

 **CINEPORTO
DELL'EMILIA
ROMAGNA**

in collaborazione con

 **LART**
UNIVERSE  **DALÍ**
UNIVERSE

18 - 21

SETTEMBRE

INGRESSO GRATUITO
DALLE 10:00 ALLE 18:00

Cineporto dell'Emilia-Romagna

Via Braida 22-24-26,
41042 Fiorano Modenese (MO)

VISIONI VISIONS ON STAGE **IN** **SCENA**

GLI ARTISTI

Salvador Dalí
Alessandro Valeri
Yann C
Adriano Venturelli
Fausto De Nisco
André Che Isse
Abraham Sidney
Dallari & Malavasi



lartuniverse.it

otto
artisti
per la
settimana
arte

 **mario neri** spa

 **SCARABEO**
ENTERTAINMENT

 **LEONARDI**

 **GENERALI**

 **AUTO
GRUPPO
MODENA**

STUDIOLATTEPIU

con il patrocinio di:



TWIST NELLO STUDIO DI VELÁZQUEZ

SALVADOR DALÍ



Anno: 1962

Dimensioni: 129,5 cm x 180 cm ≈ 51,0 x 70,9 pollici

Dimensioni con cornice: 200 cm x 250 cm ≈ 78,7 x 98,4 pollici

Tecnica: olio su tela

Con *Twist in the Studio of Velázquez*, Salvador Dalí mette in relazione la grande tradizione della pittura spagnola con uno dei fenomeni più riconoscibili della cultura popolare degli anni Sessanta: il Twist.

Realizzata nel 1962, l'opera guarda direttamente a Diego Velázquez, artista profondamente ammirato da Dalí. Nella composizione emergono riferimenti alla sua pittura e, in particolare, a *Las Meninas*. Dalí, tuttavia, non si limita a reinterpretare un capolavoro del passato, ma introduce nello spazio solenne dell'atelier un elemento profondamente contemporaneo: la danza.

Il Twist entra così nella pittura non soltanto come riferimento culturale, ma attraverso il movimento stesso dell'opera. Grazie a una particolare cornice dotata di un sistema di illuminazione intermittente, la pittura acquista ritmo e l'opera sembra prendere vita. Non sono le figure rappresentate a muoversi, ma è l'immagine nel suo insieme ad animarsi attraverso l'alternarsi della luce, avvicinandosi così al linguaggio del cinema.

È proprio da questa trasformazione che nasce il rapporto con il cinema. Il rapido alternarsi della luce modifica la percezione della tela e introduce nell'immagine una dimensione temporale. L'opera non viene più percepita soltanto come una superficie immobile, ma come qualcosa che si attiva davanti allo spettatore.

Il principio richiama quello dell'immagine cinematografica, nella quale luce, successione e ritmo trasformano una serie di immagini statiche in movimento. Dalí porta così idealmente il cinema dentro la pittura: attraverso la cornice e la luce intermittente, *Twist in the Studio of Velázquez* si anima, acquista movimento e si avvicina all'esperienza cinematografica.

La pittura comincia a muoversi.

TWIST IN THE STUDIO OF VELÁZQUEZ

SALVADOR DALÍ



Year: 1962

Dimensions: 129.5 cm x 180 cm ≈ 51,0 inch x 70,9 inch

Dimensions with frame: 200 cm x 250 cm ≈ 78.7 in x 98.4 in

Technique: oil painting on canvas

In *Twist in the Studio of Velázquez*, Salvador Dalí brings the great tradition of Spanish painting into dialogue with one of the most recognisable phenomena of 1960s popular culture: the Twist. Created in 1962, the work directly engages with Diego Velázquez, an artist whom Dalí deeply admired.

The composition contains references to Velázquez's painting and, in particular, to *Las Meninas*. Dalí, however, does not simply reinterpret a masterpiece from the past. He introduces a distinctly contemporary element into the solemn setting of the artist's studio: dance.

The Twist enters the painting not only as a cultural reference, but through the movement of the work itself. Thanks to a specially designed frame fitted with an intermittent lighting system, the painting acquires rhythm and the work appears to come to life. It is not the depicted figures that move. Rather, the image as a whole is animated by the alternating light, bringing it closer to the language of cinema.

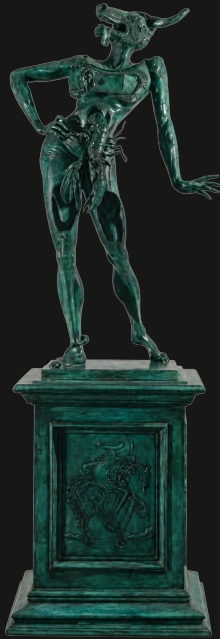
It is precisely through this transformation that the connection with cinema emerges. The rapid alternation of light alters the viewer's perception of the canvas and introduces a temporal dimension into the image. The work is no longer perceived simply as a static surface, but as something that becomes activated before the viewer.

This principle recalls that of the moving image, in which light, sequence and rhythm transform a series of still images into motion. Dalí thus brings cinema into painting: through the frame and its intermittent light, *Twist in the Studio of Velázquez* becomes animated, acquires movement and approaches the cinematic experience.

The painting begins to move.

LE MINOTAURE

SALVADOR DALÍ



Anno: 1981

Dimensioni: h 146 cm, base 75 x 75 x 91 cm

Tecnica: bronzo

Le Minotaure attraversa l'immaginario di Salvador Dalí come una figura sospesa tra mito, inconscio e trasformazione. Nella scultura, Dalí riprende la creatura nata dall'unione di Pasifae con il Toro di Creta e rinchiusa da Minosse nel Labirinto, reinterpretandola attraverso il proprio universo surrealista.

Il corpo della figura è disseminato di elementi simbolici e oggetti inattesi che interrompono la lettura tradizionale del mito e trasformano il Minotauro in una creatura profondamente daliniana. Anche il Labirinto assume un significato ulteriore: non è più soltanto uno spazio fisico, ma diventa metafora della mente, dell'irrazionale e dei percorsi nascosti dell'inconscio.

Il rapporto con lo spettacolo conduce direttamente a Labyrinth, il balletto ideato da Dalí e presentato nel 1941 al Metropolitan Opera House di New York. Dalí non interviene soltanto come artista visivo, ma concepisce il libretto, le scenografie e i costumi, trasformando la leggenda di Teseo, Arianna e del Minotauro in un universo teatrale completamente surrealista.

Nei disegni preparatori realizzati per Labyrinth, compresi quelli che documentano e immaginano il lavoro dietro le quinte del balletto, l'immagine diventa già progetto di movimento e di scena. Forme, colori, costumi e soluzioni scenografiche vengono studiati non soltanto in funzione della rappresentazione finale, ma anche nel loro processo di costruzione e preparazione. Questi disegni permettono così di entrare idealmente nel backstage dello spettacolo, mostrando il passaggio dall'idea alla scena, dal segno grafico alla materia e infine al corpo dei danzatori.

È in questo passaggio che nasce anche il rapporto con il cinema. Il balletto introduce nella ricerca di Dalí il corpo in movimento, il tempo, la successione delle azioni e la trasformazione dell'immagine davanti allo spettatore. Le testimonianze filmate trasferiscono poi ulteriormente questo universo teatrale nell'immagine cinematografica, permettendo a gesto, costume e scenografia di sopravvivere alla rappresentazione dal vivo.

La scultura del Minotauro diventa così il punto d'incontro tra mitologia, disegno, teatro, danza, scultura e immagine in movimento. Un unico soggetto attraversa linguaggi e decenni differenti, mostrando come, per Dalí, un'immagine non appartenga mai a una sola forma espressiva.

Dal mito alla scena, dalla scena al movimento.

LE MINOTAURE

SALVADOR DALÍ



Year: 1981

Dimensions: h 146 cm, base 75 x 75 x 91 cm

Tecnique: bronze

Le Minotaure runs through Salvador Dalí's imagination as a figure suspended between myth, the unconscious, and transformation. In the sculpture, Dalí revisits the creature born from the union of Pasiphaë and the Cretan Bull and confined by Minos within the Labyrinth, reinterpreting it through his own Surrealist universe.

The figure's body is scattered with symbolic elements and unexpected objects that disrupt the traditional reading of the myth and transform the Minotaur into a distinctly Dalinian creature. The Labyrinth itself also acquires a deeper meaning: it is no longer merely a physical space, but becomes a metaphor for the mind, the irrational, and the hidden paths of the unconscious.

The connection with performance leads directly to Labyrinth, the ballet conceived by Dalí and presented in 1941 at the Metropolitan Opera House in New York. Dalí did not participate simply as a visual artist: he conceived the libretto, sets, and costumes, transforming the legend of Theseus, Ariadne, and the Minotaur into a fully Surrealist theatrical universe.

In the preparatory drawings created for Labyrinth, including those that document and imagine the work taking place behind the scenes of the ballet, the image already becomes a project for movement and performance. Forms, colours, costumes, and scenic solutions are studied not only in relation to the final production, but also through their process of construction and preparation. These drawings therefore offer an ideal glimpse into the backstage world of the performance, revealing the passage from idea to stage, from graphic mark to material form, and finally to the bodies of the dancers.

It is within this transition that the connection with cinema also emerges. The ballet introduces into Dalí's research the moving body, time, the succession of actions, and the transformation of the image before the viewer's eyes. Filmed records further transfer this theatrical universe into the cinematic image, allowing gesture, costume, and set design to survive beyond the live performance.

The sculpture of the Minotaur thus becomes a meeting point between mythology, drawing, theatre, dance, sculpture, and the moving image. A single subject passes through different languages and different decades, demonstrating how, for Dalí, an image never belongs to only one form of expression. From myth to the stage, from the stage to movement.

LE TRICORNE

SALVADOR DALÍ



Anno: 1952

Dimensioni: 26 x 32 cm

Tecnica: acquerello, gouache, tempera e collage

Con *Le Tricorne*, Salvador Dalí torna a confrontarsi con una storia che attraversa letteratura, teatro, musica e danza, trasformandola in un terreno ideale nel quale far dialogare immagine, costume e rappresentazione.

El sombrero de tres picos, tratto dalla novella di Pedro Antonio de Alarcón, racconta una vicenda fatta di seduzione, gelosia, equivoci e travestimenti. Il costume diventa parte centrale della narrazione, perché attraverso gli abiti identità e ruoli vengono continuamente messi in discussione.

La storia era già stata trasformata nel celebre balletto musicato da Manuel de Falla, presentato nel 1919 dai Ballets Russes di Serge Diaghilev. Nel 1949 Dalí viene chiamato a reinterpretarne l'immaginario per una nuova produzione americana, progettando scenografie, fondali e costumi secondo il proprio linguaggio surrealista.

L'opera esposta, realizzata nel 1952 ad acquerello, gouache, tempera e collage, anticipa l'universo iconografico che Dalí svilupperà nell'edizione illustrata di *Le Tricorne* del 1958, nella quale la stessa immagine compare come Tavola XVII.

La figura conserva una forte impostazione teatrale: emerge frontalmente come un personaggio pronto a entrare in scena, mentre corpo e costume sembrano fondersi in un'unica costruzione visiva. Il rapporto con il cinema nasce proprio da questo passaggio continuo tra linguaggi. Dalí parte dalla letteratura, attraversa disegno, costume e scenografia e conduce l'immagine verso il corpo e il movimento. È lo stesso principio che lega teatro, balletto e cinema: un'immagine progettata diventa personaggio e comincia a muoversi.

