

Orazio Bacci
Primario geometrico

FONDAZIONE PASSARÉ

Orazio Bacci. Primario geometrico
a cura di Luca Pietro Nicoletti
con testi di Felix Kwok e Stefano Soddu.

Testi: Luca Pietro Nicoletti, Felix Kwok e Stefano Soddu
Progetto grafico e impaginazione: Floriana Mantovani (florianamantovani.com)
In copertina: Baccicromia, 2010, 70x70

Crediti fotografici
Alberto Bacci
Orazio Bacci
Floriana Mantovani

Stampato nel giugno 2020

Edizione fuori commercio
Tutti i diritti riservati / All rights reserved

È vietata la riproduzione anche parziale di questo volume, sia con mezzi meccanici che elettronici senza il permesso scritto di Fondazione Passaré, eccettuato il caso di brevi citazioni in articoli di riviste e giornali.

Fondazione Passaré
Via Tortona, 86 - 20144 Milano
info@fondazionepassare.com
www.fondazionepassare.com
Fb: FondazionePassare - Ig: fp_milano - YT: Fondazione Passaré

Orazio Bacci

Primario geometrico

a cura di Luca Pietro Nicoletti

con testi di
Felix Kwok
Stefano Soddu

Saluto di Felix Kwok	6
Una premessa due note di Luca Pietro Nicoletti	9
Orazio Bacci. Un ritratto in studio di Stefano Soddu	31
Bibliografia	35
Fondazione Passaré	39



DMS 321, 1966, 90x120, acrilico su tela, sold by sotheby's Hong Kong, 06 OCTOBER 2019

2017年10月，為了追尋現代亞洲藝術家在意大利的發展足跡，我開始了每半年一次前往意大利進行考察的旅程，並迅速被這個國家博大深邃的藝術與文明深深吸引。一年之後，隨著我研究旅意亞洲藝術家霍剛、蕭勤、李元佳、吾妻兼治郎大有進展，我在2018年11月首次拜訪奧拉治奧·罷起先生。罷起先生自六〇年代以來即與旅居米蘭的戰後亞洲藝術家結為摯友，同時亦與空間主義大師盧齊歐·封塔那關係深厚，其攝影與繪畫作品，數十年來始終不輟，成為意大利戰後藝術的重要見證。每次登門拜訪，罷起先生一家總是非常熱情，為我解說他和他的摯友的精彩經歷；在他家裡每一面牆壁，都掛滿他和他好友的作品，讓我彷彿穿越時空，回到六十前前生機勃勃的米蘭藝壇。在亞洲，蘇富比在2019年3月和9月先後兩次以罷起先生的作品與珍藏策劃專輯，以發揚中國與意大利藝術的精彩篇章，獲得廣泛好評，這亦是我們對罷起先生鼎力支持的最佳回饋。在此，我祝願罷起先生健康長壽，並且獲得更多新世代觀眾和藏家喜愛他的藝術創作。

蘇富比亞洲區董事
現代亞洲藝術部銷售主管
郭東杰

In October 2017, I started my half yearly research trips to Italy in order to study the life and career of modern Asian artists in Italy, and was instantly attracted by the country's profound history of art and civilization. A year later, as I conducted research on the developments of the Italian artists Ho Kan, Hsiao Chin, Li Yuan-Chia and Azuma Kenjiro, I made my first visit to Mr. Orazio Bacci in November 2018. Since the 1960s, Mr. Bacci has developed close-knit relationships with post-war Asian artists living in Milan, as well as with the Spatialism master Lucio Fontana. For decades, Mr. Bacci has been practicing photography and painting, bearing crucial witness to the progress of Italian post-war art. Every time during my visit, the family of Mr. Bacci is very welcoming, while Mr. Bacci always appears enthusiastic as he explained to me the wonderful experience of himself and his dear friends. On each wall of his house, he displayed works by himself and his friends, giving the visitors an impression of travelling back in time to the vibrant Milanese art scene six decades ago. With an attempt to reintroduce this wonderful chapter of Chinese and Italian art, Sotheby's brought the collection of Mr. Bacci to Asia in a specially curated feature of Modern Art Sale in March and September 2019. The sales were very well received, and I sincerely hope that this could serve as a tribute to Mr. Bacci's generous support. Here, may I wish Mr. Bacci good health and good spirit, and that his art will be appreciated by a wide scope of audience and collectors of the new generation.

Felix Kwok
Director, Asia
Head of Sale, Modern Asian Art
Sotheby's



Sintesi, 2004, acrilico su tela, 50x50

Una premessa e due note.

Luca Pietro Nicoletti

Premessa 2019. Un incontro.

Non immaginavo, nella primavera del 2010, che l'incontro del tutto occasionale con Orazio Bacci sarebbe stato decisivo per molte situazioni che si sarebbero sviluppate negli anni successivi. Alla fine di una cena ad Albissola Marina, dopo l'inaugurazione di una mostra dell'amica Rosanna Forino presso l'Associazione Bludiprussia di Paola Grappiolo, salutandoci Orazio mi disse che alla sua prossima mostra mi avrebbe chiesto di scrivere un testo per lui. Non avevo capito che mi avrebbe telefonato da lì a dieci giorni per una mostra che si sarebbe inaugurata meno di un mese più tardi, ai primi di giugno. Assieme a noi c'era un altro estimatore di Bacci, che Paola e Rosanna mi avevano fatto conoscere in quell'occasione: il pittore Sergio Dangelo.

