

COSIMO D'AMICO: DAL REALE ALL'IPER-REALISMO

COSIMO D'AMICO: FROM THE REAL TO THE HYPERREALISM

Giuseppina Vara*

ABSTRACT - L'Autrice presenta Cosimo D'Amico, un pittore siciliano poco noto, la cui padronanza tecnica è in grado di essere declinata in generi e immaginari pittorici eterogenei e sempre nuovi, che spaziano da scenari metafisici a paesaggi materici, da figure ambigue a ritratti tanto reali da sembrare viventi.

The author introduces Cosimo D'Amico, a still little-known Sicilian painter whose technical mastery can be declined in heterogeneous and ever-new genres and pictorial imageries, ranging from metaphysical scenes to materico landscapes, from ambiguous figures to portraits so real that they look alive.

KEYWORDS: Pittura, iperrealismo, ritratti
Peinture, hyperrealism, portraits.

Nel suo famoso saggio *Note sull'indice*, Rosalind Krauss, critica d'arte, curatrice e docente di Storia dell'Arte alla Columbia University, s'interrogava sulla natura dei segni e degli indici ribadendo lo statuto indicale della fotografia, ossia attribuendole il potere di liberare un oggetto (o meglio un soggetto) dalle sue contingenze temporali per restituirlo al presente, attraverso un processo di isolamento e selezione di qualcosa o qualcuno e del suo trasporto fisico al di fuori del *continuum* della realtà¹. Situati in una dimensione senza tempo, ma contestualmente reale, sono i ritratti di Cosimo D'Amico, vivide e meticolose riproduzioni di personaggi famosi e non, ai quali l'artista lavora dal 2014 ad oggi. Potrebbero essere definiti ritratti iperrealistici, fotografie grafiche del reale, in cui emergono volti e personalità dotati di una trasparenza tale da riuscire a evocare e riproporre la nitidezza fotografica. Se, come sosteneva Rosalind Krauss, le fotografie si costituiscono come tracce puntuali e temporalmente circoscritte della realtà, allora, davanti a opere come quella di Cosimo D'Amico bisognerebbe paradossalmente ridefinire le gerarchie del reale.

Il mezzo fotografico si offre infatti in questo caso come supporto visivo e unico referente del reale; alla fotografia l'artista fa riferimento per riprodurre le fattezze fisionomiche ed espressive dei volti che ripropone. Che si tratti di *Adrienne Palicki* del 2015, di un viso celebre (si pensi al Ritratto di Amber Heard, 2014), o di un volto familiare come quello di *Carla* del 2014 (Fig. 12), D'Amico si rifà sempre ed esclusivamente alla sua traccia fotografica per intraprendere il puntiglioso lavoro di riproduzione. Un lavoro di precisione e pazienza, un ritorno al dettaglio, a una minuzia tecnica difficilmente raggiungibile. Il tratto deciso ma impercettibile della matita costruisce le immagini per frammenti di linee: pazientemente accostati l'uno all'altro, i segni di grafite si dissolvono nell'unità dell'immagine, che finisce per celarne la giustapposizione meticolosa e precisa. Sembra non esserci alcuna illusione: anche accostando lo sguardo a distanza ravvicinata, il segno della matita resta lieve, ancorato alla sua leggerezza, ma dotato di una potenza grafica inusuale nella visione d'insieme.

La possibilità della riproduzione, dell'utilizzo della fotografia, della mediazione del reale e del quotidiano, la questione non solo della riproduzione, ma della riproducibilità dell'opera d'arte e di certe immagini sono temi che a partire dalla seconda metà

del Novecento avevano riguardato da vicino movimenti come la *Pop Art* e l'*Iperrealismo* e che ancora prima erano stati indagati da Walter Benjamin nel suo famoso testo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936). Scriveva Benjamin che con l'avvento della fotografia e il suo uso sempre più diffuso «la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche»² nel processo della riproduzione figurativa. Era l'occhio, arrivati a questo punto, l'organo sul quale ripiegava la creatività e l'attitudine artistica, mezzo assai più rapido e maggiormente fedele alla realtà, se messo a confronto con la mano dell'artista. L'arte diventa un istante, un momentaneo sguardo sulla realtà che l'obiettivo è in grado di catturare e riconsegnare al supporto fruibile. La progressiva scoperta delle possibilità derivanti dall'utilizzo della fotografia è stata nel Novecento la linea guida di molti movimenti ed espressioni artistiche che, soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, hanno asserito la possibilità di un'arte fotografica legata anche allo sviluppo del digitale.

Benjamin si riferiva ovviamente alla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e dell'immagine, costata tuttavia che la riproduzione manuale era l'unica custode dell'autenticità. Questa dimensione è chiara nell'opera di D'Amico, i cui ultimi ritratti 'iperrealistici' portano alla ribalta istanze legate proprio alla fotografia, al suo rapporto a volte complesso con l'arte visuale, con la manualità del disegno, con la riproduzione, o meglio riproposizione, del reale. Se si volesse dunque rintracciare un referente storico per gli ultimi ritratti realizzati dall'artista palermitano, questo potrebbe essere proprio l'*Iperrealismo*, i lavori degli artisti americani Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings, o dell'armeno Yigal Ozeri (conosciuto per i suoi ritratti in grande scala di giovani donne immerse in paesaggi naturali).

