

Curriculum vitae artistico

DATI PERSONALI

Paolo Vozzella

Nato il 16-03-1973

Telefono CELL. 0039 338 7099043

E-mail paolovozzella@libero.it , Pablo_00_arts@hotmail.com

Studi

2005 -Laureato in architettura conseguita presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" , il 12 aprile 2005 con votazione finale di 100/110, Relatore Prof. Leonardo Di Mauro.

1995 -Diploma di Geometra conseguito presso l'Istituto Tecnico per Geometri "Oscar D'Agostino " di Avellino

Capacità e competenze personali

Artista. Architetto . Inventore. Organizzazione del personale. Organizzazione eventi..

Esperienze professionali:

(2010)- Dal 05-19marzo, mostra collettiva di pittura alla Galleria Elle Arte Contemporanea , Roma.

(2010)- Dal 08-22 gennaio, mostra collettiva di pittura alla Galleria Elle Arte Contemporanea , Roma.

(2008) – Il 9 giugno partecipo alla estemporanea di pittura per beneficenza "100 metri di emozioni colori e parole", dipinta con i disabili del *Centro Australia* di Avellino.

(2008) – Dal 23-25 maggio, mostra collettiva di pittura al Comune di Monteforte I. (Avellino)

(2007) - dal 05 al 26 agosto, mostra personale di pittura al *Museo Civico* "DELLA GENTE SENZA STORIA" di Altavilla Irpina (Avellino).

(2007) – Il 14 giugno partecipo alla estemporanea di pittura per beneficenza "100 metri di emozioni colori e parole", dipinta con i disabili del *Centro Australia* di Avellino.

(2007) – dal 24 al 28 marzo, mostra collettiva di pittura al *Centro Sportivo* di Avellino, titolo "Materie e Segni nello Spazio.

(2006) – dal 12/10 al 12/11, mostra personale di pittura a *Palazzo Crispi*, titolo "Istintivo Razionale", Napoli

(2005) – dal 24 al 27 giugno, mostra collettiva di pittura al *Castello Baronale* di Acerra a Napoli, titolo " Che mille fiori sbocciano".

(2004) – dal 10 al 16 gennaio, mostra personale di pittura al *Palazzo Caracciolo* di Avellino, titolo "Realtà....Sogno".

(2006) - Progettazione di un brevetto di largo consumo” Sacchetto portarifiuti “, ora è in atto il processo di commercializzazione, (marketing, ecc.).

Esperienze professionali:

Esperienza professionale e lavorativa anche in architettura come progettista di interni, piazze, partecipazione a concorsi e altro.

Pubblicazioni:

Articoli sui giornali:

2006- Corriere del Mezzogiorno.

2006-Il Mattino

2006-Napolipiù

2006-Roma

2006-Democrazia Cristiana (Avellino)

2007- Settimanale Vanità (Avellino)

Crescita e forma di un astrattismo razionale.

Per una filosofia della composizione.

“L’artista produce un’immagine o fantasma; e colui che gusta l’arte volge l’occhio al punto che l’artista gli ha additato, guarda per lo spiraglio che colui gli ha aperto e riproduce in sé quell’immagine”ⁱ. Per una filosofia della composizione artistica, le proposizioni crociane possono fungere ancora da breviario: il precetto per cui l’opera d’arte si dà come equilibrio tra un sentimento e un’immagine, “sicché la poesia [l’opera] non può dirsi né sentimento né immagine né somma dei due, ma «contemplazione del sentimento» o «intuizione lirica», o [...] «intuizione pura», in quanto è pura di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealtà delle immagini di cui s’intesse, e coglie il puro palpito della vita nella sua idealità”ⁱⁱ, è utilizzabile per chiarire un’altrettanto fondamentale antinomia ricorrente nel processo di creazione. Se al sentimento si accostano istinto, irrazionalità e caso, se all’intuizione si affiancano ragionamento, razionalità e ordine, otterremo la prima coppia di termini chiave nell’evoluzione del percorso di Paolo Vozzella: *istinto e ragione*.

