

Dal tempo dell'esistenza al tempo dell'immaginazione

Nel segno della sua generazione

L'elemento espressivo o, per meglio dire, la poiesis che spiega la ricerca figurativa di Simone Butturini è la tendenza, l'apertura ad un rapporto diretto con la realtà, che è intramata "di quella verità scritta con l'ausilio di figure". E questo sin dall'inizio, senza mezzi termini, con tutte le modificazioni che la sua opera ha conosciuto, dalla crescita destino-nabis all'affondamento nella materia espressionista; ma rimanendo il rapporto sempre diretto, variando invece la distanza e la sua durata, che erano ridotte al minimo nella stagione giovanile con quadri del 1987 quali Cratere lunare e Baratro, e sono ritornate ora ne La tempesta del 2005 e nel Day hospital dell'anno seguente a una misura più ampia, per quanto possano permetterlo le sue capacità di divaricazione ottica e cronologica.

Del resto, per un artista che ha sempre fondato con la più spontanea tékhne pittorica e grafica il sigillo profondo della sua generazione, che è quello di assumere e ricreare la vita, di accettarla anche come facevano Soutine e Willy Varlin, magari con le scorie organiche e il sangue raggrumato, meglio così che cristallizzata in forma, chiusa nella bellezza e nell'assoluto dell'ordo rationalis, per un simile artista la realtà deve essere la prima regola da svelare nella sua essenza: un "desiderio di scavare in profondità". Butturini testimonia in tal modo che quella linea di realismo esistenziale fondata a Milano mezzo secolo fa da Gianfranco Ferroni, da Giuseppe Guerreschi, da Bepi Romagnoni e da altri, e incarnata nel genio potentemente umano di Courbet, quella linea ha ancora degli esiti nei nostri giorni, non nella terra mediterranea, ma in quella del continente, sulla soglia del Nord.

Poiché i fallimenti che ogni tanto vengono proclamati da un falso philosophe engagé non sono mai collettivi, ma sempre e solo individuali, e le perdite, le morti, le sotterranee decomposizioni sono gli atti necessari perché si compia la rinascita, perché qualcosa risorga e riprenda a crescere, nella sua dura, testarda e monotona ripetizione, Butturini continua a sostenere il segno vero e giusto di una generazione – quella dei veri Luca Pignatelli, Giovanni Frangi, Andrea Martinelli, Alessandro Papetti, Paolo Del Giudice e Velasco Vitali – che non finisce di stimolare e di prolificarsi. Con le tele del 1988-89, La fonte, Attraverso le grate e Il letto rosso, s'intravedono spiriti non astratti e chiari, ma densi, concreti e opachi e che raggiungono il nucleo del reale dopo aver varcato da parte a parte spessori, oscurità e solitudini.

Secondo i temi e le caratteristiche personali, interpretando il Kunstwollen di una generazione anche europea (per tutti si vedano gli inglesi Christopher Thompson e Maxwell Doig), Butturini adombra uno dei poli della grande alternativa che Benjamin in Passagen-Werk pone alla base della variazione degli stili: il riconoscimento di una distinzione fondamentale, e che si prolunga per le vie della storia artistica, fra classicismo e romanticismo, fra un modo di vedere stilizzato e oggettivo e uno magmatico e soggettivo. Ad essi corrispondono da un lato l'allontanamento e il distacco del mondo, dall'altro il ritorno e l'anelito all'unione del mondo. È chiaro che il nostro artista, persino in fogli visionari del 1990 quali La nausea/Il lavandino, Il viaggio di Odisseo e L'oggetto domestico, sta sul secondo versante e con lui la sua generazione.