La riproduzione meccanica e l'era del digitale trovano adesso nella manualità l'unico mezzo di realizzazione. Se da un lato, dunque, i ritratti di D'Amico rivelano l'«aspetto mediato del mondo contemporaneo»³, anche legato all'utilizzo di un immaginario comune, al riferimento a personaggi cinematografici o pubblicitari (come avveniva nella *Pop Art*, per rinnovare il linguaggio attingendo alla vita quotidiana e mass mediatica), dall'altro lato sanciscono l'utilizzo del mezzo fotografico come solo pretesto di accesso alla dimensione del reale. D'Amico si spinge oltre la mera riproduzione: la leggibilità del segno a volte, infatti, restituisce una dimensione quasi «narrativa», come in *Ritratto di Al*



Fig. 1 - Cosimo D'Amico, Autoritratto, 1983, olio su tela, cm 69x69.



Fig. 2 - Cosimo D'Amico, Nudo, 1984, bassorilievo in resina, cm 59×67×5.



Fig. 3 - Cosimo D'Amico, Cavallo, 1994, gesso, cm 30×40×6,5.

Pacino del 2016 (Fig. 14). Qui il volto dell'attore emerge potentemente e la rugosità della pelle, lo sguardo fermo ma perso, il viso poggiato distratamente sulla mano fanno sì che il riferimento al dato fotografico resti solo come un residuo inapparente.

A partire dalla formazione all'Accademia di Belle Arti di Palermo, il percorso artistico di Cosimo D'Amico è stato eterogeneo e mutevole tanto quanto gli esiti raggiunti nei suoi lavori. I primi quadri, realizzati ad olio su tela, evocano immaginari surreali, resti di architetture tortuose immerse in ambienti indefinibili e popolati da corpi dalle anatomie a tratti delineate, a tratti incerte. Sono animati spesso da presenze ambigue, da scenari in cui la figura umana emerge da quinte architettoniche metafisiche per restare in qualche modo confinata al mistero della sua natura e della sua presenza, come in *Dalì* del 1980-1981. Alle campiture uniformi e decise di questa grande tela, fanno da contraltare il tono tenue e le tonalità pastello dell'*Autoritratto* del 1983 (Fig. 1) in veste di pittore, in cui la figura umana è estremamente connotata dalla presenza evocativa del pennello stretto tra le dita di un arto dall'anatomia scomposta. In un ambiente diverso dall'abituale studio, l'immagine dell'artista è riconsegnata ad un'atmosfera indefinita e rarefatta, tra le rovine o le fondamenta di una costruzione fantasmatica, nella quale spicca la plasticità geometrica della testa di un manichino al posto del volto.

Si tratta di immagini e soggetti che sembrano in qualche modo essere il retaggio della recente forma-

zione e degli studi accademici e che trovano riscontro anche nelle opere scultoree, sebbene declinate in maniera diversa. È il caso del contemporaneo bassorilievo in resina *Nudo* del 1984 (Fig. 2), in cui la geometria articolata e spigolosa della donna raffigurata è incisivamente marcata dalla forma circolare del ventre, che sembra incastonato come un tondo appena incompleto nello spazio tra l'addome e le gambe accavallate della figura femminile. Tale modellato lascia qualche eco nel bassorilievo in gesso realizzato esattamente a dieci anni di distanza, in cui le forme della *Testa di un cavallo* (Fig. 3) si fanno ancora più essenziali, definite da contorni che non possono pretendere di chiudere e delimitare, ma che formano volumi.

Tra gli anni Ottanta e i Novanta una lunga pausa e la lontananza dall'attività artistica, dovuta a motivi professionali e lavorativi, sancisce una silente ma profonda maturazione, la spinta verso una crescita che scorre nella stasi. Al ritmo geometrico delle opere scultoree sopra citate, alle atmosfere surreali descritte, fanno seguito le forme decisamente più morbide e la figura tesa nel movimento interrotto di *Uomo che corre* del 1996. Proprio questo dipinto, ancora realizzato ad olio su tela, accompagna in qualche modo il passaggio verso gli anni Novanta, che è sancito da un cambiamento che investe la tecnica, la resa pittorica e le soluzioni di volta in volta indagate dall'artista. Mutano gli immaginari evocati, mutano i soggetti e le possibilità espressive del colore, adesso veicolate da una nuova indagine sugli strumenti utilizzati. Non più la tela, ma il cartoncino (adeguatamente preparato) si offre come supporto per nuove modalità di stesura del colore, ora affidate all'uso esclusivo della spatola.