Dalla carta al costume, dal costume alla scena, dalla scena al movimento.

LE TRICORNE

SALVADOR DALÍ



Year: 1952

Dimensions: 26 x 32 cm

Tecnique: watercolour, gouache, tempera and collage

With *The Three-Cornered Hat*, Salvador Dalí returns to a story that moves through literature, theatre, music, and dance, transforming it into an ideal space where image, costume, and performance can interact.

El sombrero de tres picos, based on the novella by Pedro Antonio de Alarcón, tells a story of seduction, jealousy, misunderstandings, and disguises. Costume becomes central to the narrative, as clothing continually alters and questions identity and role.

The story had already been transformed into the celebrated ballet composed by Manuel de Falla and presented in 1919 by Serge Diaghilev's *Ballets Russes*. In 1949, Dalí was invited to reinterpret its imagery for a new American production, designing sets, backdrops, and costumes in his own Surrealist language.

The work presented here, created in 1952 in watercolour, gouache, tempera, and collage, anticipates the iconographic world Dalí would later develop for the illustrated edition of *Le Tricorne* published in 1958, where the same image appears as Plate XVII.

The figure retains a strongly theatrical presence, emerging frontally like a character ready to enter the stage, while body and costume seem to merge into a single visual construction.

The connection with cinema arises from this continuous passage between different languages. Dalí moves from literature through drawing, costume, and set design, ultimately leading the image towards body and movement. It is the same principle that connects theatre, ballet, and cinema: a designed image becomes a character and begins to move.

From paper to costume, from costume to stage, from stage to movement.

SAN GIORGIO E IL DRAGO

SALVADOR DALÍ



Scultura originale di Salvador Dalí
Anno: 1977-1984
Materiale: bronzo
Tecnica: processo a cera persa
Altezza: 148 cm

La scultura “San Giorgio e il drago” di Dalí nasce come traduzione tridimensionale di una precedente litografia e conserva, anche nel bronzo, quella tensione visionaria tipica del maestro catalano. Il soggetto è quello archetipico del combattimento tra bene e male, ma Dalí lo rilegge in chiave profondamente psicologica.

Il volto assente di San Giorgio, ridotto a una superficie liscia, quasi specchiante, è uno degli elementi più potenti dell’opera: non c’è un’identità definita, perché l’eroe diventa chi guarda. È un invito diretto all’osservatore a riconoscersi nella figura del santo, trasformando il mito in esperienza interiore.

Il drago non è soltanto il male esterno, ma si annida anche nell’inconscio: è lì che le sue ali si trasformano in fiamme, rivelando l’incendio interiore del combattimento, una presenza da affrontare, dominare, integrare.

Il dualismo tra luce e ombra attraversa tutta la composizione. San Giorgio incarna la forza ordinatrice, mentre il drago rappresenta l’energia caotica. Dalí non propone una vittoria puramente narrativa, ma simbolica: è la lotta eterna tra istinto e coscienza.

Alle spalle dell’eroe compare la figura femminile avvolta in un drappo: è la principessa salvata, riferimento diretto alla leggenda, ma anche archetipo della parte vulnerabile dell’essere umano. Dalí dialoga apertamente con la storia dell’arte. Il parallelismo con il San Giorgio di Raffaello e con quello di Albrecht Dürer è evidente: come nei grandi modelli rinascimentali, il cavaliere rappresenta l’ordine morale che si oppone al caos.

Ma, a differenza dei predecessori, Dalí interiorizza il conflitto, spostandolo dal campo di battaglia al territorio della psiche.

Un dato storico significativo completa il racconto dell’opera: una delle sculture di San Giorgio e il drago è stata donata nel 1995 ai Musei Vaticani da Beniamino Levi, presidente della Dalí Universe.

Un gesto che sancisce il valore universale di questa reinterpretazione daliniana del mito: non solo un episodio cavalleresco, ma una meditazione sul coraggio, sulla trasformazione e sulla responsabilità individuale di fronte al proprio drago.

SAN GIORGIO E IL DRAGO

SAINT GEORGE AND THE DRAGON

SALVADOR DALÍ



Original sculpture by Salvador Dalí

Year: 1977-1984

Material: bronze

Technique: lost-wax casting

Height: 148 cm

The sculpture Saint George and the Dragon by Salvador Dalí was conceived as a three-dimensional translation of an earlier lithograph and retains, even in bronze, that visionary tension so characteristic of the Catalan master.

The subject is the archetypal struggle between good and evil, but Dalí reinterprets it through a profoundly psychological lens.

The absent face of Saint George, reduced to a smooth, almost mirror-like surface, is one of the most powerful elements of the work: there is no defined identity, because the hero becomes the viewer. It is a direct invitation to the observer to recognize themselves in the figure of the saint, transforming myth into an inner experience.

The dragon is not merely external evil, but also dwells within the unconscious: it is there that its wings turn into flames, revealing the inner fire of the struggle, a presence to be confronted, mastered, integrated.

The dualism between light and shadow runs through the entire composition. Saint George embodies ordering force, while the dragon represents chaotic energy. Dalí does not propose a purely narrative victory, but a symbolic one: it is the eternal conflict between instinct and consciousness.

Behind the hero appears a female figure wrapped in a drape: she is the rescued princess, a direct reference to the legend, but also an archetype of the vulnerable part of the human being. Dalí openly dialogues with art history. The parallel with Saint George by Raphael and by Albrecht Dürer is evident: as in the great Renaissance models, the knight represents moral order opposing chaos.

But unlike his predecessors, Dalí internalizes the conflict, shifting it from the battlefield to the territory of the psyche. A significant historical detail completes the story of the work: in 1995, one of the Saint George and the Dragon sculptures was donated to the Vatican Museums by Beniamino Levi, president of Dalí Universe.

A gesture that affirms the universal value of this Dalinian reinterpretation of the myth: not merely a chivalric episode, but a meditation on courage, transformation, and individual responsibility in the face of one's own dragon.

CIRCO (Mira)

ALESSANDRO VALERI



Anno: 1999 - 2013

Dimensioni: 80 x 105 cm

Tecnica: stampa alla gelatina d'argento montata su tela e pastello a olio

Il rapporto di Alessandro Valeri con il circo nasce molto prima della realizzazione delle fotografie. La scintilla risale alla sua giovinezza, quando vede per la prima volta *La strada* di Federico Fellini. Il mondo di Gelsomina e Zampanò, fatto di poesia, malinconia, precarietà, fatica e meraviglia, lo colpisce profondamente e lascia in lui un'immagine destinata a riemergere molti anni dopo. È proprio *La strada* a generare in Valeri il desiderio di conoscere il circo non soltanto attraverso il cinema, ma nella sua realtà concreta. Quella visione diventa l'origine remota di un percorso che si compie nel 1999, quando l'artista decide di vivere per oltre un mese insieme alla compagnia del Circo Togni.

Valeri entra così nel circo dall'interno, condividendone ritmi, spazi, attese e quotidianità, e stabilendo un rapporto diretto con acrobati, clown, trapezisti, domatori e animali.

Le opere della serie non sono dedicate allo spettacolo in quanto tale. Valeri non cerca il momento dell'esibizione, l'applauso o la perfezione del numero. Il suo sguardo si concentra soprattutto sul dietro le quinte: l'attesa prima dell'ingresso in pista, la concentrazione, la stanchezza, il silenzio, la paura, il gesto quotidiano, il volto che appare quando la maschera non è ancora stata indossata o è appena caduta. È qui che il rapporto con Fellini diventa più profondo. Fellini stesso, parlando del circo, riconosceva di sentirne intimamente "i ripostigli, le luci, gli odori" e gli aspetti della sua "vita più segreta". Valeri compie fotograficamente proprio questo attraversamento, oltrepassando la pista per cercare quella vita segreta che il pubblico normalmente non vede.

Il legame con *La strada* non è quindi soltanto un riferimento culturale. È il punto di origine dell'intero progetto. Il cinema accende l'immaginazione di Valeri e, molti anni dopo, lo spinge a trasformare quella suggestione in esperienza vissuta.

Il circo diventa così un luogo dell'esistenza, sospeso tra meraviglia e fatica, forza e fragilità, personaggio e persona. Il backstage diventa il vero palcoscenico della fotografia di Valeri, il luogo in cui il sogno dello spettacolo incontra la realtà umana di chi lo rende possibile.

CIRCUS (Mira)

ALESSANDRO VALERI



Year: 1999 - 2013

Dimensions: 80 x 105 cm

Technique: gelatin silver print mounted on canvas and oil pastel

Alessandro Valeri's relationship with the circus began long before he created the photographs. The spark dates back to his youth, when he first saw Federico Fellini's *La strada*. The world of Gelsomina and Zampanò, shaped by poetry, melancholy, precariousness, hardship and wonder, affected him deeply and left an image that would resurface many years later.

It was precisely *La strada* that inspired Valeri to discover the circus not only through cinema, but in its concrete reality. That vision became the distant origin of a journey that came to fruition in 1999, when the artist decided to live for more than a month with the Circo Togni company.

Valeri thus entered the circus from within, sharing its rhythms, spaces, waiting times and daily life, and establishing a direct relationship with acrobats, clowns, trapeze artists, animal trainers and animals.

The works in the series are not devoted to the spectacle itself. Valeri does not seek the moment of performance, the applause or the perfection of the act. His gaze is focused above all on the backstage: the waiting before entering the ring, concentration, fatigue, silence, fear, everyday gestures, and the face that appears before the mask is put on or just after it has fallen away.

This is where the relationship with Fellini becomes deeper. Fellini himself, speaking about the circus, said that he felt an intimate connection with its "back rooms, lights, smells" and with the aspects of its "most secret life." Through photography, Valeri undertakes precisely this passage, moving beyond the ring to seek out that hidden life the audience does not normally see.

The connection with *La strada* is therefore not merely a cultural reference. It is the starting point of the entire project. Cinema ignites Valeri's imagination and, many years later, leads him to transform that inspiration into lived experience.

The circus thus becomes a place of existence, suspended between wonder and hardship, strength and fragility, character and person. The backstage becomes the true stage of Valeri's photography, the place where the dream of performance meets the human reality of those who make it possible.

PERFECTO

ALESSANDRO VALERI



Anno: 2013

Dimensioni: 49 x 111 x 72 cm

Materiale: scultura lignea

FOTOGRAFIA, MOVIMENTO E ILLUSIONE CINEMATOGRAFICA

Con Perfecto, Alessandro Valeri trasforma una fotografia in una piccola macchina della percezione. All'interno di una struttura leggera in legno, simile a un teatrino, a un antico dispositivo ottico o a uno dei primi apparecchi televisivi, una fotografia retroilluminata raffigura due ginnasti sospesi nell'istante di massimo equilibrio e tensione.

L'immagine è immobile, eppure sembra muoversi. È sufficiente che lo spettatore cambi leggermente posizione perché i corpi dei ginnasti appaiano animarsi e proseguire idealmente il proprio gesto. Il movimento, quindi, non appartiene alla fotografia, ma nasce dallo sguardo e dal corpo di chi osserva.

