

“... Scorre il segno sulla tela... ampi gesti circuiscono la forma  
fino a possederne l'essenza, affiorando visibile l'impalpabile frammento,  
e nel silenzio apparente delle stanze, tavole imbandite  
per ipotetiche colazioni, sedie vuote, porzioni di spazi naturali e urbani  
divengono i protagonisti della messa in scena della vita...”

Simone Butturini  
*Appunti di diario 1993-1994*

[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)  
[www.simonebutturini.it](http://www.simonebutturini.it)



*SilvanaEditoriale*

simonebutturini Quarantesimo. Uno sguardo

simonebutturini

Quarantesimo.  
Uno sguardo













## Le pitture e le stanze

Giorgio Cortenova

Ricordo bene, anche se più di qualche anno è trascorso, la prima visita allo studio di Simone Butturini: mi colpì la concisione dei suoi lavori, e, nella sinteticità, la percezione di una strisciante condizione di allarme; mi affascinò la sua pittura scabra, per certi versi "strisciata", abbandonata lì sulla tela, come abrasa da una luce radente, capace di "passare ai raggi" le immagini

proposte; mi sorprese, in un giovanissimo quale al tempo era, l'intensità realistica delle sue scene quotidiane e al tempo stesso il rimbalzo visionario che le coinvolgeva in un gioco di presenze-assenze, di fantasmi che avevano un corpo e di corpi che svanivano nella luce. Una luce artificiale, peraltro segnalata da una lampadina che pendeva dai soffitti delle stanze rappre-

*Attesa n. 1, particolare, 1993*

*Ritratto del fotografo, particolare, 2004*

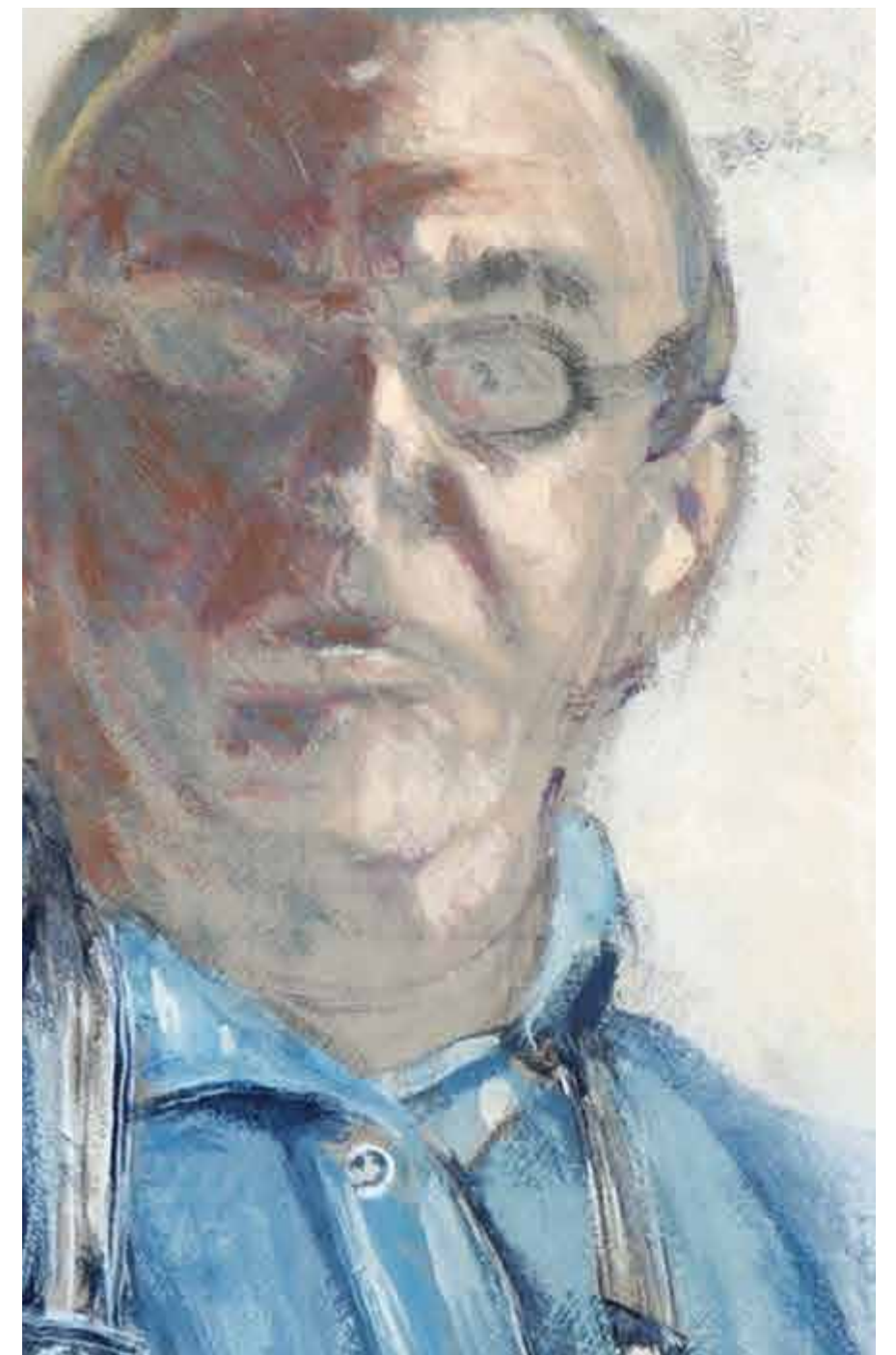
sentate. Però lampadine spente, precarie, per così dire male avvitate, incenerite nel tempo.

Di fatto, le opere ritraevano soprattutto interni, letti sfatti e disabitati, armadi aperti ma vuoti, tavoli di tinelli "minori" con sedie senza destino messe lì non per crearci una qualche familiare sicurezza, ma per turbare lo sguardo, per innestare nell'occhio che guardava il dubbio e il tormento della mente che pensava.

Mi resi subito conto, sempre quella volta, quando visitai il suo *atelier*, che Simone non deduceva il suo mondo poetico e il suo linguaggio dalle maniere eleganti che l'arte italiana gli poteva porgere a piene mani, né dalle maniere sgraziate, ma plastiche, che con altrettanta generosità poteva offrirgli. No. Lui guardava casomai a certi inglesi dimenticati. Forse non conosceva ancora Sickert, ma forse invece sì. E, perché no, alcuni "prodotti" strepitosi del "pittresco", in cui la luce si aggrappa alle tele e alle carte e si ritrae nella tana del tessuto: sorridente, ma con ironia; palpabile, ma non senza un qualche rischio per l'epidermide.

E poi al di là degli inglesi, ecco apparire, sotto scorta di una già matura e personalissima metabolizzazione, la Mitteleuropa, i viennesi prima di Schiele; e poi ancora i nordici: Munch, ma non solo. E i francesi? be', gli umori e i linguaggi delle terre di Francia erano quasi assenti: quella è terra di ambigui "fantasmi" dell'anima solo in zona simbolista. Ma sono schegge visionarie che avrebbero alimentato i surrealismi; e forse aveva ragione Sigmund Freud a non capire cosa da lui volesse Breton.

Simone Butturini, insomma, senza imitare nessuno, aveva però compiuto una sua scelta di campo. Poi, si sa, c'è la vita, con i suoi problemi, con qualche lusinga e molte amarezze; c'è la difficoltà del panorama di provincia, i viaggi sognati e non tutti compiuti, le mostre. Però, rivedendo le sue opere di tanto in tanto, mi accorgevo sempre che qualcosa continuava a crescere e molto si andava consolidando. Qualche parentesi di



paesaggismo troppo dolce e “per bene” veniva presto cancellata dall’urgenza di esprimere altro, cioè di rimanere dentro di sé e con sé stesso, di coltivare i propri magici “vizi” piuttosto d’inseguire artefatte “virtù”. Insomma, il suo “mal di pittura” Simone continuava a coltivarcelo e, se non trascurava i maestri fuori dalle mura, non dimenticava quelli dentro alle porte, come ad esempio un Silvano Girardello, quello delle recenti stagioni di forte matrice “esistenzialista”. Intanto la sua pittura maturava esiti più vertiginosi e una libertà espressiva singolare, in una cultura italiana comunque innamorata di eleganza e formalismo. Ormai l’“ineleganza” di Simone Butturini è un dato certo, e credo che, per sua buona sorte, non lo lascerà mai solo.

Ritorno al suo *atelier* qualche settimana fa, appunto per rivedere la sua opera e per scoprire le ultime tele, in vista di questo scritto e della mostra cui è dedicato. Due opere mi colpiscono: il *Ritratto di Raffaello Bassotto* (una volta tanto se ne sta in posa il fotografo...), una recente serie di *Stanze*, che dunque non è per lui un “tema” ma un “incubo” positivamente creativo, e infine dei paesaggi che fanno centro sull’archeologia industriale e su acquedotti tanto consueti al Nord, costruiti in ferro e mattoni e databili agli anni cinquanta. Tra quel ritratto e i paesaggi non c’è distanza di stile, ma soprattutto non esiste lontananza di spirito, se così si può dire. Infatti la pittura è volutamente profondamente sciatta, banale, a-stilistica. Non spaventino né stupiscano i termini: questa assenza di superfici belle, questo ostracismo che emargina la pennellata elegante e “colta” rappresentano infatti una scelta coltissima e profonda di Butturini, quella scelta che cominciava ad affiorare nelle prime opere di cui prima vi parlavo e che adesso si riconferma ed esplose con tutta la sua filosofica e sincera autenticità espressiva.

Simone ci suggerisce che certi principi di modernità sono stati fraintesi e che altri sono stati sottovalutati. Ci dice che Duchamp “lucidava” il suo *Nudo che scende le scale*, perché in quei pigmenti trionfasse il “legno” sotteso alla forma e nella pittura esplodesse quell’anartisticità che era secessionista e mitteleuropea ancor prima che cubista e dada. Quelle sue terre guardavano alla vita attraverso la morte: ecco la verità delle cose. Ed ecco, peraltro, il senso del linguaggio di Simone Butturini, quel suo fare schivo, quella sua aspra ironia e insieme quel senso un po’ stoico del vivere le fatiche quotidiane: quel suo modo di considerare il proprio studio d’artista come una non ricercata avventura quotidiana.