Il tradizionale pennello, impiegato fino agli anni Ottanta, lascia il posto ad una tecnica nuova e inesplorata, che vede il supporto inciso in maniera molto evidente con una punta secca, così come tradizionalmente avviene nelle acqueforti. In questa pratica trovano origine i segni visibili nella serie di paesaggi ai quali Cosimo D'Amico lavora dal 2000 ad oggi. In questi (è il caso di *Campo Rosso* del 2001, Fig. 4, o del *Senza titolo* dello stesso anno, Fig. 5) il colore, steso esclusivamente con la spatola, si insinua nelle insenature, distribuendosi in maniera controllata e al contempo, anche se in minor misura, casuale. A volte l'intervento sul colore già applicato permette all'artista di lasciare delle velature sullo strato pittorico più superficiale, espediente che, come in *Senza titolo* del 2000, crea una sorta di patinatura lucida. L'immaginario patinato di alcuni di questi paesaggi è un repertorio da libro, richiama alla mente le illustrazioni di testi stampati su carta lucida, che probabilmente si sono sedimentati, sin da quando era bambino, nella memoria visiva e percettiva dell'artista.

La tensione verso una ricerca cromatica e materica è in questo modo consegnata da Cosimo D'Amico ad una tecnica nuova, che usa l'incisione per restituire anche il minimo dettaglio. In *Paesaggio con fili d'erba* del 2005 (Fig. 6) e in *Fili d'erba* del 2006 (Fig. 8) l'impiego di questo procedimento raggiunge un esito visivo sorprendente, capace di rendere i profili dei fili così netti e delineati da sembrare dipinti e definiti uno ad uno. Il segno inciso emerge dal supporto, lasciando alla spatola la possibilità di addentrarsi nella materia pittorica e di creare spessore, di aprire canali inusuali al colore, alla sua stesura e alle sue possibilità tecniche d'impiego. Meno netto, ma sempre evidente, il segno che aleggia sul cielo di

Foschia a mare del 2006 (Fig. 7), dipinto nel quale la stessa tecnica è utilizzata per creare non più l'effetto di nitidezza e definizione del dettaglio, quanto invece l'indefinito e rarefatta atmosfera nebbiosa.

La tecnica abilmente impiegata dall'artista rivela le sue variegata e mutevoli potenzialità, crea una potenza espressiva anche quando, come in *Senza titolo* del 2008 (Fig. 10), l'immagine perde i suoi connotati precisi, spingendosi invece verso forme più astratte, costruite per mezzo del colore. In questo dipinto, realizzato come i precedenti ad olio su cartoncino, il pigmento è steso in modo vigoroso, resta pastoso sulla superficie, rivela la sua presenza corporea e non lascia spazio a campiture leggere o immateriali. Qualcosa di simile alle vette scompigliate di montagne rubiconde si fa spazio sulla superficie dai colori cangianti, giallo, verde, ocra, inscuriti dalla sovrapposizione della terra d'ombra. Questa, utilizzata per creare sfumature più torbide e destinata ad essere applicata e velocemente rimossa, ha contribuito a creare una sorta di consistenza voluminosa; si è sedimentata come polvere negli incavi, nelle fessure, nei solchi incisi della superficie che, in questi punti, rimane inevitabilmente più scura.

Se nei quadri appena descritti la materia pittorica è aggiunta e resta sullo strato epidermico del dipinto rendendolo voluminoso, in *Scogliera*, paesaggio dipinto nel 2007 (Fig. 9), il procedimento è per certi versi opposto. In questo caso, infatti, il colore (non olio ma pastelli a cera acquerellabili), è apposto per essere tolto, perché l'immagine fuoriesca da uno strato cromatico dal quale parte del colore è sottratto. La forma si plasma non nella materia, non nella sua sovrapposizione, quanto piuttosto nel suo assottigliamento, in un lavoro di affinamento. I paesaggi, che sono al centro del repertorio iconografico dell'artista in questo primo decennio del 2000, escludono la presenza della figura umana, che invece animava gli scenari metafisici degli esordi, il bassorilievo con la donna nuda o la figura dell'*Uomo che corre* del 1996. Eppure, in alcuni piccoli disegni realizzati con matite colorate e china su carta, un paesaggio sintetico, cristallizzato nei confini di terre indefinite, si offre come sfondo al dispiegarsi di una calligrafia umana e reale che lascia trapelare una prospettiva narrativa.

La possibilità di una dimensione discorsiva così evocata si offre alla visione, ma nella sua incomprendibilità. Il *Racconto celato* è un racconto illeggibile, in cui la scrittura minuta che richiama alla mente la perizia calligrafica di certi codici miniati, non serve (come avviene appunto nei codici) a raccontare qualcosa, a tramandare un testo, ma ad evocare l'indecifrabile natura. Nelle mappe di geografie che potrebbero essere geografie della mente, del pensiero, solo un albero funziona da punto di riferimento più certo, ancorato tanto alla terra, quanto all'idea del cielo verso il quale si protende. Si tratta, sia in *Racconto celato 1* che in *Racconto celato 2*, entrambi realizzati nel 2008, di alberi dalle fronde rigogliose, quindi inestricabilmente legati alla loro tradizionale simbologia (Fig. 11). Il racconto non svelato è forse quello della ricerca di un paradiso in terra, che si nasconde alla conoscenza immediata e che spesso resta come solo anelito.

Difficile il passaggio da opere di questo tipo agli ultimi ritratti; complesso il percorso artistico di Cosimo D'Amico, che ha seguito direttrici a volte distanti l'una dall'altra, ma sempre accomunate da un'indagine attenta alle possibilità e alle soluzioni



Fig. 4 - Cosimo D'Amico, Campo rosso, 2001, olio su cartoncino, cm 19,5x26,5.