In equilibrio tra la metodologia descritta da Poe (“E’ mia intenzione dimostrare [...] che l’opera procedette [...] con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico”ⁱⁱⁱ) ed il fervore dell’impeto romantico, Vozzella persegue un’estetica del *construire*, per utilizzare la categoria messa a punto da Paul Valery nei saggi su Leonardo^{iv}. Scrive Jauss: “Ciò che del «metodo» di Leonardo affascinava Valery e che egli cercava di chiarire come radice comune tra le *entreprises de la connaissance et les opérations de l’art*, era la «logica immaginativa» della costruzione, vale a dire di quella forma di prassi che ubbidisce al principio del *faire dépendre le savoir du pouvoir*”^v. Per Valery il sapere dipende dunque dal potere, dall’agire sperimentale, “in modo che comprendere e produrre divengono un’unica cosa”^{vi}. L’opera d’arte non è concepibile come “un modello precostituito”: essa non è “niente altro che la legge che diviene evidente soltanto nella sua edificazione”^{vii}.

Nel teatro del mondo, l’opera d’arte edifica una nuova forma in divenire che emerge pazientemente dal caso, ordinata e regolata dalla misura dell’intelligenza umana. La dialettica tra istinto e ragione è metafora della presenza umana nel mondo. Uomo e natura, attraverso i quali l’opera d’arte si compie. In equilibrio, come gli alberi cantati da Rilke, che entrano ed escono dalla metamorfosi, che sono ora acqua ed ora pietra, come gli alberi che ritornano più volte nell’opera di Vozzella, prototipo di una filosofia della composizione: nei quali il corpo, lo scheletro, il tronco conserva i caratteri naturalistici, mentre la chioma, il capo, le foglie sono tracciati in obbedienza ai principi di un severo astrattismo.

Tuttavia, rispetto alle estetiche fin qui delineate, Vozzella si consente una netta *variatio*, un capovolgimento. Il motivo irrazionale, infatti, emerge qui in un secondo momento: è posteriore alla *costruzione*. La *costruzione*, l'ordine, la legge è ciò che *consente* il disordine. La *ratio* crea il *caos*. Prima esiste l'albero, prima la precisa ricostruzione della natura; poi il caso, il gesto, l'*azione*, la pittura lanciata disordinatamente sugli elementi della tela preventivamente ordinati.

Sul piano della critica storica, infatti, i caratteri dialettici fondamentali dell'opera di Vozzella che abbiamo fin qui enunciato (*istinto e ragione, costruzione e legge, natura e uomo*), si traducono in un percorso che conduce l'artista da un esordio ancora parzialmente figurativo alla serie delle opere più recenti. Un ciclo definito *istintivo – razionale*, nel quale è possibile cogliere con estrema chiarezza i principi compositivi dell'artista.

Ciò che sembra distinguere Vozzella da molto astrattismo di maniera, da molto *pollockismo* stagionale, è la cura con cui l'artista trasforma la materia (la *natura*), nella legge sulla quale il gesto istintivo dovrà venire a posarsi. *Il mio più grande labirinto. Istintivo-razionale*, che appartiene all'ultimo ciclo, è particolarmente significativa. Bisogna notare il lavoro preliminare: la realizzazione della tela, dipinta in bianco e in nero, spezzata nettamente al centro, mostrando in un certo qual modo lo scheletro della costruzione, la quinta della rappresentazione. Poi la scelta rigorosissima dei colori: rosso, giallo e blu. Quando la legge è ordinata, quando l'uomo ha dominato la natura, quando sembra di essere usciti finalmente dal labirinto, l'urna del caso riprende a scuotersi, le carte si scompongono, il vento spazza nuovamente via le foglie. L'artista precipita la pittura sulla tela, in un movimento previsto e casuale. Ogni particola di materia *deve* cadere, produrre una scia di colore, fermarsi in un punto. Ogni evento ha un legge, ma ogni evento è imprevedibile. I segni sulla tela sono geroglifici senza traduzione, lingua purissima e ignota, alfabeto senza spiegazione. Eppure la legge, l'ordine, la necessità dominano dal profondo la struttura della composizione.

L'astrazione totale, la totale disumanizzazione, è esorcizzata: resta l'uomo, abile nella costruzione dell'ordine e nella violazione della regola. L'alfabeto non è negato, cancellato. E' irraggiungibile, ma esiste: è nascosto al di qua delle leggi. Come ha scritto Ortega: "Un quadro, una poesia in cui non restasse alcun residuo delle forme vissute, sarebbero inintelligibili, vale a dire, non sarebbero nulla, come niente sarebbe un discorso dove ciascuna parola si fosse alienata dalla sua abituale accezione"^{viii}. Le forme, i segni, le tracce di Vozzella conservano memoria della forza, della volontà che le ha prodotte: una grafia che evoca la mano sfuggente dello scriba.