Valeri costruisce così un sottile cortocircuito tra fotografia e cinema.

Se il cinema crea l'illusione del movimento attraverso una successione di immagini statiche, Perfecto compie quasi il procedimento inverso: parte da un'unica immagine e affida allo spettatore il compito di trasformarla percettivamente in una sequenza.

La cornice concentra lo sguardo come uno schermo, mentre la retroilluminazione separa l'immagine dallo spazio circostante e la trasforma in un'apparizione. Il gesto atletico, fissato in un solo istante, contiene implicitamente un prima e un dopo che l'occhio ricostruisce.

Lo spettatore non è quindi soltanto colui che guarda l'opera, ma diventa parte del suo funzionamento. Con il proprio movimento introduce il tempo dentro un'immagine immobile.

Perfecto mette così in relazione fotografia e cinema, immobilità e movimento, realtà e illusione, mostrando come talvolta basti un minimo spostamento dello sguardo per dare vita a un'immagine.

PERFECTO

ALESSANDRO VALERI



Year: 2013

Dimensions: 49 x 111 x 72 cm

Material: wooden sculpture

PHOTOGRAPHY, MOVEMENT AND CINEMATIC ILLUSION

With Perfecto, Alessandro Valeri transforms a photograph into a small machine of perception. Inside a lightweight wooden structure, reminiscent of a miniature theatre, an early optical device or one of the first television sets, a backlit photograph depicts two gymnasts suspended at a moment of maximum balance and physical tension.

The image is still, yet it appears to move. A slight shift in the viewer's position is enough for the gymnasts' bodies to seem animated, as though they were continuing their gesture. Movement therefore does not belong to the photograph itself. It is generated by the gaze and by the body of the observer.

Valeri creates a subtle dialogue between photography and cinema.

While cinema produces the illusion of movement through a rapid succession of static images, Perfecto performs an almost opposite operation: it begins with a single photograph and entrusts the viewer with transforming it perceptually into an imagined sequence.

The frame focuses the gaze like a screen, while the backlighting separates the photograph from the surrounding space and turns it into an apparition. The athletic gesture, fixed in a single instant, implicitly contains a before and an after that the eye reconstructs.

The viewer is therefore not simply looking at the work, but becomes part of its mechanism. Through movement, the observer introduces time into a still image.

Perfecto brings photography and cinema, stillness and movement, reality and illusion into relation, revealing how even the slightest shift of the gaze can bring an image to life.

LIFE MILK LOVE

ALESSANDRO VALERI



Anno: 2025
Dimensioni: 45 x 45 cm
Installazione neon/led

PAROLA, LUCE E COSTELLAZIONE

Nella ricerca di Alessandro Valeri, la luce non è soltanto un mezzo attraverso cui rendere visibile qualcosa. Diventa essa stessa materia dell'opera, spazio del pensiero e forma di relazione con lo spettatore.

Da questa ricerca nasce LIFE MILK LOVE, progetto sviluppato da Valeri in dialogo con il curatore Giorgio Calcarà. Il titolo richiama la Via Lattea e immagina le opere luminose dell'artista come elementi di una grande costellazione disseminata nel mondo. Neon collocati nel tempo in musei, istituzioni, spazi pubblici, architetture storiche e collezioni diventano idealmente stelle di una stessa geografia luminosa.

Al centro di questa costellazione si trovano parole essenziali come life, milk, love, revo, dead. poche parole che costruiscono una grammatica elementare dell'esistenza: la vita, il nutrimento, l'amore, la trasformazione e la morte. la parola mantiene la propria immediatezza, ma attraverso il neon diventa anche immagine, presenza fisica e vibrazione luminosa.

LIFE MILK LOVE non coincide quindi con un'unica installazione. È un progetto aperto e in continua espansione, nel quale ogni nuova collocazione entra idealmente in relazione con tutte le altre. Luoghi distanti vengono connessi dalla stessa luce e dallo stesso vocabolario universale.

Il rapporto con il cinema nasce proprio da questa centralità della luce.

Come le antiche insegne luminose dei cinema e dei teatri annunciavano l'ingresso in un altro mondo, anche i neon di Valeri funzionano come soglie. Attraggono lo sguardo, introducono una possibilità narrativa e trasformano la parola in immagine. Nel cinema la luce genera volti, corpi, paesaggi e storie. In Valeri la luce dà corpo alla parola. Ogni neon può essere letto come un fotogramma immobile, autonomo e nello stesso tempo parte di una sequenza più ampia. LIFE MILK LOVE diventa così una costellazione di parole, luoghi e apparizioni luminose, una mappa in continua crescita nella quale arte, esistenza e cinema si incontrano attraverso la luce.

LIFE MILK LOVE

ALESSANDRO VALERI



Year: 2025

Dimensions: 45 x 45 cm

Neon/led installation

WORD, LIGHT AND CONSTELLATION

In the work of Alessandro Valeri, light is not simply a means through which something becomes visible. It becomes the material of the artwork itself, a space for thought and a form of relationship with the viewer.

From this research comes LIFE MILK LOVE, a project developed by Valeri in dialogue with curator Giorgio Calcarà. Its title refers to the Milky Way and imagines the artist's luminous works as elements of a vast constellation scattered across the world. Neon works installed over time in museums, institutions, public spaces, historic architecture and collections become, metaphorically, stars within the same luminous geography.

At the centre of this constellation are essential words such as life, milk, love, revo, dead. a small vocabulary that creates an elementary grammar of existence: life, nourishment, love, transformation and death. each word retains its immediacy, yet through neon it also becomes image, physical presence and luminous vibration.

LIFE MILK LOVE is therefore not a single installation. It is an open and continuously expanding project in which every new location enters into an ideal relationship with all the others. Distant places are connected by the same light and by the same universal vocabulary.

Its relationship with cinema begins precisely with the central role of light.

Just as the illuminated signs of old cinemas and theatres once announced the entrance into another world, Valeri's neon works act as thresholds. They attract the gaze, suggest the beginning of a narrative and transform language into image. In cinema, light generates faces, bodies, landscapes and stories. In Valeri's work, light gives physical form to the word. Each neon can be understood as a still frame, autonomous yet simultaneously part of a wider sequence. LIFE MILK LOVE thus becomes a constellation of words, places and luminous apparitions, an ever-growing map in which art, existence and cinema meet through light.

MARILYN N°1

YANN C



Anno: 2024
Dimensioni: 93,5 x 93,5 cm
Materiale: resina

La ricerca di Yann C. nasce dall'incontro tra pittura e scultura. Attraverso una particolare lavorazione della resina, l'artista costruisce superfici tridimensionali composte da una moltitudine di punti, rilievi e variazioni materiche che, osservati da vicino, sembrano quasi dissolvere l'immagine. È soltanto arretrando che questi frammenti si ricompongono.

La distanza diventa quindi una componente essenziale dell'opera. Lo stesso Yann C. individua nella necessità di trovare "the right distance", la giusta distanza, una delle chiavi attraverso cui leggere il proprio lavoro. Uno degli esempi più significativi è il suo ritratto di Vincent van Gogh: da vicino domina la materia, mentre da lontano emerge progressivamente il volto.

Per Visioni in Scena, questo principio percettivo incontra il mondo del cinema.

Yann C. rende omaggio a quattro figure entrate nell'immaginario collettivo: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin e Charlie Chaplin. Volti immediatamente riconoscibili, trasformati nel tempo in immagini universali e in autentiche icone della cultura visiva.

La scelta della tecnica assume qui un significato ulteriore.

Come accade nelle opere di Yann C., anche queste figure possono essere comprese pienamente soltanto osservandole da una certa distanza. Ma è esattamente così che il pubblico ha sempre conosciuto le grandi icone del cinema: da lontano.

Le abbiamo viste su uno schermo, proiettate in una sala cinematografica, nelle fotografie, sui manifesti, nelle riviste. Sono volti che ci sembrano familiari e vicinissimi, pur appartenendo a una dimensione che rimane inevitabilmente distante dalla nostra esperienza quotidiana.

Nasce così un particolare paradosso visivo ed emotivo: più ci avviciniamo fisicamente all'opera, più l'immagine sembra sfuggirci; più ci allontaniamo, più il volto diventa riconoscibile. La distanza percettiva necessaria per comprendere la tecnica di Yann C. richiama così quella che da sempre separa il pubblico dalle grandi star. Le opere diventano una visione costruita dalla memoria collettiva e dallo sguardo, nella quale familiarità e distanza convivono. Marilyn, James Dean, Jane Birkin e Chaplin non sono più soltanto ritratti. Diventano visioni, immagini sedimentate nella memoria collettiva, presenze che il cinema ha reso apparentemente vicine pur mantenendole irraggiungibili.

L'opera trasforma così una necessità percettiva in un pensiero sul cinema stesso.

Per vedere davvero l'immagine dobbiamo allontanarci.

Esattamente come accade davanti a un'icona.

MARILYN N°1

YANN C



Year: 2024

Dimensions: 93,5 x 93,5 cm

Material: resin

The research of Yann C. emerges from the encounter between painting and sculpture. Through a distinctive use of resin, the artist creates three-dimensional surfaces composed of a multitude of points, reliefs and material variations that, when viewed from close up, seem almost to dissolve the image.

It is only by stepping back that these fragments recompose themselves.

Distance therefore becomes an essential component of the work. Yann C. himself identifies the need to find “the right distance” as one of the key principles through which his work can be understood. One of the most significant examples is his portrait of Vincent van Gogh: from close up, matter dominates, while from a distance the face gradually emerges. For *Visioni in Scena*, this perceptual principle encounters the world of cinema. Yann C. pays tribute to four figures who have entered the collective imagination: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin and Charlie Chaplin. Immediately recognizable faces, transformed over time into universal images and true icons of visual culture. Here, the choice of technique takes on an additional meaning.

As in Yann C.'s other works, these figures can only be fully understood when viewed from a certain distance. But this is exactly how audiences have always known the great icons of cinema: from afar. We have seen them on screens, projected in movie theatres, in photographs, on posters and in magazines. Their faces seem familiar and close to us, yet they belong to a dimension that inevitably remains distant from our everyday experience.

A particular visual and emotional paradox thus emerges: the closer we move physically towards the work, the more the image seems to escape us; the farther we step back, the more recognizable the face becomes.

The perceptual distance required to understand Yann C.'s technique therefore echoes the distance that has always separated audiences from great stars. The works become a vision constructed by collective memory and the gaze, in which familiarity and distance coexist.

Marilyn, James Dean, Jane Birkin and Chaplin are no longer merely portraits. They become visions, images embedded in collective memory, presences that cinema has made seemingly close while keeping them ultimately unreachable.

The work thus transforms a perceptual necessity into a reflection on cinema itself.

To truly see the image, we must step back.

Exactly as we do before an icon.



Anno: 2014
Dimensioni: 99 x 83 cm
Materiale: resina

La ricerca di Yann C. nasce dall'incontro tra pittura e scultura. Attraverso una particolare lavorazione della resina, l'artista costruisce superfici tridimensionali composte da una moltitudine di punti, rilievi e variazioni materiche che, osservati da vicino, sembrano quasi dissolvere l'immagine. È soltanto arretrando che questi frammenti si ricompongono.

