to its Berninian context and represents the apotheosis of a search for organic unity – in the design of the building, in the pursuit of sculptural continuity in the structures and their elements, in the modulation of the angles and the elimination of their function as partitions and caesurae. In the same way, the helical ramp at the seat of the Accademia di San Luca also marks the triumph of the annulling of separatory articulations, an ending of the tensions between different

DadAndroGinErmete, GAM Torino, 1984

processo di costituzione in arte conferma, anche in questo ambito, l'eliminazione dell'involontario e la sua trasfigurazione in atto estetico, avviando molteplici evoluzioni. Allora, itinerando attraverso la Mostra, il visitatore si ritrova ad essere spettatore di altre rivelazioni, di inattese affinità con la volontà estetica dello stesso Borromini: anch'egli, nella concezione della rampa elicoidale, trascendeva l'organismo funzionale della scala, trasferendolo in un inesauribile altrove. L'altrove più lontano possibile e opposto alla piramide prospettica, abituale forma di organizzazione della funzione tipologica dello scalone; sia essa prospettiva geometrica, ambizione di misurazione e dominio proporzionale del reale, sia essa prospettiva illusoria, volontà di magnificazione scenico teatrale. L'opposto di Gian Lorenzo Bernini; tanto per ri-attualizzare un contrasto storico che è la struttura meglio significativa della dinamica del barocco romano: tanto è iper iconologico e simbolistico il processo architettonico borrominiano, tanto è teatralmente iper allegorico quello berniniano. Poco lontano dalla sede della Mostra, questa contraddizione contrasta tutt'ora violentemente nel Palazzo dei Barberini, che ancora reca evidente un simile combattimento nella irrisolta sovrapposizione dell'organismo teatrale berniniano alle precedenti idee costruttive di Carlo Maderno, per quanto difficilmente riconoscibili e definibili, e nella sua incapacità finale di ricondurre alla propria visione scenografica la partecipazione borrominiana. Tutt'altro che sottomessa e esecutiva, quest'ultima ha invece le forme di una resistenza ostativa. La scala a chiocciola per i Barberini, aliena rispetto al contesto berniniano, è la sublimazione di una ricerca di organicità, nel disegnare l'architettura, nell'inseguire la continuità plastica delle strutture e delle loro membrature, nel modulare gli angoli e nell'annullare la loro funzione partitiva e interruttiva. Così, anche nella sede dell'Accademia di San Luca, la rampa elicoidale è il trionfo dell'annullamento delle articolazioni separatorie, la soluzione di massima continuità della tensione tra differenti porzioni di spazio, il movimento infinito. Lo spirito rotatorio della rampa diviene allora, nella circostanza della Mostra, la forma concreta di quella circolarità che ogni esegeta di Ontani riconosce come portante della sua poetica, inseguimento erotico di ciò può essere considerato veridicamente reale, forma della mobilità pura del desiderio, identificazione del desiderio inesauribilmente insoddisfatto con l'arte, in quanto condizione. Della rampa elicoidale, peraltro, Aurelio Picca, percepisce l'iconologia fallica, tanto che, per esprimerne la vitalità, ne evoca l'attraversamento, ricorrendo, per suggestione, alle note del *Lazarus* di David Bowie.

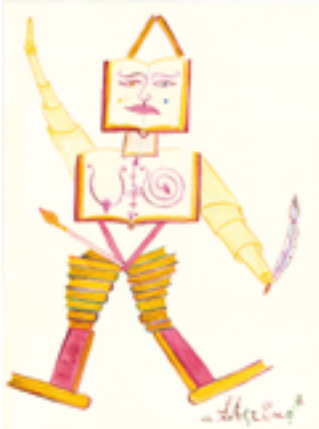
Quanto l'operazione allestitiva di Ontani sia radicalmente inventiva, chiunque può percepirlo dalla celebrazione, quale genio del luogo, di Francesco Borromini, artista alieno sia a teatro e teatralità sia alle garanzie offerte ai suoi adepti dal potere di sistema dell'Accademia di San Luca. Nell'assumere Borromini

Tribù Tabù Avi sui travi
BorroMinato, 1998

Poussinus
MarDEIguttAVI, 2009

portions of space: infinite movement. So, in the context of the Exhibition, the ramp's rotation becomes the concrete manifestation of the circularity that all interpreters of Ontani's work recognise is fundamental to his poetics: an erotic chase pursuing that which can be considered truthfully real; the shape of the pure mobility of desire; the association of inexorably unsatisfied desire with art, as a condition. Aurelio Picca notes, moreover, the phallic iconology of the helical ramp, so much so that, in order to describe its vitality, he evokes [the idea of] its thrust, and in doing so find himself invoking the notes of David Bowie's *Lazarus*.

The radical inventiveness of Ontani's staging of the exhibition is clear (to any observer) in its celebration, as the [Academy's] *genius loci*, of Francesco Borromini, an artist for whom theatre and theatricality were as alien as was the security that his disciples were offered by the Academy's establishment power. In choosing Borromini as an alibi, the homage becomes a ritual variation. What follows is a relationship between aliens: alien to the Academy, Ontani elevates Borromini-the-alien to the role of ideal and imaginary Prince of the institution, identifying him with its Olympus and its vocation. At this point, entirely independently of Borromini's effective historical relationship with the Accademia di San Luca but, effectively, as a form of recompense and redemption, Ontani has activated the entirely new mythography of his own Olympian destiny, an Olympus he sees as being the spirit of the Academy: the locus of art in its purest form, divorced from the contingencies of power and fortune. An alibi, in the sense of a subversion of agreed and established significances, Ontani elevates the Academy to the role of seat of the hybrid identity, turning on its head the entire figure of the historical setting for the rarefied definition of art. In fact, he renders this impossible aspiration insignificant: one partial and misrepresentative aspect of its primary institutional rationale. Achieving catharsis for the institution itself and remaining untroubled by idealistic notions of tradition while never risking misinterpretation, an inversion this radical is only possible thanks to the development – and the inventive appropriation – of irony: the most diabolical of the tools of the twentieth century at its most revolutionary. It is a fundamental process, for which, in [the art of] those extreme years of the 1970s, I can find no analogies if not in the work of Gilbert and George (and, elsewhere, in some of Gino De Domincis's more enigmatic moments). Fundamental, too, is Ontani's opening-up of new avenues which will be pursued by innumerable followers – however self-aware or inadvertent they may be. For this reason, I believe, it remains useful to apply a degree of pedantry to retracing and underlining his methods. In the present catalogue, Ester Coen sketches out a conceptual etymology of the figure and the mask, invoking one of the most



Arcimboldesco (progetto)
Bali, anni Duemila

Arcimboldesco
Bali, anni Duemila

come alibi, l'omaggio diviene una variazione rituale. Ne segue un rapporto da alieno a alieno: alieno all'Accademia, Ontani eleva l'alieno Borromini a Principe ideale e immaginario dell'istituzione, in una appartenenza olimpica e vocazionale. Del tutto indipendentemente dalle relazioni storicamente effettive di Borromini con l'Accademia di San Luca, ma negli effetti in risarcimento e redenzione, a questo punto Ontani ha attivato l'inedita mitografia di una propria vocazione all'appartenenza olimpica, identificando in essa lo spirito dell'Accademia: luogo dell'arte nella sua purezza, separata dalle contingenze dei poteri e delle fortune. Alibi, nel senso di sovversione dei significati stabiliti e sindacati, Ontani eleva l'Accademia a sede dell'identità ibrida; rovesciandone la figura integra, di luogo storico della definizione esclusiva dell'arte; rende anzi questa velleità un segmento insignificante, parziale e fuorviante della sua primaria ragione istituzionale. Un rovesciamento così radicale per pervenire a un esito catartico della stessa istituzione, restando indenne da qualunque idealismo della tradizione, senza mai rischiare l'equivoco, è praticabile solo con lo sviluppo – e l'appropriazione inventiva – dell'ironia: lo strumento più diabolico del secolo XX, nelle sue punte rivoluzionarie più avanzate. È un processo capitale, di cui non so trovare analogie, in quegli anni estremi del settimo decennio, se non nel lavoro di Gilbert and George (e, a parte, in alcune delle pieghe enigmatiche di Gino De Dominicis). Capitale è anche la sua apertura di strade percorribili da parte di innumerevoli seguaci più o meno consapevoli. Per questo credo resista tuttora l'utilità di ribadirne i modi, perfino pedissequamente. Qui, Ester Coen disegna una etimologia concettuale di figura e maschera, evocando una voce decisiva del pensiero europeo moderno. Dunque, da lì procedendo, la maschera è la condizione linguistica che porta Ontani a mettere in azione le pose *d'après*, come iconizzazione di quell'impulso erotico che è il suo desiderio di arte (fu forse Bonito Oliva a interpretare per primo e con fondamentale chiarezza questa qualità del suo processo inventivo). La posa è dunque variazione: modo dell'appropriazione erotica dell'arte. Ma la variazione, opposta alla copia e incompatibile con essa, è per lui ironia ("*L'immagine di me stesso è un omaggio all'identità altrui che esprimo e reincarno per leggerezza o per seriosità*" aveva detto in una recente intervista). Pochi, quanto Ontani, conoscono la capacità sovversiva e costruttiva della frivolezza e la forza del suo essere "*divertita e divertente*". Anche sulla rilevanza teorica dell'ironia nel pensiero cognitivo del tempo moderno, non è fuori luogo insistere, per quanto essa è determinante e difficoltosa. Ben riconosciuta come strutturale nelle arti d'avanguardia (visiva, letteraria, teatrale, musicale, perfino cinematografica, per quanto rara), l'ironia è del tutto assente nella filosofia del bello e nella critica d'arte, se non molto dopo i fatti fenomenici e preferenzialmente entro la storiografia delle

Ontani come assistente di sanità
Ospedale militare di Torino, 1964

influential voices in modern European thinking. So, taking that as our starting point: the mask is the linguistic condition that leads the way to Ontani's mobilizing of the *d'après* (his poses "in the style of …" or "after…"), iconising that erotic impulse which is his desire for art (it was, perhaps, Bonito Oliva who first recognised and analysed with great clarity this characteristic of his inventive process). The pose *is*, therefore, variation: the means that permits an erotic appropriation of art. But, for Ontani, the variation (the antithesis of and incompatible with the copy) *is* irony. ("*The image of myself is a homage to other identities which I represent and reincarnate out of playfulness or in all seriousness*", he said in a recent interview.) Few understand as well as Ontani the subversive and constructive power of frivolity and of being "*amused and amusing*". Nor is it inappropriate to insist on the theoretical importance of irony in the modern thought process, with all its implications and difficulty. Widely recognised as playing a structural role in the avant-garde arts (in visual, literary, theatrical, musical and even – rare event though it is – in cinematographic art), irony is entirely absent from the philosophy of beauty and art criticism, except where it appears a long time after the observable facts and, most commonly, in the historiography of the avant-gardes and of negativity. Inevitably. Irony could never have been conceived in an Academy, or in Borromini, or in Bernini. Paradoxically, it was the most intemperate and restive art historian of the twentieth century who once hazarded a suggestion that there is irony to be found in Caravaggio: "*When he begins to paint for himself, Caravaggio finds that he has already demolished the two great iconographic reservoirs in use at the time: sacred and profane mythology; and, the standard range of subjects having been rendered useless, were one yet to be requested of him or even imposed on him (…) he senses he would end up having to tackle it back-to-front, and not without polemical irony*". But when the seventy-two-year-old Roberto Longhi came out with this picaresque interpretation (or, again, referring to the *Cupid* or *Profane Love* painted for Giustiniani: "*There is no doubt that Caravaggio sought to express here what was almost an ironical farewell to the symbols, to the allegories […] of the Renaissance…*"), it was for the sake of an instrumental, almost poetic, synthesis; in his historical interpretation, it is his own youthful experience of the literary and artistic avant-gardes that dictates Longhi's reasoning and guides his pen. Yet precisely because irony had no place in art before modernism, today it is the only means by which the past can be recovered: back-to-front. (Longhi, on the other hand, wanted to attribute Caravaggio with his own modern knowingness.) Today, with Ontani's exhibition, the Accademia di San Luca embraces irony, this subtle and explosive form of knowledge, as one of its values, as one of art's acknowledged modes; but not via the

