

WAL







WAL



WAL

Dall'arte concettuale allo storytelling dei "fumetti", dall'adesione ai Nuovi-nuovi all'evoluzione dell' "immagine-giocattolo", il percorso di ricerca di un artista postmoderno

From conceptual art to the storytelling of the "comic strips", from the adhesion to the New-new to the evolution of the "toy-image", the itinerary of research of a postmodern artist

a cura di / edited by
Cesare Biasini Selvaggi e Maria Grazia Massafra

exibart.edizioni

In copertina/Cover
Giocoliere [Juggler], 2012

First published in Italy in 2017
by Exibartlab srl
Via Placido Zurla 49b
00176 Roma
Italy
www.exibartlab.com

Nessuna parte di questo catalogo può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without permission in writing from the publisher.

L'editore resta a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile identificare o rintracciare e si scusa per involontarie omissioni.

The publisher remains at the disposal of eventual lawful holders that were not possible to identify nor to track down and excuses himself for any involuntary omissions.

© 2017 Exibartlab srl, Roma
ISBN 9788885553002

Finito di stampare
nel mese di maggio 2017
a cura di Exibartlab srl, Roma
Printed in Italy

www.exibartlab.com

Il meraviglioso mondo di Wal

Sculture fantastiche, animali magici e dove cercarli

Roma, Musei di Villa Torlonia, Museo e Giardino della Casina delle Civette
20 maggio - 01 ottobre 2017

ROMA CAPITALE

VIRGINIA RAGGI
Sindaca

Luca Bergamo
Vice Sindaco

Claudio Parisi Presicce
*Sovrintendente Capitolino
ai Beni Culturali*

Comunicazione e Relazioni Esterne
Teresa Franco
Renata Piccininni
Filomena La Manna
Luca D'Orazio

*Servizio Mostre e Attività
Espositive e Culturali*
Federica Pirani
Responsabile
Francesca Salatino
Gloria Raimondi

Direzione Musei, Ville e Parchi Storici
Claudio Parisi Presicce
Direttore

*Musei di Villa Torlonia, Casina delle
Civette*
Maria Grazia Massafra
Museo e Mostre Temporanee
Fiorella Salustri

Supporto agli allestimenti Museali
Lucia Pierlorenzi
Simonetta De Cubellis

Mostra e catalogo a cura di
Cesare Biasini Selvaggi e
Maria Grazia Massafra

Organizzazione della mostra
Associazione culturale Maniero
Exibartlab srl

Coordinamento generale
Liliana Maniero

Collaborazione
Giulia Pavesi
Gaia Tirone

Ufficio stampa
Paola Saba

Progetto allestimento
Monica Petrunaro

Progetto grafico mostra
Fabio Bevilacqua

Allestimento
Pubblicità srl

Assicurazioni
Assieuropa srl,
Agenzia generale Roma "Trieste"

Trasporti e servizi di allestimento
Giovanni Gragnaniello

Catalogo

exibart.edizioni

Coordinamento di redazione
Nicoletta Di Benedetto

Progetto grafico e impaginazione
Fabio Bevilacqua

Referenze fotografiche
Dorian Paderni, Reggio Emilia

Traduzioni
Mimma Buccoliero

Stampa
Grafiche Professionali Italia srl

SPONSOR MOSTRA

Organizzazione



exibartlab

Sponsor mostra



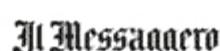
Sponsor tecnico mostra



SPONSOR SISTEMA MUSEI IN COMUNE

Contributo tecnico

Media partner



Servizi di vigilanza



Servizi museali





Acrobata, [Acrobat], 1997

Wal

Dall'arte concettuale allo storytelling dei "fumetti", dall'adesione ai Nuovi-nuovi all'evoluzione dell' "immagine-giocattolo", il percorso di ricerca di un artista postmoderno

Cesare Biasini Selvaggi

Gli anni della formazione tra Reggio Emilia, Bologna e Milano (1965-1974)