II. Tra coscienza privata e storica.

S'intuisce il rapporto arte-vita nella generazione che è passata attraverso il post-moderno. Dal momento che essa appartiene a un periodo in cui – a causa del coinvolgimento che gli avvenimenti determinano per ogni principio del campo sociale e delle ripercussioni che ogni atto, posizione o attività provocano ponendo in tensione tutta la struttura del "regime di verità" – non è più possibile nessun superamento di tipo idealistico, nessuna purificazione e catalogazione in vista del raggiungimento di un assoluto metafisico, Butturini registra la consistenza, nell'hic et nunc, di

attimi vitali privatissimi e di fatti storici determinanti per il nostro presente. E in lui molto chiaramente l'aprirsi alla realtà determina come funzione il modo e lo stile figurativo, e il rifiuto del formalismo.

Nei quadri *Interno*, *rumori* del 1991 (premiato al concorso nazionale di pittura Giuseppe Sobrile a Torino) e *Una teiera bianca* del 1993, Butturini s'identifica col corpo dell'oggetto -natura e questa unione, di cui l'opera è il risultato, gli serve ad interrompere l'angoscia, a dissolvere la solitudine. "C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture", scrive Merleau-Ponty; egli si trova così incluso nel tessuto del mondo e il corpo "tient les choses en cercle autour de soi, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps"; la visione allora si svolge dal centro alla realtà, "là où persiste l'individuation du sentant et du senti". In un simile dato d'immersione nel reale in cui il pittore si trova, circondato da ogni suo elemento e coinvolto in una continuità che va oltre il semplice rapporto, nasce l'unità entro la quale si apre lo spazio dei dipinti maturi, in specie *Nel bagno* del 1997 e *Una cena insolita* del 1998.

Ma già nella *Tavola imbandita* del 1992 e, più ancora, nel *Meriggio* a Quinzano di quattro anni appresso, Butturini ha fissato il fenomeno dell'antilogia tra il colore e la luce che avviene nell'ora del tramonto. Per il tempo che il cielo conserva anche l'ultimo azzurro che si sta pian piano scolorando, ogni cosa sulla terra, abbandonata ormai ma non del tutto dalla luce, mostra nei suoi colori una *Stimmung* ravvivata dall'interno. Gli ocra, i rossi e i verdi tanto più si fanno densi e intensi, quanto più accendono la loro intensità cromatica, quanto più la luce li lascia, fino al limite della loro fine, come per un ultimo guizzo prima del buio della morte, che altro non è che un mondo di mezzo, una sorta di *Zwischenwelt* che cosmicamente si dilata e nel quale tutto è possibile.

Nella tavolozza butturiniana l'unità compositiva è una complessa fusione di sintagmi antagonisti che crea all'interno della texture pittorica lo spazio dell'immagine: i corpi separati che tendono a riunirsi e così si realizzano. In *Interno*, *letto*, *stube* del 1994 e in *Figura interno* del 1995 l'origine è la pulsione istintuale che cerca un'unione fisico-erotica con il mondo; questo è un elemento poetico presente con evidenza in Courbet e da lui trasferito nella potenza violenta e carnale del suo realismo. Senonché, in Butturini la pulsione originaria non è solo una forza semplice e lineare, ma si arricchisce invece di una grande varietà di stratificazioni e di reazioni psichiche: sin dalla seconda metà degli anni Novanta si manifesta – puntualizza con acume ermeneutico Luca Massimo Barbero – "in una sorta di saudente canto sognato, collocandosi tra il sogno, il ricordo e il desiderio".

III. L'estremo silenzio dei dipinti.

Nei dipinti "vesprotini" di Simone Butturini c'è solitudine, insonnia, quiete dolorosa, rêverie non rêve, e quella spoliatazione che i suoi occhi vedono e operano nella realtà. Quando da sotto la coltre di quell'ocra, una specie di terrosa limonite, che sembra voler rappresentare il nulla, cancellare o ricoprire gli spazi e le forme, cominciano – come nella lunga serie degli interni e dei paesaggi – ad uscire i colori, è come se la vita continuasse nel mormorio delle cose. I colori allora – soprattutto in *Due tazze e un bricco* e *Sopramonte* di Orgosolo, due significative tele del 2002 – sono luminosi senza luce, intensi senza opacità, materici senza spessore. Essi diventano incerti, soffiati, perdono pesantezza e acquistano volo; passa su di loro una sottile vaporosità luminescente, come se avessero assorbito tutta la luce del giorno ed ora lentamente la restituissero, e nello stesso modo restituissero in tepore il caldo trattenuto: un "piccolo mondo antico che vive sulle suggestioni del post-impressionismo, soprattutto Vuillard e Bonnard".