La distanza diventa quindi una componente essenziale dell'opera. Lo stesso Yann C. individua nella necessità di trovare "the right distance", la giusta distanza, una delle chiavi attraverso cui leggere il proprio lavoro. Uno degli esempi più significativi è il suo ritratto di Vincent van Gogh: da vicino domina la materia, mentre da lontano emerge progressivamente il volto.

Per Visioni in Scena, questo principio percettivo incontra il mondo del cinema.

Yann C. rende omaggio a quattro figure entrate nell'immaginario collettivo: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin e Charlie Chaplin. Volti immediatamente riconoscibili, trasformati nel tempo in immagini universali e in autentiche icone della cultura visiva.

La scelta della tecnica assume qui un significato ulteriore.

Come accade nelle opere di Yann C., anche queste figure possono essere comprese pienamente soltanto osservandole da una certa distanza. Ma è esattamente così che il pubblico ha sempre conosciuto le grandi icone del cinema: da lontano.

Le abbiamo viste su uno schermo, proiettate in una sala cinematografica, nelle fotografie, sui manifesti, nelle riviste. Sono volti che ci sembrano familiari e vicinissimi, pur appartenendo a una dimensione che rimane inevitabilmente distante dalla nostra esperienza quotidiana.

Nasce così un particolare paradosso visivo ed emotivo: più ci avviciniamo fisicamente all'opera, più l'immagine sembra sfuggirci; più ci allontaniamo, più il volto diventa riconoscibile. La distanza percettiva necessaria per comprendere la tecnica di Yann C. richiama così quella che da sempre separa il pubblico dalle grandi star. Le opere diventano una visione costruita dalla memoria collettiva e dallo sguardo, nella quale familiarità e distanza convivono. Marilyn, James Dean, Jane Birkin e Chaplin non sono più soltanto ritratti. Diventano visioni, immagini sedimentate nella memoria collettiva, presenze che il cinema ha reso apparentemente vicine pur mantenendole irraggiungibili.

L'opera trasforma così una necessità percettiva in un pensiero sul cinema stesso.

Per vedere davvero l'immagine dobbiamo allontanarci.

Esattamente come accade davanti a un'icona.

CHARLOT N°1/18

YANN C



Year: 2014
Dimensions: 99 x 83 cm
Material: resin

The research of Yann C. emerges from the encounter between painting and sculpture. Through a distinctive use of resin, the artist creates three-dimensional surfaces composed of a multitude of points, reliefs and material variations that, when viewed from close up, seem almost to dissolve the image.

It is only by stepping back that these fragments recompose themselves.

Distance therefore becomes an essential component of the work. Yann C. himself identifies the need to find “the right distance” as one of the key principles through which his work can be understood. One of the most significant examples is his portrait of Vincent van Gogh: from close up, matter dominates, while from a distance the face gradually emerges. For *Visioni in Scena*, this perceptual principle encounters the world of cinema. Yann C. pays tribute to four figures who have entered the collective imagination: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin and Charlie Chaplin. Immediately recognizable faces, transformed over time into universal images and true icons of visual culture. Here, the choice of technique takes on an additional meaning.

As in Yann C.'s other works, these figures can only be fully understood when viewed from a certain distance. But this is exactly how audiences have always known the great icons of cinema: from afar. We have seen them on screens, projected in movie theatres, in photographs, on posters and in magazines. Their faces seem familiar and close to us, yet they belong to a dimension that inevitably remains distant from our everyday experience.

A particular visual and emotional paradox thus emerges: the closer we move physically towards the work, the more the image seems to escape us; the farther we step back, the more recognizable the face becomes.

The perceptual distance required to understand Yann C.'s technique therefore echoes the distance that has always separated audiences from great stars. The works become a vision constructed by collective memory and the gaze, in which familiarity and distance coexist.

Marilyn, James Dean, Jane Birkin and Chaplin are no longer merely portraits. They become visions, images embedded in collective memory, presences that cinema has made seemingly close while keeping them ultimately unreachable.

The work thus transforms a perceptual necessity into a reflection on cinema itself.

To truly see the image, we must step back.

Exactly as we do before an icon.



Anno: 2012
Dimensioni: 100 x 86 cm
Materiale: resina

La ricerca di Yann C. nasce dall'incontro tra pittura e scultura. Attraverso una particolare lavorazione della resina, l'artista costruisce superfici tridimensionali composte da una moltitudine di punti, rilievi e variazioni materiche che, osservati da vicino, sembrano quasi dissolvere l'immagine. È soltanto arretrando che questi frammenti si ricompongono.

La distanza diventa quindi una componente essenziale dell'opera. Lo stesso Yann C. individua nella necessità di trovare "the right distance", la giusta distanza, una delle chiavi attraverso cui leggere il proprio lavoro. Uno degli esempi più significativi è il suo ritratto di Vincent van Gogh: da vicino domina la materia, mentre da lontano emerge progressivamente il volto.

Per Visioni in Scena, questo principio percettivo incontra il mondo del cinema.

Yann C. rende omaggio a quattro figure entrate nell'immaginario collettivo: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin e Charlie Chaplin. Volti immediatamente riconoscibili, trasformati nel tempo in immagini universali e in autentiche icone della cultura visiva.

La scelta della tecnica assume qui un significato ulteriore.

Come accade nelle opere di Yann C., anche queste figure possono essere comprese pienamente soltanto osservandole da una certa distanza. Ma è esattamente così che il pubblico ha sempre conosciuto le grandi icone del cinema: da lontano.

Le abbiamo viste su uno schermo, proiettate in una sala cinematografica, nelle fotografie, sui manifesti, nelle riviste. Sono volti che ci sembrano familiari e vicinissimi, pur appartenendo a una dimensione che rimane inevitabilmente distante dalla nostra esperienza quotidiana.

Nasce così un particolare paradosso visivo ed emotivo: più ci avviciniamo fisicamente all'opera, più l'immagine sembra sfuggirci; più ci allontaniamo, più il volto diventa riconoscibile. La distanza percettiva necessaria per comprendere la tecnica di Yann C. richiama così quella che da sempre separa il pubblico dalle grandi star. Le opere diventano una visione costruita dalla memoria collettiva e dallo sguardo, nella quale familiarità e distanza convivono. Marilyn, James Dean, Jane Birkin e Chaplin non sono più soltanto ritratti. Diventano visioni, immagini sedimentate nella memoria collettiva, presenze che il cinema ha reso apparentemente vicine pur mantenendole irraggiungibili.

L'opera trasforma così una necessità percettiva in un pensiero sul cinema stesso.

Per vedere davvero l'immagine dobbiamo allontanarci.

Esattamente come accade davanti a un'icona.



Year: 2012
Dimensions: 100 x 86 cm
Material: resin

The research of Yann C. emerges from the encounter between painting and sculpture. Through a distinctive use of resin, the artist creates three-dimensional surfaces composed of a multitude of points, reliefs and material variations that, when viewed from close up, seem almost to dissolve the image.

It is only by stepping back that these fragments recompose themselves.

Distance therefore becomes an essential component of the work. Yann C. himself identifies the need to find “the right distance” as one of the key principles through which his work can be understood. One of the most significant examples is his portrait of Vincent van Gogh: from close up, matter dominates, while from a distance the face gradually emerges. For *Visioni in Scena*, this perceptual principle encounters the world of cinema. Yann C. pays tribute to four figures who have entered the collective imagination: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin and Charlie Chaplin. Immediately recognizable faces, transformed over time into universal images and true icons of visual culture. Here, the choice of technique takes on an additional meaning.

As in Yann C.'s other works, these figures can only be fully understood when viewed from a certain distance. But this is exactly how audiences have always known the great icons of cinema: from afar. We have seen them on screens, projected in movie theatres, in photographs, on posters and in magazines. Their faces seem familiar and close to us, yet they belong to a dimension that inevitably remains distant from our everyday experience.

A particular visual and emotional paradox thus emerges: the closer we move physically towards the work, the more the image seems to escape us; the farther we step back, the more recognizable the face becomes.

The perceptual distance required to understand Yann C.'s technique therefore echoes the distance that has always separated audiences from great stars. The works become a vision constructed by collective memory and the gaze, in which familiarity and distance coexist.

Marilyn, James Dean, Jane Birkin and Chaplin are no longer merely portraits. They become visions, images embedded in collective memory, presences that cinema has made seemingly close while keeping them ultimately unreachable.

The work thus transforms a perceptual necessity into a reflection on cinema itself.

To truly see the image, we must step back.

Exactly as we do before an icon.



Anno: 2012

Dimensioni: 100 x 77 cm

Materiale: resina

La ricerca di Yann C. nasce dall'incontro tra pittura e scultura. Attraverso una particolare lavorazione della resina, l'artista costruisce superfici tridimensionali composte da una moltitudine di punti, rilievi e variazioni materiche che, osservati da vicino, sembrano quasi dissolvere l'immagine. È soltanto arretrando che questi frammenti si ricompongono.

La distanza diventa quindi una componente essenziale dell'opera. Lo stesso Yann C. individua nella necessità di trovare "the right distance", la giusta distanza, una delle chiavi attraverso cui leggere il proprio lavoro. Uno degli esempi più significativi è il suo ritratto di Vincent van Gogh: da vicino domina la materia, mentre da lontano emerge progressivamente il volto.

Per Visioni in Scena, questo principio percettivo incontra il mondo del cinema.

Yann C. rende omaggio a quattro figure entrate nell'immaginario collettivo: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin e Charlie Chaplin. Volti immediatamente riconoscibili, trasformati nel tempo in immagini universali e in autentiche icone della cultura visiva.

La scelta della tecnica assume qui un significato ulteriore.

Come accade nelle opere di Yann C., anche queste figure possono essere comprese pienamente soltanto osservandole da una certa distanza. Ma è esattamente così che il pubblico ha sempre conosciuto le grandi icone del cinema: da lontano.

Le abbiamo viste su uno schermo, proiettate in una sala cinematografica, nelle fotografie, sui manifesti, nelle riviste. Sono volti che ci sembrano familiari e vicinissimi, pur appartenendo a una dimensione che rimane inevitabilmente distante dalla nostra esperienza quotidiana.

Nasce così un particolare paradosso visivo ed emotivo: più ci avviciniamo fisicamente all'opera, più l'immagine sembra sfuggirci; più ci allontaniamo, più il volto diventa riconoscibile. La distanza percettiva necessaria per comprendere la tecnica di Yann C. richiama così quella che da sempre separa il pubblico dalle grandi star. Le opere diventano una visione costruita dalla memoria collettiva e dallo sguardo, nella quale familiarità e distanza convivono. Marilyn, James Dean, Jane Birkin e Chaplin non sono più soltanto ritratti. Diventano visioni, immagini sedimentate nella memoria collettiva, presenze che il cinema ha reso apparentemente vicine pur mantenendole irraggiungibili.

L'opera trasforma così una necessità percettiva in un pensiero sul cinema stesso.

Per vedere davvero l'immagine dobbiamo allontanarci.

Esattamente come accade davanti a un'icona.



Year: 2012

Dimensions: 100 x 77 cm

Material: resin

The research of Yann C. emerges from the encounter between painting and sculpture. Through a distinctive use of resin, the artist creates three-dimensional surfaces composed of a multitude of points, reliefs and material variations that, when viewed from close up, seem almost to dissolve the image.

