



ARRIGO BUTTAZZONI

l'arte come sogno

Gianfranco Ellero
Giancarlo Pauletto

Arrigo Buttazzoni

l'arte come sogno

Udine 2002



Arrigo Buttazzoni con il pittore Valentin Oman all'Intart di Bohinj in Slovenia nel 1996.

Dal naturalismo alle costruzioni di luce

Giancarlo Pauletto

La prima accessione alla pittura di Arrigo Buttazzoni avviene in un contesto di naturalismo friulano che, attorno al '70, aveva matrice in un informale rivisitato figurativamente, ciò che corrispondeva, com'è comprensibile, ad una mediazione verso il basso di moduli alti che avevano riferimento in autori quali Afro e Zigaina, il primo per l'astrazione cromatica a partire da elementi concretamente visivi, il secondo per i dati simbolici che presto cominciano a comparire nell'opera dipinta e nell'opera incisa.

I primi anni settanta sono ovviamente, per Buttazzoni, anni di contatti e di apprendistato: i quadri di quel tempo rievocano un clima comune, mentre si tratta, per l'artista ancora molto giovane, di capire meglio a cosa debba mirare la sua pittura, quali siano veramente i nuclei portanti della sua necessità di dipingere.

Nel dicembre del '76, in una mostra alla galleria "La Sfera" di Monfalcone, presentata in catalogo da Luciano Padovese, questi nuclei appaiono ormai chiari, e proprio per questa ragione la sua pittura assume una prima, precisa identità, dandosi una veste anche tecnicamente all'altezza, fatta di una perspicuità descrittiva che non appare fine a se stessa ma, al contrario, strumento votato ad esprimere, attraverso la scelta di determinate icone, un sentimento sostanzialmente drammatico del reale, ciò che non significa l'esclusione di momenti lirici, ma piuttosto la loro ricomprensione come attimi di pausa dentro una intensa, severa meditazione.

Sono opere che s'intitolano, per esempio, "Germogli e radici", "Ai margini del Tagliamento", ma anche "Desiderio di sopravvivenza", oppure "Pittura con emblema vegetale": cioè opere che, fin nel titolo, mescolano termini di ordine naturalistico con termini afferenti al simbolico, vale a dire ad un'intenzione che non vuole solo "rappresentare", ma anche dire, raccontare, riflettere.

Buttazzoni dipinge il sottosuolo, l'inerpicarsi dei grumi vegetali verso la luce, il drammatico groviglio che lo sforzo

When Arrigo Buttazzoni took his first steps in the world of painting, he did so in the context of Friulian naturalism. About 1970, the movement had evolved an informal framework, re-interpreted in a figurative key, which quite naturally constituted a downward mediation of higher modules that had their benchmarks in artists like Afro and Zigaina. The first was the focus for chromatic abstraction based on physically visible elements; the second inspired the symbolic material that soon began to appear in paintings and engravings.

Obviously, the early 1970s were for Buttazzoni years of building contacts and apprenticeship. His paintings from the period evoke a shared mien while the still young artist was striving to better understand where his art should be directed and what the driving cores of his compulsion to paint really were.

In December 1976, there was an exhibition at the La Sfera gallery in Monfalcone, which Luciano Padovese presented in the catalogue. Buttazzoni's cores by now were evident and for that reason, his art now took on a first specific identity. His technique was now equal to the task, comprising a descriptive penetration that was not an end in itself but a tool with which to express, by selecting specific images, an essentially dramatic but real feeling. This did not entail the exclusion of lyrical episodes. Instead, they were revisited as moments of relaxation during an intense, uncompromising meditation.

The works from the period have titles such as, "Shoots and Roots", "On the Banks of the Tagliamento" or even "Desire for Survival" or "Painting with Vegetable Emblem". In other words, these are paintings whose very titles mix natural terms with symbolic referents. The aim is not only to represent but also to relate and reflect.

Buttazzoni paints the subterranean, the struggle of veg-

della vita è necessitato a produrre: e sembrano, queste radici, una malattia o un cancro della terra, nè l'impressione è attenuata, anzi rafforzata, da quel tanto di biologico e carnale che a queste immagini conferiscono i rossi vinosi e i bruni tesi, icasticamente mescolati ai grigi, ai bianchi e ai lividi verdi.

Certo il pittore di San Daniele non è l'unico, in quegli anni, a lavorare su tematiche simili, ma in lui il soggetto perde veramente ogni connotato di naturalità per trasformarsi in forte metafora d'esistenza, nel contrasto assai determinato, e proprio per questo molto efficace, tra l'icona – appunto, il groviglio delle radici – e lo sfondo, cioè il terreno e il cielo, trattati con una sinteticità che non è affatto trascuratezza, ma necessaria gerarchizzazione di figura e campitura, in modo che il “senso” dell'immagine non venga invischiato dentro alcuna contraddizione.

Se ciò è vero, resta anche individuata l'area in cui si producono – almeno a giudizio di chi scrive – i migliori risultati di Buttazzoni, quelli che rimangono ben impressi nella memoria: è l'area nella quale definizione tecnica e capacità metaforica si identificano, fanno tutt'uno, non entrano in conflitto: in tale contesto resta definito anche il compito ulteriore di questo scritto, cioè indicare codeste opere, tentando di motivarne, all'interno del percorso del pittore, le ragioni d'eccellenza.

Dopo il '76 la dismissione del tema originariamente naturalistico delle radici coincide con la messa a fuoco di un soggetto che sembra il suo esatto opposto, quello “cittadino” e architettonico dei muri, dei manifesti strappati e cadenti, delle finestre indagate con minuziosa e addirittura “veristica” acribia.

In realtà già diverse soluzioni di quel tema avevano introdotto dati di pittura “mentale” abolendo, per esempio, una netta distinzione tra suolo e cielo, terra e aria, e collocando l'icona in un ambiente cromatico ormai solo assai allusivamente riferibile al mondo naturale; così, se si esamina la costruzione dei quadri nuovi, si vede che la campitura, lo “sfondo” resiste, così come resiste l'icona, che adesso è una finestra o, più frequentemente, un insieme di manifesti strappati e appesi al muro, o caduti per terra, in bilico tra un'idea di desolazione, e una sensibilità

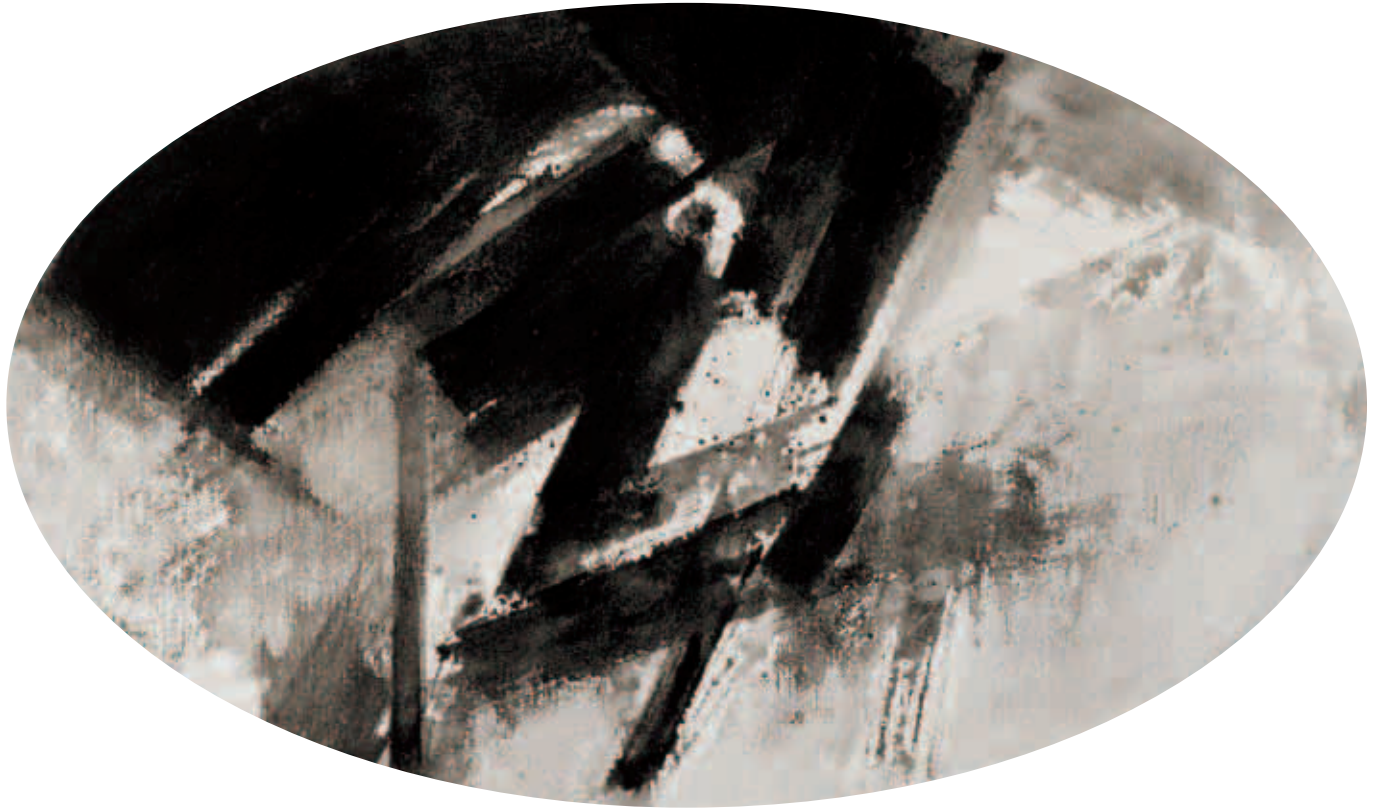
etable roots to reach the surface and the dramatic turmoil of life to reproduce. His roots look like an illness or a cancer of the earth. That impression is certainly not attenuated, indeed it is reinforced, by the biological, carnal elements that the images acquire from their wine reds and extreme browns, iconically mingling with greys, whites and livid greens.

