

Francesco Totaro

CROSSINGS
→ in progress

A cura di/Curated by —
Gabriele Perretta

**CR
OS
SI
NGS**
→ in progress

— 5 Ottobre 2019
18 Gennaio 2020

— LA GIARINA
Arte Contemporanea

— Direzione
Cristina Morato
Chiara Pizzini

— A cura di
Gabriele Perretta

— Appunti biografici / supervisione
Sandro Bicego

— Progetto grafico
Silvano Tessarollo

— Referenze fotografiche
Riccardo Simioni

— Layout / controllo qualità colore
Daniele Bagnara

— Traduzione testo critico
Michael Haggerty

— Traduzione appunti biografici
Deborah Kay

— Stampa
Grafica EFFE²

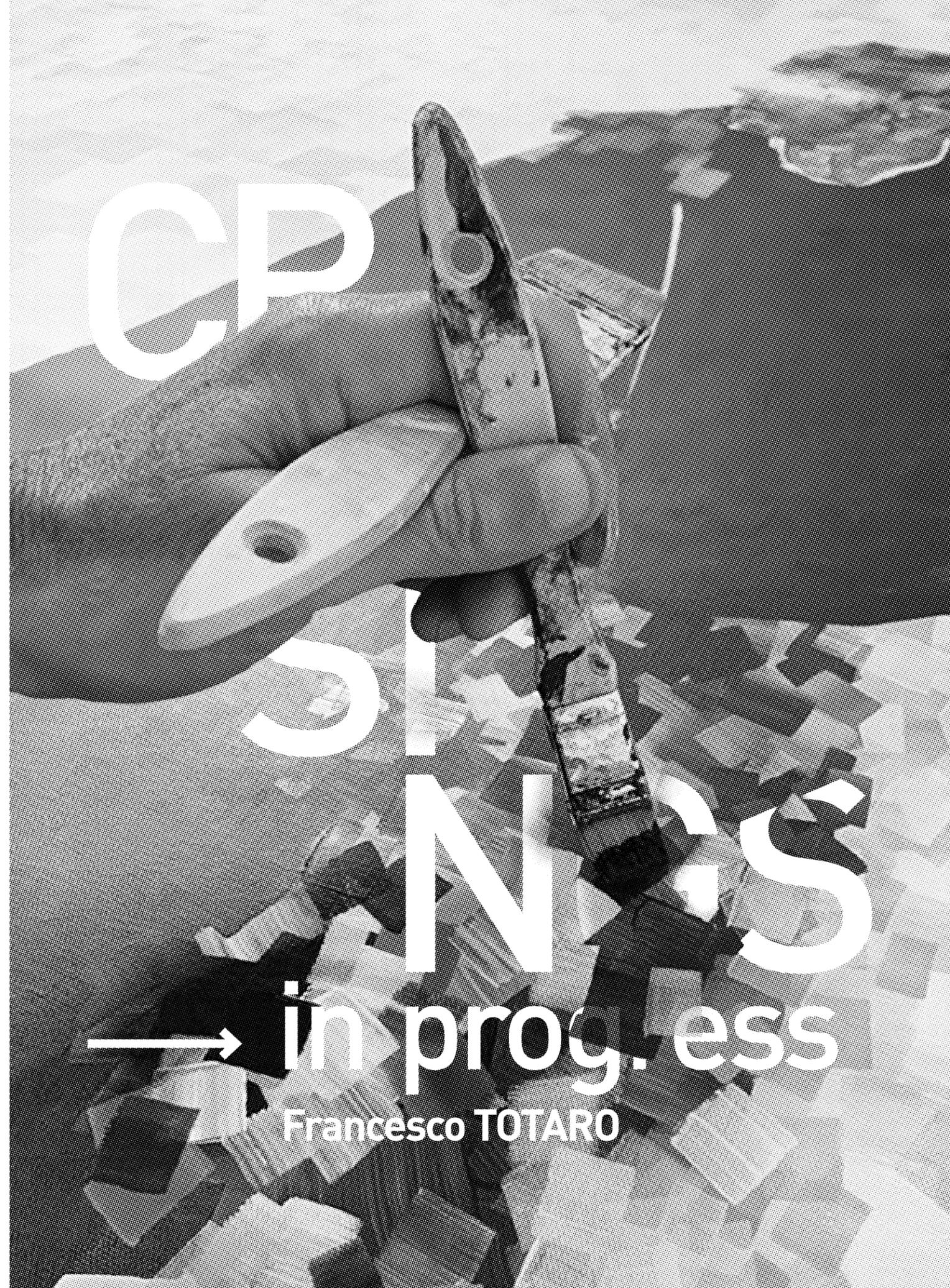
— © 2019
La Giarina Arte Contemporanea

— © 2019
Per i testi Gabriele Perretta

— © 2019
Per le foto Silvano Tessarollo & C. snc

— © 2019
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.



Sulla soglia, nel presente del vedere

di Gabriele Perretta

Padronissimo, chi crede che la pittura sia semplicemente un'occasione per dipingere il retinico, in piena legalità fra quelli che vedono piatto.

Così come va rispettato chi magari non ci fa vedere retinicità e fiuta qualcosa di losco nel continuo veemente ammucchiarsi dei retinisti l'uno sull'altro.

Al limite, proprio al limite, massima comprensione anche per chi, ottusello, giudica ridicolo un agone in cui bisogna portare il gioco in avanti con passaggi all'indietro.

Ma persino chi non ama la superficie bidimensionale, e addirittura chi non la tollera, concorderà sul fatto che quel suo occhio esprime la stranezza fascinosa e folle di un profeta, o di uno stilista ipervedente, o di un Diogenecon-lanternina, o di un genuino illuminista del tempo (quando ancora non ci marciava).

E non soltanto per come la luce rimbalza, che già varrebbe da dimostrazione completa.

No, non soltanto per come si comporta, ma per come è.

La coscienza elementare, oggi, preferisce il *frame* e la *matrix*, il *pixel* e la dimensione schematica.

Nella geometria piana del retinico, ad esempio, le figure si assimilano al quadrato della simulazione schermatica, si "quadrano" esattamente, se si può - e in tal caso, con annessa soddisfazione per il *crossings in progress* ben riuscito; sennò, approssimativamente, con un qualche disegno prospettico di orientamento neo-umanistico.

E il cerchio di luce e la sfera di cristallo che la figura umana conduce, che non sono riducibili a quadrato e a cubo, essendo perfetti, rimediano chiedendo conferma al referente fotografico, che ha la prospettiva spaziale - Empireo, Primomobile, ecc. - mentre l'ovale non si adegua.

L'ovale sta in mezzo fra cubo e sfera (facce opposte di uno sguardo, accostate tra mondi: eccolo pressappoco), e quindi è immisurabile e imperfetto, o forse è sia misurabile che perfetto.

È il fascinoso e folle personaggio misterioso, il *dandy*, lo stilista, che si muove al centro del quadro, che decide di divenire primo attore, ma poi si ferma al centro della scena. Ovoli, aggiungeremmo, sono le cose fra cielo e terra, fra orizzonte d'attesa e figura sfondo, fra profondità e trasparenza - sovrumane e sottodivine - di cui Francesco Totaro parla all'altro da sé.

E il diamante filosofale è magia, la luce fisiologica è vita che comincia lungo i misteriosi sentieri suoi, la sfera di Francesco, soluzione tanto poetica quanto inaspettata di una interrogazione.

E le sorprese si trovano nello spazio pittorico dello schermo o viceversa; e nell'insidia più di sfera anti-metafisica: record affascinante ma indicativo della congruenza umana. Solo nel piano della tela la sfera luminosa è normale.

Ovvero, non esagera, non si impone, non trascende, non travalica.

Non trasgredisce: perché la sua trasgressione diventa coerenza all'interno di un'altra e primaria trasgressione.

L'ovale del cammino schermatico, difatti è ovale per essere ben afferrato e tenuto e portato dalle mani.

E delle mani fu la prima e fondamentale internità, l'orizzonte auratico, o il merito originale del comportamento.

E fu questa internità, complice Francesco che guarda Sandro e Sandro che guarda Francesco, la rivolta della manualità contro l'egemonia pedestre.

Fu niente di meno che la *Révolution* delle mani contro l'*Ancien Régime* della fotografia per la fotografia.

E insorgendo, le mani, con l'auratico furore della libertà esecutiva puntarono dentro la forma di luce, la sezione della sfera destra del volto di Francesco che anticipava lo spirito teso della sfera del volto di sinistra.

E stringendo col tempo, lo «fecero diamante»: abbattendo, a mano a mano, anche questa frontiera tra pigmento e digitale.

Il pittore cerca un senso; sperduto, nello spazio della tela, si mette al sicuro come può o si orienta alla meno peggio.

Ma il senso non costituisce un'entità trascendente o metafisica di qualche tipo; non costituisce una verità inconcussa che bisognerebbe scoprire e identificare attraverso i velamenti del pigmento e del *frame*.

Al contrario, all'interno del *frame* e della non-padronanza, rappresenta un abbozzo al quale ci si approssima con un salto "*We are back in acoustic space*"; un abbozzo d'ordine e d'andatura, fatta di accelerazioni e rallentamenti che può sfaldarsi a ogni istante, come se la concentrazione sul movimento dei *frame* accompagnasse continuamente l'intemporanea sicurezza garantita dal ritmo di raduno e di decentralizzazione del *frame*.

In sostanza, questa mostra, segue due direttrici tracciate in percorsi artistici precedenti.

In primo luogo, amplia lo sviluppo delle ricerche di Francesco Totaro nel campo della pittura iconografica di impronta mediale; in pari tempo, si concentra sull'analitica del «*crossings in progress*» e del *frame*, considerati come due orientamenti fondamentali dell'immagine pittorica.

Nella parte più auratica, si porta avanti una problematica che Francesco Totaro ha già affrontato nei "Doppi e nei Fluidi": l'ambiente immersivo del digitale e le possibilità di apparire o di celarsi nell'universo *mediamorfotico*.

Non è stato possibile evitare insistenze di idee già espresse, ma speriamo che il nuovo punto di vista, a partire dal quale questo nuovo ciclo di opere è stato dipinto e lo sviluppo dei suoi concetti, compenseranno qualsiasi lettore che abbia familiarità con le opere precedenti di Francesco Totaro.

Va detto che il titolo e soprattutto il *concept* di questo ciclo di opere è coerente e pressoché identico a quello delle due altre mostre, apparse qualche tempo fa, e precisamente a Verona e a Messina.

Sia quella del 2004 che quella del giugno scorso in Sicilia sono state allestite nello spirito del neo-umanesimo, anche se affrontano la problematica sotto angolazioni doppie.

L'astrattismo dei "Doppi e dei Fluidi" fa suo un punto di vista empatico e timico.

L'iconologia mediale di adesso costituisce una critica costruttiva del materialismo del doppio e un contributo all'analisi della realtà mediale; inoltre, il presente campo pittorico contiene un'analisi psicologico-empirica e sociale delle due modalità dell'apparire e dell'esistere.

Un altro chiarimento che riteniamo necessario è quello che concerne l'uso del corpo reale *frame*/tizzato in scatti fotografici stemperati e ricostruiti col pigmento cromatico.

Riteniamo che Francesco Totaro sia riuscito ad evitare ogni forma di linguaggio figurativo o realistico, e ringraziamo lo stesso artista per averci persuaso che un tale uso del linguaggio pittorico è assai più importante di quanto noi ritenessimo.

Su più di un punto siamo riusciti a trovare una totale sintonia a proposito del doppio nella trasparenza del *frame*; ed è l'impiego accettato da Francesco Totaro delle voci inglesi *crossings in progress* che serve a eleggere la trasparenza schermatica dell'*homo sapiens*.

Il termine *frame* in questo contesto, senza differenziazioni iconiche, ha una lunga tradizione nella specularità umanistica, e noi non crediamo che si possa fare a meno di una parola che inequivocabilmente denota il carattere del di qua e del di là dallo schermo.

La creatività elettronica e digitale è l'ultima frontiera comunicazionale, emozionale e artistica che l'uomo ha sa-

puto inventare e con la quale tenta di esprimersi.