Le "sere" di Butturini sono delicatamente colorate e tiepide. A volte la luce serotina stende sul mondo smeraldi diversi, verdi trasparenze nel cielo, verdi cupezze d'ombra nelle siepi e negli alberi (*Il grande acero* del 2000 e *Ma venne l'estate...* del 2005); altre volte tutto ingriscisce, ma non tanto

che negli squallidi interni non traspaia, a ravvivarne l'uniformità spenta, un sentore di luce, e nel cielo, a far virare quel grigio da organico a metallico, non si avverta l'uggia della profondità (Figure nel bagno del 1998 e Casa d'Anita del 2005). Mentre i cespugli e le piante si aggregano in masse multiple e separate da canali di buio, e in alto nel cielo il diradarsi delle nubi ha lasciato splendere ancora le pianure d'azzurro (Verso Fontana del 2001 e Torre d'acqua n. 2 del 2005), la stanza da bagno investita da una fioca luce nasconde una cortina cromatica che contiene tutti i possibili, più sottili, passaggi dal bleu al celeste più pallido (Domenica mattina del 1999 e Le ciabatte del 2004).

L'ispirazione di Butturini non ama la luce e non la crea; si direbbe che il giovane artista veronese avverta la presenza della luce come un trucco, un artificio estraneo alla pittura. Non si possono aggiustare le luci nei suoi quadri, farvi scendere sopra gli spioventi; ciò che è policromo, per Butturini, appartiene alla materia. Come nel Soutine e nel Varlin più soffocati, l'estremo silenzio dei suoi lavori nasce dalla giunzione insolita e inattesa tra la mancanza di luce e il trionfo degli ocri, che adombrano "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 un'apparenza bidimensionale, perchè quella nebbia ti lascia immaginare la profondità, ma te ne preclude la rappresentazione". E difatti la luce in Neve di dicembre e in Dolce attesa, entrambi del 2002, crea una drammaturgia esteriore, plasma eloquenza, mentre i toni bruni dell'universo sono trionfali, ma opachi, smorti, come l'Inno alla notte di Novalis.

Questo "segno rapido e sintetico" non è quello del distruttore, dell'eversore, ma, sceso nel filtro interno, è una violenza elaborata, è violenza dentro l'opera non sull'opera, è violenza che passa da spirito a immagine, come poteva essere quella di Proust e di Kafka. Ma c'è ancora qualcosa nelle opere del 2005 di Butturini – da Scena industriale a In ascensore e a Il viaggio I – che mentre fa da base a tutto ciò, sembra opporvisi, formarne una contrapposizione dialettica. Di fronte al lato che appartiene al dominio degli istinti, alla zona dell'irrazionale, sta un'azione di scelta, di meditata ricerca degli elementi costruttivi dell'immagine, di chiusura e di uso delle strutture, che appare diretta dal poietikos, dal pensiero conoscitivo. Un paesaggio così intenso e intricato di motivi patiti nella coscienza di una storia che si è fatta nella lunga macerazione di eventi umani (Sala d'attesa e Ore 24) non è più un luogo occasionale per la suggestione degli occhi, ma una realtà segreta che si palesa nel dibattito spesso cupo del pittore con se stesso e al quale il frammento iconosferico offre la concretezza dei suoi particolari come un motivo, anzi come un eracliteo "confine dell'anima".