Naturally, the San Daniele-based artist was not the only one in those years who worked on themes of this kind but in Buttazzoni the subject is truly denuded of every connotation of naturalism to be transformed into a metaphor for existence. The very specific, and for that reason very effective, contrast between image, or the tangle of roots, and background, that is to say earth and sky, is treated in a synthesis that is anything but superficial. Instead, it is a necessary hierarchy of figure and background so that the meaning of the image is freed of any contradictory connotation.

If this is true, then we have identified the area where, at least in this writer's judgement, Buttazzoni's best results are to be found, the images that will remain etched in the observer's mind. It is the area in which technical definition and metaphorical ability merge to become one, and are no longer in conflict. In this context, the other aim of this enquiry has also now been defined: to identify those works and attempt to explain the motives underlying their excellence in the framework of the artist's development.

After 1976, the abandonment of the originally naturalistic theme of roots coincides with a focus on a topic that would appear to be its diametrical opposite, the urban, architectural subject of walls, with their torn and tattered posters and windows examined with such minute and extremely realistic precision.

In fact, various solutions of the theme had already introduced elements of “mental” painting by eliminating, for example, a clear distinction between earth and sky, or ground and air, and placing the image in a chromatic environment that now only refers to the natural world by allusion. If we examine the construction of these new paintings, we will see that the “campitura”, or background, survives as does the image, which



Ovatus, 1995.
Guazzo su carta, cm 50x70.

che sembra interessata da un effimero quotidiano, il quale presenta pure una sua strana bellezza cromatica e spaziale.

Ma come il tema delle radici rifletteva sul dato primario del vitalismo naturale che, nella sua faticosa e drammatica temporalità, coinvolgeva metaforicamente tutto il vivente, così il nuovo tema “cittadino” è – mi pare – una riflessione sul tempo più specificatamente “umano”, cioè sul tempo di chi, avendo sostanzialmente perso il suo rapporto col naturale, verifica sul campo la precaria e, potremmo dire, multicolore instabilità degli incontri, dei discorsi, insomma dei rapporti in cui cerca di saldarsi una rete sociale continuamente sottoposta al trauma della rottura e dell’abbandono.

Il manifesto “dipinto” – così come Buttazzoni lo dipinge – non è il manifesto strappato e manipolato che può diventare una nuova sorgente di emozioni cromatiche e apre, magari, un’altra possibilità del godimento estetico e del gusto; proprio perché dipinto, e dipinto illusivamente, è icona, non superficie e, magari anche oltre eventuali intenzioni dell’artista, pone contemporaneamente la domanda sulla sua esistenza e sul suo significato, cioè, ancora una volta, una domanda sotterraneamente drammatica perché relativa all’essere, in definitiva al senso dell’essere nostro dentro la necessità dell’incontro sociale.

Cos’è infatti un manifesto – strappato caduto inutile – se non un tentativo di comunicazione intersoggettiva che ha comunque perso la sua possibilità?

E’ chiaro quindi che i migliori risultati in questo ambito andranno ricercati, secondo la mia sensibilità, in quelle opere dove un senso di interrogazione, una sospesa presenza “quasi metafisica” – come è stato giustamente detto – potrà essere meglio colta e sottolineata, senza che la bravura cromatica e spaziale dell’artista faccia prevalere la propria pur ammirevole specificità.

Ma se il tema del manifesto strappato può presentare dei rischi anche per la necessità di virtuosismo indotta dalla sua stessa natura – ed è d’altra parte quasi inutile rilevare come invece molti siano i quadri che in questo rischio non cadono – c’è invece un altro suo tema notissimo, che sembra fatto apposta per evitare il problema, e che sembra trovato raddomanticamente dal pittore per esprimere al meglio la sua certo non gridata, ma sicuramente piena e

is now a window, or more often an group of torn posters hanging off a wall, or lying on the ground. It is suspended between an idea of desolation and a sensitivity apparently drawn towards an everyday ephemerality that also evinces its own peculiar chromatic and spatial beauty.

But just as the roots theme referred to the primary given of natural vitality, which metaphorically embraced the entire living universe in its dramatic, belaboured temporality, so too the new urban focus is, in my view, a reflection on a more specifically “human” time. It is a time, that is to say, that belongs to one who has essentially lost his relationship with what is natural and verifies in the field the precarious and, we could say, kaleidoscopic instability of the encounters and discourses – in short, of the relationships in which he seeks to forge a social network that is constantly subject to the trauma of rupture and separation.

The poster that is “painted”, as Buttazzoni paints it, is not the torn and manipulated poster that may become a new source of chromatic emotion and perhaps opens up new possibilities of aesthetic enjoyment and taste. Precisely because it is painted, and painted illusively, it is an icon, not a surface. Perhaps even beyond the artist’s own intentions, it simultaneously poses the question of its own existence and meaning. That is, it again poses a dramatically subterranean question relating to existence, specifically to our sense of existing within a need for social encounter.

For what is a – torn, fallen, purposeless – poster if not an attempt to establish intersubjective communication that has missed its opportunity?

It is clear, then, that the best results in this context should be sought, according to my sensibility, in those works where a sense of interrogation, an “almost metaphysical” suspended presence – as it has rightly been called – can be better perceived and emphasised without the artist’s chromatic and spatial bravura gaining the upper hand in their nevertheless admirable specificity.

The theme of the torn poster presents risks in that it demands by its very nature virtuosity – it is otiose to point out

intenta riflessione sulla vita: ed è – ovviamente per chi conosce l'autore – il tema del camion.

Che è un tema – magari al di là dell'immediata apparenza – ancor più “cittadino” e “sociale” di quello del manifesto: il camion, presenza imponente, incombente e necessaria, e violenta proprio nella sua necessità, reso dal pittore con una monumentalità d'impostazione che subito trasferisce l'icona in metafora, togliendole ogni significato meramente oggettuale.

Il camion di Buttazzoni, visto da dietro, è solo macchina, come nel celebre film di Cronenberg “Duel”, ed è particolarmente efficace nella sua astanza proprio perché nessuno immagina di pensarlo se non come strumento: ma appunto dello strumento esso concentra la inquietante duplicità di mezzo e pericolo, di aiuto per la vita e di incombente possibilità di morte. Sicché – e fosse solo una mia impressione, avrebbe comunque e almeno un valore di testimonianza – rimane confermata l'ipotesi che le icone di Buttazzoni, pur nella loro diversità, veicolano sempre il medesimo messaggio di sguardo problematico sulla realtà, in questo caso reso particolarmente efficace dalla perfetta coincidenza di figura e metafora: poiché la severità stessa del soggetto, a differenza di quanto può accadere nel caso del muro e dei manifesti, veramente riduce al minimo il pericolo di una sovrabbondanza tecnico-descrittiva.

Ciò che invece non accade per le opere legate all'esperienza di “Gran fabula”.

Sicuramente ammirevoli nella loro formidabile proprietà esecutiva, esse sembrano tuttavia più una virtuosistica illustrazione di “fantasy”, che quadri nati da vera necessità culturale, e spiegano forse, nella loro addirittura esacerbata letterarietà, il passaggio ulteriore di Buttazzoni, quello che lo vede, nel corso degli anni '90 e fino ad oggi – e attraverso una serie di riprese, contaminazioni, prove – arrivare e, per ora, consistere in quelle costruzioni astratte, che personalmente definirei “costruzioni di luce”.

L'espressione identifica spero con precisione i quadri cui esattamente mi riferisco: siano dei quadrati, dei rettangoli, dei cerchi o degli ovali – ma queste due forme meno si prestano, in genere, al risultato che intendo – si tratta di quelle opere in cui Buttazzoni dà vita, attraverso il gioco delle

how many paintings do not fall into this trap – but there is another well-known theme that seems a perfect way to get around the problem. The artist appears to have divined it was the way to best express his unemphatic but intense and full reflection on life. Those who know Buttazzoni will realise I am referring to the theme of the truck.

