MARCO
FERRI

d'altro Canto

SOCIETÀ TARQUINIENSE
D'ARTE E STORIA

nell'ambito del

CITTÀ DI TARQUINIA
PREMIO LUCIANO MARZIANO
VASCO PALOMBINI

GALLERIA IL SOLE

MINISTERO DELLA CULTURA

con il contributo

Fondazione Carivit

MEDIA PARTNER

DA Design e Artigianato, Arti Applicate e Decorative

la Ceramica

UFFICIO STAMPA

RUSSO // PAIATO PRESS

Foto di copertina: Marco Ferri

Quarta di copertina: d'altro Canto
2021 - tela, acrilici, ferro, cera d'api su legno - cm 60x62

Foto: Lucio Lamberti

Grafica, impaginazione e stampa
Lamberti sas - Tarquinia
www.graficalamberti.it

Presentazione Alessandra Sileoni

Testo critico Marcello Carriero

Auditorium San Pancrazio | Tarquinia
23 Luglio | 15 Agosto 2021

MARCO FERRI

d'altro Canto

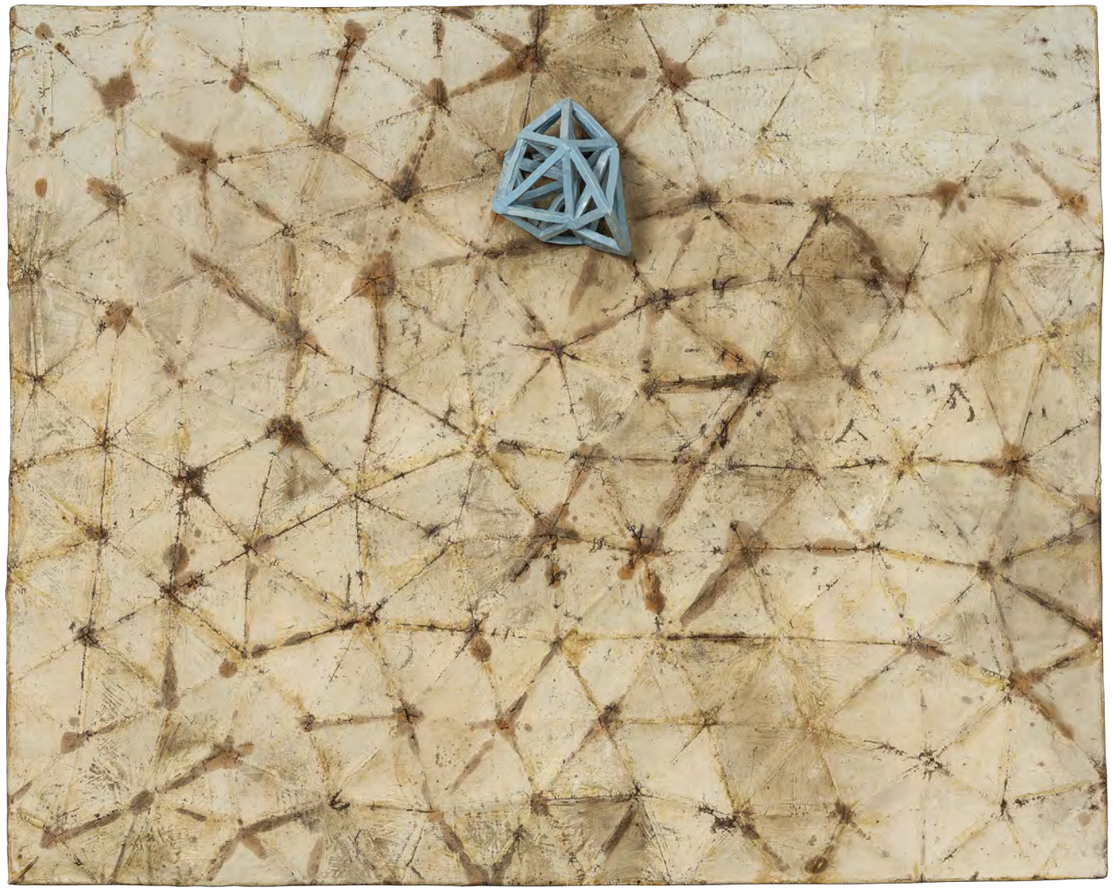
A tratti obliqui
2021 - terracotta smaltata - cm 26x35x13

«I due registri della pittura e della scultura in ceramica, praticati con perizia da Marco Ferri, vanno inscritti all'intento di ricerca dei coefficienti primari del fare arte, della specifica attività che organizza, mette in forma i processi creativi».