In essa, come nelle opere di Francesco Totaro, la modernità si esplica in tutte le sue affascinanti sfaccettature.

Con essa si sviluppano dei temi che, al di là dell'apparente tensione di questi risultati, sono presenti in tutto l'arco della storia mediale (*Medialismo*), con le opportune riformazioni e decostruzioni.

Nuova è la maniera di esprimerli, grazie ad un mezzo che se da un lato è entrato nelle nostre case sotto forma di pc, e si esprime secondo un linguaggio ormai noto a tutti, dall'altro ha offerto uno strumento potente ed affascinante per coloro che, come Francesco Totaro, hanno sentito l'esigenza di coinvolgerlo nell'ambito delle culture simboliche, sentendosi moderni, attraverso queste particolari immagini che "pittoricamente" simulano il movimento.

Questa mostra si concentra sulle opere prodotte prevalentemente per "*Crossings in Progress*", o con la collaborazione fra iconografia della tecnologia analogica (fotografia) e di quella digitale e *cyber* cromatica.

Il processo *crossings in progress* come figuratività artistica da scoprire e analizzare, spazio pittorico di sperimentazione e luogo dell'integrazione poetica del soggetto, ci dice:

"Il progetto *Crossings* è l'espressione della più recente ricerca artistica di Totaro e della sua pittura, del suo personale modo di fare arte, secondo una modalità fluida che utilizza e accosta i media - tradizionali e digitali, caldi e freddi - e che oggi lo ha ri-condotto alla tecnica pittorica dell'acrilico su tela.

Con *Crossings in progress*, il progetto compie un ulteriore *upgrade*, accostando una serie di opere inedite ad alcuni lavori già esposti in precedenza e viene presentato al pubblico attraverso un allestimento espressamente ideato per la Galleria La Giarina di Verona".

La testualità in cui Totaro ha raccolto le sue opere si basa sulla ricerca di una doppia espressione: poetica e mediale. Ma il valore di quest'opera è ancora più significativo, in quanto investe il tema più generale dell'immagine schermatica e della variante umana del segno pittorico.

Totaro rileva come il culto acritico del dato, il mito dell'originarietà e dell'immediatezza e la malcelata subalternità dell'arte contemporanea stessa nei confronti della tecnica pura, siano tali da provocare un atteggiamento meramente descrittivo rispetto alla realtà.

Ogni dinamismo spazio-temporale della pittura è l'emergere di una coscienza elementare, che traccia essa stessa delle direzioni e degli sguardi.

Le grandi tele, tutte delle medesime dimensioni - un

metro e mezzo per un metro - disposte senza soluzione di continuità all'interno degli ambienti espositivi, rimandano al concetto di *frame* - il termine inglese usato nel linguaggio scientifico e tecnico nei settori della genetica, dell'informatica e delle ricerche sull'intelligenza artificiale, per indicare una struttura ideale rappresentativa di qualcosa, una sequenza di elementi.

La coscienza elementare, appartenente ai dinamismi del *frame*, nasce alla soglia delle singolarità, condensate in rapporto al corpo o all'oggetto di cui essa è coscienza. In primo luogo, in rapporto alla direzionalità dello spazio circostante in via di costituzione; la coscienza è sempre coscienza di uno sguardo *frame*-atico.

L'artista fa scorrere davanti al pubblico uno *scanning* di figure umane, delineate con tratti essenziali, la cui plasticità è accentuata attraverso il netto scontro tra la *silhouette*, compatta e definita ricorrendo all'uso del solo colore nero, e il *background*, irreal e palpitante, scomposto da una sospensione di pennellate, trasposizione pittorico-analogica e progressiva dei *pixel* - le unità elementari della griglia che rappresenta un'immagine digitalizzata.

L'esistenza fattuale del segno è la modificazione reciproca dei due poli di questo processo di sdoppiamento. Il doppio, che intercorre tra due segni, è vissuto dallo sguardo attivo dell'altro in quanto modificazione contrattiva della sua differenza.

Questi orizzonti, che impregnano e al contempo accordano luce, diventano l'*humus* in cui i processi pittorici della riflessione artistica si compiono, la coscienza parallela, la *matrix* (o la *Schismatrix Plus* direbbe, il vecchio, Bruce Sterling).

Le immagini (pura molteplicità) si dispiegano selettivamente costituendo il campo di individuazione del segno umano, che folgora con la sua coscienza elementare.

Se c'è divenire c'è segno di luce, ovvero c'è interpretazione, contrazione, coscienza elementare.

Le figure ri-tratte sulle tele, sono i soggetti consapevoli di una narrazione - tanto personale, quanto universale - incentrata sulla determinazione dell'autore di trasmettere e condividere lo sforzo, che necessariamente deve essere compiuto, per comprendere le naturali relazioni tra l'attività mentale e le condizioni materiali.

Nella linea temporale di determinabilità del *frame*, nel diagramma della cartografia immanente, il senso è uno sdoppiamento (*doublure*).

Il primo piano del *frame* che porta al diamante è il limite



che dispone la dualità articolandone i movimenti, è l'uno dei due ed il tre della loro disparità.

Qual è il senso ultimo di questi movimenti concettuali? Qual è, in ultima analisi, il senso della logica del *crossing in progress* in quanto pittura dell'evento?

Francesco, e forse anche Sandro, cercano di corrispondere a questa domanda: si tratta di tracciare piani di immanenza, ma soprattutto di creare immagini in quanto eventi, in quanto segno.

L'evento è nel concetto del *frame*, ma il concetto è evento e in questa complicazione si spalanca immediatamente la pura molteplicità del piano di immanenza.

La pittura si autocomprende come creazione di senso, senso di orientamento nell'immagine e nella vita, non come scienza della verità, ma come poesia umana della verità.

La pittura è una pratica che mette in opera l'evento, volta a mostrarlo e a dirlo nella sua irriducibilità ai segni, allo

stato di cose, ma anche ad ogni dire cantato e ad ogni scrivere figurato.

Se, d'altra parte, il senso si produce autonomamente nel puro interpretare espressivo, negli incontri sul piano di immanenza, il nostro problema riguarda, almeno, il senso dell'arte e dei suoi movimenti di genere.

Che senso ha la pittura?

Qual è il senso della pratica pittorica, nel suo rapporto con la tradizione e con il contesto in cui vive o cerca di sopravvivere, nelle sue iconografie, scritte, transfotografie?

Che cosa ci ricorda Totaro circa il senso della pratica pittorica mediale?

Nell'opera di Totaro si incontra continuamente la questione del linguaggio pittorico e fotografico.

Il fotografo, mimo dell'evento, partecipa ad una pratica che è anzitutto pratica di transizione fotografica, iconica e pittorica: non di una pittura qualunque, ma di una forma di comunicazione logica e reale.

La questione diviene dunque: come fare emergere il senso nella pittura, come formulare una logica del *frame* e del *crossings in progress*?

Le figure sono colte in aspetti, pose e mosse diverse in quanto rappresentate in vari momenti o fasi del percorso iniziatico: avvistamento dell'energia, avvicinamento, contatto, presa di coscienza ed emanazione - alias co-creazione.

Questo percorso di riflessione nasce dalla domanda: che cos'è la pittura e cos'è la fotografia?

Totaro l'ha posta ad un gruppo di esperienze transitive, a partire dalla propria, per indagare insieme, quali siano l'involucro e i contenuti che fanno di una pittura una pittura e di una foto una foto.

Poiché ciascuna delle immagini parla a partire da una esperienza personale e punti di vista soggettivi, Totaro invita chi legge a non cercare di trarre un'essenza della trans pittura e della trans fotografia dalle pagine che seguono.

Il mondo iniziatico di Totaro ha diversissime sfaccettature: il percorso di consapevolezza e la scelta politica di visibilità - anziché la strada di adattamento mimetico.

Ci interessa mostrare, in queste linee conclusive, che la categoria di figurale, che abbiamo visto all'opera in *Crossings in progress*, rimane costante anche nell'esplorazione successiva.

Ricorrendo ad un medium "codificato" come quello della pittura, l'artista pone in essere uno stratagemma

linguistico, che gli consente di portare all'attenzione di un "fruitore, ipoteticamente, più diffuso" una riflessione complessa come quella dell'uso cosciente della facoltà creativa del pensiero, attraverso un approccio in cui la dimensione estetica e quella dell'etica si fondono.

Francesco Totaro, esprimendo una propria urgenza, guida lo sguardo di chi approccia il suo lavoro secondo una doppia direttrice: verso ciò che è tangibile, la tela dipinta, e verso ciò che non lo è, il particolare io interiore.

Un percorso che parte dalla relazione con il manufatto artistico bi/tri-dimensionale, il mondo materiale, per disgregarsi velocemente in quello impalpabile e "spirituale" che sta dentro alle cose e alle persone.

Si tratterebbe, dunque, di mantenersi a livello di un'apertura percettiva al mondo, a se stessi e agli altri. In tale prospettiva si possono accogliere alcune fondamentali indicazioni della conquista dell'energia "totariana", la quale ha sottolineato l'importanza di una cultura della percezione sensibile, di una cultura del silenzio e di una cultura del respiro poetico.

Sulla base di quanto finora detto, possiamo infine indicare alcuni ulteriori e possibili risvolti etici della sensibilità, oltre a quelli cui abbiamo già accennato.

In primo luogo, se ogni mano è simultaneamente toccante e toccata, allora la contrapposizione soggetto/oggetto è già superata nel proprio corpo pittorico.

A rigore, però, a tal proposito, sarebbe corretto parlare di dialettica pigmento/metafora digitale, perché il corpo vivo non può mai essere, per lo meno da un punto di vista percettivo, oggetto.

E se la dialettica pigmento/metafora *frame* è già superata nel rapporto del corpo con se stesso, allora, in secondo luogo è possibile superarla anche nel rapporto con un altro corpo.

Non c'è più quindi contrapposizione tra me e l'altro, perché io e l'altro pittorico siamo sullo stesso piano: un corpo che percepisce se stesso, un corpo vivo o animato, attivo e simultaneamente espanso nell'interiorità della pittura.

Questo modo di comunicare richiede un'altra maniera di guardare: non più un riconoscimento di significati già codificati per trasmettere informazioni, ma un "vedere" le immagini dell'altro ancora non viste, un discorso specifico della transizione, per di più rivolto ad una persona specifica.

L'accento è così spostato da un'attività solo mentale a un'attenzione percettiva infrasottile.

Tutte le percezioni sono invitate a partecipare all'incontro

con la sfera iniziatica, incluso lo stesso tatto che ci spinge a toccare il corpo della pittura consegnatoci da Francesco.

È in questo modo che si fonda l'altruismo estetico. Un'iconografia che, attraverso la giustapposizione di una serie di elementi accessori, fortemente simbolici, vuole condurre il pubblico ad una riflessione sul concetto dell'uso cosciente del potere del pensiero, per produrre i risultati materiali desiderati.

I bagagli, le borse, gli zaini rappresentano il portato, il vissuto e nelle opere sono raffigurati sia nella loro forma originale, che nell'atto del loro disgregarsi e riconnettersi all'ambiente in cui sono collocati.

Questo sta a indicare che il valore delle nostre esperienze resta completamente privo di significato nel momento in cui, attraverso il grado di consapevolezza acquisita, riusciamo a compiere il "salto quantico" che ci conduce all'essenza più autentica di noi stessi e ci mette in grado di diventare creatori del nostra realtà materiale.

L'immanenza della vita in ogni segno pittorico, in ogni pigmento, in ogni *frame*.

Noi qui abbiamo definito tale *medesimezza* con il nome di "corpo sensibile".

In tale prospettiva, l'imperativo "ama l'immagine che ti viene consegnata" non va inteso come se dicesse di amare l'altro come si ama l'immagine del proprio io o la propria singolarità.

Egli invece dice di amare l'altro, perché tu e l'immagine di te siete lo stesso.

Infine, in terzo luogo, ci si può chiedere che cosa significhi che un corpo si sente.

Come può un corpo sentirsi non essere?