Fig. 5 - Cosimo D'Amico, Senza titolo, 2001, olio su cartoncino, cm 60x80.

tecniche del mezzo di volta in volta utilizzato. Quelle figure umane, presenti come manichini nei quadri dell'esordio, o stilizzate e contenute in composizioni geometriche nei bassorilievi, ritornano adesso, negli ultimi lavori, nella loro natura più reale, o meglio iper-reale. I segni evidenti sui cartoncini dipinti ad olio degli anni Novanta, incisi profondamente perché restassero nel supporto come tracce evidenti, si dissolvono negli ultimi ritratti, nei quali proprio il segno diventa l'unità costitutiva dell'immagine. In questi lavori il tratto della matita è completamente annullato dalla sua leggerezza e dalle sfumature ottenute per gradazione, tutte legate ai passaggi tonali del grigio della grafite impiegata (Figg. 12-14).

Il dettaglio, minuzioso e inscrutabile, riesce ad essere restituito ad una sintesi percettiva totale anche quando D'Amico non usa la matita, ma una comunissima penna a sfera, una Bic blu. Il *Ritratto di Natalie Portman* (2015) è realizzato proprio a inchiostro blu, con penna a sfera, e in questo il risultato è ugualmente sorprendente: la realtà sembra essere stata traslata su di un supporto cartaceo (Fig. 13). L'opera diventa l'alter-ego grafico del reale, o almeno di quel reale che rimane in un certo senso immortalato da una fotografia. Questi ritratti, che sembrano sfidare la realtà, sono per certi aspetti ancora più potenti ed evocativi della fotografia stessa, perché restano non solo come impronta vivida della realtà, ma anche come traccia di un lavoro manuale meticoloso, accuratissimo e proprio per questo impalpabile.

ENGLISH

In her famous essay *Notes on the Index*, Rosalind Krauss, art critic, curator and professor of art history

at Columbia University, tried to identify the nature of the signs and of the indices confirming the photography indexical status. Photography is given the power to free an object (or a person) from its/his temporal contingencies in order to come back to the present, through a process of isolation and selection of something or someone and its/his physical transportation out of the continuum of reality'. Cosimo D'Amico's portraits are set in a timeless, but at the same time real dimension. They are vivid and meticulous reproductions of famous and not famous characters, on which the artist has been working from 2014 to the present. They could be called hyper-realistic portraits, graphic photographs of the real in which faces and personalities emerge with a transparency that are able to evoke and revive the photographic sharpness. If, as claimed by Rosalind Krauss, the photographs are accurate and temporally circumscribed traces of reality, then, we paradoxically should redefine the real hierarchies looking at works like those of Cosimo D'Amico.

The photographic medium is offered, in fact, in this case as a visual aid and single point of reference of the real; the artist refers to photography in order to reproduce the physiognomy and expressive features of the faces that he proposes. Whether it is *Adrienne Palicki* (2015), a famous face (think of *Portrait of Amber Heard*, 2014), or a family face such as *Carla* (2014) Fig. 12, D'Amico has always relied exclusively on his photographic trace to undertake his meticulous reproduction work. A work of precision and patience, a return to the detail, to a hardly reachable technical minutia. The strong but subtle trace of the pencil builds images with fragments patiently juxtaposed to

each other, the signs of graphite dissolve into the picture as a whole, which ends up by concealing the meticulous and exact juxtaposition. There seems to be no illusions: even looking close range look, the sign of the pencil remains slight, anchored to its lightness, but with an unusual graphic power in the overall view.

The possibility of reproduction, of the use of photography, of the mediation of the real and the daily, the question of not only of reproduction, but of the reproducibility of the work of art and of certain images are issues that in the second half of the twentieth century were closely related to movements such as Pop Art and Hyperrealism and even before they were investigated by Walter Benjamin in his famous essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936). Benjamin wrote that with the advent of photography and its increasingly widespread use «the hand saw itself for the first time released from the most important artistic tasks»² in the process of figurative reproduction. At this point, the eye was the organ on which creativity and artistic ability depended, means much faster and more faithful to reality, when compared with the artist's hand. Art becomes an instant, a momentary look at the reality that the lens is able to capture and return to usable medium. The progressive discovery of the possibilities arising from the use of photography in the twentieth century has been the guideline for many movements and artistic expressions, especially since the nineteen-fifties, that have asserted the possibility of a photographic art also linked to the development of digital technology.

Benjamin was referring, of course, to the technical reproduction of a work of art and of an image,



Fig. 6 - Cosimo D'Amico, Paesaggio con fili d'erba, 2005, olio su cartoncino, cm 25,5x33,5.



Fig. 7 - Cosimo D'Amico, Foscchia a mare, 2006, olio su cartoncino, cm 31,0x40,5.



Fig. 8 - Cosimo D'Amico, Fili d'erba, 2006, olio su cartoncino, cm 40x60.