IV. Presenza e assenza della forma.

L'indefinibile pittorico nell'opera matura di Simone Butturini si pone come il suo continuo à rebours. Dove la memoria non ha tenuto conto della Carte de Tendre novecentesca, ecco che retrospettivamente, ma in modo continuo, la ricerca figurativa butturiniana proietta il mondo del proprio possibile passato: non il presente e tanto meno il futuro che sono soltanto necessari. Occorre un grande passato perchè si apra la grande possibilità nella quale si rinnovi "la vieille interrogation métaphysique: pour quoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien?". Non per nulla, secondo il Bergson de La pensée et le mouvant, la possibilità è anche l'immagine che la realtà, nella sua autocreazione contingente, cioè imprevedibile e nuova, proietta di se stessa nel suo proprio passato.

Nell'immagine esaltata dal flash back qualificante entro il passato quantificato vive dunque il possibile, ed ecco perché Butturini è così piccolo nel veder passare il tempo, il tempo come un motivo, cioè mentre diviene immagine, mentre ipotizza il proprio continuo possibile. Di fronte a Torre d'acqua n. 5 del 2006 e al Dirigibile del 2007 quando si dice che il pittore aiuta il tempo a passare, si vuol dire non altro che questo innesto del possibile sul necessario. La sua Koinè è continuamente su tale discriminazione, tra una forza propulsiva e una forza inerziale della pennellata: sfuggente quindi solo perchè è una perpetua double face tra necessità e possibilità, tra tempo reale e tempo immaginativo. Insomma, il linguaggio è l'area che corre tra i due poli antitetici, che vengono

in qualche modo incorporati nella sua integralità funzionale. Esso, che non è né presenza né assenza della forma, è una totalità che non ha parti, ma che si contraddice continuamente all'interno della propria identità.

Quanto più la porta del reale è sbarrata, tanto più possibile è passare nell'immaginario; quanto più la creazione non vuole definire il pensiero della forma, tanto più pone la premessa del fondo come ininterrotta interazione dell'esistente che si ricorda del proprio futuro e che dunque va, può andare, nel proprio passato. Il ricordo è davanti, non dietro la visione. E al continuum di *Ritratto del fotografo* del 2004, che postula l'usofrutto della propria inerzialità interna, ecco sostituirsi in *Faro di Cordonan* del 2007, col suo valore sorprendente, il discontinuum. La modernità costruita "anche sul passato e non contro il passato" di Butturini, di cui tanto ha favoleggiato Marco Goldin, non è altro che questo fondo emerso in superficie: è lo specchio senz'acqua, ma appunto per creare le premesse sostanziali della superficie che sale, le premesse fenomenologiche di una poesia del fenomeno, della sostanzialità dell'apparire.

Il poème pittorico di Butturini è una forma in atto oltre la forma: è qui, in nuce, la ragione della sua improbabilità – sì, perché l'improbabile sartriano è una condizione razionale, oltre ogni coup de dés –, della sua unità nella duplicità delle condizioni apparenti. Mentre Ferroni cerca la luce nello stare isolato nello studio e la incontra al culmine di una lunga abitudine con gli oggetti del mestiere che egli lascia impolverare dal tempo di posa, o addirittura qualche volta tinge per renderli più afoni e assorbenti, Butturini la cerca, direi la scava nell'ombra, la costruisce nel tumulto dello stare fisico, dello stare del fisico nella mente. In effetti, nei quadri *Cattedrale* e *Mongolfiera* (entrambi di quest'anno) la luce lotta con le matrici dell'essere a cercarvi la radicalità più fonda della materia, uno stato di occulto stato di pre-nascita, la ragione del suo darsi come immagine che "non illumina ma sorge dall'illuminazione" (18), immagine della comunicazione non simbolica: fatalità appunto della comunicazione diretta, luce suscitatrice che cerca nelle forme la sua forma infinita, in questa "notturna" zona epifanica, dell'atto poetico.

Floriano De Santi

SIMONE BUTTURINI: FROM THE TIME OF EXISTENCE TO THE TIME OF IMAGINATION

Floriano De Santi

The hallmark of his generation

The expressive element or poiesis that explains Simone Butturini's figurative explorations is the tendency toward a direct relationship with reality, which is interwoven with the "truth written with the aid of figures". And this holds from the very outset, with no half measures, through all the modifications that his work has undergone, from the period of growth destiny-nabis to the expressionistic plunge into matter. While the relationship remains direct, however, there is a change in distance and duration, reduced to the minimum in the early works of 1987, such as *Cratere lunare* and *Baratro*, but restored to a broader scale in *La tempesta* (2005) and *Day Hospital* (2006), as permitted by the artist's capacity for optical and chronological divergence.