I suoi primi crediti formativi Walter Guidobaldi, in arte Wal, li matura presso l'Istituto d'Arte di Reggio Emilia, poco distante dal borgo di Roncolo di Quattro Castella, dove è nato nel 1949. Sono anni di studio di materie e tecniche quali disegno dal vero e, soprattutto, intaglio, intarsio ed ebanisteria, che si riveleranno preziose per corroborare quella manualità operativa che ne caratterizzerà le sculture della maturità. Manualità che, negli anni 1968-69, si esprime invece con pennelli e tubetti di colori a olio, e che riscuote un precoce e inaspettato consenso di mercato locale, grazie al sostegno di un'esordiente galleria di Reggio, La Scaletta, che aveva aperto i battenti nel 1967 in via Roma. Le prime prove pittoriche sono certamente acerbe, a volte sembrano dipinte "affresco" sull'intonaco di una parete, con impasti materici, spesso con forme femminili insolitamente sintetiche, campite entro un contorno rigoroso, ridotte a pure forme come in una composizione arcaica, senza ammiccare alla piacevolezza accattivante. Sulla scia di modelli che vanno da Massimo Campigli a Mario Tozzi. Tuttavia, non Reggio, ma Bologna e Milano si rivelano decisive per la formazione di Wal. L'avvio del suo alunato nel capoluogo emiliano-romagnolo si svolge dal 1969, nelle aule dell'Accademia di Belle Arti. Un periodo intenso quanto breve, destinato a interrompersi prima del conseguimento del diploma. Con il corso di scultura tenuto da Umberto Mastroianni. Che non ha lasciato tracce di un'influenza diretta su Wal. Per quanto quest'ultimo avesse subito il fascino dello scultore di Fontana Liri, soprattutto del suo vigoroso istinto plastico, nonché di quell'antagonismo di forma e spazio che rappresenta uno dei tratti dominanti dei suoi lavori. Ma, nel mondo accademico, Wal vive anche la tormentata e rutilante stagione dei fermenti contestativi della generazione studentesca sessantottina. E, nel 1970, si imbatte in un'altra ondata esplosiva, quella dell'Arte povera torinese (fenomeno nato nell'autunno del 1967), alla sua prima uscita in pubblico, in occasione della mostra

Wal

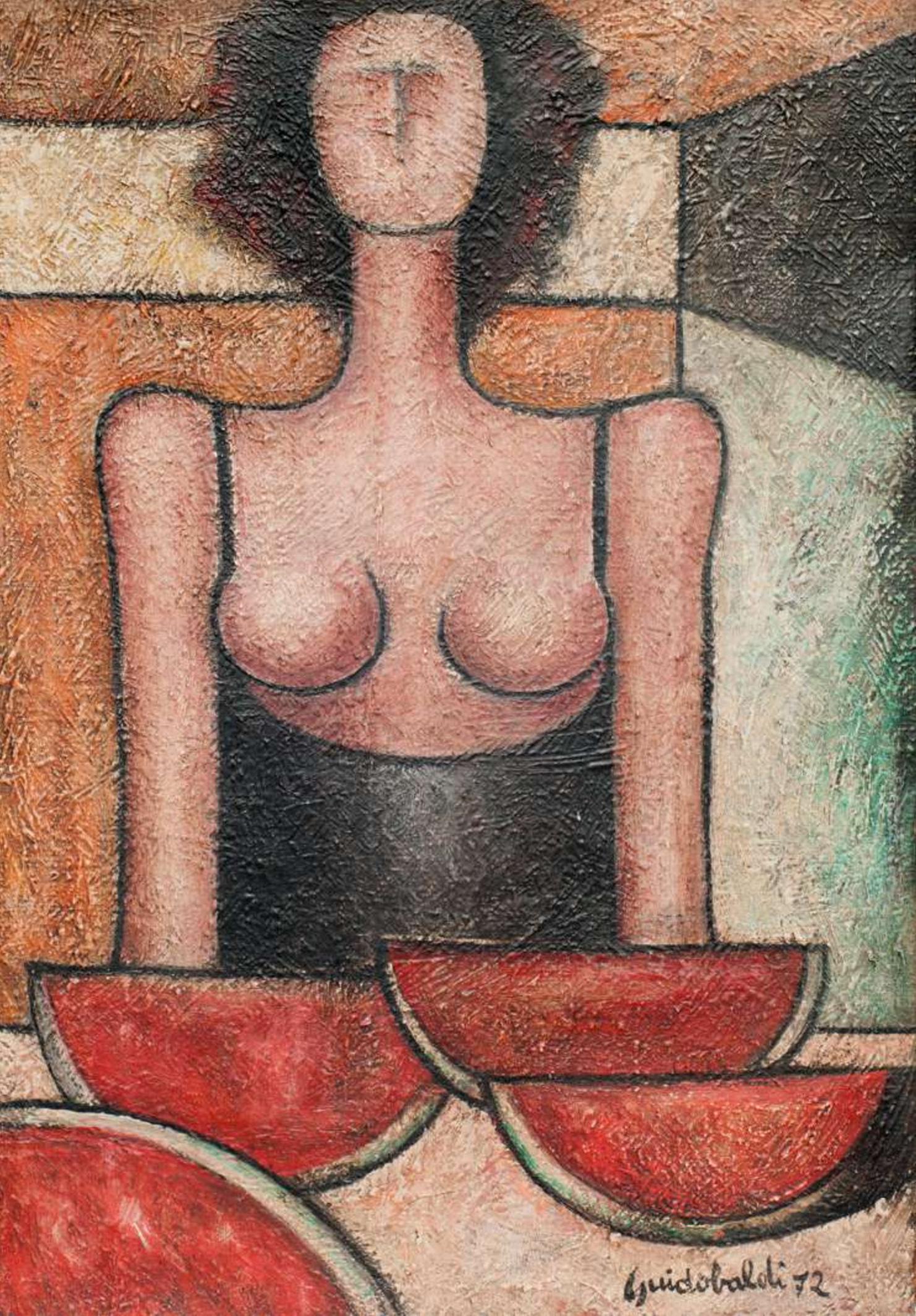
From conceptual art to the storytelling of the "comic strips", from the adhesion to the New-new to the evolution of the "toy-image", the itinerary of research of a postmodern artist