Endimione et CupiDio, d'après Girodet
Varanasi, 1993

GiovaneFruttifEros, d'après Caravaggio
Madras, 1977

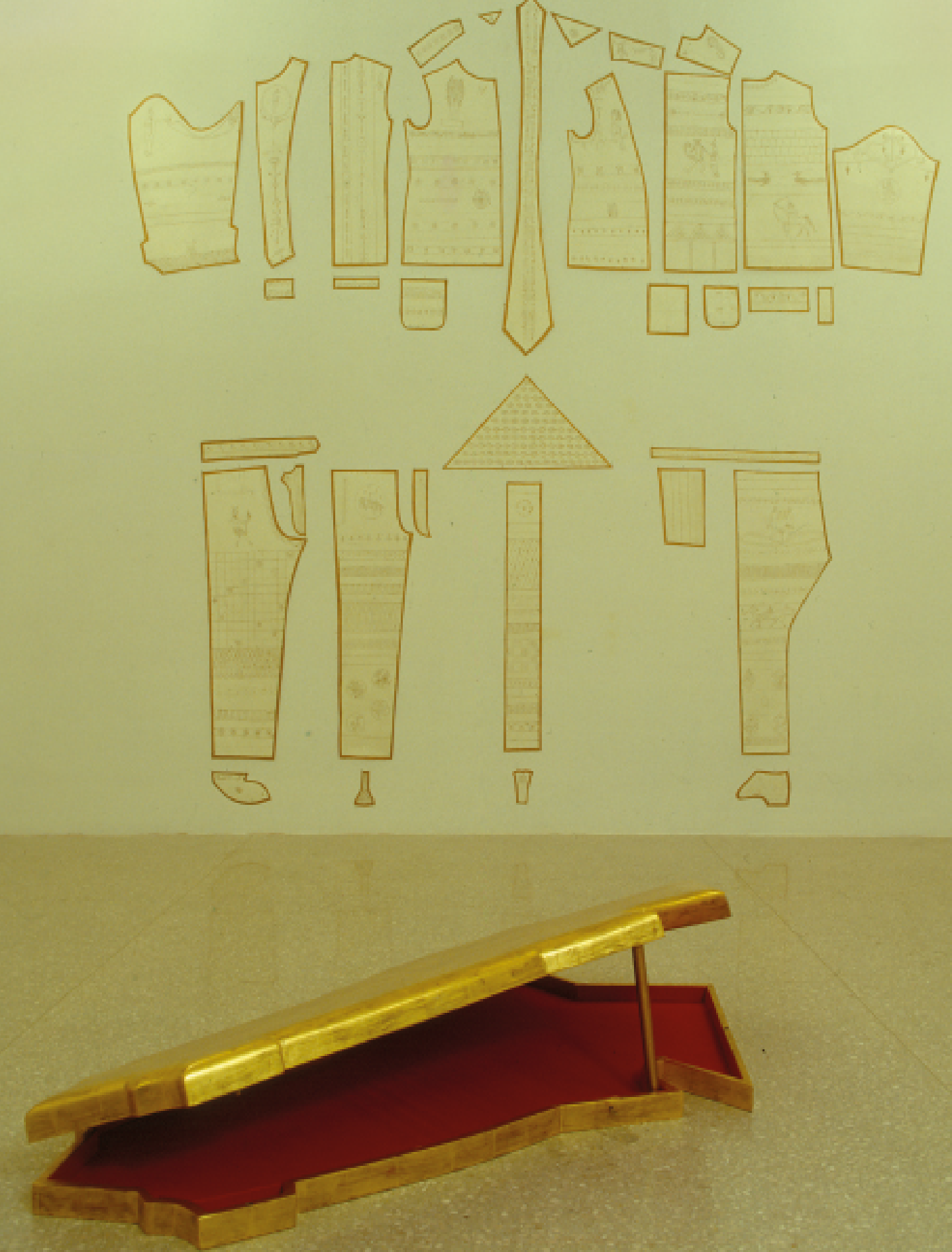
avanguardie e del pensiero negativo. Per forza: non era concepibile ironia in nessuna Accademia, né in Borromini, né in Bernini. Paradossalmente, il più intemperante e inquieto storico dell'arte del ventesimo secolo , azzardò una volta riconoscere ironia in Caravaggio: "*… quando comincia a dipingere "per se stesso", il Caravaggio si trova ad aver già distrutto le due grandi riserve iconografiche dell'uso corrente: la mitologia sacra e la profana; e, vanificata la scala dei soggetti, se qualcuno gliene verrà ancora richiesto o magari imposto (…) egli sente che gli toccherà trattarlo alla rovescia, non senza polemica ironia."* Ma quando il sessantaduenne Roberto Longhi se ne usciva con un tale rocambolismo interpretativo (e ancora, del *Cupido* o *Amor Profano* Giustiniani: "*Non è dubbio che il Caravaggio volesse esprimervi quasi un congedo ironico dai simboli, dalle allegorie (…) del Rinascimento*…") era per sintetica strumentalità, quasi poetica; nella sua interpretazione storica, era la propria giovanile esperienza d'avanguardia letteraria quanto artistica che premeva sul ragionamento dimostrativo e la sua penna. Ma proprio perché l'ironia non appartiene all'arte precedente la modernità, essa è l'unico modo odierno per recuperare il passato, rovesciandolo (Longhi d'altronde voleva applicare a Caravaggio proprio questa sua moderna consapevolezza). Oggi, con la mostra di Ontani, l'Accademia di San Luca accoglie tra i suoi valori, tra i modi riconosciuti dell'arte, proprio questa sottile e detonante forma di conoscenza che è l'ironia; non secondo il banale metabolismo temporale, secondo cui le grandi forme del pensiero richiedono una lenta metabolizzazione per essere accettabili, perché l'operazione linguistica di Ontani trasfigura il tempo e redime la storia dalla sua appartenenza a un passato. È della massima rilevanza che egli operi nell'Accademia l'elevazione, propria della sua identità linguistica, degli esempi dell'arte a una condizione di assolutezza sovratemporale, perché egli la considera come la più viva ambientazione e vivificazione dell'arte; assai più e meglio del Museo, essa è il luogo di adunanza e riconoscimento della comunità dell'Arte; ne consegue che essa funzioni per lui come la sintesi ambientale ideale per l'epifania della posa *d'après*. La ripresa di immagini e motivi dell'Arte, infrangendo e invertendo radicalmente la tradizione, serve la definizione della propria persona in un viaggio dell'identità, sotto il segno dell'Arte, in una condizione, orientale, di disponibilità pura, di attesa verso una simmetrica eventuale manifestazione di necessità. L'arte sbanda sempre quando imita: è questa la voce che Ontani, con la sua installazione, estrae dall'Accademia, come da un oracolo. L'affermazione può parere polivalente e ambigua e il filologo sapiente avrebbe gioco facile a obiettare che l'arte si basa sempre sull'imitazione e a rifilare una sequenza genealogica iper legittimante di questo principio, da Platone agli ideatori della funzione accademica, da Vasari a Bellori. Ma il concetto è chiaro e non equivocabile:

banal mechanism of a gradual metabolising, according to which the greatest thinking needs to be metabolised slowly before it becomes acceptable, because Ontani's linguistic operation transfigures time and redeems history of its ties to a particular past. It is of the utmost relevance that, in the Academy, Ontani is, as is his style, elevating examples of art to a state of timeless absoluteness, because he considers this to be the most vigorous setting and reification of art; a great deal more and better than the Museum, it is the place in which the Art community assembles and is recognised; it therefore follows that, for him, it acts as the ideal contextual synthesis of the epiphany of his *d'après* poses. The repetition of Art's images and motifs, shattering and radically inverting tradition, serves to define his own persona in a journey made by Identity, under the sign of Art, in a condition (an oriental condition) of pure openness, awaiting an eventual and corresponding manifestation of necessity. Art always swerves off track when it imitates: these are the words that Ontani, with his installation, extracts from the Academy, as though from an oracle. The affirmation may seem polyvalent and ambiguous and a knowing philologist would find it easy to object that art is always based on imitation and to string together an uber-legitimizing genealogy in demonstration of this principle, from Plato to the inventors of the Academy's very function, from Vasari to Bellori. But the concept is clear and unequivocal: it is the necessity intrinsic to Ontani's originality of language that brings about the reprisal of art's constituent elements and makes of the pattern of their aleatory interconnectedness a description of his own habitual condition of journeying in search of Self. Once again, the alibi – in the sense of the subversion of agreed and established significances – sees him identifying the values of authenticity and originality with the *d'après*, with the fantastical variation on that which pre-exists with and in art. But this operation, when conducted at the heart of the Academy, evokes the terrible contemporary spectre of the negation of art; it forces the Academy into awareness of it. If only because it emerges as an internal (however repressed) figure, to which Ontani's operation offers the counterpoint: faith in the absoluteness of art. A faith communicable only in the ironic calligraphy of style and manner, which is also the calligraphy of allegorical discourse. Which is why, in order to better stylise the structural erotic force that is the absolute desire for art, it serves Ontani's interests to resort to an allegorical exaltation of the Academy as the mythopoeic locus of the absoluteness of art, the symmetrical equivalent of which is the absoluteness of eros.

L'Indifferent, d'après A. Watteau
(tableau vivant)
Sonnabend Gallery, Parigi, 1976

è la necessità insita nel linguaggio originale di Ontani che causa la ripresa degli elementi costitutivi dell'arte e li organizza nella loro aleatoria interrelazione come definizione del proprio abituale trovarsi in viaggio alla scoperta del proprio Sé. Ancora, l'alibi, nel senso di sovversione dei significati stabiliti e sindacati, comporta che egli individui i valori di autenticità e originalità nel *d'après*, nella variazione fantastica di ciò che esiste con arte e nell'arte. Ma questa operazione, se condotta nel cuore dell'Accademia, evoca la terribile ombra contemporanea della negazione dell'arte, costringe l'Accademia a rendersene consapevole, se non altro perché la fa emergere come una figura interna, per quanto rimossa, e vi oppone allora, la fiducia nell'assolutezza dell'arte, esprimibile solo in calligrafia ironica dello stile e del fare, che è anche calligrafia allegorica del discorso. Ecco perché, per stilizzare meglio quella strutturale forza erotica che è il desiderio assoluto di arte, a Ontani giova ricorrere alla magnificazione allegorica dell'Accademia come luogo mitopoietico della assolutezza dell'arte, simmetrica all'assolutezza dell'eros.

L'Indifferent, d'après A. Watteau (tableau vivant)
Sonnabend Gallery, Parigi, 1976