In any case, for an artist who has always developed the essential hallmark of his generation — namely to assume and recreate life, to accept it also as Soutine and Willy Varlin did, even with organic waste and clotted blood, better thus than crystallized in form, enclosed in the beauty and the

absolute of the *ordo rationalis* — in the most spontaneous pictorial and graphic *tékhné*, reality must be the first rule to unveil in its essence: a "desire to delve deep"².

Butturini thus shows that the line of existential Realism founded in Milan half a century ago by Gianfranco Ferroni, Giuseppe Guerreschi, Bepi Romagnoni and others, and embodied in the powerfully human genius of Courbet, is still producing results today, not in the Mediterranean area but in the continental region on the threshold of the North.

Since the failures proclaimed every so often by a bogus *philosophe engagé* are never collective but always and exclusively individual, since loss, death and decomposition below ground are necessary if rebirth is to take place and something is to revive and grow again, Butturini continues in his tough, stubborn and monotonous repetition to bear the true and just banner of a generation that never ceases to stimulate and proliferate, the generation of Luca Pignatelli, Giovanni Frangi, Andrea Martinelli, Alessandro Papetti, Paolo Del Giudice and Velasco Vitali. Canvases of 1988—89 like *La fonte*, *Attraverso le grate* and *Il letto rosso* afford a glimpse of spirits that are not clear and abstract but dense, concrete and opaque, and that reach the core of reality after going all the way through thick layers, darkness and solitude.

Christopher Thompson and Maxwell Doig), Butturini adumbrates one of the terms of the great alternative that Benjamin described in *Passagen Werk* as underlying variation in style: the recognition of a fundamental distinction stretching out through the pathways of art history between classicism and romanticism, between a vision that is stylized and objective and one that is inchoate and subjective. Corresponding to these are distance and detachment from the world on the one hand and a return

to and yearning for union with the world on the other. Even in visionary works of 1990 like *La nausea/Il lavandino*, *Il viaggio di Odisseo* and *L'oggetto domestico*, the artist is clearly in the second camp, along with the rest of his generation.

Between private and historical consciousness

We have some inkling of the relationship between art and life in the generation that has come through postmodernism. Since it belongs to a period in which — because of the involvement that events entail for all the fundamentals of the social field and the repercussions that every action, position or activity triggers, thus creating tension all through the structure of the "regime of truth"⁶ — there is no longer any possibility of idealistic transcendence, of purification and cataloguing with a view to the attainment of a metaphysical absolute, Butturini registers the consistency in the *hic et nunc* of very private vital moments and historical facts shaping our present. And this opening up to reality very clearly determines the rejection of formalism and the figurative mode and stylistic device as functions in his work.

In the paintings *Interno, rumori* (1991, winner of a Giuseppe Sobrile award in Turin) and *Una teiera bianca* (1993), Butturini identifies with the body of the object/nature, and this union, of which the work is the outcome, enables him to interrupt anguish and dissolve solitude. As Merleau-Ponty wrote "C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture". He thus finds himself included in the fabric of the world and the body 'tient les choses en cercle autour de soi, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps'⁸. The vision then takes place from the centre to reality, "là où persiste l'individuation du sentant et du senti" The unity within which the space of the mature paintings opened up, in particular *Nel bagno* (1997) and *Una cena insolita* (1998), was born in a similar state of immersion in the reality in which the painter finds himself, surrounded by every one of its elements and involved in a

continuity that goes beyond the Simple relationship. *Interno, rumori*, 1992 The phenomenon of the antilogy between colour and light that occurs at sunset was, however, already pinpointed in *Tavola imbandita* (1992) and even more so in Meriggio a Quinzano, painted four years later. For the time that the Sky also retains the last traces of gradually fading blue, everything on earth, not yet completely abandoned by light, displays an internally revived Stimmung in its colours. The shades of ochre, red and green increase in chromatic intensity and density as the light leaves them all the way to the very end, as though for one last flicker before the darkness of death, which is nothing other than a sort of in-between world or Zwischenwelt that dilates cosmically and in which everything is possible.