It is only by stepping back that these fragments recompose themselves.

Distance therefore becomes an essential component of the work. Yann C. himself identifies the need to find “the right distance” as one of the key principles through which his work can be understood. One of the most significant examples is his portrait of Vincent van Gogh: from close up, matter dominates, while from a distance the face gradually emerges. For *Visioni in Scena*, this perceptual principle encounters the world of cinema. Yann C. pays tribute to four figures who have entered the collective imagination: Marilyn Monroe, James Dean, Jane Birkin and Charlie Chaplin. Immediately recognizable faces, transformed over time into universal images and true icons of visual culture.

Here, the choice of technique takes on an additional meaning.

As in Yann C.'s other works, these figures can only be fully understood when viewed from a certain distance. But this is exactly how audiences have always known the great icons of cinema: from afar. We have seen them on screens, projected in movie theatres, in photographs, on posters and in magazines. Their faces seem familiar and close to us, yet they belong to a dimension that inevitably remains distant from our everyday experience.

A particular visual and emotional paradox thus emerges: the closer we move physically towards the work, the more the image seems to escape us; the farther we step back, the more recognizable the face becomes.

The perceptual distance required to understand Yann C.'s technique therefore echoes the distance that has always separated audiences from great stars. The works become a vision constructed by collective memory and the gaze, in which familiarity and distance coexist.

Marilyn, James Dean, Jane Birkin and Chaplin are no longer merely portraits. They become visions, images embedded in collective memory, presences that cinema has made seemingly close while keeping them ultimately unreachable.

The work thus transforms a perceptual necessity into a reflection on cinema itself.

To truly see the image, we must step back.

Exactly as we do before an icon.

37, 39, 83

dalla serie "Colors"

ADRIANO VENTURELLI



Anno: 2015 - 2021
Dimensioni: 70 x 100 cm
Tecnica: mista su tavola ad olio

La ricerca di Adriano Venturelli incontra il cinema attraverso un elemento centrale nella storia di entrambi: il colore e la sua capacità di trasformare la visione.

Il percorso dell'artista nasce dall'incisione e, in particolare, dall'acquaforte, tecnica nella quale Venturelli raggiunge fin dagli anni Settanta una grande precisione esecutiva. Le sue prime opere sono costruite attraverso linee, contrasti, luce e ombra, all'interno di un linguaggio caratterizzato da forte essenzialità cromatica. Con la serie Colors, questo rigore rimane visibile nella definizione delle forme, ma viene attraversato da una trasformazione radicale: il colore esplode sulla superficie, modificando completamente l'esperienza visiva.

È in questo passaggio che le opere presentate in Visioni in Scena dialogano con la storia del cinema. Anche il cinema nasce in bianco e nero, affidando la propria forza al movimento, alla luce e al contrasto.

POI ARRIVA IL COLORE

L'immagine si apre a una nuova dimensione percettiva. Il colore non è soltanto un'aggiunta tecnica: amplifica l'emozione e trasforma lo sguardo. Lo stesso avviene nel percorso di Venturelli. Dalla precisione dell'acquaforte alla libertà cromatica di Colors, la linea rimane, ma cambia radicalmente la visione.

Le opere diventano così una metafora della trasformazione del cinema: dal bianco e nero all'irruzione del colore, dalla misura alla meraviglia cromatica.

Perché il colore non si limita a descrivere il mondo. Lo fa apparire nuovamente.

37, 39, 83

from the "Colors" series

ADRIANO VENTURELLI



Year: 2015 - 2021
Dimensions: 70 x 100 cm
Technique: mixed media on panel, oil painting

Adriano Venturelli's research encounters cinema through an element central to the history of both: colour and its ability to transform vision.

The artist's journey begins with printmaking and, in particular, etching, a technique in which Venturelli achieved remarkable precision from the 1970s onwards. His early works are built through line, contrast, light and shadow, within a visual language defined by chromatic restraint. With the Colors series, this rigour remains visible in the clarity of forms, but undergoes a radical transformation: colour explodes across the surface, completely changing the visual experience. It is in this transition that the works presented in Visioni in Scena establish a dialogue with the history of cinema.

Cinema too was born in black and white, relying on movement, light and contrast for its expressive power.

THEN COLOUR ARRIVES

The image opens onto a new perceptual dimension. Colour is not merely a technical addition: it intensifies emotion and transforms the way we see. The same occurs in Venturelli's work. From the precision of etching to the chromatic freedom of Colors, the line remains, but the vision changes radically.

The works thus become a metaphor for cinema's own transformation: from black and white to the arrival of colour, from restraint to chromatic wonder.

Because colour does not merely describe the world. It makes it appear anew.

dalla serie "Colors" from the "Colors" series

ADRIANO VENTURELLI

Anno: 2015 - 2021

Dimensioni: 90 x 160 cm

Tecnica: mista su tavola ad olio

Year: 2015 - 2021

Dimensions: 90 x 160 cm

Technique: mixed media on panel, oil painting

La ricerca di Adriano Venturelli incontra il cinema attraverso un elemento centrale nella storia di entrambi: il colore e la sua capacità di trasformare la visione.

Il percorso dell'artista nasce dall'incisione e, in particolare, dall'acquaforte, tecnica nella quale Venturelli raggiunge fin dagli anni Settanta una grande precisione esecutiva. Le sue prime opere sono costruite attraverso linee, contrasti, luce e ombra, all'interno di un linguaggio caratterizzato da forte essenzialità cromatica. Con la serie Colors, questo rigore rimane visibile nella definizione delle forme, ma viene attraversato da una trasformazione radicale: il colore esplode sulla superficie, modificando completamente l'esperienza visiva.

È in questo passaggio che le opere presentate in Visioni in Scena dialogano con la storia del cinema. Anche il cinema nasce in bianco e nero, affidando la propria forza al movimento, alla luce e al contrasto.

POI ARRIVA IL COLORE

L'immagine si apre a una nuova dimensione percettiva. Il colore non è soltanto un'aggiunta tecnica: amplifica l'emozione e trasforma lo sguardo. Lo stesso avviene nel percorso di Venturelli. Dalla precisione dell'acquaforte alla libertà cromatica di Colors, la linea rimane, ma cambia radicalmente la visione.

Le opere diventano così una metafora della trasformazione del cinema: dal bianco e nero all'irruzione del colore, dalla misura alla meraviglia cromatica.

Perché il colore non si limita a descrivere il mondo. Lo fa apparire nuovamente.

Adriano Venturelli's research encounters cinema through an element central to the history of both: colour and its ability to transform vision.

The artist's journey begins with printmaking and, in particular, etching, a technique in which Venturelli achieved remarkable precision from the 1970s onwards. His early works are built through line, contrast, light and shadow, within a visual language defined by chromatic restraint. With the Colors series, this rigour remains visible in the clarity of forms, but undergoes a radical transformation: colour explodes across the surface, completely changing the visual experience.

It is in this transition that the works presented in Visioni in Scena establish a dialogue with the history of cinema.

Cinema too was born in black and white, relying on movement, light and contrast for its expressive power.

THEN COLOUR ARRIVES

The image opens onto a new perceptual dimension. Colour is not merely a technical addition: it intensifies emotion and transforms the way we see. The same occurs in Venturelli's work. From the precision of etching to the chromatic freedom of Colors, the line remains, but the vision changes radically.

The works thus become a metaphor for cinema's own transformation: from black and white to the arrival of colour, from restraint to chromatic wonder.

Because colour does not merely describe the world. It makes it appear anew.

CAPPELLINO ROSSO

FAUSTO DE NISCO



Anno: 2025
Dimensioni: 120 x 180 cm
Tecnica: mista su tela

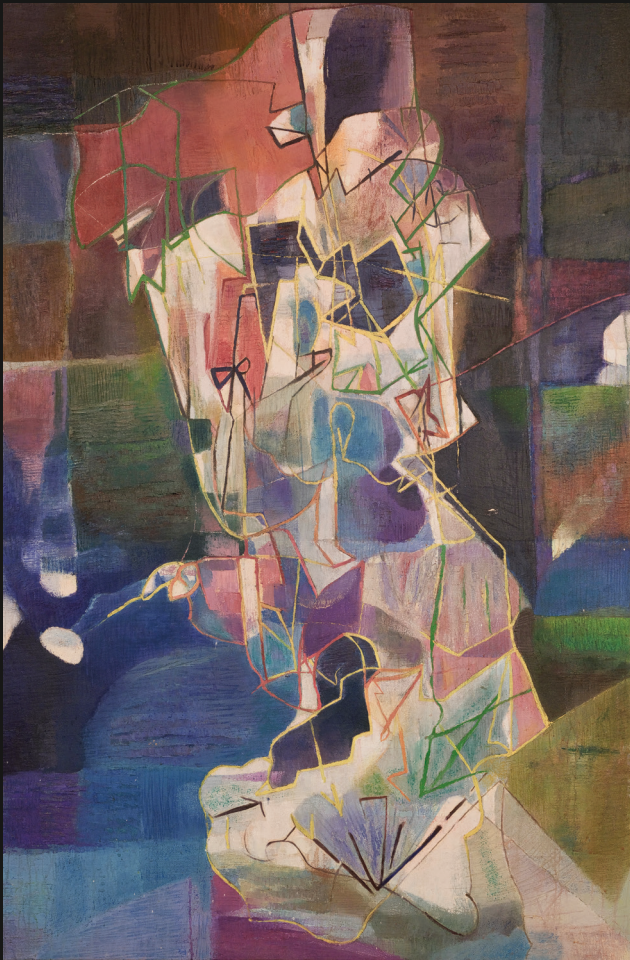
OPERA ISPIRATA AL FILM:
SCHINDLER'S LIST
Steven Spielberg, 1993

TRAMA DEL FILM

Durante la Seconda guerra mondiale, l'imprenditore tedesco Oskar Schindler arriva a Cracovia e avvia una fabbrica sfruttando inizialmente le opportunità offerte dall'occupazione nazista. Con il progressivo dispiegarsi della persecuzione degli ebrei, assiste direttamente alla violenza del regime e cambia radicalmente atteggiamento. Insieme al contabile Itzhak Stern utilizza denaro, relazioni e la propria posizione per sottrarre centinaia di persone alla deportazione e alla morte, facendo inserire i loro nomi nella celebre lista destinata a trasferirli nella sua fabbrica in Moravia.

LETTURA DELL'OPERA

Il dipinto non ricostruisce una singola scena del film, ma ne raccoglie alcuni segni come frammenti di memoria. Il rosso del cappotto, la presenza di una mano che sembra scrivere, la forma di un libro o di un registro aperto e altri richiami alla vicenda emergono all'interno di una composizione spezzata e stratificata. Sono elementi che affiorano senza imporsi come illustrazione, lasciando allo sguardo la possibilità di riconoscerli gradualmente. La pittura traduce così l'atmosfera di Schindler's List in un insieme di tracce: la memoria individuale, il peso della Storia, la scrittura dei nomi e il valore di un gesto umano capace di opporsi alla violenza.