It is a theme, perhaps beyond its immediate appearance, that is even more urban and social than the poster. The truck is a massive, looming yet necessary presence whose violence derives from its being needed. This is rendered by the artist with a monumentality that instantly transforms the icon into metaphor, stripping it of all merely object-centred meaning.

*Buttazzoni's truck, seen from behind, is only a vehicle, as in Cronenberg's celebrated film *Duel*, and it is particularly powerful in its proximity precisely because no one imagines it as anything other than a tool. But it shares with tools the disturbing duplicity of being both a means and a threat, an aid for living and a looming possibility of death. In this way – and if this were merely my own impression, it would still have value at least as a point of view – it is confirmed that Buttazzoni's images, although very different, always carry the same message from his problematic view of the real world, in this instance rendered especially effective by the seamless correspondence of figure and metaphor. In that same way, the very austerity of the subject, in contrast to what happens in the case of the wall and the posters, genuinely reduces to a minimum the risk of technical or descriptive excess.*

However, this is not the case with the works related to the experience of the “Great Fable”.

Impressive in their outstanding propriety of execution, they nonetheless seem to be more a virtuosic illustration of the topic “fantasy” than paintings born of any real cultural imperative. They may explain in their extreme literary nature Buttazzoni's subsequent passage, the one that would take him in the 1990s and through to the present day, across a series of revisitations, contaminations and experimentations, to arrive for the time being at those abstract constructions that I would call “constructions of light”.

bande cromatiche, a spazi che, pur non essendo fisici, mantengono tuttavia l'allusione a un percorso, ad una sorta di labirinto in cui si può entrare e in cui si può perdersi. Sono giochi di specchi, di luce, di riflessi, talvolta di sapore fantasticamente architettonico, sempre di netto sapore mentale – anche se di tanto in tanto le soluzioni tecniche possono essere usate in funzione naturalistica o quasi, ma allora il risultato, a mio giudizio, si impoverisce.

Neppur questa è pittura-pittura, pittura che si esaurisca nell'ambito dei propri rimandi interni; il sapore artificiale delle cromie serve a creare – anche qui – un'immagine sostanzialmente simbolica, che allude ad altro, che parla dell'indeterminato sforzo cognitivo cui l'autore – e lo spettatore con lui – si sente obbligato.

Non sarà per caso, infatti, che proprio all'interno e nell'ambito temporale di questi lavori – cioè dai secondi anni novanta a tutt'oggi – Buttazzoni sviluppi anche una corda pacatamente surreale che, a lui mai totalmente estranea, qui con maggior chiarezza si fa notare: e sono quelle "costruzioni" in cui, svolgendo una possibilità interna ai suoi stessi risultati, egli individua negli incroci della sua pittura figure di presenza fantasmatica, abitatrici appunto di spazi mentali, forme levitanti nella congerie dei sogni o dei pensieri; o, anche, i quadri che vanno sotto la denominazione di "cronaca nera", che sono una specie di ampliamento dell'intenzione precedentemente descritta. Dico questo a conferma delle idee che espongo: le mie preferenze restano comunque, tra tutte queste opere, a quelle dove quell'idea di "spazio mentale", di "labirinto" si dà con maggior nitidezza, senza complicazioni che rischino di problematizzarne troppo l'immagine.

Vi sono infatti tra queste pitture anche delle "superfici", nelle quali certo si può apprezzare molto la proprietà e la finezza delle stesure, ma allora l'icona spaziale è meno evidente e la pittura devia verso soluzioni di gusto che mi sembrano meno importanti.

Non so quali possano essere i prossimi passi di Arrigo Buttazzoni, pittore oggi nel pieno della sua maturità. Certo il bilancio che egli può fin qui trarre della sua attività artistica appare di tutto riguardo, tale da individuarne la figura con grande nettezza e rilievo.

The expression identifies, I hope precisely, the paintings to which I refer, whether they are square, rectangular, circular or oval, although but the last two shapes lend themselves less readily to the result I have in mind. From time to time, these technical solutions may be used in a naturalistic, or quasi-naturalistic, way but the result in my view is never diminished.

Neither is this painting for painting's sake, an art that peters out in its own internal references. The artificial flavour of the colours serves to create here, too, a substantially symbolic image that alludes to something else. It speaks of the indeterminate cognitive effort which the artist, and with the artist the observer, feels compelled to make. It is no coincidence that inside, and within the temporal framework of these works, from the mid 1990s to the present day, Buttazzoni should also have developed a serenely surreal chord. This was never completely alien to the artist but here makes itself noted with greater clarity. They are the "constructions" in which Buttazzoni elaborates a possibility that is intrinsic in its own results, identifying in the intersections of his art ghostly figures, denizens of the spaces of the mind, shapes that levitate in the mechanisms of dream or thought. Again, there are the paintings known as "crime news" canvases, a sort of broadening of the intentions described above. I say this in confirmation of the ideas I am expounding. Nevertheless, my preference goes, among all these works, to those where the idea of the "space of the mind" and "labyrinth" is evinced with greatest clarity and with no complications that might excessively jeopardise its image. In these paintings, there are also "surfaces" where one appreciates the skill and finesse of the draughtsmanship but where the spatial icon is less in evidence and the art is drawn aside to taste-driven solutions that seem to me to be less significant.

I have no idea what Arrigo Buttazzoni's next move will be. Today, he is an artist in the fullness of maturity. In taking stock of his artistic activity, he can point to a very satisfactory result and one that sets him apart as a figure of great visibility and significance.



New York City, September 11, 2001.
Acrilico su tela, cm 180x120.

Un pittore aperiodico

Gianfranco Ellero

E' ancora possibile vivere romanticamente *en artiste*, nella seconda metà del XX secolo, senza neanche curarsi di memorizzare la localizzazione delle opere prodotte, donate o vendute? Senza assillare critici e giornalisti per qualche riga di recensione? Senza collezionare ordinatamente i ritagli di giornale? Senza cercare e ottenere il finanziamento di sponsor pubblici o privati per stampare lussuosi cataloghi a colori in carta patinata, specchietti per allodole per i *parvenus* del collezionismo nostrano? Senza "marcare" i pubblici amministratori per ottenere, gratis ovviamente, gli spazi per qualche mostra personale?

Visto che Arrigo Buttazzoni è riuscito a farsi un nome di tutto rispetto, sembra proprio che, in tempi d'arrivismo e raccomandazioni, sia ancora possibile emergere facendo affidamento soltanto sulle proprie forze, poste al servizio di una vocazione autentica, assecondata con entusiasmo e serietà soltanto in ore rubate al sonno e nel tempo lasciato libero dall'occupazione principale: quella di grafico per le etichette del vino in una nota azienda di Fagagna.

Oggi, dopo trentacinque anni di dedizione alla pittura, si è finalmente deciso ad allestire una mostra personale nella prestigiosa Galleria del Girasole di Enzo Bernava, sostenendo la spesa di un catalogo necessario per storicizzare la sua parabola artistica, e ciò avviene soltanto per la pressione dei suoi estimatori, non certo per sua spontanea iniziativa.

Ma, giustamente, non si tratta di un cata-

logo per la promozione delle vendite, bensì di uno strumento di documentazione e di studio che, con l'avallo critico di Giancarlo Pauletto, il pittore offre, con la consueta modestia, al pubblico e alle biblioteche.

L'arte come sogno

Ha un sogno Arrigo, fin da bambino, ma, date le condizioni della famiglia, il liceo artistico e l'Accademia di Venezia rimangono soltanto miraggi.

Per realizzare quel sogno, o forse soltanto perché si tratta di una soluzione economica per un ragazzo di San Daniele, e, a quanto si sente dire, di una specializzazione richiesta in Italia e all'estero, frequenta la Scuola del Musaico a Spilimbergo, dove studia con Fred Pittino e Nane Zavagno, e si diploma nel 1966.

Subito espone qualche quadro nella Casa della Gioventù della Città del prosciutto e partecipa all'ex-tempore di Buja. Realisticamente capisce, però, che in Friuli lavoro non ce n'è, e risponde rapido all'invito di un fratello e di una sorella che vivono a Toronto da molti anni.

Nella metropoli canadese fa il piastrellista, il manutentore di condomini e altri lavori occasionali, anche ben remunerati, ma capisce che quel tipo di vita non lascia spazi per la creazione artistica.

Nel 1968 è già di ritorno, e sbarca il lunario, come si suol dire, facendo il piastrellista.





Incontri al Centro Friulano
Arti Plastiche:
Fred Pittino, Vittorio Marangone,
Giordano Merlo e, sotto,
Giselbert Hoke.