Cesare Biasini Selvaggi

The formation years between Reggio Emilia, Bologna and Milan (1965-1974)

Walter Guidobaldi, in art Wal, completes his first formative credits at the Art Institute of Reggio Emilia, not far from the village of Roncolo of Quattro Castella, where he was born in 1949. They are years of study of subjects and techniques such as real-life design and, above all, carving, inlaying and cabinet-making, that reveal themselves as being precious in order to fortify that operative dexterity that would characterize the sculptures of his maturity. Dexterity that, in the years 1968-69, expresses itself on the other hand with paint brushes and tubes of oil colors, and that draws a precocious and unexpected consent of the local market, thanks to the support of a new gallery of Reggio, La Scaletta, that had opened its doors in 1967 in Roma Street. The first pictorial attempts are certainly raw, sometimes they seem painted "in fresco" on the plaster of a wall, with material mixtures, often with unusually synthetic female forms, painted within the background of a rigorous contour, reduced to pure forms like an archaic composition, without winking to the captivating pleasantness. On the wake of models that go from Massimo Campigli to Mario Tozzi.

Nevertheless, it was not Reggio, but Bologna and Milan that revealed themselves as being decisive for the formation of Wal. The start of his schooling in the capital of the Emilia-Romagna region begins in 1969, in the classrooms of the Academy of Fine Arts. An intense but brief period, destined to interrupt itself before getting his degree. With the sculpture course held by Umberto Mastroianni. That did not leave traces of direct influence upon Wal. Even if the latter underwent the charm of the sculptor from Fontana Liri, especially of his vigorous plastic instinct, as well as of that antagonism of form and of space that represents one of the dominating features of his works. But, in the academic world, Wal also lives the tormented and reluctant season of the protest turmoil of the '68 student generation. And, in 1970, he encounters another explosive wave, that of



