

# THEATRUM

*con*

**CLARA  
BRASCA**  
artista

**ADRIANO  
NARDI**  
artista

**ERNESTO  
JANNINI**  
artista

*regia*

**LUIGI  
MENEGHELLI**

*produzione*

**LA GIARINA**



# THEATRUM

— LA GIARINA  
Arte Contemporanea

— Direzione  
CRISTINA MORATO  
CHIARA PIZZINI

— Concept  
CRISTINA MORATO

— A cura di  
LUIGI MENEGHELLI

— Testi  
LUIGI MENEGHELLI

— Referenze fotografiche  
ANTONELLA ANTI  
GIORGIO BENNI  
(per l'opera Trancesuicide di Adriano Nardi)  
GIOVANNI LAPONE (per Clara Brasca)

— Traduzione  
MICHAEL HAGGERTY

— Identità visiva e progetto grafico  
TESSAROLLO SILVANO & C. snc

— Layout e controllo qualità colore  
DANIELE BAGNARA

— © 2018  
La Giarina Arte Contemporanea

— © 2018  
Per i testi Luigi Meneghelli

— © 2018  
Per le foto Antonella Anti, Giorgio Benni,  
Giovanni Lapone

— © 2018  
Tutti i diritti riservati

— Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'autore.

— In copertina  
Silvano Tessarollo  
"Tao beo" - 2018  
18x18x28h cm, cartone

19.05  
2018

15.09

**THEATRUM**

——— artisti

CLARA  
BRASCA

ADRIANO  
NARDI

ERNESTO  
JANNINI



# THEATRUM

*I protagonisti (da sinistra):*

Adriano Nardi *artista*

Luigi Meneghelli *regia*

Cristina Morato *concept*

Clara Brasca *artista*

Ernesto Jannini *artista*



# Cosa è il teatro?

**Un  
palcoscenico?**

**Una  
scenografia?**

**Un  
gioco di luci,  
quinte, tendaggi?**

*Il momento in cui parlo  
è già lontano da me.*  
J. L. Borges, Atlante

— Questa è solo la cornice materiale del teatro, il suo apparato esteriore, la sua struttura convenzionale. In realtà il teatro è un “non-luogo” o una “dimensione mistica” che unisce lo spazio fisico alla metafisicità della rappresentazione. Direbbe Carmelo Bene: “È quando si spegne la luce [...] È parlare parole incomprensibili perché la gente non deve andare a teatro a riconoscersi”: casomai a perdersi, ad essere risucchiata dall’altrove.

Tuttavia, quella che in una parola possiamo chiamare scenografia (o apparato teatrale) non è qualcosa di statico, una semplice organizzazione o un arredo dello spazio scenico, è un elemento vivo: sono oggetti che vanno, che vengono, si muovono. Certo non prevalgono sullo spettacolo, ma ne condividono la capacità di “far vedere” l’invisibile, di costruire “l’altro mondo”. Sono come echi del rapporto (spesso drammatico) tra i personaggi, capaci di svelare l’inconscio del testo e dell’azione. Di più: la scenografia porta in sé anche una sorta di componente rituale simile a quella di un altare: su di essa (o attraverso di essa) l’attore celebra la sua recita, la sua “messa in scena”. E quando egli ha terminato la sua “performance” e il sipario si è chiuso, la sala rivela ancora un’atmosfera sacrale, misteriosa, ultramondana. È un sogno non finito e pronto a riprendere in ogni momento la sua azione visionaria. Forse è il fascino di questa vita potenziale, l’esplorazione di possibili altri modi di esistere ad aver sedotto grandi artisti contemporanei, come Burri, Calder, Paladino, De Maria, Kentridge, a mettere le loro firme a famose scenografie.

Essi hanno trovato nel teatro l’occasione di proiettare il loro linguaggio fuori da se stesso, dando corpo patente alle simulazioni, agli sdoppiamenti, alle “verità d’ombra”.

Ebbene, i tre artisti in mostra (Clara Brasca, Adriano Nardi, Ernesto Jannini) presentano lavori che sembrano venire dopo (o a latere) e porsi come commenti e analisi di ciò che accade davvero a teatro. In questo caso, non potendo fruire della prova del fuoco del palcoscenico, essi realizzano immagini che sono riflessioni sul senso dell’inganno, del “vedere doppio” o del “vedere un doppio”. Non hanno macchine sceniche da costruire, per cui non possono che ricorrere a giochi allusivi e illusivi. Solo che le loro illusioni sono paradossalmente più depistanti di quelle che s’inverano in scena.

Hanno la malizia del *tromp-l’oeil*, che aggiunge al fascino formale della pittura il fascino spirituale dell’inganno visivo, della mistificazione dei sensi.

## ATTO I

— È così con i “ritratti ideali” che dipinge la milanese Clara Brasca su carte di grandi dimensioni: carte che toccano terra e si avvolgono su se stesse come antichi rotoli (o improbabili sipari). Sono volti di donne che si rifanno alle protagoniste delle tragedie greche: Antigone, Alceste, Elettra, Medea, ecc. Volti che sorgono dalle profondità della storia, come reperti archeologici, come eterni ritorni del perduto, del classico, del bello. Dove però è inutile cercare una identità o almeno un’espressione, perché essi testimoniano una sorta di ballo in maschera, in cui tutto diviene fittizio e ogni immagine può sempre cambiare di nome.

E questo appare tanto più evidente, in quanto Brasca ricorre a quello che Freud chiama "il ritorno dissociato del sepolto": infatti i volti-maschere sono ottenuti con strati spezzati e discontinui di colore, collegati e definiti da un tratteggio simile a quello che si trova sugli antichi vasi greci.