I ritmi friulani sono ancora lenti. Il lavoro lascia qualche ora libera, non occupata dalla pendolarità della metropoli, e può riprendere in mano la matita e i pennelli. Apre studio nella più antica casa di San Daniele accanto alla Biblioteca Guarneriana assieme ad Angelo Toppazzini, ed espone qualche opera alla Mostra artigianale di Majano; nel 1969 è presente alla Mostra della RAI a San Daniele e alla I° Mostra giovanile della Galleria Sagittaria a Pordenone.

Ripetutamente, fra il 1968 e il 1971, partecipa ai concorsi per il miniquadro organizzati nella Città del Noncello.

In Friuli sono ancora anni di ex-tempore, di gran moda dagli anni Cinquanta. Arrigo vi partecipa carico di entusiasmo. E' presente a Buja nel 1966, come sappiamo, a Gemona e Zoppola nel 1969, ad Azzano X nel 1970, a Pagnacco nel 1970 e a Claut, ancora a Pagnacco e a Zoppola nel 1971 e, nello stesso anno, a Leonacco ed Aviano.

Arrigo sfrutta tutte le collettive disponibili. Nel 1968, nel 1969 e nel 1971, espone alla Mostra ornitologica di Tricesimo. Lo ritroviamo nel 1970 a Osoppo, per l'esposizione "L'uomo e il suo tempo" e a Pavia di Udine per il concorso nazionale dell'ENAL.

Nel 1972 partecipa all'esposizione "Vita nei campi" allestita nella Galleria "Il compasso" di Udine.

Tre svolte importanti

In quel torno d'anni ci sono tre fortunate "svolte" nella vita di Arrigo: l'assunzione, in veste di "creativo", in un'azienda litografica; il matrimonio con Alessandra Cuppini e, con l'avallo del compianto Nino Gortan, l'iscrizione al Centro Friulano Arti Plastiche nel 1972.

Ha così modo di incontrare Vittorio Marangone, Fred Pittino, Costanzo Schiavi, Giordano Merlo, Sergio Altieri e molti altri artisti friulani, sloveni e carinziani, che gli dimostrano stima e affetto.

Buttazzoni non dimentica, tuttavia, l'esperienza americana e la lezione dei grandi maestri degli Stati Uniti, alla quale si ispirerà per cicli di opere di alto livello qualitativo. E avrà sempre l'occhio attento ai grandi movimenti europei. Ma non è un arrivista. Sa aspettare con calma e umiltà, mettendo in pratica il *nulla dies sine linea* di Prassitele. Capisce che in arte non ci sono scorciatoie, se non per "trovate" di corto respiro.

In via Beato Odorico da Pordenone si limita a esporre qualche opera, ogni anno più matura, nelle mostre collettive di dicembre, ma i dirigenti lo notano e nel 1980 lo invitano all'Intart, la prestigiosa collettiva triangolare con Carinzia e Slovenia, avviata a Klagenfurt nel 1967. (Per approfondimenti si consulti il volume "Storia dell'Intart" di Gianfranco Ellero, Centro Friulano Arti Plastiche, Udine 2000).

Ormai Buttazzoni è diventato un punto di forza del Centro, un pittore di sicuro affidamento, che si impegna sempre al massimo delle sue possibilità, un artista da "esportare" in manifestazioni di prestigio. Sarà, infatti, inviato all'Intart nel 1986, nel 1996, nel 2000 e anche all' "International Plenary Painting Session" di Sternberck nella Repubblica Ceca nel 1992, all' "Artbarbakan" di Varsavia nel 2001 e in molte altre manifestazioni (elencate nel profilo bio-bibliografico).

Ma il nostro pittore, sempre disponibile a collaborare con il Centro anche in veste di organizzatore e di allestitore di mostre collettive, sa volare con le proprie ali, e per quattro volte negli anni Ottanta partecipa

al “Grand Prix International d’Art Contemporain” di Montecarlo, dove viene anche premiato, e ad altri concorsi, fra i quali meritano una particolare segnalazione quelli tematici di Trieste, su San Francesco, 1982, e la Madonna, 1984; a Salisburgo nel 1989, eccetera.

Nel 2000 ha vinto il primo premio per l’acquerello, una tecnica che per lui non ha segreti, al XVI ° Concorso nazionale “Agazzi”; il primo premio per la pittura al 50° Concorso nazionale d’arte di Agna (Padova), bissando il successo in entrambe le località nel 2001. Nello stesso anno vince il primo premio al Concorso nazionale di pittura “Città di Forlì” e a Venezia per il Concorso nazionale di pittura “Ruga Giuffa”.

E’ del febbraio 2000 la sua elezione alla carica di Segretario del Centro Friulano Arti Plastiche.

Le vene d’oro

Ho conosciuto Buttazzoni intorno al 1980. Me lo presentò, con lusinghiere parole, Giordano Merlo, nella sede del Centro Friulano Arti Plastiche in via Beato Odorico da Pordenone. Ma espressioni di critica ammirazione le avevo sentite anche da Costanzo Schiavi. A loro giudizio si trattava di uno dei giovani più bravi e promettenti.

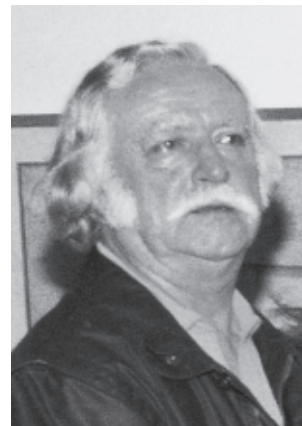
Fui subito colpito dalla sua abilità disegnativa, dall’equilibrio della composizione, dalla sensibilità cromatica, ma anche dalle dimensioni piuttosto ragguardevoli delle sue opere, sempre cariche di una misteriosa aura metafisica anche quando dipingeva i manifesti strappati. Ma notai subito che Buttazzoni era un pittore “aperiodico”, definibile con un aggettivo che necessita di spiegazioni.

I “periodi” sono o dovrebbero essere le unità di misura adoperate dai critici, *ex post*, cioè in sede di bilancio, per misurare e descrivere la “storia” di un pittore. E’ giusto e sensato parlare, allora, prendendo ad esempio la parabola di Picasso, di “periodo blu e rosa”, di “periodo cubista”, di “periodo surrealista” e così di seguito. I periodi sono, infatti, stagioni di ricerca e di linguaggio, come tali riconosciute dagli storici dell’arte e utilizzate per stabilire eventuali flussi in entrata e in uscita, per datazioni *et similia*.

Oggi, invece, i “periodi” sono gestiti dai galleristi, dai critici militanti e spesso dagli stessi artisti per scopi non propriamente o soltanto culturali. Capita allora di sentir dire: “Questa è un’opera che appartiene al mio periodo geometrico”, “al mio periodo informale” o “iperrealistico”, con aggiunte che vanno dal “magari averne, con quel che valgono” oppure “un periodo da dimenticare”.

Si tratta di espressioni che non appartengono al vocabolario di Buttazzoni, perché lui non ama fare il critico o il *promoter* di se stesso e anche perché i suoi “periodi”, che pure esistono, non sono disponibili in successione come i vagoni di un treno: dove finisce uno inizia il successivo senza influenze e collegamenti se non quelli del traino e della frenata.

La parabola artistica di Buttazzoni è meglio rappresentata da un fascio di filoni, di vene d’oro, più o meno lunghi, coltivati simultaneamente e sfruttati fino all’esaurimento della creatività consentita dai singoli “generi”, mai nettamente separabili, comunque, posto che, come è stato autorevolmente rilevato in sede critica, “il percorso artistico di Buttazzoni è tutto sviluppato lungo una linea d’interna coerenza” (così Licio Damiani nel 1984).



Incontri al Centro Friulano
Arti Plastiche:
Nando Toso, Costanzo Schiavi
e, sotto, Tomo Vran.





E allora se, per esemplificare, prendiamo a crivello sincronico proprio il 1984, scopriamo che accanto ai manifesti strappati, già presentati all'Intart di Lubiana nel 1980, è ormai iniziato il filone degli altari dissacrati e quello fortunatissimo dei camion. Ma in quel giro d'anni appaiono anche "un San Francesco, tra iperrealismo e neo-liberty, immerso in pannelleggi di decadenza dannunziana", la "rilettura post-moderna del Michelangelo della Sistina" e le "cristallografie di lontana ascendenza secessionista".

Alcuni di questi filoni sono o sembrano oggi esauriti; ma quello dei camion è stato ripreso, con eccellenti risultati, a cavallo del Duemila, accanto al fortunato filone dell'acquereppo (una tecnica che domina a piacimento), vivo dalla metà degli anni Novanta, quello delle strutture geometrizzanti in campi rotondi, ovali o, come si vide a Bohinj nel 1996, di taglio capriccioso, colorate in tinte forti e contrapposte (blu e rosa; giallo rosso e verde; ma anche bianco e grigio con tocchi sgargianti appena accennati) e la serie della Cronaca nera, esposta per la prima volta a Villaco nel giugno del 2000.