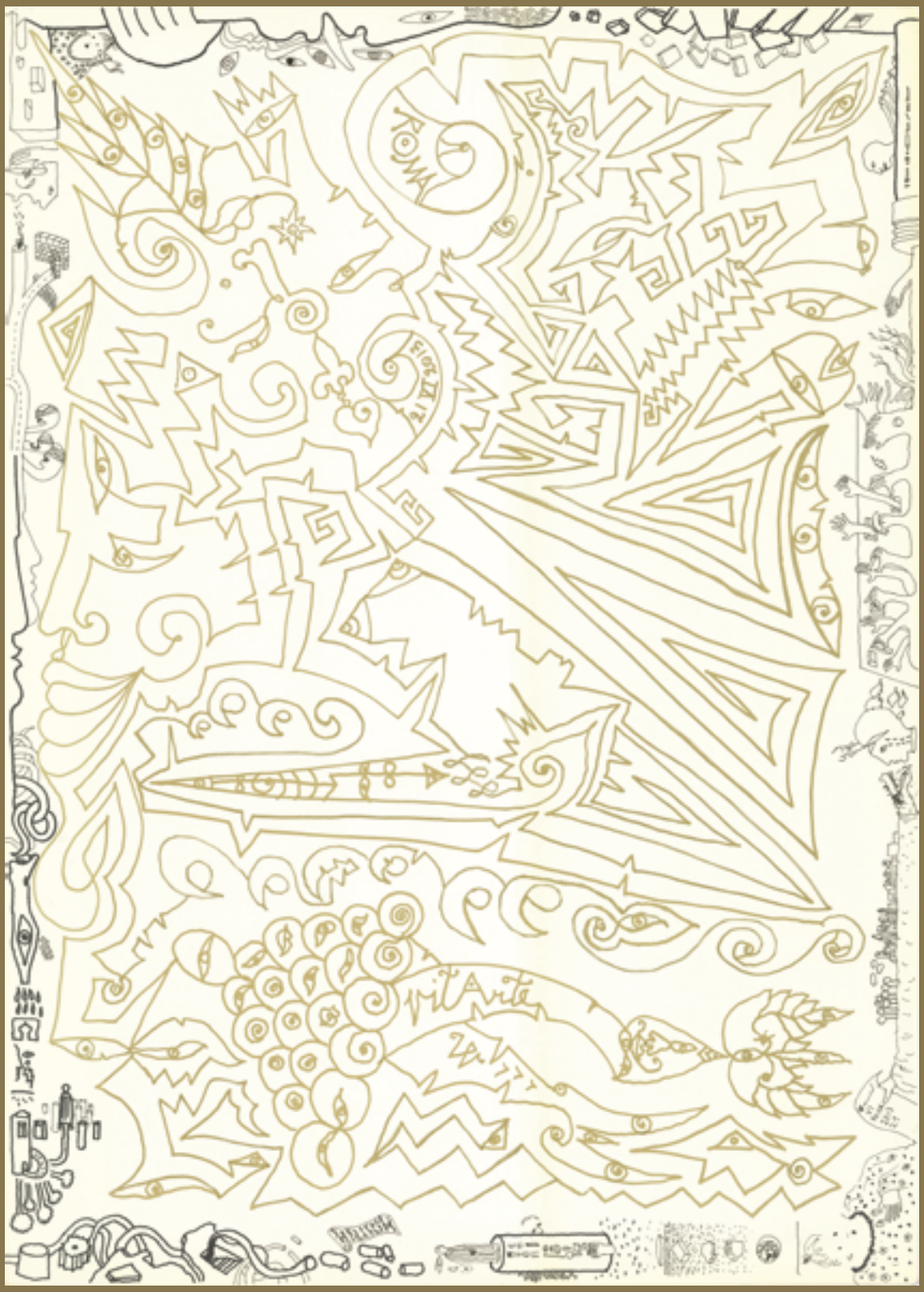
QUADRI & SCULTURE

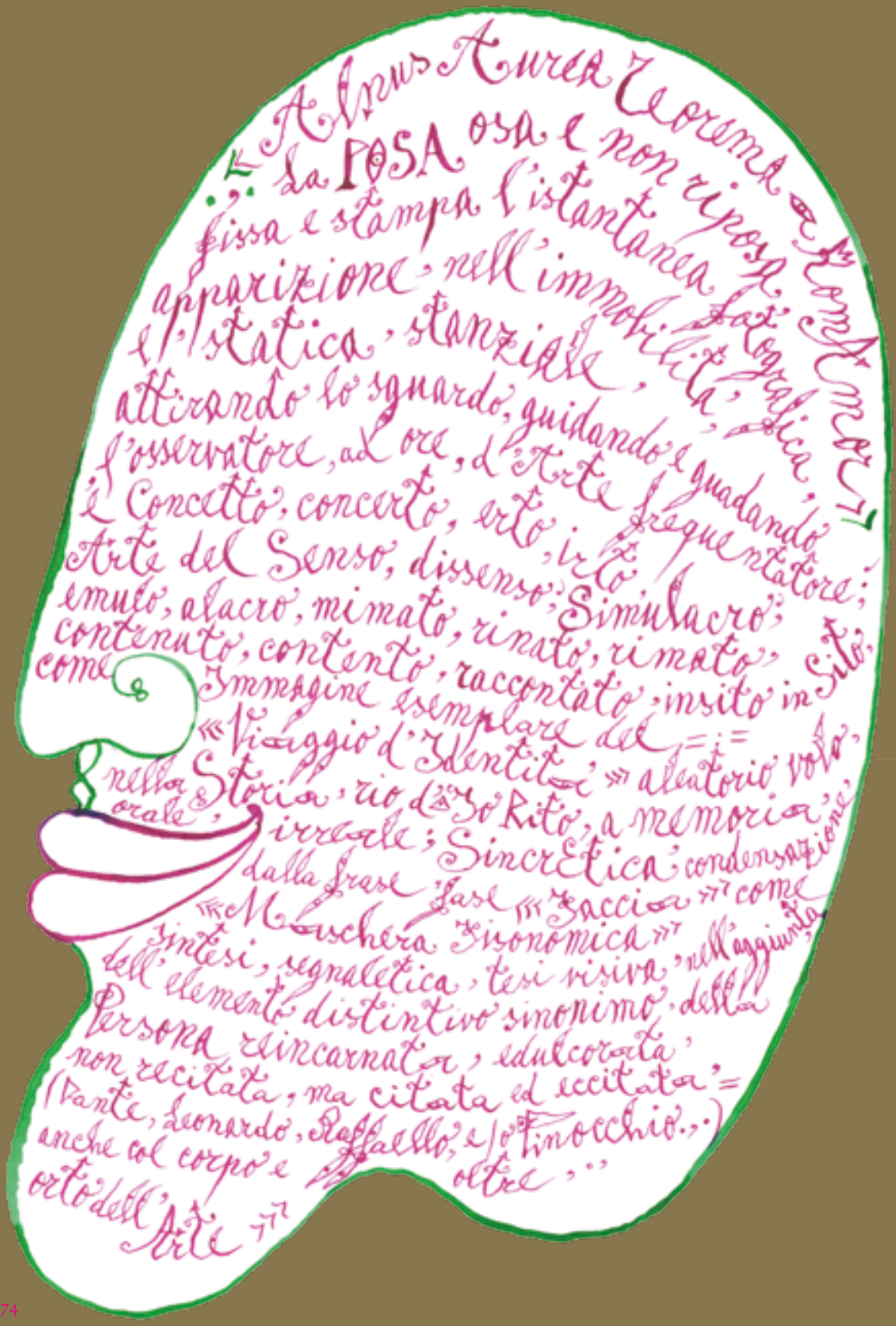
ISSN 1123-9131
EDIZIONI SMAC

RIVISTA D'ARTE

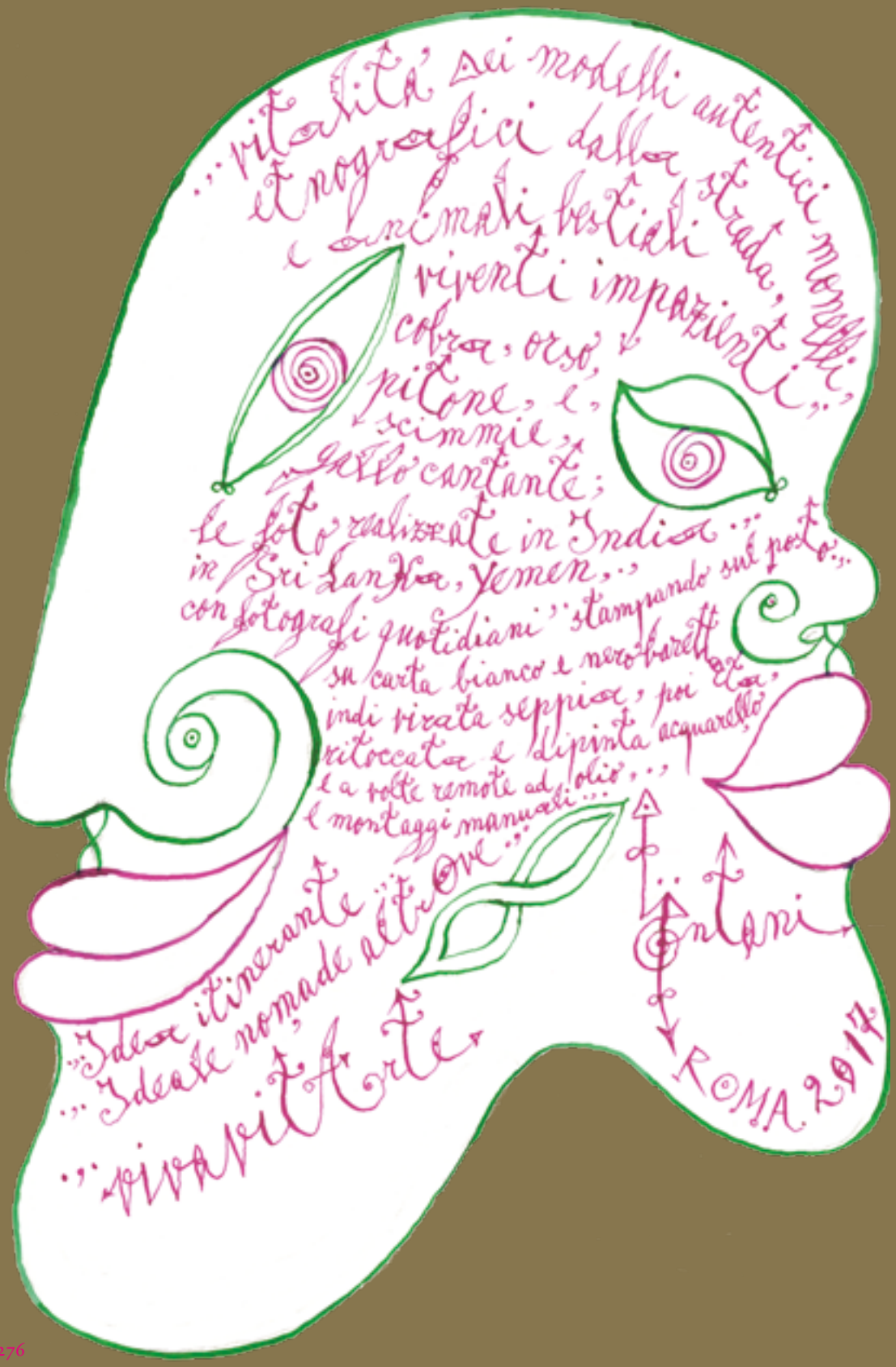
• SPECIALE ARCHITETTURA
L'ETÀ DELLA MANIERA
RENOIR ANTI-IMPRESSIONISTA
COSA C'È DOPO IL MODERNO
IL "LINCIAGGIO" DI ONTANI
ARTE CIOÈ MODA?

Sped. abb. post. 50% gruppo C - L. 9.000 ISSN F.F. 15 D.M.9 Continuo sup. di Quadri & Sculture Ottobre Novembre 1996 Numero 22


ROMA
FIRENZE
vitAvite
ZA


Aurea Teorema
la POSA osa e non riposa
fissa e stampa l'istantanea fotografica
apparizione nell'immobilità
e/statica, stanziale,
attirando lo sguardo, guidando e guadando
l'osservatore, ad ore, d'Arte frequentatore;
è Concetto, concerto, erto, irto
Arte del Senso, dissenso; Simulacro;
emulo, alacro, mimato, rinato, rimato,
contenuto, contento, raccontato, insito in Sito,
come Immagine esemplare del
«Viaggio d'Identità» aleatorio voto,
nella Storia, rio d'Io Rito, a memoria
orale, irreale; Sincretica condensazione
dalla frase fase «Faccia» come
«Maschera Isonomica»
sintesi, segnaletica, tesi visiva, nell'aggiunta
dell'elemento distintivo sinonimo della
Persona rincarnata, edulcorata,
non recitata, ma citata ed eccitata =
(Dante, Leonardo, Raffaello, e/o Pinocchio...)
anche col corpo e oltre...
orto dell'Arte

Alla Maschera aggiunta,
sovrapposta, «Materiale»
(cartapesta, ceramica, legno, vetro)
l'artigianalità; viaggiando geograficamente,
nella «Mappa Maschera» folklorica al mondo,
campo, incanto, con simboli ostentati e/o minimizzati,
dell'Iconologia... Rebus, Svista... intervista...
Dal: tableau vivant, alle «Anamorfosi»
performando, riformando, compenetrando,
detti tecnicamente "lenticolari" movimentando lo spazio,
otticamente l'anamorfosi come oleogrammi,
dentro la cornice d'oro zecchino, componendo declino e inchino,
conducendo e distraendo il "PUNTO di VISTA" visitante, al
passaggio, passeggio, lampante, l'istante ostentato
distante... Indi dipingendo il QUADRO VIVENTE,
come immagine fotografica, anacronistica, atemporale,
nel viaggio orientale particolare,
Ripetendo e variando la «POSA»
ripartendo all'avventura locale...
stigmatizzando, ironizzando, con artEros...
dal profumo profano al sacro acro corale,
con l'ausilio del cerimoniale asilo
ausiliare, rituale, d'estratto distratto,
ratto dal Reale...
ravvivare...


...vitalità dei modelli autentici monelli
etnografici dalla strada,
e animali bestiali
viventi impazienti,
cobra, orso,
pitone, e,
scimmie,
gallo cantante;
le foto realizzate in India...
in Sri Lanka, Yemen...
con fotografi quotidiani "stampando sul posto..."
su carta bianco e nero barettata,
indi virata seppia, poi
ritoccata e dipinta acquarello
e a volte remote ad olio...
e montaggi manuali...
...Idea itinerante "altrove"
...Idea nomade
...vivaviArte
Intani
ROMA 2017

Didascalie immagini *en pleine page*

246 Immagini fotografiche *24 ore*
Galleria L'attico di Fabio Sargentini, Roma
Luigi Ontani, SettimanaRicreazione
2-8 febbraio 1976
Collezione Maxxi Museo nazionale delle arti del XXI secolo

247 *Autoritratto in cartamodelli dorati*, 1980-1981
Collezione Pistoi Ratti, opera persa
[Esposto per la prima volta alla Galleria Mario Diacono, Roma, 1981 e all'ultima mostra Smack, Gent, 2003]

248 Acquario Romano, Roma
mostra *GaneshMusa,* 2000

249 Museo Orientale Tucci, Palazzo Brancaccio, Roma
mostra *GelosOvo,* 2001

250-251 *NapoleonCentaurOntano* e *Grilli napoleonici*
Museo Napoleonico, Roma, 2003

252 *ErmEstEtica Borghese*
Galleria Borghese, Roma, 2002

253 Rocchetta del pioniere della Elettromeopatia Conte Mattei e il Villino RomAmor
Riola di Vergato, Grizzana Morandi (Bo)

254-255 Vetrate del Palazzo dei Capitani della Montagna, Vergato (Bo)
Primatys, *Estasio*, *Terralnus*, *Ariorio*, 1997-1998
Progetti in china e acquarello

256-257 Villino e studio RomAmor, Grizzana Morandi (Bo)
Facciata esterna dello studio

258-259 Villino e studio RomAmor, Grizzana Morandi (Bo) Labirinto *Alnus Aurea*

260 Villino e studio RomAmor, Grizzana Morandi (Bo) Sala del thè

261 Lampadario *Logosmio* nello studiolo archivio
Villino e studio RomAmor, Grizzana Morandi (Bo)

262 Lampadario *RindondanzaRondini*, 2006-2007
Grilli napoleonici, 2002-2003
Museo di Capodimonte
mostra *CapoDioMonte*, 2009

263 *Pulce di Pulcinella*
Museo di Capodimonte, sala della Cineseria
mostra *CapoDioMonte*, 2009

264-265 *Tribù Tabù dei griilli balinesi sulla ragnatela di Bambù*
Mambo, Bologna, 2008

266-267 Studio Canova, Roma

268-269 *HelioEndimio,* prototipo per Mirabili anni Ottanta

270-271 *24 ore*
Sala Pietro da Cortona, Museo Barberini, Roma
Mostra *Eco e Narciso*, 2018
Collezione MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo
(Foto Alto Piano - Agostino Osio)

272 *GrilloMediolanum*
Scandalo, Rivista "Quadri & Sculture"
(direzione Duccio Trombadori)
Piazza Buenos Aires, Milano, 1996

273 *Luigi Ontani con Vincenzo D'Alba*
"Partita a scacchi" sul disegno: improvvisazioni a quattro mani, (n. 24),
Tecnica mista su cartoncino, 70x100 cm
Ideazione Francesco Moschini e Francesco Maggiore, 21 giugno 2013
Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva
A.A.M. Architettura Arte Moderna

274-276 *AlnusAureaTeorema* a RomAmor
Lettera passe-partout, 2017

Fontana
Castel
Cimiciera
Manuzzia
Bellavista
San

Annunciazione, 1970

LapsusLupus, 1992

Ermafrodito, 1970

Leda e Cigno, 1975

Bacchino, 1970

TondoDante, 1971

Sabine Ratto, d'après David, 1974

Nel Regno del Ragno Eggoista (progetto), 2005

Nel Regno del Ragno Eggoista, 2005

SuperBia

Lussuria

Gòla

AVAriZIA

VanaGloria

AcciDia

IrA

InVIDIa

Don Giovanni (tableau vivant Galleria L'Attico, Roma), 1974

Tondo CanOvAuroborus, 2012

Troumeau Alato, 1997-2017

TRuONO, 1978-1979

TrEtArtemadeEfAsia, 1999

Ganesh Dafne gaio, Giove e Ganimede, Gallo e Alloro,
col Gorilla Goloso dell'uovo d'oro, 2003

Nostalgia di Giano e Giasone, 1985-1986

Tondo VII ArtiMadeAsiae, 2017

Pure'ZZa, 1996

Tarocco CasanovAgliostrico, 1997

RaffaEllo, 1970-1996

LeonarDio, 1970-1996

PanOlimpo, 1975

LapsusLupus, 2015-2016

Canopo BorromiNeo, 2017

ErmEstEtica San SebastiancEntauro, 1995

Canopo DioscuriDeChiricoS'AVInio, 2017

BellimBusto BELLITRILUSSA, 2004-2016

ErmEstEtica Borghese, 2002

Bellim Busto San Luca Virgineo, 2017

Canopo LeonARDOofioRITO, 1997

ErmEstEtica PitAllegorica, 2007

Canopo GalileoGalileiChini, 2000

Canopo GiovanDarcOrco, 2003

ErmEstEtica PavonDante, 1995-1996

Canopo Felice GrotteschIANI, 2016-2017

BellimBusto POLLOck, 1996

ErmEstEtica WithMan, 1997

Grillo D'InnoCampana, 1997

Canopo GertRudeSTein, 1997

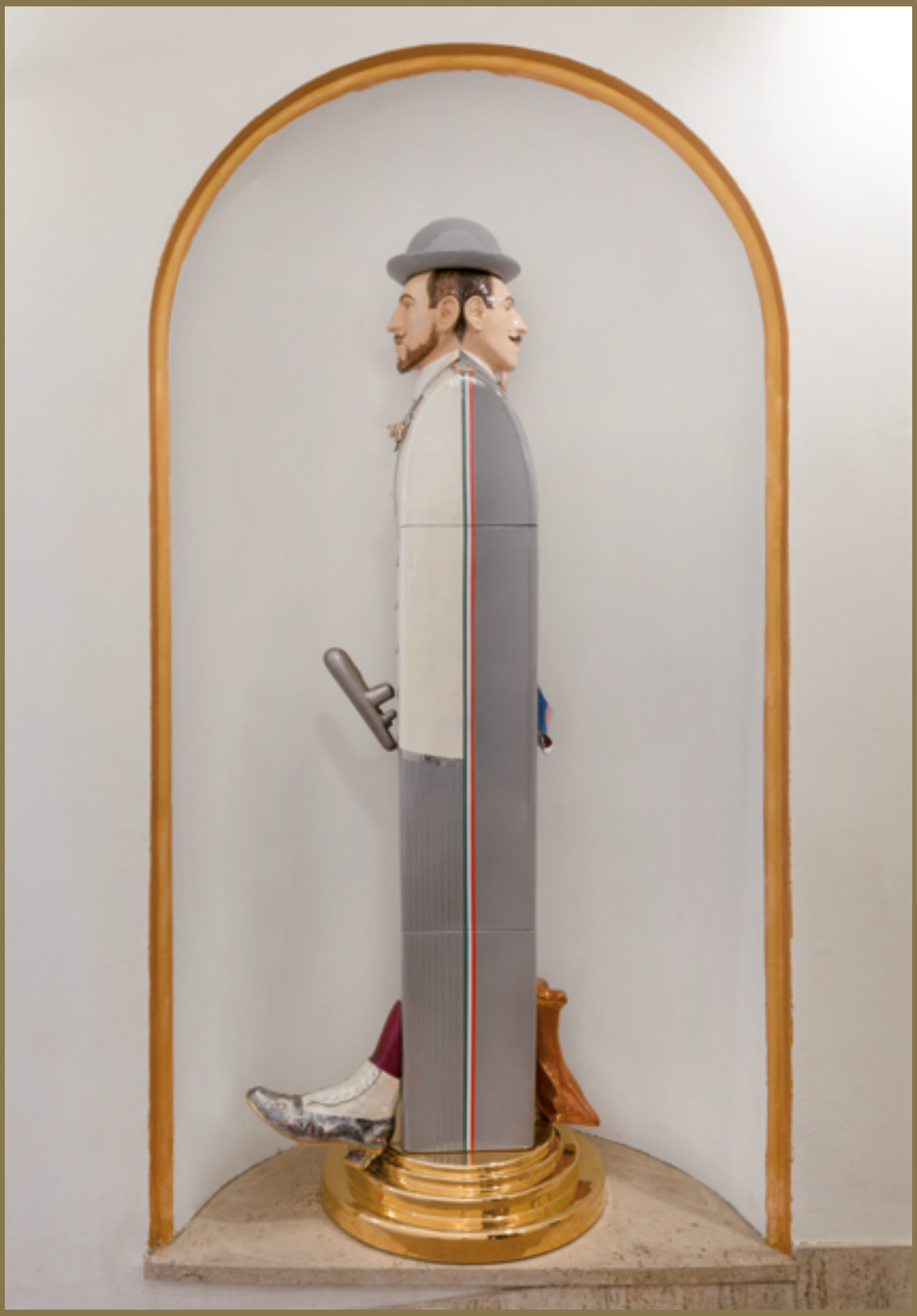
ErmEstEtica AdrianAntinoo, 1996

ErmEstEtica AIDialetticA, 1996

ErmEstEtica NeronEros, 1995

ErmEstEtica NuvolarPiloTazio, 1996

ErmEstEtica ZarathustrAsso, 1996



ErmEstEtica MariNettiDannunziazione, 2010

ErmEstEtica d'Europa, 2003

ErmEstEtica SignorBonaventurArte, 1997-2007

ErmEstEtica Erma dell'Arma
con GianoDiavolAngelo, d'après Guido Reni, 1998

ErmEstEtica PIRAndelloJJoyce, 2014-2017

ErmEstEtica RossinAria, 2011

UovoPinealeTripode, anni Ottanta-Novanta

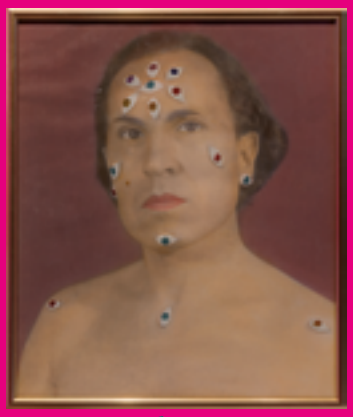
LapsusLupus, 1995-2013

ErmEstEtica CristoFORO Colombo, 1996

Canopo MatteiElettrOleandro, 2016-2017

San Luca, d'après Guercino, 1975

En route l'Inde, d'après Pierre Loti, 1977



Pinealita, 1990

FaunoCobradanzaDissonanza, d'après Von Stuck, 1996

MadeUSApineale, 1993

San Sebastiano, d'après Henner 1976-1977

Davide e Golia, d'après B. Manfredi, 1976

NotoStonatoInSpinarioArea
2012

PeacockPeDante con Confidente, 2008-2012

MahaRaja, 1977

Egiziare

Riflora d'après Rembrandt

d'après Pierre Loti, 1970-2017

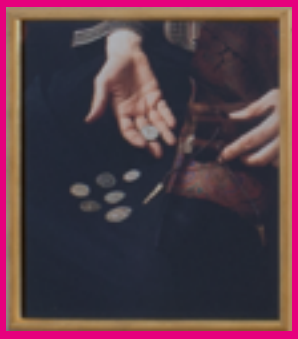
San Sebastiano, d'après Guido Reni, 1969-1996