Così ogni foglio appare come "una stanza degli innumerevoli specchi fantastici che distorcono in riflessi falsi

un'unica anteriore realtà" (F. Pessoa). Tanto che, all'interno di una stessa scena, siamo immesi contemporaneamente in un'altra dimensione, in un altro spazio, in un altro tempo.

#### ATTO II

— Diversa è l'attenzione che richiede il grande sipario

di Adriano Nardi (*Teatro di guerra*, 2018), dove l'artista romano cerca di dar corpo a un'immagine tormentata della distruzione della città di Goutha in Siria. Nel suo caso, solo la distanza mette a fuoco la totalità della scena, l'immensa rovina che si manifesta sulla tela. Da vicino invece si coglie una pericolosa avventura di liquefazione, di disgregazione luminosa della pittura: sono gesti anarchici, slanci fermati in volo, ritmi sincopati. È inutile cercare un appiglio, un aggancio in questo spazio tentacolare e smagliato. Qui non si dà inizio o conclusione, ma solo incroci, crocevia, inabissamenti, e anche ascese, riti cerimoniali della superficie e della profondità. Ed è come se qualcosa del tempo, del consumo del corpo, della respirazione

s'inscrivesse sulla tela. Del resto, non diceva Delacroix: "Quando sono nel mio atelier entro in scena"? Ma la pittura di Nardi appare anche eretta, alzata, parietale: è movente, apparente-scomparsa, per eccessi, per crisi, per danze, una pittura "soffiata" come se fosse fatta da un attore. E che l'artista pensi costantemente al teatro lo attestano anche le piccole foto ritoccate della serie *Headtrance in Yarmouk* (2018), dove delle figure femminili fanno da introito alla scena, come avveniva nelle recite di un tempo o quel "patchwork" di frammenti di tela dipinta (*Against all violence*, 2017) che rimanda allo spazio intessuto di inesauribili e indicibili relazioni che è il palcoscenico.

#### ATTO III

— Infine, nelle installazioni e nei dipinti dell'artista di origini napoletane Ernesto Jannini si possono trovare le infinite tracce di possibilità visiva che il teatro ha costruito nel corso del tempo e nel fondo del nostro immaginario: destini, persone, ambienti, oggetti, vicende, che non sono mai esistiti davvero, ma che si sono stratificati in una sorta di vita potenziale. Basterebbe pensare al *Gran Torneo* (2017): è un'opera che nasce dalle suggestioni "del teatro delle marionette e dei pupi siciliani" (come sostiene lo stesso artista), ma anche da quell'arazzo di epiche storie e avventure cavalleresche che è l'"Orlando Furioso". Al centro è dipinto un teatrino con tanto di "cavalieri e armi", disposti frontalmente come in una miniatura medievale. Mentre ai lati dei "pannelli tecnologici" sembrano sondare lo spazio, quasi a voler proporre una dimensione plurima e progressiva dell'universo visivo. Del resto, Jannini pare prediligere proprio ciò



Theatrum, 19. 05. 2018  
Adriano Nardi,  
veduta dell'installazione

che non si svela alla prima vista, anzi ciò che arriva allo sguardo attraverso occultamenti, schermi, sipari. Ma che non sono limiti o frontiere assolute, quanto piuttosto soglie, intervalli, che mettono in comunicazione il dentro con il fuori, la presenza con l'assenza, il mostrarsi con il ritirarsi. Cosa che produce non la cancellazione, ma il differimento del senso di un'immagine. Come accade in *Pulcinella robotico*



Theatrum.  
Cristina Morato

(2017), un dipinto su tavola, dove la maschera tradizionale appare quasi trasfigurata, ma soprattutto alterata da una serie di strisce orizzontali o in quella gigantesca installazione a parete intitolata *Cantico delle creature* (2018), in cui la velatura è data da grandi tende a strisce verticali. Sullo sfondo sembra

muoversi un diluvio di immagini che si allargano a comprendere orizzonti sempre più vasti, combinando tra loro fantasie figurali e favole pitagoriche. Solo che anche le cerniere in acciaio che sostengono l'intera opera portano istoriati numeri oracolari e lettere ipnotiche che sembrano rinviare a un sapere dei primordi. Ed è come essere davanti ad una interminabile interrogazione, a un infinito errare, vagare, immergersi ed emergere senza giungere a un vero approdo. Nella dimensione dove tutto si dà e si cela, si avvicina e si allontana.

— Così la galleria più che un luogo teatrale, ri-crea un'atmosfera teatrale. Mostra enigmi, rebus visivi, simulazioni, capricci. Chi passa davanti alle opere

può provare la vertigine barocca del non finito, del differito, della meraviglia. Non interessa svelare la macchina scenica, mostrare gli ingranaggi, i materiali, il funzionamento, ma sorprendere il teatro come "mondo a parte". Si dice che nessun testo, nessuna regia, nessuna scenografia possa sostituire la presenza fisica dell'attore o anche che "il corpo è l'essenza del teatro".

Qui in apparenza non ci sono danze o recite, almeno visibili, ma solo perché il movimento si cela nelle immagini: è una presenza interiore, è un pensiero in atto. Con l'aggiunta inattesa che lo stesso spettatore, in fondo, può diventare attore, personaggio di una scena alternativa. In altre parole si è tolto quel velo di complicità (o di banalità) che di solito ci offusca la vista quando si parla di teatro: si è voluto mettere in scena il puro atto di guardare, facendone problema.