Luciano Marziano
Di luce e di terra. Dipinti e sculture, Tarquinia 2008

Come già nel 2019, la S.T.A.S. torna a promuovere l'immagine di un artista tarquiniese con una mostra nell'ambito del Premio Città di Tarquinia "Luciano Marziano-Vasco Palombini", ripercorrendone l'intento di valorizzare a livello nazionale la produzione ceramica contemporanea, che a Tarquinia rappresenta il lascito sedimentato di pratiche antiche.
La formazione artistica di **Marco Ferri** ne è riprova, poiché i suoi esordi lo vedono impegnato nella sperimentazione del bucchero, quale tentativo di recupero delle proprie radici; partecipa all'esperienza dell'Etruscu-ludens di Sebastian Matta e si forma a livello pittorico anche a fianco di Brian Mobbs. Di lui Marziano ha, in svariate occasioni, caldeggiato l'attività, riconoscendo la sua emancipazione nel ricorso alla terracotta.
Una continua evoluzione che attualmente lo vede impegnato in un percorso di ricerca germinato nelle opere in mostra. Nel titolo "d'altro Canto", l'artista richiama e gioca a mettere in risalto il contesto espositivo: oggi auditorium, la chiesa di San Pancrazio ha rappresentato nella fasi più alte della medievale Corneto, il fulcro della vita religiosa ma anche civile, in quanto luogo destinato alle cerimonie ufficiali e alla adunanza di alcune confraternite.
In realtà, il titolo è ambivalente e mira ad esprimere l'idea, propria dell'artista, per cui la visione dell'opera è soggettiva e variabile a seconda di chi ne gode e in base al punto di visuale.
I suoi ultimi lavori, quadri con inserti fittili e sculture ceramiche, ma anche quadri e sculture con innesti in ceramica, sviluppano il rapporto dell'artista con il colore e con la luce, in particolare i lavori con le "alette", danno movimento all'opera grazie all'interscambio tra l'opera e l'osservatore.
Per le sculture, il dialogo tra chi guarda e chi espone è continuo: chi crea l'opera è l'autore, a cui l'opera stessa suggerisce il risultato. Al contrario, nei quadri l'aspetto comunicativo è soltanto formale: essi non raccontano nulla se non se stessi, la forma è il contenuto.
Sotto l'egida del **Ministero della Cultura**, l'evento gode del patrocinio e del sostegno della **Fondazione Carivit** che da sempre opera stabilmente a favore di progetti con l'obiettivo di incrementare la fruizione del patrimonio artistico e culturale, nonché l'immagine, della Tuscia.

Alessandra Sileoni
Presidente Società Tarquiniense d'Arte e Storia



Le ermetriche

2019 - tela, ferro, acrilici, tempera, ceramica, cera d'api su legno - cm 151x121x25