Fig. 9 - Cosimo D'Amico, Scogliera, 2007, pastelli a cera acquerellabili su cartoncino, cm 40×70.

noting, however, that the manual reproduction was the only guardian of authenticity. This dimension is clear in the work of D'Amico, whose last "hyper-realistic" portraits bring to the fore issues related to photography, in its sometimes complex relationship with the visual art, with the manual dexterity of the design, with the reproduction, or rather the re-proposal of the real. If you wanted to track down a historical reference for the last portraits painted by the Palermo-based artist, this might be the Hyper-realism, the works of the American artists Chuck Close, Richard Estes, Ralph Goings, or of the Armenian Yigal Ozeri (known for his large-scale portraits of young women surrounded by natural landscapes).

Thus, the mechanical reproduction and the digital era find the only means of realization in the manuality. If, on the one hand, D'Amico's portraits reveal the «mediated aspect of the modern world», also related

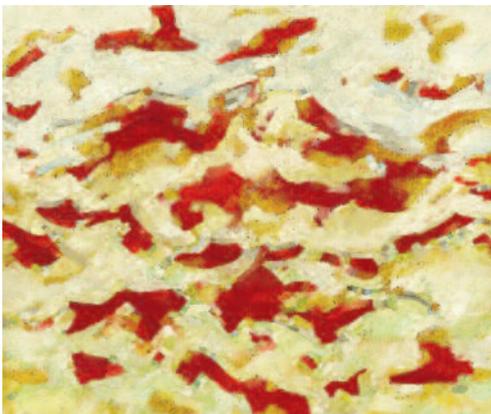


Fig. 10 - Cosimo D'Amico, Senza titolo, 2008, olio su cartoncino, cm 41×47.

to the use of a common imaginary and to the reference to movie or advertising characters, (as happened in Pop Art, to renew the language drawing on everyday life and the mass media), on the other hand they sanction the use of photography only as a pretext of access to the dimension of the real. D'Amico goes beyond the mere reproduction: as in Portrait of Al Pacino (2016), Fig. 14, the sign sometimes gives back to the viewer an almost "narrative" dimension. Here the actor's face emerges powerfully and the wrinkles on his skin, his steady but vacant gaze, and his head resting distractedly on his hand mean that the reference to the photo datum remains only as an unapparent residue.

Cosimo D'Amico's artistic career started with the studies at the Academy of Fine Arts in Palermo; it has been heterogeneous and changing as the results achieved in his works show. The first pictures, painted with oil on canvas, evoke surreal imaginary, remains of winding architectures immersed in indefinable environments populated by bodies whose anatomies are outlined, but at the same time uncertain. They are often animated by ambiguous presences, from scenarios in which the human figure emerges from metaphysical architectural scenes to be somehow confined to the mystery of its nature and of its presence, as in Dalì (1980-1981). The uniform and defined backgrounds of this large canvas are contrasted with the soft tone and the pastel shades of the Self-Portrait dressed as a painter (1983), Fig. 1, in which the human figure is characterized by the extremely evocative presence of a brush between the fingers of a limb whose anatomy is dissembled. In a different environment from a common artist's studio, the painter's image is collocated in a rarefied and indefinite atmosphere among the ruins or



Fig. 11 - Cosimo D'Amico, Il racconto celato 1, 2008, matite colorate e china su cartoncino, cm 20×30.

the foundations of a phantasmagoric construction, in which the human face is replaced by the geometric plasticity of a mannequin.

These images and subjects seem somehow to be the legacy of the recent training and academic studies and are also reflected in the sculptures, although declined differently. This is the case in the contemporary Nude resin bas-relief (1984), Fig. 2 in which the articulated and angular geometry of the woman depicted is decisively marked by the circular shape of the belly. It seems an almost incomplete sphere collocated in the space between the abdomen and the crossed legs of the female figure. This work leaves some echo in the plaster bas-relief, realized exactly ten years later, in which the shape of an Horse head (Fig. 3) is even more essential, delimited by boundaries that cannot be expected to close and define, but which form volumes.

Between the nineteen-eighties and the nineteen-nineties a long pause and the absence from artistic activities, due to professional reasons, establish a

silent but deep maturation which represents a stimulus to his artistic growth. The geometric rhythm of sculptural works mentioned above and the surreal atmospheres described are followed by the softer shapes and by the tense figure in an interrupted movement of *Man that Runs* (1996). This very painting, realized in oil on canvas, in some way introduces the passage towards the nineteen-nineties, which is endorsed by a change which affects the technique, the pictorial production and from time to time the solutions investigated by the artist. The evoked imagery changes, the subjects are different and the expressive possibilities of colour come to light thanks to a new survey of the tools used. No longer the canvas, but the cardboard (properly prepared) is offered as a support for new ways to layout the colour; now entrusted exclusively to the use of the spatula.

The traditional brush, used until the nineteen-eighties, gives way to a new unexplored technique, which clearly shows the support etched with a dry tip, just as it traditionally occurs in etchings. The visible signs of this practice are evident in the series of landscapes that Cosimo D'Amico has been working on since 2000. In these ones (as is the case of the *Red Field* (2001), Fig. 4, or the *Untitled* (Fig. 5) of the same year) the colour, spread exclusively with the spatula, creeps into the inlets; it is laid out in a controlled but, to a lesser extent, random manner. Sometimes the artist leaves some glazes on the most superficial pictorial layer, by manipulating the colour already spread out; this expedient, such as in *Untitled* (2000), creates a kind of glossy coating. The "glazed imaginary" of some of these landscapes remind us to the illustrations of texts printed on glossy paper, that probably have been settling in the artist's visual and perceptive memory since he was a child.