# THEATRUM

**What is  
the theatre?**

**A stage?**

**Scenery?**

**A game of lights,  
flats, curtains?**

*The moment in which I speak  
is already distant from me.*

J. L. Borges, Atlas

— This is only the material frame of the theatre, its exterior apparatus, its conventional structure. In fact the theatre is a “non-place”, a “mystical dimension” that ties physical space to the metaphysics of the play. As Carmel Bene said, “It is when the lights go down [...] It is speaking incomprehensible words because people must not go to the theatre in order to recognise themselves”. If anything, it is to lose oneself, and to be sucked into somewhere else.

However, what we can sum up as scenery (or the theatrical apparatus) is not something static, a simple organisation or furnishing of the scenic space; it is a living element. These are objects that come and go, that move.

Of course, these things do not dominate the show, but they share in the ability to “cause us to see” the invisible, to construct “another world”. They are like the echoes of the (often dramatic) relationship between the characters who are able to reveal the subconscious dimension of the text and action.

Furthermore, the scenery contains in itself a kind of ritual component similar to that of an altar: on it (or through it) the actors celebrate their recital, their “staging”. And when they have finished their performance and the curtain has fallen, the auditorium still has a sacred, mysterious, unworldly atmosphere.

It is a dream that has not finished and that is ready to start again its visionary action at any time. Perhaps it is the fascination of this potential life, the exploration of other possible ways of existing that has seduced such great contemporary artists as Burri, Calder, Paladino, De Maria, and Kentridge into putting their name to famous stage designs. In the theatre they have found

an occasion for projecting their language beyond themselves, to give rise to simulations, doublings, “to the “truth of shadows”.

Well then, the three artists in the show (Clara Brasca, Adriano Nardi, Ernesto Jannini) are exhibiting works that seem to follow (or be side by side with) this, and that present themselves as comments and analyses of what really takes place in the theatre. In this case, not being able to undergo the baptism of fire of the stage, they have made images that are reflections on the sense of deceit, of “seeing double” or “seeing a double”. They have no stage scenery to build, and so they have to risk allusive and illusory games.

Except that their illusions are, paradoxically, more misleading than those that take place on stage. They have the malice of *tromp-l'oeil*, which adds to painting not only its formal fascination, but the fascination of visual deceit, of a mystification of the senses.

## ACT I

— This is how it is with the “ideal portraits” painted by the Milanese artist Clara Brasca; these are large-scale works on paper that touch the ground and wrap around themselves like ancient scrolls (or unlikely curtains). They are the faces of women referring back to the protagonists of Greek tragedy: Antigone, Alcestis, Elektra, Medea and so on. Faces that arise from the depths of history like archaeological finds, like a constant return to what has been lost, to classicism, to beauty. But, however, it is useless to search for an identity or at least an expression, because they testify to a kind of masked ball in which everything is fake and each image can always change its name.

And this is all the more evident because Brasca uses what Freud called “the disconnected return of what is buried”: in fact the faces/masks are obtained by broken and discontinuous layers of paint, linked together and defined by marks similar to those we find on ancient Greek vases. And so each sheet seems to be “a room with innumerable fantastic mirrors that distort the fake reflections in a single future reality” (F. Pessoa). So much so that within the very same scene we are at the same time in another dimension, another space, and another time.



Theatrum, 19. 05. 2018  
Ernesto Jannini,  
installation view

(*Teatro di guerra*, 2018), where this Roman artist attempts to embody a tormented image of the destruction of the town of Goutha in Syria. In this case, only distance puts into focus the totality of the scene, the immense ruin that is shown on the canvas. From nearby, however, we can see the dangerous act of liquefaction, of the luminous breakdown of the paint: these are anarchic gestures, leaps halted in midflight, syncopated rhythms. It is useless to look for a handhold in this tentacular and broken space. Here there is no beginning or end, but only intersections, crossroads, sinking; but there are also ascents, ceremonial rites of the surfaces, and depths. It is as though something of time, of the consumption of the body, of respiration

were written on the canvas. But then, didn't Delacroix say, “When I am in my studio I come onto the scene”? But Nardi's painting also seems upright, raised, destined for the wall: it moves, appears/disappears, due to excesses, crises, dances, an “exhaled” painting as though made by an actor. And that the artist constantly thinks of the theatre is also attested to by the small, retouched photos from the series *Head-trance in Yarmouk* (2018), where the female figures make an entrance, as happened in the plays of the past, or by the patchwork of fragments of painted canvas (*Against all violence*, 2017) that alludes to the space interwoven with endless and inexpressible relationships that is the stage.

#### ACT II

— Another kind of attention is required by the large curtain by Adriano Nardi

#### ACT III

— And finally, in the installations and paintings of the Neapolitan artist Ernesto Jannini we can find infinite traces of the visual possibilities that the theatre has constructed over the course of time and in our imagination: destinies, people, settings, objects, events that have never really existed but that have been stratified into a kind of potential life. It is enough to think of *Gran Torneo* (2017): it is a work that arose from hints given by “the marionette theatre and Sicilian puppets” (as the artist himself has said), but also by that tapestry of epic tales and chivalrous adventures that is “*Orlando Furioso*”. At the centre of the painting is a theatre full of “knights and arms” shown frontally as in a Medieval miniature. While at the sides of these “technological panels” they seem to explore the space, almost as though they want to suggest a plural and progressive

dimension of the visual universe. But then Jannini seems to favour what is not revealed at first sight, or rather what reaches the eye through concealments, screens, curtains. But these are not absolute limits of boundaries but, rather, thresholds, intervals that allow communication between the inside and out, between presence and absence, revelation

and withdrawal. This does not produce the cancellation but the deferral of the sense of an image.