Mi piace l’*atelier* di Simone. Non possiede artefazioni,



*Vecchio trumeau, 2004*

*Motel n. 1, particolare, 2005*



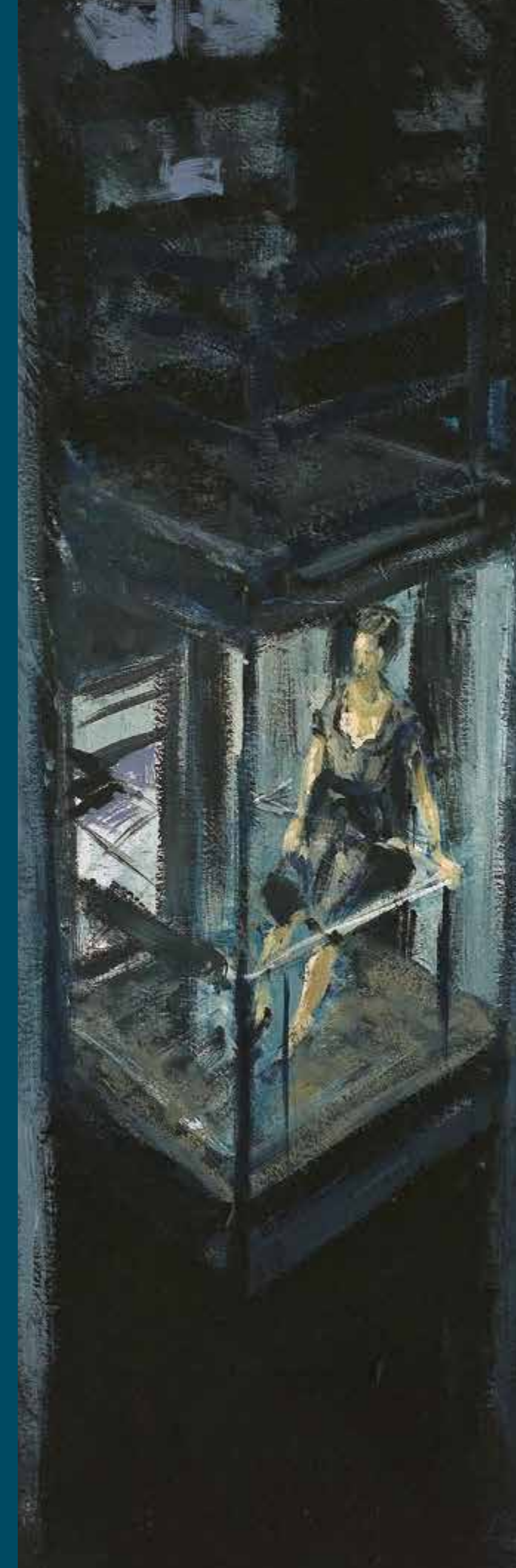
sembra un deposito, e di fatto lo è; infatti vi si depositano idee e forse quei dolori e quelle gioie che non ti avvisano mai ma che entrano dalla finestra e prima o poi escono dalla porta trasportando altrove, in silenzio, i propri improvvisati bagagli. Sfoglio tele e scartabello carte. Appoggiate qua e là, le sue immagini creano un mondo, e in quel mondo mi accorgo che ci sono vasti spazi, ma manca l’aria: lui l’ha sottratta, l’ha piombata sulle superfici e l’ha fatta vibrare nelle cellule della pittura: all’interno e non all’es-

terno. Poi mi accorgo che qualcosa di simile succede nei riguardi della luce. La pittura, come una spugna, la nasconde e la custodisce gelosamente. La luce è un valore che non va sperperato. La luce è interiore oppure è soltanto un inganno. La luce non illumina ma sorge dall’illuminazione.

Questa mostra è ricca di lavori e per certi versi è una piccola antologica. Ma ciò che ho inteso evitare è la noiosa e pedissequa esibizione di cultura. Non ho inteso seguire il suo lavoro opera dopo opera, anno dopo anno,

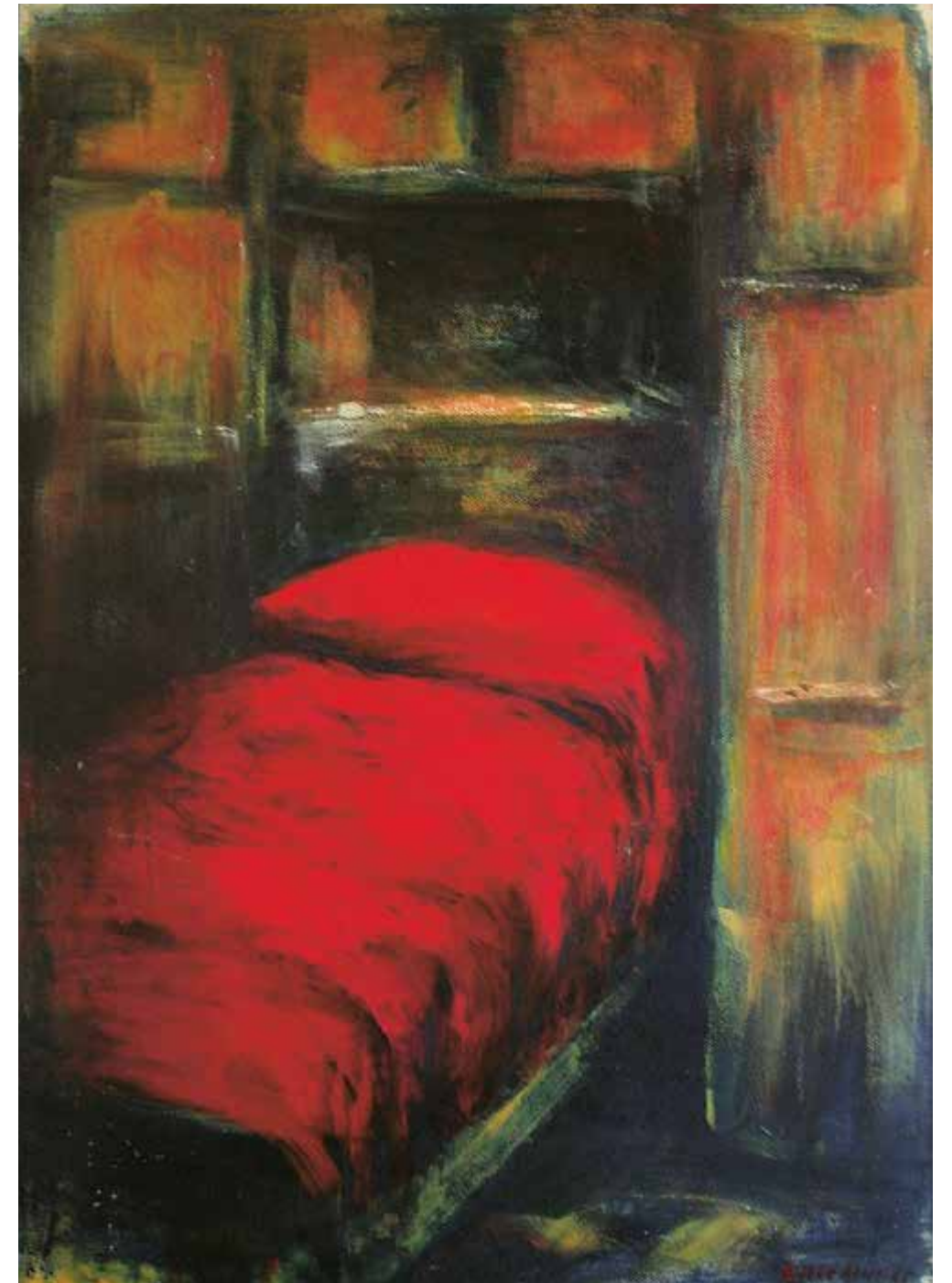
*Torre d’acqua n. 5, particolare, 2006*

*Opere 1988-2007*



*Luoghi e silenzi*

1. **Il letto rosso**, 1988  
Tecnica mista, 70 x 50 cm  
Collezione privata





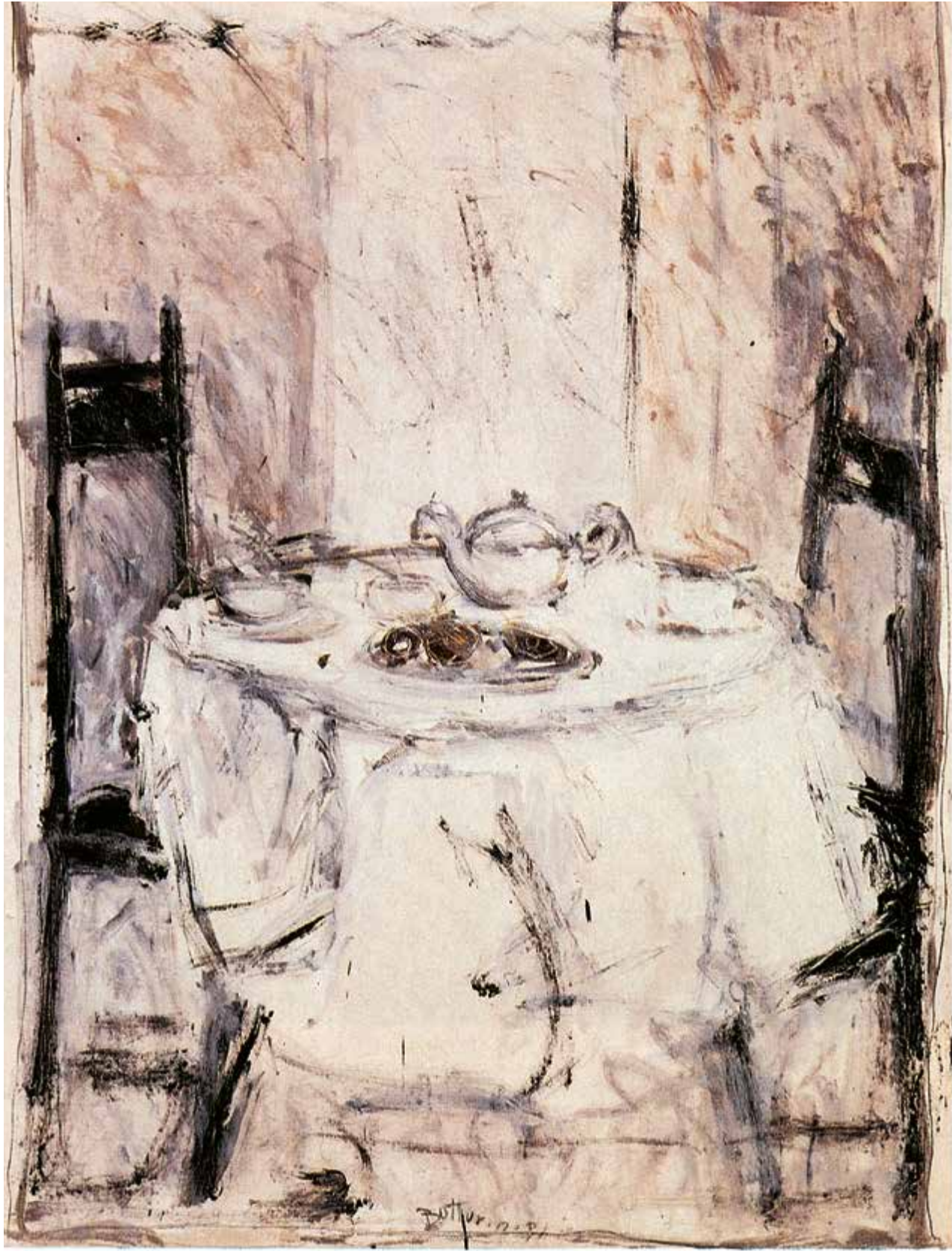
2. **La tata**, 1989  
Tecnica mista, 60 80 cm  
Collezione privata



3. **Attesa n. 2**, 1993  
Tecnica mista, 80 100 cm  
Collezione Fondazione Cariverona (Verona)



4. Palaghiaccio, 1990  
Tecnica mista, 70 150 cm



5. **Interno rumori**, 1992  
Tecnica mista, 150 130 cm  
Collezione Fondazione Giorgio Zanotto (Verona)



6. **Attesa n. 1**, 1993  
Tecnica mista, 100 80 cm  
Collezione Carlo Speri (Pedemonte, Verona)



7. **Colazione n. 2**, 1997  
Tecnica mista, 100 x 80 cm  
Collezione Vallecchi (Firenze)



8. **Entrando in camera**, 1994  
Tecnica mista, 60 80 cm  
Collezione Galleria Giorgio Ghelfi (Verona, Montecatini)



9. **Colazione**, 1991  
Tecnica mista, 80 60 cm  
Collezione Galleria Giorgio Ghelfi (Verona, Montecatini)