San Paolo Folgorato Fortunato, d'après Caravaggio, 2008

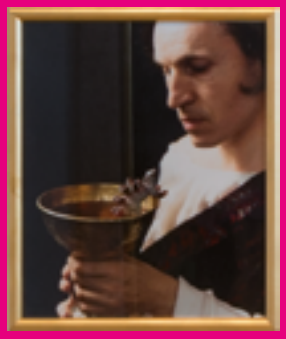
Ecce Homo, d'après Guido Reni, 1970

Angelo RiVelato, 1975

1997-1998



San Tommaso *San Giacomo minore il Giusto* *San Mattoeus*



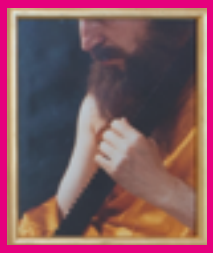
San Bartholomeus *San Johannes the Divine* *San Andreas* *NarciGiuda-Judas Iscariot*

San Jacobus Maior

San Petrus

San Thaddoeus

San Filippo



San Simeon

Saint Jude

San Sebastiano indiano, 1976

NaturaEstraMortAntropomOrfana, 2015

David e Prigioni in 7 pose, d'après Michelangelo

AnamorPose, NaGarudaSinghSiaMuayAurea, 2006

AnamorPose, PirandellEsca, 2005-2007

AnamorPose AttentiARTITRA, 1973-2005

AnamorPose, tableau vivant AmenHammerAmeno, 2011

AnamorPose, tableau vivant AuroboroSerpentine, 2010

AnamorPose, tableau vivant MarDeiGuttAvi, 2009

AnamorPose, RagaRugaRogo, 1998-2006

AnamorPose, SciàMano, 2007-2011

AnamorPose, MirrorIrony, 2001-2006

AnamorPose, AtiV, 1995-2004

AnamorPose, FamAE, 2006-2007

AnamorPose, CiniComiCo, 2006-2007

AnamorPose, GaniMade, 1996-2017

AnamorPose, L'OMBROFAGO, 2008

AnamorPose, InSecurity, 2005-2007

AnamorPose, SuperstiziReligiOne, 2004-2017

AnamorPose, PropaUganda, 2005-2006

AnamorPose, GEoLoso, 2002-2004

AnamorPose, StraVizi Capitalistici, 1970-2014

AnamorPose, OssiMoro sorVolante, 2004-2007

AnamorPose, EvAdamo, 1973-2004

DOMCO.CORVI.VITTERBES

Biografia

Dino Pedriali
Ritratto di Luigi Ontani
anni Ottanta

Luigi Ontani nasce durante la II Guerra Mondiale, sulla linea gotica, a Vergato nell'Appennino Emiliano. Risiede a RomAmor, nel comune di Grizzana Morandi, e vive nello studio di Canova a Roma. Si forma a Bologna e, tra il 1963 e il 1964, compie il breve servizio militare a Torino; qui ha primi contatti con l'avanguardia artistica. Amante dei Futuristi e dell'elemento ludico, esordisce con i celebri Oggetti pleonastici nel 1967 con una personale presso la Galleria San Petronio di Bologna. Segnalato da Barilli, nel 1970 espone a Milano al centro culturale del San Fedele. Nello stesso anno, si stabilisce a Roma, esponendo a L'Attico di Fabio Sargentini. Gli anni '70 sono quindi il momento della sua affermazione artistica, sia in Italia, partecipando a due Biennali di Venezia (l'edizione del 1971 e del 1977), sia all'estero, con la prima mostra a Lucerna e poi esponendo New York (1974). Questi sono gli anni della sperimentazione fotografica e dei *tableaux vivants* basati, sempre con calzante ironia, sul gioco e il ruolo dell'identità personale all'interno di una più generale identità storica e collettiva. Dai primi anni '70 viaggia in India, influenzando la sua ricerca artistica e realizzando fotografie acquerellate, rilegate alla maniera della tradizione orientale, e il ciclo delle maschere. Gli anni '80 vedono Ontani protagonista in numerose e prestigiose rassegne nazionali, partecipando alla Biennale di Venezia del 1984 e 1986 e alla Quadriennale del 1986, oltre ad eventi di scala internazionale: espone ripetutamente a New York, Los Angeles, oltre che in gran parte d'Europa. Dagli anni '90 nasce il ciclo delle ErmEstEtiche, esposte alla Biennale di Venezia nel 1995, in cui l'aspetto ludico e citazionistico del titolo insieme con l'ironica rivisitazione del soggetto si lega alla tecnica artigiana della ceramica. A partire dalla fine del Novecento fino ai giorni nostri, le molteplici esposizioni e retrospettive, sia oltreoceano che in Europa, costellano la storia artistica di Ontani di importanti riconoscimenti fra cui il recente conferimento del Premio Presidente della Repubblica 2015.

ESPOSIZIONI
Personali

2015
Luigi Ontani - Chi è fuori è fuori, chi è dentro è dentro, GAM, Torino.

IdeTriBali, Rumah Topeng & Wayang Setia Darma, Ubud (Bali).

Nature extramorte antropomorfane, (*Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. CasaMondo),* Casa Studio Giorgio Morandi - Fienili del Campiaro, Grizzana Morandi.

2014
Er SIMULACRUM amò, GAMEC, Bergamo.

Andersennosogno, Museo Hendrik Andersen, Roma.

Luigi Ontani, Galleria d'arte contemporanea Emilio Mazzoli, Modena.

2012
RivoltArteALtrove, Castello di Rivoli, Torino.

Déjeuneur sur art, Le Consortium, Digione.

BernErmEtica, Kunsthalle, Berna.

2011
RossinAria, Centro Arti Visive Pescheria, Pesaro.

Erma dell'Arma, Galleria Lorcan O'Neill Roma, Lungara Space, Roma.

2009
CapoDioMonte, Museo di Capodimonte, Napoli.

MarDeiGuttAvi - Tableau vivant, Galleria Valentina Moncada, Roma; MACRO- Museo d'Arte Contemporanea di Roma, Roma.

2008
Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro, MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, Bologna.

2007
Perentorio, Galleria Lorcan O'Neill, Roma.

En Route vers l'Inde. 1970-2007, Auditorium Parco della Musica, Roma.

MarmArmonia, Claudia Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milano.

Sculpture and Memory: works from the Gardner and by Luigi Ontani, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Giulio Paolini
Ritratto di Luigi Ontani

AnamorPoses, Bortolami Gallery, New York.

2006
VetriEtereiEterocliti, Peggy Guggenheim Collection, Venezia.

GaneshaMusa, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza.

2004-2003
Genthara, SMAK Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent.

Impudici ludici, Galleria Massimo De Carlo, Milano.

2003
Le martyre de Saint Sébastien, Kunsthalle,Vienna.

NapoLeonCentaurOntano, Museo Napoleonico, Roma.

2002
AlnusThaiAurea, Galleria Nazionale di Bangkok, Thailandia.

2001
GaneshamUSA 1965-2001, P.S.1 Contemporary Art Center, MOMA, New York.

San SeBestiAno Son, Galleria Poggiali&Forconi, Firenze.

GelosOvo, Museo Nazionale di Arte Orientale, Roma.

2000
GaneshaMusa, Acquario Romano, Roma.

CiliElegia PineAlita, Palazzo Crepadona, Belluno; Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo (Bl).

1999
SganOntano, Galleria No Code, Bologna.

1998
Sacro Fauno Profunny a Fano, Galleria Astuni e Chiesa di Sant'Arcangelo, Fano.

Ermestetiche Belli n/m Busti, Galleria Gian Enzo Sperone, Roma.

1997
Luigi Ontani: ErmEstetiche, Sperone Westwater, New York.

1996
Luigi Ontani, Frankfurter Kunstverein, Francoforte.

Installationen in der historischen Räumen, Museum Villa Stuck, Monaco di Baviera.

Luigi Ontani (San Bernardo CLESSidra), Galleria Civica di Arte Contemporanea, Trento.

1995
Idea Aida del Vero Diffida, Galleria dello Scudo, Verona.

1994
MadeUSA, Sperone Westwater, New York.

Trentazioni, Studio d'Arte Raffaelli, Trento.

1993
Luigi Ontani: BacCasco, Castello di Volpaia, Radda in Chianti (SI).

Luigi Ontani. Lapsus Lupus, Galleria Gian Enzo Sperone, Roma.

1992
Luigi Ontani. Vetroforia, Studio d'Arte Barnabò, Venezia.

1991
Photographs during journey in Yemen, Sperone Westwater, New York.

1990
Ontani. Il Clown della Rosa, GAM, Villa delle Rose, Bologna; Groninger Museum, Groningen; Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, Londra.

Io MerCurioso rio, Galleria Massimo Minini, Brescia.

1989
Esca in grottescatrentinesca, Studio d'Arte Raffaelli, Trento
HelioEndimio, Galleria Pio Monti, Roma.

Luigi Ontani. Euterpetto, Galleria In Arco, Torino.

1988
II GiraSolo Formicica, Galleria Rizzardi, Milano.

Riti Cabriti, Studio d'Arte Barnabò, Venezia.

1987
PalomBaro, Galerie Lucien Bilinelli, Bruxelles.

Là cidArem la maschEra, Galleria Franco Toselli, Milano
Key Kid, Jack Tilion Gallery, New York.

Luigi Ontani. Re Mangio, Galleria de' Foscherari, Bologna.

1986
L'Inno di don Odhinno, Galerie Ingrid Dacie, Tubingen.

Luigi Ontani. IcolocA et MitolocA, Galleria dell'Oca, Roma.

1985
Last Lost Lust, Jack Tilton Gallery, New York.

Luigi Ontani. NostrAlloro, Galleria dell'Ariete, Milano.

1983
FacciaPule, Galleria Eva Menzio, Torino; Galleria Massimo Minini, Brescia.

Luigi Ontani, bal'OCCHI, The Kitchen Center for Video, Music and Performance, New York.

The Discus Thrower, Serra di Felice Gallery, New York
Ontani. Masks, 121 Art Gallery, Anversa.

1982
Luigi Ontani. San Petronio il Demonio, GAM, Bologna.

Montagna sacra delle Alpi, Galleria Giorgio Persano, Torino.

Alessandro Mendini / Luigi Ontani, Duetto, A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma.

1981
Zarathustro, Galleria Eva Menzio ed Elena Prön, Torino.

Autoritratto in Cartamodelli Dorati, Galleria Mario Diacono, Roma.

7 Altrove, Galleria Massimo Minini, Brescia.

Heliogabalus, GAM, Bologna; Pianacoteca di Ravenna; Piacenza.

1980
I profeti. La Raccolta della Manna, Galleria Massimo Minini, Brescia.

Coppie Mitico/Mitologiche, Galleria Lucio Amelio, Napoli.

1979
Dedicated to Lucius Richard O'Brien, A Space, Toronto.

Luigi Ontani, The Kitchen Center for Video Music and Performance, New York.

Luigi Ontani. Pentagonia, Galleria Mario Diacono, Bologna.

1978
Luigi Ontani. Evangelista, Galleria Franz Paludetto LP/220, Torino.

Luigi Ontani, Galleria L'Attico, Roma.

1977
Luigi Ontani, Sonnabend Gallery, New York.

Luigi Ontani, ex Ronde Lutherse Kerk, De Appel Centrum voor Beeldende Kunst, Amsterdam.

1976
Fantasia assortita, Galleria Sperone-Ghiringhelli, Milano.

L'indifférent, Galerie Sonnabend, Parigi.

Luigi Ontani, Galleria L'Attico, Roma.

1975
Krekel, De Appel Centrum voor Beeldende Kunst, Amsterdam.

1974
Pellegrinaggio alla Villa Lysis in ricordo del barone poeta Jacques d'Adelsward Fersen, Villa Lysis, Capri (Na).

Luigi Ontani. Gianduja, Galleria Franz Paludetto LP/220, Torino.

Don Quixote de La Mancha, Don Giovanni, Superman, Galleria L'Attico, Roma.

Luigi Ontani, Lucio Amelio Modern Art Agency, Napoli.

1971
Luigi Ontani. Favola impropriata Spazio teofanico, Galleria Diagramma, Milano.

Luigi Ontani. Verifica ludica Immagine eidetica, Galleria Flori, Firenze.

1970
Luigi Ontani, Centro San Fedele, Milano; Galleria FranzP Arte Contemporanea, Torino; Galleria Ferrati, Verona.

1967
Oggetti pleonastici con Poesiae Adulescentiae in *Luigi Ontani*, Galleria San Petronio, Bologna.

Mario Schifano
Ritratto di Luigi Ontani
anni Ottanta

ESPOSIZIONI
Collettive

Francesco Clemente
Ritratto di Luigi Ontani
inizio anni Settanta

2018
Eco e Narciso. Ritratto e autoritratto nelle collezioni del MAXXI e delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini, a cura di Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi, 18 maggio - 28 ottobre 2018, Gallerie Nazionali di Arte Antica - Palazzo Barberini, Roma.

IMAGO ANIMI - Volti dal passato, a cura di Luca Bezzi, Nicola Carrara e Marcello Nebl, 24 marzo - 24 giugno 2018, Palazzo Assessorile, Cles.

Raffaello e l'eco del mito, a cura di Maria Cristina Rodeschini, Emanuela Daffra, Giacinto Di Pietrantonio, 27 Gennaio 2018 - 06 Maggio 2018 GAMeC, Bergamo.

2017
Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo. Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani, Fienili del Campario, Grizzana Morandi
University of Disasters, Bortolami, New York.

Il mio corpo nel tempo. Luthi, Ontani, Opalka, ideata da Adriana Polveroni a cura di Patrizia Nuzzo e Adriana Polveroni, ArtVerona OFF, 13 ottobre 2017 - 28 gennaio 2018, Galleria d'Arte Moderna Forti - GAM, Palazzo della Ragione, Verona.