Ecco perché, a mio giudizio, Buttazoni deve essere definito pittore "aperiodico".

La palestra del paesaggio

Prima dell'invenzione della fotografia, cioè fino al 1839, un pittore degno di tal nome doveva conoscere bene l'anatomia e il drappeggio per poter soddisfare la domanda di ritratti, crocifissioni, deposizioni, annunciazioni, incoronazioni, battaglie e mitologiche scene allegoriche. Ma dopo quella straordinaria invenzione crollò verticalmente la domanda di ritratti a

pennello e, per effetto della laicizzazione prodotta dall'industrialismo e dal razionalismo ottocenteschi, l'arte sacra dovette cedere il passo all'arte laica. E' certo, in ogni caso, che le rivoluzioni artistiche non furono più il risultato dell'evoluzione della pittura di soggetto religioso, celebrativa o allegorica, come era avvenuto da Giotto in poi.

Non casualmente, dunque, – e ci venga perdonata la prosa stenografica su un argomento che meriterebbe un'ampia trattazione – i pittori che furono poi chiamati "impressionisti" presero le distanze dalla fotografia dedicandosi a un soggetto nel quale proprio i fotografi, grazie alla prodigiosa capacità di definizione del loro strumento, apparivano insuperabili: il paesaggio.

A partire dal 1872, quando un celebre quadro fu intitolato: "Impression, soleil levant", tutti i pittori avrebbero dovuto "fare i conti" con le vedute della natura, selvaggia o antropizzata, e i geni avrebbero promosso l'evoluzione della pittura prendendo le mosse proprio dal paesaggio. (Il caso di Cézanne, che dipinse duecento volte – pare – la Montagne Sainte Victoire, è troppo noto per essere anche sommariamente descritto).

Per effetto di quella luminosa rivoluzione artistica crebbe in modo esponenziale la domanda di paesaggi dipinti, e il genere fu naturalmente coltivato, almeno all'inizio delle loro carriere, da molti pittori (Klimt, Kandinsky e Mondrian, ad esempio, i "fauves", gli espressionisti ...), e anche da artisti ipodotati che, non avendo altro da dire, riproducevano alberi, case, campi, straduciole, ruscelli e nuvole.

Anche la pittura friulana, dal 1880 al 1960, fu dominata dal paesaggismo, per scopi molto diversi, di tempo in tempo, e



con risultati talvolta esaltanti. Furono paesaggisti Marco Davanzo ed Enrico Ursella, ad esempio, Angilotto Modotto e il giovane Afro (che più tardi avrebbe attribuito nomi di paesaggi – Madone di Mont, Castello di Susàns ... – anche ad alcuni quadri astratti), Fred Pittino ed Ernesto Mitri, Emilio Caucigh e Arturo Cussigh, e naturalmente quasi tutti i neorealisti, da Anzil a Zigaina, da Altieri a Pizzinato, da De Rocco a De Cillia al giovane Pier Paolo Pasolini. E nei primi anni Sessanta Emilio Culiati e Ugo Canci Magnano, due protagonisti del neorealismo alla friulana, avrebbero fondato sullo studio del paesaggio la loro scuola della “Terrestrità corale”, ancora viva ad Aquileia.

Come è stato recentemente dimostrato, nel volume “Neorealismo friulano” edito dal Centro Friulano Arti Plastiche nel 2001, il neorealismo fu la palestra nella quale si formarono anche alcuni giovani, come Alviani, Celiberti e Ciussi, che avrebbero poi preso strade molto diverse, e inevitabilmente partirono dagli studi di paesaggio.

Buttazzoni appartiene a una generazione successiva, ma, essendo nato nel 1947, coltivò il suo sogno di adolescente fra i protagonisti del neorealismo e riuscì a partecipare, come sappiamo, alle ultime ex-tempore di quel periodo.

Anche lui, dunque, si esercitò sui dolci profili delle colline di San Daniele, sulle ghiaie e le acque del Tagliamento, sui gelsi che segnano i confini dei campi, ma sarebbe vano oggi pretendere di sapere quante furono quelle opere, a chi furono lasciate, donate (nel modello romantico l'artista dev'essere generoso o prodigo) o talvolta vendute per ricavare le lire necessarie per acquistare i materiali di un nuovo quadro.

L'importante è ricordare che quando, per troppi pittori friulani e in special modo per i giovani, il viaggio a Venezia o a Milano era troppo costoso, i principianti finivano fatalmente per respirare l'aria di casa anche nella produzione pittorica, e Buttazzoni, alla scuola del mosaico di Spilimbergo nei primi anni Sessanta, nelle mostre udinesi e nelle ex-tempore della seconda metà del decennio, respirò le ultime tardive folate del “vento del nord”.

Si trattò, per lui, di un lungo allenamento di osservazione e concretezza, che nei primi anni Settanta gli avrebbe consentito di esercitarsi su particolari del paesaggio, come i grovigli di radici o i bozzoli splendidi, con esiti che possono essere letti in chiave simbolica, come scrisse Luciano Padovese nel 1976, o in chiave storica. È noto, infatti, che per “la vita nei campi” (titolo di una collettiva del 1972), erano essenziali le piante, rappresentate per sinodoche dalle radici, e i bozzoli, che consentivano ai contadini, dediti per lo più all'auto-produzione, di raggranellare qualche lira sul mercato.

Prima di uscire dal paesaggio, quindi, il giovane Buttazzoni volle soffermarsi con due spot su dettagli essenziali per la civiltà contadina, e lo fece con risultati estetici rilevanti.

L'aggrovigliata plasticità delle radici, che soltanto come “argomento” possono trovare inconsci agganci con le ceppaie di Zigaina, ci comunica energia e vitalità; e i bozzoli splendono ben di più che nella realtà, perché guardati con l'occhio del desiderio e del bisogno. Non si dimentichi che Buttazzoni dipinse, nei primi anni Settanta, gli ultimi bozzoli del Friuli: dopo di allora l'espressione “paiairìn sui cavalirs” (pagheremo vendendo la galletta) non sarebbe stata più pro-





nunciata da un ceto sociale che già allora era quasi estinto. Alle radici e ai bozzoli Buttazzoni attribuiva un significato emblematico di un certo modo di vivere la vita nei campi.

I manifesti strappati

L'aspetto più sorprendente della pittura di Buttazzoni è la sua attitudine a disegnare e dipingere ciò che altri realizzano in collage o in "ready-made", ma con una cura del particolare e un nitore formale e cromatico che conferiscono all'opera un carattere surrealista e quasi metafisico.

Parlando di manifesti strappati, spesso incollati su lamiera, si pensa immediatamente a Rotella, esempio insigne di come si possa produrre un valore estetico decontestualizzando un particolare del paesaggio urbano.

D'altra parte era noto da tempo che la riproposta in "altro" spazio di un oggetto che nel suo ambiente "naturale" appare soltanto utile produce spesso effetti artistici. Ed è altrettanto noto che, dopo Marcel Duchamp, molti hanno utilizzato lo "spostamento" per fare arte sfruttando l'effetto sorpresa.

Ora si osserva che Buttazzoni diventa sorprendente e spiazzante perché, seguendo un percorso in certo modo inverso, conferisce dignità pittorica al manifesto strappato, ridotto a brandelli dagli agenti atmosferici e più spesso dalla mano distruttiva dell'uomo. Ma non ci propone un brandello di realtà o un oggetto già pronto che l'artista riesce a isolare e a leggere in chiave estetica: ci presenta un vero quadro a olio su tela, che riproduce e interpreta quel particolare del paesaggio urbano, precipitato in un



caleidoscopico degrado anche per la presenza del manifesto a brandelli.

Il filone dei manifesti strappati, che appartiene alla seconda metà degli anni Settanta, dimostra sostanzialmente due costanti psicologiche del nostro pittore: da una parte la sua attenzione-attrazione per un determinato genere di produzione artistica molto diffuso nel XX secolo, e dall'altro la sua orgogliosa pretesa di partecipare a quel movimento con un tocco di originalità e di personale raffinatezza.

La prima delle due costanti ci svela la modernità del suo pensiero artistico, cioè il bisogno della sintesi per ottenere tanto con poco (non si riflette mai abbastanza sul fatto che gli artisti del XX secolo sono stati capaci di "spremere" la realtà per "estrarre" bellezza da oggetti della quotidianità); la seconda rende manifesta la sua volontà di sottrarsi al plagio e, naturalmente, l'orgoglioso rifiuto dell'imitazione.

Coltivando il filone dei manifesti strappati con certosa pazienza, Buttazzoni si pone, in certo qual modo, nella posizione del fotografo dell'opera altrui (in realtà formalmente e cromaticamente da lui stesso inventata), ma agendo *en peintre*, secondo le regole tradizionali dell'olio su tela, con risultati iperrealistici o, se si preferisce, fotografici.