This happens, for example, in *Pulcinella robotica* (2017), a painting on panel where a traditional masked figure seems almost transfigured and, above all, altered by a series of horizontal stripes, or in the gigantic wall installation titled

*Cantico delle creature* (2018) in which veiling is undertaken by large tents with vertical stripes.

In the background there seems to move a deluge of images that enlarge to include increasingly vast horizons, combining figurative fantasies and Pythagorean fables. Except that even the steel links that support the whole work are decorated with oracular numbers and hypnotic letters that seem to allude to a knowledge from the dawn of time. It is like being in front of an endless interrogation, in an infinite wandering and meandering, an immersion and emergence, without ever arriving at a real mooring. All in a dimension where everything reveals and hides itself, comes near and moves away.

— And so the gallery, more than a theatrical venue, is recreating a theatrical atmosphere. It is putting on show enigmas, visual rebuses, simulations, and caprices. Those who see the works can feel the baroque vertigo of the non-finished, the deferred, the marvelous. It is not interested in revealing the mechanics of the scenery, in showing the inner workings, the materials, the functioning, but in being surprised by the theatre as a “world apart”. It is said that no text, no production, and no scenery can substitute the physical presence of actors, or even that “the body is the essence of the theatre”.

Here there are apparently no dances or plays, at least not visible ones, but only because the movement is hidden in the images: it is an interior presence, it is thought in action. With the unexpected addition that the viewers themselves, deep down, can become actors, the characters of an alternative show. In other words, there has been removed that veil of complicity (or banality) that usually clouds our view when we speak of the theatre: we have aimed at staging the pure act of looking, and making a problem of it.



Theatrum.  
Clara Brasca,  
installation view

## ATTO I

### CLARA BRASCA

— Volti che sorgono dalle profondità della storia, come reperti archeologici, come eterni ritorni del perduto, del classico, del bello. Dove però è inutile cercare una identità o almeno un'espressione, perchè essi testimoniano una sorta di ballo in maschera, in cui tutto diviene fittizio e ogni immagine può sempre cambiare di nome.



CASSANDRA

2018

tecnica mista su carta

250x140 cm



MEDEA  
2018  
tecnica mista su carta  
250x140 cm



ANTIGONE

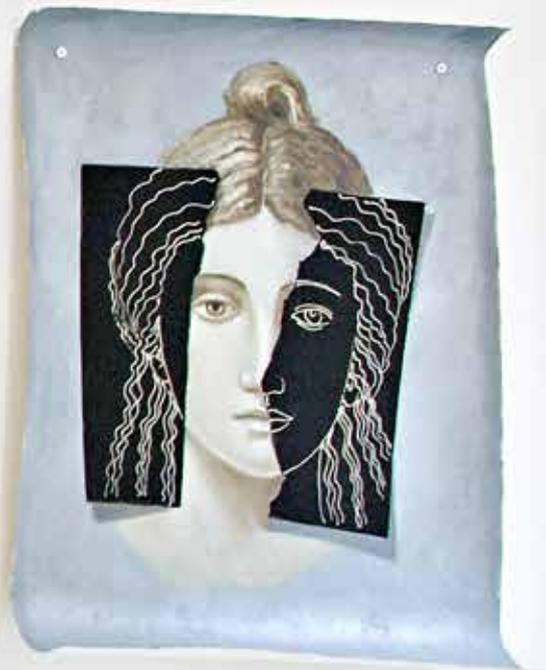
2018

tecnica mista su carta

250x140 cm







ISMENE

2018

tecnica mista su carta

250x140 cm



EURIDICE

2018

tecnica mista su carta

140x100 cm



ALCESTI

2018

tecnica mista su carta

250x140 cm



## ATTO II

## ADRIANO NARDI

— È inutile cercare un appiglio, un aggancio in questo spazio tentacolare e smagliato. Qui non si dà inizio o conclusione, ma solo incroci, crocevia, inabissamenti, e anche ascese, riti cerimoniali della superficie e della profondità. Ed è come se qualcosa del tempo, del consumo del corpo, della respirazione s'inscrivesse sulla tela. Del resto, non diceva Delacroix: "Quando sono nel mio atelier entro in scena"?