The tension towards a chromatic and material research is in this way handed over by Cosimo D'Amico to a new technique which uses incision to

reproduce even the slightest detail. In *Landscape with Grass Blades* (2005), Fig. 6, and *Blades of Grass* (2006), Fig. 8, the use of this process reaches an amazing visual outcome, able to make the linear profiles so clear and outlined that they seem as if they had been painted and defined one by one. The carved sign emerges from the support, letting the spatula penetrate into the pictorial material and create thickness, to open unusual channels to the colour; to its preparation and to its technical possibilities of application. Less clear, but still evident, the sign that hangs in the sky in *Sea Mist* (2006), Fig. 7, a painting where the same technique is used to create no longer the effect of sharpness and definition of the detail, but rather the indefinable and rarefied foggy atmosphere.

The technique skilfully used by the artist reveals its various and changing potential, it creates an expressive power even when, as in *Untitled* (2008), Fig. 10, the image loses its precise characteristics, moving instead towards more abstract forms, created by means of colour. In this painting, realized with oil on paper as the previous ones, the pigment is spread vigorously, remaining pasty on the surface and revealing its dense presence without leaving space for light or intangible background painting. Something like the ruddy, irregular mountain peaks finds a place in the surface of iridescent colours, yellow, green, ochre, darkened by an overlapped layer of umber. This material, used to create more turbid shades, intended to be applied and quickly removed, creates a sort of massive consistency; it has settled like a powder in the recesses, the fissures, the grooves engraved in the surface that inevitably remains darker in these points.

If in the paintings already described the pictorial material is added and remains on the epidermal layer of the painting making it voluminous, as in *Cliff* (a landscape painted in 2007), Fig. 9, the procedure is to some extent the opposite. In this case, in fact, the colour (not oil but watercolour wax crayons), is

affixed to be removed, so that the image can come out of a colour layer from which part of the colour is taken out. The form is moulded not in the base, nor in its overlay, but rather in its thinning, in a refinement work. The landscapes, which are at the centre of the artist's iconographic repertoire in this first decade of 2000, exclude the presence of human figures, which, on the contrary, animated the metaphysical scenarios of the early period, the bas-relief with the naked woman or the *Running Man* (1996). Yet, in some small drawings made with coloured pencils and ink on paper, a synthetic landscape, crystallized in the confines of indefinite lands, serves as a background to the unfolding of a human and real handwriting that lets one catch a glimpse of the narrative perspective.

The possibility of a textual dimension, thus evoked, is offered to the vision, but in its incomprehensibility. The *Hidden Tale* is an unreadable story, in which the tiny writing that recalls the handwriting skill of certain illuminated manuscripts, is not needed (differently for the codes) to communicate something, to hand down a text, but to evoke its indecipherable nature. In geographical maps that could be geographies of the mind and of the thought, only a tree acts as a more reliable point of reference, anchored both to the ground and to the idea of the sky towards which it stretches out. In *Hidden Tale 1*, and in *Hidden Tale 2*, both done in 2008, there are trees with lush foliage, so inextricably linked to their traditional symbology (Fig. 11). Perhaps the unrevealed tale concerns the search for a paradise on earth, hidden to the immediate knowledge and often remaining only as a yearning.

It is difficult the passage from the works of this kind to the last portraits; in his complex artistic career, D'Amico has followed guidelines sometimes distant from each other, but always linked by a careful investigation on the possibilities and on the technical solutions of the artistic medium used each time. Those

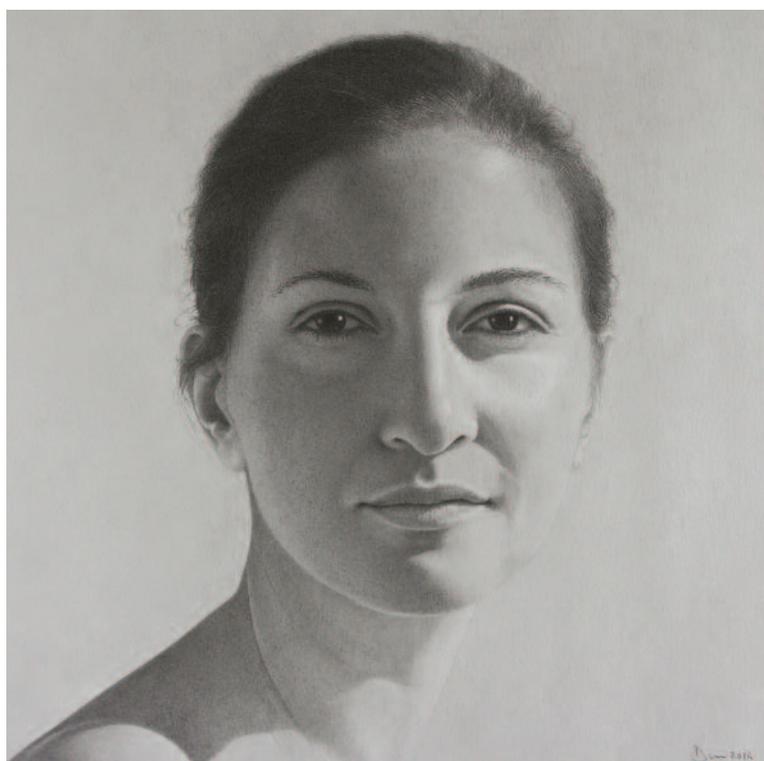


Fig. 12 - Cosimo D'Amico, *Ritratto di Carla*, (da una foto di C. D'Amico), 2014, matita su cartoncino, cm 28×28.