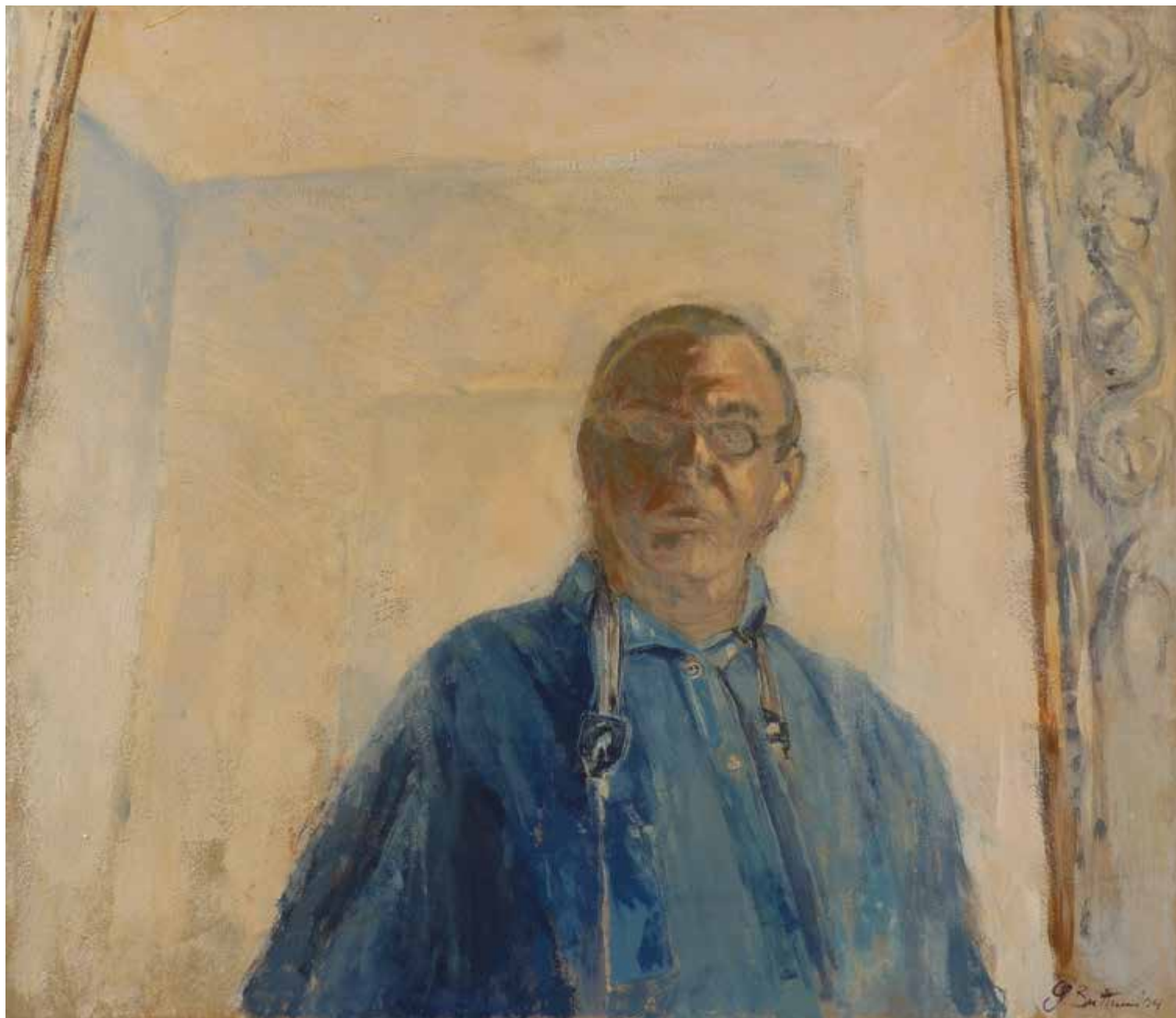
*Spazi interiori*

10. **Interno figura**, 1995  
Tecnica mista, 150 x 130 cm  
Collezione Palazzo Sarcinelli (Comune di Conegliano Veneto)



11. **Lavabo**, 2003  
Tecnica mista, 100 60 cm

12. **Vecchio trumeau**, 2004  
Tecnica mista, 80 70 cm



13. **Ritratto del fotografo**, 2004  
Tecnica mista, 70 80 cm



14. **Le mie ciabatte**, 2004  
Tecnica mista su tessuto, 130 120 cm

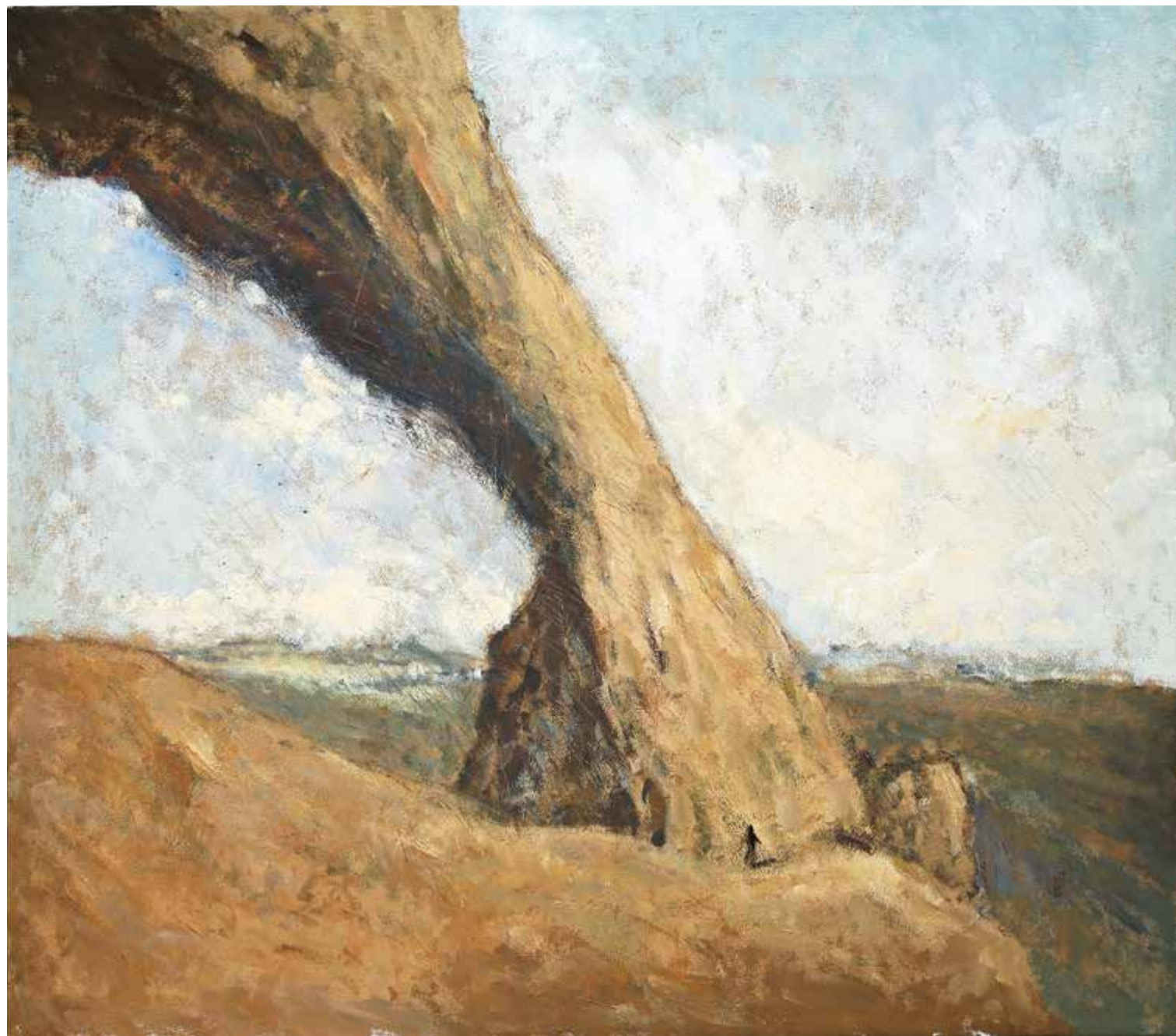


15. **Luci artificiali**, 2004  
Tecnica mista, 120 130 cm



Verona - via Stella - Palazzo Alcega - da una finestra - del Bussotto - P. Buttinelli

16. Verona, via Stella, 2004  
Tecnica mista, 160 x 200 cm  
Collezione Grafiche Aurora (Verona)



17. **Paesaggio**, 2005  
Tecnica mista, 70 80 cm



18. **New Jersey**, 2005  
Tecnica mista, 70 80 cm



19. **Interno**, 2005  
Tecnica mista, 50 40 cm

20. **Oscurità**, 2005  
Tecnica mista su tessuto, 80 70 cm



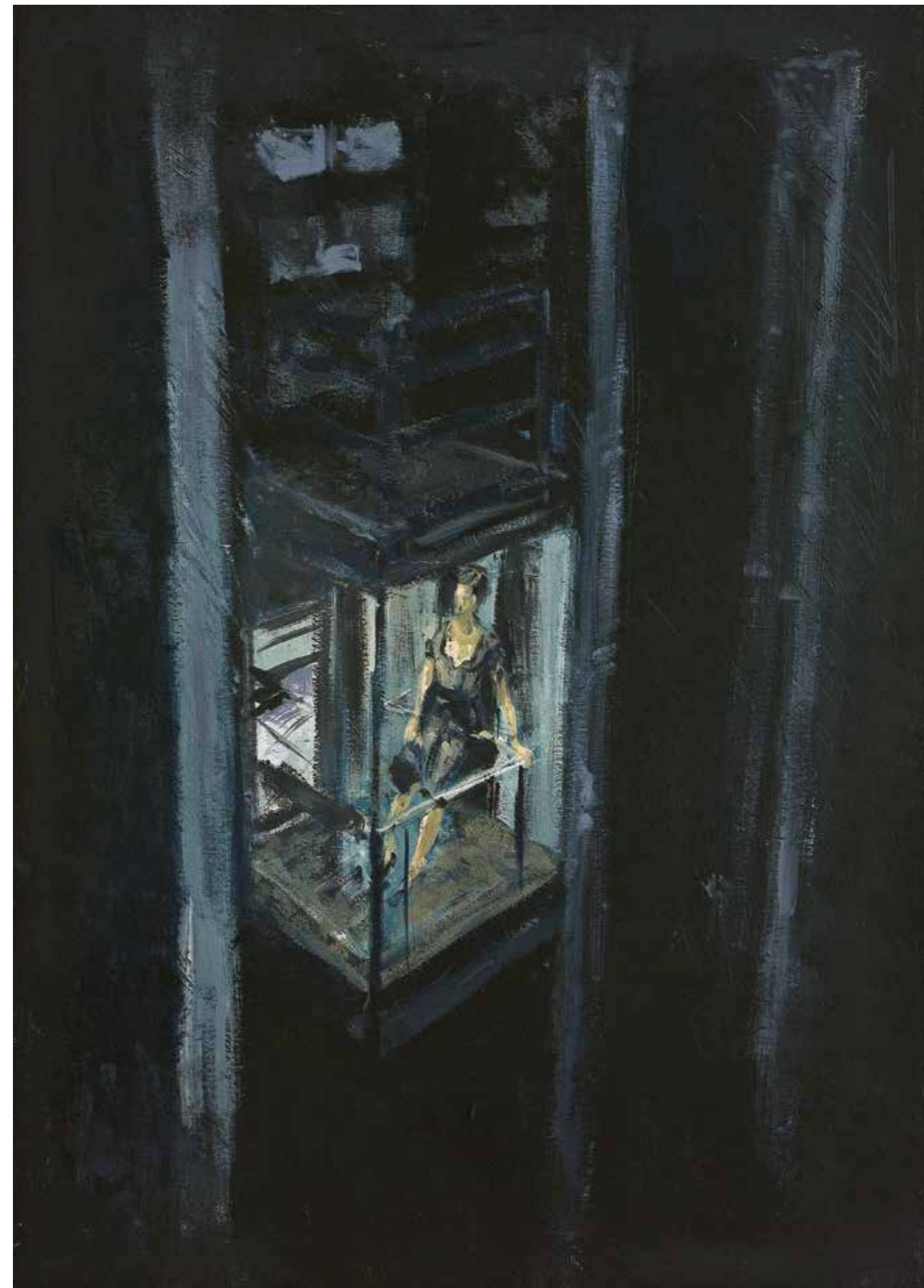
21. **Sala d'attesa**, 2005  
Tecnica mista, 40 50 cm