*pagina precedente*

## TEATRO DI GUERRA

2018

terre colorate su tela cotone

310x430 cm

*a destra: particolare*

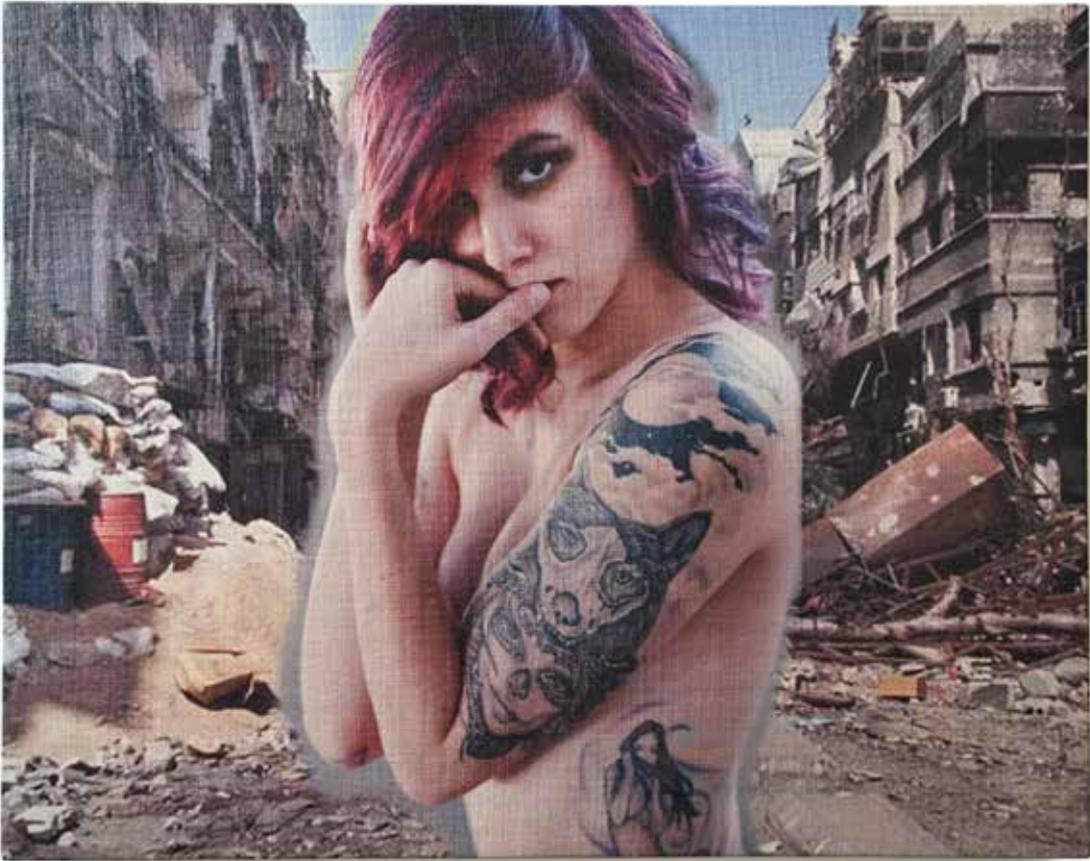


HEADDRANCE IN YARMOUK, SYRIA

2015 - 2017

inchiostro UV su tela lino su tavola

35x45 cm



TRANCESUICIDE

2015  
olio su tela  
40x40 cm







AGAINST ALL VIOLENCE (SWASTIKA)

2017

olio e terre colorate su tela, composizione cucita

137x154 cm

*pagina seguente*

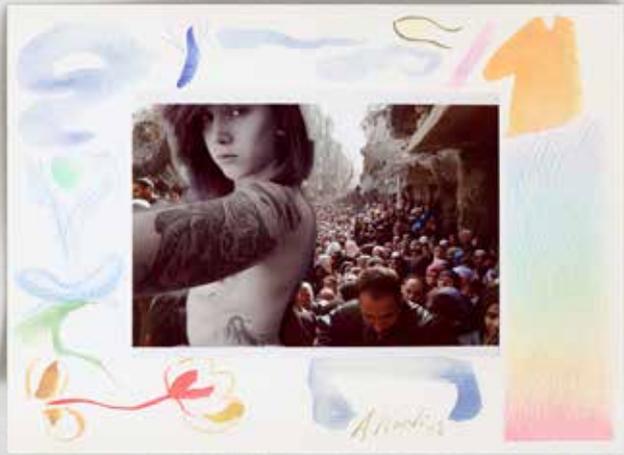
HEADDTRANCE IN YARMOUK, SYRIA

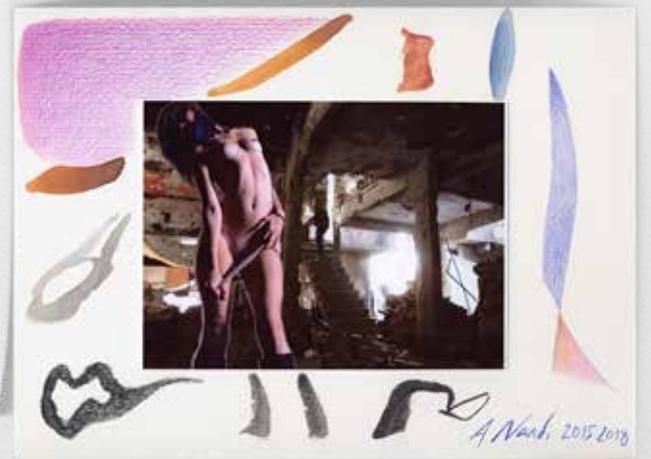
2015 - 2018

carte, fotografia e tecnica mista su carta Fabriano 400 gr.