Guido Bagnoli 72

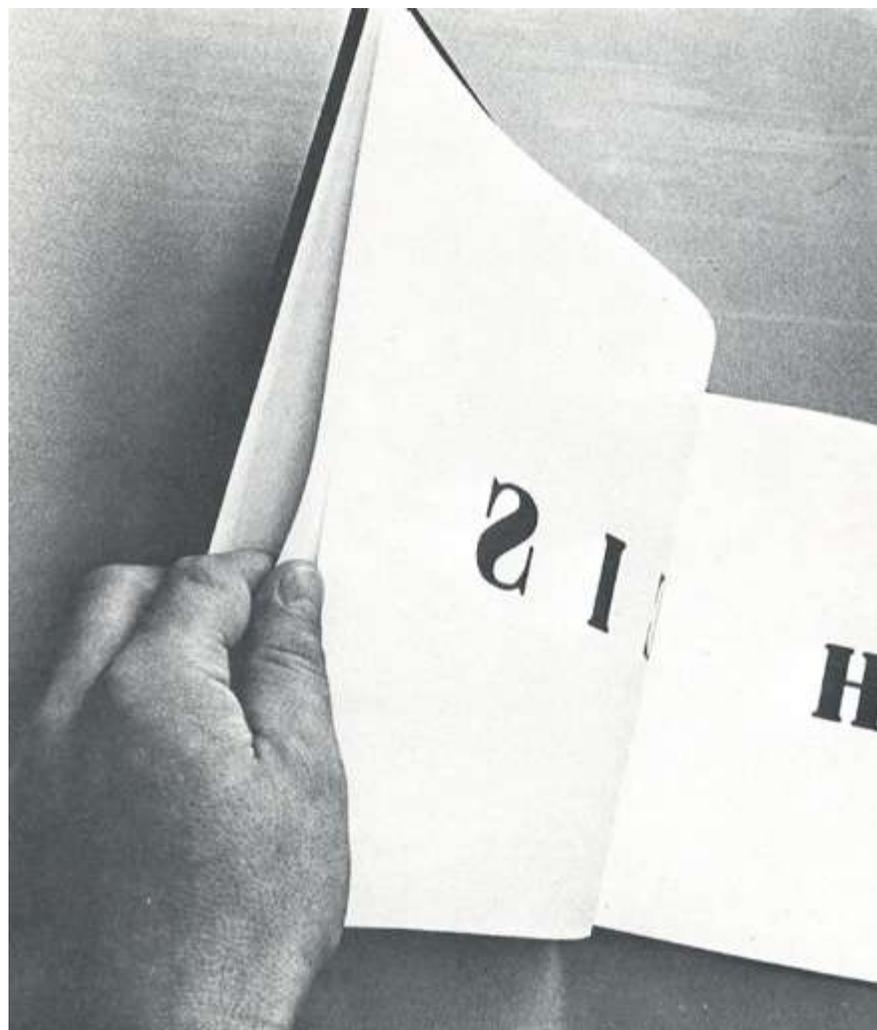
Gennaio 70, presso il Museo Civico cittadino, nel quadro delle Biennali della giovane pittura. Le conseguenze sono tutt'altro che trascurabili. Le trasformazioni culturali, il nuovo corso nel mondo delle arti visive con l'acquisizione dell'ambiente, della dimensione estetica, del comportamento, inducono Wal a lasciare Bologna nel 1971. Alla ricerca di una città dove possa sentirsi meno "fuori contesto" rispetto ai mutamenti in corso. La scelta cade su Milano, che contribuirà in modo determinante allo sviluppo della sua personalità artistica e al suo inserimento nel clima culturale post-sessantottesco. Città di Brera, dove aveva insegnato fino a poco tempo prima Marino Marini, autore di quelle sculture dalla forme essenziali, tra tradizione e modernità, che tanto avevano sempre affascinato Wal. La lezione "ideale" di Marini per Wal è stata tutt'altro che secondaria: la filiazione dalla tradizione (classica, medievale, rinascimentale o barocca che sia) e gli spunti tratti dal reale non fanno di un artista un "disadattato" al di fuori del suo tempo. Ciò che conta, e che fa la differenza, infatti, è lo spirito moderno che ogni artista riesce a imprimere alla propria opera. Passando dalle lezioni "ideali" a quelle effettive di scultura per perfezionarsi, Wal frequenta a Brera i corsi di Luciano Minguzzi, prima, e quelli di Alik Cavaliere dopo. Quelle di Minguzzi le interrompe presto, perché le considera ancora troppo "tradizionaliste". Con Cavaliere è tutto diverso, più aperto alle trasformazioni culturali in corso, più "democratico" nell'insegnamento. Ospitando nella sua aula artisti come Davide Boriani oppure Gabriele De Vecchi, un altro esponente di punta dell'arte cinetica, per corsi sperimentali, come quello di tecnologia dei materiali. Un incontro ravvicinato con gli autori di quelle opere d'arte che si muovono mediante meccanismi interni a motore oppure per attrazioni magnetiche. Sempre all'Accademia di Brera in questi anni è allievo in cromatologia di Luigi Veronesi, un docente illuminante per le sue pionieristiche ricerche scientifiche che stava conducendo su colore, percezione cromatica e musica. Wal, al termine di un lungo e instabile percorso formativo, si diploma a Brera nel 1974. Ma per l'artista emiliano la stagione milanese è ancora agli albori. Scandita ora dall'incarico d'insegnamento conseguito presso il Liceo Artistico dell'Accademia in via Hajech (dal 1975 e mantenuto, poi, per il trentennio successivo), e dalla frequentazione sempre più assidua di mostre, gallerie d'arte e studi di artisti. Che presto lasciano il segno. A partire dalla spinta propulsiva e fascinosa dell'arte concettuale, per quanto ormai in quegli anni si stesse avviando al suo epilogo.