Le sfere luminose rappresentano proprio questa energia di cui noi stessi siamo i promotori e canalizzatori, sono la rappresentazione simbolica della forza e della bellezza che siamo in grado di fare sgorgare nel momento in cui riusciamo a liberare le nostre menti dai condizionamenti, dalle credenze e dal palinsesto cui siamo sottoposti fin dalla più sparuta trasmissione.

La luce emanata dagli sguardi di alcune delle figure delle opere, rappresenta la consapevolezza manifesta e l'emanazione di questo nuovo e più alto grado di coscienza, nel vedere oltre l'entità fisica che conosciamo, e quindi "oltre l'ostacolo", simbolo ultimo della capacità di profonda connessione con il sé e di conseguenza con la realtà che ci circonda e della quale diventiamo noi stessi generatori consapevoli.

Il principale intento nella trasmissione di questo messaggio, da parte dell'artista, è quello di insinuare nello spettatore un maggiore grado di consapevolezza, in merito al fatto che si possa vivere più facilmente nella coscienza di essere co-creatori del proprio presente, abbandonando la condizione di "vittima" per trasformarsi in "artefici della propria felicità".

Non si tratta di sapere qualcosa, ma di fare un incontro, di corrispondervi ed abitarne l'apertura nel suo carattere "in progress", fuori dai solchi e fuori dai cardini.

Nel superamento dell'ostacolo, Totaro fa vivere la pittura nella fotografia, nel suo tentativo di drammatizzare lo stato simbolico, ma anche il non poetico del poetico, in quanto già da sempre sappiamo fare incontri, non essendo, in fin dei conti, altro che la loro espressione mediale. Ma l'insegnamento dell'oltre si condensa anche nella sua sottile sparizione.

È nel punto pigmentale e preciso, in cui tutti gli eventi si riuniscono in uno solo, che si opera la transmutazione: il punto in cui la pittura guarda oltre la pittura e la fotografia fa altrettanto.

Il punto, ancora, in cui la pratica del dipingere è come la destituzione del retinico fine a se stesso, in cui ci perdiamo fuori di noi e in cui l'espressione si perde in se stessa.

L'arte non deve soltanto, come troppo spesso accade oggi, esprimere o dare un'immagine della realtà, ma creare un'altra immagine trasformando il reale che noi siamo in *crossing*, quel *crossing* che poi viviamo.

L'arte non può equivalere alla capacità di osservare e trascrivere la realtà.

Questo corrisponderebbe ad un lavoro neopositivistico.

Il compito degli artisti alla Francesco Totaro è di trasfigurare la realtà, o anche di creare un'altra realtà, che ci permetta di vivere in un modo più bello e più felice.

Corrispondere all'arte significa, con Spinoza, sentirsi e sperimentarsi immanenti, nell'inattualità essenziale della singolarità evenemenziale.

"L'evento è che mai nessuno va oltre la soglia, ma è sempre appena nella soglia e sempre sta per immedesimarsi nel presente dello sguardo, l'eternità della percezione".

Ma questo non è che un modo di dire, o meglio un dire del modo, la pittura, del quale è l'illimitata resistenza alla fine dello sguardo.

È il dire equivoco di un modo ma, nella misura in cui siamo capiti e reagiamo in questo pensiero illimitato, esso esprime l'univocità affermativa della vita.

Post-scriptum.

Lettera a Francesco dopo l'incontro a Milano!

Carissimo Francesco,

ti scrivo di getto, dopo l'ultimo incontro milanese, perché sento il bisogno di riconfrontarmi con te e voglio farlo subito, dato che dopo le pagine di questo catalogo, evidentemente, le occasioni d'incontro saranno ben più assidue e intense.

Non ti stupisca, quindi, la forma del *philosophischer brief*; in fondo serve nell'orizzonte di un possibile avvicendamento che le tue ultime pitture impersonano.

Credo infatti di essermi convinto abbastanza con la questione del "co-creativo" in te, nella persona della tua pittura; ma poiché sono ormai abituato a considerarla quasi un'altra da me, faccio tesoro della mia presunta concentrazione, e la adopero.

Mi serve l'interlocutore reale che tu hai creato nei tuoi soggetti, del resto, per quelli ideali sono sempre pronto.

Premetto subito che non condivido le posizioni di chi a forza di voler ritrovare uno Spinoza religioso o addirittura cristiano, ne stravolge il discorso per pervenire a qualcosa di sicuramente presupposto.

Questo sospetto del presupposto, che tu hai messo così bene in rilievo nel tuo "fare pittorico", è da me pienamente condiviso.

La nostra argomentazione – meglio, il mio riflettere ad alta voce, il mio andare a tentoni – cerca di muoversi in un'altra direzione, cerca di cogliere in tutta la sua sensibilissima gravidanza il senso del sì alla vita dell'altro, dell'accoglienza e della reciprocità, dell'affermazione e dell'accettazione della vita anche e proprio come condivisione, timicità e profondità.

Il mediale aveva sempre bisogno, per sviluppare il corso delle sue idee, di interlocutori.

Gli erano congeniali, negli scritti critici e antologici, forme come il dialogo e la lettera; amava rivolgersi ai lettori, coinvolgerli e accompagnarli per un tratto, mostrando anche la genesi e le forme, l'andamento e le impennate del proprio pensiero e invitandoli al tempo stesso a criticarlo, per lasciarsi poi alle prese con questioni più insolite di prima, a continuare da soli – ma con nuovo spirito – il cammino iniziato insieme ("I doppi e i fluidi").

A venirmi in aiuto è un'immagine, una figura: quella del giovane che ci indica la sfera, la persona che trattiene la *crystal ball*, l'individualità che si fa guardare e ci rappresenta come "ricercatore dello sguardo nella sfera", lo definirei lo *stilista timico*.

Questi, come è noto, è colui che, nei primi secoli del cristianesimo, specialmente in Oriente o dalle Afriche, ovvero da dove adesso sbarcano quelli che noi abbiamo fatto diventare gli "indesiderati", viveva sulla sommità di una colonna a scopo di isolamento e di ascetismo.

Uno stilista (dal termine greco *stylos*, che significa appunto colonna) sembra quindi quel personaggio della storia umana che, al di là di una scelta di vita, è riuscito a conciliare, a far coesistere l'uno accanto all'altro i termini di una contraddizione, di un'antinomia: sostare su di uno stilo (che nel caso tuo significa sostare al centro del quadro, della narrazione pittorica: essere cromo-anacoreta) e vivere in esso nella rinuncia e nella concentrazione, nel distacco e nell'avvicinamento degli sguardi, in una dimensione *frame*-cromatica, si potrebbe forse dire, di attesa assoluta.

Scelta di vita, dicevo, tesa tuttavia alla ricerca di una via d'uscita dai problemi dell'immagine per mezzo di immagini altre; scelta, ancora, per la quale allo "stilista timico" dell'antichità apparivano chiari alcuni spazi di pensiero, che oggi si sono trasformati in spazi dell'immagine: al di là della vita terrena, un tempo, stava il bene supremo; ora nell'immanenza della vita terrena sta la ricerca di un'etica e di una politica, che si concentra e si sviluppa come co-creazione.

Le immagini stilite servono alle azioni del soggetto, nel quadro, come anacoreta, come colui che trasforma l'indesiderabile in desiderio, colui che media la migrazione in costruzione, consentendo di vedere

connessioni tra gli oggetti e non mostrando solo cose, ma circostanze che si rivelano soggettive.

Le immagini vanno per questo motivo dipinte e tradotte dalla fotografia, per essere modello per le azioni e decifrate come anelli di una catena, che se modificati cambiano il senso del messaggio stesso.

Ora che dire dello *stilista* dei nostri quadri, dello stilista moderno, di colui che conduce la propria esistenza dipendendo dal punto di luce di una sfera?

Che dire cioè del migrante, del *flâneur*, dell'anacoreta (cromo-coreta) come viene più spesso chiamato, la cui vita coincide coi termini di uno spazio per pensare che si nutre assillantemente di un'idea, come quella della sfera?

E qual è, appare lecito chiedersi, il Co-creativo di una persona, di una figura della pittura, qual è la sua scelta?

Sono interrogativi che attendono solo singole, individuali risposte visive, non essendo semplice produrre un «vedere», ammesso che ce ne sia uno, del co-creativo.

Ciò che appare stupefacente è che tu, caro Francesco, e questo lo si sa bene, al pari di uno stilista, hai stabilito come base dell'esistenza dello sguardo pittorico, uno stilo e la sfera della sua stringa: là tu conduci di conseguenza la sua vita terrena, ma anche secondo uno stile «cogente» che passa attraverso il rifiuto della società dello spettacolo, alla quale strappi i mezzi per continuare ad esistere senza tuttavia poter o voler diminuire il senso; là tu vivi nel cuore di quell'eterna antinomia in cui vita e morte coesistono.

Senza essere, forse, né troppo mistico né troppo materialista, il cromo-coreta incarna un aspetto essenziale dello stile mediale, quello secondo cui ogni atto di trasformazione e di espressione, dovendosi necessariamente misurare con la potenza della distanza e della rivelazione, implica il rischio della co-creatività e della paralisi che, in quanto tali, ci rimandano al problema della differenza e del distacco, del ritrovamento e della sedimentazione energetica - che, per lo stilista timico della modernità, si pone come scelta, mentre per lo "stilista osservatore" (io che guardo il quadro) si pone il più delle volte come "opportunità di cognizione".

Se la sfera è definita da due categorie, spazio e tempo, e la sensibilità o la coscienza è capace di percepire l'una e l'altra categoria, e di esprimersi attraverso l'una o l'altra o tutte e due, l'Arte della persona dipinta che tu dipingi, non sfugge a questa legge universale dei rapporti tra materia e immanenza, partecipando dello spirito quanto al contenuto, della materia quanto alla forma.

Mio caro Francesco, ma quest'arte, che tu raccogli, non è una generica espressione della sensibilità attraverso le categorie spazio-temporali, è una particolare forma di espressione, una forma di stupore che svelle il ritmo del nostro tempo e l'immagine della nostra nuova natura, non per fini meramente utilitaristici o pratici, ma al fine di esprimere il concetto di libertà.

È un esprimere il timico attraverso la materia.

Se la materia si vede attraverso la sua categoria spaziale, se ne coglie l'immagine visiva e l'Arte che coglie questa immagine è figurativa; se invece si vede la materia nella sua categoria temporale, se ne coglie il ritmo e l'armonia che non è altro che la cadenza, la decontrazione del *frame* che in Arte è espansione.

Per cui si può dire: la tua Arte è un'Arte spaziale, la sfera è invece un'arte temporale.

E allora, sinceramente, preferirei lasciare le pene oppressive ai teorici del nuovo liberalismo e ritirarmi a pensare immagini di luce nei fiordi della sfera, come faceva Benjamin nelle partite a scacchi con Bertold Brecht.

Con i più cordiali saluti, auguri per il proseguimento delle tue ricerche!

Gabriele Perretta



On the threshold, in the current state of seeing

by Gabriele Perretta

There are those who see things flat, and there are those others who believe that painting is simply an occasion for painting the retinal, and they have an absolute right to do so. Just as respect should be given to those who, perhaps, do not show us the retinal and suspect something shady about the piling up of the followers of the retina. If anything there should also be the maximum comprehension for those for whom, the dullards, consider it a ridiculous agony to go ahead with backward passages.

But even those who do not love a two-dimensional surface, and perhaps even cannot tolerate it, are in agreement that that eye expresses the fascinating and crazy strangeness of a prophet or of an all-seeing stylite monk, or of a Diogenes-with-a-lantern, or of a genuine illuminist of time (when it was still blocked).

And not only for how light spreads, which would already need a complete demonstration. No, not only for how it behaves, but for how it is.

Elementary conscience prefers *frames* and *matrices*, *pixels* and a screen dimension. In the flat geometry of the retinal, for example, the figures resemble the square of screen simulation: they "square up", if they can, and in such a case there is the added satisfaction of a well-managed *crossings in progress*; otherwise, more approximately with some perspectival drawing of a neo-humanist kind.

And the circle of light and the crystal sphere that the human figure carries, and which cannot be reduced to a square and a circle given they are perfect, supply a remedy. Ask for confirmation from the photographic referent, which has a spatial perspective: Empyrean, Primum Mobile, etc... While an oval does not adapt.