25x35 cm



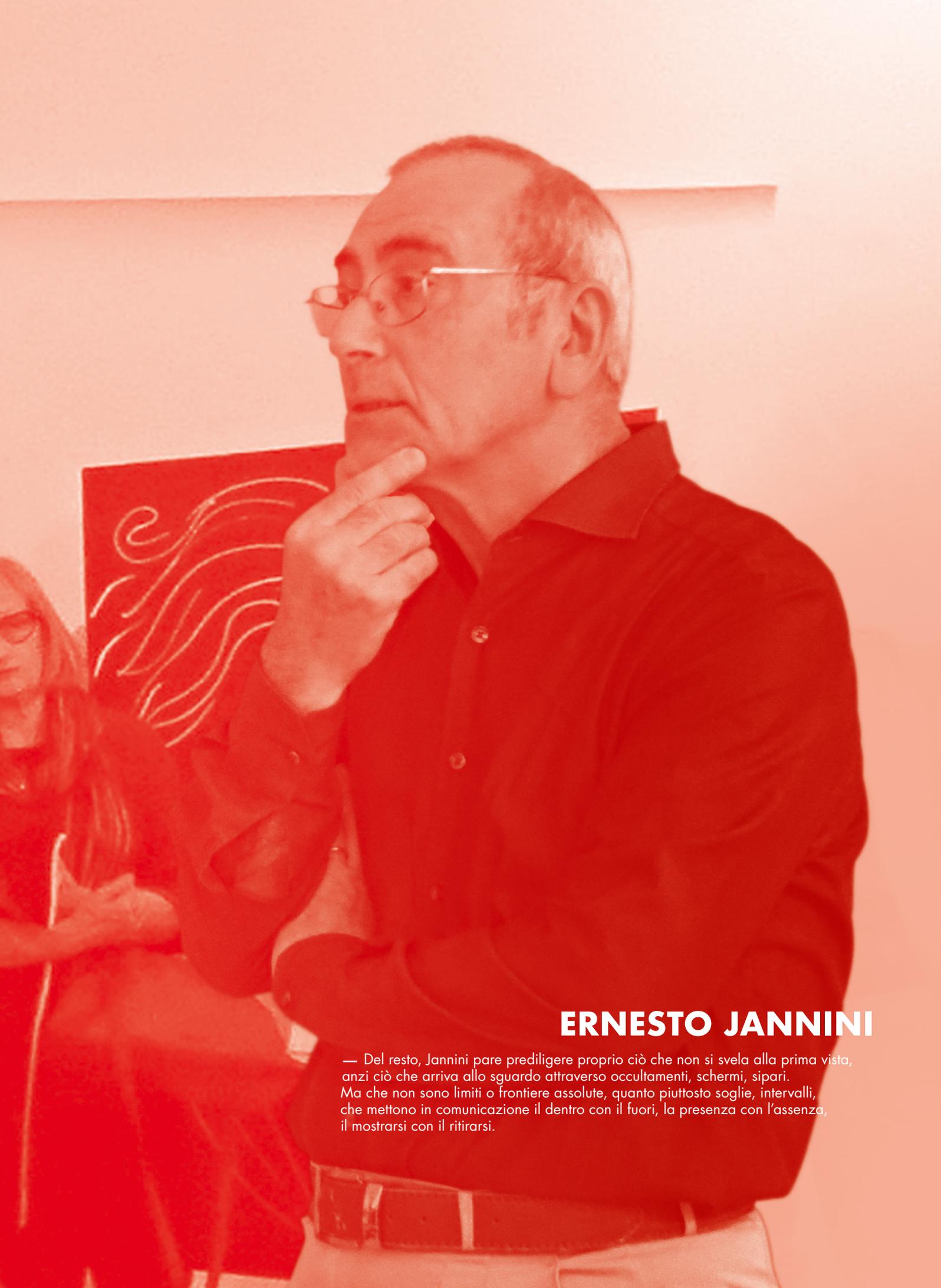




**THEATRUM**

**ATTO III**





## ERNESTO JANNINI

— Del resto, Jannini pare prediligere proprio ciò che non si svela alla prima vista, anzi ciò che arriva allo sguardo attraverso occultamenti, schermi, sipari. Ma che non sono limiti o frontiere assolute, quanto piuttosto soglie, intervalli, che mettono in comunicazione il dentro con il fuori, la presenza con l'assenza, il mostrarsi con il ritirarsi.