La trasgressione del nuovo

Se il secolo scorso è stato l'era delle città, il nostro sembra essere stato, almeno per un po', quello della casa. Lo spazio domestico, che si oppone alla navigazione globale, è stato per due anni il luogo della conservazione dei reperti personali e un luogo di rappresentanza, un *mesocosmo,* una cornice in cui sono incluse lontananze siderali e prossimità esagerate che sfociano nell'interiorità compenetrandoci. L'ultimo anno è stato essenzialmente così, casalingo, mentre il fuori diventava sempre più il territorio dell'urgenza dove minaccia e cura s'affaticavano nel disperato bisogno di ridefinire la realtà. In questo spazio, che avevamo finito per disconoscere perché assorbiti dalla rete, è stato possibile ritrovare il senso della memoria affettiva, ossia il luogo e la direzione dei ricordi, spesso incastrati nelle cose familiari. Abbiamo trasgredito così quella coazione al rinnovamento che s'era accentuata fino alla vertigine del consumo. Lo stare, l'insistere nello stesso luogo, sia esso, quindi, una casa o un piccolo angolo di strada, sia esso un quartiere o un borgo, diventa l'esercizio dell'esserci, del ritrovare la "radura scintillante" dove anche l'usura delle cose, il disfarsi nel proprio tempo, ritorna ad essere importante. L'artista che cerca il suo tempo da regalare al tempo della storia lo dona con il contributo dell'opera; e anche se la storia a cui si dedica è una trasversale interpretazione personale del flusso generale degli eventi, lui si dedica a trasferire questa trasversalità a qualcosa che resiste all'evento. Gli eventi, infatti, nascono dalla notizia e muoiono nelle opinioni dissolvendosi in mille frammenti personalizzati che finiscono nella grande urna degli archivi globali. Questi sarcofaghi vengono via via scoperchiati in quotidiane apocalissi senza giudizio, e noi ci illudiamo di rinnovarci rimanendo sempre noi stessi. All'artista si chiede coerenza, è vero, originalità, ma al tempo stesso rinnovamento. All'artista si chiede di rubare dall'immaginario condiviso, ma anche di restituirlo col proprio linguaggio. Che succederebbe, però, se l'artista si ribellasse a questa richiesta di innovazione? Cosa avverrebbe se si concentrasse sul proprio operare allontanandosi da ogni referente contemporaneo? Resterebbe un artista del suo tempo? Diventerebbe un *outsider* o chi altri? Forse scoprirebbe che il tempo dell'arte che rincorreva non era il proprio, non era cioè quello in cui l'opera cresce fino a diventare traccia coerente di un fare originario di cui mantiene, nonostante la fuga in avanti, la fragranza. Agendo fuori la sollecitazione del rinnovamento, il linguaggio si forma in un periodo di decantazione in cui l'idea sedimenta e s'ancora alla materia evitando di dissolversi nella comunicazione. L'opera che rinuncia al funzionamento forzato nel presente sfugge al clamore della notizia fissandosi come memoria

permanente dell'agire umano. La memoria nella comunicazione è invero labile, smarrisce ogni incidenza sulla realtà perché rinuncia a perdurare oltre l'attimo dell'esordio, è un fondo tossico per qualsiasi investimento esistenziale. L'artista quando sceglie, all'opposto, il deposito alla sostituzione della superficie, mira all'informe e, senza scadere in una arbitraria processualità, mostra il fascino nell'opacità del gesto. È la chiropratica che si contrappone alla digitocrazia, è una singolare trasgressione del nuovo. Trasgredire il nuovo significa non accettare più la tradizione che ha svilito la provocazione delle avanguardie con una strategia di mercato, che fa dell'opera una stravaganza e una notizia tra le tante se non pretesto e mistificazione, persino un bene previsionale quando oggettiva la predizione del gusto, ovvero un algoritmo di aggiustamento costante dalla massa al singolo e viceversa. Ora l'artista cerca di staccare l'opera da questo tempo contemporaneo per testimoniare che esiste una temporalità che non sia solo uno snobistico rifiuto del mondo, ma, piuttosto, quel momento per la cura delle cose più care, una temporalità domestica. Se pensiamo agli artisti che alla fine degli anni Settanta del Secolo scorso scelsero di ritornare a lavorare nello studio dopo aver militato nello spazio sociale, scopriremo che alcuni di loro alla fine scelsero di ripristinare il concetto di atelier, di riabilitarlo insieme alla pittura e alla scultura, altri lo trasformarono in una piccola fabbrica, un laboratorio collettivo dove uno o più individui lavoravano assieme. Oggi l'artista che trasgredisce il nuovo non lo fa resuscitando pratiche antiche, quelli che hanno ceduto a questa soluzione sono scivolati nella farsa, lo fa riflettendo, innanzi tutto, sulla legittimità del proprio operare un investimento esistenziale nella manualità puntando alla riforma dello sguardo. Così, se gli ultimi vent'anni sono stati dominati dall'idea di progettualità, dal video al quadro, dall'installazione alla performance, non hanno visto arte che non abbia ceduto per un attimo la propria natura di opera all'idea di presentarsi come progetto. Questo perché sia l'artista che il critico si sono posti per tanto tempo, (a mio avviso ipocritamente), al di fuori della produzione delle cose che chiamiamo "arte", muovendosi in un mondo cioè dove tutto ciò che vedevi era quasi sempre la proiezione di un'idea, una sua riproduzione mediatica. Questa pratica progettuale è diventata via via una banale risistemazione degli stessi segni in composizioni diverse o in campi diversi, e questo gioco combinatorio di destrutturazione del linguaggio una volta svelato perde fascino e cade miseramente nell'ovvio. Ora, se l'artista trasgredisce questo andamento imposto dal rinnovamento la prospettiva cambia. Guardare un lavoro di Marco Ferri significa impostare lo sguardo su quella "cosa grave", come la definiva Sebastian Matta, che è l'arte. L'arte non è grave per peso culturale quanto per l'urgente richiamo a una reazione del pubblico, quasi

fosse l'intervento curativo al malanno della distrazione. L'urgenza reclamata da Ferri parte dalla trasgressione del nuovo. Quando Harold Rosenberg scrisse nel 1959 il saggio intitolato *La tradizione del nuovo* era già chiara la deriva accademica delle avanguardie, prevedibile nella legittimazione del linguaggio moderno nel vocabolario creativo del presente.[1]