Si tratta di opere in cui si fondono modernità e tradizione, ed era giusto che fossero presentate all'Intart di Lubiana del 1980. In catalogo fu riprodotto il quadro significativamente intitolato "Immagine urbana" (qui riproposto a pagina 44), ancora acerbo se paragonato a un'opera dall'identico titolo di sette anni più tarda (a pagina 52): confrontandola con "Omaggio a Venzone. La casa degli spiriti", possiamo vedere uno dei più evidenti prestiti interni, dei quali ci occuperemo in seguito.

Il mistero multiplo dei camion coperti

I manifesti strappati consentono al pittore di rappresentare nella stessa immagine il razionale geometrico del fondo e l'irrazionale dei lacerti di carta colorata, specchio di due componenti psicologiche molto evidenti nella sua personalità.

Anche i camion coperti degli anni Ottanta esprimono questa equilibrata compresenza, ma in situazione inversa: il disegno geometrico del cassone sta "naturalmente" nella parte bassa del quadro, il plastico "imballo" o copertura del carico rimane nella parte alta della composizione. Volendo sottilizzare potremmo osservare che nelle rappresentazioni dei manifesti strappati c'è sovrapposizione sostanziale o commistione di elementi razionali e irrazionali, mentre nei camion coperti c'è una netta separazione fra i due campi.

Anche in questo caso Buttazzoni, che non ha mai nascosto la sua grande ammirazione per Christo, anziché ricorrere alla manualità e alla tridimensionalità dell'"installazione" o dell'"intervento", rimane nella bidimensionalità della pittura, accentuando, se possibile, la preziosità e l'essenzialità del tratto.

Naturalmente non c'è paragone possibile, se non al livello dell'ispirazione e della citazione formale, fra i grandiosi imballi di Christo e le tele di Buttazzoni, ma vale la pena riflettere per una considerazione di fondo.

Christo imballa celebri monumenti o altri oggetti noti, come gli alberi di un parco ad esempio, o il Reichstag, e l'effetto spiazzante è determinato soltanto dall'"inutilità" pratica dell'involucro. Nei quadri di Buttazzoni, al contrario, la "copertura" appare logica, cioè necessaria per proteggere oggetti ignoti all'osservatore.

E' questo il primo dei misteri dei camion coperti, ma non è l'unico. Presentandoci un'immagine da tergo, il pittore ci impedisce di individuare marchio e modello del camion – e questa è una vera astuzia per sfuggire alle secche della mera illustrazione o alla maniera del pop art – e non ci consente di vedere la strada che sta davanti al veicolo.

In metafora: nulla sappiamo del futuro e poco dei resti del passato che ci portiamo appresso. Ma si va, si va, si corre, senza sapere dove, per rimanere "on the road".

Gli altari dissacrati

Nei primi anni Ottanta Buttazzoni, dopo i grovigli di radici sull'orlo dell'informale e la finta gestualità dei manifesti strappati, sente un bisogno di classicità. E come scrisse Licio Damiani, nel 1982 appare "un San Francesco, tra iperrealismo e neo-liberty, immerso in panneggi di decadenza dannunziana", prendendo se stesso come modello; di due anni più tarda è la "rilettura post-moderna del Michelangelo della Sistina", e il bozzetto per il manifesto della mostra di Raimondo D'Aronco, "di lontana ascendenza secessionista".

Si tratta di opere di raffinata orditura grafica e di delicata trama cromatica, che segnano, poco prima dei camion coperti, un ritorno alla razionale figurazione in funzione allegorico/simbolistica e il successivo approdo a una pittura che possiamo definire, ma senza sottintesi, "misterica".

Buttazzoni è un pittore molto, forse troppo, sensibile agli stimoli intellettuali, e risponde da par suo all'appello di Domenico Cerroni Cadoresi, che verso la metà degli





anni Ottanta impegna il gruppo di Gran Fabula in mostre tematiche impostate sul mito, necessariamente orientate verso la nuova figurazione. Quella che nel 1988 si svolse nella chiesa di Sant'Antonio a San Daniele del Friuli era esplicitamente finalizzata a riflessioni sul "paesaggio del mito" e trovò il suo *pendant* fotografico nel castello di Cassacco con la mostra sul "mito del paesaggio".

Il nostro pittore già possiede la sintassi e la grammatica adatte ai temi proposti da Cadoresi: deve soltanto accentuare il senso del mistero, facendo ricorso a simboli criptici di sua invenzione, alle forme convenzionali di draghi e angeli, alla copertura di un tempio con una grande tela (quasi un intervento di Christo lasciato a metà) e soprattutto a una colorazione algida.

Quattro sono i capidopera del periodo di Gran Fabula: l'altare e la finestra per la mostra di Venzone nel 1986, l'angelo di fronte al drago per la mostra di San Daniele nel 1988, (opere presentate poi alla collettiva del Gruppo a Salisburgo nel 1989); la colonna del Tempietto longobardo nel 1990, esposta a Cividale e riprodotta su "Il Gazzettino" a corredo di una recensione di Licio Damiani.

Il richiamo dell'astrazione

Sulla soglia degli anni Novanta Buttazoni abbandona i filoni dei camion coperti e delle scene allegoriche per sondare le profondità dell'astrazione e dell'informalità, sperimentate sul campo allo *stage* di Sternberck, e ancora una volta rimane in bilico fra modernità e tradizione con un'impronta di originalità.

La sua è, innanzi tutto, un'astrazione

incompleta, perché risulta strutturata da linee di forza, cioè da segmenti lineari risultanti da spigolature di aree diversamente colorate: una scomposizione che ricorda il cubismo, ma appena accennata.

La composizione risulta generalmente divisa in una zona fredda, prevalentemente in alto (quasi un cielo) e in una zona calda (quasi una terra o un chiarore), che consentono di risalire a un paesaggio sottinteso per un bisogno di equilibrio compositivo più che di un modello naturalistico, e a un impianto disegnativo ottenuto prevalentemente con l'uso del colore. Soltanto negli esiti recenti il blu cede il posto alle gradazioni di grigio, impreziosite da trilli di bianco, rosso, arancione, verde o giallo.

Buttazoni ottiene così superfici intensamente colorate, sempre dipinte con raffinato mestiere e delimitate da forme classiche, come gli ovali o i tondi, più adatte ai ritratti, alle nature morte o alle scene mitologiche in piccole dimensioni dei salotti aristocratici o borghesi, che agli esiti astratto-informali della contemporaneità.

Ma come si vide all'Intat di Bohinj in Slovenia nel 1996 si tratta di una pittura adatta anche a supporti non geometrici, e a composizioni di frammenti a rilievo.

Nella seconda metà dei Novanta il pittore scoprirà il gusto per la gestualità, ma applicata ritmicamente a elementi componibili.

L'esito più interessante di questa ricerca fu esposto all'Intart di Udine nel 2000, ed è utile rileggere le parole con le quali il pittore rievoca il momento magico dell'ispirazione, riportate sul catalogo della mostra:

"Chiudendo gli occhi nella maestosità e nel silenzio della chiesa di San Francesco,

ho immaginato un concerto d'organo, un quintetto d'archi ... e ho provato una sensazione emotivamente positiva. Ho cercato poi di visualizzare le sensazioni con un ritmo di segni e pennellate al di fuori degli schemi dei quadri classici (rettangoli, tondi, lunette). Sagomando delle strutture ho fatto scorrere liberamente le campiture all'intorno. L'opera è necessariamente limitata a un pannello; ma trattandosi di una composizione "componibile", potrebbe fluire e scorrere su tutte le pareti della chiesa."

Il risultato fu un pannello lungo più di quattro metri, in bilico fra l'alto rilievo colorato e l'installazione a parete.

Gli acquerelli

C'è chi usa l'acquerello per rapidi appunti su carta oppure, furbescamente, per "acquerellare" incisioni di vasta tiratura, che così diventano "pezzi unici"; o anche per opere di rapida realizzazione.

Per Buttazzoni, al contrario, si tratta di una tecnica necessaria per ottenere risultati altrimenti irraggiungibili, specialmente in termini di luminosità e trasparenza, da coltivare con religiosa attenzione fino nei più minuti particolari. Fino nelle sbavature di colore, che nel suo caso sono accorgimenti voluti, non casuali "incidenti di percorso".