La mostra che mi chiedeva di presentare coinvolgeva anche il pittore cinese Ho Kan, e Bacci si era molto sorpreso che io, venticinquenne, ne avessi orecchiato il nome ma non lo conoscessi (e lo stesso valeva per un altro pittore di cui mi parlò lui per la prima volta con trascinate entusiasmo, e che sarebbe stato poi tanto importante per me: Carlo Nangeroni). Bastò organizzare una cena nella sua bella casa di via Teulie

per rimediare. Ho Kan parlava poco, e pochissimo diceva di sé e del proprio lavoro, salvo confidare uno stratagemma che da cinquant'anni consigliava ai connazionali appena giunti in Italia, come fece lui a suo tempo dopo aver lasciato il paese natale nel 1963. L'importante, per Ho Kan, era saper dire in corretto italiano due frasi fondamentali: «Per favore come si dice?» e «Per favore come si scrive?», indicando di volta in volta gli oggetti di cui si voleva conoscere il nome.

Orazio, al contrario, parlava molto, rendendo subito chiaro cosa lo legasse al più anziano pittore cinese al di là dell'amicizia e della stima: egli amava e ama molto la cultura orientale e la filosofia zen, e tutto quello che avesse un suono arcaico e alieno alla tradizione occidentale. Da poco, infatti, un critico gli aveva detto che le sue "righe" affondavano le radici nella tradizione primitiva (o "primaria" se si preferisce) e che si poteva parlare nel suo caso di un primitivismo conciliato con la sintesi del cosmo ridotta ai colori primari e al sistema di ortogonali da Piet Mondrian. È possibile che sia così, che davvero ci sia un nesso profondo che cavalca i secoli e tiene insieme cose così distanti. Sono abbastanza sicuro che Bacci non pensasse a queste cose, quando negli anni Sessanta faceva alcuni dei suoi quadri più belli mascherando parti di tela per ottenere in negativo delle righe bianche e abbaglianti su fondi di colore brillante rosso o blu o altre cromie sature e opache. E sono convinto che se il maestro del Neoplasticismo aveva un posto di riguardo nel suo Olimpo personale, altrettanto non fosse per i tessuti o le decorazioni vascolari dell'uomo primitivo: ciò non esclude però che inconsciamente un desiderio di riduzione del mondo reale ai suoi minimi termini avesse molto a che fare con un desiderio di purificazione primordiale, e che la semplificazione estrema non fosse una sovrastruttura culturale quanto un modo per tornare alle radici di un più autentico ordine di valori.



Orazio Bacci, Ho Kan, Alessandro Passaré, Milo Cattaneo © Orazio Bacci 1997

Per nascita o per affiliazione emotiva, dunque, la filosofia del Tao e altre forme di riflessione per aforismi e pensieri brevi e fulminanti poteva accomunare l'anziano pittore cinese, che dal Surrealismo era tornato a un'astrazione onirica ma rigorosa con la stessa pulizia della filosofia zen, e il suo non giovane amico milanese, che oltre ad aver ereditato il mestiere paterno dal mitico Attilio Bacci (ancora così poco studiato nelle storie della fotografia), aveva precocemente militato nelle file dell'avanguardia, trovando un punto di riferimento in Mario Nigro. Bacci era l'unico, racconta, che riuscisse a capire cosa il maestro dicesse nonostante le difficoltà fisiche ad articolare un discorso, e questo li aveva molto legati. Al tempo stesso, però, Orazio era stato testimone in tempo reale della nascita delle *Fini di Dio* di Lucio Fontana: è sua, infatti, una famosa fotografia che ritrae l'italo-argentino nel proprio



Modulazioni, 1966, acrilico su tela, 82x102

studio elegantemente vestito accanto ad alcune sue “ova” poggiate alla parete, talvolta in stadi di lavorazione diversi da quelli documentati.

Con Fontana infatti c’era una frequentazione abbastanza assidua, tanto che il maestro lo avrebbe autorizzato a firmare col proprio nome una dichiarazione scritta da Bacci stesso in occasione di una propria mostra personale: letta, stando sempre al racconto di Orazio, Fontana l’avrebbe sentita abbastanza sua da decidere di firmala come dichiarazione propria.

C’era quindi un’affinità di fondo fra i due pittori in quella mostra che Bacci mi chiedeva di presentare con due distinti medaglioni critici (il suo come *Pittore di fotoni*, quello di Ho Kan incentrato su *Lo spazio dello spirito*), in un luogo espositivo che conoscevo di nome ma dove non ero mai stato, e dove presto sarei diventato di casa: lo Scoglio di Quarto di via Ascanio Sforza, prima del ritorno alla sede originaria di via Scoglio di Quarto appunto.

Una serie di fortunate coincidenze dunque avrebbero consentito questo incontro: alla generosa ospitalità di Rosanna la congiuntura per conoscere Bacci e Dangelo, all’impeto candido e altrettanto generoso di Orazio l’incontro con Gabriella Brembati e Stefano Soddu. A tutti loro devo essere grato, per questo e per molte altre cose.

Fu sempre Orazio il primo a menzionarmi la Fondazione Alessandro Passaré, nata dagli eredi del suo amico, il medico collezionista titolare postumo di quella istituzione e morto già da qualche anno, provocando la seconda congiuntura cruciale di questa storia: pochi mesi dopo aver incontrato Micaela Donaio nella sede della Fondazione, complice una surreale telefonata di Dangelo, mi sarei trovato a presentare la seconda mostra di Bacci in meno di un anno. Questa volta all’inizio del 2011, presso la Fornace Alba Docilia dove erano



Baccioromia, 2010, tecnica mista fotografica su tela, 70x100

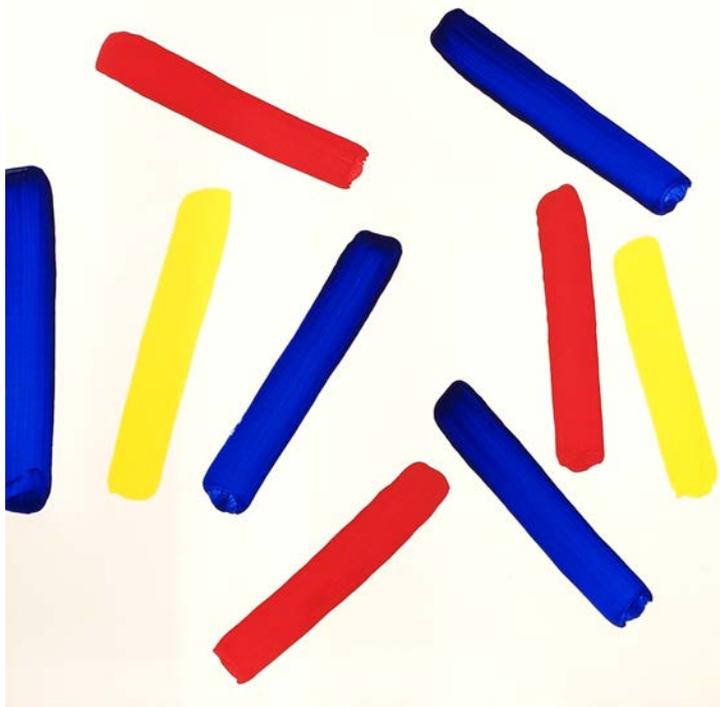
esposte alcune opere della collezione Passaré, si era pensata una mostra sul *Pittore di fotoni*, recuperando il titolo dato a quel saggio di poco prima. Nel frattempo, però, avevo capito che quella di Bacci, specie nella sua stagione eroica degli anni Sessanta, ma anche nei processi mentali che stavano alla base dei suoi lavori più recenti, era sostanzialmente una *Pittura da camera oscura*. I due testi di allora erano tentativi da neofita di leggere l'arte astratta sulla base del linguaggio e dei processi tecnici che portavano alla realizzazione di un'immagine: rivedendo il dipinto con brevi e solide righe su fondo rosso che mi regalò allora continuo a pensare che quella chiave di lettura fosse corretta per mettere a fuoco quel genere di ricerca. Ma Orazio, allora, coi suoi modi franchi e irruenti, mi disse subito, con una frase che ancora ricordo, che quei due testi su di lui erano «una cannonata!».

1. Pittore di fotoni. 2010.

In una intervista del 2003 per la mostra alla Galleria Scoglio di Quarto e intitolata *Baccigrafia andamentale*, Orazio Bacci confidava a Tommaso Trini di aver dipinto righe per trent'anni, a partire dal 1965: lavorava in negativo, mascherando le figure che voleva lasciare bianche e riempiendo la campitura del fondo. Era già arrivato al pieno compimento della sua pittura costruttivista, basata sui tre colori fondamentali, senza la minima inflessione "sentimentale" della pittura tonale: da allora, Bacci ha seguito piuttosto la strada del rigore compositivo geometrico, della riduzione della pittura ai minimi termini, scegliendo come sintassi della sua pittura la modulazione lineare e i soli tre colori primari, spesso usati uno solo alla volta, a fare da negativo alle sue forme bianche. A questo proposito Tommaso Trini, nel 2000, affermava che «I suoi quadri perfezionano moduli per meglio trasgredirli [...]», e che Bacci era arrivato alle DMS (la sigla seriale con cui titolava i propri quadri: Dimensione Modulare Spaziale) in un periodo in cui «Fontana lo incoraggiava, Nigro lo segnalava e Mondrian lo proteggeva dal paradiso dei pigmenti puri». In questi tre nomi, il critico aveva efficacemente enucleato le coordinate di riferimento del lavoro dell'artista milanese, il primo conosciuto e ammirato, il secondo frequentato in un lungo sodalizio amicale, il terzo come padre spirituale a cui guardare per intraprendere la strada del costruttivismo (lo stesso che lo condurrà ad amare ancora di più, in breve tempo, le istanze russe proposte da Malevic). Non a caso Sergio Dangelo, che Bacci considera fra i propri maestri, insieme a

Enrico Baj, per quel che riguarda la prima fase surrealista del suo lavoro, aveva parlato di lui in un brillante testo del 1989 intitolato *Visto a Tatlinland*, immaginando quasi che le opere di Bacci potessero nascere soltanto in una città che fosse all'insegna di Tatlin, il più sfuggente dei russi d'avanguardia, le cui opere sono note quasi soltanto attraverso le riproduzioni fotografiche, ma il cui contributo fu decisivo per la definizione dello spirito duro, senza mezze misure del costruttivismo.

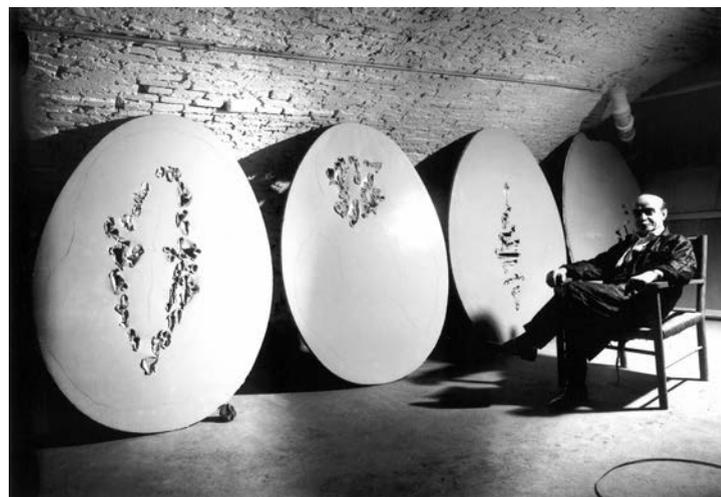
Mario Nigro, di cui Bacci si sente seguace, nel 1992 gli riconosceva la facoltà di drammatizzare l'astrazione, seguendo la via di una semplificazione non come scorciatoia, come via più facile, quanto come «problema inverso a esteriorità di superficie». Ci si potrebbe soffermare a lungo sulle implicazioni contenutistiche di questi lavori, e sullo sviluppo naturale che queste hanno avuto quando Bacci, nel 1995, è ritornato alla pittura (sempre limitandosi ai tre colori primari naturalmente), ma per il momento basta rimandare agli illuminanti scritti che Tommaso Trini gli ha dedicato nel tempo. A lui si deve, ad esempio, la felice definizione di questo artista come «narratore dell'esperienza umana della luce». Ci sarebbe materiale per scrivere un libro, volendo, che intrecciasse la ricostruzione del percorso di Bacci con le sue idee, ribadite in più occasioni in scritti e in veri e propri manifesti, a partire da *Sintesi di spirito universale*, scritto nel 1967 insieme a Ho Kan e sottoscritto da Loris Ferrari e Adriano Foschi, fino al *Manifesto del nuovo costruttivismo*, che ha dato il nome ad una serie di mostre organizzate poi dalla Libreria Bocca di Milano. In questo libro meriterebbe spazio anche il rapporto fittissimo con gli artisti del panorama milanese, sia con gli altri astrattisti di matrice geometrica come lui, sia con la più ampia compagine di artisti frequentata negli anni nella sua attività di fotografo d'arte, ereditata dal padre Attilio, che fu, insieme a Perotti, fra i più importanti fotografi di opere d'arte a



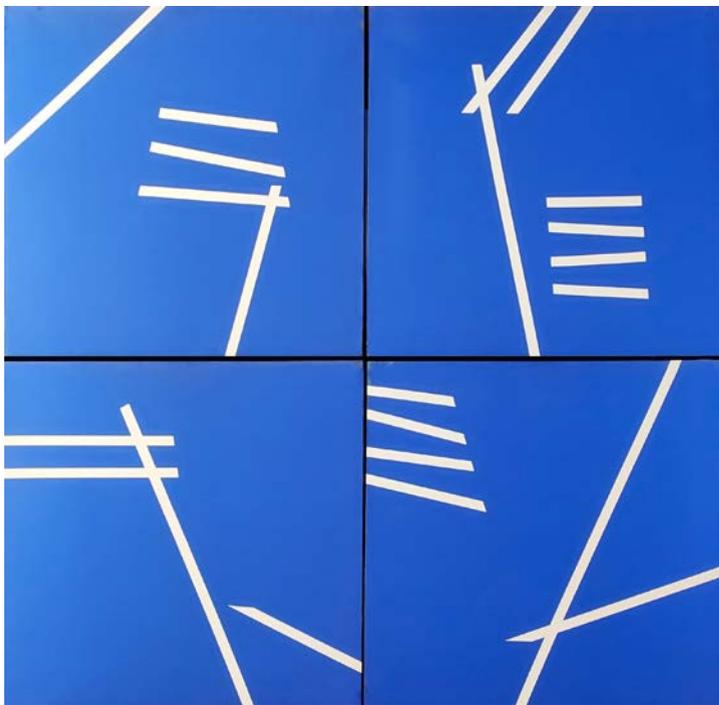
Modulazione, 2010, acrilico su tela, 50x50

Milano alla metà del Novecento. È in questa doppia veste, di fotografo di opere d'arte e di artista che Bacci viene a contatto con il fermento più vivo del mondo artistico milanese. È con un certo orgoglio, ad esempio, che l'artista mostra, appesa alle pareti della sua abitazione milanese in via Teuliè, la fotografia che scattò a Lucio Fontana, nel suo studio di corso Monforte, accanto a quattro grandi ovali della *Fine di Dio*.

Ma il rapporto fra pittura e fotografia, per Bacci, non si limita a questa convivenza di due realtà professionali distinte nel suo percorso artistico, ma è determinante per via di una felice ibridazione di linguaggi espressivi che hanno luogo nel suo lavoro: la fotografia, in un certo senso, ha determinato un certo approccio ai mezzi della pittura, suggerito repertori di forme se non addirittura, con i dovuti adattamenti, determinati processi operativi. Se ne era già accorto l'amico pittore Ho Kan, quando nel 1986 notava che «le sue opere risentono del



Lucio Fontana nel suo studio © Orazio Bacci



Quadrattico modulazioni, 1967, acrilico su tela, 70x70

processo fotografico e da esse traspare un ritmo particolare». C'è infatti una stretta affinità fra le *D.M.S.* ottenute mascherando le linee bianche e colorando i fondi a campiture uniformi e le cosiddette “baccigrafie” (omaggio alle “rayografie” di Man Ray) ottenute in camera oscura. Merita leggere la spiegazione che lo stesso artista ha dato di queste opere, nell'intervista rilasciata a Trini nel 2003: «ho fatto le mie “baccigrafie” con ombra fantasma, sdoppiamento, doppia esposizione, una cosa che Man Ray non ha mai fatto... Già nel 1962 facevo le “baccigrafie”, già allora, e non pensavo a Man Ray, le chiamavo “modulazioni della luce in campo nero”, erano delle orbite... a volte ondeggiavo una pila che creava spirali... Non conoscevo ancora l'opera di Man Ray. Le “baccigrafie” che faccio in questi ultimi anni sono 30 per 40 su carta sensibile, metto le mie forme sulla carta, do un secondo di esposizione e le imprimo con la luce, poi sposto e do un altro secondo di esposizione, così ottengo due tonalità di grigio e una di nero assoluto». Il repertorio di forme che passavano sotto l'ingranditore fotografico, naturalmente, erano le stesse che Bacci usava in pittura, con le sue spesse righe bianche come assi strutturali accostate in ordine vario. Allo stesso principio si ispirava anche il film costruttivista sperimentale *D.M.S. 429*, realizzato nel 1966 con l'animazione di Adriano Foschi da disegni di Orazio Bacci, che ne fu anche operatore.

Il passo successivo, che porta alle opere più recenti, è stato quello di recuperare alcune delle quarantacinque “baccigrafie” del 2004 per dare vita, attraverso un complesso sistema meccanico di stampa su tele di grande formato, alle “Baccicromie”, in cui le stesse maschere sono diventate una base per l'inchiostatura di campiture di colore uniforme. Non si tratta di un banale sistema di ingrandimento meccanico, perché Bacci si serve del mezzo tecnologico per operare variazioni in corso d'opera, dando precise istruzioni all'operatore circa i

colori da inserire in luogo delle forme bianche su fondo nero: allo stesso tempo, risemantizza l'opera non solo attraverso il cambio di dimensione, ma anche attraverso una rielaborazione che sfrutta le peculiarità tecniche del nuovo mezzo utilizzato, le qualità del denso colore da stampa di cui si serve.

Senza dubbio non è la pittura che si intende come segno della mano che si imprime su un supporto pittorico, ma è pur vero che quella di Bacci è sempre stata una pittura di progetto, tutta mentale e poco incline a divagazioni sentimentali e all'improvvisazione, anzi misurata sulla valutazione degli equilibri compositivi in maniera accuratissima. Tuttavia, come ricordava Sergio Dangelo nel suo scritto del 1989, «il rigore non elude la poesia, (sia pure essa un cantico di ghiaccio)».

2. Pittura da camera oscura. 2011.

È stato Tommaso Trini a definire Orazio Bacci “pittore di fotoni”. Non si può negare che questa definizione calzi molto bene, anzi getti una luce suggestiva sul lavoro di questo artista, oltre ad esprimere fedelmente lo spirito con cui questi si avvicina alla tela. A questo tema era dedicato un apposito testo, scritto nel 2008 e pubblicato solo in traduzione spagnola in occasione di una mostra dell'artista a Tortosa. Ma Orazio ha sempre avuto a cuore questo testo, che considera quello che è andato più in profondità nelle implicazioni contenutistiche del suo lavoro. Del resto, Trini è stato il critico con cui Bacci ha stretto il sodalizio di più lunga durata, da quando il pittore Sergio Dangelo li ha fatti conoscere. Da allora, il critico è tornato a parlare di Bacci in diverse occasioni, alternando l'analisi fenomenologica con l'intervista, fino alla testimonianza scritta del loro incontro e della loro amicizia, nutrita di stima reciproca e di condivisione di vedute.

Il testo per la mostra di Tortosa, si apriva citando la prima sentenza del *Taoteching*, un testo molto caro a Bacci, e in poche battute sintetizzava i due poli della ricerca dell'artista in un'unica formula: da una parte una curiosità costante per la scoperta scientifica, per le nuove frontiere della fisica; dall'altra, invece, la ricerca di una dimensione spirituale attraverso la filosofia orientale. Il trait d'union fra i due stava nel tentativo di superamento attraverso la pittura dei confini del visibile, ossia la proiezione dell'immagine verso una dimensione altra. Fontana aveva già segnato la via con i suoi Concetti spaziali; Bacci, seguace del pittore Mario Nigro, non



Modulazioni, 1966, acrilico su tela, 102x120

ha fatto che seguire quella strada andando alla ricerca del colore e della sua origine nella luce e riducendo il quadro ai suoi elementi fondamentali (come nelle numerose “righe” bianche su fondo colorato). Così è arrivato all’uso dei soli tre colori primari. In questa ricerca si andava a superare anche il “taglio” di Fontana: «Le righe» mi dice l’artista stesso, «sono come i quanti che urtano il muro di Plank con una forza tale da passarlo e raggiungere un altro universo»; un altro mondo che, per lui, si identifica nella serenità del Tao (che significa, appunto, la “via” verso la conoscenza). Era questo, ad esempio, il senso di una dichiarazione di poetica intitolata *Sintesi di spirito universale*, scritta in occasione di una mostra alla Galleria Montrasio di Milano, nel 1967, e firmata insieme agli amici artisti Loris Ferrari, Adriano Foschi e Ho-Kan: «[...] nel mondo di oggi le distanze fra le civiltà, a causa del progresso scientifico sono diventate corte, per questo noi non possiamo non pensare con profondità e cercare e parlare, per prendere una nuova conoscenza ed aggiustare la confusione che si è creata nella società di oggi nell’arte; anzi, un artista deve avere più sensibilità e decisione. Perciò noi decidiamo: di seguire i principi retti del mondo camminando seguendo la nostra strada e seguendo le orme dei grandi filosofi antichi che avevano scelto un punto di mira; possiamo seguire il loro esempio, però se noi faremo una nostra strada nel pensiero dell’arte allora la vita ed il creato avranno più significato. Il nostro creare nasce da solo e per di più per cercare di scoprire un tipo di sperimentazione nuova che duri nel tempo. [...] Noi portiamo la nostra personalità dentro il territorio dello spirito della gente in maniera costante».

Bisogna dire che per Bacci l’aspetto artigianale dell’operazione artistica, che è stata un rovello di molti colleghi suoi coetanei, non è mai stato un problema. Non ha mai sentito l’assillo che il quadro si debba fare a tutti i costi con il pennello e che

si debba vedere il segno dello strumento per mostrare la manualità dell'intervento creativo. Al contrario, pur amando molto la pittura e pur avendo coltivato l'amicizia di molti pittori e collezionato le loro opere, non è mai stato fra gli strenui difensori dei mezzi tradizionali del mestiere, anzi ha manifestato sempre una grande curiosità nei confronti del nuovo e delle possibilità espressive che gli offrivano le nuove tecnologie. In questo senso, Bacci condivide certamente quanto scriveva Lucio Fontana in una lettera allo scultore e poeta argentino Gyula Kosice, nel 1951: «L'arte» si legge, «è una manifestazione dell'intelligenza dell'uomo, per esprimerla l'uomo ha usato i mezzi e le tecniche del suo tempo, idee e espressioni della sua epoca»; pertanto, si rendeva necessario un mutamento non solo degli stili («il mutamento degli stili non è una rivoluzione») ma soprattutto «dei concetti e dei materiali». A venire messi in discussione, qui, non sono dunque i soli problemi formali, ma gli stessi strumenti dell'operare artistico, che vengono svincolati dall'ortodossia del mestiere. Anche quando dipingeva ad acrilico le proprie "righe" bianche su fondo piatto, in effetti, Bacci celava coscientemente qualsiasi indicazione che potesse far trasparire una traccia del lavoro manuale, della mano sulla tela. Mascherava infatti con il nastro adesivo le zone che dovevano rimanere bianche, poi ricopriva la tela di una compatta campitura uniforme di colore saturo e timbrico (in prevalenza blu o rosse), lavorando "in negativo" sulla tela: il disegno, infatti, era desunto dalle sole parti che non venivano toccate dalla pittura perché mascherate. In ogni caso, il momento della stesura del colore era una operazione puramente meccanica, perché la struttura compositiva e formale del quadro era già definita e pre-determinata: il quadro, in un certo senso, era pre-formato prima ancora di essere dipinto. Il lavoro della mano era quasi assente, o ridotto almeno al ruolo ancillare di supporto a

un'idea visiva già stabilita, che non concedeva nessuno spazio ad eventuali impeti espressionisti. In questo credo che sia legittimo individuare un retaggio della lunga esperienza del Bacci fotografo. La lunga pratica della camera oscura, infatti, sviluppa in maniera particolare il pensiero reversibile: si vedono chiare le cose che saranno scure, e viceversa. Allo stesso modo, Bacci mascherava con il nastro adesivo le parti della tela da lasciare chiare, e "oscurava" il fondo con il colore anziché, come avviene in camera oscura, attraverso un fascio luminoso. E, come la luce oscura uniformemente la superficie, così la campitura di Bacci non lascia vedere nessun segno del fatto di essere stato realizzato manualmente. Del resto, tutta l'opera di Bacci non esalta le qualità visive, la "pittoricità" della pittura: è arte del "comporre", del disporre gli elementi visivi sul piano e che riflette sulle fondamenta del linguaggio: la linea, la forma geometrica e il colore, anch'esso ridotto alla propria essenzialità.

Questo meccanismo trova ulteriore conferma, anzi un vero e proprio compimento da un punto di vista fenomenologico, nelle recenti "Baccicromie", sviluppo recente delle quaranta "Baccigrafie" del 2004. Queste ultime, infatti, erano nate in camera oscura, impressionando su carta fotosensibile l'impronta di alcune sagome geometriche: mascherando con queste alcune porzioni di carta e impressionando il resto, si otteneva in negativo un effetto analogo a quello della "righe" su fondo colorato, dove il nastro adesivo era stato sostituito da sagome di carta e il colore dalla luce. Ne era nata una serie di composizioni dalle forme fluttuanti, galleggianti in uno spazio indefinito, atemporale. Le "Baccicromie" degli ultimi anni, sono uno sviluppo naturale di questo principio. Fedele al principio che nell'opera d'arte l'idea e il contenuto contano più dell'esecuzione materiale, in questa serie di dipinti l'artista è diventato un "direttore dei lavori" che, coadiuvato

da una tecnica, modifica elettronicamente il colore delle singole campiture: il bianco e nero della baccigrafia lascia quindi spazio al colore, anzi alla combinazione di più colori. Una volta realizzata questa matrice elettronica, poi, il progetto viene stampato meccanicamente su tela, dando vita al lavoro compiuto. In questo modo, nel processo di produzione dell'opera subentra un aspetto virtuale: nel momento in cui Bacci compone la sua opera, questa non ha una dimensione definitiva, se non quella dello schermo che gli permette di visionare le modifiche al materiale di partenza. La matrice che ne deriva, però, è di natura digitale, e non ha un legame diretto con il supporto materiale che la ospiterà: volendo, può essere stampato su una tela più grande o più piccola mantenendo immutati i propri caratteri visivi ma non l'impatto sul fruitore. In questa serie recente Bacci non fa che portare a compimento gli assunti concettuali del suo lavoro: dopo aver svincolato il lavoro dalla mano, dopo aver raccontato la storia della luce attraverso il colore, e dopo aver sostituito quest'ultimo con la luce stessa, con le "baccicromie" si è arrivati allo stadio finale, quello in cui entra nell'opera, e nella sua esecuzione, la dimensione virtuale. Dopo la negazione della dimensione manuale, insomma, viene negata anche quella materiale: in questo modo, l'opera si prepara ad entrare in una nuova dimensione di senso.



Senza titolo, 1969, acrilico su tela, 50x50

Orazio Bacci. Un ritratto in studio.

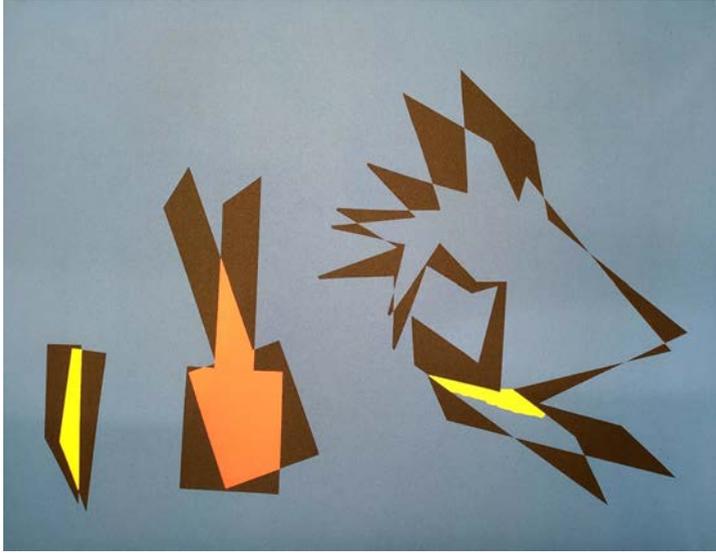
Stefano Suddu

Mio figlio Filippo, eravamo nella seconda metà degli anni Ottanta, raccontava spesso del suo compagno di scuola Alberto Bacci. Accadeva che venisse spesso invitato per merenda e a volte anche a colazione dai suoi genitori: Orazio e Gabriella. Erano racconti divertenti e gli aneddoti erano gustosi e allegri. Ci andava proprio volentieri a casa Bacci, era come se andasse al cinema o a teatro. Orazio con la sua cravatta a farfalla e la sua voce potente e Gabriella, descritta come donna gentile e brava cuoca, suscitavano la curiosità mia e di mia moglie Gabriella. Orazio faceva il fotografo d'arte come suo padre Attilio Bacci, molto noto non solo a Milano. E questo, appassionato come ero d'arte, suscitava in me un ulteriore interesse. Capì quindi l'occasione di far sua conoscenza. Avevo la necessità di far fotografare una mia scultura che doveva essere pubblicata in un catalogo; quale migliore occasione? Presi un appuntamento e con la scultura in mano attraversai via Teulìe e suonai in perfetto orario al citofono. "Venga dentro, scala a sinistra, c'è poi un altro citofono, sono nel piano rialzato, ma le vengo incontro". Oltre il portone un ampio atrio che si affaccia su un cortile circondato da palazzi anni Trenta; a sinistra alcuni gradini portano sul pianerottolo dell'appartamento di Bacci. Riconobbi immediatamente Orazio. Come nelle descrizioni avute: impettito, farfallino annodato a mano, gilet ed occhiali.

Mi fa accomodare. L'ingresso è un corridoio appena illuminato e dal pavimento piastrellato con disegni geometrici. Noto sulla parete sinistra, sopra una mensola, molte fotografie di artisti noti, una lettera di Lucio Fontana, una fotografia di Elena Manzoni, una fotografia di Orazio giovanissimo con una ragazza (la moglie Gabriella?) scattata in montagna, la fotografia del padre con occhi severi e della madre incorniciata in ovale, una fotografia del Re Vittorio Emanuele III con accanto zio Otello Bacci, autista di Sua Maestà, e tanto altro tra cui una lettera con intestazione Ferrari e firmata dal Patron Enzo. Mi fa accomodare nel suo studio attrezzato da set fotografico. Una vecchia e grande macchina fotografica in legno troneggia sulla sinistra. Il pavimento è in legno e scricchiolante come deve un parquet autentico d'annata. Sulla destra, sotto una finestra una grande poltrona in pelle rigida e consunta a forma di coppa. Col tempo seppi che era un prototipo realizzato da Kukapuro e destinato alla comodità di un astronauta. Qualche convenevole e subito propongo di darci del tu. Proposta immediatamente accettata. Prende la mia scultura che guarda con interesse professionale. La colloca su una base e accende le luci. Mi da in mano un telo bianco chiedendomi di direzionare la luce riflessa sul mio lavoro. Mi chiede di spostare pian piano il telo fino a quando mi impone l'alt. "Non muoverti, non spostare i piedi: il pavimento traballa un po' e se si muove compromette, facendo muovere la macchina, il foco dello scatto", mi dice. Prende in mano una pompetta in gomma e si nasconde sotto un telo nero dietro la macchina. "Fermo, fermo", e inizia a contare "Uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto...". Lo scatto è fatto. Dopo qualche giorno avrei avuto la mia foto stampata personalmente nella sua camera oscura. Questo fu il momento dell'inizio della mia amicizia con Orazio, che dura da venticinque anni. Da allora lo incontro spesso per strada con la sua borsa in pelle sempre in mano, il suo cravattino a farfalla, il suo passo un po' marziale

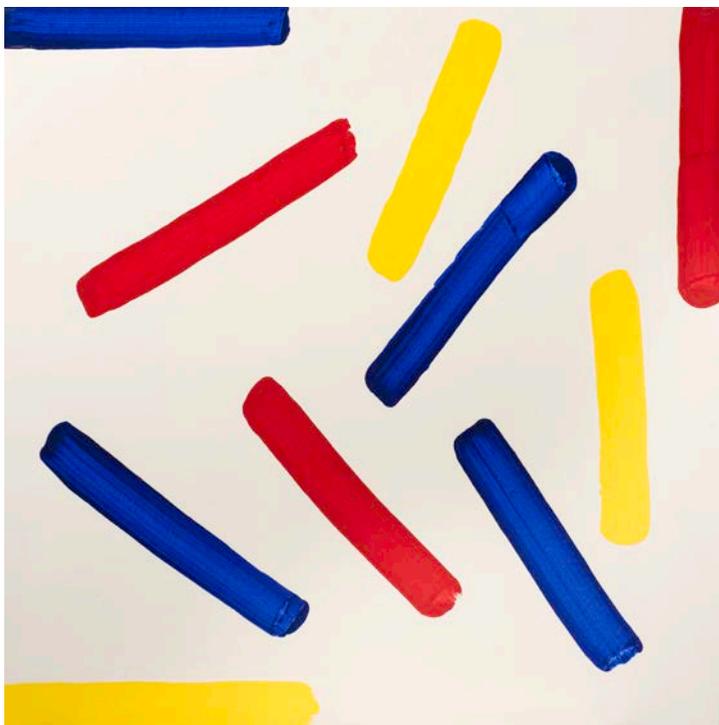
e un po' sgangherato. Ho anche preso l'abitudine di andare a trovarlo previo breve preavviso; non manca mai di offrirmi un bicchierino di Whisky d'annata, qualsiasi sia l'ora della mia visita. È una tradizione che perpetua ed è un rito che deriva da Lucio Fontana che offriva a lui, anche al mattino, quel distillato quando, giovanissimo, si recava nel suo studio per fotografare i suoi quadri. Col tempo scoprii anche il suo talento di pittore: gli inizi di pittura surrealista poi convertita in precise ed essenziali geometrie. Vidi la sua cinematografia sperimentale, esperienza assolutamente stupefacente. Conobbi la sua passione per la storia dell'astrattismo geometrico, da Malevic in poi, la sua passione per la Ferrari di cui porta all'occhiello il distintivo con cavallino rampante, e quella per il vino piemontese e per la buona tavola (spesso sono stato ospite con mia moglie per cena in serate conviviali indimenticabili e seduto tra commensali del mondo della cultura in una grande tavola ovale). Condividiamo inoltre molte amicizie, da Sergio Dangelo a Ho Kan che lui mi presentò e insieme al quale espose nella galleria Scoglio di Quarto diretta da mia moglie. La sua casa è uno scrigno di ricordi, di libri e di arte. Le pareti sono tappezzate di quadri di artisti importanti quali Scanavino, Maurice Henry, Xiao Chin, Spagnulo, Del Pezzo, Vago, Tomonori Tomefuku, e naturalmente da quadri di Dangelo e Ho Kan e da tanti altri; in un angolo del suo attuale studio il cavalletto da pittore, donatogli e firmato da Enrico Baj.

17 ottobre 2019

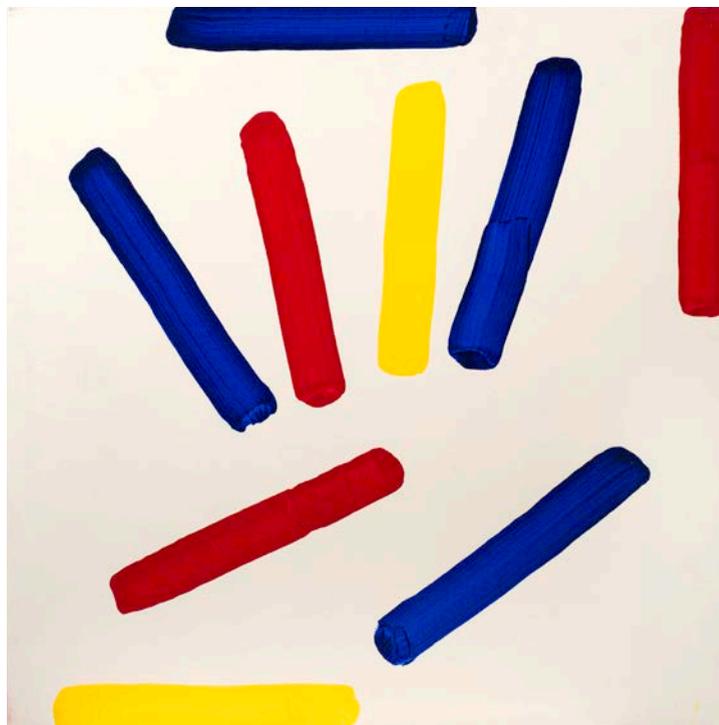


Baccicromia, 2010, tecnica mista fotografica su tela, 70x70

Orazio Bacchi è nato a Milano nel 1941. Pittore e fotografo, inizia a dipingere nel 1958. Grazie all'attività di fotografo, ereditata dal padre, ha frequentato fin da giovanissimo gli studi degli artisti, diventando amico di maestri come Mario Nigro, Crippa, Enrico Bay e Sergio Dangelo, ma anche di collezionisti come Sandro Passaré. Per dodici anni ha fotografato le opere di Lucio Fontana. Dal 1966 al 1970 si occupa di cinema sperimentale, proiettando un suo film alla scuola di design di Novara e in mostre personali. Esegue fotografie con doppia esposizione e con viraggio dalle quali ha prodotto delle sue pitture su tela. Dal 1968 al 1970 ha fatto parte del Gruppo di Ricerca arti Plastiche del laboratorio il Parametro di Milano. Ha tenuto trentun esposizioni personali in Italia (fra cui nel 2011 alla Antica Fornace Alba Docilia ad Albissola Marina - SV, e nel 2014 alla Galleria delle Arti di Cremona) e all'estero (fra cui il Museo d'Arte Moderna di Tortosa, in Spagna, nel 2008) e partecipato a centosei collettive, anche queste sia in Italia sia all'estero. Da anni è seguito dalla galleria Scoglio di Quarto di Milano.



Modulazione n. 194, 2010, acrilico su tela, 50x50



Modulazione n. 198, 2010, acrilico su tela, 50x50

Fondazione Passaré

È nata a Milano nel 2007 per custodire la memoria del medico collezionista Alessandro Passaré (1927 - 2006), per valorizzare le sue collezioni e proseguire la sua opera culturale negli ambiti artistici da lui prediletti: l'arte contemporanea e soprattutto la cultura africana.

L'importante collezione di arti primarie attualmente (circa trecento pezzi) è in deposito presso il Museo delle Culture MUDEC di Milano. Inoltre, per renderla fruibile a un pubblico più ampio la collezione d'arte contemporanea è stata data in deposito al museo MA*GA di Gallarate.

La Fondazione ha al suo attivo una serie di mostre e attività didattiche volte a studenti delle scuole primarie.

Tra le iniziative in corso vi è la pubblicazione della collana "Biblioteca Passaré" diretta da Luca Pietro Nicoletti, dedicata a studi e ricerche sulle esperienze artistiche del secondo Novecento e sull'Arte africana, anche con riferimento alla loro reciproca influenza.