Rosenberg riteneva che questa legittimazione fosse, più che altro, una giustificazione. Si giustificava, infatti, il nuovo statuto del contemporaneo tramite la storicizzazione dell'Astrattismo, del Dadaismo, del Futurismo e in ultimo del Surrealismo, in altre parole, delle avanguardie del primo Novecento. Per il critico americano la fragranza della novità era diventata tradizione, quindi, per l'appunto, un riferimento imprescindibile. Trasgredire il nuovo significa, quindi, mettere in crisi questo concetto, confutare la celebrazione continua del modernismo nell'arte contemporanea.

Anche sul piano ideologico, quando questa prassi scade nella strategia di comunicazione, tradisce lo slancio innovativo dell'urgenza poetica, celebra il feticcio. Ferri interrompe questo processo rifondando lo sguardo su un presupposto di lentezza. Non più abbagliato dal fulgore freddo del prodotto artistico, lo sguardo riposa in un silenzio terragno, se non addirittura sotterraneo, dove ritrova lo stupore archeologico per il reperto. Rifiutare il fulgore del nuovo significa anche rinegoziare il valore auratico dell'arte e negare ogni possibile soddisfazione all'impulso di possedere l'immagine dell'oggetto. Ferri ha intuito che solo una sospensione magico-sacrale può portare fuori le sue opere dal melodramma estetico cui accennavo prima. Fu proprio qui, a Tarquinia, dialogando con Jean Clair (al secolo Gérard Régnier) che raccolsi il suo biasimo verso le visite distratte dei turisti ai dipinti ipogei dalla civiltà etrusca.[2]

L'antico è una fonte iconografica cui molti si rifanno per convenienza promozionale, ma che pochi interrogano su che cosa trattenga ancora quella demoniaca soluzione all'oscurità della morte. Un dettaglio che può essere colto solo assaporando la rovina, di cui, come disse Marc Augé, l'umanità contemporanea sembra non aver più bisogno.[3]

1. Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.
2 Jean Clair, *L'inverno della cultura*, Skira, Milano 2011; Jean Clair ricevette il "Premio Cardarelli" a Tarquinia nel 2011. Il sottoscritto intervistò Jean Clair per la rivista Arte e Critica, in quell'occasione si espresse così: «Questa mattina alla Necropoli di Tarquinia, degli anziani seguivano una guida che urlava con un amplificatore e mi è venuta voglia di gridare Basta! non siamo in un museo, siamo in una necropoli, un luogo sacro per gli antichi abitanti di queste terre dove bisognerebbe stare pieni di pietà come se si fosse in una chiesa». Marcello Carriero, *Il grande freddo del museo. Riflettendo con Jean Clair*, in "Arte e Critica", anno XIX, marzo - maggio 2012, n. 70, p. 114.
3. Marc Augé, *Rovine e Macerie. il senso del tempo*, Bollati e Boringhieri, Torino 2004, p. 54.