An oval is halfway between a cube and a sphere (the opposite sides of a gaze, brought near in a different world, more or less), and therefore they are immeasurable and imperfect, or perhaps measurable and perfect. It is the fascinating and mad mysterious character, the *dandy*, the fashion designer moving at the centre of the painting, who decides to become the protagonist, but then stops at the centre of the stage.

Ovules, we might add, are the things between heaven and earth, between the horizon of waiting and the background figure – more than human, less than divine – of which Francesco Totaro speaks to the Other.

And the philosophical diamond is magic, physiological light is life that begins along his mysterious pathways, the

sphere of Francesco, the solution as poetic as it is unexpected of an interrogation.

And the surprises are to be found in pictorial space of the screen and vice-versa; and in a trap more than an anti-metaphysical sphere: a fascinating record, but one indicative of human congruence.

Only on the plane of the canvas is the luminous sphere normal. In other words, it does not exaggerate, it does not impose itself, it does not transcend, nor does it go beyond its limits. It does not transgress: because its transgression becomes coherence within another and primary transgression.

The oval of the screen-tracked walk is in fact oval in order to be well grasped and held by the hand.

And the hands were the first and fundamental interiority, auratic horizon, or the original merit of behaviour.

And it was this interiority, complicit Francesco who looks at Sandro and Sandro who looks at Francesco, that was the revolt of dexterity against pedestrian supremacy.

It was nothing less than the *Révolution* of the hand against the *Ancien Régime* of photography for photography's sake.

And by rebelling, hands, with all the auratic fury of executive freedom, drove into the form of light, the section of the right sphere of Francesco's face that anticipated the tense spirit of the sphere of the face to the left.

And moving closer together in time, they "made it diamond": by gradually demolishing this frontier between pigments and the digital world.

The painter searches for sense; lost in the space of the canvas, he makes himself as secure as possible or he orients himself as best he can.

But sense is not a transcendent or metaphysical entity of some kind; it does not constitute an undoubted truth that it is necessary to discover and identify through the veiling of the pigments or inside the *frame*.

On the contrary, inside the *frame* and the non-mastery, there is represented a sketch to which we come close with a jump (*we are back in acoustic space*), a sketch of order and pace, one made up of accelerations and slowdowns that could collapse at any moment as though the concentration on the movement of the *frame* were continuously accompanied by the timeless security guaranteed by the rhythm of the assembly and the decentralisation of the *frame*.

Basically, this show follows two directions traced out along preceding art paths.

In the first place, it opens up the development of Francesco Totaro's research in the field of iconographic painting of a media-based kind; at the same time, he concentrates on

the analytics of the “*crossing in progress*” and of the *frame*, considered as two basic orientations of the pictorial image.

In the more auratic part, there is continued a problem that Francesco Totaro has already deal with in “I Doppi e i Fluidi”: the digital immersive space and the possibilities of appearing or hiding in the *mediamorphic* universe.

It has not been possible to avoid insisting on ideas previously expressed, but I hope that the new point of view, starting from which this new series of works has been painted and its concepts developed, will compensate any reader who has seen Francesco Totaro’s previous works.

It must be said that the title and, above all, the *concept* of these works are virtually identical to those of the other two shows seen some time ago in Verona and Messina.

Both that of 2004 and the one last June in Sicily were arranged in a neo-humanist spirit, even while dealing with the problem from a double point of view.

The abstraction of “I Doppi e i Fluidi” made an empathic and thymic point.

The media iconography of this new show creates a constructive criticism of the materialism of the double and a contribution to an analysis of media reality; the present pictorial field contains a psychological-empirical and social analysis of the two ways of appearing and existing.

Another clarification that I think is necessary is the one that concerns the use of the real body “*frame-ised*” in photos that have been diluted and reconstructed with coloured pigments.

I believe that Francesco Totaro has managed to avoid all forms of figurative or realistic language, and I thank the artist for having persuaded me that such a use of pictorial language is far more important than I thought.

On more than one point I have managed to find myself in total syntony with regard to the double in the transparency of the *frame*; and it is the use, accepted by Francesco Totaro, of the English expression *crossings in progress* that serves to give a name to the schematic transparency of *homo sapiens*.

In this context, the term *frame*, without iconic differentiations, has a long tradition in humanistic specularity, and I do not believe that we can do without a word that unequivocally denotes the character of the two sides of a screen.

Electronic and digital creativity is the last communication, artistic, and emotional frontier that humanity has been able to invent and with which it attempts to express itself.

In it, as in all the works by Francesco Totaro, modernity reveals itself in all its fascinating aspects.

With it themes are developed that, quite beyond any apparent tension of these results, are to be found throughout medial history (*Medialism*), with the appropriate reformations and deconstructions.

What is new is the manner of expressing them, thanks to a means that, if on the one hand has entered our homes in the form of a pc, and expresses itself in a language by now known to everybody, on the other hand it has offered a potent and fascinating tool for those who, like Francesco Totaro, have felt the need to involve it in the area of symbolic cultures, feeling them to be modern, through these particular images that “pictorially” simulate movement.

This show concentrates on works mainly produced for “*Crossings in Progress*”, or with the collaboration of the iconography of analogue technology (photography) and that of chromatic digital or *cyber* technology.

The *crossings in progress* process as an artistic figurality to be discovered and analysed, a pictorial space of experimentation and place for the poetic integration of the subject that tells us:

“The *Crossings* project is the expression of the most recent art research of Totaro and of his painting, of his personal way of making art, according to a fluid manner that uses and juxtaposes the media – traditional and digital, hot and cold – and that today has led him back to the painting technique of acrylic on canvas.

With ‘*Crossings in Progress*’, the project has been further upgraded, by juxtaposing a series of previously unseen works to some previously exhibited works, and is presented to the public through an installation specifically devised for the Galleria La Giarina in Verona”.

The textuality in which Totaro collects his works is based on his research for a double expression: poetic and medial. But the value of this work is even more significant, inasmuch as it is concerned with the more general themes of the schematic image and the human variant of painterly marks.

Totaro highlights how the uncritical cult of facts, the myth of originality, of immediacy, and the ill-concealed subordination of contemporary art itself to pure technique, are such as to provoke a merely descriptive attitude with respect to reality.

Every spatial-temporal dynamism of painting is the emergence of an elementary awareness that itself traces out directions and gazes.

The large-scale canvases, all of the same sizes – one and a half metres by one metre – placed in a continuum within the exhibition rooms, allude to the concept of *frames*, the English term used by scientific and technical language in the field of genetics, information, and research into artificial intelligence to indicate an ideal structure representing something, a sequence of elements.

Elementary conscience, part of the dynamism of a *frame*, comes about on the threshold of singularity, condensed in relation to the body or the object of which it is the conscience.

In the first place, in relation to the directionality of the surrounding space in the course of being constituted, the conscience is always the conscience of a *frame-like* gaze.

In front of the public the artist *scans* the human figure, delineated with minimal lines, the plasticity of which is highlighted by the sharp contrast between the *silhouette*, which is compact and defined by the use of the colour black alone, and the *background*, unreal and palpitating, broken up by a series of brushstrokes, a pictorial-analogical and progressive transposition of *pixels*: the elementary units of the grey that represents a digitalised image.

The factual existence of the mark is the reciprocal modification of the two poles of this doubling process.

The double, which runs between the two marks, is visible by the active gaze of the Other inasmuch as it is the contractive modification of its difference.

These horizons, impregnate and at the same time become the *humus* in which the pictorial processes of artistic thought are composed, the parallel processes, the *matrix* (or the *Schismatrix Plus*, as old Bruce Sterling would have said).

The images (pure multiplicity) are laid out selectively to create the field for individuating the human sign, that strikes with its elementary conscience.

If there is development, there is a sign of light; in other words, there is interpretation, contraction, elementary conscience.

The figures portrayed on the canvas are the unknowing subjects of a narrative – as personal as it is universal – centred on the artist’s determination to transmit and share the struggle, that must necessarily be completed, to understand the natural relationships between mental activity and the material conditions.

In the temporal line of the determinability of the *frame*, in the diagram of the immanent mapmaking, the sense is that of a doubling (*doublure*).



The foreground of the *frame* that leads to the diamond is the limit that displays the duality by articulating its movements, it is one of the two and three of their disparity.

What is the final sense of this conceptual movement? When it comes down to it, what is the sense of the logic of *crossing in progress* inasmuch as it is the painting of an event?

Francesco, and perhaps Sandro too, try to give an answer to this question: we are dealing with tracing out planes of immanence, but above all of creating images insofar as they are events, insofar as they are marks.

The event is to be found in the concept of the *frame*, but the concept is the event and in this complication there can immediately be seen the pure multiplicity of the plane of immanence.

Painting thinks of itself as a creation of sense, a sense of orientation in the image and in life, not as a science of truth but as the human poetry of truth.

Painting is an undertaking that builds the event, and is aimed at showing it and speaking about the impossibility of reducing it to marks, to the state of things, but also to every sung speech and every figurative writing.

If, on the other hand, sense is produced autonomously in pure expressive interpretation, in a meeting on the plane of immanence, our problem at least regards the sense of art and its movements of genre.

What sense does painting have?

What is the sense of the practice of painting, in its relationship with tradition and with the context in which it lives or tries to survive, in its iconographies, writings, and photographs?

What does Totaro remind us of about the sense of the practice of medial painting?

In the work of Totaro we continually meet up with the question of pictorial and photographic language.

The photographer, the mime of an event, participates in an action that is above all the undertaking of a photographic, iconic, and pictorial transition: not of any kind of painting, but of a form of logical and real communication.

So the question becomes: how to make the sense of painting emerge, how to formulate a logic of the *frame* and of the *crossings in progress*?

The figures are captured in different aspects, poses, and movements since they are represented in various moments or phases of the initiatory path: a sighting of energy, approach, contact, awareness, and emanation – alias co-creation.

This series of thoughts started from a question: what is painting and what is photography?

Totaro posed this question to a group with transitive experiences, and starting with himself, in order to investigate together what might be the wrapping and the content that make a painting a painting and a photo a photo.

Since each of the images speaks starting from a personal experience and subjective points of view, Totaro invites the readers not to draw an essence from a trans-painting and a trans-photo from the following pages.

The initiatory world of Totaro has a multitude of facets: the path of awareness and the political choice of visibility – instead of the path of mimetic adaptation.

I am interested in showing, in this final part, that the figurative category, which we saw at work in "*Crossings in progress*", remains constant even in the successive development.

By using a "codified" medium such as that of painting, the artist undertakes a linguistic strategy, one that allows him to bring to the attention of the "hypothetically most widespread beneficiary" a complex reflection such as that of the conscious use of the creative faculty of thought,

through an approach in which the aesthetic dimension and that of ethics become one.

By expressing his own urgency, Francesco Totaro guides the eye of those who approach his work along a double trajectory: towards what is tangible, the painted canvas, and towards what is not, the particular interior self.

A path that starts from the relationship with the two/three-dimensional artefact, the material world, and quickly disintegrates into the impalpable and "spiritual" that is inside things and people.

So we are dealing with maintaining ourselves at the level of a perceptive receptiveness to the world, to oneself, and to others.

In such a perspective we can discover fundamental indications of the conquest of Totaro's energy, which has underlined the importance of a culture of sensible perception, of a culture of silence, and a culture of poetic scale.

On the basis of what has been said so far I can, finally, indicate some further and possible ethical implications for sensitivity, besides those I have already referred to.

First of all, if each hand is simultaneously touching and touched, then the subject/object contrast has already been overcome in his body of painting.

However, to be absolutely rigorous, it would be correct to speak of a digital pigment/metaphor frame dialectic, because a living body can never be, at least from a perceptive point of view, an object.

And if the pigment/metaphor *frame* dialectic has already been superseded in the relationship of the body with itself then, secondly, it is also possible to supersede it and the relationship with another body too.

So there is no longer a contrast between me and the Other because the pictorial I and the Other are on the same plane: a body that perceives itself, a live and animated body, active and simultaneously expanded in the interiority of the painting.