the Turin poor Art (a phenomenon that was born in the autumn of 1967), upon his first public entrance, on the occasion of the show *Gennaio 70 (January 70)*, at the city Civic Museum, in the frame of the Biennial Exhibition of young painters. The consequences are not in the least negligible. The cultural transformations, the new course in the world of visual arts with the acquisition of the environment, of the aesthetic dimension, of the behavior, induce Wal to leave Bologna in 1971. In search of a city where he can feel less "out of context" with regards to the mutations in progress. The choice falls on Milan, that will contribute in a determining way to the development of his artistic personality and to his insertion within the natural post-sixty-eight climate. The city of Brera, where Marino Marini, author of those sculptures of essential forms, between tradition and modernity, who had charmed Wal so much had taught up to a little time earlier. Marini's ideal lesson for Wal was not in the least secondary: the filiation of tradition (classical, medieval, renaissance or baroque as it was) and the ideas drawn from real life do not make an artist a "maladjusted person" outside of his time. That which counts, and that makes the difference, in fact, is the modern spirit that every artist is able to impress on his own work. Passing from the "ideal" lessons to those actually of sculpture in order to improve himself, Wal attends in Brera Luciano Minguzzi's courses, first, and Alik Cavaliere's later. Minguzzi's courses are soon interrupted, because he considers them too "traditionalistic". With Cavaliere it is all different, more open to the cultural transformations in course, more "democratic" in teaching. Hosting in his classroom artists like Davide Boriani or Gabriele De Vecchi, another important exponent of kinetic art, for experimental courses, like those of technology of the material. Another close encounter with the authors of those works of art which move through internal motor mechanisms or through magnetic attractions. Still at the Academy of Brera in these years he is the pupil in chromatic use of Luigi Veronesi, an illuminating teacher for his pioneer scientific research that he was conducting on color, chromatic perception and music. Wal, at the end of a long and unstable formative course, receives his diploma in Brera in 1974. But for the Emilian artist the Milanese season is still at dawn. Now articulated by the teaching job obtained at the Artistic High School of the Academy in Hajech Street (from 1975 and held, then, for the next thirty years), and by the continuously more assiduous attendance of shows, art galleries and artists' studios. Starting from the propulsive

Wal ricorda particolarmente l'interesse per la ricerca di Vincenzo Agnetti, uno degli impareggiabili e arguti protagonisti dell'arte concettuale europea¹, che sceglie il linguaggio verbale come veicolo principale e, a un tempo, come oggetto di analisi, perché il linguaggio è il tramite più diretto della comunicazione del pensiero, ma anche il più ambiguo. Non meno coinvolgenti per l'artista emiliano sono i lavori di Giulio Paolini, che opera nella convinzione che l'arte del nostro tempo sia possibile solo come ripensamento e ricapitolazione della sua storia, densa di riferimenti al passato, incentrata su alcuni concetti chiave della teoria artistica, dalla mimesi al rapporto fra autore, opera e spettatore. E ancora Joseph Kosuth, con le sue voci di vocabolario che non hanno altro significato se non quello scritto. Da questo crogiuolo di esperienze concettuali deriva l'improvviso, ma non longevo, "azzeramento" della risalente (e aggiungerei, innata) attitudine pittorica di Wal. Ma non solo.