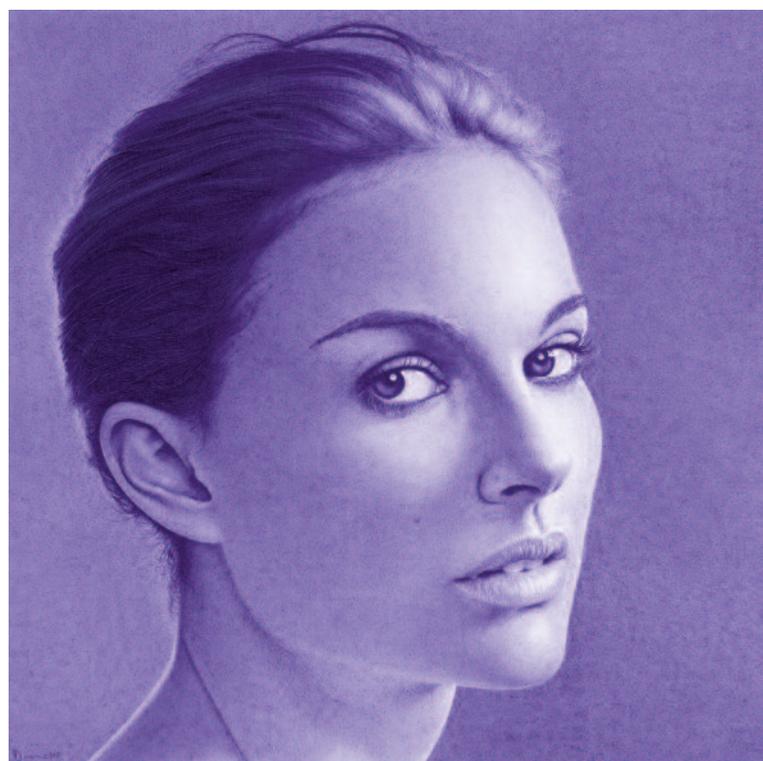
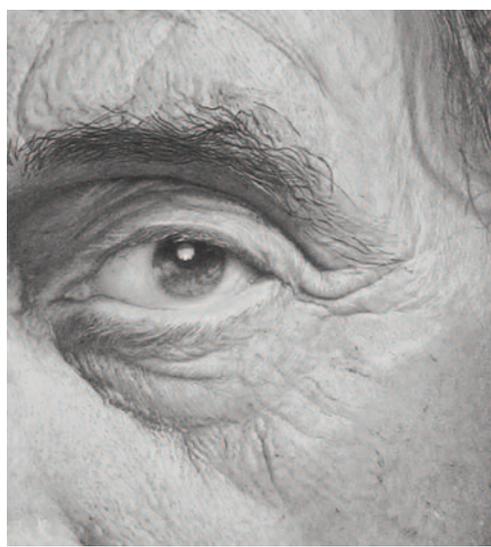
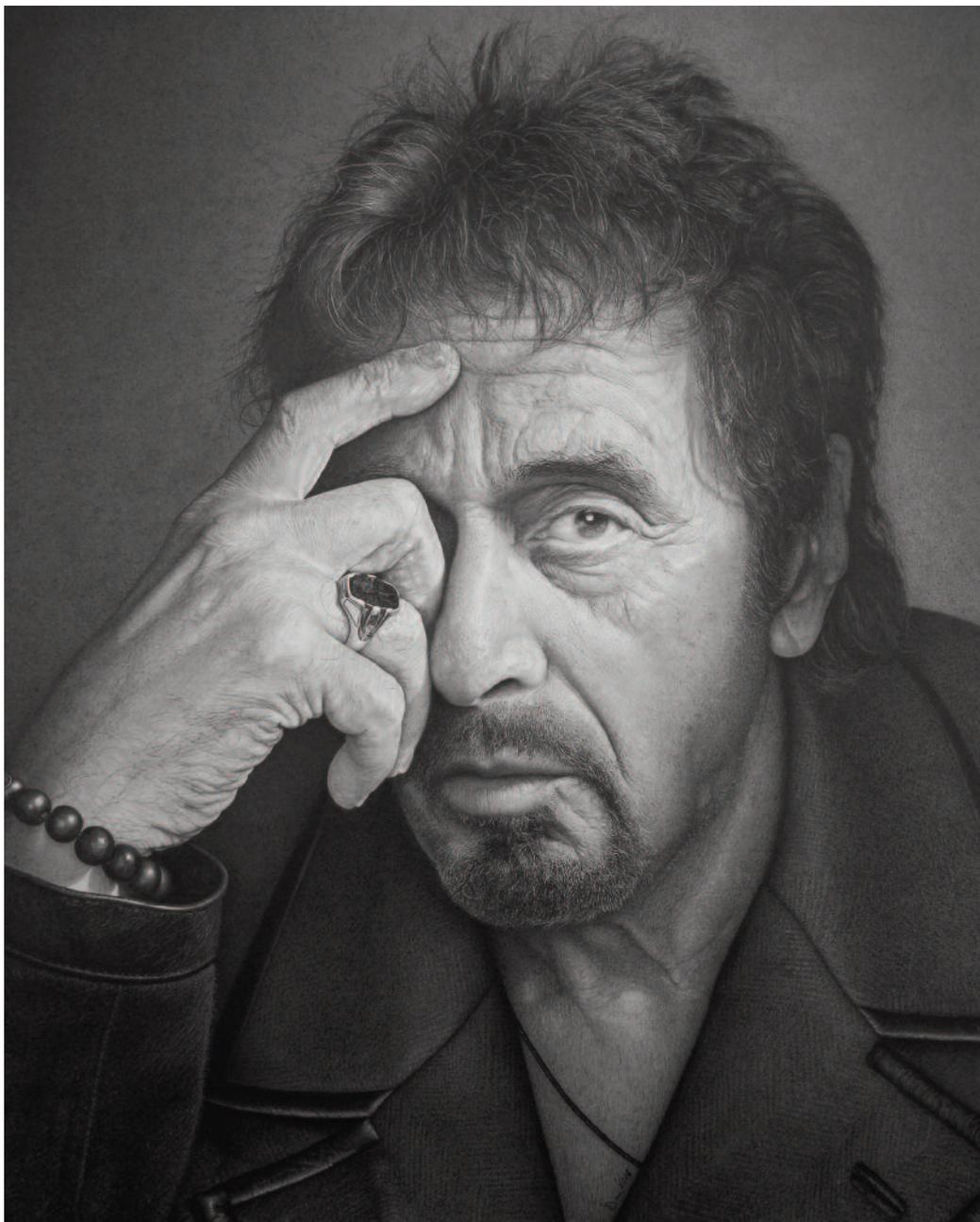