Year: 2025

Dimensions: 120 x 180 cm

Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:

SCHINDLER'S LIST

Steven Spielberg, 1993

FILM SYNOPSIS

During the Second World War, German industrialist Oskar Schindler arrives in Kraków and opens a factory, initially taking advantage of the opportunities created by the Nazi occupation. As the persecution of the Jews intensifies, he witnesses the regime's violence firsthand and radically changes his position. Together with his accountant Itzhak Stern, he uses his money, connections and status to save hundreds of people from deportation and death, having their names placed on the famous list that will transfer them to his factory in Moravia.

INTERPRETATION OF THE WORK

The painting does not reconstruct a single scene from the film, but gathers some of its signs as fragments of memory. The red of the coat, the presence of a hand that seems to be writing, the shape of a book or open register, and other echoes of the story emerge within a fractured, layered composition. These elements surface without imposing themselves as illustration, allowing the viewer to recognize them gradually. In this way, the painting translates the atmosphere of Schindler's List into a network of traces: individual memory, the weight of History, the writing of names, and the value of a human gesture capable of standing against violence.

BOOGIE BOOGIE

FAUSTO DE NISCO



Anno: 2025

Dimensioni: 120 x 180 cm

Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL FILM:

LADYHAWKE

Richard Donner, 1985

TRAMA DEL FILM

Ladyhawke racconta la storia di Navarre e Isabeau, due amanti condannati da una maledizione a non potersi incontrare pienamente nella loro forma umana. Durante il giorno Navarre è uomo mentre Isabeau assume le sembianze di un falco; con il calare della notte lei ritorna donna e lui si trasforma in lupo. Sempre vicini ma separati dal tempo della metamorfosi, i due sono destinati a sfiorarsi continuamente senza riuscire davvero a ritrovarsi.

LETTURA DELL'OPERA

Nel dipinto il riferimento a Ladyhawke emerge attraverso una trama di presenze umane e animali che sembrano continuamente trasformarsi l'una nell'altra. Il falco e il lupo costituiscono i richiami più immediati, ma non sono isolati: entrano in relazione con figure e corpi che si sovrappongono, si fondono e sembrano appartenere a una stessa identità instabile. La composizione restituisce così il nucleo emotivo del film, fatto di metamorfosi, desiderio e separazione. Le forme appaiono vicine e connesse, eppure mai definitivamente ricomposte, come se l'opera trattenesse nello stesso spazio ciò che nel film è destinato a esistere in tempi differenti.

BOOGIE BOOGIE

FAUSTO DE NISCO



Year: 2025

Dimensions: 120 x 180 cm

Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:

LADYHAWKE

Richard Donner, 1985

FILM SYNOPSIS

Ladyhawke tells the story of Navarre and Isabeau, two lovers condemned by a curse that prevents them from ever fully meeting in their human form. By day, Navarre is a man while Isabeau takes the form of a hawk; at nightfall, she becomes a woman again and he transforms into a wolf. Always close yet separated by the timing of their metamorphosis, they are destined to brush past one another again and again without ever truly being reunited.

INTERPRETATION OF THE WORK

In the painting, the reference to Ladyhawke emerges through a web of human and animal presences that seem to be continually transforming into one another. The hawk and the wolf are the most immediate references, but they do not stand alone: they interact with figures and bodies that overlap, merge and seem to belong to the same unstable identity. The composition thus conveys the emotional core of the film, shaped by metamorphosis, desire and separation. The forms appear close and interconnected, yet never finally recomposed, as if the work were holding within the same space what, in the film, is destined to exist at different times.

MASCHERA KABUKI

FAUSTO DE NISCO



Anno: 2025

Dimensioni: 120 x 180 cm

Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL FILM:

RASHOMON

Akira Kurosawa, 1950

TRAMA DEL FILM

Rashomon racconta l'uccisione di un samurai e la violenza subita da sua moglie attraverso testimonianze diverse e contraddittorie. Il bandito Tajōmaru, la donna, il samurai stesso attraverso una medium e il boscaiolo offrono ciascuno una propria versione dei fatti. Nessun racconto coincide davvero con l'altro e il film trasforma il delitto in una riflessione sulla fragilità della verità, della memoria e dello sguardo umano.

LETTURA DELL'OPERA

Anche qui De Nisco non traduce il film in una scena precisa, ma ne restituisce la struttura frammentaria e ambigua. Tra le forme affiorano richiami ai personaggi della vicenda, al samurai, alla medium e alle altre presenze coinvolte nel racconto, mentre le rose introducono un segno più intimo e simbolico, legato al passaggio della voce e della memoria. Figure, linee e colori si intrecciano senza offrire un'unica lettura, proprio come le testimonianze di Rashomon si sovrappongono senza coincidere. L'opera lascia così emergere una verità mobile, fatta di frammenti, percezioni e ricordi, invitando lo spettatore a ricostruire autonomamente le connessioni.

KABUKI MASK

FAUSTO DE NISCO



Year: 2025

Dimensions: 120 x 180 cm

Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:

RASHOMON

Akira Kurosawa, 1950

FILM SYNOPSIS

Rashomon recounts the killing of a samurai and the violence suffered by his wife through a series of different and contradictory testimonies. The bandit Tajōmaru, the woman, the samurai himself speaking through a medium, and the woodcutter each offer their own version of events. No account truly matches another, and the film turns the crime into a reflection on the fragility of truth, memory and human perception.

INTERPRETATION OF THE WORK

Here too, De Nisco does not translate the film into a precise scene, but instead conveys its fragmented and ambiguous structure. Among the forms, references emerge to the characters in the story - the samurai, the medium and the other presences involved - while the roses introduce a more intimate and symbolic sign, connected to the passage of voice and memory. Figures, lines and colours intertwine without offering a single interpretation, just as the testimonies in Rashomon overlap without ever coinciding. The work allows a shifting truth to emerge, made of fragments, perceptions and memories, inviting the viewer to reconstruct the connections independently.

I DUE AMANTI

FAUSTO DE NISCO



Anno: 2025
Dimensioni: 200 x 150 cm
Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL FILM:
IL PORTIERE DI NOTTE
Liliana Cavani, 1974

TRAMA DEL FILM

Nella Vienna del dopoguerra, Lucia, sopravvissuta ai campi di concentramento, incontra casualmente Max, un ex ufficiale delle SS che lavora come portiere notturno in un albergo. Il loro incontro riapre un rapporto profondamente ambiguo, segnato dal trauma, dal potere, dalla memoria e da una componente erotica difficile da separare dalla violenza del passato. Il film costruisce così una relazione inquieta, in cui desiderio, colpa e rimozione finiscono per sovrapporsi.

LETTURA DELL'OPERA

Il dipinto non traduce il film in una scena riconoscibile, ma ne raccoglie l'atmosfera più profonda attraverso figure contorte, presenze frammentate e forme che sembrano apparire e scomparire. Tra i segni che affiorano si possono intuire volti e maschere, elementi che richiamano il tema dell'identità nascosta, del travestimento e della difficoltà di distinguere ciò che viene mostrato da ciò che resta celato. Le forme si intrecciano e si sovrappongono, suggerendo una tensione fisica e psicologica che rimanda alla sensualità inquieta del film. Più che illustrare una vicenda, l'opera ne restituisce dunque un clima: memoria, desiderio, ambiguità e mascheramento convivono nello stesso spazio, lasciando allo sguardo la libertà di riconoscere e interpretare le presenze che emergono dalla composizione.

THE TWO LOVERS

FAUSTO DE NISCO



Year: 2025

Dimensions: 200 x 150 cm

Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:

THE NIGHT PORTER

Liliana Cavani, 1974

FILM SYNOPSIS

In post-war Vienna, Lucia, a survivor of the concentration camps, unexpectedly encounters Max, a former SS officer who is working as a night porter in a hotel. Their meeting reopens a deeply ambiguous relationship shaped by trauma, power, memory and an erotic dimension that is difficult to separate from the violence of the past. The film builds an unsettling relationship in which desire, guilt and repression gradually overlap.

INTERPRETATION OF THE WORK

The painting does not translate the film into a recognizable scene, but captures its deeper atmosphere through contorted figures, fragmented presences and forms that seem to appear and disappear. Among the signs that surface, faces and masks can be sensed, elements that evoke hidden identity, disguise and the difficulty of distinguishing what is shown from what remains concealed. The forms intertwine and overlap, suggesting a physical and psychological tension that echoes the film's unsettling sensuality. Rather than illustrating a narrative, the work conveys a mood: memory, desire, ambiguity and masking coexist within the same space, leaving the viewer free to recognize and interpret the presences that emerge from the composition.

4 PARALIPOMENI D'ERBARI CHIMEROSI

ANDRÉ CHE ISSE

1. "SONO POETA E QUANDO CAMMINO L'ARIA È GENTILE CON ME"

2. "CAPOGIRO DI LUCCICANZA"

3. "NON CONTA IL FARE MA I FRUSCII D'ALA INVENTATI!"

4. "PAREIDOLIE DI BABILONIA"



Anno: 2026
Dimensioni singolo: 29,5 x 37 cm
Dimensione intera: 120 x 37 cm
Tecnica: mista su tela
Opera retro illuminata

LA LUCE, IL CORPO, L'ANIMA. DALLA DANZA AL CINEMA.

La ricerca di André Che Isse unisce danza, pittura, scrittura e luce. Il movimento del corpo si trasferisce sulla tela attraverso corde cucite, che conservano la memoria del gesto. Con la retroilluminazione, la materia cambia natura: la luce attraversa l'opera, accende i segni e trasforma la superficie in una presenza quasi immateriale. È qui che nasce il legame con il cinema. Come sullo schermo, la luce rende visibile ciò che il buio custodisce.

Il nero diventa così uno spazio di attesa, una soglia. L'immagine esiste già, ma solo la luce può farla apparire.

"Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono."

DELEUZE, André Che Isse

La tela diventa quasi uno schermo e il gesto della danza si trasforma in immagine luminosa. Al centro della ricerca si trova però un concetto più profondo: l'anima. Per Che Isse corpo, materia e spirito non appartengono a mondi separati.

La danza è espressione del corpo, la scrittura della mente e la pittura dell'anima. Da qui nasce il suo paradosso poetico: la materia è anima.

Nasce così una formula poetica: $E = sc^2$, in cui l'energia non deriva più soltanto dalla massa, ma dall'anima stessa, resa visibile attraverso la luce. Nelle opere retroilluminate questo pensiero prende forma. La corda è materia, la tela è superficie, il gesto è danza, ma con la luce tutto si trasforma. È forse proprio questo il punto di contatto più profondo con il cinema: trasformare la materia in visione, il corpo in immagine e il gesto in emozione.

4 PARALIPOMENA OF CHIMERICAL HERBARIA

ANDRÉ CHE ISSE

1. "I AM A POET, AND WHEN I WALK, THE AIR IS GENTLE WITH ME"

2. "A DIZZINESS OF SHIMMERING LIGHT"

3. "WHAT MATTERS IS NOT THE DOING, BUT THE INVENTED RUSTLE OF WINGS!"

4. "PAREIDOLIAS OF BABYLON"



Year: 2026

Single dimensions : 29,5 x 37 cm

Full dimensions: 120 x 37 cm

Technique: mixed media on canvas

Backlit artwork

LIGHT, BODY, SOUL. FROM DANCE TO CINEMA.

André Che Isse's research brings together dance, painting, writing and light. The movement of the body is transferred onto the canvas through sewn cords that preserve the memory of the gesture. With backlighting, matter changes its nature: light passes through the work, activates its signs and transforms the surface into an almost immaterial presence.