Dall'arte concettuale allo storytelling dei "fumetti" (1975-1979)

Intorno al 1965, con l'avvento dell'arte concettuale (*conceptual art*) si è verificata una frattura totale con l'arte sia del passato sia dell'età moderna. Ciò che interessava era, per l'appunto, il "concetto", cioè l'idea dell'artista. Facendo a meno di opere materiali o durature. Oppure affidandone a terzi la realizzazione. Anche Wal guarda all'opera d'arte come "idea". Per lui è chiaro, fin dall'inizio, che non si tratta solo di un problema di contenuti, ma anche di linguaggio, scandito dal rapporto tra significato e significante. Convinto che, in fondo, l'esigenza dell'uomo sia quella di instaurare dei rapporti con gli oggetti con cui quotidianamente si trova a entrare in contatto. Questi rapporti con gli oggetti hanno bisogno di una giustificazione, di un supporto concettuale, in altre parole di un significato. Un significato sempre più preciso, inequivocabile e che renda certezza allorché, a volte, significato e oggetto si fondono fino a diventare un tutt'uno, proiettandosi così nel mondo degli stereotipi. Ma quando accade che l'oggetto non abbia più alcun riferimento perché il significato ha preso il sopravvento, si assiste al cosiddetto "fenomeno



and fascinating push of conceptual art, even if by that time it was moving towards its epilogue. Wal particularly remembers his interest for Vincenzo Agnetti's research, one of the incomparable and witty protagonists of conceptual European art¹, that chooses the verbal language as a principle vehicle and, at the same time, as an object of analysis, because the language is the most direct means of the communication of thought, but it is also the most ambiguous. Not less involving for the Emilian artist are the works by Giulio Paolini, who operates in the conviction that the art of our time is possible only as a reflection and a recapitulation of its

1 Anzi, per Germano Celant, Agnetti è, con Enrico Castellani, uno dei migliori rappresentanti del "polo purista della ricerca visivo-concreta". Cfr. G. Celant, in *Piero Manzoni*, cat. della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Roma 6 febbraio-7 marzo 1971, De Luca Editore, Roma, s.n.

1 In fact, in Germano Celant's opinion, Agnetti is, together with Enrico Castellani, one of the best representatives of the "purist pole of the visual-concrete research". Cfr. G. Celant, in *Piero Manzoni*, cat. of the show, Gallery of Modern Art, Rome February 6-March 7, 1971, De Luca Editore, Rome, w.n.

Chiuso [Closed], 1976

ZON/NOZ, 1975

Estetica [Aesthetics], 1977-78



ideologico”, per utilizzare le stesse parole con le quali Wal ha presentato le sue opere nel 1979, in occasione della personale presso la Galleria Civica d’Arte Moderna di Portofino. «A questo punto – ha scritto l’artista nel catalogo della mostra – il problema non mi sembra tanto di stabilire se è più importante il supporto ideologico (significato) o l’oggetto stesso che, comunque, sono strettamente legati. Il problema è forse quello di una possibile verifica sul metodo di assegnazione dei significati ai vari oggetti, in altre parole il rapporto esistente tra visivo e ideologico. Tale verifica può attuarsi solo attraverso situazioni metaforiche, paradossali, contraddittorie che costringono a restituire credibilità all’oggetto caricandolo di ulteriori significati ed estrapolandolo sistematicamente dal mondo degli stereotipi. Questa operazione di restituzione può avvenire soltanto se si è riusciti a instaurare un rapporto dialettico di interscambio tra significato e immaginazione, rientrando quindi in un rapporto armonico con l’oggetto stesso²».