Fig. 13 - Cosimo D'Amico, *Ritratto di Natalie Portman* (da una foto di Mark Abrahams), 2015, penna a sfera su cartoncino, cm 29×29.



Figg. 14, 16 - Cosimo D'Amico, Ritratto di Al Pacino e particolari (da una foto di Dan Winters), 2016, matita su cartoncino, cm 67,5x54.

human figures, like dummies in the early paintings, or stylized and included in geometric compositions in the reliefs, recur again, in recent works, in their real or rather hyper-real nature. The clear signs on the oil paintings of the nineties, engraved so deeply to remain on the base as evident traces, dissolve in recent portraits, in which the sign becomes the image constituent unit. In these works the pencil line is completely cancelled by its lightness and by the shades obtained by gradation, all related to the grey tonal passages of the graphite employed (Figg. 12-14).

The detail, meticulous and inscrutable, is so returned to a total perceptual synthesis even when D'Amico does not use the pencil, but an ordinary ballpoint pen, a blue Bic. The Portrait of Natalie Portman (2015), Fig. 13, is realized in ink and the result is equally striking: the reality seems to have been translated on to paper. The work becomes the graphic alter-ego of the real, or at least of that real that remains in a sense immortalized by a photograph. These portraits, which seem to challenge reality, are in some ways even more powerful and evocative than the photography itself, because they remain not only as a vivid impression of reality, but also as evidence of a painstaking manual labour, very accurate and for this reason impalpable.

NOTES

- 1) ROSALIND E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge-Massachusetts 1985; trad. it., *L'Originalità dell'Avanguardia e altri Miti Modernisti*, a cura di Elio Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007.
- 2) WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. a cura di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1998, p.7.
- 3) Y.A. BOIS, B.H.D. BUCHLOH, H. FOSTER, R. KRAUSS, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London 2004; trad. it., *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Zanichelli Editore, Bologna 2010, p. 449.

REFERENCES

- BENJAMIN, W. (1998), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936; trad. it., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, a cura di Enrico Filippini, Einaudi, Torino.
- BOIS, Y.A. BUCHLOH, B.H.D. FOSTER, H. KRAUSS, R. (2004), *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames & Hudson, London; trad. it., *Arte dal 1900. Modernismo Antimodernismo Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Zanichelli Editore, Bologna 2010.
- DETHEBRIDGE, A. (2012), *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino.
- KRAUSS, R. E. (1985), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, the MIT Press, Cambridge (Massachusetts); trad. it., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, a cura di Elio Grazioli, Fazi Editore, Roma 2007.

* GIUSEPPINA VARA è storica dell'arte e curatrice; consegue la Laurea Magistrale in Storia dell'Arte all'Università di Roma Sapienza. Si specializza in Storia dell'Arte contemporanea con particolare attenzione per la curatela museale e la didattica museale. Ha svolto esperienze professionali presso le Scuderie del Quirinale, il Palazzo delle Esposizioni e la Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea di Roma.