L'efficienza del nuovo è l'unica esigenza impellente e nella consapevolezza del ricambio compulsivo, l'istanza di sostituzione necessita di un aspetto fresco "retroilluminato", riproducibile in digitale un'immagine ammissibile nel mondo condiviso. Sembra che si ammetta, cioè, solo ciò che si predispone ad essere altro da sé, pura immagine, negando a tutto ciò che resta fermo nella sua essenza ogni presupposto per la contemplazione. In pratica, è come dire che le cose stesse siano oggi pensate per muoversi verso il segno, sicché è proprio questa permutabilità degli oggetti e delle immagini a costituire uno scenario apparentemente irreversibile. Ferri, muovendosi al contrario rallenta questa estetizzazione generalizzata, la ferma, saggiamente silenzia e distacca l'arte dal rumore di fondo del mondo, la imprigiona in una tessitura superficiale che si fa misura imprescindibile del tempo. Un tempo, non più sottoposto all'efficienza e alla violenza della sollecitudine del nuovo, ritorna ad essere libero di deporre strati, di maturare la materia sulla superficie. E la superficie ri-vela primariamente l'opera, ossia la vela passaggio dopo passaggio, distendendo sopra di essa ritmi e monocromie secondo l'azione risolutiva della pittura che trasforma l'evidenza in una traccia astratta, lasciando un segno astratto di un agire progressivo. Astrazioni che, mi verrebbe da dire, sembrano trattate secondo la logica secentesca di un risolutivo "tempo pittore" che disfacendo fa. La pittura contemporanea che sovente fa ricorso al passato, di solito si lega al presente tramite figure evocative, nella maggior parte dei casi affidandosi alla citazione. Ferri invece ripristina una condizione del guardare che scruta nella superficie e dà importanza a ogni asperità, a quel mistero trattenuto delle pareti dilavate e marce, preservando la memoria nei bordi sbeccati e nelle patine spellate. Attenzione però, non siamo davanti alla retorica esistenzialista di un redivivo informale e nemmeno innanzi alle mistiche pulsazioni del Color Field. Tutto ciò viene fatto nella consapevolezza che solo evitando la fulgida fragranza del nuovo è possibile ritrovare lenti movimenti del corpo che osserva sé stesso nella materia.[4]

Non essendoci più un sistema a priori a cui dar conto, ossia una razionalità che precorre ogni suggestione successiva, la pittura e la scultura di Marco Ferri si emancipa da qualsiasi visione aprioristica dell'"IO" e da qualsiasi prospettiva che supponga un io fondamentalmente strutturato

4. Questo concetto si lega alla *Fenomenologia della percezione* di Maurice Merleau-Ponty a cui si riferisce anche la lettura psicanalitica di Massimo Recalcati: «Si tratta dunque di reintrodurre la temporalità nel campo visivo, di fare spazio al battito animale, all'irruzione del carnale nel tempo modernista della *pura visibilità*». Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. per un'estetica psicanalitica,* Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 91.

prima dell'esperienza dell'opera. Ferri, in un certo senso, è più vicino a quegli artisti che hanno abolito la necessità interna che a quelli che centrano un dispiegamento centrifugo di forme e superfici. Ferri, infatti, non programma mai l'opera secondo un pre-testo pittorico, ossia non si affida mai a un impianto narrativo differito, semmai dichiara tutto nell'oggettività delle sue opere, presentando, in un ironico riversamento, la loro condizione materiale nei titoli: *Fil di Ferri, Per certi Versi*. Sono questi semplici meccanismi linguistici espressamente rivolti all'oggettività specifica che sembrano ripetere il vecchio agio minimalista "What you see is what you see" (Frank Stella). Ecco perché non mi tiro indietro nell'azzardare una definizione dell'opera di Marco Ferri come di un "minimalismo archeologico". Ciò è possibile, nella misura in cui, noi oggi si può osservare a lungo un muro dipinto secondo il primo stile della pittura romana antica, quella del periodo che va dal III al I sec. a.C., per intenderci quello stile che gli archeologi hanno definito *opus quadratum*, che sostanzialmente è una superficie monocroma. Ci chiediamo certamente chi abbia fatto quel dipinto, quali colori ha usato e perché quella sua semplice apparenza resta per noi un enigma. Ci accorgiamo che anche un colore puro può essere visto come plastico o iconico a dimostrazione che per via dell'astrazione ci leghiamo a un particolare grado di attenzione. Si badi bene, Ferri non è il solo oggi che cerca questa sollecitazione, le ultime opere di Luisa Lambri dedicate a Pompei sembrano andare in una direzione analoga e, se vogliamo, già in passato gli artisti hanno scoperto l'eloquenza muraria antica dove riposava il significato instaurando un dialogo con un remoto passato. Abbandonato il referente figurativo, le opere di Ferri esulano sia da una forma chiusa, sia della cifra stilistica nonché da un campo circoscritto perché si insinuano nelle più complesse grane della materia che ritorna, infatti, nel decoro, il cui ritmo supera la semplice composizione per farsi flusso, ripetizione e verso, poiché mai si blocca in una definizione permanente, continua, infatti, in una direzione che è invito al movimento dell'occhio. Libero e, al tempo stesso, aderente il motivo di Marco Ferri, pertanto, non diventa mai supplementare anzi suscita l'idea di un tempo ornamentale.[5]

Così è per le sculture, che poi sono vere e proprie estroflessioni del campo pittorico bidimensionale verso il nostro spazio di osservatori, si sporgono per offrire l'invito per una cattura