È solo un inizio. 1968, a cura di Ester Coen, 3 ottobre 2017 - 14 gennaio 2018, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

5 Artisti in 5 Atti. Andrea Aquilanti, Simone Cametti, Luigi Ontani, Marina Paris, Pier Paolo Perilli, a cura di Giuseppina Giummara, Barbara Reggio, Francesca Ruggiero, 1 ottobre -5 novembre 2017, Complesso Museale Colle del Duomo, Palazzo dei Priori, Teatro dell'Unione, Viterbo; Complesso di Sant'Agnese, Vitorchiano.

Sulle vie dell'illuminazione. Il mito dell'india nella cultura occidentale 1808-2017, a cura di Elio Schenini, 24 Settembre 2017 - 21 Gennaio 2018, Museo d'arte della Svizzera italiana Lugano - LAC, Lugano.

2016
AvOnaCinatnO, Palazzo Canova, Roma.

La seduzione dell'antico. Da Picasso a Duchamp, da De Chirico a Pistoletto, MAR, Ravenna.

Bologna dopo Morandi 1945-2015, Palazzo Fava, Bologna.

Art on Stage: Opere della Collezione del MAXXI, Fondazione Proa, Buenos Aires; MAM, Rio de Janeiro.

Like a Bird, Not a Feather, Galleria Lorcan O'Neill, Roma
Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana, Triennale - Palazzo Dell'arte, Milano.

La Boîte de Pandore, Une autre photographie, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.

2015
L'albero della cuccagna. Nutrimenti dell'arte, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Overpainting, Repetto Gallery, Londra.

2014
Il corpo figurato. Artworks from the Collection 1966-2005, Collezione Maramotti, Reggio Emilia.

Due o tre cose che so di lei, Accademia di Francia a Roma, Villa Medici, Roma.

La ceramica che cambia, MIC, Faenza.

2013
Indiomania, Europalia festival, Bruxelles.

Luigi Ontani - Vincenzo D'Alba, Duetto / Duello "partita a scacchi" sul disegno: improvvisazioni a quattro mani, n.24, A.A.M. Architettura Arte Moderna.

Bali Bulé, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

2012
A bigger Splash : Painting after Performance, TATE Modern, Londra.

2011
When in Rome, Hammer Museum, Los Angeles.

Rivoltartealtrove, Castello di Rivoli, Torino.

2010
Spazio. Dalle collezioni di arte e architettura del MAXXI, MAXXI, Roma.

AuroboruSerpentine, Serpentine Map Marathon, The Serpentine Gallery, Londra.

TATE film programme - The long week-end, TATE Modern, Londra.

2009
L'artista viaggiatore da Gaugin a Klee, da Matisse a Ontani, MAR Museo d'Arte della Città di Ravenna, Ravenna.

Cronostasi: tempo filmico e tempo fotografico, GAM-Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Torino.

Siamo sempre nuovi-nuovi, Frittelli Arte Contemporanea, Firenze; Centro Steccata, Parma; Studio Vigato, Alessandria.

I classici del contemporaneo, Museo Nazionale di Villa Pisani, Stra.

Solida imago, Palazzina di Marfisa d'Este, Ferrara.

2008
Manifesta7. The European Biennial of Contemporary Art, Trentino Alto Adige / Südtirol.

Yalos: why glass?, Claudia Gian Ferrari, Milano; Galleria Tognon, Venezia.

2007
Vertigo, MAMbo Museo d'Arte Moderna Bologna, Bologna.

In pubblico. Azioni e idee degli anni '70 in Italia, Museo di Villa Croce, Genova.

2006
CaldoGnomo, C4 – Villa Caldogno, Centro cultura contemporaneo, Caldogno.

Keramikos, Studio di Consulenza per il '900 Italiano e Arte Contemporanea, Milano.

2005
The Giving Person. Il dono dell'artista, PAN Palazzo delle Arti Napoli, Napoli.

XIV Quadriennale di Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Il Bello e le Bestie, MART Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto.

2004
Ori d'artista. Il gioiello nell'arte Italiana 1900-2004, Museo del Corso, Roma.

Iconica. Arte contemporanea e archeologica in Sicilia, mostra itinerante nei siti archeologici della Sicilia.

Openasia. L'Oriente incontra l'Occidente, Chang tsong-zung, Venezia.

Luna/Moon, ARCOS Museo d'Arte Contemporanea Sannio, Benevento.

Galileo Chini and the colours of Asia, Queen's Gallery, Bangkok.

Vent'anni di cinema e arte, Chiostro del Bramante, Roma.

2003
Le opere e i giorni, Certosa di San Lorenzo, Padula.

Pax, qualcosa sulla terra, Fortezza Spagnola, Porto Santo Stefano.

Luigi Ontani: Dante Grillo Poliglotta, RAM Radio Arte Mobile, *Stazione Utopia*, nell'ambito di *Sogni e Conflitti. La Dittatura dello Spettatore*, *L Esposizione Internazionale Biennale di Venezia*, Venezia.

SPulcinellaAndo, SGuazzAndo, ScugnizzAndo, stazione Mater Dei della metropolitana di Napoli.

2002
Carla Accardi invita Luigi Ontani, Associazione Culturale VistaMare, Pescara.

Incontri, Galleria Borghese, Roma.

AlnusThaiAurea, Bangkok National Gallery, Bankok.

2000
2000 Novecento Arte e Storia in Italia, Scuderie del Quirinale, Roma.

La Ville/ le Jardin/ la Mémoire, Accademia di Francia Villa Medici, Roma.

Partage d'Exotismes, Biennale d'Art Contemporain, Lione.

Appearence, GAM, Bologna.

Tirannicidi. Vetrina III: la fotografia, Istituto Nazionale per la Grafica, Roma.

1999
Proiezioni 2000. Lo spazio delle arti visive nella civiltà multimediale, *XIII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte*, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Nati sotto Narciso, Galleria L'Attico, Roma.

Il fondo d'oro, Galleria Santo Ficara, Firenze.

1998
Connections and Contraddictions: Modern and Contemporary Art from Atlanta Collections, Michael C. Carlos Museum, Emory University, Atlanta.

Am horizont des sehens, Hochschule fur angewandte Kunst, Vienna.

Arte Italiana. Ultimi quarant'anni. Pittura Iconica, GAM, Bologna.

1997
Metamorphosis: il tempo della mutazione, Galleria Gian Ferrari, Milano.

1996
Arte all'Arte: Alviani, Anselmo, Ontani, Pistoletto, Galleria di Palazzo Patrizi, Siena; Palazzo Comunale, San Gimignano; Fortezza, Montalcino; Pinacoteca Comunale Volterra.

1995
Tradition & Innovation: Italian Art Since 1945, National Museum of Contemporary Art, Seul.

La performance in Italia 1965/1980, Galleria d'Arte Moderna, Villa delle Rose, Bologna.

Le mille e una volta, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, San Marino.

Identità e Alterità, *XLVI Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia*, Venezia.

1994
V Biennale Internazionale del Cairo, Centro d'Arte Zamalek, Il Cairo.

I1 paese delle meraviglie e le tavole della legge, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.

Ritratto Autoritratto, Trevi Flash Art Museum, Trevi.

Opera Prima, ex Opificio Gaslini, Pescara; Trevi Flash Art Museum, Trevi.

The Return of the Cadavre Exquis, The Corcoran Gallery of Art, Washington; Museum of Art, Santa Monica.

1993
The Return of the Cadavre Exquis, The Drawing Center, New York.

Gli anni '70: lo sguardo, la foto, Palazzina dei Giardini, Modena.

Tutte le strade portano a Roma, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Territorio italiano, Spazio Opos, Milano.

1992
Hommage an Angelika Kauffman, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz; Palazzo della Permanente, Milano.

Terrae Motus, Reggia di Caserta, Caserta.

Profili Dialettica Situazioni. Italia 1950 - 1990. XII Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Castelli in aria. Bartolini, Gasperoni, Lisanti, Montesano, Ontani, Ratti, Renda, Chiesetta di Sant'Anna e Centro Tonelli, San Marino.

1991
VII New Delhi Triennial, Lalit Kala Akademi, Nuova Delhi.

Il cinema d'artista in Italia dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Imprevisto, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.

1990
Le Porte dell'Oriente, Museo di Pittura e Scultura, Istanbul; Museo d'Arte Moderna, Ankara; mostra itinerante: Atene, Ravenna.

La otra escultura. Treinta anos de escultura italiana, Palacio de Cristal e Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Centro de Cultura Contemporanea, Barcellona.

Ermes. I viaggi dell'arte, Galleria d'arte Contemporanea, Padova.

1989
Arte a Roma 1980-1989, Palazzo Rondanini, Roma.

Orientamenti dell'Arte Italiana. Roma 1947/1989, Casa Centrale degli Artisti, Mosca; Sala Centrale delle Mostre, Leningrado.

Arte Contemporanea per un Museo. 10 anni di acquisizioni delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

Kunst und Photographie. Italienische Kunst, 1960/1980, Frankfurter Kunstverein, Francoforte.

Collettiva: Marcello Jori, Jan Knap, Milan Kunc, Tommaso Lisanti, Gian Marco Montesano, Luigi Ontani, Daryush Shokof , Galleria Nicola Verlato, Bologna.

1988
Mnemosyne oder Das Theater der Erinnerung, Castello Hernsheim, Worms.

Sculture da Camera, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Spoleto.

Zurück der Natur, aber wieg Kunst der Letzen 20 Jahre, Städtische Galerie im Prinz-Max Palais, Karlsruhe.

Sculptures de chambre, Centre d'Art Contemporain, Ginevra.

1987
Die grosse Oper oder die Sehnsucht nach dem Erhabenen, Kunstverein, Bonn.

L'Attico 1957/1987. 30 anni di pittura, scultura, musica, danza, performance, video, Chiesa di San Nicolò, Spoleto.

Italienische Zeichnungen, 1945/1987, Frankfurter Kunstverein, Francoforte; Galleria Civica, Modena.

1986
Il Cangiante, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

Prospect '86. Eine Internationale Ausstellung Aktuelle Kunst, Frankfurter Kunstverein, Francoforte.

Ultime, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.

Sogno Italiano. La collezione Franchetti a Roma, Castello Colonna, Genazzano.

XLII Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia, Venezia.

XI Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte, EUR-Palazzo dei Congressi, Roma.

Arte Santa, Pinacoteca Comunale Loggetta Lombardesca, Ravenna.

VI Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, Sydney.

Terrae Motus, Villa Campolieto, Napoli; Grand Palais, Parigi.

1960-1985. Aspekte der Italienische Kunst, Frankfurter Kunstverein, Francoforte; Haus am Waldsee, Berlino; mostra itinerante: Hannover, Bregenz, Vienna.

1985
Vom Zeichnen. Aspekte der Zeichnung 1960-1985, Frankfurter Kunstverein, Francoforte; Kasseler Kunstverein, Kassel; Museum Moderner Kunst, Vienna.

Anniottanta, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; Chiostri di San Domenico, Imola; mostra itinerante: Rimini, Ravenna.

Festa dell'Arte, Castello di Volpaia, Radda in Chianti
Livres d'artistes, Galerie de la Bibliothèque Publique d'Information, Parigi.

Self Portrait in the Age of Photography. Photographers Reflecting Their Own Image, Musée National des Beaux-Arts, Losanna; Württembergischer Kunstverein, Stoccarda; mostra itinerante: Berlino, Houston, San Antonio.

1984
Le Città del Mondo. Levini, Ontani, Salvatori, Salvo, Castello di Volpaia, Radda in Chianti.

Arte e Arti. Attualità e Storia, *XLI Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia*, Venezia.

Der Traum des Orpheus. Mythologie in der Italienischen Gegenwartskunst 1967 bis 1984, Städtische Galerie im Lembachhaus, Monaco di Baviera.

Una generazione postmoderna, Musei Civici, Reggio Emilia.

Il Modo Italiano, Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles.

1983
European Expression, Annina Nosei Gallery, New York
Due quadri, Galleria Pio Monti, Roma.

1982
Androgyny in Art, Emily Lowe Gallery, New York.

Arte Italiana 1969-1982, The Hayward Gallery e The Institute of Contemporary Arts, Londra.

Italian Art Now: An American Perspective, The Solomon R., Guggenheim Museum, New York.

1981
Arte e critica 1981, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

Identité Italienne. Art en Italie depuis 1959, Centre Georges Pompidou, Parigi.

Linee della ricerca artistica in Italia 1969-1980, Palazzo delle Esposizioni, Roma.

Books by Artists, Metro Toronto Library Gallery, Toronto; Winnipeg Art Gallery, Winnipeg; mostra itinerante: Ottawa, Montreal, Dalhousie, Vancouver.

Jonge Italianen: Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Ontani, Paladino, Tatafiore, Kunsthalle Basel, Basilea; Museum Folkwang, Essen; Stedelijk Museum, Amsterdam.

1980
The Italian Wave, Holly Solomon Gallery, New York
Dieci anni dopo: i Nuovi Nuovi, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna.

1978
Corpo, figura, Palazzo della Permanente, Milano.

XXXVIII Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia, Venezia.

Fourth Triennial of India, Lalit Kala Akademi, Nuova Delhi.

1977
L'Attico in viaggio, Tempio Ekambareshwar, Kanchipuram, Madras.

Arte in Italia. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini, la linea analitica 1960/77, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

La performance oggi, GAM, Bologna.

Art corporel, Galerie Isy Brachot, Bruxelles.

1976
Photography as Art, Center za Fotogramfiju, Zagabria; Musej Suvremene Umetnosti, Belgrado.

L'Attico in viaggio, varie sedi lungo il fiume Tevere, Roma.

Metaphorbox delle internazionalità, Centro d'Informazione Alternativa, Incontri Internazionali d'Arte, Roma.

1975
Selbsportrait als Selbstdarstellung, Galerie im Taxispalais, Innsbruck.

Allestimento di lavori, Galleria L'Attico, Roma.

Le Avanguardie: Europa/America, Centro d'Informazione Alternativa, Incontri Internazionali d'Arte, Roma.

Campo Dieci, Galleria Diagramma, Milano.

24 ore su 24, Galleria L'Attico, Roma.

1974
Transformer. Aspekte der Travestie, Luzern Kunstmuseum, Lucerna; Museum Bochum, Bochum; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz.

Italian Avant/Garde, Max Protetch Gallery, New York
11th Annual Avant/Garde Festival, Shea Stadium, New York.

Il corpo come linguaggio, Palazzo Ducale, Genova.

La ripetizione differente, Studio Marconi, Milano.

Prospectiva '74, Museu de Arte Contemporànea da Universidade de São Paulo, San Paolo del Brasile.

Fotomedia. Die Erfahrungen Italienischer Künstler im Umgang mit Foto und Videotape, Museum am Ostwall, Dortmund.

1973
Contemporanea, parcheggio sotterraneo di Villa Borghese, Roma.

Interventi, Centro 6 Arte Contemporanea, Bari.

April Festival, Belgrado; Center za Umetnost, Novisad; Glasilo Skupnosti Studentov, Filozofske Facultete, Lubiana.

1972
Spirito di Patata, Galleria Schema, Firenze.

Roma Mappa '72, Centro d'Informazione Alternativa, Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, Roma.

XV Festival dei Due Mondi. Filmperformances, Museo Civico, Spoleto.

XXXVI Esposizione Internazionale d'Arte Biennale di Venezia, Venezia.