22. **Motel n. 5**, 2005  
Tecnica mista, 40 50 cm



23. **Motel n. 1**, 2005  
Tecnica mista, 40 50 cm



24. **Ore 23**, 2005  
Tecnica mista, 70 50 cm

*Torri d'acqua*



25. **Torre d'acqua n. 2**, 2006  
Tecnica mista, 130 120 cm



26. **Monumento sacro**, 2006  
Tecnica mista, 130 120 cm



27. **Torre d'acqua n. 6**, 2006  
Tecnica mista, 150 130 cm



28. **Torre d'acqua n. 5**, 2006  
Tecnica mista, 150 130 cm  
Collezione Floriano De Santi (Brescia)

*Nelle pagine seguenti*  
29. **La fabbrica del ghiaccio**, 2006  
Tecnica mista, 100 180 cm





30. **Torre d'acqua n. 4**, 2006  
Tecnica mista, 150 130 cm



31. **Poltrona rossa**, 2006  
Tecnica mista, 50 60 cm



32. **Torre d'acqua n. 1**, 2006  
Tecnica mista, 150 130 cm

33. **Dirigibile**, 2007  
Tecnica mista, 120 130 cm



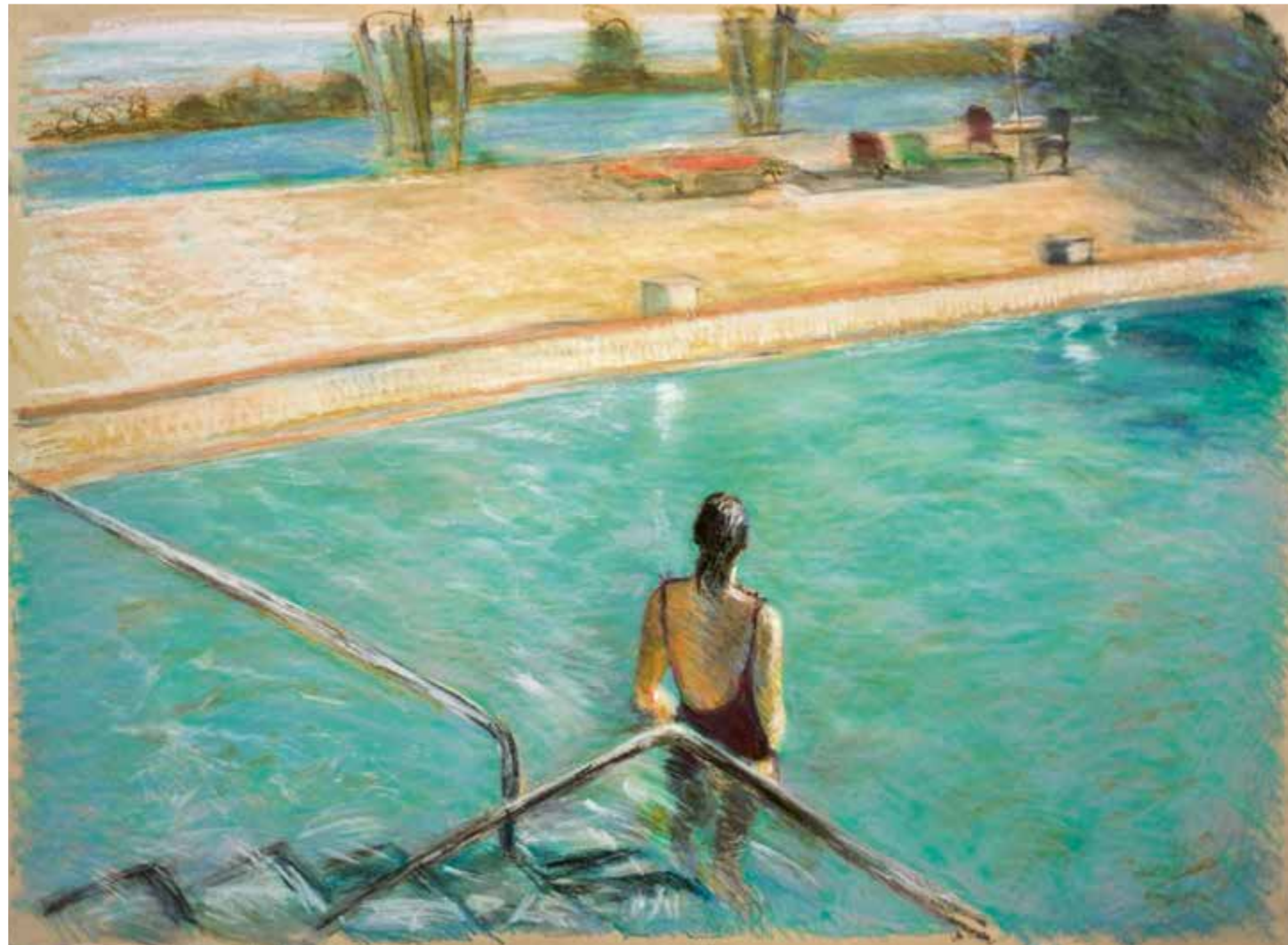
34. **Mongolfiera**, 2007  
Tecnica mista, 130 120 cm



35. **Torre d'acqua**, 2007  
Tecnica mista, 150 130 cm

*Paesaggi urbani*





37. **Holiday Inn**, 2005  
Pastello, 70 100 cm  
Collezione Rossignoli (Verona)



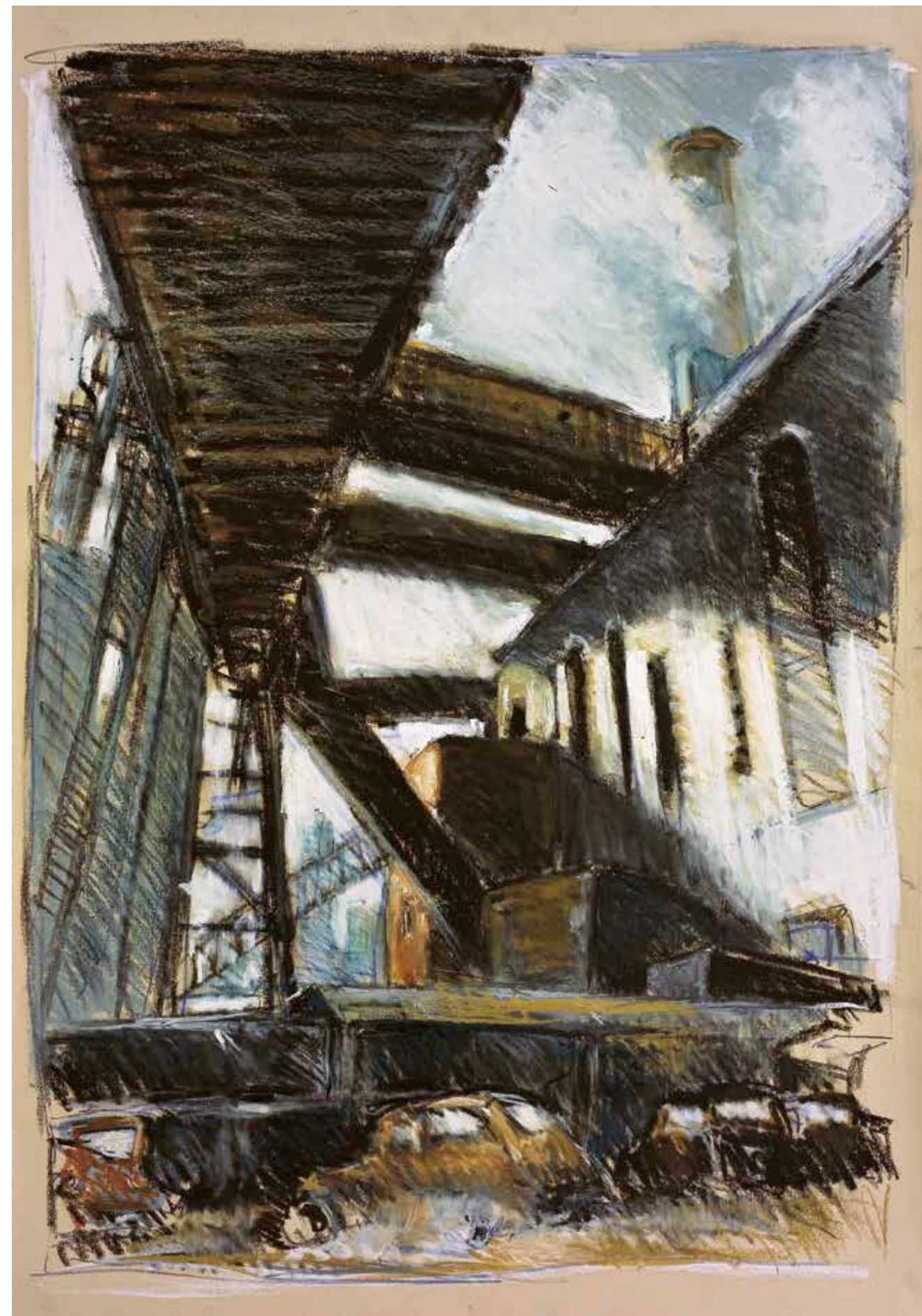
38. **Motel n. 3**, 2005  
Pastello, 70 100 cm

39. **Era una grande camera  
che occupava tutta la stanza**, 2005  
Dittico, pastello, 70 200 cm





40. **Ore 24**, 2005  
Pastello, 70 100 cm



41. **Scena industriale**, 2005  
Pastello, 100 70 cm



42. **Il canale**, 2005  
Dittico, pastello, 70 200 cm



43. **Ai tornelli della metro**, 2007  
Pastello, 70 x 100 cm



44. **Omaggio a Dino Buzzati**, 2004  
Pastello, 50 35 cm



45. **In attesa**, 2005  
Pastello su tela, 40 40 cm  
Collezione privata

*Sulla soglia*



46. **In metrò**, 2007  
Pastello, 50 x 100 cm



47. **Il viaggio di Odisseo**, 1990  
China su carta, 29,7 21 cm



48. **La nausea/Il lavandino**, 1990  
China su carta, 29,7 21 cm



49. **L'oggetto domestico**, 1990  
China su carta, 29,7 21 cm



50. **La porta/La camera**, 1990  
China su carta, 29,7 21 cm



51. **Il labirinto**, 1990  
China su carta, 29,7 21 cm



52. **In pista**, 1991  
China su carta, 29,7 21 cm



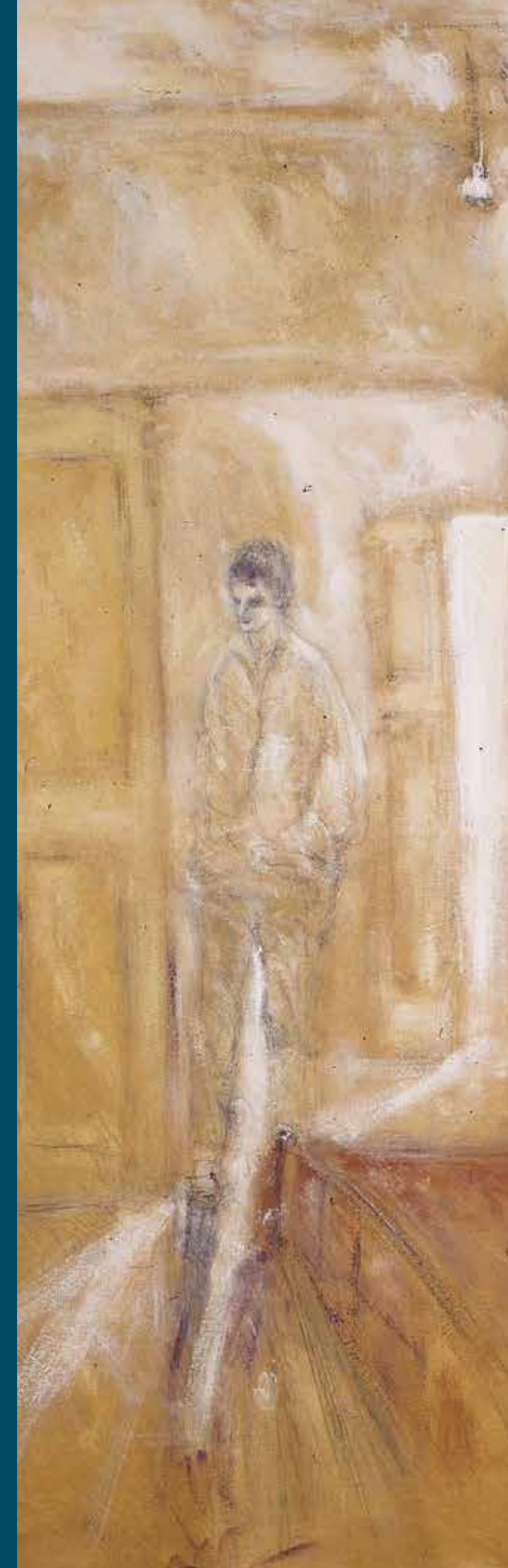
53. **Scavi**, 1990  
China su carta, 29,7 21 cm

*Apparati*

Antologia critica

Biografia

Esposizioni e bibliografia



Tratto da *Simone Butturini, presentazione di B. Rosada, con un testo critico di R. De Grada, Quaderni "Artisti italiani d'oggi", 837, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 1994, pp. n.n.*

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, si "esprime", si sprema tutto, nell'opera; e il fruitore 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.