This is where the connection with cinema begins. As on the screen, light makes visible what darkness holds.

Black therefore becomes a space of waiting, a threshold. The image already exists, but only light can make it appear.

"The task of painting is defined as the attempt to make visible forces that are not visible."

DELEUZE, André Che Isse

The canvas becomes almost a screen, and the gesture of dance is transformed into a luminous image. At the centre of this research, however, lies a deeper concept: the soul. For Che Isse, body, matter and spirit do not belong to separate worlds.

Dance is an expression of the body, writing of the mind, and painting of the soul. From this comes his poetic paradox: matter is soul.

Thus a poetic formula is born: $E = sc^2$, in which energy no longer derives only from mass, but from the soul itself, made visible through light. In the backlit works, this idea takes form. The cord is matter, the canvas is surface, the gesture is dance, but with light everything is transformed. This is perhaps the deepest point of contact with cinema: transforming matter into vision, the body into image, and gesture into emotion.

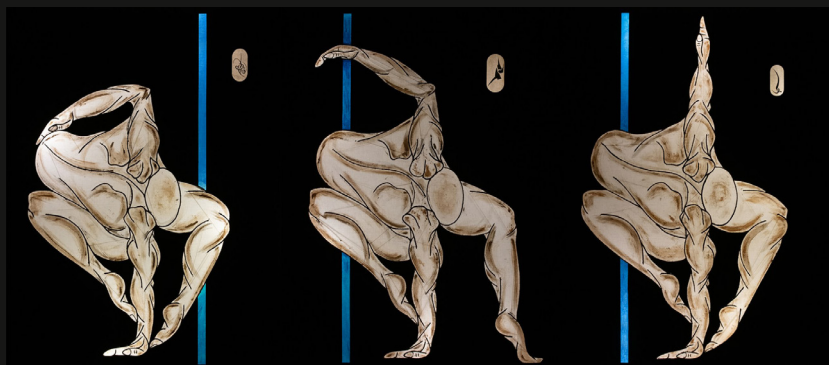
3 POSITURE DI DANZATORE GINNOSOFISTA ULISSIDE

ANDRÉ CHE ISSE

1. "L'ANGOLO DEL MONDO NEL GOMITO DEL DANZATORE GINNOSOFISTA ULISSIDE"

2. "L'UGNATURA DEL DISIO NEI BRACCI DEL DANZATORE GINNOSOFISTA ULISSIDE"

3. "L'IPOTENUSA EUDEMONICA DEL DANZATORE GINNOSOFISTA ULISSIDE"



Anno: 2026
Dimensione signolo: 107 x 140 cm
Dimensione intera: 321 x 140 cm
Tecnica: mista su tela
Opera retro illuminata

LA LUCE, IL CORPO, L'ANIMA. DALLA DANZA AL CINEMA.

La ricerca di André Che Isse unisce danza, pittura, scrittura e luce. Il movimento del corpo si trasferisce sulla tela attraverso corde cucite, che conservano la memoria del gesto. Con la retroilluminazione, la materia cambia natura: la luce attraversa l'opera, accende i segni e trasforma la superficie in una presenza quasi immateriale. È qui che nasce il legame con il cinema. Come sullo schermo, la luce rende visibile ciò che il buio custodisce.

Il nero diventa così uno spazio di attesa, una soglia. L'immagine esiste già, ma solo la luce può farla apparire.

"Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono."

DELEUZE, André Che Isse

La tela diventa quasi uno schermo e il gesto della danza si trasforma in immagine luminosa. Al centro della ricerca si trova però un concetto più profondo: l'anima. Per Che Isse corpo, materia e spirito non appartengono a mondi separati.

La danza è espressione del corpo, la scrittura della mente e la pittura dell'anima. Da qui nasce il suo paradosso poetico: la materia è anima.

Nasce così una formula poetica: $E = sc^2$, in cui l'energia non deriva più soltanto dalla massa, ma dall'anima stessa, resa visibile attraverso la luce. Nelle opere retroilluminate questo pensiero prende forma. La corda è materia, la tela è superficie, il gesto è danza, ma con la luce tutto si trasforma. È forse proprio questo il punto di contatto più profondo con il cinema: trasformare la materia in visione, il corpo in immagine e il gesto in emozione.

3 POSTURES OF A ULYSSEAN GYMNOSOPHIST DANCER

ANDRÉ CHE ISSE

1. **"THE CORNER OF THE WORLD IN THE ELBOW OF THE ULYSSEAN GYMNOSOPHIST DANCER"**

2. **"THE CLAW OF DESIRE IN THE ARMS OF THE ULYSSEAN GYMNOSOPHIST DANCER"**

3. **"THE EUDAEMONIC HYPOTENUSE OF THE ULYSSEAN GYMNOSOPHIST DANCER"**



Year: 2026
Single dimensions: 107 x 140 cm
Full dimensions: 321 x 140 cm
Technique: mixed media on canvas
Backlit artwork

LIGHT, BODY, SOUL. FROM DANCE TO CINEMA.

André Che Isse's research brings together dance, painting, writing and light. The movement of the body is transferred onto the canvas through sewn cords that preserve the memory of the gesture. With backlighting, matter changes its nature: light passes through the work, activates its signs and transforms the surface into an almost immaterial presence.

This is where the connection with cinema begins. As on the screen, light makes visible what darkness holds.

Black therefore becomes a space of waiting, a threshold. The image already exists, but only light can make it appear.

"The task of painting is defined as the attempt to make visible forces that are not visible."

DELEUZE, André Che Isse

The canvas becomes almost a screen, and the gesture of dance is transformed into a luminous image. At the centre of this research, however, lies a deeper concept: the soul. For Che Isse, body, matter and spirit do not belong to separate worlds.

Dance is an expression of the body, writing of the mind, and painting of the soul. From this comes his poetic paradox: matter is soul.

Thus a poetic formula is born: $E = sc^2$, in which energy no longer derives only from mass, but from the soul itself, made visible through light. In the backlit works, this idea takes form. The cord is matter, the canvas is surface, the gesture is dance, but with light everything is transformed. This is perhaps the deepest point of contact with cinema: transforming matter into vision, the body into image, and gesture into emotion.

PERSI A HOLLYWOOD

ABRAHAM SIDNEY



Anno: 2026

Dimensioni: 100 x 70 cm

Tecnica: olio su tela

OPERA ISPIRATA AL FILM:

GODZILLA

Ishirō Honda, 1954

Al centro della scena, come in un grande teatro, una città scintillante fatta di grattacieli, automobili di lusso, hotel, fontane e luci diventa il palcoscenico sul quale si rappresenta la società contemporanea. Attorno a un tavolo prendono forma le sue ossessioni: la droga, l'alcol, l'ego, il possesso, il denaro, la materialità e il bisogno incessante di apparire. Ogni vizio assume una presenza umana e partecipa allo spettacolo, mentre un pubblico osserva. Ciò che inizialmente appare magnifico rivela così la propria natura di messinscena, un sistema costruito sull'apparenza, sul consumo e sull'accumulo.

Sopra questa rappresentazione emerge Godzilla, dipinto attraverso un linguaggio più istintivo e primordiale. La sua presenza introduce una frattura visiva e concettuale. Nato nel cinema come creatura legata alle conseguenze della distruzione prodotta dall'uomo, Godzilla diventa qui il simbolo di una forza che sfugge al controllo del proprio creatore e torna a interrogare il mondo che l'ha generata.

La sua natura assume però anche un significato più profondo. Godzilla si manifesta come una forza primordiale, capace di emergere quando l'equilibrio del pianeta viene compromesso dall'azione dell'uomo. La sua irruzione diventa così una sorta di reset, una risposta estrema a un sistema alterato dall'eccesso, dai vizi e dall'illusione di poter dominare ogni cosa. Non rappresenta soltanto la distruzione, ma la necessità di ristabilire un ordine naturale quando quello costruito dall'uomo ha perso il proprio equilibrio.

Il riferimento cinematografico non è quindi soltanto iconografico. Abraham Sidney utilizza una delle figure più riconoscibili della cultura visiva del Novecento per costruire una metafora contemporanea. Godzilla assume contemporaneamente il valore di natura e arte, due energie capaci di mettere in discussione una realtà fondata sull'eccesso e sull'illusione di dominio.

La sua irruzione modifica l'intera scena. La città, apparentemente solida e dominante, mostra improvvisamente la propria fragilità, mentre ciò che sembrava stabile viene rimesso in discussione. La distruzione non diventa così il punto conclusivo dell'opera, ma un passaggio attraverso il quale un ordine esistente può essere superato e trasformato.

I sipari rossi che circondano la composizione rafforzano il carattere teatrale e cinematografico dell'immagine. Tutto sembra appartenere all'ultimo atto di uno spettacolo: la città, i personaggi e la creatura occupano uno spazio sospeso tra finzione e realtà, mentre lo spettatore viene posto di fronte alla caduta di un sistema costruito sulla propria rappresentazione.

In questo ultimo atto, arte e natura diventano strumenti di consapevolezza e trasformazione, capaci di aprire uno spazio diverso e di immaginare nuove possibilità.

Non è la distruzione a vincere. È ciò che può nascere dopo di essa.

LOST IN HOLLYWOOD

ABRAHAM SIDNEY



Year: 2026

Dimensions: 100 x 70 cm

Technique: oil on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:

GODZILLA

Ishirō Honda, 1954

At the centre of the scene, as if on a grand theatrical stage, a dazzling city of skyscrapers, luxury cars, hotels, fountains and lights becomes the setting in which contemporary society performs itself. Around a table, its obsessions take shape: drugs, alcohol, ego, possession, money, materialism and the relentless need to be seen. Each vice assumes a human presence and takes part in the spectacle, while an audience looks on. What initially appears magnificent gradually reveals itself as a carefully constructed *mise-en-scène*, a system built on appearance, consumption and accumulation.

Above this representation emerges Godzilla, painted through a more instinctive and primal visual language. His presence introduces both a visual and conceptual rupture. Born in cinema as a creature associated with the consequences of human destruction, Godzilla becomes here the symbol of a force that escapes the control of its own creator and returns to confront the world that brought it into being.

His nature, however, takes on an even deeper meaning. Godzilla appears as a primordial force, capable of emerging when the balance of the planet is disrupted by human action. His intrusion thus becomes a kind of reset, an extreme response to a system distorted by excess, vice and the illusion that everything can be controlled. He does not represent destruction alone, but rather the necessity of restoring a natural order when the one created by humankind has lost its balance.

The cinematic reference is therefore not merely iconographic. Abraham Sidney draws upon one of the most recognisable figures of twentieth-century visual culture to construct a contemporary metaphor. Godzilla comes to embody both nature and art: two forces capable of challenging a reality founded on excess and on the illusion of domination.

His arrival transforms the entire scene. The city, apparently solid and dominant, suddenly reveals its fragility, while everything that once seemed stable is called into question. Destruction therefore does not become the final point of the work, but rather a passage through which an existing order can be overcome and transformed.

The red curtains surrounding the composition reinforce the theatrical and cinematic nature of the image. Everything seems to belong to the final act of a performance: the city, the characters and the creature occupy a space suspended between fiction and reality, while the viewer is confronted with the collapse of a system built upon its own representation.