Nelle sue brevi esperienze da “grado zero della pittura” Wal, da buon “concettuale” ricorre spesso alle parole. Che traccia con caratteri neutri ora in acrilico su tela (*Alfabeto*, 1975), ora con lettere di ferro su un blocco di cemento (*ZON/NOZ*, 1975), ora con elementi tipografici sulle pagine di un libro (*Chiuso*, 1976). Opere che non passano, tuttavia, inosservate. Anzi vengono registrate dall’allora direttore della Galleria d’Arte Moderna di Bologna, Franco Solmi, e una di esse (*Estetica*, 1977-78) viene esposta all’interno della mostra *La metafisica del quotidiano*, organizzata nel 1978. Come già suggerisce il titolo, si trattava di un progetto su artisti che avevano lavorato all’incontro di due concetti, talvolta visti come contrapposti: l’elemento quotidiano (fatto di oggetti e avvenimenti legati allo scorrere dalla storia individuale o collettiva) e una dimensione metafisica, sospesa, talvolta spirituale quando non religiosa. Il riferimento a una figura cardine come Giorgio Morandi era inevitabile, ma la mostra si sviluppava attraverso opere di artisti dai percorsi più differenti: dal gruppo di Fluxus fino a pittori intellettuali come Leonardo Cremonini, e ad artisti dall’ “ambiguità rituale” come, tra gli altri, Lucio Fontana, Joseph Beuys, Piero Manzoni e Wal, passando per sezioni curate da Alessandro Mendini o i focus sulla produzione di manifesti pubblicitari e di propaganda politica.

history, dense with references to the past, centered on certain key concepts of the artistic theory, from the mimesis to the relationship between the author, the work and the spectator. And still further Joseph Kosuth, with his voices of vocabulary that have no other meaning besides the written one. From this melting pot of conceptual experiences derives the unexpected, but not the long-lived, “zeroing” of Wal’s rising (and I would add, inborn) pictorial attitude. But not only.

From conceptual art to the storytelling of the “comic strips” (1975-1979)

Around 1965, with the coming of *conceptual art* a total fracture with art both from the past and from the modern age came about. That which interested was, precisely, the “concept”, that is the idea of the artist. Doing without material or long-lasting works. Or entrusting the realization of them to third parties. Even Wal looks at the work of art as an “idea”. It is clear from the beginning that for him it does not only have to do with a problem of content but also of language, articulated by the relationship between defined and definer. Convinced that, at the basis, man’s need is that of establishing relationships with the objects with which he enters into contact daily. These relationships with the objects need a justification, a conceptual support, in other words they need a meaning. A meaning that is continuously more precise, unequivocal and that renders certainty when, at times, meaning and object melt together to become one, projecting itself in this way in the world of stereotypes. But when it occurs that the object no longer has any reference because the meaning has taken the upper hand, one can assist to the so-called “ideological phenomenon”, in order to utilize the same words with which Wal presented his works in 1979, on the occasion of the personal show at the Civic Gallery of Modern Art of Portofino. «At this point – wrote the artist in the catalogue of the show – the problem doesn’t seem to me as being to establish if the ideological support (meaning) or the object itself is more important rather that, in any case, they are strongly tied. The problem is perhaps that of a possible control on the method of assignment of the meanings to the various objects, in other words the relationship existent

2 Wal, in *Wal*, a cura di D. Crippa, cat. della mostra, Galleria Civica d’Arte Moderna, Castello di Portofino, Portofino marzo-aprile 1979.

Questo percorso di ricerca, per quanto gravido di spunti che si riveleranno germinanti nei decenni successivi (come il ricorso alla metafora, al paradosso, alla neutralizzazione degli stereotipi) rivela, però, ben presto i suoi limiti e viene in poco tempo abbandonato. Wal trova, infatti, poco congeniale per sé un'arte orientata a eliminare qualsiasi significato emozionale, proposta con lucida e fredda razionalità, e che riesce a fare a meno delle opere d'arte stesse.