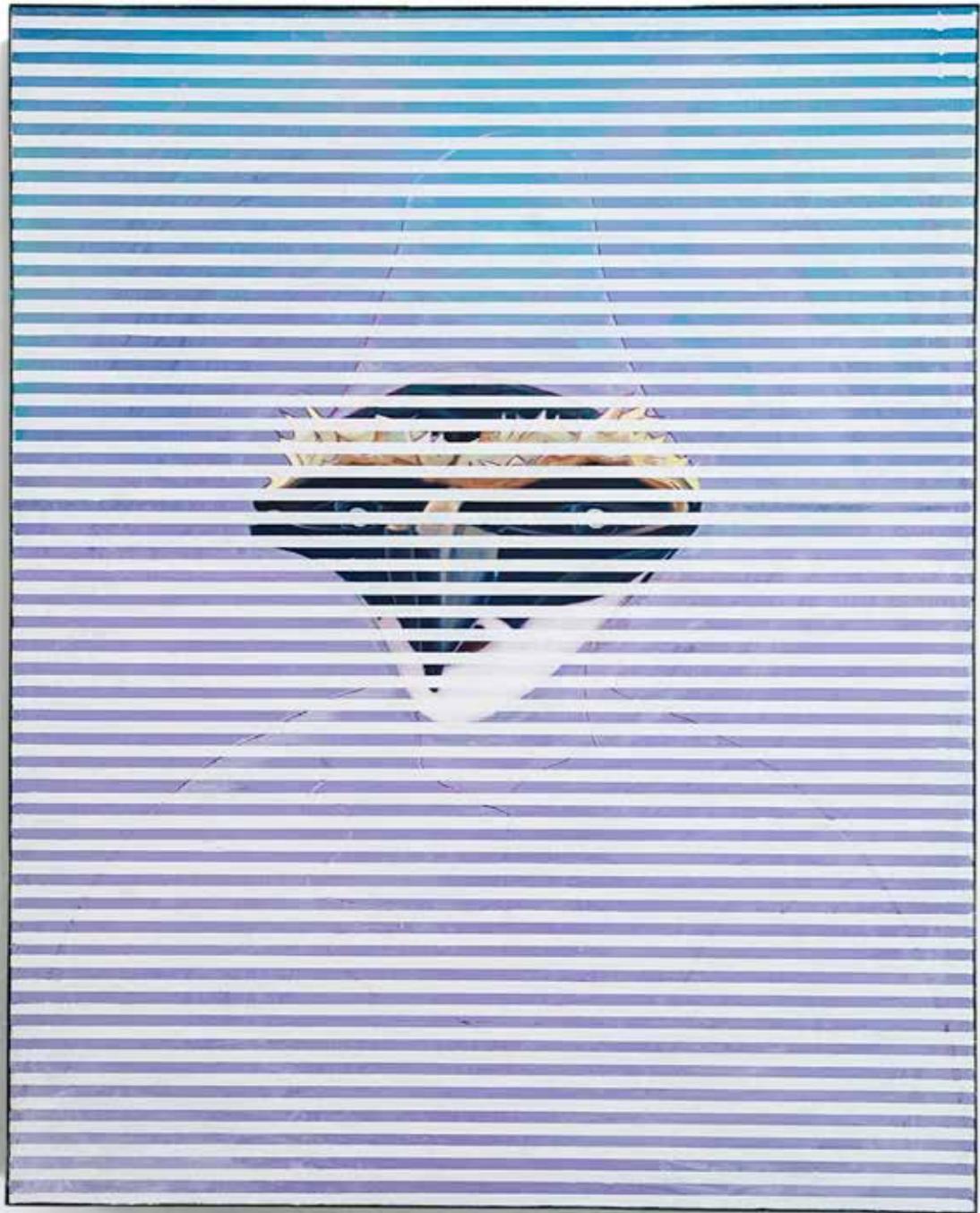
## PULCINELLA ROBOTICO

2017 - 2018  
acrilico su tavola  
82,5x102 cm

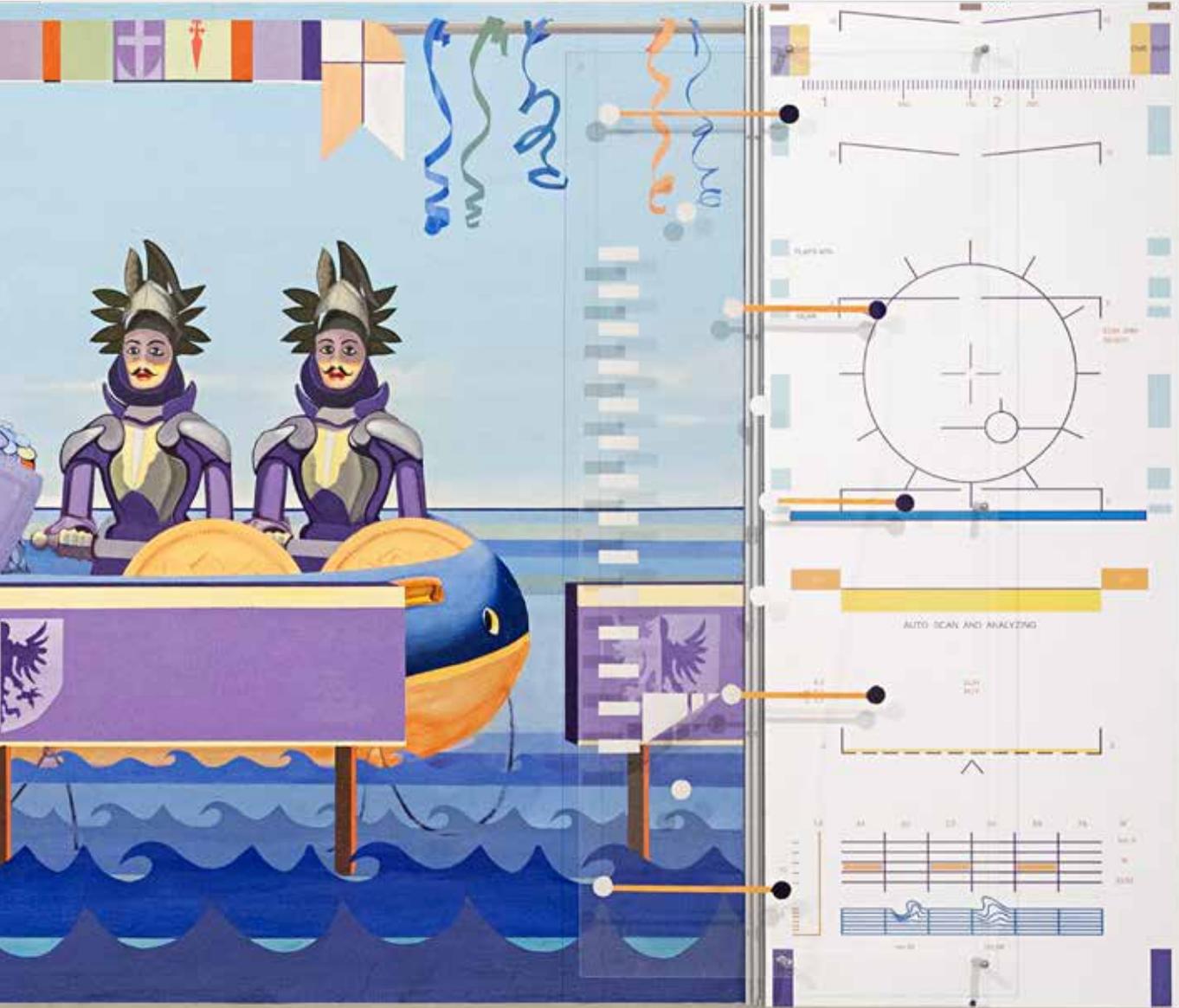
*pagina seguente*

## GRAN TORNEO

2017 - 2018  
acrilico su tavola, stampa su forex, plexiglass  
120x280 cm











*pagina precedente*

## CANTICO DELLE CREATURE

2018

installazione a parete, pastello, acrilico su tela,  
tende a rullo, stampa su forex