E 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.

A 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 estremismi 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.



Colazione, 1993

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 molto 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 considerato, 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



Teiera, 1992

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 quieta serenità 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 le stesse. Con lui e con tanti giovani come lui stiamo 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 quelle sono 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 a 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 a 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 ambientazione: è il luogo del riposo (anche esterno) 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

Tratto da *Simone Butturini, presentazione di B. Rosada, con un testo critico di R. De Grada, Quaderni "Artisti italiani d'oggi", 837, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 1994, pp. n.n.*

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 eccetera) furono detti "realisti" ma non furono più accusati di aver rapporto col discusso "realismo socialista" che servi



Letto a castello, 1992



Attesa n. 2, 1993

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 a 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 bicchieri bianchi (difficile rapporto), un cassetto 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

Tratto da *Simone Butturini*, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna), testi di R. Margonari, S. Romani, L. Serravalli, P.L. Siena, Suzzara 1996, pp. 3-4.

Molte sono le suggestioni che si possono ricavare dall'osservazione dei dipinti di Simone Butturini, giovane talento della pittura veronese. Anzi, a essere propri nel linguaggio, la sua potrebbe dirsi un'immaginazione precisamente suggestiva. Tantoché si è autorizzati, credo con buona pace dell'artista medesimo che per suo conto probabilmente non dichiara simili intenzioni, a pensare un tragitto culturale ipotizzabile da Bonnard a Giacometti pittore, passando per Morandi. Così sarebbe facile stabilire, almeno, consonanze impegnative le quali, quando non venissero comprovate dall'indagine critica sui suoi dipinti, segnalerebbero comunque un ambito emotivo di onerosa valenza poetica, un'emozione che abbiamo già provato, di fronte a tali maestri. Forse è persino ingiusto cercare nobili ascendenti alla ricerca di un artista talmente sincero e già risoluto a raccontarsi, a darci il diario della sua poesia.

Si potrebbe allora osservare che, di fronte alle giustificate lagnanze dei giovani verso una concezione societaria che non fornisce stimoli e ideali alle energie disponibili delle ultime generazioni, è pur vero che la maggior parte di loro, in campo artistico, altro non fanno se non cercare di elaborare provocazioni e lepidezze pesanti che poi altra soluzione non trovano diversa da una proposta di più o meno intelligenti – se lo sono – artificiosità tecniche, ibridazioni forzate o forzose degli esperimenti già affermati dalle avanguardie storiche, così



*Lampadina, letto, stube, 1996*

credendo, vana pretesa, di essere moderni e "attuali". A chiunque dovrebbe risultare chiaro

che l'esser presenti IN SÉ e nel proprio tempo non si risolve con una scelta tecnica seppure velleitariamente inusitata.

Simone Butturini – concordo appieno con Pier Luigi Siena – è consapevole che la pittura medesima, come forma d'espressione e autonomo linguaggio, è quanto meno altrettanto "contemporanea" e "attuale" quando riesce intensamente a rappresentare ciò che può essere considerato il dramma generazionale della sua età. Esplicitamente: Butturini è "attuale" perché i suoi dipinti sono struggente immagine della solitudine, smarrimento, vuoto e povertà della condizione giovanile oggi.

Certo, vi sarebbero altre possibilità. Quelle dell'urlo, dell'alienazione conformista, delle notti da discoteca, della negazione suicida, dunque, in arte, delle eccitazioni estetizzanti o del loro contrario, fotoelaborazioni, "installazioni" e via seguendo. Egli, invece, sta alla pittura, meditata, che ci riporta al pauperismo, al silenzio, all'attesa che in altri tempi ebbero begli esempi nella pittura lombardo-veneta. E intanto, per il significato della sua ricerca, meglio di certi arrabattamenti, rappresenta profondamente, in modo sentito e accorato, diciamo pure espressionista, i sentimenti inespresi, il disagio morale della sua genera-

zione.

La materia smagrita e asciutta, il pulviscolo ocreo, lo sbiadire degli oggetti colti come se anziché esser direttamente osservati venissero ricordati – una sorta di nostalgia del presente, se così è lecito dire – senz'alcun compiacimento, senza sciorinare furbizie "del mestiere", senza sottolineare l'attenzione compositiva, la solidità strutturale della sua pittura – che, quando ci sono, insegnano i maestri, non si devono vedere – sono i sintomi più qualificanti del già molto lavoro svolto da Butturini, un artista che sta confermando la sua giusta scelta e la buona cultura di cui s'è

Tratto da *Simone Butturini*, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna), testi di R. Margonari, S. Romani, L. Serravalli, P.L. Siena, Suzzara 1996, pp. 8-9.

Simone Butturini ha ventotto anni e dipinge ormai da parecchio tempo, avendo studiato Belle Arti nella sua Verona. La città, con il palazzo Forti e una serie di mostre organizzate da Giorgio Cortenova, spesso è come rivolta al presente, ma molte sollecitazioni riguardano il passato.

Un diffuso e forte benessere genera invero nei giovani un certo disagio, quasi neo francofortese, tuttavia Butturini cerca di dipanare il suo esserci di heideggeriana memoria, in un contesto che potrebbe anche mostrarsi come una estremizzazione dell'Ottocento, oppure rifiuto del post moderno, angoscia esistenziale, paura di fronte alla perdita delle certezze: centralità, linearità, i famosi valori, la Storia, la Natura, la metafisica e via dicendo, una certa paura, oppure un cosciente rifiuto. Qui non siamo in grado di decidere.

Certo la sua pittura, legata a pochi colori, nero, bianco, grigio, fondi gialli, marroni, rossastri, pittura intimista, teatro da camera, un guardarsi dentro, autoanalisi, rimpianto, malinconia, orrore del nuovo, nostalgia, ritorno, sono tutti elementi "in progress", forse, paure, attese, preparazioni: paura di lasciare certe sicurezze per lanciarsi nel baratro del nuovissimo che però, intanto, non si sa che cosa sia, e bisogna accontentarsi di una pittura filosofica, poverissima nei colori e nel segno e ricca solo di allucinate supposizioni "sul niente e sull'essere".

Butturini, con i suoi interni alto atesini, di montagna, il suo accostarsi a paesi tradizionali, ricchissimi di Geensucht, così come alla comunità di una tradizione veronese e veneta (ma senza i venetismi più accesi, moderni, coloristicamente), si sofferma in queste stanze scialbate, tracciate dalla strisciata larga, grassa del colore, a volte granulosa, che indica vecchi armadi, poche sedie, letti bassi con le coperte e il cuscino, una luce generica, un mondo fermo spesso tanto poetico quanto pittorico.

Sembra di riconoscere in lui "a dangling man", un uomo in bilico che forse continuerà così, e forse si farà un sempre utile viaggio a New York, in California a Santa Fè, e se ne tornerà di colpo con "i sussurri e le grida", avvertiti nei suoi giri "coast to coast", proponendo diversissimi verbi, neo rivoluzionari, che sapranno delle pianure del Mid West come delle arditezze delle Rocky Mountains, se non si sperderà nei giallori del deserto Mohave o verso i fitti boschi del Nord.

La sua potrebbe essere una decisione totale per la vita, come, per esempio, in Banchieri, Ossola, e tanti altri che ascoltano il rumore dei tarli che raschiano negli antichi legni, oppure potrebbe anche cambiare, magari per un new minimalismo di sua invenzione.

Qui più che a Montale mi riferirei a scrittori come Silvio d'Arzo, Romano Bilenchi, a certe pagine come *Il taglio del bosco* di Cassola (naturalmente sono richiami nostri per libri che forse Butturini non ha mai letto), cioè un neo crepuscolarismo, ricco di linfe misticheggianti, più che il vecchio crepuscolarismo di gozzoniana memoria; tuttavia va rilevata la costanza, l'insistenza, direi quasi la cocciutaggine, sui



*Le porte*, 1998

tempi, e la padronanza di un mestiere che sembra ma non è semplice.

Una pittura che non vuole conquistarsi successi con acrobazie cromatiche e furberie stilistiche, ma va avanti a bassa voce, nei fragori della contemporaneità, riportandoci a quella riflessione che appare come la cosa più difficile e desueta nel tempo delle mode, dell'effimero, e dello sviluppo senza progresso.

Rovereto, 12 maggio 1996

Luigi Serravalli

Tratto da *Simone Butturini*, catalogo della mostra (Gazoldo degli Ippoliti, Museo d'Arte Moderna), testi di R. Margonari, S. Romani, L. Serravalli, P.L. Siena, Suzzara 1996, p. 10.

Simone Butturini è un giovane artista che non ha scelto come altri della sua generazione la via più facile per "epater les bourgeois", ma che ha invece privilegiato l'impegno nei confronti della "pittura", svolgendo le sue ricerche verso l'immanente, il costante, il continuo: proprio nel senso opposto all'"effimero" attuale, cercando di dare vita a una immagine nello stesso tempo "storica" e "contemporanea".

Il rapporto particolare di Butturini con la "natura" non sta nel tentativo di rappresentare l'oggetto, il paesaggio o la figura "tali quali appaiono", cercando di identificare il "verosimile" con l'arte, ma, all'opposto, è quello di far coesistere l'arte col "vero" e i suoi contenuti. In sostanza il reale, con le sue atmosfere, i suoi spazi e i suoi elementi basilari, viene percepito e acquisito, nelle opere di Simone, in maniera soggettiva e con elementi innovativi, proprio nel momento nel quale la creatività, fatti salvi rari casi, è spenta e le presunte avanguardie si arrovellano su loro stesse.

Pier Luigi Siena



*Figure nel bagno*, 1995

Tratto da R. Forchini (a cura di), *Simone Butturini. Appartenenza e memoria*, guida alla mostra (Rovereto, Galleria "le Due Spine", 8-28 febbraio 1997), testi critici di M. Cossali, M. Goldin, R. Turrina, Rovereto 1997, pp. n.n.

La pittura di Simone Butturini (ventottenne di Verona), si impone allo sguardo per la sua capacità di creare un'atmosfera di concentrata meditazione e di approfondito raccoglimento.

Guai a parlare di pittura leggera restando legati ai toni soffusi delle composizioni, alle velature delicate e ai temi stessi delle opere che ci sprofondano in una sorta di esplicita intimità.

È invece proprio la somma di queste caratteristiche che dà alla pittura di Butturini un inusitato vigore, una forza poetica originale, un'energia visionaria che rappresenta insieme una biografia e un pensiero.