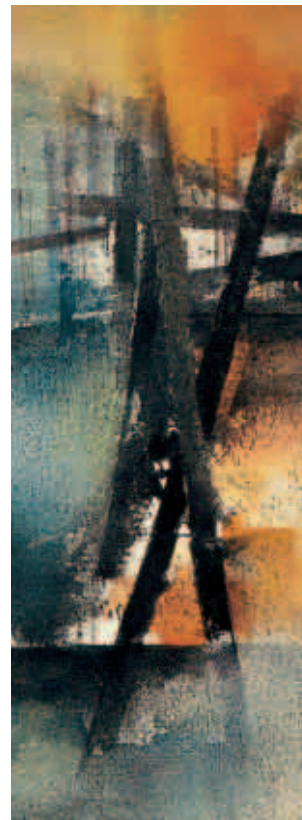
La sua prodigiosa tecnica gli valse l'ammirata citazione di Wolfgang Macherhammer sul "Salzburger Nachrichten" del 21 gennaio 1991, in occasione della mostra di otto artisti del Friuli-Venezia Giulia nella Traklhaus di Salisburgo, promossa dalla nostra Regione in collaborazione con il Centro Friulano Arti Plastiche: "I fini

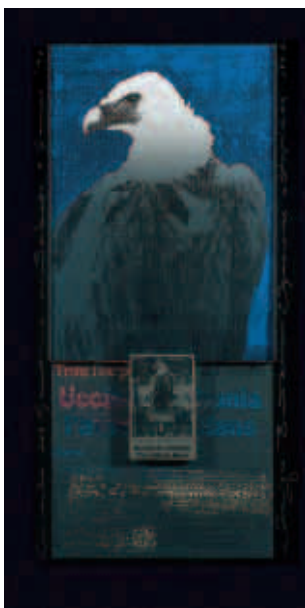
acquerelli di Arrigo Buttazzoni, prodotti secondo un disciplinato accostamento di trasparenze, sono così elaborati nelle loro graduali sfumature che, al primo sguardo, danno l'impressione di un collage cartaceo."

Confortato da un simile giudizio, Buttazzoni partecipò con acquerelli anche al I° Incontro Centro Europeo a Vienna nel 1993, una mostra "carta-colore" organizzata dal Centro Friulano Arti Plastiche, che fu ospitata nella Passage Galerie e nella Kino Galerie di Karlsplatz (c'erano anche Spacal, Perizi, Tubaro, Benes, Saffaro ...). In catalogo Buttazzoni fu rappresentato da un bellissimo paesaggio friulano, schematizzato e reso dinamico dai fremiti delle sbavature in toni contrastati.

Chi conosce questa difficile tecnica, che non ammette correzioni in corso d'opera, e men che meno a lavoro finito, sa che cosa sottintendono, in termini di paziente allenamento, le parole del critico austriaco, che trovano del resto conferma in più recenti successi di Buttazzoni. Citeremo, fra gli altri, il primo premio per l'acquerello al Concorso nazionale "Agazzi" e la medaglia del Presidente della Repubblica Italiana nel Concorso internazionale per la stessa specialità a Mapello (Bergamo) nel 2000; e la medaglia d'oro al Concorso internazionale per l'acquerello, ancora a Mapello, nel 2001, e il primo premio ad Agna (Padova).

Ma ormai per Buttazzoni sono anni di riconoscimenti anche per la pittura a olio. Ricorderemo il primo premio al 50° Concorso Nazionale d'arte di Agna (Padova) nel 2000, e, ancora a Mapello nel 2001; nello stesso anno, il primo premio al Concorso nazionale "Città di Forlì" e al "Ruga Giuffa" di Venezia.





Etichette e murali

Ci sono pittori che “rendono”, e quindi si specializzano, soltanto in determinati formati, preferibilmente ridotti.

Buttazzoni, al contrario, sa esprimersi, rimanendo fedele a se stesso, sia in quelle moderne miniature che sono le etichette per bottiglia – nel 1993 ne creò una per il Picolit che ottenne il Premio Nazionale Etichetta d’Oro, bandito dal Comune di Cupra Montana in collaborazione con il Museo Internazionale dell’etichetta e fu poi ristampata su un poster – che su grandi pareti pubbliche o private.

Esordì come muralista a Monfalcone nel 1992, nell’ambito di una complessa operazione artistica intitolata “Il labirinto e il suo doppio”, assieme a Valentin Oman, Klavdij Tutta, e altri artisti di Carinzia e Slovenia. In quella circostanza Buttazzoni dipinse su pannello una grande forma prismatica che tendeva ad aprirsi e a scomporsi verso il basso come in un geometrico gioco di prestigio.

Ma forse i *murali* che più e meglio di altri rappresentano la sua personalità sono quelli realizzati a Bordano, quando il piccolo e isolato paese del lago di Cavazzo volle diventare il luogo delle farfalle dipinte ai piedi del Monte San Simeone, sinistramente noto per il terremoto del 6 maggio 1976, ma anche paradiso delle farfalle.

Osservando attentamente i due *murali*, e in particolar modo quello riprodotto sulla copertina del numero 21/1998 del periodico “Tutto montagna”, si vede che quei meravigliosi insetti colorati sono addirittura congeniali alla pittura di Buttazzoni, che mise mirabilmente a profitto forme e colori naturali per due numeri d’alta classe in grande formato: di 48 e 16 metri quadrati.

Dopo il successo di Bordano, fu chiamato per un nuovo dipinto murale, sul tema della vigna, a San Giovanni di Casarsa, e come sempre il pittore si impegnò al meglio delle sue possibilità, interpretando con la massima serietà il ruolo volontariamente pubblico dell’artista.

Cronaca nera

Il bisogno di concretezza e di fantasia creatrice sono sempre presenti nella psiche di Buttazzoni, sicché la sua produzione oscilla spesso, come abbiamo visto, fra razionalità e irrazionalità, fra concretezza e astrazione, fra geometrismo e informalità.

Non ci possiamo quindi meravigliare, accusandolo di incoerenza, se, dopo un periodo di propensione per uno dei due poli, lo vediamo pendolarmente proiettato verso l’altro.

Ma il più delle volte egli tende a rappresentare nella stessa opera, come sappiamo, le due componenti psicologiche, variando di tempo in tempo le formule e i dosaggi.

E contemporaneamente ai tondi o agli ovali riempiti con motivi astratto-informali, ecco apparire, verso la metà dei Novanta, un nuovo filone intitolato “Cronaca nera”, perché fitto di opere ispirate da infausti fatti di cronaca (incidenti stradali, rapine, guerre ...) rappresentati da fotografie pubblicate su giornali: l’artista, quando rimane colpito da uno di tali fatti, ma soprattutto quando intuisce le possibilità di sviluppo pittorico offerte dalla sua rappresentazione fotografica, usa le forbici e la colla nella parte bassa del quadro, per fare del ritaglio una didascalia illustrata in bianco e nero, e poi proietta nella parte alta la sua forza creatrice, facendo un uso sapiente del codice colore.

La prima esposizione di tali opere, sicuramente originali per impianto, elaborazione e incorniciatura (in una gabbia prismatica di plexiglass a mo' di bacheca), avvenne al Congress Center di Villach nel giugno 2000, nell'ambito della mostra "Nach Villach" organizzata dal Centro Friulano Arti Plastiche per cinque dei suoi associati.

L'ultima, nel luglio 2001 a Varsavia, quando lo stesso Centro fu sollecitato da Jerry Lassota de Kalinski a inviare tre artisti alla grande mostra di grafica e opere su carta intitolata "Artbarbakan".

Buttazzoni, fondendo i filoni dei camion coperti e della cronaca nera, ha esposto nella Galeria Prezydenta della capitale polacca alcune opere per lui tradizionali ma innovative per il timbro cromatico: lasciando inalterata l'impaginazione su rettangolo verticale, ha sostituito il ritaglio del giornale con l'impronta dei pneumatici del camion o della bicicletta e con un tratto delle rotaie del treno, che in tal modo ha assunto la funzione di "impronta digitale" della macchina su ruote.

I prestiti interni

In un quadro esposto alla mostra di Venezia nel 1986 c'è una misteriosa cassa coperta da un telone da imballo, "scaricata" da un camion davanti a un altare che conserva la struttura tipica cristiana così come si è venuta affermando dal Seicento in poi, ma appare dissacrato perché più non contiene in nicchia figure e simboli del cristianesimo.

In altra opera, un groviglio di radici sta sopra una cassa imballata trasportata da un camion visto da dietro.

Ma il "prestito" più evidente è quello dell'accordo cromatico che sincronicamente "invade" tutti i filoni coltivati contemporaneamente.

Se prediamo in considerazione il 1996, ad esempio, vediamo che la forte colorazione in due "campi", uno freddo e l'altro caldo, è presente nell'installazione per l'Intart di Bohinj, nell'ovale presentato al Centro Friulano Arti Plastiche per la "Vetrina di primavera" e nei bozzetti preparatori per i *murales* di Bordano.

La pittura di Buttazzoni è caratterizzata da un'intima coerenza emotiva e stilistica, confermata anche dal codice cromatico che il pittore va elaborando nel tempo.

Il corpus della sua produzione è paragonabile all'acqua del Tagliamento, che dalla Carnia alla confluenza del Varmo sembra divisa in tortuose vene, in realtà osmoticamente comunicanti attraverso il filtro oscuro delle ghiaie e, alla luce del sole, nei punti di confluenza.