This manner of communicating asks for another way of looking: no longer a recognition of meanings already codified for transmitting information, but a "looking" at the images of the Other as yet not seen, a specific discourse of transition and, what is more, one aimed at a specific person.

In this way the accent is shifted from an activity that is only mental to a perceptive attention that is extremely subtle. All the perceptions are invited to participate in the meeting with the initiatory sphere, including the tactility that impels us to touch the body of the painting provided by Francesco.

It is in this manner that aesthetic altruism is founded.

An iconography that, through the juxtaposition of a series of accessory and highly symbolic elements, aims at leading the public to thoughts about the concept of the conscious use of the power of thought to produce the desired material results.

The suitcases, bags, and rucksacks represent what has been experienced and in the works they are represented both in their original form as well as in the act of disintegrating and reconnecting with the environment in which they are placed.

This indicates that the value of our experiences remains completely without meaning just as, through the degree of awareness acquired, we manage to undertake the "quantum jump" that leads us to the most authentic essence of ourselves and allows us to become the creators of our material reality.

The immanence of life in each painted mark, in each pigment, in each *frame*.

Here I have attempted to define such a *sameness* with the name of "sensible body".

In such a perspective, the order *love the image that is given to you* should not be understood as though it was said you must love the Other as you love the image of your own self or your own singularity.

He instead says to love the Other because you and the image of you are the same.

Finally, and thirdly, we can ask ourselves what a body that can feel itself means.

How can a body feel if it feels itself not be?

The luminous spheres represent this very energy of which we ourselves are the promoters and guides; they are the symbolic representation of having the strength and beauty that we are able to pour out when we are able to free our minds from conditioning, beliefs, and the palimpsest that we are subject to even in the most insignificant transmissions.

The light emanated by the eyes of some of the figures in the works represent the manifest awareness and the emanation of this new and higher degree of consciousness, as they see beyond the physical entity that we know, and therefore "beyond the obstacle", the final symbol of the capacity of profound connection with the self and, as a result, with the reality that surrounds us and of which we ourselves become the knowing generators.

The artist's main aim in transmitting this message is to insinuate in the viewers a higher degree of awareness, due

to the fact that we can live more happily with an awareness of being the co-creators of our own present by leaving behind the condition of being a "victim" and transforming it into "the creators of our own happiness".

This is not a question of knowing something but of creating a meeting, of reciprocating it and of living within the opening up of its "*in progress*" character, beyond ruts and linchpins.

In his overcoming of the obstacle, Totaro makes painting live in photography, in his attempt to dramatise the symbolic state, as well as the non-poetry of the poetic, inasmuch as we have always known how to set up meetings, their not being, when it comes down to it, other than their medial expression.

But the teaching of the beyond is also condensed in its subtle disappearance.

It is in the pigmented and precise point in which the events come together in a single one that transmutation is undertaken: the point in which painting looks beyond painting and in which photography does the same, in which the practice of painting is like the destitution of the retinal as an end in itself, in which we lose what is outside us; but it is also the moment in which the expression is lost within itself.

Art must not only, as happens all too often today, express or give an image of reality but create another image by transforming the reality that is us into a *crossing*, that *crossing* that we experience.

Art cannot be equivalent to the capacity to observe and transcribe reality.

This would correspond to a neo-positivist activity.

The task of artists like Francesco Totaro is to transfigure reality, or even to create another reality that might allow us to live in a more beautiful and happy way.

To communicate with art means, as Spinoza said, to feel and experience ourselves immanent, in the essential out-datedness of factual singularity.

"The occurrence is that no one ever goes beyond the threshold, but is always just within the threshold or is always just about to become one with the present of the eye, the eternity of perception."

But this is only a way of saying, or rather saying in a way, that painting has an unlimited resistance to the aims of looking.

It is an equivocal way of explaining, but inasmuch as we understand and react in this unlimited thought, then it expresses the affirmative uniqueness of life.

Post-scriptum.

Letter to Francesco after our meeting in Milan!

Dearest Francesco,

I am writing to you as great speed after our last meeting in Milan, because I feel the need to face up to you again, given that, after the pages of this catalogue, evidently, the occasions for meeting will be far more assiduous and intense.

So don't be amazed by the form of *philosophischer brief*; deep down there needs to be the possible alternation that your latest paintings impersonate.

In fact I believe myself to be fairly convinced by the question of the "co-creative" in you, in the persona of your painting; but since I am by now used to considering it almost another version of myself, I treasure my presumed concentration and I make use of it.

I need the real representative that you have created with your subjects, but I am always ready for the ideal ones.

I admit straight away that I do not share the position of those who wish to find a religious or even Christian Spinoza to upturn the discussion in order to arrive at something that was already certainly an assumption.

This suspicion of an assumption, that you have so well highlighted in your "making paintings", is fully shared by me.

Our argument – or rather, my thinking out loud, my preceding by feeling my way – is an attempt to move in another direction, one that searches, in all its highly sensitive significance, for the sense of saying yes to the life of another person, for the welcoming of reciprocity, of the affirmation and acceptance of life, even a shared one, of the thymic and of profundity.

Mass communication has always had a need of interlocutors in order to develop its ideas.

In critical and anthological writings they were congenial forms, such as those of a dialogue and of letters; it loved to turn to the readers, involve them and accompany them for a while, even showing the genesis and forms, the evolution and stops and starts of its own thought, inviting them at the same time to criticise it, only to leave itself grappling with questions that were even more unresolved than before, and to continue alone – but with a new spirit – the path begun together ("the doubles and the fluids").

What has come in my aid is an image, a figure: that of the young man who indicates a sphere, the person who holds a *crystal ball*, the individuality that makes us look and that represents us as the "searcher of a gaze within the sphere"; what I would define as the *Thymic Stylite*.

This, as is well known, was the man who, in the early centuries of Christianity, above all in the East and in Africa, in other words from where now there disembark those we have made to become the "unwanted", who lived on top of a column in order to isolate himself and be more ascetic.

So a stylite (from the Greek word *stylos*, a column) seems to be that personage in human history who, apart from his life choice, managed to reconcile and make coexist together the terms of a contradiction, of an antimony: to remain on a column (which in your case means to remain at the centre of the picture, of the pictorial narrative: to be a chromo-anchorite) and to live there in renunciation and concentration, in detachment and in the convergence of the gaze, in a *frame*-chromatic dimension, we could say, of absolute expectation.

A life choice, I said, one aimed however at the search for a way out of the problems of the image through the means of other images; choices, once again, for which to the Thymic Stylite of antiquity there appeared clearly certain areas of thought, that today have been transformed into the space of an image; once, beyond earthly life there was supreme goodness; now in the immanence of earthly life there is a search for ethics and politics that are concentrated and developed as co-creation.

The Stylite images are useful to the actions of the subject, in the picture, as an anchorite, as the person who transforms the unwanted into the wanted, the person who mediates the migration under construction allowing us to see connections between the objects; not only showing us things but circumstances that reveal themselves to be subjective.

For this reason, the images are painted and translated by photography, in order to be a model for the actions and to be deciphered as the links of a chain which, if modified, change the sense of the message itself.

Now, what can be said of the *stylite* of our pictures, of the modern stylite, of he who leads his own existence by depending on the point of light of a sphere?

What to say, in other words, of the migrant, the *flâneur*, of the anchorite (chromo-chorite) as he is more often called, whose life coincides with the terms of a space for thinking, who constantly thinks of an idea such as that of a sphere?

And, it seems legitimate to ask, what is the co-creativity of a person, of a figure in a painting, what is its choice?

These are questions that await only single, individual visual replies, it not being simple to produce a "seeing", admitted that there is one, of the co-creative.

What seems amazing is that you, dear Francesco, and this you well know, as does a stylite, have established as a base for the existence of a pictorial gaze, the style and the sphere of your string; there, as a consequence, you lead your earthly life, but also one according to a "cogent" style that passes through the refusal of show business society, from which you tear the means for continuing to exist without, however, being capable or even willing to diminish the sense; there you live in the heart of that eternal antimony in which life and death coexist.

Without being, perhaps, either too mystical or too materialistic, the chromo-chorite embodies an essential aspect of the medial style, the one according to which each act of transformation and of expression, having necessarily to measure itself against the power of distance and revelation, implies the risk of the co-creativity and of the paralysis that, as such, refer us back to the problem of difference and detachment, of rediscovery and of the energetic sedimentation that for a thymic stylite of modernity suggests itself as a choice, while for the "stylite observer" (me looking at the picture) it is mostly an "opportunity for awareness".

If the sphere is defined by two categories, space and time, and sensitivity or awareness is capable of perceiving both categories and of expressing itself through one of the other or through both, the art of the person painted by you does not avoid this universal law of the relationships between material and immanence, by taking part as much in the spirit as in the content, in the material as much as in the form.

My dear Francesco, but this art you collect together, is not a generic expression of sensitivity through the space-time categories, it is a particular form of expression, a form of wonder that reveals the rhythm of our times and the image of our new nature, not for merely utilitarian or practical ends, but with the aim of expressing the concept of freedom.

It is an expression of the thymic through material.

If we see the material through its spatial category, we capture its visual image and the Art that captures this image is figurative; if instead we see the material in its temporal category, we capture its rhythm and the harmony that is nothing other than the inflection, the relaxation of the *frame* that in Art is expansion.

And so we can say: your Art is a spatial Art, the sphere instead is a temporal art.

And so, in all sincerity, I would prefer to leave the oppressive suffering to the theoreticians of new liberalism and retreat in order to think of the light in the fjords of the sphere, as did Benjamin in his games of chess with Bertold Brecht.

With my very best wishes, all the best for the continuation of your art.