The compositional unity of Butturini's palette is a complex fusion of antagonistic syntagms that creates the space of the image inside the pictorial texture: the separate bodies that seek to join together and thus attain fulfilment. In *Interno, letto, stube* (1994) and *Figura interno* (1995) the origin is the instinctual drive that seeks physical-erotic union with the world. This is a poetic element clearly present in Courbet and transferred by him into the violent and carnal power of his realism. In Butturini, however, the original drive is not only a simple, near force but also enriched with a great variety of mental and layers. As Luca Massimo Barbero points out with hermeneutic acumen, this has manifested itself since the second half of the 1990s "in a sort of smooth dream song, midway between dream, memory and desire"¹⁰.

The extreme silence of the paintings

Solitude, sleeplessness and painful stillness are to be found in the "vespertine" paintings of Simone Butturini, rêvene not rêve, and the plundering that his eyes see and carry out in When the colours begin to emerge, as in the long series of interiors and landscapes, beneath the blanket of ochre — a sort of earthy yellow ochre that seems intent on representing nothingness, on erasing or covering forms and spaces — it is as though life continued in the murmuring of things. The colours are thus luminous without light, intense without opacity, physical without thickness, above all in *Due tazze e un bricco* and *Sopramonte di Orgosolo*, two significant canvases of 2002. They become suffused and uncertain, losing heaviness and beginning to fly. A subtle luminescent haziness passes over them, as though they had absorbed all the light of the day and were now slowly giving it back, and giving the soaked up heat back as warmth: a "little old world living on elements of post-impersonism, above all Vuillard and Bonnard"

Butturini's "evenings" are warm and delicately coloured. The evening light sometimes bathes the world in different shades of emerald, transparent greens in the sky, dark green shadow in the hedges and trees (*Il grande acero*, 2000, and *Ma venne l'estate...*, 2005). Sometimes it makes everything grey, but not so much so that a gleam of light is not glimpsed in the squalid interiors, to enliven their uniformity. and in the sky, to turn that grey from organic to metallic, banishing the ennui of depth (*Figure nel bagno*, 1998, and *Casa d'Anita*, 2005). While plants and bushes gather in multiple masses separated by channels of darkness and the scattering of clouds high in the Sky still allows the Plains to shine in blueness (*Verso Fontana*, 2001, and *Torre d'acqua n. 2*, 2005), the bathroom bathed in dim light conceals a chromatic curtain that contains every possible shade from the darkest to the lightest blue (*Domenica mattina*, 1999, and *Le ciabatte*, 2004). Butturini's inspiration does not love light and does not create it. The young artist from Verona could be described as regarding the presence of light as a trick an artifice extraneous to painting. The lights in his paintings cannot be adjusted or covered over with sloping elements, For Butturini, what it is polychromatic belongs to matter: As in the most suffocated works of Soutine and Varlin, the extreme silence of his paintings is born out of the unusual and unexpected conjunction of the absence of light and the

triumph of ochre, which adumbrate "a foggy space, not precisely dreamlike or even unreal but actually foggy, as though atmospheric

fog had entered those rooms, and the painting takes on *Tempeste* a two-dimensional appearance because the fog allows you to imagine depth but precludes its representation"¹² And the light in *Neve di dicembre* and *Dolce attesa* (both 2002) does indeed create an outer dramaturgy and mould eloquence, while the tawny shades of the universe are triumphal but pale and opaque, like the *Hymnen an die Nacht* of Novalis.