5. Dice Massimo Carboni: «Certamente: l'astrazione – come non è il Moderno – così non è *semplice* ornato. Non esaurisce nel suo *nomos*, non si riduce alla fenomenologia espressiva. Se dal punto di vista sia produttivo che percettivo-ricettivo, l'ornato si dispone prevalentemente in uno spazio [...]». Massimo Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano 2000, p. 94.

nelle geometrie del quadro. Queste geometrie restano comunque legate a una instabilità, tendono cioè a negare una forma preesistente alla nascita di un segno, di un'immagine perché la materia ha una sua vitalità della formale.[6]

La scultura, la ceramica in questo caso, è una perturbazione della materia che si sottopone al processo preordinato del fare, riscattando, come fatto plastico, la natura fittile, ossia di modellato finzionale, dalla tirannia del modello funzionale.

Marcello Carriero

6. Qui ci si può collegare con la dovuta cautela alla riflessione sull'informe di Elio Grazioli: «La materia [...] non solo guida, stabilisce e determina, influenza il segno che non vi si deposita semplicemente, ma che è fatto di essa, intrinsecamente in-formato da essa, ma ha anche dei segni, delle figure propri». Elio Grazioli, *La polvere nell'arte,* Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 104.

Bibliografia

Elio Grazioli, *La polvere nell'arte,* Bruno Mondadori, Milano, 2004, p. 104.
George Roque, *Che cos'è l'arte astratta,* Donzelli, Roma 2004.
Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.
Marc Augé, *Macerie e rovine. Il senso del tempo*, Bollati e Boringhieri, Milano 2004.
Maurice Merleau – Ponty, *Fenomenologia della percezione,* Bompiani, Milano 2003.
Massimo Osanna – Andrea Villani, *Pompeii Commitment. Materie Archeologiche,* (Luisa Lambri).
Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. per un'estetica psicanalitica,* Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 91.
Massimo Carboni, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milano 2000, p. 94.
Parco archeologico di Pompei / Thomas Dane Gallery, Naples – London.
Salvatore Settis, *Il futuro del classico,* Einaudi, Torino 2004.
Harold Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964.