450x205 cm

*a destra: particolare*



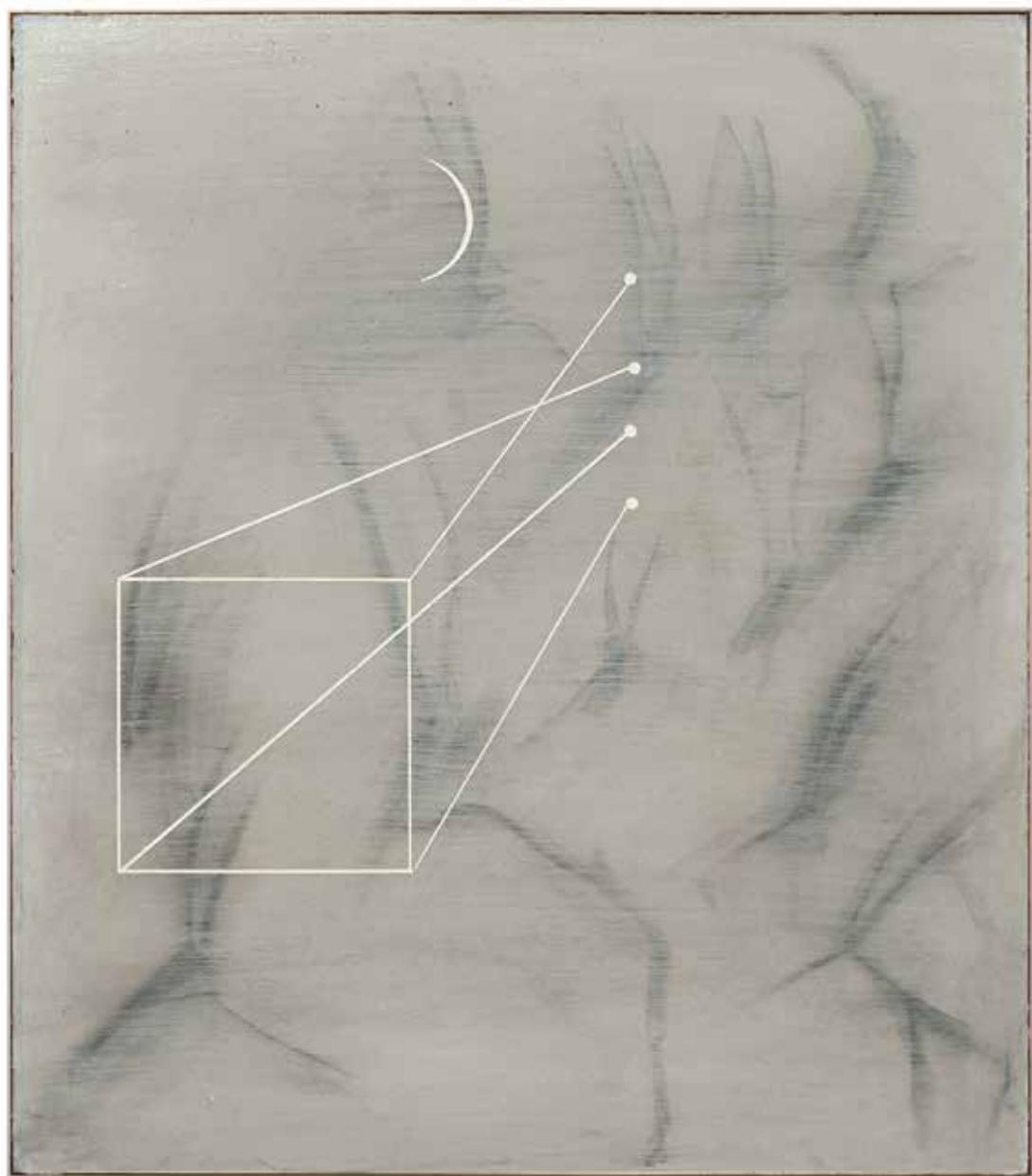
CANTICO N. 1

2018  
acrilico su tavola  
52,5x59,5 cm

*pagina seguente*

BELLINI

2012  
video, 2'44" (prodotto da Mediago Film di Andrea Gorla)











19.05.2018  
*presentazione del progetto*

# **THEATRUM**

*in primo piano*  
Cristina Morato  
*concept e produzione*

*a sinistra*  
Luigi Meneghelli  
*regia*

Clara Brasca,  
nata a Milano nel 1955.  
Vive e lavora a Milano.

Adriano Nardi,  
nato a Rio de Janeiro nel 1964.  
Vive e lavora a Roma.

Ernesto Jannini,  
nato a Napoli nel 1950.  
Vive e lavora a Milano.

**L'AGIARINA**  
ARTE CONTEMPORANEA

Via interrato acqua morta, 82  
37129 Verona, Italia

t. +39 045 8032316  
f. +39 045 4851227

**[www.lagiarina.it](http://www.lagiarina.it)**  
**[info@lagiarina.it](mailto:info@lagiarina.it)**



[www.lagiarina.it](http://www.lagiarina.it)

**LAGIARINA**  
ARTE CONTEMPORANEA