This "quick and concise sign "is not the sign of a destroyer or subversive. Sent down through the internal filter, it is elaborated violence, violence within the work not upon the work, violence that moves from spirit to image, as the violence of Proust and Kafka could have been ¹⁴. But there is still something else in Butturini's works of 2005 — from *Scena industriale* to *In ascensore* and *Il viaggio* — that acts as a basis for all this but seems at the same time to oppose it in dialectic juxtaposition. Facing the side that belongs to the realm of instincts and the zone of irrationality is an act of choice, of meditated search for image-building elements, of closure and the use of structures, which appears to be guided by poietikos and cognitive thought. A landscape of such intensity and intricacy of motifs painfully experienced in the consciousness of a history developed through the long maceration of human events (*Sala d'attesa* and *Ore 24*) is no longer an occasional place for Visual fascination but a secret reality that is revealed in the painter's often dark debate with himself and to which the iconospheric fragment offers the concrete substance of its details as a motif or indeed as a Heraclitean "boundary of the soul"

Presence and absence of form

The pictorial indefinable in the mature work of Simone Butturini presents itself as a reversed continuum. Where memory has not taken the 20th-century *Carte de Tendre* into account, the artist's figurative explorations retrospectively but continuously project the world of his possible past: not the present and still less the future, which are only necessary. A great past is needed to open up the great possibility in which there is a renewal of "la vieille interrogation métaphysique: pour quoi y a-t-il quelque chose plutôt que It is no coincidence, according to the Bergson of *La pensée et le mouvant*, that possibility is also the image that reality, in its contingent — i.e. new and unpredictable — self-creation, projects of itself into its own past. The possible thus lives in the image enhanced by qualifying flashback within the quantified past, and this is why Butturini is so irked to see time passing, time as a motif, i.e. while it becomes image, while it hypothesizes its possible continuum. With respect to *Torre d'acqua n. 5* (2006) and *Dirigibile* (2007), saying that the painter helps time to pass means nothing Other than this grafting of the possible onto the necessary. His language is constantly on this dividing line between a propulsive force and an inertial force of the brushstroke, and hence elusive only because it is a perpetual alternation of necessity and possibility, of real time and imaginative time. In short, language is the area that runs between the two antithetical poles, which are somehow incorporated into its functional wholeness. Neither presence nor absence of form, it is a totality that has no parts but constantly contradicts itself within its own identity.

The more the gateway of the real world is barricaded, the more possible it is to pass into the imaginary. The more reluctant creation is to define the thought of form, the more it lays the essential foundation as uninterrupted interaction of the existing entity that remembers its future and therefore goes into its past. Memory is before vision, not behind it. And the continuum of *Ritratto del fotografo* (2004), which postulates the use of its internal inertia, is thus replaced by discontinuum in *Faro di Cordonan* (2007), with its surprising value. Fancifully described by Marco Goldin as based "also on the past and not against the past"¹⁷ the artist's modernity is nothing other

that this bedrock breaking the surface, the mirror with no water but serving precisely to provide the substantial prerequisites for the surface that rises, the phenomenological prerequisites for a poetry of the phenomenon, the substantiality of appearance.

Butturini's pictorial poem is a form in progress beyond form. It is here that we find in embryonic form the reason for its improbability — because Sartre's improbable is a rational condition, beyond any throw of the dice — and its unity in the duplicity of apparent conditions. Ferroni seeks light by remaining isolated in his studio and encounters it at the peak of long familiarity with the Objects of the craft, which he allows to gather dust over the time of exposure or sometimes even tints to make them more aphonic and absorbent. Butturini instead digs it out of shadow, constructs it in the tumult of physical being, the existence of the physical in the mind. In *Cattedrale* and *Mongolfiera* (both 2007) light struggles with the matrices of being to seek within it the deepest radicality of matter, a hidden state of pre-birth, the reason for its offering itself as image that "does not illuminate but arises out of illumination" the image of non-symbolic communication: the inevitability of direct communication, excitatory light that seeks in forms its infinite form, in this "nocturnal" epiphanic zone, of the poetic act.

Floriano De Santi