d'altro Canto

2021 - tela, ferro, legno, acrilici e cera d'api
cm 250x310

d'altro Canto
2021 - tela, ferro, acrilici, cera d'api su legno - cm 125x155

Verticale ai vertici
2021 - terracotta smaltata
cm 25x48x11

Le ermetriche
2021 - terracotta smaltata e ferro
cm 50x50x23

d'altro Canto

2021 - acrilici, ferro, stoffa, cera d'api su legno
cm 105x125

L'amico ritrovato

2021 - tela, acrilico, cera d'api su legno
cm 18x22x8 a elemento

Motivi emotivi

2021 - tela, acrilici, ferro, cera d'api su legno - cm 96x116

L'amico ritrovato

2018 - tela, ferro, acrilici, carta, cera d'api su legno - cm 98x100x12

d'altro Canto

2021 - tela, ferro, acrilici, cera d'api su legno
cm 80x91

d'altro Canto

2021 - ferro, acrilici, tela su legno
cm 80x90

L'accoppiata
2019 - acrilici, carta, cera d'api su legno - cm 82x87x10

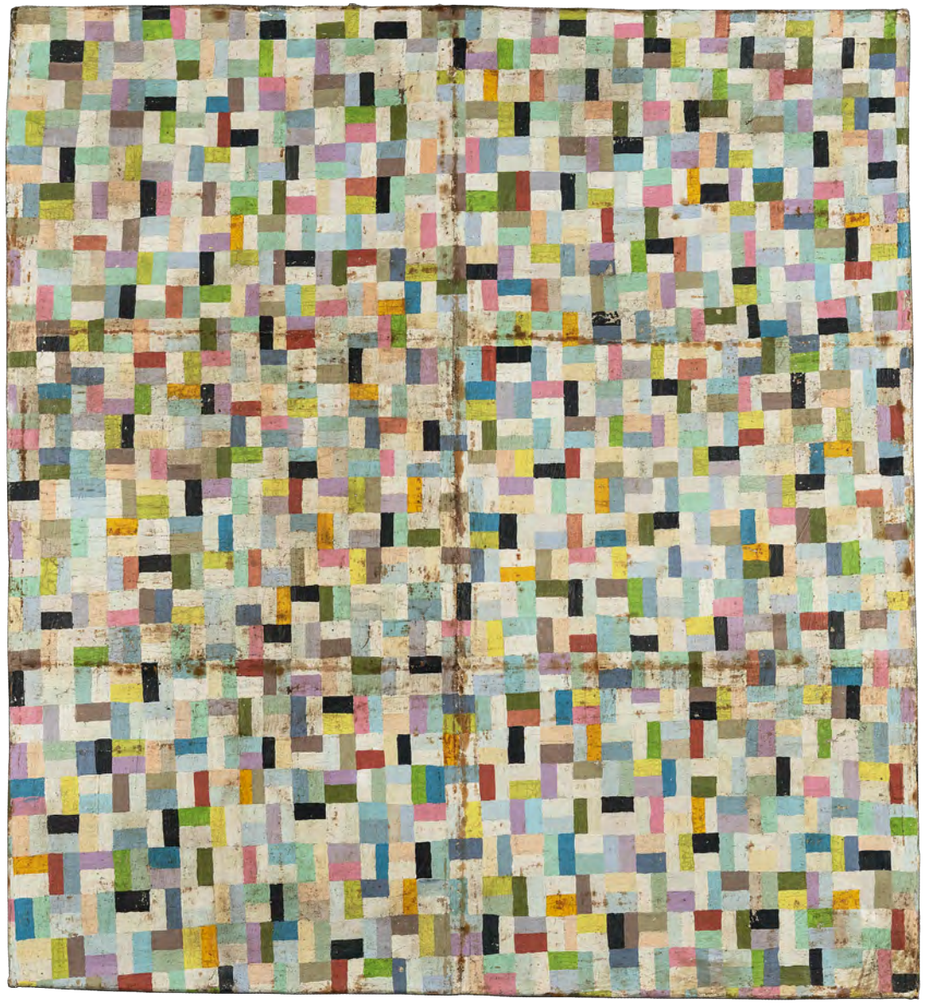
Verticale curvo
2021 - terracotta smaltata
cm 15x30x15

Totemico
2021 - ceramica raku
cm 28x39x28

Motivi di curvature verticali
2020 - ceramica smaltata in riduzione
cm 13x40x15

Le ermetriche

2019 - tela, ferro, acrilici, legno, ceramica e cera d'api su legno - cm 80x100x11



Motivetti emotivi

2020 - tela, ferro, legno, acrilici e cera d'api - cm 101x109x9

Cose barocche
2021 - terracotta smaltata
cm 19x27x18

Cose barocche
2021 - terracotta smaltata
cm 23x28x26

d'altro Canto
2021 - tela, acrilici, ferro, cera d'api su legno
cm 92x110

d'altro Canto
2021 - tela, ferro, acrilici, cera d'api su legno
cm 106x93

MARCO FERRI

Nasce a Tarquinia il 14 gennaio 1968. Segue i corsi di ceramica presso il laboratorio di ricerca "Etruscu-ludens", istituito dal Comune di Tarquinia in collaborazione con l'artista cileno Sebastian Matta. Frequenta il corso di pittura nello studio del maestro inglese Brian Mobbs.

Vive e lavora a Tarquinia con studio in Via di Porta Tarquinia, 25.
Web marcoferri.net • Mobile +39 339 8064548 • Mail: ferrimarcoarte@gmail.com • Instagramm: @ferrimarcoarte

COLLETTIVE

2021 HYPOTHESIS, ATTO I, Nuova Galleria Morone, Milano. GREEN, Galleria Il Sole, Roma.
2018 PAN HORMOS PALERMO CITTÀ PORTO, a cura di Giorgia Salerno, Banca d'Italia, Palermo.
2017 ARCHEOLOGIA COLORE, Drugstore Gallery, Roma.
2016 IN PRINCIPIO È LA TERRA, a cura di RESILIENZA ITALIANA, Mostra Site specific a cura di Kevin Mc Manus e Matteo Galbiati, Forte di Gavi (AL).
2015 GREATEST HITS, Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma.
LA CERAMICA CONTEMPORANEA IN ITALIA, a cura di Mariastella Margozzi, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
2013 90 ARTISTI PER UNA BANDIERA, Reggio Emilia, Modena, Roma, a cura di Sandro Parmiggiani.
2011 ATTRAZIONE ANCESTRALE, Galleria SBLU, Milano.
MY HOME UNA CASA IN GALLERIA, Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma.
TERRACOLTA, Musei di San Salvatore in Lauro, Roma.
NOI C'ERAVAMO 150 ANNI DELL'UNITÀ D'ITALIA, Sala dei Dioscuri del Quirinale, Roma.
PERCORSI CROMATICI, Galleria Bonioni Arte, Reggio Emilia.
TERRAAA!!, a cura di Simone Battiato, Galleria Arte e Pensieri, Roma.
2010 ROMARTIGIANART, Galleria Beim Engel Lussemburgo, Istituto Italiano di Bruxelles.
TANA LIBERA TUTTI, Galleria Il Sole Arte Contemporanea, Roma.
2009 RURITALIA, Sala dei Dioscuri del Quirinale, Roma e Sala Sacchetti, Tarquinia.
UN CASTELLO PER L'ARTE CONTEMPORANEA, Castello di San Giorgio, Maccarese (RM).
2007 LA TERRA E IL FUOCO, a cura di Luciano Marziano, Auditorium San Pancrazio, Tarquinia.