Non si tratta dunque di una pittura esile, intrisa di malinconici fermenti o di romantiche intrusioni, quanto piuttosto di una pittura decisamente costruttiva che reagisce all'insignificanza linguistica e al nichilismo concettuale ribadendo senza tentennamenti le ragioni della vita.

È una pittura dell'annuncio, che eleva i frammenti del quotidiano a occasione conoscitiva e che per questo li perlustra, vietandosi accanimenti entomologici e scienziati, come apparizioni del vero.

I colori stessi usati con continuità coerente da Butturini (nero, bianco, grigio, giallo, marrone, rosso tenue) danno la misura di questa dimensione creativa, perché sono i colori dell'abito conoscitivo del pittore, della sua lente, fatta di ragione e di sentimento, sulla realtà, che viene osservata e rivissuta fenomenologicamente,



*Strane sensazioni*,  
1996

Mario Cossali

dopo aver fatto giustizia nella mente dei pregiudizi concettuali e filosofici che la riducono, la nascondono, la annullano.

Insomma ci troviamo di fronte a una pittura che riparte dal reale, per ritrovare senso nel segno, nel fare, nel vedere; la distruzione di ogni giustificazione ideologica (anche nei termini del puro sapere) non porta né al nulla afasico, né alla provocazione di un ironico rito, ma pretende di rintracciare il percorso del sentiero interrotto nell'esperienza vitale della biografia e dell'appartenenza interiore a luoghi, tempi, momenti significativi.

Tratto da R. Forchini (a cura di), *Simone Butturini. Appartenenza e memoria*, guida alla mostra (Rovereto, Galleria "le Due Spine", 8-28 febbraio 1997), testi critici di M. Cossali, M. Goldin, R. Turrina, Rovereto 1997, pp. n.n.

Una sorta di proustiano romanzo familiare è invece quello che Simone Butturini crea con il suo lavoro paziente, volto a ritessere ambienti e stanze dal corso usato dalla vita. Forse interni gozzaniani o palazzeschi, con gli armadi ben chiusi a custodire tesori di signorine ormai attempate, tazze pronte per un the che più non verrà bevuto. O giardini dove le rose fioriscono ancora, attorniate dal silenzio. Un piccolo mondo antico che vive sulle suggestioni del post impressionismo, soprattutto Vuillard e Bonnard, naturalmente.

Ma più come rinsaldarsi di un'atmosfera, che non per vere affinità critiche. Ma è poi una vicinanza anche più eccentrica per un giovane pittore, probabilmente neppure conosciuta; ed è quella con l'opera emarginata di Carlo Quaglia, tanto da rimandare a una situazione della pittura romana, a certi suoi esiti tonali infiammati che hanno il capostipite in Scipione, e poi un degno prosecutore in Mafai. Già da queste preferenze, intenzionali o no, è facile comprendere come la pittura di Butturini possa venire facilmente indicata come tradizionale. Ed è proprio una simile modalità critica, e presunzione critica, che questa mostra, del tutto modestamente, vorrebbe cercare di non seguire. Poiché invece il pittore veronese vive con la sua opera in quella preziosa zona istoriata in cui la realtà si riproduce grammaticalmente, senza invenzioni linguistiche purché



*Porta, sedie, credenza*, 1998

siano. Butturini ha scelto di non modificare il corso della pittura, di stare dentro il suo solco tracciato; di seguirne i movimenti e i respiri, le accensioni, e in questo senso forte importanza hanno alcuni suoi paesaggi. Con la scelta della monocromia quale elemento distintivo, che sta per una purezza ricercata ma anche per una regola di semplicità nell'opera. Ed è la scelta di un clima, di un appoggio al passato non come rifugio soltanto, ma come scoperta di una gradualità della visione, di un tempo lungo per l'occhio; di un tempo lungo, anche, per la conoscenza. Come oggi spesso non è concesso dai modi della comunicazione, dai modi della pubblicizzazione. Ecco come una modernità si costruisca anche sul passato e non contro il passato. Può capitare.

Marco Goldin

Tratto da *Simone Butturini*, catalogo della mostra (Brescia, Galleria "Armando Ciferri", 14 novembre - 4 dicembre 1998), testi di M. Corradini, P. Poma, Brescia 1998, pp. 7-9.

#### Traduce stati d'animo

##### l'ultimo ciclo di Simone Butturini

Da alcuni anni, Simone Butturini sta esplorando lo spazio che ruota attorno alla sua personale esperienza. Il giovane artista veronese si è formato alla scuola di una pittura che non rifiuta né l'immagine, né la materia e si ricollega, con quei salti generazionali che sono tipici della stagione della sua formazione e maturazione artistica, alle tensioni espressive di un pittore come Semeghini, per il quale la pittura era traduzione emotiva di moti dell'animo, attraversamenti di senso dell'universo dell'esperienza.



*Interno, stube, 1994*

Anche per Butturini la pittura è prima di tutto esperienza, volontà di chiarificazione dello spazio fisico ed emotivo, che coinvolge la sua attenzione, la sua sensibilità, le fondamentali pulsioni dell'animo di fronte alle cose: non una conoscenza certa, razionale, ma quella intuitiva, interiore, che si manifesta nella capacità di esperire a livello di coscienza il mondo circostante, sia esso l'interno dello studio, quotidiano, domestico, sia, in egual misura, la dimensione del paesaggio, del mondo esterno, nelle sue accezioni urbane e in quelle più propriamente paesistiche.

Butturini è ben consapevole che la trascrizione del mondo esterno assume senso e significato, solo se si materializza nella coscienza dell'artista, e diviene trascrizione di quell'incontro, sempre vivo e sempre emblematico, del singolo con il fuori di sé.



*Misteriose presenze, 1998*

Anche in virtù di questa tensione, un sottile rovello interiore che anima dal di dentro le sue immagini, e si traduce nell'uso della luce, a volte fioca, altre violentata da neon impazziti, la sua pittura si sofferma su aspetti limitati dell'esperienza, su un ristretto ambito di "oggetti", sempre colti in dimensione sospesa, quasi di tensione e di allarme, come se dietro il muro che insegue la strada, potesse all'improvviso comparire l'altro, il fuori, o nell'ombra che si proietta sul muro emergesse di colpo il fantasma di una coscienza assopita; come se, dietro il paesaggio che si distende oltre lo scoglio e la radura sul mare, potessimo scoprire l'Altrove. La sua pittura indaga il paesaggio senza concedersi alle dolci movenze paesaggistiche: una pittura fortemente segnata da gestualità e striature, fortemente segnata da quell'allungarsi del segno, quasi a segnare uno strascico involontario a marcare la realtà. Una realtà, per questa via, che diviene simbolo, parvenza ed emblema, diviene qualcosa da controllare – e controllabile – solo attraverso l'immagine, che se ne appropria, con quel processo di soggettivizzazione dell'esterno, del fuori da sé. E il paesaggio assume quegli andamenti illividiti, di una natura vista all'imbrunire della sua vicenda stagionale, una realtà in cui manca il rigoglio e la fioritura, ma si propone e si manifesta solo attraverso la perdita di vigore, l'illanguidirsi delle forze vitali. In questa dimensione interpretativa del mondo, tutto si allunga in ombre incupite dai bruni, le stesse costruzioni degli uomini nel paesaggio urbano perdono i caratteri consueti della rappresentazione convenzionale, per diventare una impercettibile, e tuttavia certa, realtà lontana.



*Cucina, stufa, lampadina, 1995*

Il paesaggio si cattura per via interiore, ma rimane sempre fuori dal sé, rimane una realtà dell'altrove, una costruzione della mente, che abbisogna di diversi approcci interiori per diventare parte di noi, profondamente altrui ed estraneo, incommensurabilmente altro, nella sua quotidianità, e tuttavia nostro solo nella dimensione della poesia. L'immag-



*Cucina, stufa, 1998*

ine diviene parte della coscienza individuale, traduce uno stato d'animo; la norma della raffigurazione si trasfigura per effetto di imbrunite cromie, e traduce un interno e forse inesprimibile disagio.

Tale dimensione personale di appropriazione emotiva del mondo si fa ancor più pregnante, quando dalla rappresentazione del mondo

esterno, attraverso i paesaggi o le vedute urbane, il pittore si trasferisce all'interno della stanza: l'immagine dà forma all'ambiente abitudinario, di necessità più carico di implicazioni individuali, personale – rossori, tremori, vibrazioni di sentimento – e la pittura si materializza in quel cavo parallelepipedo, costruito dalle nostre stanze. Emerge una visi-



*Insolita cena, 1998*

one sempre particolare, ravvicinata, anomala; la tensione emotiva determina un punto di vista che valorizza la nostra presenza, il gesto dell'autore, la sua esperienza.

Se il paesaggio può tuttavia sempre distendersi, e a volte quasi rasserenarsi, in quella costruzione spaziale che ha ancora il sapore del respiro delle cose, il significato di una residuale naturalità, che permane nonostante la vita consumata e anche nelle attuali inquietudini che sostengono la ricerca espressiva: se dunque nel paesaggio, per la forza stessa di atmosfere comunque sotteraneamente ineludibili, il pittore riesce a mantenere un contatto con la realtà rappresentata, nell'interno domestico, l'immagine che esprime e traduce la stanza che attraversiamo quotidianamente, come spazio d'esistenza, assume maggiormente una dimensione mentale.

Le stanze di Butturini sono stanze inquiete; i luoghi delle consuete operazioni, della vita che scorre eguale e indifferente, dalla cena serale con il tavolo preparato, al bagno, dalla stanza vuota, su cui incombe la luce che viene dalla finestra o la figura che entra dal controluce della porta, vengono a definire spazi altrui, in cui sottili rovelli sembrano alimentare sulle cose e sui personaggi: da un lato si assiste al recupero della temperie storico-culturale che abbiamo attraversato, e il mondo appare come una sequenza di segni e di simboli iconografici da recuperare; dall'altro, all'interno dello spazio della raffigurazione, più forte emerge quel sentimento delle cose, quella tensione, che traduce lo stato d'animo



*Impronte alle pareti, 1998*

dell'artista.

Le figure, protagonisti senza voce di queste vicende quotidiane, quasi attori afoni di una sequenza iterata di gesti, si allungano fino a diventare presenze allusive; la modificazione si attua in virtù di una materia pittorica che si fa carico delle tensioni emotive; la luce scende radente con i suoi bruni a definire più che per interiori luminosità e cromie, per linee d'ombra, la dimensione rappresentativa. La pittura recupera le energie del gesto e gli umori viscerali della materia; l'immagine sembra ripercorrere, all'interno di un misurato equilibrio, quelle tensioni che hanno attraversato tutta la cultura dell'espressione, da un secolo a questa parte. E Butturini misura lo spazio della stanza come spazio dell'anima, definisce la tavola come proiezione di una dimensione inquieta e inquietante, che la pittura manifesta nelle sue linee-materia piene di vibrazioni.

Come se, esaurite le certezze, ma anche le parvenze delle cangianti atmosfere naturalistiche, non rimanesse all'artista altro compito che quello di documentare capacità di possesso di una realtà, che si manifesta solo attraverso lo specchio della pittura, per rendersi intuitivamente disponibile alla luce interiore della nostra coscienza.

La stanza quotidiana si fa carico di quelle esperienze palpitanti, che tanto appassionano e agitano l'animo, alla ricerca di una solidità che non può esistere, di una certezza instabile, di un equilibrio incerto, come il nostro penetrare in uno spazio vuoto, pieno di cose e delle nostre interne tensioni emotive.

Tratto da L.M. Barbero (a cura di), *Simone Butturini. Evocazione e intimità*, Vallecchi, Firenze 2001, pp. 5-7.