Gabriele Perretta



Francesco
TOTARO
Opere
Works



Crossings 12



Crossings 13

→ in progress



Crossings 8

→ in progress





Crossings 4
particolare, detail ←

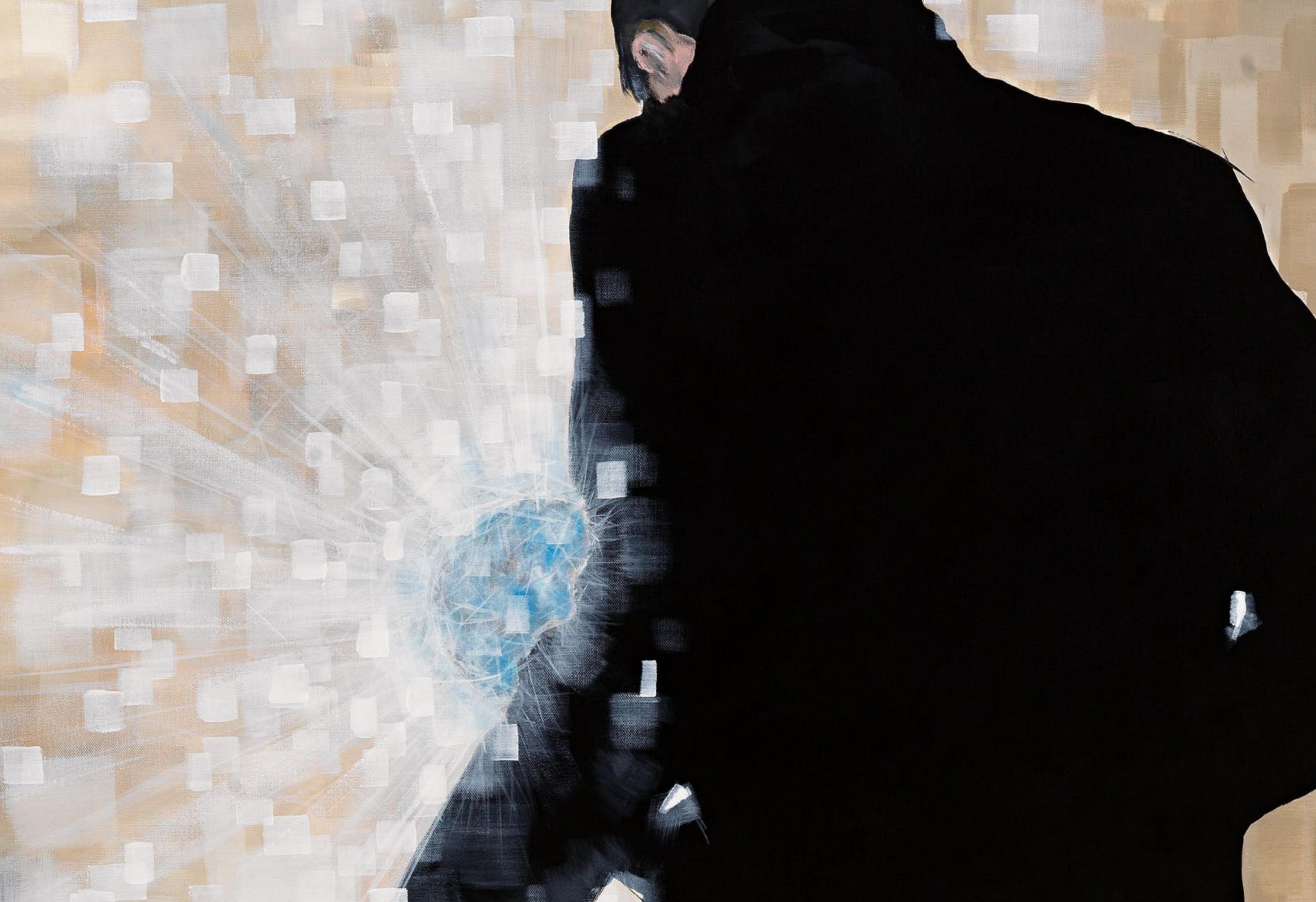


→ in progress

Crossings 6

→ in progress

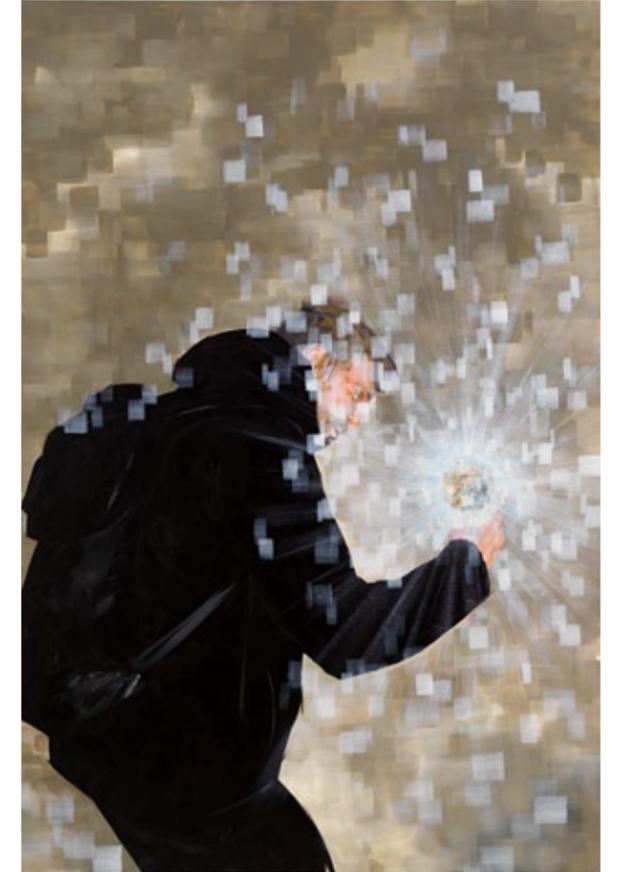




Crossings 5
particolare, detail ←



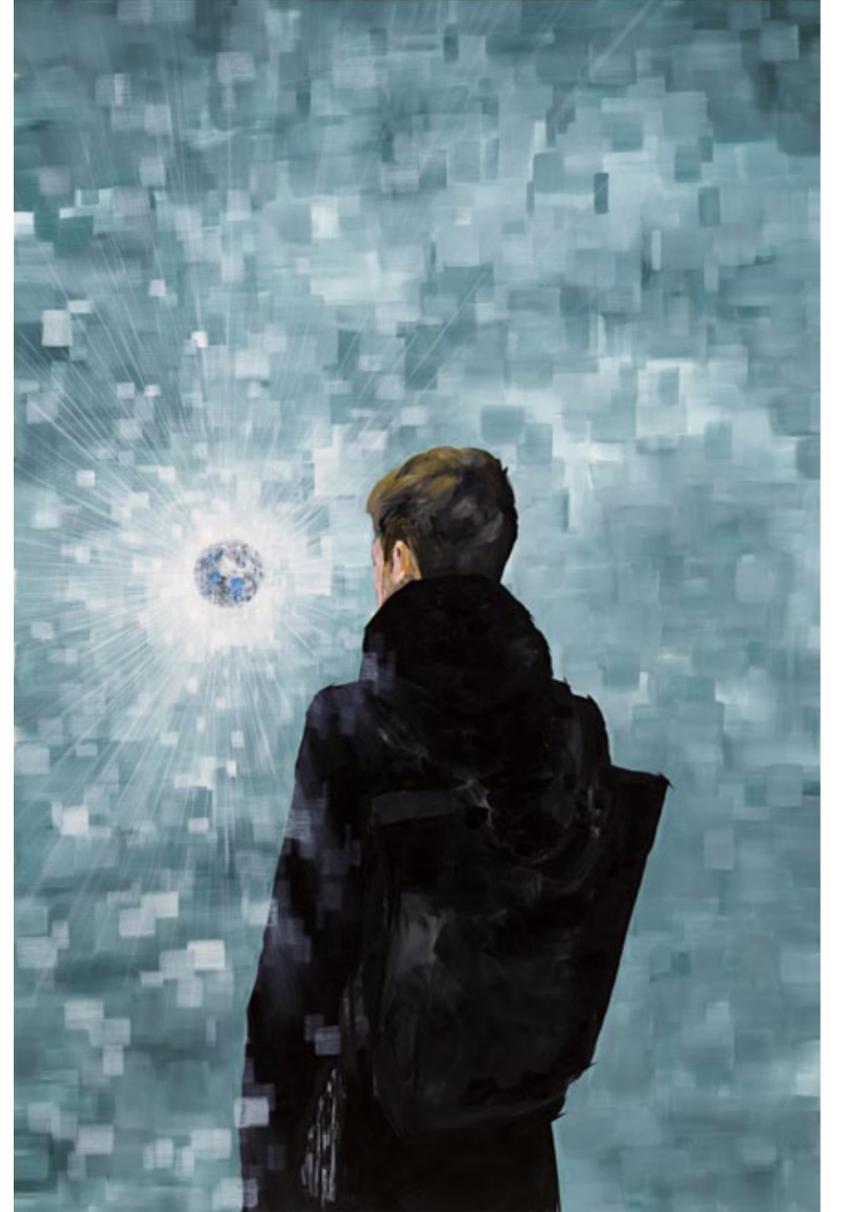
→ in progress



Crossings 7
particolare, detail ←

→ in progress

Crossings 3



→ in progress

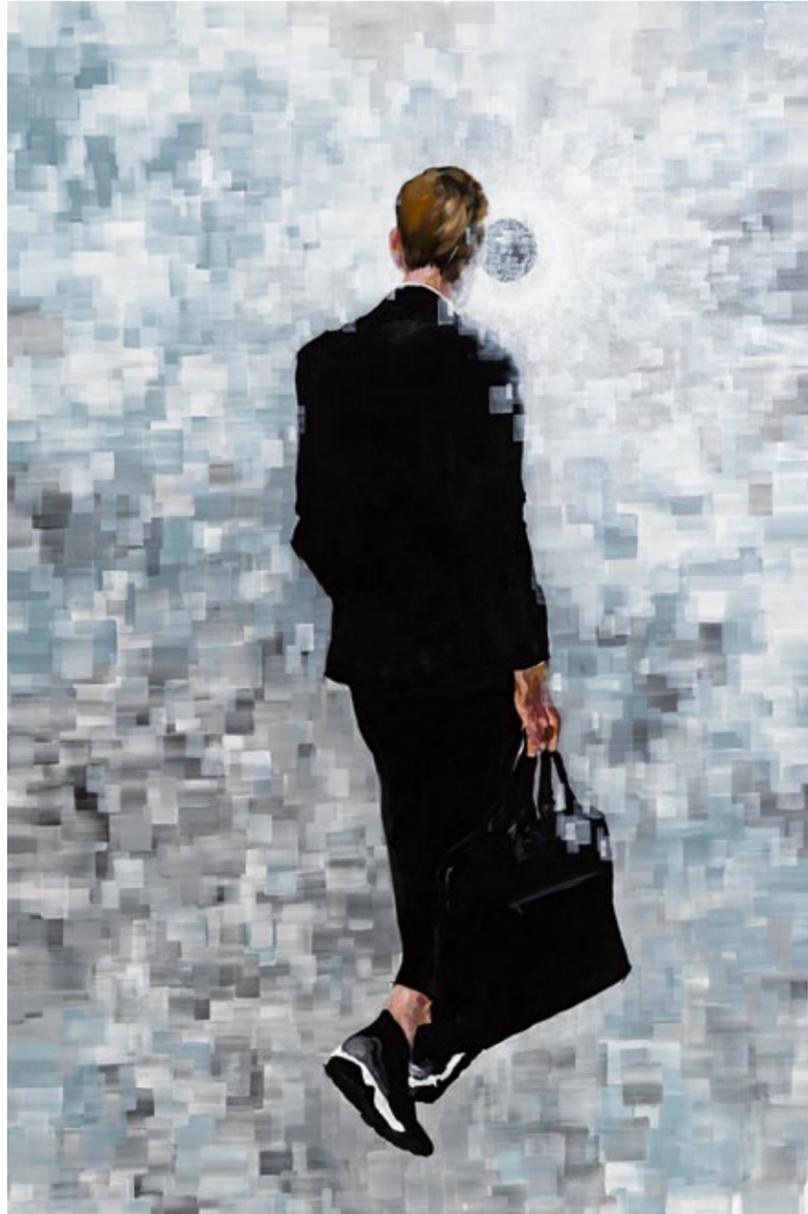
Crossings 15
particolare, detail →

→ in progress





Crossings 18



Crossings 19



Crossings 16

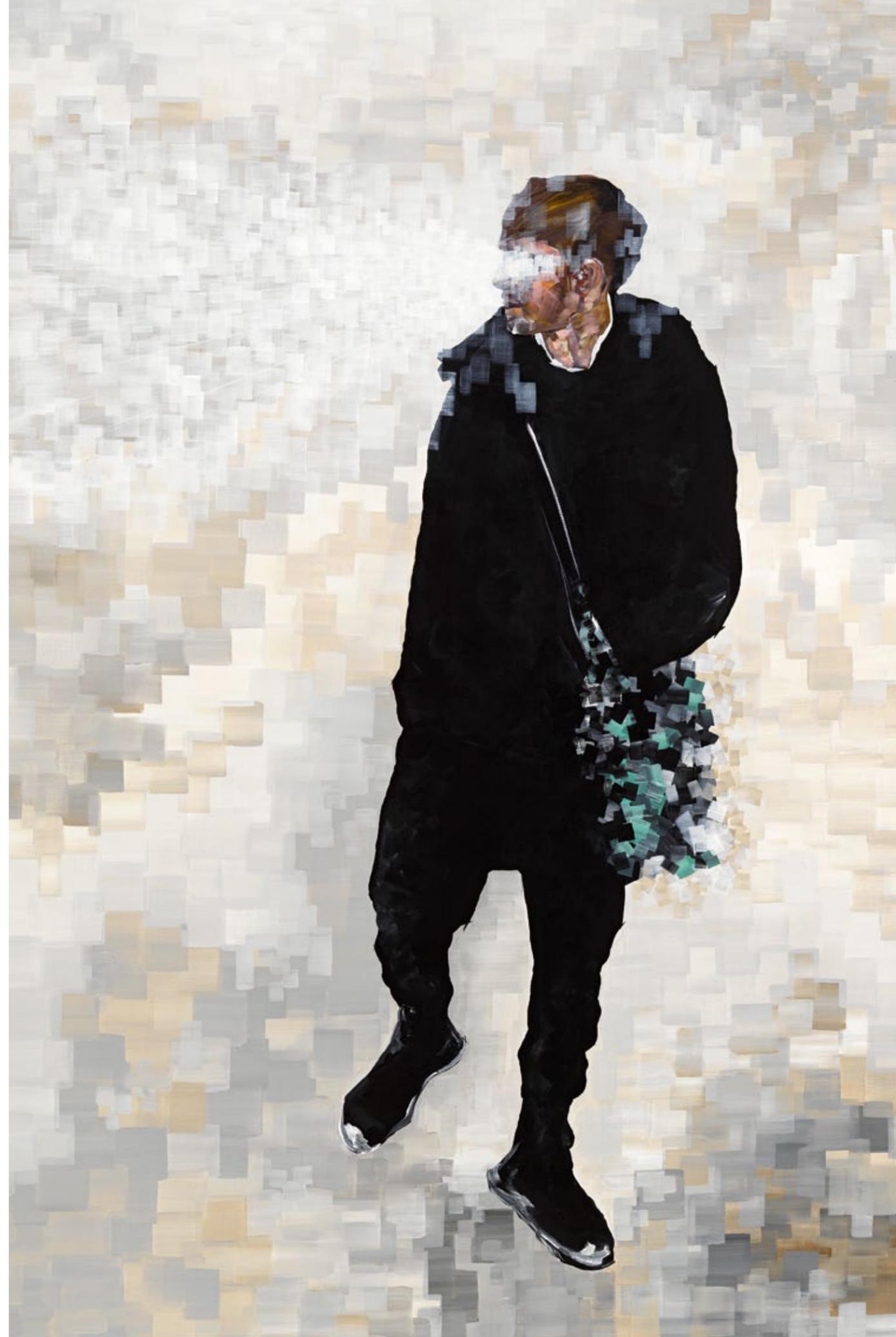
→ in progress





Crossings 17
particolare, detail ←

→ in progress





Crossings 20
particolare, detail ←

→ in progress

Crossings 9

particolare, detail →

→ in progress







Opere,
2019,
acrilico su tela, 150 x 100 cm
Works,
2019,
acrylic on canvas, 59,1/4 x 39,1/4"



— Nato a Messina a metà autunno del 1961, anno che i satirici definirono ottimo - per il fatto che, pur ruotandolo, non sarebbe potuto andare alla rovescia.

— Nel 1983 consegue la Maturità d'Arte Applicata, presso l'Istituto d'Arte della stessa città.

— L'anno successivo è a Bologna, all'Accademia di Belle Arti.

— L'Emilia Romagna degli anni Ottanta, così come descritta dal suo cantore Pier Vittorio Tondelli, con le energie creative delle avanguardie artistiche - dai filmmakers ai fumettari, passando per i videoartisti e i pubblicitari - diviene la sua terra d'adozione.

— Appena ventenne, negli anni in cui Bologna è la capitale culturale italiana, frequenta i luoghi chiave nei quali si consolidano le nuove tendenze, dalla Galleria d'Arte Moderna - nota come GAM ed inaugurata nel 1975 - al Kinki Club Underground, il locale che dal 1985 al 2005 rappresenta ininterrottamente l'avanguardia del movimento *House* italiano.

— Muovendosi lungo la direttrice che collega Rimini a Milano, prosegue il proprio percorso di formazione artistica e attraverso incontri, confronti, esperienze e sperimentazioni, nel 1996 esordisce pubblicamente con la propria opera partecipando alla collettiva *Restate all'erta. Luoghi d'arte sulla Via Emilia*, curata da Stefano Gualdi.

— L'arrivo del nuovo millennio lo vede partecipare a diverse collettive, tra le quali *Cronache marziane*, organizzata da Archivio Caterina Gualco di Genova e Galleria San Salvatore di Modena, una selezione di artisti accomunati dall'utilizzo della fotografia "come cifra linguistica, come unità di base da interpretare, trasformare, violare, per definire e costruire l'opera".

— La sua prima personale *Taste my love*, viene allestita negli spazi della Galleria San Salvatore di Modena nel 2002, in occasione dell'apertura al pubblico della nuova sede espositiva. Luca Beatrice - che nel 2009 sarà curatore del Padiglione Italia della 53ª Biennale d'Arte di Venezia - scrive per il catalogo della mostra il testo critico *Quattro brevi storie per Francesco Totaro*, ponendo fortemente l'accento sulla multidisciplinarietà del

suo lavoro: "A Francesco Totaro non interessa la resa formale o contenutistica dello strumento.

Al contrario di molti, per lui la foto è un mezzo e non un fine, un supporto di cui provare la resistenza, fiaccandola, un foglio di carta da impressionare irregolarmente".

— Nello stesso anno Enzo Santese ne cura la controversa personale *Gli uomini con l'aquilone in testa*, presentata nella Galleria Nuova Artesegno di Udine, nel cui catalogo scrive: "Quella di Totaro è un'interrogazione continua sul valore simbolico e metaforico del corpo. (...) per l'artista non è campo di approfondimento conoscitivo, ma soggetto/oggetto di relazione col mondo, con la capacità di quantificare l'energia che muove i rapporti e sintetizza l'io e il sé".

— Successivamente, il suo lavoro approda alla Galleria La Giarina di Verona, in occasione della collettiva *The Mask. Il volto plurale*, curata da Luigi Meneghelli, in cui la sua opera viene esposta per la prima volta insieme ai lavori di artisti internazionali della levatura di Urs Luthi, Yasumasa Morimura, Erwin Olaf, Luigi Ontani, Man Ray, Arnulf Rainer, Cindy Sherman.

Nel catalogo della mostra il curatore scrive di lui: "Totaro si sposta con i giovani nomadi delle *tribes*, simile ad un detective, ma poi mette in campo una rispettosa partecipazione, varcando come loro il confine tra realtà e immagine, tra vita e sogno. Il suo occhio fotografico avvicina così coscienza e smarrimento, corpo e spirito, come all'interno di una indicibile specularità".

— A breve distanza di tempo, per la stessa galleria, Luca Beatrice ne cura la nuova personale intitolata *01* - in riferimento al linguaggio del sistema binario, *on/off* - ed approfondendo ulteriormente l'analisi del suo lavoro, scrive nel catalogo: "Nei lavori più recenti, Francesco Totaro introduce una serie di elementi innovativi, come i colori artificiali e allucinati o lo sdoppiamento speculare, che consentono ulteriori riflessioni sullo stato di profondo disagio, per non parlare di malattia, in cui sopravvive l'immagine contemporanea. (...) Così l'opera di Totaro acquisisce ulteriore fisicità, partendo, ancora una volta, da quel dato reale sottoposto all'annegamento e al contagio di particolari alchimie, che sottraggono alla realtà il suo maggior potere, ovvero il farsi riconoscere immediatamente. Si tratta, per il nostro artista, di battere strade meno note alla ricerca di qualcosa che dimostri la precarietà di questa nuova condizione umana".