1971
Objekte, Projekte, Pläne. Konzeptkunstaus Italien, Galerie Annemarie Verna, Zurigo.

Manifestazioni artistiche fiorentine, I Tigli Cascine, Firenze.

Carlo Bonfà: Immissioni, Giuseppe del Franco: Inconsupertrafra, Ketty La Rocca: Novilunio, Luigi Ontani: Teofanie, Centro di Attività Visive, Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

1970
Mostra Nazionale di Pittura, Francavilla al Mare.

Progetti di Arte Povera, Galleria FranzP Arte Comporanea, Torino.

1969
Information, Galleria Diagramma, Milano.

Tano Festa
Ritratto di Luigi Ontani
anni Ottanta

BIBLIOGRAFIA

Nicola De Maria
Ritratto di Luigi Ontani
recto/verso
anni Ottanta

2017
Grizzana, Morandi, Arcangeli cinquant'anni dopo. Arte in Appennino da Lorenzo Monaco a Luigi Ontani, testi di Learco Andalò *et al.*, Bononia University Press, Bologna (catalogo della mostra collettiva a cura di A. Mazza e A. Stanzani tenutasi ai Fienili del Campario di Grizzana Morandi, 23 luglio – 17 settembre 2017).

2016
E. Trevi, *Ontani a Bali*, Humboldt books, Milano 2016.

2015
Luigi Ontani incontra Giorgio Morandi. Casamondo: Naturextramorteantropomorfane, Danilo Montanari Editore, Ravenna, 2015 (catalogo della mostra personale a cura di E. Frattarolo tenutasi alla Casa Museo Giorgio Morandi a Grizzana Morandi, 26 giugno - 26 settembre 2015).

2014
Luigi Ontani. TassoDelfiniRatto, testi W. Siti *et al.*, ed. bilingue italiano/inglese, Galleria d'Arte Contemporanea Emilio Mazzoli, Modena 2014 (catalogo della mostra personale tenutasi alla Galleria d'arte contemporanea Emilio Mazzoli di Modena, 12 ottobre 2013 - 28 febbraio 2014).

Luigi Ontani: works 1969-2014, texts by C.Christov-Bakargiev *et al.*, Galleria Lorcan O'Neill Roma, 2014 (pubblicazione in occasione di ArtBasel 2014).

Luigi Ontani. Er, simulacrum, amò, Bergamo, GAMeC books, 2014 (catalogo della mostra personale a cura di Giacinto di Pietrantoio tenutasi a Bergamo, 3 ottobre 2014 - 11 gennaio 2015).

2013
AnderSennoSogno, Boabooks, Ginevra 2013 (catalogo della mostra a cura di L. Lo Pinto tenutasi al Museo Hendrik Christian Andersen di Roma, 21 novembre 2012 - 24 febbraio 2013).

Bali bulé: Ashley Bickerton, Luigi Ontani, Filippo Sciascia, GAMM Giunti, Firenze, 2013 (catalogo della mostra collettiva tenutasi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, 20 ottobre 2013 - 6 gennaio 2014).

2012
CoacerVolubilEllittico, testi di J.C. Ammann *et al.*, ed. italiana/inglese/tedesca, JRP Ringier, Zurich, 2012 (catalogo delle mostre personali a cura di M. Vecellio: *Luigi Ontani. RivoltArteAltrove*, Castello di Rivoli, *Luigi Ontani. Le Déjeuner sur l'art*, Digione, *Luigi Ontani. BernErmEtica*, Berna, 8 ottobre 2011 - 27 maggio 2012).

2011
Luigi Ontani. RossinAria, testi di L. Pratesi *et al.*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2011 (catalogo della mostra personale tenutasi al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, 24 luglio - 25 settembre 2011).

Luigi Ontani. AmenHammerAmeno, Nero ed., Roma 2011 (catalogo della performance realizzata in occasione della mostra a cura di L. Lo Pinto in collaborazione con V. Mannucci *When in Rome: Thirty Works of Art Between Now and Then* tenutasi presso l'Istituto italiano di cultura e l'Hammer Museum di Los Angeles, 20 aprile - 21 maggio 2011).

2009
Luigi Ontani, a cura di G. Maraniello, MAMbo, Bologna, 2009 (catalogo in 3 voll. della mostra personale a cura di G. Maraniello tenutasi al Museo d'arte moderna di Bologna, 25 gennaio - 4 maggio 2008) [i titoli dei 3 volumi sono: *Gigante3RazzEtà7ArtiCentAuro, Tribù Tabù Dei Grilli Balinesi sulla ragnatela di Bambù* e *VillinoRomAmor*].

Cronostasi: tempo filmico e tempo fotografico, GAM-Galleria civica d'arte moderna e contemporanea - Hopefulmonster, Torino 2009 (catalogo della mostra collettiva a cura di Elena Volpato tenutasi a Torino, 25 ottobre 2008 - 5 aprile 2009).

Siamo sempre nuovi-nuovi: Enrico Barbera, Luciano Bartolini, Bruno Benuzzi, Carlo Bonfà, Vittorio D'Augusta, Giuseppe Del Franco, Enzo Esposito, Antonio Faggiano, Marcello Jori, Felice Levini, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Vittorio Messina, Luigi Ontani, Giorgio Pagano, Giuseppe Salvatori, Salvo, Aldo Spoldi, Wal, Giorgio Zucchini, Cambi, Poggibonsi, 2009, (catalogo delle mostre collettive a cura di R. Barilli tenutesi a Frittelli Arte Contemporanea a Firenze, al Centro Steccata di Parma e a Studio Vigato ad Alessandria, 5 maggio - 14 novembre 2009).

I classici del contemporaneo: Anish Kapoor, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Richard Long, Mario Merz, Marisa Merz, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Marsilio, Venezia, 2009 (catalogo della mostra collettiva a cura di C. D'Orazio tenutasi al Museo Nazionale di Villa Pisani a Stra, 24 maggio - 1 novembre 2009).

Luigi Ontani. Mar'DEI guttAvi, Umberto Allemandi &C., Torino, 2009 (catalogo della mostra personale a cura di R. Meucci Reale tenutasi al MACRO di Roma, 19 dicembre 2009 - 18 gennaio 2010) [Il libro presenta le maschere e i relativi disegni preparatori, che l'autore ha dedicato a 14 artisti che in diversi tempi hanno vissuto a Via Margutta. Maschere realizzate con Pietro Simonelli].

L. Ontani, *CapoDioMonte,* testi di A. B. Oliva e un'intervista con l'artista di L. M. Barbero, Incontri Internazionali d'Arte, Milano, Edizioni Charta, 2010 (catalogo della mostra personale a tenutasi al Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte a Napoli, 24 aprile - 5 giugno 2009).

G. Scardovi, *Solida imago,* Campanotto, Pasian di Prato (UD) 2009 (catalogo della mostra colletiva tenutasi alla Palazzina di Marfisa d'Este di Ferrara, 11 ottobre 2009 – 10 gennaio 2010).

2008
Ombrofago, testo di J.C. Ammann, Matteo Boetti, Roma 2008 [otto c. sciolte in cofanetto. Quattro litografie tratte dal video Ombrofago in 78 esemplari numerati e firmati dall'artista].

Yalos: why glass?, testi di L. M. Barbero *et al.*, ed. bilingue italiano/inglese, edizione Charta, Milano 2008 (catalogo della mostra collettiva tenutasi presso Claudia Gian Ferrari Studio di Consulenza per il '900 Italiano di Milano e alla Galleria Tognon di Venezia, 17 gennaio – 4 maggio 2008).

2007
MarmArmonia, testo di L. M. Barbero, Milano, Edizioni Charta, 2007 (catalogo della mostra personale tenutasi presso Claudia Gian Ferrari Studio di Consulenza per il '900 Italiano a Milano, 19 aprile - 27 luglio 2007).

Luigi Ontani, Stampamatic, Milano 2008 [Edizione speciale in 69 esemplari numerati e firmati dall'artista del n.2 inverno 2007-2008 di "Combo Rivista

d'arte contemporanea", dedicato a Luigi Ontani. Sulla copertina cartonata, rilegata in seta, fotoceramica e oro zecchino Ecce Homo, D'apres Guido Reni, 1970, realizzata da Gatti in Faenza].

2006
Keramikos: un percorso sulla ceramica da Arturo Martini a Luigi Ontani, testo di C.G. Ferrari, Studio di Consulenza per il '900 Italiano e Arte Contemporanea, Milano 2006 (catalogo della mostra collettiva tenutasi a Milano, 28 marzo - 31 maggio 2006).

2005
R. Pasini, *Forme del Novecento: Occhio, corpo, libertá*, Pendragon, Bologna 2005.

A. Palmieri, *In Rocchetta con Cesare Mattei (ricordi di vita paesana)*, 2005 (ristampa del volume edito a Bologna nel 1931) [il volume contiene capilettere, disegni e una tavola ripiegata di Luigi Ontani].

2004
L'Ontani da casa. Omaggio a Luigi Ontani, a cura di R. Bressan, testi di J.C. Ammann e G. Parise, Biblioteca Paolo Guidotti, Vergato 2004.

Luigi Ontani. OntanElegia, testi di A. Galasso *et al.*, Umberto Allemandi &C., Torino 2004.

2003
NapoLeonCentAurOntano, testo di V. Biasi, Gangemi editore, Roma 2003 (catalogo della mostra personale tenutasi al Museo Napoleonico di Roma, 6 maggio - 31 agosto 2003).

Luigi Ontani. Genthara, text by A. Galasso *et al.*, ITALRE, Roma, 2003 (catalogo della mostra personale tenutasi presso Stedelik Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K.) di Gent, 12 ottobre 2003 - 4 gennaio 2004).

2001
Luigi Ontani. 1965-2001 GaneshamUSA, testi di C. Christov-Bakargiev *et al.*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 2001 (catalogo della mostra personale tenutasi a New York, 11 marzo - 6 maggio 2001).

Luigi Ontani, testo di A. Busi, 2001 (catalogo della mostra personale *San SeBestiAno Son* tenutasi alla Galleria Poggiali&Forconi, Firenze, 20 gennaio - 30 marzo 2001).

2000
Luigi Ontani. CiliElegia PineAlita, testi di R. Barilli e L. Durante, Mazzotta Editore, Milano, 2000 (catalogo della mostra personale tenutasi a Palazzo Crepadonna di Belluno e alla Galleria Civica di Cortina d'Ampezzo, in occasione del premio artista dell'anno 2000, 6 agosto - 24 settembre 2000).

Appearence: Mariko Mori, Yasumasa Morimura, Luigi Ontani, Andres Serrano, Pierre & Gilles, Tony Oursler, testi di A. B. Oliva e D. Eccher, ed. bilingue italiano-inglese, Edizioni Charta, Milano, 2000 (catalogo della mostra collettiva tenutasi presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 27 gennaio - 26 marzo 2000).

GaneshaMusa, testo di A. Busi e intervista con l'artista di H. U. Obrist, Acquario Romano, Roma, 2000 (catalogo della mostra personale a cura di L. L. Briganti e N. Cardano, tenutasi a Roma, 16 dicembre 2000 - 25 febbraio 2001).

La Ville, le Jardin, la Mémoire, testi di C. Christov-Bakargiev e H. U. Obrist, Villa Medici, Roma 2000 (catalogo della mostra collettiva tenutasi a Villa Medici di Roma, 21 giugno – 24 settembre 2000).

1999
Nati sotto Narciso: Clemente, Di Stasio, Ontani, testo di A. Boatto, Fabio Sargentini Associazione culturale L'Attico, Roma 1999 (catalogo della mostra collettiva tenutasi alla Galleria L'Attico di Roma, febbraio 1999).

Il fondo d'oro: Carla Accardi, Piero Gilardi, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Giuseppe Salvatori, Salvo, con un testo di G. Pozzi, Firenze 1999 (catalogo della mostra collettiva tenutasi alla Galleria Santo Ficara di Firenze, 27 febbraio – 25 marzo 1999).

CruciVerboVia, Galleria Astuni, Fano 1999 (pubblicazione realizzata in occasione della presentazione dell'opera CruciVerboVia ad ArteFiera).

1998
Sacro Fauno Profunny a Fano, con i testi di G. Falzoni, R. Vidali, L. Ontani, Stampa Futura, Fano 1998 (catalogo della mostra personale tenutasi a Fano, Chiesa di Sant'Arcangelo, Galleria Astuni, 21 giugno - 3 agosto 1998) [volume allegato: L. Ontani, G. R. Manzoni, *Nell'abbraccio dell'io Manzoni,* Astuni, 1998].

Am horizont des sehens: Carla Accardi, Lucio Fontana, Luigi Ontani, Michelangelo Pistoletto, Marco Papa, Annie Ratti, Wien 1998 (catalogo della mostra collettiva a cura di Oscar Sandner, tenutasi a Vienna, 13 marzo - 17 aprile 1998).

1997
Ermestetiche, Edizione I quaderni del Circolo degli artisti, Faenza, 1997 (catalogo delle mostre personali tenutasi alla Sperone Westwater Gallery di New York, ad Eventi di Milano, al Palazzo Esposizioni e alla Chiesa di San Giuseppe di Faenza, 29 marzo - 5 luglio 1997).

Metamorphosis: il tempo della mutazione, testi di C. G. Ferrari e M. Brusatin, ed. bilingue inglese - italiano, edizione Charta, Milano 1997 (catalogo della mostra collettiva alla Galleria Gian Ferrari di Milano, 16 gennaio - 1 marzo 1997).

1996
Luigi Ontani, a cura di P. Weiermair, testi di F. Alinovi *et al.*, Edition Stemmle, Kilchberg (Zurich), 1996 (catalogo delle mostre personali tenutasi al Frankurter Kunstverein, al Museo Villa Stuck di Monaco di Baviera e alla Galleria Civica d'Arte Contemporanea di Trento, 14 giugno 1996 - 26 gennaio 1997) [ed.inglese: *Luigi Ontani*, edited by P. Weiermair; with texts by F. Alinovi *et al.*, Edition Stemmle, Kilchberg (Zurich), 1996].

Luigi Ontani: San Bernardo CLESSidra, testo di P. Jori, Grafiche Artigianelli, Trento 1996 (volume pubblicato in aggiunta al catalogo della mostra personale tenutasi alla Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, 26 ottobre 1996 - 26 gennaio 1997).

Arte all'Arte: Alviani, Anselmo, Ontani, Pistoletto, testi di L. Cherubini, ed. bilingue inglese/italiano, Tipolitografia MM, San Gimignano 1996 (catalogo a cura di Associazione Arte Continua della mostra collettiva tenutasi a Galleria di Palazzo Patrizi di Siena, al Palazzo Comunale di San Gimignano, alla Fortezza di Montalcino e alla Pinacoteca Comunale Volterra, 22 settembre - 22 ottobre 1996).

Nudo & crudo: corpo sensibile/corpo visibile, testi di C.G. Ferrari e M. Brusatin, ed. bilingue italiano/inglese, edizione Charta, Milano 1996.

1995
Idea Aida del Vero Diffida. Opere di Luigi Ontani 1980-1995, testi di R. Barilli *et al.*, ed. bilingue inglese-italiano, Galleria dello Scudo, Verona, 1995 (catalogo della mostra personale tenutasi a Verona, 10 dicembre 1995 - 11 febbraio 1996).

1994
Trentazioni, testo di D. Eccher, Studio d'Arte Raffaelli, Trento, 1994 (catalogo della mostra personale tenutasi a Palazzo Wolkenstein a Trento nel 1994).

Luigi Ontani, Roma, 1994 (catalogo della mostra personale intitolata *MadeUSA* tenutasi alla Sperone Westwater Gallery di New York, 17 settembre - 22 ottobre 1994).