### Pittura come concretezza di un sogno terreno

Alcuni aspetti dell'immagine creata con il dipingere stanno, anche se solo apparentemente, venendo meno agli occhi del pubblico più generale e vasto. Un'affermazione, questa, che si vorrebbe effettivamente contrastare mettendo possibilmente in luce le nuove ed effettive posizioni poetiche del fare pittura attualmente.

Gli occhi dell'utilizzatore o meglio dello spettatore dello spettacolo messo in scena modestamente dalla pittura si stanno effettivamente assuefacendo a ritmi del percepire completamente viziati o se vogliamo tarati completamente su ritmi meccanici, diversi e alterati. S'insinua da molto tempo oramai il vizio appunto di dedicare al mondo delle immagini un tempo molto ridotto e assolutamente legato all'immediatezza, quasi esse fossero un corollario da percepire come un impatto istantaneo da abbandonare appena terminato il rumore, la sorpresa.

L'attuale civiltà, legata sempre più indissolubilmente al problema dell'immagine, è condotta dai media al considerare l'immagine un fatto puramente transitorio, legato all'effimero apparire e al conseguente scomparire, andarsene. Ed è qui che risiede forse il problema del pittore, del creatore di "figura pittorica", rispetto alla sua controparte, oramai forte e presente, del creatore di immagini della co-



*Preferisco il the*, 1998

municazione sociale, pubblica, spesso pubblicitaria. Ci si confonde troppo di sovente: si richiede alla pittura contemporanea la necessità di assecondare con la propria presenza figurale i tempi e le risultanti delle consorelle della comunicazione mediatica, copiarne l'impatto, la seduzione immediata, la percezione istantanea così come la transitorietà. In questo affiancarsi fraticida risiedono le difficoltà di nuova comprensione, di distensione e d'avvicinamento tra pittura e grande pubblico, il pubblico più vasto. Così come gli Impressionisti ebbero a misurarsi con la neonata fotografia, con la più veloce e grafica tecnica della litografia, con l'illustrazione, facendo rinascere il senso del dipingere, il pittore attuale si confronta e deve necessariamente affrontare le diversità e l'enorme quantità di produzione di immagini tramite ogni mezzo meccanico e non, che il contemporaneo riversa sul mondo dell'uomo, sul suo sguardo sempre più colmo, assuefatto e quindi in volontaria distrazione. In questa immane produzione d'immagine e testi che la comunicazione usa quasi esclusivamente con l'intenzione e lo scopo di comunicare un tipo di messaggio "utile" di ottenere un riscontro oggettivo e talvolta comportamentale da parte del fruitore che necessariamente deve divenire "cliente", la pittura intraprende strade completamente differenti. Una delle più recenti appartiene proprio al riprendere le linee e gli effetti della visione televisiva, telematico-computerizzata, riproducendo in dipinto la trama e le tracce dello schermo, con i suoi primi piani, con le vibrazioni ottiche in questo caso immobilizzate. L'altro forse appartiene a una posizione etica del fare pittura e chiede al dipinto di ar-

retrare, di conservarsi, di dialogare esclusivamente con il passato virtuoso della grammatica antica, rinchiudendosi così in un'anacronistica quanto piacevolmente vuota accademia passatista. Esiste poi una nuova generazione, tenace quanto altrettanto serena che, passata criticamente attraverso le avanguardie dell'ultimo decennio, affronta appunto serenamente il problema stesso del "fare pittura". A questa generazione appartiene anagraficamente e come cultura Simone Butturini. Cresciuto nell'alveo di una corrente di cultura figurativa e pittorica come quella veneta e veronese in particolare, Butturini, allora giovanissimo, intraprende il cammino delle arti figurative distinguendo da subito le sue priorità, fantasie, desideri, tutti legati all'intimità sognata del fare pittorico, del dipingere. La sua generazione per paradosso e per coincidenza temporale si sviluppa e prende coscienza del mondo e del sistema delle arti in un momento in cui la polemica concettuale e politica ha già maturato il suo grande impatto che è andato stemperandosi in un trionfante predominio di quella temperie in contrasto apertamente con la pittura legata alla tradizione, alla maestria, alla dedizione, alla tecnica. Forse anche per questo motivo, per questo placarsi d'ogni polemica esterna al fare poetica, un artista come Butturini ha potuto affrontare il dipingere come mezzo assoluto del narrare, del presentare un modo particolare attraverso le immagini del dipinto. Delle opere presentate in questa pubblicazione piace accennare a un dipinto datato 1993, che emblematicamente pone accenti su tutte le successive scelte e orientamenti dell'autore: *Preferisco il the*, una prima imma-

gine che anche nell'imperativo estremamente domestico esprime una scelta chiara. Mentre il sistema dell'arte nei primi anni novanta vira vistosamente percorrendo e cavalcando la telematica, l'impressione televisiva o video, mentre si affrontano seppur superficialmente le tematiche sociali presentate come gran teatro dell'orribile o dell'irrimediabilmente catastrofico, Butturini focalizza da subito la propria direzione sottolineandone fermamente i punti cardine, sia nel far pittura, sia nella scelta di un luogo, di un soggetto.

L'universo che l'artista costruisce, rappresenta e materializza sulla tela è lo spazio della vita quotidiana, le spoglie ancora vive del mondo colto nell'intimità immobile di uno spazio scandito dai ritmi della giornata. Nelle opere di questi primi anni novanta Butturini sembra cercare un soggetto prossimo, idealizzare uno spazio percorso ogni giorno dalla propria persona, occupato dagli oggetti noti, dedicato al sé e alle persone care, quasi in questa ricerca appassionata debbano inserirsi l'amore e la dedizione che egli riserva alla pittura, al suo esercizio. Il pittore matura il suo rapporto con il dipingere e dalla sua postazione di vita, in studio, al cavalletto, osserva torno torno, richiama i propri luoghi, li vede in una nuova veste; il suo occhio indugia sulle forme e sugli oggetti d'ogni giorno traducendone ora in pittura le nuove valenze, i nuovi suoni, che diventano segno e colore.

Non parrà quindi un caso se gli spazi indagati ritrovano la loro simbologia già attraverso il titolo: *La vecchia cucina*, *La cucina*, *La fontana*, *Le porte*, opere create dal 1993 al 1995. In queste tele Butturini sperimenta e raggiunge il proprio modo pittorico. Al disegno, compiuto

con un ritmo cadenzato, ove le tracce costruiscono la vera anima delle strutture degli oggetti, si somma il colore, il campo cromatico. Nei primi dipinti è come se il dialogo tra il segno e il colore avvenisse in controcanto; la forza dell'uno si completa con la presenza evanescente dell'altro. Poi, quasi divenisse la nuova protagonista, irrompe la luce; una luce dapprima naturale, che, calda, asseconda i piani, discende le pareti finestate sino a creare con attente ombre i volumi, accentuare un angolo, esaltare un bricco lasciato in disparte. Di questo canto luminoso si colma non solo l'ambiente domestico, la Stanza, ma vive e canta la pittura stessa, quasi fosse giunto l'elemento straniante, quella presenza luminescente che prende e porta alla simbologia universale le nature morte, gli spazi di un domicilio che non è più solo quello del pittore tra casa e studio ma si ritrova frastornato in un luogo tanto reale quanto sognato, un luogo per la meditazione e i desideri dell'Uomo. Coglie sicuramente di sorpresa la volontà di questo artista di rivolgersi coscientemente a temi ricorrenti, a luoghi chiusi, a pareti dipinte che divengono stanze, teatri infiniti di nature morte, di cene consumate, di deschi abbandonati o pronti eternamente per un ospite tanto reale quanto ipotetico. Con la luce naturale dialoga e fraseggia una presenza meccanica, elettrica, il bulbo della lampada, il sole portatile della magione. Da quella fonte si dipartono i raggi che prima correvano e si dilatavano dagli scorci finestrati della stanza ritrattata. L'elettricità come fonte, come raggio inquietante e familiare assume il ruolo di una pacifica incombenza di una presenza dialogante con lo spazio tutto. Sulla

destra di una sala, la porta si apre lasciando entrare luce; una luce che corre e scende illuminando un pavimento quadrettato, una reale scacchiera su cui si posa, aerea, una tavola imbandita. Il dipinto si intitola *Si cena*, eppure nessun commensale è presente o si appresta ad avvicinarsi. È un dialogo immenso tra la luce e gli oggetti, scena meravigliosa di una natura morta divenuta *pièce* teatrale recitata dalla pittura che la anima, la percorre, la costruisce. Vigila aerea una lampada modesta e fiera che rende la tovaglia, gli oggetti, le suppellettili di un bagliore monocromo: è una danza di bianchi, di accensioni pacate, quasi il canto morandiano si fosse aperto all'occhio di un visitatore. Ma il valore plastico e statico di Morandi o il concetto della vita silente de-chirichiana sono per Butturini echi tematici filtrati attraverso la conoscenza della tecnica pittorica dei maestri e ancor più: questa sua pittura – fatta di un corpo velato, fedele all'ambiente eppure così intriso di una volontà prossima all'epifania della luce, alla nascita o alla morte di un nuovo giorno – si distende placida e costruisce il proprio Corpo grazie alla luce e all'esistenza di queste stanze ch'essa inonda o percorre amorevolmente quasi volesse sottendere altro. Fra il 1995 e il 1996 le Stanze di Butturini – prima percorse e costruite dai fremiti luminosi, occupate dagli oggetti nell'attesa fedele – si animano di nuove presenze. La pittura si dilata e si arricchisce di un nuovo modo presentando il corpo, la figura umana.

Ma così come la pittura di questo artista si costruisce in modo equilibrato, sapiente e sottile, così il corpo umano appare nella sua dimensione evocata in una sorta di suadente

canto sognato, collocandosi tra il sogno, il ricordo e il desiderio. Savino chiamerebbe queste presenze materializzatesi come ombre corporee nei grandi campi delle pareti domestiche, figure fantasmiche, compagne del ricorso e spaesanti quanto vere presenze materializzatesi per esclusivo amore e corpo della pittura. Al teatro quotidiano delle metafisiche tavole imbandite, della frugalità rituale delle colazioni, ai dialoghi silenti tra sedie-personaggi giungono ora i movimenti e i suoni di queste figure animate dal segno e colme non di carne ma della luce stessa e delle ombre.

Queste case e queste stanze sono il luogo di dialogo tra i valori classici del dipingere e al tempo stesso teatro, come si scriveva, di discussioni poetiche ove il tempo per sempre accenna all'attesa, all'apparire e allo scomparire. Se il dialogo della pittura di Butturini avviene allora nella delizia difficile del costruire immagini che possano contrastare la pura immediatezza volgare del contemporaneo e che materializzino un universo poetico fatto di attese, di pause, di silenzi ricchi di luce, torna alla mente ancora una volta un passo di Brusatin sul destino dell'immagine. Egli scrive: "Le immagini come le ombre hanno forse più bisogno della luce che del loro corpo. Le immagini e le loro leggende possono esagerare la loro presenza e dilatare ogni dimensione occupando tutto lo spazio possibile della vita sensibile dei corpi. Ma a un certo punto arrivano a perdere colore e consistenza e a essere sempre più risucchiate da un destino. Esse stesse sembrano provocare la loro scomparsa". Per contrastare questa scomparsa, questo divenire



*Aspettando la sera*, 1994

pittorico lieve, evanescente, questa delizia cromatica, ricca di un senso fantasmico dei luoghi e degli oggetti, l'artista ricorre ancora una volta alla pittura luminosa, alla fonte primaria della percezione. Così, in alcune opere, svaniscono, sprofondano nella memoria, si accecano di luce, quelle figure lievi che prima percorrevano le pareti, si chinavano presso le fonti di un bagno misterioso, si insinuavano malinconicamente tra intercapedini e soffitti. Butturini – conscio della meraviglia provocata dalla materializzazione dell'invisibile – torna

a dar corpo e peso alle nuove nature morte, agli abbandoni profondi tra i bruni e gli ocre, tra il verde cerchiato di luce della Stube, all'ombra saggia di una seggiola solitaria ancora in attesa di un cenno, di una figura intromessasi tra la spalliera e il desco. Nelle opere recenti si richiamano e accompagnano le presenze evanescenti e amorevoli dipinte monocrome a una nuova e preziosa partecipazione: la donna, la figura profonda di una protagonista dello spazio domestico. I grandi bulbi elettrici delle lampade vegliano

vigili le stanze del giorno e della notte, ancora la pittura sapiente apre porte sulla luce e sul teatro del mondo e dell'uomo, tutto racchiuso da uno sguardo. In piedi attende una figura; il suo sguardo si abbassa e si raccoglie a braccia conserte il suo corpo. Ora queste stanze, queste nature morte si sono animate, hanno ottenuto una calda e fiera presenza, la donna, la compagna che le percorre, si interroga sul passare del tempo, ne indica i momenti della protagonista, come anima. La luce scende lieve nelle nuove composizioni, salgono i colori profondi della magione, i rossi, i caldi bruni e i grigi magici percorsi da fremiti luminosi. Nel teatro della pittura di Butturini, nella sua volontà di poter ancora dipingere un mondo, di poter aprire alla percezione lo spessore poetico della pittura, l'uomo è poeta colto e maestro ma soprattutto è protagonista di un mondo di valori percorsi dalla semplicità della bellezza e dell'intimità della visione, quasi la pittura abbia dato concretezza a un sogno terreno.