— Nel 2003, è presente fra gli artisti selezionati dallo stesso Luca Beatrice e Norma Mangione, per la collettiva *XS. Extra Small*, allestita negli spazi della Galleria San Salvatore di Modena. Un'installazione provocatoriamente pensata come omaggio alla "piccola dimensione", considerando che pochi sono gli artisti che osano "mini formati".

"L'attenzione che in anni recenti svariati artisti hanno prestato al formato microscopico e miniaturistico riflette un cambiamento di rotta. Ai manifesti programmatici di rivoluzione sociale delle avanguardie, si predilige infatti una concezione dell'opera come spazio di riflessione più intima e personale. Dalla macro-rappresentazione critica del mondo si è giunti alla micro-manifestazione del sé, persa l'illusione di poter descrivere o giudicare la realtà in modo oggettivo. Il particolare ha preso il sopravvento sull'universale, la personalità sull'ideologia".

— Ad un anno di distanza espone nuovamente a Verona nella collettiva *I neocontemporanei*, con la curatela di Edoardo Di Mauro, che, a proposito del contenuto delle sue opere, scrive nel catalogo della mostra:

"I personaggi di Totaro sembrano esprimere il disagio di vivere e di comunicare, simboleggiato dallo sguardo, dagli occhi, dalle fattezze fisiche celate da maschere e filtri. La facilità di contatto, la necessità di relazione tipica dei nostri tempi, nascondono spesso una ritualità formale che ci induce, anche quando non lo vogliamo, a recitare un ruolo finalizzato ad una precisa funzione, a stabilire un rapporto fintamente empatico con il prossimo, quando invece aneleremmo ad un vissuto autentico, reale e non virtuale".

— A seguire, a cavallo tra il 2004 e l'anno successivo, presenta nella stessa sede la personale *I doppi e i fluidi*, curata da Gabriele Perretta, che nel catalogo della mostra dice del suo lavoro: "(...) una ricerca che, servendosi del confronto tra la fotografia digitale e la pittura astratta, tira fuori una sequenzialità tecnica diversificata, che tende a mimetizzare risultato artigianale e alfanumerico.

Totaro negli ultimi lavori è approdato, dunque, alla stessa convinzione di Andrea Neri, ovvero che per realizzare un'immagine al computer bisogna partire dalla tradizione dell'incisione".

— Nel 2005 si confronta con Fulvia Mendini nella doppia personale *Due nel mirino*, curata da Norma Mangione,

con l'intento programmatico di mettere a fuoco i nuovi modi di re-inventare una tematica - fin troppo inflazionata - come quella del ritratto.

Delle sue opere scrive: "Totaro ha sempre evitato la scelta di un mezzo privilegiato e quando usa una tecnica sembra negarne la concezione tradizionale. (...) Lo spazio del ritratto diventa spazio dell'interiorità, del sogno e ciò che è ritratto è l'invisibile, lo strato più nascosto dell'anima di Totaro, poiché ogni ritratto è in realtà un autoritratto".

— A breve distanza di tempo, Ivan Quaroni, includendolo tra gli artisti presentati nella collettiva *The Shadow Line*, scrive di lui: "L'artista gioca sull'antinomia tra linguaggi caldi e freddi, tentando di armonizzare il nitore dell'immagine fotografica con le morbide effusioni del colore. E proprio il colore, nelle fantasmagorie di Totaro, piuttosto che posarsi su una superficie bidimensionale, sembra fluttuare liberamente nello spazio, lasciando sullo sfondo la traccia evanescente di un ritratto fotografico. (...) Il risultato è un trionfo di forme in libertà, una felice isteria liquida, che affoga la fotografia in un vortice iridescente e la riduce, infine, a niente più che un sospetto".

— Sempre nello stesso anno, è ancora Gabriele Perretta, archeologo della contemporaneità e ideatore della teoria artistica del Medialismo, ad inserirlo nel volume *I mestieri di érgon. Fabric'art: visioni, oggetti, storie della medialità*, in occasione della mostra collettiva tenutasi a Latina, nei locali di Palazzo M.

— L'anno successivo, Fiammetta Strigoli seleziona il suo lavoro per la collettiva *Disegnitidine_La quotidianità dell'utopia*, un'ampia rassegna di opere realizzate da artisti contemporanei di diverse generazioni, con l'intento di porre in evidenza diverse declinazioni del disegnare. Scrive la curatrice: "(...) nell'arte della contemporaneità, il disegno, spesso, non vive la sua realtà soggettiva, ma convive con mondi contigui come la pittura e meno prossimi come la fotografia e la computer grafica".

— Giancarlo Politi e Luca Beatrice, curatori del *Dizionario della giovane arte italiana*, lo includono tra gli artisti presentati, dicendo di lui: "Francesco Totaro, fedele al credo per cui è necessario muoversi attraverso i materiali piuttosto che privilegiarne fideisticamente uno, continua ad esplorare le possibilità delle più

svariate categorie (...) al fine di tracciare un discorso sul corpo fisico e sull'identità interiorizzata del sé".

— I suoi lavori vengono pubblicati nelle principali riviste italiane di settore e trovano ulteriore occasioni di visibilità attraverso la partecipazione ad alcune delle mostre e delle fiere di riferimento per l'arte contemporanea a livello nazionale, tra tutte, Arte Fiera Bologna.