PERSONALI

2019 M'AL TEMPO STESSO E VICEVERSA, Galleria il Sole, Roma.
DOLCI CAREZZE DI SALE, a cura di Nicolò Mannini, Galleria la Fonderia Firenze.
2018 A COR LEGGERO, a cura di Philippe Daverio, Biblioteca del Daverio, Milano.
2017 A PREVALENTE REGIME DI BREZZA, Testo di Ivan Quaroni, Morotti Arte Contemporanea, Milano.
MOTIVI D'INCERTA RILEVANZA, Galleria C2 Contemporary Art, Firenze.
SE UN GIORNO PER CASO UN COLPO DI VENTO, Presentazione del Libro d'artista, Galleria Il Sole, Roma.

2015 IN-COSTANTE RILEVANZA, Morotti Arte Contemporanea, Daverio, Varese.
2014 POCHE VARIAZIONI DI RILIEVO, Spazio D'ARC, Roma.
CON OCCHI DI RIGUARDO, per Fotografia Europea, Galleria Bonioni Arte, Reggio Emilia.
L'ETERNO RITORNO, a cura di Niccolò Bonechi, Galleria Bonioni Arte, Reggio Emilia.
2012 PER CERTI VERSI, a cura di Francesca Baboni e Stefano Taddei. Galleria Bonioni Arte, Reggio Emilia.
AD ALESSANDRIA FA MOLTO CALDO, testo di Luciano Marziano, Biblioteca Vallicelliana, Roma.
PER CORSI PER VERSI, Studio Apeiron, Sovico (MB).
2011 A FERRI E FUOCO, Galleria La Roggia, Pordenone.
2010 FILDIFERRI, testo di Carlo Fabrizio Carli, Studio Arte Fuori Centro, Roma e Palazzo Comunale, Tarquinia.
2009 BUCCHERI, a cura di Marcello Carriero, Galleria NAOS, Viterbo.
2008 DI LUCE E DI TERRA, testo di Luciano Marziano, Auditorium San Pancrazio, Tarquinia.

FIERE

2017 AFFORDABLE Milano, ARTE Verona, ARTE Genova, ARTE Bergamo, ARTE Lucca.
2016 ARTEFIERA BOLOGNA SOLOSHOW, Morotti Arte Contemporanea, Daverio, Varese.

ACQUISIZIONI

2016 COLLEZIONE ARTE CONTEMPORANEA DELLA BANCA D'ITALIA, Acquisizione di sei opere.

PREMI

2013 Finalista "PREMIO COMBAT", Museo Giovanni Fattori, Livorno.
2012 LA SPEZIA SETTEMBRE D'ARTE, Premio organizzato dal CAMEC di La Spezia e ANGAMC.
SEGRETE DI BOCCA, Libreria Bocca, Milano.
2011 Invitato al XXXVIII PREMIO SULMONA, Sulmona.
Invitato al XXXVII PREMIO SULMONA, Sulmona.
Invitato al CONCORSO DI SCULTURA "MAGA CIRCE", San Felice Circeo.

Un sincero ringraziamento va ad Alessandra Sileoni per il coraggio,
per il confronto e il dialogo a Marcello Carriero e per il supporto a Fabio Ortolani della Galleria Il Sole . . .
naturalmente ringrazio anche Domiziana, Manuela e tutta la mia famiglia che mi sopportano tutti i giorni.

SOCIETÀ TARQUINIENSE
D'ARTE E STORIA

GALLERIA IL SOLE