Per una lettura psicologica

Analizzando la produzione non paesaggistica di Buttazzoni, si nota che il pittore tende a scomporre lo spazio disponibile in due parti distinte o "campi", geometricamente e/o cromaticamente distinti (come nei tondi, negli ovali o nelle lunette astratto-informali), altre volte sovrapposti in simbiosi (come nei manifesti strappati), altre ancora simbolicamente o allusivamente accostati (si pensi alla misteriosa cassa depositata ai piedi dell'altare del 1986, che sembra scaricata da un camion; o ancora alle fotografie ritagliate dai giornali che "suggeriscono" dal basso l'esplosiva dilatazione pittorica), ma sempre in un





sostanziale equilibrio psicologico ed emotivo.

Ciò significa che il pittore sa tenere a briglia le sue passioni e le sue emozioni, che conseguentemente non ama gli sbilanciamenti, talvolta necessari in pittura per “portare al limite” un’intuizione.

Ma ciò non può e non deve significare mancanza di coraggio, posto che in trentacinque anni di attività ha dimostrato di sapersi misurare anche con tematiche difficili e con modelli tutt’altro che riposanti, e per questo è stato spesso coinvolto in manifestazioni che, almeno a giudicare dalle intitolazioni, pretendevano di essere d’avanguardia: “I prossimi venturi” (Bibione 1984), “Il paesaggio del mito” (San Daniele del Friuli 1988), “Il labirinto e il suo doppio” (Monfalcone 1992). In realtà Buttazzoni è un pittore attento ai nuovi linguaggi, in graduale evoluzione, ma alieno dall’avventurismo delle finte fughe in avanti e, come sappiamo, sempre capace di dare ai suoi lavori un tocco di originalità.

Nel suo caso si può davvero parlare di onesta pittura, posto che la stessa “installazione” (così lui la definisce) esposta nel parco naturale del Triglav per l’Intart di Bohinj nel 1996 era in realtà un pannello di legno dipinto fantasiosamente ritagliato.

L’aggettivo “onesta” è esatto perché Buttazzoni parla di cose che conosce per diretta esperienza, con tecniche appropriate, dimostrando sempre un grande rispetto per il suo ruolo e quindi per il pubblico o i committenti.

Il sostantivo “pittura” è altrettanto esatto perché lui, rifiutando ruoli ambigui e soprattutto i plagi, continua a dipingere con la pazienza e la gioia di coloro che praticano un’arte antica quanto l’uomo.

Summary

Art critics are accustomed to breaking up an artist’s career into “periods” that do not always coincide with a logical line of development.

This, however, is an analytical tool that is not applicable to Arrigo Buttazzoni. He may be defined an “aperiodical” artist who explores, often simultaneously, several different seams of his own particular mine. Buttazzoni moved from landscapes, to roots, to cocoons, that is to say to the details of the landscape. From torn posters, reconstructed with hyperrealistic precision, he passed to covered trucks drawn with great technical skill. From sophisticated allegorical figures, Buttazzoni shifted to mysterious metaphysical mummeries and from abstract gestures to the new figurative art of the “crime news”, always following a coherent inner line.

We saw at the Artbarbakan in Warsaw, during the summer of 2001, Buttazzoni’s exhibition layout, borrowed from crime news pages, in which some works were arranged as a vertical diptych where the tracks of wheels on the road or rails suggest the overarching figurative scheme. For Buttazzoni likes to proceed by “internal loans”, that is to say by exchanging expressive elements among his various “veins” as if he were attempting to present a synthesis of his entire oeuvre.

In thirty five years of artistic endeavour, Buttazzoni has shown that he paints with great respect both for himself and for the public, always applying his exceptional technical skills to the limit, even when he tackles wall paintings of monumental dimensions.



Girasoli, 1974.
Olío su tela, cm 18x24.



Controluce, 1974.
Olio su tela, cm 80x70.



Metamorfosi, 1975.
Olio su tela, cm 90x80.



Immagine urbana, 1980.
Olio su tela, cm 80x70. Opera esposta all'Intart di Lubiana.



Presenza incombente, 1985.
Olio su tela, cm 100x120.



Omaggio a Venzone: "La casa degli spiriti", 1986.
Olio su tela, cm 100x120.



Altare della memoria, 1986.
Olio su tela, cm 120x100



Percorsi dell'anima, 1988.
Olio su tela, cm 125x150.



Viaggio nella memoria longobarda, 1990.
Olio su tela, cm 150x150.



Alba in laguna, 2000.
Acquerello, cm 28x38.



Percorsi della memoria: la bicicletta di mio padre, 2001.
Acquerello, carboncino e tempera su carta, cm 60x80.

Profilo biografico

Arrigo Buttazzoni è nato a S.Daniele del Friuli il 19 dicembre 1947. Vive e lavora a Moruzzo (UD) in via Muriacco, 19 - tel. 0432/672749. Diplomato nel 1966 alla scuola Mosaicisti di Spilimbergo.

Rassegne di maggior rilievo:

- **Gorizia:**
1977: Biennale giovani "Stella Matutina".
- **Trieste:**
Mostra regionale d'Arte Sacra
1982: San Francesco
1988: Maria
- **Bibione:**
1984: 2° Biennale Triveneta
"I prossimi venturi".
- **Udine:**
1985: Galleria Creart
"La generazione in agguato".
- **Meisterschwanden (CH):**
1986: 1° International Kunstbiennale
"Seetal".
- **Lubiana - Klagenfurt - Udine:**
1980: "Intart" con il Centro Friulano
Arti Plastiche
- **Vaiano:**
1986: Premio "Lorenzo Bartolini".
- **Lubiana:**
1986: Biennale "Intart"
- **Bussolengo (VR):**
1987 - 1989: Premio Nazionale
"San Valentino".
- **Torreglia (PD):**
1987-1989-1990: I Ve V (1° premio)
Biennale "A. Ferruzzi".
- **Venezia (UD):**
1986 palazzo comunale
"10 nuovi artisti per Venezia,
un paese tra realtà e fantasia".
- **Montecarlo (Principato di Monaco):**
Grand Prix International d'Art
Contemporain: 1981-1985-1987-1988.
- **San Felice sul Panaro (MO):**
1988: XXI Biennale "Aldo Roncaglia"
- **Venezia:**
1988-1989-1990-1999
Premio Nazionale "Ruga Giuffa"
- **Augsburg:**
Foyergalerie 1988 Alpen Adria
"Intergraf".
- **Salzburg:**
1989: Mirabelle Zwefl Pavillon Schloss.
- **Pordenone:**
1990: Personale a palazzo Mantica
- **Cividale-Udine-Trieste:**
1990: "Memoria dei Longobardi".
- **Salzburg:**
1991: Otto artisti del Friuli-V.G.
- **Monfalcone (GO):**
1991: Internazionale d'arte "3x3".
- **Udine:**
1992: Centro Friulano Arti Plastiche
"Le piazze della città"
- **Sternberck (Rep. Ceca):**
1992: International Plenary Painting
Session
- **Monfalcone:**
1992: "Il labirinto e il suo doppio".
- **Bohinj (SLO):**
1996: Biennale "Intart"
- **Installazione nel parco naturale di Triglav.**
- **Bordano:**
1996-1997: "Murales" sulle farfalle.
- **San Giovanni di Casarsa:**
1998: "Murale" sul tema della vigna.
- **Koper (SLO):**
1999: esposizione "Ars Foroiuliana".
- **Sesto al Reghena:**
1999: "Paesaggi".
- **Udine e Keutschach (A):**
1999: "Septembergruppe".
- **Udine e Keutschach (A):**
2000 - Esposizione Collettiva
"Herbstsuite/Sinfonia d'autunno".
- **Villach:**
2000: Congress Center, "Nach Villach".
- **Udine:**
2000: Biennale "Intart".
- **Mapello (BG):**
2000 - XVI Concorso Nazionale
"Agazzi"
- 1° Premio per l'acquerello.
- Medaglia del Presidente della
Repubblica al Concorso internaz. per
l'acquerello.
- **Agna (PD):**
2000: 50° Concorso Nazionale d'Arte.
1° Premio per la pittura.
- **Venezia:**
2000: Concorso "Ruga Giuffa"
Premio per la pittura.
- **Mapello (BG):**
2001: XVII Concorso Naz. "Agazzi"
1° Premio per la pittura.
Medaglia d'oro al Concorso
Internazionale per l'acquerello.
- **Trivero (BI):**
2001: Concorso Nazionale di pittura.
- **Agna (PD):**
2001: 1° Premio per l'acquerello.
- **Varsavia:**
2001: "Artbarbakan", Galeria
Prezydenta.
- **Briançon:**
2001: Centre d'Art Contemporain -
Agazzi Ars.
- **Prata (PN):**
2001: "Prata Verde" Personale.
- **Forlì:**
2001: Concorso Nazionale di Pittura 1°
premio "Citta di Forlì"
- **Venezia:**
2001: Concorso Nazionale di pittura
"Ruga Giuffa",
1° premio per la pittura.