*Luca Massimo Barbero*

Tratto da F. De Santi, *Simone Butturini. Sulla soglia del reale. Dipinti e opere su carta 1987-2006*, Grafiche Aurora, Verona 2006, pp. 6-14.

#### La soglia del reale nell'opera di Simone Butturini

##### 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 a un rapporto diretto con la realtà, che è intramata "di quella verità scritta con l'ausilio di figure"<sup>1</sup>. È 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 nella *Tempesta* del 2005 e nel *Dayhospital* 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 *tekhne* 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 pro-



*E venne l'estate, 2005*

fondità"<sup>2</sup>. Butturini testimonia in tal modo che quella linea di realismo esistenziale<sup>3</sup>, fondata a Milano mezzo secolo fa da Gianfranco Ferroni, da Giuseppe Guerreschi, da Bepi Romagnoli e da altri, è 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 vari 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 1988-1989, *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<sup>4</sup>. 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*<sup>5</sup> 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. A essi corrispondono da un lato l'allontanamento e il distacco dal 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.

##### 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"<sup>6</sup> – 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 stilema 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 si identifica col corpo dell'ogget-



*Cratere lunare, 1987*

to-natura e questa unione, di cui l'opera è il risultato, gli serve a 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<sup>7</sup>; 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"<sup>8</sup>; la visione si rivolge dal centro alla realtà, "là où persiste l'individuation du sentant et du senti"<sup>9</sup>.

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



*Baratro, 1987*

la quale si apre lo spazio dei dipinti maturi, in specie *Nel bagno* del 1997 e *Una cena insolita* del 1998.

Ma già in *Colazione* del 1993 e, più ancora, nel *Meriggio a Quinzano (Verona)* di quattro anni appresso, Butturini ha fissato il fenomeno dell'antilogia tra colore e la luce che avviene nell'ora del tramonto.

Per il tempo che il cielo conserva anche all'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 ocri, i rossi e i verdi tanto più si fanno densi e intensi, tanto più accendono la loro intensità cromatica, tanto più la luce li lascia, fino al limite della loro



Nel bagno, 1997



Sopramonte di Orgosolo, 2002

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 cosmologicamente 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 l'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 suadente canto sognato, collocandosi tra il sogno, il ricordo e il desiderio”<sup>10</sup>.

#### L'estremo silenzio dei dipinti

Nei dipinti “vesprotoni” di Simone Butturini c'è solitudine, insonnia, quiete dolorosa, *rêverie* non *rêve*, e quella spoliazione 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 – a 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, soffici, perdono pesantezza e acquistano volo; passa su di loro una sottile vaporosità luminescente, come se



Interno, rumori, 1991

avessero assorbito tutta la luce del giorno e ora lentamente la restituissero, e nello stesso modo restituissero in tepore il caldo trattenuto: “un piccolo mondo antico che vive nelle suggestioni del post impressionismo, soprattutto Vuillard e Bonnard”<sup>11</sup>. 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 venne l'estate* del 2005); altre volte tutto ingrigisce, 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 *Interno* 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 ancora le pianure d'azzurro (*Verso Fontana* del 2001 e *Torre d'acqua n. 2* del 2006), la stanza da bagno investita da una fioca luce nasconde una cortina cromatica che contiene tutti i possibili, più sottili, passaggi dal blu al celeste più pallido (*Domenica mattina* del 1999 e *Le mie 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 del suo lavoro nasce dalla giunzione insolita e inattesa tra la mancanza

di luce e il trionfo degli ocra che adombra “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”<sup>12</sup>. E difatti la luce in *Neve di dicembre* e in *Dolce attesa*, entrambi del 2002, crea una drammaturgia esteriore, crea eloquenza, mentre i toni bruni dell'universo sono trionfali, ma opachi, smorti, come *l'Inno alla notte* di Novalis. Questo “segno rapido e sintetico”<sup>13</sup> 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<sup>14</sup>. Ma c'è ancora qualcosa nell'opere degli ultimi anni di Butturini – da *Scena industriale* a *Ore*

23 e a *Il viaggio 1* – 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 sé stesso e al quale il frammento iconosferico offre la concretezza dei suoi particolari come un motivo, anzi come un Eraclito “confine dell'anima”<sup>15</sup>.

Floriano De Santi

<sup>1</sup> M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, a cura di J.Y. Tadié, Gallimard, Paris 1989; trad. it. *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1993, pp. 456-457.

<sup>2</sup> L. Minguzzi, Lettera a Simone Butturini, Milano, 25 giugno 1987.

<sup>3</sup> La definizione fu coniata da Marco Valsecchi: “Tra le componenti di questo mondo poetico” ci sono un po' di esistenzialismo e un po' di quella amara condizione di “uomo senza soluzioni” di certo cinema francese (un gruppo di giovani, in “Il Giorno”, 30 aprile 1956).

<sup>4</sup> “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’” (R. De Grada, in *Simone Butturini*, presentazione di B. Rosada, con un testo critico di R. De Grada, Quaderni “Artisti italiani d'oggi”, 837, Edizioni d'Arte Ghelfi, Verona 1994, p. n.n.).

<sup>5</sup> W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1972-1989 (ed. it. *Opere di Walter Benjamin*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982-1986, per gli *Scritti 1910-1918, 1919-1922, 1926-1927* e per *Parigi, capitale del XIX secolo*, trad. it. del *Passagen-Werk*).

<sup>6</sup> M. Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1977, p. 25.

<sup>7</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, il Saggiatore, Milano 1965.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989.

<sup>10</sup> Simone Butturini, *Evocazione e intimità*, Vallecchi, Firenze 2001, p. 7.

<sup>11</sup> M. Goldin, *Il sentimento e la forma*, catalogo della mostra (Treviso, Casa dei Carraresi), Electa, Milano 1996.

<sup>12</sup> B. Rosada, in *Simone Butturini* cit.

<sup>13</sup> Simone Butturini, *Dichiarazione di poetica*, in G. Segato (a cura di), *Pittori Veneti*, catalogo della mostra (Piazzola sul Brenta, Padova, Villa Contarini), Padova 2004.

<sup>14</sup> L'indagine narrativa dei due scrittori “apre alla grande problematica del tempo perduto e della sua possibile redenzione, che sarà al centro dell'ultimo scritto benjaminiano, la tesi *Sul concetto di storia*, ma apre anche la questione della frammentazione allegorica” (F. Rella, *Scritture estreme. Proust e Kafka*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 13), che ritroviamo anche nella pittura di Simone Butturini.

<sup>15</sup> Eraclito, *Dell'Origine*, trad. a cura di A. Tonelli, Feltrinelli, Milano 2005, p. 181.



## Biografia

Simone Butturini è nato a Verona il 25 gennaio 1968.

Nel 1986 ha conseguito la maturità presso il Liceo Artistico Statale di Verona e nel 1991 si è diplomato con lode all'Accademia di Belle Arti "G.B. Cignaroli", sotto la guida dei maestri Giuliano Collina e Silvano Girardello.

Dopo aver frequentato per due anni lo studio del pittore napoletano Giuseppe Borrello, nel 1989 ha aperto un proprio studio in via San Carlo, sempre a Verona.

Nel 1992 si è classificato al secondo posto assoluto al "Premio Sobrile", concorso nazionale indetto dall'Assessorato alla Cultura e dalla direzione dei Musei Civici di Torino, riconoscimento che gli è valso l'esposizione permanente del quadro *Interno attesa*, alla Galleria Civica di Torino.

Da allora è stato presente a importanti manifestazioni quali il "XXXIV Premio Suzzara", con selezione della giuria e acquisto dell'opera; il premio "Arte"; la mostra "Memorie e attese", nell'ambito delle manifestazioni per il centenario della Biennale di Venezia; la VII Biennale d'Arte Sacra (San Gabriele, Teramo).

Ha partecipato al "I Premio Città di Ravenna", selezionato dalla giuria, ed è stato invitato al "Premio Città di Ravenna" per il 1995.

La casa editrice Vallecchi gli ha dedicato due mostre personali: "Tra visibile e invisibile" (caffè Giubbe rosse, giugno 2000), Firenze, Spazio BZF, maggio 2003.

Si sono interessati, fra gli altri, della sua opera i critici: Luca Massimo Barbero, Gabriella Belli, Luigina Bortolatto, Mauro Corradini, Giorgio Cortenova, Marco Cossali, Raffaele De Grada, Floriano De Santi, Marco Goldin, Renzo Margonari, Elena Pontiggia, Bruno Rosada, Camillo Semenzato, Pier Luigi Siena, Luigi Serravalli, Giorgio Trevisan; di lui hanno scritto gli artisti Luciano Minguzzi e Nag Arnoldi.

Con atto formale del sindaco di Verona, due suoi dipinti (*La croce*, 1996, e *Interno, deposizione*, 1996) sono stati acquisiti dalla Civica Galleria di Castelvecchio e fanno parte delle civiche collezioni d'arte moderna.

Inoltre, il suo quadro *Figura nella stanza* (1995) è stato acquisito dalla Galleria Civica di Conegliano Veneto.

Su incarico del vescovo di Verona, padre Flavio Roberto Carraro, ne ha eseguito il ritratto ufficiale, ora esposto nella sala dei ritratti dei vescovi nel palazzo della Curia Vescovile di Verona.

Nel 2004 ha conseguito il premio alla carriera per giovani artisti di Verona e, in tale circostanza, una sua opera è stata acquistata dalla Fondazione G. Zanotto.

Dagli inizi del 2004 ha eseguito i ritratti ufficiali degli ultimi due rettori dell'Università di Verona. Nei mesi da luglio a settembre ha partecipato al secondo Premio Nazionale (Regione Abruzzo, su invito del prof. Floriano De Santi; una sua opera è stata acquisita dal Museo d'Arte Moderna di Castel di Sangro). Nell'ottobre del 2004 ha esposto nella Galerie des Lys di New York.

Nella primavera del 2006 "Sulla soglia del reale", testo monografico di Floriano De Santi (Verona, Spazio Aurora Project); nell'estate del 2007 la prima antologica, accompagnata dal presente catalogo e curata dal direttore della Galleria di Palazzo Forti Giorgio Cortenova.

Sue opere figurano in musei pubblici e privati





Silvana Editoriale Spa

via Margherita De Vizzi, 86  
20092 Cinisello Balsamo, Milano  
tel. 02 61 83 63 37  
fax 02 61 72 464  
[www.silvanaeditoriale.it](http://www.silvanaeditoriale.it)

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura  
sono state eseguite presso lo stabilimento  
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa  
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare  
nel mese di luglio 2007