Critica in opera 2: Luigi Ontani, Luciano Bartolini, Eva Marisaldi, a cura di R. Daolio, Tipografica F.lli Cava, Castel S. Pietro Terme, 1994.

1993
BacCasco, testi di A. Borgogelli e C. Levi, Milano, Edizioni Charta, 1993 (catalogo della mostra personale tenutasi a Castello di Volpaia in Radda in Chianti (Siena), 11 - 26 settembre 1993).

1991
Il clown della Rosa, testo di R. Barilli, Bologna, Nuova Alfa, Bologna, 1991 (catalogo delle mostre personali a cura di R.Barilli e L.Ontani tenutesi a Villa delle Rose, Galleria d'Arte Moderna, di Bologna; al Groninger Museum in Olanda e all'Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate di Londra, 28 ottobre 1990 - 28 luglio 1991).

Imprevisto: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Piero Gilardi, Maurizio Mochetti, Mario Nigro, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Gianni Piacentino, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Andrea Aquilanti, Marco Cingolani, Enrico De Paris, Federico Fusi, Riccardo Gusmaroli, Gabriele Lamberti, Igor Mattio, Stefano Pisano, Luisa Raffaelli, Gianluca Sgherri, Castello di Volpaia, Radda in Chianti 1991 (catalogo della mostra a cura di L. Pistoi tenutasi al Castello di Volpaia di Radda in Chianti, 7 - 22 settembre 1991).

1990
L. Ontani, *Alnus Aurea*, Kyoto Shoin International, Kyoto, 1990 (libro d'artista).

A. Savinio, *Introduzione a una vita di Mercurio*, con otto tavole di Luigi Ontani, Ed. L'Obliquo, Brescia 1990

Ermes. I viaggi dell'arte: Benati, Mainolfi, Nagasawa, Nelli, Ontani, Paradiso, a cura di Luigi Meneghelli, Galleria d'arte contemporanea, Padova 1990 (catalogo della mostra collettiva tenutasi a Padova, 11 maggio -16 giugno 1990)

L.Ontani, *Esca in grottesca trentinesca*, con testo di V.Sgarbi, Studio d'arte Raffaelli, Trento, 1990 (catalogo della mostra personale tenutasi a Trento nel 1989)

1989
Luigi Ontani. Opere cartacee, LithoGraphica, Casalgrasso, 1989 (catalogo della mostra personale *Euterpetto* tenutasi a Torino presso Galleria In Arco, 14 aprile - 25 maggio 1989)

Collettiva: Marcello Jori, Jan Knap, Milan Kunc, Tommaso Lisanti, Gian Marco Montesano, Luigi Ontani, Daryush Shokof , Galleria Nicola Verlato, Bologna 1989 (catalogo della mostra collettiva tenutasi a Bologna, 15 dicembre 1989 - 30 gennaio 1990)

1987
L. Ontani, *Là ci dArem la maschEra*, Edizioni Franco Toselli, Milano 1987

R. Barilli, *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica degli anni Ottanta*, Milano, Feltrinelli, 1987

1986
L. Ontani, *IcolocA et MitolocA*, testo di G. Briganti, F.lli Palombi, Roma 1986 (catalogo della mostra tenutasi alla Galleria dell'Oca di Roma, 1986)

Svanimento, testi di V. Zeichen, Marco Noire ed., Adine in Chianti 1986

1984
F. Alinovi, *L'arte mia*, Il Mulino, Bologna, 1984

Le città del mondo: Levini, Ontani, Salvatori, Salvo, testi di V. Bramanti, Umberto Allemandi & C., Torino 1984 (pubblicazione in occasione della mostra collettiva *Le città del mondo* allestita nel Castello di Volpaia a Radda in Chianti, giugno - luglio 1984)

G. Battcock, R. Nickas, *The Art of Performance: A Critical Anthology*, E.P.Dutton Inc, New York, 1984

Der Traum des Orpheus. Mythologie in der italienischen Gegeneartskunst 1967 bis 1984, testo di H. Friedel, Stadtische Galerie in Lenbachhaus, Munchen, 1984

Luigi Ontani. Sapienza: ceramica realizzata con Venera e i suoi forni a Roma, a cura di E. Coen, Il Bagatto, Roma 1984

A. Izzo, *Luigi Ontani: il passo della luce*, Salerno 1984 [estratto da "Lapis/Arte", giugno 1984]

1983
Il Modo Italiano, a cura di Giovanna Zamboni, testo di G. Celant, Regione Piemonte - LAICA ed., 1983 (catalogo della mostra collettiva tenutasi a Los Angeles Contemporary Exhibitions di Los Angeles, gennaio - febbraio 1984)

Facciapule, testo di Goffredo Parise, Umberto Allemandi & C., Torino 1983

Literatur im Raum: Luciano Bartolini, Alighiero Boetti, Luigi Ontani, Giulio Paolini, Claudio Parmiggiani, Vettor Pisani, text von H. Friedel., Ed. Bitterlin, Basel 1983

Due quadri, testo bilingue inglese/italiano, Galleria Monti, Roma 1983 (pubblicazione in occasione della serie di mostre a Galleria Pio Monti di Roma dal 22 ottobre 1983)

1982
D. Waldman, *Italian Art Now: An American Perspective*, *Exxon International Exhibition,* The Solomon R.Guggenheim Museum, New York, 1982 (catalogo della mostra tenutasi a New York, marzo 1982)

Androgyny in Art, Hempstead, New York 1982 (catalogo della mostra tenutasi alla Emily Lowe Gallery di New York, 6 novembre - 19 dicembre 1982)

1981
F. Alinovi, C. Marra, *La Fotografia, illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981

Luigi Ontani: 7-31 marzo 1981, testo di M. Diacono, Galleria Mario Diacono, Roma 1981 (catalogo della mostra *Autoritratto in Cartamodelli Dorati* tenutasi alla Galleria Mario Diacono di Roma nel 1981)

Identitée Italianne, L'art en Italie depuis 1959, a cura di G. Celant, Centre Georges Pompidou, Parigi - Centro Di, Firenze, 1981 (catalogo della mostra collettiva a cura di G. Celant al Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne di Parigi, 25 giugno - 7 settembre 1981)

Arte e Critica 1981, testi di I. Panicelli *et al.*, De Luca Editore, Roma 1981 (catalogo della mostra tenutasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Valle Giulia, 29 luglio - 4 ottobre 1981)

Luigi Ontani, fascicolo 7 di *Esercizi di Lettura,* Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1981-1982 (catalogo della mostra personale *San Petronio il Demonio* tenutasi a Bologna, 1981-1982)

1980
Dieci anni dopo: I Nuovi Nuovi, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1980 (catalogo della mostra collettiva a cura di R. Barilli tenutasi a Bologna, 15 marzo 1980)

Luigi Ontani: Kunsthalle Basel, 11/5/1980-22/6/1980; Museum Folkwang Essen, 17/10/1980-30/11/1980; Stedelik Museum Amsterdam, 12/12/1980-13/1/1980, Arti grafiche Orlando, Roma 1980 [fa parte del catalogo della mostra collettiva a cura di J.C. Ammann, *Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore* Kunsthalle Basel, 11 Mai - 22. Juni 1980, Museum Folkwang Essen, 17 Oktober - 30 November 1980, Stedelijk Museum Amsterdam, 12 Dezember 1980 - 13 Januar 1981, Schwabe & Co, Basel, 1980]

1979
A.A. Bronson, P. Gale, *Performance by Artists*, Art Metropole ed., Toronto 1979

R. Goldberg, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New York 1979

1978
Acervus, Editions DACIC, Tübingen 1978 (libro d'artista)

Corpo, figura, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1978 (catalogo della mostra collettiva tenutasi al Palazzo della Permanente di Milano, 6 - 30 luglio 1978)

1977
Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica, Torino, 1977 (catalogo della mostra a cura di R.Barilli, A. Del Guercio, F. Menna, tenutasi alla Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, maggio-settembre 1977)

La performance oggi. Settimana Internazionale della performance, La Nuova Foglio, Pollenza 1977 (catalogo della mostra tenutasi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, 1-6 giugno 1977)

1974
Transformer – Aspekte der Travestie, testi di J.C. Ammann e M. Eigenheer, ed. in francese-inglese-tedesco, Kunstmuseum, W.Staub AG, Luzern 1974 (catalogo della mostra collettiva itinerante tenutasi al Kunstmuseum di Lucerna, al Museum Bochum di Bochum e al Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum di Graz, 17 marzo - 15 aprile 1974)

L.Ontani, *Poesiae adulescientiae*, Franz Paludetto Editore, Torino 1974

Ripetizione differente 1974-2014, testo di R. Barilli, Fondazione Marconi arte moderna e contemporanea, II ed., Milano 2014 (catalogo della mostra collettiva a cura di R.Barilli tenutasi allo Studio Marconi 1974 e riproposta alla Fondazione Marconi arte moderna e contemporanea, 10 Giugno - 18 Luglio 2014)

1971
Carlo Bonfà: Immissioni. Giuseppe Del Franco: Inconsupertrafra. Ketty La Rocca: Novilunio. Luigi Ontani: Teofania, 1971 (catalogo della mostra collettiva tenutasi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 22 maggio - 6 giugno 1971)

1970
Luigi Ontani. [Stanza delle similitudini. Oggetti pleonastici], testo di R. Barilli, Milano 1970 (catalogo della mostra personale a cura di R. Barilli tenutasi Centro Culturale San Fedele di Milano, gennaio 1970)

Rassegna stampa mostra

Accademia Nazionale di San Luca: SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico. Luigi Ontani, in "Artequando. Il gerundio dell'arte", 29 novembre 2017

I. Piccioni, *Luigi Ontani. SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico*, in "Segno", 264, ottobre-novembre 2017, pp. 60-61

I. Gianni, *Luigi Ontani. Accademia di San Luca, Roma,* in "Flash Art", 24 ottobre 2017

I. Panicelli, *Rome. Luigi Ontani. Accademia Nazionale di San Luca*, in "Artforum", 1 ottobre 2017

S. Barbati, *Eclettico, polimorfo. A Palazzo Carpegna un Luigi Ontani da non perdere*, in "Roma da leggere", 3 ottobre 2017

I. Guidantoni, *Luigi Ontani. SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico. Accademia di San Luca*, in "Saltinaria", 24 settembre 2017

A. Cortellessa, *Luigi Ontani, la scala a chiocciola*, in "Doppio Zero", 10 settembre 2017

L. Capano, *Viva l'arte! L'universo fantastico di Luigi Ontani in mostra a Roma*, in "Arts Life", 8 settembre 2017

V. Lonati, *L'arte a settembre. In 5 mostre, Roma. Luigi Ontani. SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico,* in "Panorama", 6 settembre 2017

L'universo fantastico di Luigi Ontani all'Accademia di San Luca, fino al 22 settembre, in "Oltre le colonne", settembre 2017

L. Pietropaolo, *Iconologie, allegorie, miti e idoli di Luigi Ontani in conversazione con San Luca*, in "Arte e Critica", 90, autunno 2017, pp. 81-83

Che estate estatica, in "MarieClaire", 17 luglio 2017

S. Malatesta, *Ontani e il fascino perduto di Bali vecchia,* in "Il Venerdì", 14 luglio, 2017

Sciarada (audio, dal minuto 17:36), Rai Radio1, 8 luglio 2017

Mattarella ha consegnato i premi "Presidente della Repubblica", in "Il Messagero", 3 luglio 2017

Le maschere di Ontani, in "La Freccia", 1 luglio 2017

Viaggi transtorici, in "Amica", luglio 2017, p. 55

Luigi Ontani. Mutevolezza e metamorfosi, in "ArteeCriticaCity", giugno-agosto 2017, p. 32

A. Cortellessa, *La fuga infinita delle figure all'Accademia di San Luca*, in "Il Manifesto", 18 giugno 2017cccc

S. Mauro, *Luigi Ontani: un viaggio oltre il narcisismo filosofico all'Accademia di San Luca*, in "Art Special Day", 14 giugno 2017

E. Cannaviello, *Originale ma inconfondibile: il genio di Ontani,* in "La Verità", 14 giugno 2017, p. 22

Luigi Ontani, in "La Repubblica", 25 maggio 2017, p. XVI

G. Simongini, *Le mille invenzioni di Luigi Ontani maestro dei paradossi*, in "Il Tempo", 24 maggio 2017, p. 23

L. A. Ricciardi, *Fra conoscenza e narcisismo, Luigi Ontani all'Accademia di San Luca*, in "The Pink Flamingo", 24 maggio 2017

TGLazio, (video, dal minuto 16:36), 24 maggio 2017

V. Martinoli, *Luigi Ontani. SanLuCàstoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico*, in "Artecracy", 23 maggio 2017

D. Maestosi, *Narciso e fragile. Luigi Ontani celebra se stesso*, in "Il Messaggero", 22 maggio 2017

E. Sassi, *Esuberante, lirico, narciso. Mille volti, un solo Ontani. Una personale dell'artista all'Accademia di San Luca,* in "Corriere della sera", 21 maggio 2017, p. 17

E. Sassi, *Accademia di San Luca. Signori, Luigi Ontani. Uno, mille, centomila*, in "La Lettura", 21 maggio 2017

E. Del Drago, *Ontani, un battitore libero in cerca della "santità artistica". All'Accademia di San Luca una grande retrospettiva ripercorre la sua straordinaria carriera dai Tableaux Vivants al BellimBusTo*, in "La Stampa", 20 maggio 2017, pp. XII, XIII

A. Di Cori, *Ontani in maschera,* in "La Repubblica", 18 maggio 2017, p. XXI

Luigi Ontani e l'evangelista, in "Exibart", 17 maggio 2017

Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico, FFMAAM, 17 maggio 2017

La mostra Luigi Ontani all'Accademia di San Luca a Roma, Youtube, canale Teledurruti, 17 maggio 2017

T. Pergolizzi, *A Roma la restrospettiva di Luigi Ontani,* in "Life star", 15 maggio 2017

A Palazzo Carpegna la retrospettiva di Luigi Ontani, in "Artemagazine", 15 maggio 2017

Luigi Ontani artista e curatore di se stesso all'Accademia di San Luca, in "Inside Art", 15 maggio 2017

F. Trieste, *Luigi Ontani in mostra a Palazzo Carpegna*, "Pocket Art in Rome", 15 maggio 2017

A. Mammì, *Il mago Ontani*, in "L'Espresso", 14 maggio 2017

M. Ferraioli, *Luigi Ontani cura una retrospettiva su se stesso. A Palazzo Carpegna a Roma*, in "Arttribune", 13 maggio 2017

L. M., *Palazzo Carpegna, Dai Tableaux Vivants alle ceramiche. L'antologia di Ontani*, in "Trovaroma", 11-17 maggio 2017, p. 55

G. Pederzani, *Luigi Ontani, "Eccellenza tutta italiana nel mondo"*, in "VergatoArte", 06-28 maggio 2017

Luigi Ontani. Accademia Nazionale di San Luca, L. O'Neill, maggio 2017

N. Cottone, *Mattarella: «Cultura arte e scienza collante della società, dovere sostenerle»*, in "Il Sole 24 ore", 6 marzo 2017

Cerimonia di consegna dei Premi "Presidente della Repubblica" per l'anno 2015 dell'Accademia Nazionale dei Lincei, dell'Accademia Nazionale di San Luca e dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (video), Presidenza della Repubblica, 6 marzo 2017

Luigi Ontani – SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico, Sky Arte, s.d.

Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico, in "Artsy", s.d.

Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico. Prorogata fino al 25 novembre 2017, in "Contemporary Arts", s.d.

Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico at The Accademia Nazionale di San Luca, Rome, in "Mousse Magazine", s.d.

Luigi Ontani in Rome. A major show at Accademia di San Luca in "A continental breakfast", s.d.

Luigi Ontani. Accademia Nazionale di San Luca in "Art Forum", s.d.

Luigi Ontani at Accademia Nazionale di San Luca, Rome, in "Cura magazine", s.d.

Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico, Mibact, s.d.

Luigi Ontani. SanLuCastoMalinIconicoAttoniTonicoEstaEstEtico. Circa 60 opere tra cui i tableaux vivants, fotografie ritoccate e Anamorpose, in "Rome Art Week", s.d.

Luigi Ontani e il diletto dell`arte (video), Rai Arte, s.d.

Roma, l'Accademia Nazionale di San Luca presenta in mostra a palazzo Carpegna le opere di Luigi Ontani (video), Rete Sole, s.d.

Didascalie opere in mostra

14-21 SALA 1 (da sin)

280 *Ermafrodito*, 1970
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista

279 *Annunciazione*, 1970
Foto a colori su carta
Collezione Brunetti Michela - Alessandrini Matteo e Camilla

281 *Bacchino*, 1970
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista

282 *TondoDante*, 1971
Foto a colori su carta
Collezione privata, Roma

283 *Sabine Ratto, d'après David*, 1974
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista

281 *Leda e Cigno*, 1975
Foto a colori su carta
Collezione Fabio Sargentini, Roma

280 *LapsusLupus*, 1992
Foto b/n virata a seppia dipinta ad acquerello
Collezione Brunetti Michela - Alessandrini Matteo e Camilla

22-30 SALA 2 (da sin)

288 *Don Giovanni* (tableau vivant Galleria L'Attico Roma), 1974
Fototela a colori con cornice Brancusiana realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

290 *Troumeau Alato*, 1997-2017
Mobile in ceramica con libri fotoceramica (1997-2017), realizzati con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

286-287 *Ciclo ViziCapitelli (SuperBia, Lussuria, Gòla, AvAriZIA, VanaGloria, AcciDia, IrA, InVIDIa)*, 2010-2011
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

285 *Nel Regno del Ragno Eggoista*, 2005
Vetro con specchio sabbiato realizzato a Murano, progetto in china e acquerello su carta
Collezione dell'artista

289 *Tondo CanOvAuroborus*, 2012
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

284 *Nel Regno del Ragno Eggoista* (progetto), 2005

31-37 SALA 3 (da sin)

299 *Tarocco CasanovAgliostrico*, 1997
Foto b/n virata a seppia dipinta ad acquerello
Collezione dell'artista

300 *RaffaEllo, 1970-1996*
Fotoceramica realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

296 *Nostalgia di Giano e Giasone*, 1985-1986
Olio su tavola
Collezione Antonio Martino, Roma

302 *PanOlimpo*, 1975
Fototela a colori
Collezione dell'artista

294 *TrEtàArtemadeEfAsia*, 1999
China e acquerello
Collezione dell'artista

292-293 *Ciclo di otto disegni china e acquarello per il libro di poesie "Giochi di specchi" di Margaret Atwood*, anni Ottanta
China e acquerello
Collezione dell'artista
(1. *Ossia Diluv'io*, 2. *L'Ennesimo Proteso*, 3. *Sacro profumo d'Animale*, 4. *ManiTabù*, 5. *Sirenoto incanto ignoto*, 6. *IconograFiat*, 7. *San SebastianDafneo*, 8. *Euridicorfeo*)

297 *Tondo VII ArtiMadeAsiae*, 2017
China e acquerello
Collezione dell'artista

295 *GaneshDafne gaio, Giove et Ganimede, Gallo e Alloro, col Gorilla goloso dell'uovo d'oro*, 2003
China e acquerello
Collezione dell'artista

298 *Pure'ZZA*, 1996
Foto b/n virata a seppia dipinta ad acquerello
Collezione Gaetano e Barbara Maccaferri, Bologna

301 *LeonarDio*, 1970-1996
Fotoceramica realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

291 *TRuONO*, 1978-1979
Cartapesta e legno dipinti, realizzata con Pietro e Venera Finocchiaro
Collezione Milena Ugolini

38-39 PORTICO

303 *LapsusLupus*, 2015-2016
Mosaico in cornice di legno dorato e oro zecchino realizzato con Sara Goberti
Collezione dell'artista

39-49
68-77 RAMPA (a salire lato dx)

372 *AnamorPose, EvAdamo*, 1973-2004
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

371 *AnamorPose, OssiMoro sorVolante*, 2004-2007
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

370 *AnamorPose, StraVizi Capitalistici*, 1970-2014
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

369 *AnamorPose, GEoLoso*, 2002-2004
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

368 *AnamorPose, PropaUganda*, 2005-2006
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

367 *AnamorPose, SuperstiziReligiOne*, 2004-2017
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

366 *AnamorPose, InSecurity*, 2005-2007
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

365 *AnamorPose, L'OMBROFAGO*, 2008
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

364 *AnamorPose, GaniMade*, 1996-2017
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

363 *AnamorPose, CiniComiCo*, 2006-2007
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

362 *AnamorPose, FamAE*, 2006-2007
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

361 *AnamorPose, AtiV*, 1995-2004
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

360 *AnamorPose, MirrorIrony*, 2001-2006
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

359 *AnamorPose, SciàMano*, 2007-2011
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

358 *AnamorPose, RagaRugaRogo*, 1998-2006
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

331 *UovoPinealeTripode*, anni Ottanta-Novanta
Bronzo dorato con occhi smaltati e luce elettrica
Collezione dell'artista

331 *LapsusLupus*, 1995-2013
Scultura in bronzo e doratura in oro zecchino
Collezione dell'artista

68 FINE RAMPA (a salire lato dx)

357 *AnamorPose, tableau vivant MarDeiGuttAvi*, 2009
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

356 *AnamorPose, tableau vivant AuroboroSerpentine*, 2010
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

355 *AnamorPose, tableau vivant AmenHammerAmeno*, 2011
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

49 FINE RAMPA (a salire lato sin)

354 *AnamorPose, AttentiARTITRA*, 1973-2005
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

353 *AnamorPose, PirandellEsca*, 2005-2007
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

352 *AnamorPose, NaGarudaSinghSiaMuayAurea*, 2006
Foto lenticolare a colori
Collezione dell'artista

39-49
68-77 RAMPA (a salire lato sin)

304 *Canopo BorromiNeo*, 2017
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

305 *ErmEstEtica San SebastiancEntauro*, 1995
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Luigi Ghirlandi

306 *Canopo DioscuriDeChiricoS'AVInio*, 2017
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

307 *BellimBusto BELLITRILUSSA*, 2004-2016
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

308 *ErmEstEstetica Borghese*, 2002
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

309 *BellimBusto SanLucaVirgineo*, 2017
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

310 *Canopo LeonARDOofioRITO*, 1997
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

311 *ErmEstEtica PitAllegorica*, 2007
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Valerio de Paolis

312 *Canopo GalileoGalileiChini*, 2000
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Massimo De Carlo Milano/Londra/Hong Kong

315 *Canopo Felice GrotteschIANI*, 2016-2017
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

314 *ErmEstetica PavonDante*, 1995-1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Marco Rettani (Svizzera)

313 *Canopo GiovanDarcOrco*, 2003
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

316 *BellimBusto POLLOck*, 1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

317 *ErmEstEtica WithMan*, 1997
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Valerio de Paolis

318 *Grillo D'InnoCampana*, 1997
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

319 *Canopo GertRudeSTein*, 1997
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Veronica Sassoli

320 *ErmEstEtica AdrianAntinoo*, 1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Marco Rettani, Svizzera

321 *ErmEstEstetica AIDialetticA*, 1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Calabresi, Roma

322 *ErmEstEtica NeronEros*, 1995
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

323 *ErmEstEtica NuvolarPiloTazio*, 1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Marco Rettani, Svizzera

324 *ErmEstEtica ZarathustrAsso*, 1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

325 *ErmEstEstetica MariNettiDannuziazione*, 2010
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

326 *ErmEstEtica d'Europa*, 2003
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione d'arte di storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna

327 *ErmEstEtica SignorBonaventurArte*, 1997-2007
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

328 *ErmEstEtica Erma dell'Arma con GianoDiavolAngelo, d'apès Guido Reni,* 1998
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

329 *ErmEstEtica PIRAndelloJJoyce*, 2014-2017
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

330 *ErmEstEtica RossinAria*, 2011
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Marco Rettani, Svizzera

332 *ErmEstEtica CristoFORO Colombo*, 1996
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

333 *Canopo MatteiElettroOleandro*, 2016- 2017
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

50-51 GALLERIA DEI RITRATTI/
SALA DELLA DIDATTICA

334 *San Luca, d'après Guercino*, 1975
Foto b/n virata a seppia dipinta ad acquerello
Collezione dell'artista

52-53 GALLERIA – GABINETTO
DEI DISEGNI

336-337 *En route vers l'Inde, d'après Pierre Loti,* 1970-2017
Foto b/n virate a seppia dipinte ad acquerello in India
Collezione dell'artista

336 A sinistra:
Pinealita, 1990; *FaunoCobradanzaDissonanza, d'après Von Stuck,* 1996; *MadeU-*

SApineale, 1993; *San Sebastiano, d'après Henner*, 1976-1977; *Davide e Golia*, d'après B. Manfredi, 1976

337 A destra:
NotoStonatoinSiparioarea, 2012; *PeacockPeDante con Confidente*, 2008-2012; *MahARAja*, 1977; *Egiziare*; *Riflora, d'après Rembrant*

54-67 GALLERIA (da sin)

340 *Ecce Homo, d'après Guido Reni*, 1970
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista

Ciclo Ennesima Cena, 1991
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista
344-345 (*San Tommaso, San Giacomo minore il Giusto, San Mattoeus, San Bartholomoeus, San Johannes the Divine, San Andreas, NarciGiuda-Judas Iscariot)*

346-347 *Ciclo Ennesima Cena*, 1991
(*San Jacobus Maior, San Petrus, San Thaddoeus, San Filippo, San Simeon, Saint Jude)*

349 *NaturaEstraMortAntropomOrfana*, 2015
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

341 *Angelo RiVelato*, 1975
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista

342-343 *Ciclo CruciVerboVia*, 1997-1998
Ceramica policroma realizzata con Gatti, Faenza
Collezione Calabresi, Roma

348 *San Sebastiano Indiano*, 1976
Foto b/n virata a seppia dipinta ad acquerello
Collezione dell'artista

338 *San Sebastiano, d'après Guido Reni*, 1969-1996
Fotoceramica realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

339 *San Paolo Folgorato Fortunato, d'après Caravaggio*, 2008
Fotoceramica realizzata con Gatti, Faenza
Collezione dell'artista

62-65 SALETTA

350-351 *David e Prigioni in 7 pose, d'après Michelangelo*, 1970
Foto a colori su carta
Collezione dell'artista

Crediti

Fotografi
GB - Giorgio Benni
AJ - Andrea Jemolo
Vl9 - Vl9 Photography

Copertina
GB

Interno
Parte iniziale
Vl9 | 2, 12-13

Allestimento verde
GB | 24-25, 29, 30
AJ | 14, 15, 18-19, 20-21, 22-23, 26-27, 28, 31, 34, 35, 36-37
Vl9 | 316-17, 2-33

Allestimento oro
AJ | 38, 39, 40, 41, 42, 3, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77

Allestimento magenta
GB | 56-57, 58-59, 60, 61, 67
AJ | 50-51, 52-53, 54-55, 62-63, 64-65
Vl9 | 66

Opere nelle nicchie
Vl9 | 304-305-306-307-308-309-310-311-312-313-314-316-317-318-319-320-321-322-323-324-325-326-326-327-328-329-330

Apparati
Vl9 | 373

L'opera *Canopo BorromiNeo* a p. 304
è stata composta con le fotografie realizzate da
Moreno Maggi per il volume di
Paolo Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma 2011
© Moreno Maggi

Progetto video
Italo Spinelli

Riprese
Paolo Sulpasso

Montaggio
Silvia Di Domenico
Simone Zamatei

Assistente
Lorenzo Spinelli

Ringraziamenti dell'artista

Video
Italo Spinelli e Lorenzo, Roma

Montaggio
Silvia Di Domenico, Roma

Fotografi
Cesare Bastelli
Renzo Bressan
Giorgio Benni
Giorgio Gramantieri
Giorgio Colombo
Nino Migliori
Lanfranco Secco Suardo
Mario Onofri
Dino Pedriali
Claudio Abate
Giuseppe Schiavinotto
Maurizio Valdarnini
fratelli Bugionovi
Aldo Bonzi
Krishnan, India
O. P., India
Franco Gozzano
Antonio Guerra
Massimo Piersanti
Graziano Pederzani
Sakis
G. Thomas
Salvatore Colella
Giordano Falzoni
Michaela Langenstein

Bronzetti
Santini, Pistoia
Sergio Beragnoli, Pistoia
Da Prato, Pietrasanta
sorelle Venturi, Bologna

Marmi
Massimo Galleni, Pietrasanta

Ceramiche
Venera Finocchiaro, Roma
Gatti, Faenza

Mosaici
Sara Goberti, Ravenna

Vetrate
Rosaria Redini, Roma
Giuliani, Roma

Vetri
Silvanno Signoretto, Murano

Restauro
Santolini, Roma

Doratore
Karim, Roma

Corniciaio
Desideri, Roma

Sarti
Angelo Angelilli, Roma
Mr. Piack, Bkk
Sanjai, Delhi
Gammarelli, Roma

Costumi
Tirelli, Roma
Cabiria D'Agostino

Maschere
Pietro Simonelli
Davide Masi
Bahama, Bali
Kunyit, Bali
Bogam, Bali
Ida Bagus Anom, Bali
I Wayan Sukarya, Bali
I Wayan Tangguh, Bali
Kaewduang Yai Tabthip, Bangkok
Kaewdong Hyai, Thailandia

Artigiani RomAmor
Marata
fabbro Leoni
fabbro Troiani
fabbro Vitali
falegname Diamanti
falegname Avoni San Luca
scalpellino Giancarlo degli Esposti
ceramista Terraviva, Vietri
mosaicista Costantino, Roma
decoratore Gandolfi

Riproduzioni in catalogo
Gilberto e Rosa Sandretto
Corrado e Reuben Levi
Luisa Laureati Briganti
Massimo Di Carlo
Maramotti
Musumeci
Nicoletta Fiorucci
Paolo e Francesco Serra di Cassano
Amos e Giovanna Ciani
Aurora e Mauro Pappaglione
Nunzio Vitale
Alessandro Roscioli
Margherita Toselli
Giulio Di Groppello
Giancarlo Pediconi
Lorcan O Neill
Benedetta Lucherini
Grazia e Timotea Prini
GAM, Torino
MART, Rovereto
MAMBO, Bologna
Lito Bulla, Roma

L'artista desidera ringraziare anche Federico e Francesco De Melis per il video di Bomarzo, Elena Volpato per la sequenza video del GAM, Torino, Giorgio Riggeri, Renato Barilli, il Comune di Vergato (Bo), Marget Atwood e Kanokwan Rittipairoj (Silpakorn University, Bangkok).

Finito di stampare nel mese di luglio 2018
da LitografTodi

Printed in July 2018
by LitografTody, Italy

© 2018 ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA
Roma, piazza dell'Accademia di San Luca 77
+39.06.6798850 | +39.06.6798848
www.accademiasanluca.eu

ISBN 978-88-97610-32-8

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA