



JOSEPH D. CARRIER ART GALLERY
upcoming exhibitions

SIMONE BUTTURINI

EDIZIONI D'ARTE GHELFI VERONA

QUADERNI "ARTISTI ITALIANI D'OGGI"

SIMONE BUTTURINI

Presentazione di
BRUNO ROSADA

con un testo critico di
RAFFAELE DE GRADA

EDIZIONI D'ARTE GHELFI

JOSEPH D. CARRIER ART GALLERY
upcoming exhibitions

October 10 - November 12

RECENT PAINTINGS, Simone Butturini.

Direct from a feature exhibition at the Venice Biennale, this highly regarded Italian artist will exhibit 30 paintings. He layers his canvasses with thick white oil paint and then scratches in a drawing-like manner to create depictions of interiors. Suffused with an ethereal light or obscured by a foggy veil, these studies bring a sense of intimacy and mystery to simple compositions of sparsely furnished rooms.

- Main Floor Gallery



Direct from the 100th anniversary Venice Biennale:

"Timeless Memories"
by **Simone Butturini.**

You and your guests are cordially invited
to attend the opening reception:

Tuesday October 10th, 6:30 to 9:30 PM.

Artist will be Present

Exhibition continues through November 12th, 1995

Joseph D. Carrier Art Gallery
Columbus Center
901 Lawrence Ave. W. (at Dufferin)
(416) 789-7011

Brought to you by Fabrizio Marcolini & Contemporary Art Bank, Toronto. (416) 703-4733



LA BIENNALE DI VENEZIA
Expo - Biennale
ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE
Biblioteca, Fototeca, Cinema, Foto multimedia

A.C. M.S./B/09/Prot. 2032
(in-contratto)

Galleria Giorgio Ghelfi
Piazza Erbe 31
37121 Verona

Venezia, 7 luglio 1994

Abbiamo ricevuto la documentazione che avete avuto la cortesia di inviarci. Essa è stata registrata e collocata a scaffale sotto la seguente segnatura:

AM BUTT 001, il volume Simone Butturini

Ringraziamo per il gentile contributo e salutiamo cordialmente.

Settore Discipline Architettura Arti Visive
Dott.ssa Michela Stancescu

Michela Stancescu

Ca' Corner della Regina S. Croci 2114
30121 Venezia
Telefono 041/5242042 - Telefax 041/5240817

Abbiamo riscoperto l'autore, che non è vero sparisca davanti all'opera, la quale vivrebbe di vita propria e, come tutti i figli volterebbero le spalle al padre, andrebbe per il mondo da sola. L'autore invece, c'è, e guida il pennello, o la penna, e "si esprime", si sprema tutto, nell'opera; e il fuitore dell'opera, oggi a differenza di qualche anno fa, dietro l'opera vuole vedere il volto dell'autore, anzi la sua anima, che si narra in essa. Simone Butturini ha solo ventisei anni, oppure ne ha già ventisei.

È in questi quadri ci dice di sé. Una storia individuale ed esclusiva, la sua storia; e non è importante chiarire se essa non sia anche il paradigma di tante altre storie di giovani d'oggi. Forse lo è.

Ad essi lo accomuna intanto un carattere: egli non "fa il" pittore, egli "è un" pittore. C'è infatti in lui un immedesimarsi quasi totale (non dire "quasi" significherebbe confondere ragioni ricche di buon senso e di moderazione dei giovani d'oggi, con gli estremisti totalizzanti dei giovani di ottant'anni fa) nella professione, che è considerata tale senza enfasi e senza misticismi: Simone Butturini, e molti altri della sua generazione, alla professione si sentono legati da una ragione etica, oltre che (forse anche prima che) vocazionale, che consiste nel senso del dovere: l'etica professionale.

Come tutti i giovani pittori, proprio per dare un senso e una guida alla propria professione, anche Butturini si deve essere chiesto dove mai vada l'arte contemporanea.

Diagnosi e prognosi godono ormai di molti consensi: abbiamo in molti l'impressione allo spirare del secolo di trovarci senza via di uscita.

Per un lungo secolo abbiamo via via tolto di mezzo gli elementi costitutivi dell'opera: il significato, il centro e poi la forma, il colore, infine il senso: un atteggiamento eversivo e iconoclasta si è manifestato nelle arti visive molti più che in altri campi.

Ogni recupero di qualcuno di quegli elementi sembrava ed era un passo indietro, un reato contro il progresso, inteso come negazione del passato anzi come negazione tout court, e considerati, più che l'effetto di una sequenza storica, un dovere da assolvere.

Si sente sempre più il bisogno di una soluzione che rispetti tuttavia il senso del progresso, che vuole l'oggi diverso da ieri e il domani diverso da oggi.

Ci siamo accorti che, almeno dagli anni Cinquanta, questa regola è stata sistematicamente violata e ci siamo trovati costretti alla "ripetizione" come una condanna: la grande illusione dell'inizio del secolo, secondo la quale, eliminata qualsiasi regola, la forza creativa dell'artista non avrebbe trovato limiti, si è rivelata per quello che era, una illusione appunto; e combinazioni possibili risultarono molto poche e gli spazi creativi si ridussero entro pochi segni per lo più ripetuti.

La ripetizione di segni e gesti, surrogato dello stile, caratterizza sia la condizione storica delle correnti e dei movimenti d'arte della seconda metà del secolo, sia la produzione del singolo artista. Però la "ripetizione" nella cultura del Novecento non è solo una condizione nella quale l'arte si è trovata fatalmente indotta, ma è altresì, come si sa, una categoria filosofica.

La preannunciò Søren Kierkegaard, che nel lontano 1843 scrisse "Die Wiederholung", e la pose a fondamento della vita etica; poi Martin Heidegger le dedicò un capitolo di "Sein und Zeit", ponendola a fondamento della storicità dell'esistenza: "è in essa che viene primariamente scelta la scelta, la quale rende liberi per la lotta successiva e per la fedeltà a ciò che è da ripetere".

In Simone Butturini troviamo alcuni elementi di questa condizione storica: anche nella sua produzione artistica si riscontra la ripetizione, più nel senso kierkegaardiano che in quello heideggeriano, proprio perché i giovani della sua generazione rifuggono per lo

più dagli eroici furori della vita estetica. In questo quaderno quasi tutti i quadri rappresentano, nella quiete serena della vita etica, lo stesso soggetto o elementi dello stesso soggetto variamente associati. La qualità cromatica, l'organizzazione dello spazio e la "situazione" psicologica sono sempre sostanzialmente gli stessi. Con lui e con tanti giovani come lui siamo uscendo dal secolo senza bruschi rivolgimenti.

C'è nella sua opera non già il rifiuto ma il superamento delle istanze che hanno caratterizzato le avanguardie del Primo Novecento e determinato il manierismo del Secondo, persistendo in un pervicace *Kunstwollen*, cui non furono estranee ragioni allotrie rispetto a quelle proprie dell'arte.

Quando Butturini mi riproduce l'interno di una stanza e usa quell'interno come Giorgio Morandi usava le sue bottiglie, non trasforma il "pretesto" della pittura in una occasione montaliana, ma vuole polemicamente ribadire che quello è e rimane proprio un pretesto, perché quello che conta è la pittura in sé e per sé.

E rifiuta ogni tentativo di lettura metonimica ribadendo che quella è semplicemente la cucina e la camera della casa di montagna, nella quale trascorreva le vacanze durante la prima giovinezza, e il letto è un letto e il piatto è un piatto. E le figure di bimbi altri non sono che lui stesso, il pittore, e la sorellina, di circa vent'anni fa.

Il tutto presentato in una chiave sostanzialmente monocromatica, il bianco, il grigio e il marrone sono variamente sfumati anche per l'uso di sostanze coloranti diverse, e determinano uno spazio nebbioso, non proprio di sogno, nemmeno di irrealtà, ma proprio nebbioso, come se la nebbia atmosferica fosse entrata in quelle stanze, e il quadro assume una apparenza bidimensionale, perché quella nebbia ti lascia immaginare la profondità, ma te ne preclude la rappresentazione.

Ci sono le figure, oggetti, persone, disposti in interni quieti, o apparentemente quieti, che ostentano il rifiuto di ogni allegoria. Tuttavia non parlerei di recupero della figura, quanto di riscoperta del mondo esterno. Buona parte dell'arte del Novecento ha rifiutato la figura perché non aveva fiducia nella consistenza del mondo esterno, alberi, case e colli, l'inganno consueto. Era un troppo "facile giuoco mutare in nulla" quella realtà, ancorché fenomenica.

La riscoperta del mondo esterno e quindi il riconoscimento di una condizione che non avremmo mai dovuto dimenticare, anche se la dovevamo mettere sempre in dubbio. Essa, vera o falsa che sia, realtà o inganno, ci mostra tutti i giorni le sue fattezze, e "l'inganno consueto", non è quasi più un inganno se diventa consueto, per quanta nebbia lo avvolga ai nostri occhi e ce lo renda malcerto.

Gli oggetti esistono e Butturini ce li rappresenta, nella loro nebbia. E la memoria è la garanzia della loro consistenza. Quella stanza c'è ancora, questi mobili resistono al trascorrere del tempo, e se anche così non fosse, vita mutatur non tollitur: nulla si distrugge; il Nulla, il protagonista del Novecento, pecca di millantato credito.

C'è un bagliore di speranza in queste rappresentazioni, dalle quali affiora il segno di una giovinezza trascorsa dove il raggio di sole promana dagli sguardi dei bimbi e trova senso un lo riflesso sullo schermo del passato. Scattano meccanismi che inducono il critico a rivendicare il diritto ad una lettura ulteriore, con cui recuperare gli elementi non pittorici, che il pittore considera non suoi, non pertinenti, anzi decisamente impertinenti, perché non appartengono al suo programma, ed emergono suo malgrado.

Si tratta di elementi che afferiscono ai contenuti del quadro, non alla loro forma pittorica, ma è l'autore che sceglie le cose che costituiscono il soggetto e le dispone nel quadro determinando con esse le qualità dello spazio.

E non possiamo, non riferirle all'autore. Non si può non dare un significato ad una porta aperta, che non lascia intravedere cose di là da essa, a due sedie sempre vuote; non si può non sentire il contrasto fra il decoro della tovaglia e della suppellettile posata sul tavolo e la povertà troppo modesta del rimanente arredo. Abbiamo detto che questa mostra narra una storia, e come tutte le storie ha una sua temporalità. Una indagine che ci porti alle ragioni interiori dell'autore, dissimulate in virtù della poetica da lui professata, prende le mosse dalla Maternità, che pone al centro del quadro il biberon, il nutrimento come esigenza di sopravvivere, fornito dalla rassicurante figura materna.

I due bimbi nel box, uno ha superato la barriera protettiva grigliata, nel quadro più festoso con una sua più accentuata significatività cromatica, rappresentano il proseguimento di quell'istanza. Gli altri quadri insistono sui due utensili del vivere: il letto e la tavola. Il letto ha una sua ambiguità: è il luogo del riposo (anche eterno) ed è il luogo del concepimento. La tavola ci riporta al ruolo del biberon, il sostentamento.

Così la storia di Simone Butturini diventa la storia di ognuno di noi, la connotazione prevale sulla denotazione e la sua esperienza umana ci diventa utile, preziosa, anzi indispensabile.

Erano Rosada
(Consigliere della Biennale di Venezia)

The artist as a creator has been re-discovered. It is not true that he vanishes in front of his work and that his creation takes on a life of its own and, like all children, turns its back on its parent to wander the world alone.

On the contrary, the artist is there, guiding the paintbrush or pen, expressing himself and his devotion through his work. Unlike some years ago, today the art lover wants to see the image of its creator behind a piece of work, or, better still, wants to see the unveiling of his soul through it.

Simone Butturini is only twenty-six, or rather, he is already twenty-six. In his paintings he tells us about himself. His story is an individual and exclusive one; it is not important to establish whether or not his story is a paradigm of the stories of today's youth. Perhaps it is. There is one characteristic in common with them: he does not just "do" paintings, he "is" a painter.

In fact he identifies himself almost completely with his profession (we must say "almost", since we would not want to confuse the common sense and moderate reasoning of today's youth with the all-encompassing extremism of the youth of eighty years ago): it is a profession which is considered as such without any mysticism or particular emphasis. Simone Butturini and many others of his generation are bound to the profession by a sense of ethics, in addition to (and perhaps before) a vocational motivation. They are guided by a sense of duty: the professional ethic. It is precisely to give sense and guidance to his profession that Simone Butturini, like all young painters, asks himself which direction contemporary art is going in.

Everybody agrees about the diagnosis and prognosis on this point: many of us feel that as this century comes to a close, there is no way out. Throughout this long century, we have gradually removed the elements which make up a work of art: its concept and its focus; then its form and colour and, finally, its meaning.

We can see a revolutionary and iconoclastic approach much more in the visual arts than in other fields. Any attempt at recuperating these elements seemed to be, and was, a step backwards. It was seen as an offence against progress and a denial of the past, indeed a "tout court" denial, to be considered as a duty to be taken on rather than the result of historical evolution.

More and more there is a need for a solution that will give a sense of progress and that will make today different to yesterday and tomorrow different to today. We have realised that, since at least the fifties, this rule has been systematically broken and we have found ourselves forcefully sentenced to repetition. The great illusion of the beginning of the century, which eliminated all the rules and gave the artist unlimited creative powers, proved to be precisely that: an illusion.

The potential combinations turned out to be very few and creative spaces were reduced to a few signs, and repetitive ones at that. This repetition of signs and gestures, substituting style, is what characterises the historical conditioning of movements and trends in art in the second half of this century, as well as defining the productive output of individual artists.

However, "repetition" does not only represent the direction in which art has been driven within the culture of the twentieth century, but is also, as it is well known, a philosophical concept. Søren Kierkegaard foresaw this when he wrote "Die Wiederholung" (The Repetition) in 1843; he describes it as the basis of ethical life. Later, Martin Heidegger dedicated a chapter to it in "Sein und Zeit" (To Be and Time) suggesting it is the basis of the historical aspect of existence: "... it is in this that the choice is first made

leaving the way free for the struggle that follows and for fidelity to what is to be repeated". Some of the elements of this historical background are found in Simone Butturini: in his work too we find repetition, more in the sense of Kierkegaard than Heidegger, precisely because most of the young people of his generation escape from the heroic furor of aesthetic life. In this catalogue, most of the paintings represent, within the quiet serenity of aesthetic life, the same subject or variously combined elements of the same subject. The chromatic quality, the organisation of space and the psychological "background" are always substantially the same. With Simone Butturini and many of his contemporaries, we are leaving the century without any sudden upheavals.

In his work, Simone Butturini does not repudiate, but rather overcomes the expectations which characterised the avant-garde of the early twentieth century. These expectations provided the basis for the mannerism of the second half of the century, persisting through an obstinate "Kunstwollen" (will for art), the reasons for which were not very different from those which are appropriate to art.

When Butturini reproduces the interior of a room and uses that interior in the same way that Giorgio Morandi uses his bottles, he does not transform the "pretext" for the painting into a Montalian "opportunity", but rather, polemically, wants to reaffirm that it is, and it remains, precisely a "pretext", because what counts is the painting itself.

Furthermore, he refuses any attempt at metonymy by insisting that the kitchen and the bedroom of the house in the mountains where he used to spend his holidays as a child, are exactly that and that a bed is just a bed and a plate is just a plate.

The children he draws are none other than himself, the painter, and his younger sister about twenty years ago. All this portrayed in a substantially monochromatic key; whites, greys and browns are shaded by the use of various coloured substances.

They give a feeling of misty space, not exactly dreamy or unreal, but just hazy, as if the misty atmosphere has penetrated those rooms. The painting seems to be two dimensional because the haze allows you to imagine the depth, but does not let you see it.

There are forms and objects and people in quiet (or seemingly quiet) interiors, which represent a refusal of any attempt at allegory. However, I would not speak of a revival of the figure, but of a rediscovery of the external world. A significant part of twentieth century art rejected the figure because the outside world could not be trusted to be consistent: trees, houses and hills - the usual deception. It was too easy to turn the reality, albeit phenomenal, into nothingness.

The rediscovery of the external world is an awareness of a condition that should never have been forgotten, even though it should always have been questioned. This condition, whether true or false, real or deceptive, is revealed to us every day and the "usual deception" is no longer a deception if we become used to it, no matter how much mist surrounds it and renders it uncertain.

The objects do exist and Butturini portrays them through the haze. The room still exists and the furniture resists the passing of time. And even if this were not the case, "vita mutatur non tollitur": nothing is destroyed. Nonetheless the protagonist of the twentieth century, is guilty of boasting about itself.

There is a ray of hope in these portrayals which give the impression of a youth spent where sunrises emanate from a child's gaze and self-image finds its meaning reflected in the screen of the past. Mechanisms suddenly appears inducing critics to claim the right to a further examination of the picture in order to understand its non-pictorial elements. The artist does not consider these elements to be his: they are not relevant, in

fact they are decidedly irrelevant because they are not part of his plan, and yet they emerge in spite of it. By this we mean the elements have a bearing on the content of a painting but not on its pictorial form. For it is the artist who chooses the things that constitute the subject, positioning them in the painting and in this way defining the quality of space.

We cannot ignore the artist. We cannot ignore the significance of an open door which does not allow us to catch a glimpse of anything beyond it, or of two chairs that are always empty. We cannot help sensing the contrast between the tablecloth and the items on the table, and the simple poverty of the rest of the furniture.

We have said that this exhibition tells us a story and, like all stories, it has its own temporality. We can start by looking into the artist's internal motives, which are hidden by the poetry he expresses, in the image of Motherhood (Maternità). In this painting the baby's bottle is in a central position, showing nutrition, which is provided by the reassuring maternal figure, as necessary for survival. Another painting, the most joyful with its more accentuated chromatic significance, continues the theme, showing two babies in a cot, one of whom has climbed over the protective rail.

The other paintings emphasise two everyday objects: the bed and the table. The bed is ambiguous: it is a place of rest (even eternal) and it is a place of conception. The table recalls the theme of the baby's bottle and sustenance.

In this way Simone Butturini's story belongs to everyone: connotation prevails over denotation and his human experience is useful, invaluable and even indispensable to us.

Bruno Rosada

(Councillor to the Venice Biennial Exhibition of Modern Art)

Ci domandiamo sempre più spesso che cosa penseranno i nostri immediati posteri dell'ultima fase della pittura contemporanea, che cosa diranno i futuri dottori della sua attuale malattia e per rispondere, più che all'esame degli stili e delle tendenze, spesso inaffidabili, riflettiamo a quanto della loro esperienza umana ci viene trasmesso oggi e non domani dagli artisti di cui ci occupiamo.

Nel caso del giovane pittore Simone Butturini, ventiseienne, l'esperienza è quella di uno che nella vita non si sente affatto un eroe, di uno che esercita un qualsiasi protagonismo e attività - positiva o negativa - sul prossimo. All'opposto delle accensioni cromatiche e le deformazioni espressive del lontano clima di "Corrente" che richiamavano gli artisti ad esprimersi contro l'oppressione fascista, Butturini si manifesta devoto a quell'aura di intimità sommersa che segue proprio la rivoluzione di Corrente e del "realismo" che ne è conseguito.

C'è stato un tempo (gli anni sessanta) in cui il "realismo", che intendeva rappresentare la gloriosa presenza dell'umanità ritornata padrone del proprio destino, ripiegò sull'indagine del proprio intimo: ciò fu particolarmente acuto a Milano dove un piccolo gruppo di artisti, specialmente pittori, si incontrò intorno all'allora galleria Bergamini assumendone infatti il nome.

Anche questi pittori (Banchieri, Vaglieri, Romagnoni, Cerretti ecc.), furono detti "realisti" ma non furono più accusati di aver rapporto col discusso "realismo socialista" che servì per combattere Guttuso e gli altri. E, al conclamato atto di morte del "realismo eroico", alle scelte forti sulla resistenza, le lotte sociali, la guerra, si videro letti disfatti, stanze diseredate, tazze e bicchieri lasciati sporchi nel postpasto. C'era indubbiamente un'emozione che non si manifestava soltanto "pittorica".

Il mondo del giovanissimo Simone Butturini ha molte analogie con quello dei "bergamini" ma evidentemente molte cose sono cambiate. Si è spenta intanto quella emozione dell'IO che proveniva indirettamente da ciò che apparve allora il naufragio della ragione e delle grandi certezze. Ma la passione era rimasta, una passione incosciente perfino misteriosa. La lotta era ormai orba di certezze ma la volontà di condurla non era mancata. Gli esempi venivano dal nord e si cominciò a parlare molto di Bacon, della disperata crisi esistenziale che il pittore inglese rappresentava.

Quei tempi sono lontani e a forza di parlare di crisi sembra che essa, nei suoi aspetti più cocenti, si sia risolta. Ecco allora che quella pittura "esistenziale" ritorna ad essere un'arte di vita come lo era ai tempi di Bonnard, dei Vuillard e di tanti "intimisti" del nostro secolo. In questa "arte di vita" si inserisce con piede felpato Simone Butturini che nel rifugio delle sue stanze (camere da letto, luoghi della prima colazione, cucine deserte) cerca di risalire dall'oscuramento del tecnicismo, portato dell'allontanarsi dall'uomo, alla pittura come mezzo di espressione dell'umano, qualunque sentimento dell'uomo essa esprima. La pittura della vita e del reale, anche dopo il più disastroso temporale lascia un seme piantato nella terra, questa immagine è stata espressa anche da altri; il seme rispunta quando meno te lo aspetti, deve essere solo coltivato, aiutato, non estirpato dalla violenza della paura, ciò che il mio amico Carlo Levi chiamava la "paura della pittura".

Questo seme rinasce anche con il giovane Butturini che dimostra con la sua pittura di non preoccuparsi dei mercanti, della critica, del gusto dei salotti e neppure dei colleghi accesi dalle ipocrite fiamme delle tendenze. Gli basta di rappresentare con tenue distacco un evanescente ritratto di adolescente, il soffio lievitante di una tovaglia bianca dove posano tazze e bricchi bianchi (difficile rapporto), un cassettone e una spalliera di letto

che contrastano con la luce diffusa di una lampada e anche (e qui certo Butturini non può essere accusato di egoistico intimismo) immagini di bambini e di maternità. La qualità maggiore di questo giovane artista che fin da ora possiamo accertare è la spontaneità del suo temperamento che lo porta a non premeditare uno stile o ad associare la propria intelligenza a una tendenza. Butturini trova la propria personalità nel farsi del quadro che sembra non avere modelli scontati, suggerimenti. È il metodo giusto, proprio degli autentici artisti.

Raffaele De Grada

We ask ourselves more and more often what our immediate successors will think of the latest phase of contemporary painting, and what future doctors will say about the disease it suffers from.

To answer this question, we need to think about how much the artists we are concerned with give us of their human experience, and today not tomorrow, rather than examine styles and trends which are often unreliable.

In the case of the young 26 year old painter, Simone Butturini, the experience is that of someone who does not consider himself to be a hero at all and who exerts a poor sort of protagonism - be it positive or negative - on the people around him. Unlike the chromatic lighting and expressive deformations of the distant era of "corrente", which called upon artists to express themselves against fascist oppression, Butturini shows himself to be devoted to that aura of submissive intimacy which faithfully follows the revolution of "corrente" and the realism it results from. There was a time (the sixties) when "realism", which meant representing the glorious presence of a humanity again in control of its destiny, retreated into research into the self.

This was particularly the case in Milan, where a small group of artists, especially painters, met at the Bergamini Gallery (as it was called then), taking on its name. These painters (Banchieri, Vaglieri, Romagnoni, Cerretti, etc.) were also called "realists", but they were no longer accused of being connected with the infamous "socialist realism" which was used to fight Guttuso and the others.

And at the time of the acclaimed heroic "death act of realism", and of definitive choices in favour of the Resistance, social struggles and war, one saw unmade beds, abandoned rooms, and after-dinner cups and glasses left dirty. Undoubtedly there was evidence of an emotion which was not only "pictorial".

The world of young Simone Butturini has many similarities to that of the "Bergamini", but evidently many things have changed. In the meantime the feeling of "I", which originated indirectly from what seemed at the time to be the drowning of reason and great certainties, has gone. But passion had remained - a passion which was unconscious and even mysterious. The struggle was by then bereft of certainties, but the will to continue with it was not lacking.

Examples came from the north and people began talking about Bacon and the desperate existential crisis which the English painter represented. That was a long time ago and it seems that by talking about the crisis, its most burning aspects were resolved. So then "existential painting" once more became a life art, as it was in the times of Bonnard, Vuillard and many "intimists" of this century.

Simone Butturini entered into this "life art" in stockinged feet. In the refuge of his rooms (bedrooms, breakfast scenes, deserted kitchens), he tries to rise up from the obscurity of technicism, which distances us from people, moving towards painting as a means of human expression, whatever human feelings it expresses. Painting life and reality leaves a seed planted in the ground, even after the most disastrous storm.

This image has been expressed by others too - the seed sprouts when you least expect it to; it needs only to be cultivated and helped, not uprooted by the violence of fear, which my friend, Carlo Levi, called the fear of painting.

This seed is born again in young Butturini, who demonstrates in his painting that he is not concerned about dealers, critics, or living room tastes, nor about his colleagues who are fired by the hypocritical flames of fashion.

It is enough for him to represent with subtle detachment an evanescent portrait of ado-

lescence: the lifting breath of a white tablecloth with cups and white jugs (a difficult relationship); a chest of drawers and a bedhead which contrast with the diffuse light from a lamp; and also (and here Butturini can certainly not be accused of egoistical intimacy) images of children and motherhood.

The greatest quality of this young artist which we have seen up to now, is the spontaneity of his temperament which prevents him from following a particular style or directing his intelligence to a trend. Butturini makes it seem that his pictures have not come from obvious models or suggestions, and it is here that he discovers his own personality. It is the right method, the method of authentic artists.

Raffaele De Grada



"COLAZIONE" - Polinaterico cm. 80x100



"ATTESA" - Polinaterico cm. 80x100



"E S'APRE LA PORTA" - Polimaterico cm. 60x80



"ATTESA 2°" - Polimaterico cm. 80x100



"LA STUBE" - Polimaterico cm. 60x80



"UNA TEJERA BIANCA" - Polimaterico cm. 80x100



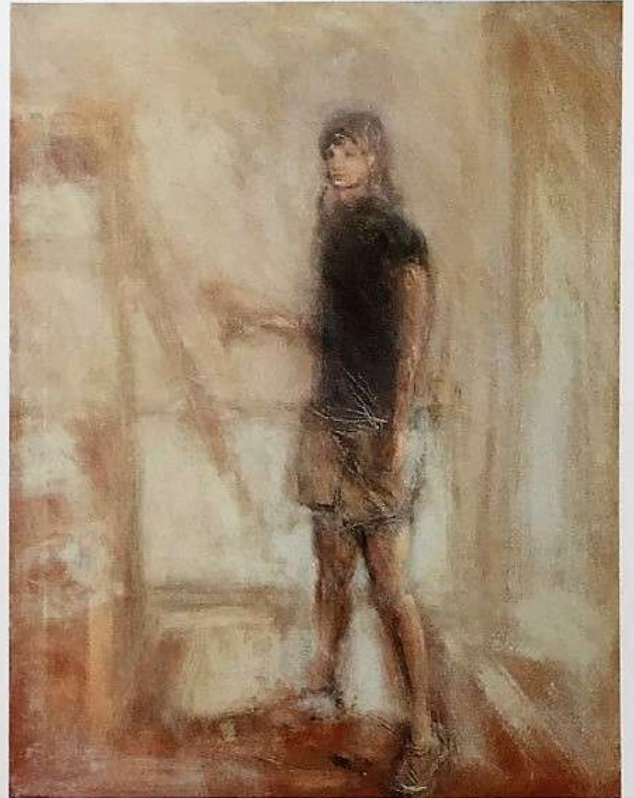
"L'INVITO" - Polimaterico cm. 60x80



"INTRANDO IN CAMERA" - Polimaterico cm. 60x80



"LA CAMIRETTA" - Polimaterico cm. 50x70



"MIA SORELLA" - Polimaterico cm. 60x80



"LA CAMERA" - Polimaterico cm. 60x80



"ACCENDO LA LUCE" - Polimaterico cm. 60x80



"PRIMA DI SERA" - Polimaterico cm. 60x80



"MIA MADRE" - Polimaterico cm. 80x100



"E NOI CI SIAMO" - Polimaterico cm. 80x100



"L'ARMADIO IN CILIEGIO" - Polimaterico m. 60x80