In this final act, art and nature become instruments of awareness and transformation, capable of opening up a different space and imagining new possibilities.

It is not destruction that prevails. It is what can emerge after it.

OPERA 1

RM812 - RESPECT



Anno: 2024
Dimensioni: 80 x 120 cm
Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL DOCUMENTARIO:
USCITA ATTRAVERSO IL GIFT SHOP
Banksy, 2010

OPERA 2

RM812 - SPEAK



Anno: 2024
Dimensioni: 80 x 120 cm
Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL DOCUMENTARIO:
USCITA ATTRAVERSO IL GIFT SHOP
Banksy, 2010

TRAMA

Exit Through the Gift Shop è un documentario del 2010 diretto da Banksy, celebre e tuttora anonimo street artist britannico. Il film segue Thierry Guetta, francese trasferitosi a Los Angeles, che per anni filma quasi ossessivamente gli artisti della scena street, documentandone graffiti, interventi e azioni effimere.

Attraverso la videocamera entra in contatto con figure centrali della street art internazionale, fino a incontrare lo stesso Banksy. Nel corso del racconto Guetta passa progressivamente dall'osservazione alla produzione artistica, assumendo il nome Mr. Brainwash. Il documentario diventa così una riflessione sul confine tra documentazione e creazione, e su come un frammento di realtà possa essere trasformato in arte.

LETTURA DELLE OPERE

Le opere di Dallari e Malavasi trovano un legame diretto con Exit Through the Gift Shop perché condividono lo stesso passaggio: partire da un'immagine reale per trasformarla in un nuovo linguaggio artistico.

Dallari lavora sulla fotografia, registrando superfici urbane, graffiti, scritte, segni e tracce lasciate sui muri. Su questa base interviene Malavasi, trasformando l'immagine attraverso colore, materia, sovrapposizioni e nuovi segni.

Nelle opere esposte emerge una forte matrice street: campiture accese, frammenti di parole, graffiti e superfici stratificate ricordano muri urbani continuamente modificati e riscritti. Alcuni elementi restano leggibili, altri vengono assorbiti o trasformati. Il riferimento al film non è quindi narrativo, ma riguarda il modo in cui un'immagine cambia natura. Come Thierry Guetta passa dalla registrazione della street art alla produzione artistica, così nel lavoro di Dallari e Malavasi la fotografia nasce come traccia del reale e viene condotta, attraverso l'intervento pittorico, verso una nuova opera. Dalla fotografia all'arte: è in questa trasformazione che il loro lavoro incontra il cinema, come capacità di prendere la realtà e restituirla attraverso una nuova visione.

OPERA 1

RM812 - RESPECT

MALAVASI E DALLARI



Year: 2024
Dimensions: 80 x 120 cm
Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE DOCUMENTARY:
EXIT THROUGH THE GIFT SHOP
Banksy, 2010

OPERA 2

RM812 - SPEAK



Year: 2024
Dimensions: 80 x 120 cm
Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE DOCUMENTARY:
EXIT THROUGH THE GIFT SHOP
Banksy, 2010

SYNOPSIS

Exit Through the Gift Shop is a 2010 documentary directed by Banksy, the celebrated British street artist whose identity remains unknown. The film follows Thierry Guetta, a Frenchman living in Los Angeles, who spends years almost obsessively filming artists from the street art scene, documenting graffiti, interventions and often ephemeral actions.

Through his camera, he comes into contact with key figures in international street art, eventually meeting Banksy himself. Over the course of the film, Guetta gradually moves from observation to artistic production, adopting the name Mr. Brainwash. The documentary thus becomes a reflection on the boundary between documentation and creation, and on how a fragment of reality can be transformed into art.

READING OF THE WORKS

The works of Dallari and Malavasi establish a direct connection with Exit Through the Gift Shop because they share the same fundamental process: starting from a real image and transforming it into a new artistic language.

Dallari works with photography, recording urban surfaces, graffiti, writing, marks and traces left on walls. Malavasi then intervenes on this photographic base, transforming the image through colour, material, layering and new signs.

The works on display reveal a strong street art influence: vivid fields of colour, fragments of words, graffiti and layered surfaces recall urban walls that are constantly altered and rewritten. Some elements remain legible, while others are absorbed or transformed. The reference to the film is therefore not narrative, but concerns the way an image changes its nature. Just as Thierry Guetta moves from documenting street art to producing art himself, in the work of Dallari and Malavasi photography begins as a trace of reality and is then transformed, through pictorial intervention, into a new work. From photography to art: it is precisely in this transformation that their work meets cinema, understood as the ability to take reality and return it through a new vision.

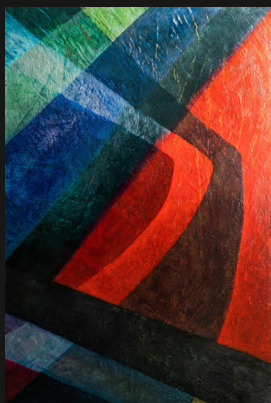
OPERA 1

RM812 - 2

OPERA 2

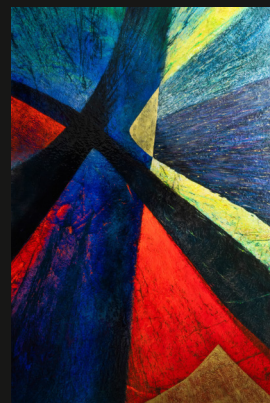
RM812 - 3

MALAVASI E DALLARI



Anno: 2025
Dimensioni: 80 x 120 cm
Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL FILM:
IL DIAVOLO VESTE PRADA
David Frankel, 2006



Anno: 2025
Dimensioni: 80 x 120 cm
Tecnica: mista su tela

OPERA ISPIRATA AL FILM:
IL DIAVOLO VESTE PRADA 2
David Frankel, 2026

Le due opere sono dedicate a *Il diavolo veste Prada* e *Il diavolo veste Prada 2* e raccontano, attraverso la pittura, il percorso di Andy Sachs (Anne Hathaway) e la sua relazione con il mondo della moda. La prima accompagna il suo ingresso in un universo di cui deve ancora imparare a riconoscere codici, sfumature e significati; la seconda ne racconta il ritorno, vent'anni dopo, con uno sguardo e una consapevolezza profondamente diversi.

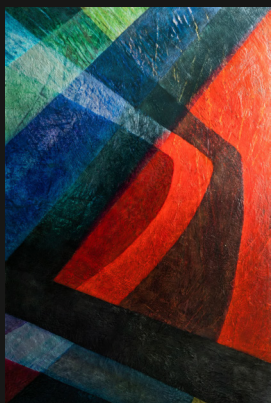
OPERA 1 — Il diavolo veste Prada

La prima opera richiama una delle sequenze più iconiche de *Il diavolo veste Prada*: la celebre scena del maglione ceruleo. Durante una riunione nella redazione di *Runway*, Andy Sachs, interpretata da Anne Hathaway, sorride davanti alla scelta fra due cinture che ai suoi occhi sembrano praticamente identiche. È allora che Miranda Priestly, interpretata da Meryl Streep, le mostra quanto, nel mondo della moda, nessun colore e nessuna sfumatura siano casuali. Nell'opera, il ceruleo emerge tra campiture profonde di blu, verde, rosso e nero, diventando il punto di contatto con quella scena: il colore non è più semplice elemento decorativo, ma linguaggio, scelta, identità. Le diverse tonalità che si sovrappongono e si incontrano rimandano proprio allo sguardo di Miranda, capace di distinguere ciò che per Andy, almeno inizialmente, appare indistinguibile. Una riflessione sul potere del colore e sulla capacità della moda di trasformarlo in significato.

OPERA 2 — Il diavolo veste Prada 2

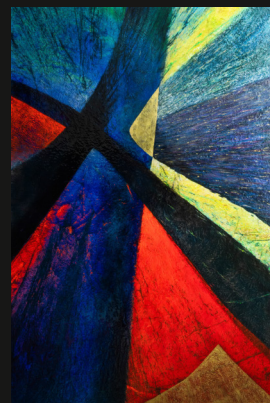
La seconda opera porta invece lo sguardo verso il ritorno. Vent'anni dopo, Andy Sachs entra nuovamente nel mondo di *Runway* e torna a confrontarsi con Miranda Priestly. Nel sequel, Andy non è più la giovane assistente inesperta del primo film: dopo una carriera nel giornalismo, ritorna nella redazione come professionista, ritrovando un universo che aveva scelto di abbandonare e che ora osserva con occhi completamente diversi. Le forme dell'opera si sviluppano dal basso verso l'alto, come architetture e prospettive metropolitane. Le grandi direttrici nere, attraversate da rossi e blu intensi, evocano i palazzi di New York, la verticalità della città e quel sistema della moda potente, frenetico e riconoscibile nel quale Andy torna a immergersi. È quasi uno sguardo rivolto verso l'alto, verso una città e un mondo che tornano a incombere, ma anche ad attrarre.

MALAVASI E DALLARI



Year: 2025
 Dimensions: 80 x 120 cm
 Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:
 THE DEVIL WEARS PRADA
 David Frankel, 2006



Year: 2025
 Dimensions: 80 x 120 cm
 Technique: mixed media on canvas

WORK INSPIRED BY THE FILM:
 THE DEVIL WEARS PRADA 2
 David Frankel, 2026

The two works are dedicated to *The Devil Wears Prada* and *The Devil Wears Prada 2*, and explore, through painting, the journey of Andy Sachs (Anne Hathaway) and her relationship with the world of fashion. The first follows her entry into a universe whose codes, nuances and meanings she has yet to learn how to recognise; the second portrays her return twenty years later, with a profoundly different perspective and awareness.

WORK 1 — The Devil Wears Prada

The first work recalls one of the most iconic sequences from *The Devil Wears Prada*: the famous cerulean sweater scene. During a meeting at Runway magazine, Andy Sachs, played by Anne Hathaway, smiles at the choice between two belts that, to her eyes, appear virtually identical. It is at that moment that Miranda Priestly, played by Meryl Streep, reveals how, in the world of fashion, no colour and no shade is ever accidental.

Within the work, cerulean blue emerges among deep fields of blue, green, red and black, becoming the point of connection with that scene. Colour is no longer merely a decorative element, but a language, a choice, an expression of identity. The different shades overlap and interact, echoing Miranda's gaze: her ability to distinguish what, at least initially, appears indistinguishable to Andy. The work becomes a reflection on the power of colour and on fashion's ability to transform it into meaning.

WORK 2 — The Devil Wears Prada 2

The second work turns its attention towards the idea of return. Twenty years later, Andy Sachs once again enters the world of Runway and comes face to face with Miranda Priestly. In the sequel, Andy is no longer the inexperienced young assistant of the first film. After building a career in journalism, she returns to the magazine as an established professional, encountering once again a world she had chosen to leave behind and which she now observes through entirely different eyes. The forms within the work develop from bottom to top, recalling metropolitan architecture and urban perspectives. Broad black lines, intersected by intense reds and blues, evoke the buildings of New York, the city's verticality and the powerful, fast-paced and instantly recognisable fashion system into which Andy finds herself drawn once again. It is almost as though the viewer is looking upwards, towards a city and a world that once again loom above her, but also continue to exert their fascination.