— Negli anni successivi, il suo lavoro di ricerca e di approfondimento prosegue ininterrottamente, consolidando la propria poetica, fortemente influenzata dai testi sugli studi che mostrano le connessioni tra la meccanica quantistica, la programmazione inconscia, la Mente Universale e, più in generale, sulle ricerche finalizzate all'esplorazione dei poteri creativi latenti dell'essere umano.

— Nella primavera del 2019, è invitato ad esporre per la prima volta nella sua città natale, dove presenta, all'interno dei monumentali spazi del foyer del Teatro Vittorio Emanuele, il nuovo ciclo di opere *Crossings*, nell'ambito della rassegna *L'opera al centro*, curata da Giuseppe La Motta. Nel testo critico, redatto per il catalogo della mostra da

Maria Teresa Zagone, si legge: "Totaro proviene da una fattualità non dogmatica (...). Quello che invece è sempre stato saldo nel suo percorso, ad ogni incrocio, ad ogni attraversamento dell'esistenza, è stato l'interesse, direi neo-umanistico, per l'ἄνθρωπος (*anthropos*), per il corpo reale".

— Secondo la visione dell'autore, *Crossings* rappresenta un progetto in costante evoluzione, espressione figurativa del proprio percorso esplorativo, paradigma filosofico immanente.

— Con *Crossings in progress*, nell'autunno dello stesso anno, il progetto compie infatti un'ulteriore *upgrade*, accostando un'importante serie di opere inedite ad alcuni dei lavori già esposti nella precedente personale e viene presentato al pubblico attraverso il nuovo allestimento espressamente ideato per la Galleria La Giarina di Verona, con la puntuale curatela di Gabriele Perretta.

— I grandi acrilici su tela che compongono il corpus della mostra, sono realizzati nello studio di Modena, installato nel 2018 a pochi passi da Piazza Grande, "ombelico" della dinamica città emiliana, dove Francesco Totaro attualmente vive e lavora.



Francesco Totaro.

— Born in Messina in the autumn of 1961, a year the satirists defined as a 'great' one, because even though the number was the same when turned upside down, there was no going back.

— He obtained his High school Diploma in Applied Arts at the city's Art School in 1983, and the following year began studying at the Academy of Fine Arts in Bologna.

— As described in the novels of Pier Vittorio Tondelli, the Emilia Romagna of the 1980s was bursting with the creative energy of its many avant-garde artists - from filmmakers to comic-strip artists, from video-artists to advertisers - and consequently became his adoptive home.

— While in his twenties, and at a time when Bologna was the Italian culture capital, he frequented some of the most important trend-setting locations, from the Galleria d'Arte Moderna - known as the GAM, which opened in 1975 - to the Kinki Club Underground, which from 1985 to 2005, was uninterruptedly at the forefront of the Italian *House* movement.

— Moving between Rimini and Milan he continued his artistic training, and thanks to his many encounters, discussions, experiences and experiments, in 1996 he made his public debut by participating in the collective exhibition *Restate all'erta. Luoghi d'arte sulla Via Emilia*, curated by Stefano Gualdi.

— The arrival of the new millennium saw his participation in several collective exhibitions, including *Cronache marziane*, organized by the Caterina Gualco Archive in Genova and the San Salvatore Gallery in Modena. The connection between the artists involved was their use of photography "as a stylistic language, as the basis for the interpretation, transformation, violation, definition and construction of a work".

— His first solo exhibition, *Taste my love*, took place at the San Salvatore Gallery in Modena in 2002, in occasion of the opening of the new exhibition venue. Luca Beatrice - who curated the Italian Pavilion for the 53rd Venice Art Biennale in 2009 - wrote an essay for the exhibition catalogue entitled *Quattro brevi storie per Francesco Totaro*, placing strong emphasis on the multidisciplinary nature of his work: "Francesco Totaro is not interested in the formal rendition or the substance of the instrument. Unlike many others, for him, the photograph is a means

and not an end, a means for testing strength, by weakening, a sheet of paper on which to make an uneven impression".

— In the same year, Enzo Santese curated his controversial one-man show, *Gli uomini con l'aquilone in testa*, at the Nuova Artesegno Gallery in Udine, writing in the catalogue: "Totaro's art is a continuous questioning of the symbolic and metaphorical value of the body. (...) the artist is not interested in a deeper understanding, but the subject/object in relation to the world, and the ability to quantify the energy that moves relationships and encapsulates the 'I' and the 'self'".

— Subsequently, his work was shown at the La Giarina Gallery in Verona, as part of the collective exhibition *The Mask. Il volto plurale*, curated by Luigi Meneghelli, where, for the first time, his work was exhibited with pieces by prominent international artists such as Urs Luthi, Yasumasa Morimura, Erwin Olaf, Luigi Ontani, Man Ray, Arnulf Rainer, Cindy Sherman. In the exhibition catalogue, the curator wrote, "Totaro moves with the young nomads in their *tribes* like a detective, but then he brings into play respectful participation, and like them crosses the borders between reality and image, between life and dream. His photographic eye brings together conscience and loss, body and spirit, within a sort of unutterable specularity".

— Shortly after, in the same location, Luca Beatrice curated his new personal exhibition entitled *01* - a clear reference to the 'on/off' binary system. He gives a more in-depth analysis of Totaro's new works in the catalogue, writing: "In Francesco Totaro's most recent works, he introduces a series of innovative elements, such as hallucinatory, artificial colours and mirroring, as a means of reflecting on the profound difficulties, or even diseased state of the contemporary image. (...) Thus, Totaro's work acquires greater physicality, once again using visual information that seems to have undergone a process of drowning or the contagion of particular alchemies, taking its greatest power from reality - the power of being instantly recognizable. For the artist it means treading unknown paths in search of something that can help reveal the precariousness of this new human condition".

— In 2003, he was among the artists selected by Luca Beatrice and Norma Mangione, for the collective exhibition *XS. Extra Small*, held in the San Salvatore Gallery in Modena. The exhibition was conceived as a

provocative homage to “smallness”, in consideration of the fact that few artists dare to create works in a “mini format”. “In recent years, artists have started to pursue the idea of the microscopic and miniaturistic format, reflecting a change of direction, preferring to see their work as a space for more intimate and personal reflection, rather than an avant-garde manifesto for social revolution. From a critical macro-representation of the world, we have arrived at the micro-manifestation of the self, and lost the illusion of being able to describe or judge reality in an objective way. The specific has taken the place of the universal, and personality has taken the place of ideology”.

— A year later, again in Verona, he exhibited for the collective exhibition *I neocontemporanei*, curated by Edoardo Di Mauro, who wrote about Totaro’s works for the exhibition catalogue, saying, “Totaro’s figures seem to convey the anxieties inherent in living and communicating. This is shown in their expressions, their eyes, their physical features, hidden by masks and other filters. The ease with which we make contact, the need for relationships so typical of our times, often hide a formal ritual which leads us, often against our will, to act a part, with the aim of establishing falsely empathetic relationships with others, when what we really yearn for is real, authentic experience rather than virtual.”

— Between 2004 and 2005, in the same location, he presented a one-man show *I doppi e i fluidi*, curated by Gabriele Perretta, who wrote in the exhibition catalogue “[...] research which, while making use of the relationship between digital photography and abstract painting, reveals a different sequencing technique which tends to camouflage an artisanal and alphanumeric result. In his latest works, Totaro has therefore reached the same conclusion as Andrea Neri, that in order to make a computer image it is necessary to start from the tradition of engraving”.

— In 2005, he showed in a double exhibition with Fulvia Mendini, *Due nel mirino*, curated by Norma Mangione, with the aim of focusing on new ways of re-inventing an often overly clichéd subject such as the portrait. Mangione writes of the paintings: “Totaro has always avoided using one particular medium and when he uses a specific technique, seems to deny its traditional conception. [...] The space of the portrait becomes a

space of interiority, of dreams, so that what is portrayed is the invisible and most hidden layer of Totaro’s soul, because each portrait is, in reality, a self-portrait”.

— Shortly afterwards, Ivan Quaroni, who included him in the group of artists for the collective exhibition *The Shadow Line*, wrote, “The artist plays on the contradiction between warm and cool languages, trying to harmonize the clarity of the photographic image with the soft effusions of colour. And it is precisely colour which, in Totaro’s phantasmagorias, seems to float freely in space rather than alighting on a two-dimensional surface, leaving the vague outline of a photographic portrait in the background. [...] The result is a triumph of free forms, a happy liquid hysteria that drowns the photograph in an iridescent vortex and reduces it, finally, to nothing more than a suspicion”.

— The same year, Gabriele Perretta, archaeologist of the contemporary and creator of the artistic theory of Medialismo, again included him in the volume *I mestieri di érgon. Fabric’art: visioni, oggetti, storie della medialità*, for a collective show in Latina, presented at Palazzo M.

— The following year, Fiammetta Strigoli selected his work for the collective exhibition *Disegnitidine_La quotidianità dell’utopia*, an extensive exhibition of works by contemporary artists from different generations, which aimed to underline various aspects of drawing. As the curator writes, “[...] in contemporary art, often, drawing does not have its own subjective life, but exists in relation to other forms such as painting, and less akin forms such as photography and computer graphics”.

— Giancarlo Politi and Luca Beatrice, the curators of *Dizionario della giovane arte italiana*, also included him among the artists presented, writing: “Francesco Totaro, faithful to the belief that it is necessary to move between different materials rather than blindly favouring one, continues to explore the possibilities of a wide array of different categories [...] in order to outline a discourse on the physical body and on the identity of the inner self”.

— His work has been published in some of the leading magazines in the art sector and gains further visibility in contemporary art exhibitions and fairs at a national level, including Arte Fiera Bologna.

— His research and in-depth study has continued uninterrupted over the years, consolidating his poetics, and strongly influenced by studies showing the connection between quantum mechanics, unconscious programming, the Universal Mind, and more generally, research that explores the latent creative powers of human beings.

— During the spring of 2019, for the first time, he was invited to exhibit in his native city, presenting a new cycle of work, *Crossings*, as part of the exhibition *L’opera al centro*, curated by Giuseppe La Motta, exhibited in the majestic setting of the foyer of the Vittorio Emanuele Theatre. In the essay written for the exhibition catalogue by Maria Teresa Zagone, we read: “Totaro’s is an undogmatic factual background [...]. Ever present during his voyage, at every crossing, at every examination of existence, has been his almost neo-humanistic interest, in *ανθρώπος* (*anthropos*), in the real human body”.



— In the artist’s vision, *Crossings* is a constantly evolving project, the figurative expression of a personal exploration, an intrinsic philosophical paradigm.

— With *Crossings in progress*, in the autumn of the same year, the project will undergo a further *upgrade*, bringing together an important series of new works with others from the previous one-man show, presenting them to the public in a brand new layout designed specifically for the La Giarina Gallery in Verona, under the expert curatorship of Gabriele Perretta.

— These large acrylics on canvas make up the body of the exhibition, and were created in the Modena studio, set up in 2018, just a short walk from the Piazza Grande, at the “heart” of the lively city, where Francesco Totaro currently lives and works.

Verona, Luglio / July 2019

Cristina Morato
(direttrice galleria La Giarina / director of La Giarina gallery),
Francesco Totaro.

FAVINI
www.favini.com

Stampato su:

REMAKE, l'esclusiva carta di Favini, nata da un processo di riuso creativo di sottoprodotti del cuoio che sostituiscono 25% di cellulosa FSC.
SHIRO è una carta ecologica di Favini prodotta con 100% fibre riciclate post consumo, certificata FSC.

Copertina: REMAKE Carapace CR Smoke 250 g/m².

Interno: REMAKE Carapace CR Smoke 120 g/m², SHIRO Echo bianco brillante 160 g/m².

Printed on:

REMAKE, the special touch and natural look of this high-end paper are created by up-cycling leather residues, which substitute 25% of FSC certified tree cellulose.

SHIRO is an environmental paper manufactured with 100% post consumer waste, it is FSC certified.

Cover: REMAKE Carapace CR Smoke 250 g/m².

Text: REMAKE Carapace CR Smoke 120 g/m², SHIRO Echo bright white 160 g/m².