"La forma di ogni porzione di materia, sia essa vivo o morta, e i cambiamenti di forma che appaiono nei suoi moti e nella sua crescita, possono venir descritti come l'effetto dell'azione di una forza. In breve: la forma di un oggetto è un diagramma di forze, almeno nel senso che noi possiamo giudicare o dedurre quali forze agiscano o abbiamo agito su di esse"^{ix}. Come la scienza descrive le forze che hanno determinato la forma di una conchiglia, di un albero, così la critica morfologica delinea le forze umane (le intenzionalità), che hanno generato la forma di un'opera d'arte. Nell'opera di Paolo Vozzella vi è il respiro dell'umano; dell'uomo nella natura. Il

diagramma è chiaro, nitido, la forma casuale. Il moto apparentemente disordinato di una mosca attorno a una fonte di luce è in realtà un disegno precisissimo e infallibile.
Azione e reazione.

Nel 1964, in altra epoca, in diverso contesto, Dorfles tracciava un quadro sintetico dei movimenti astratti ed informali. “Le tecniche dell’informale, del tachisme, della pittura segnica e gestuale, erano state caratterizzate da un tipico alienarsi dell’elemento pittorico da quello programmatore d’intenzionalità cosciente”^x. Vittime dell’inarrestabile trasmutazione in maniera di una genuina innovazione tecnica furono “i più fragili, i più impreparati fra gli artisti; o i più disonesti, quelli cui non era parso vero di rinunciare al diritto di scelta, per affidarsi al telos aleatorio”^{xi}. Ma giunse “pronta e concorde” la reazione: “si videro tosto sorgere qua e là i diversi esperimenti che miravano a restituire un significato (una *Bedeutung*) alla tecnica, oppure che miravano a restituire intenzionalità all’operare stesso dell’artista”^{xii}. Dorfles aveva già indicato in Burri, alcuni anni prima, in un intervento scritto in occasione della XXX Biennale, l’artista simbolo di tale “reazione”: “Non dirò certo che il valore dei lavori di Burri sia dovuto all’uso di legni combustibili, degli stracci, dei rattoppi [...]. Ma, in realtà, quello che significa la pittura di Burri è la possibilità di far constatare come una legge compositiva, una legge nei rapporti dei timbri e di accenti, di spazio e di dimensioni, possa ancora valere nel suffragare la bontà d’un’opera”^{xiii}. Ciò che bisogna qui sottolineare, consapevoli della distanza critica e temporale dalla sintesi di Dorfles, sono principalmente due aspetti: da un lato l’emergere di una tendenza contraria alla *disumanizzazione*, di una reazione al dominio assoluto della casualità nell’arte, a favore della progettualità, della regola, del *construire*; dall’altro la precisa volontà di definire Burri, nel magma sconvolto della modernità, *pittore*.

Con la dovuta cautela, con le necessarie diffrazioni (tra le epoche e tra gli autori in questione), la situazione contemporanea può essere per grandi linee assimilata agli anni sessanta descritti da Dorfles. Nel vortice della video-arte, dell’*happening*, dell’*installazione*, si può forse ancora tracciare il sentiero di una *reazione*, di una *retroguardia*. Nell’impossibilità di affrontare in questa sede (e con i nostri scarsi strumenti) un panorama compiuto di tale *retroguardia*, basterà per ora azzardare una ipotesi (tanto banale quanto provocatoria): la *retroguardia*, oggi, è ancora nella pittura, nelle costruzioni fondate sulla mano e sul pennello, con le quali, come accadeva per i matematici greci con la riga ed il compasso, ogni forma, dalla più semplice alla più complessa, è descrivibile. Se esiste un progetto, un’idea, ogni forma e ogni disordine è possibile, dall’umano all’astratto, dal figurativo all’informale.

Marco Grimaldi

ⁱ B. Croce, *Breviario di estetica – Aesthetica in nuce*, Milano 1990, p. 22.

ⁱⁱ Idem, pp. 195-6.

ⁱⁱⁱ E. A. Poe, *Filosofia della composizione*, in *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano 1971, p. 1309.

^{iv} Cfr. P. Valéry, *Oevres*, Paris 1960.

^v H. R. Jauss, *Apologia dell’esperienza estetica*, Torino 1985, p. 22.

^{vi} Idem, p. 23.

^{vii} Idem, p. 24.

^{viii} J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma 2005, p. 32.

^{ix} D' A. W. Thompson, *Crescita e forma*, Torino 1969, p. 15.

^x G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976, p. 92.

^{xi} Ibidem.

^{xii} Idem, pp. 92-93.

^{xiii} Idem, p. 59.