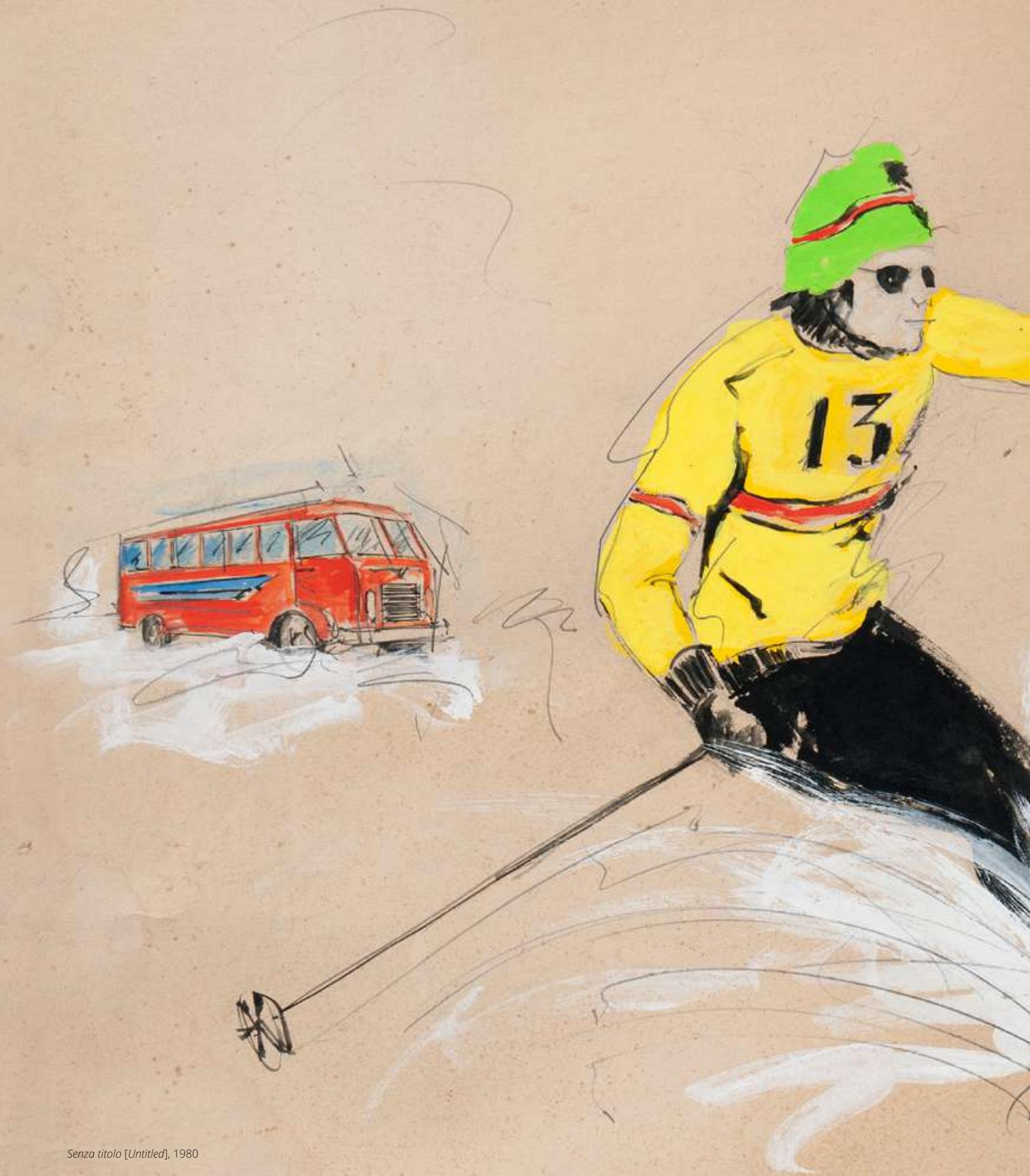
E poi, di lì a poco, la sua attenzione viene attratta e, forse, addirittura irretita dalla ricomparsa della pittura, nella seconda metà degli anni Settanta. Complice, ancora una volta, la scena milanese, puntualmente tra le prime a documentare questo nuovo fenomeno. Gli avamposti sono rappresentati da spazi privati, come la galleria Lambert che espone Salvo. Quest'ultimo, torinese d'adozione, ma originario delle assolate terre di Sicilia, aveva anch'egli maturato in passato esperienze extrapittoriche in ambito concettuale (come le lapidi incise), accanto ai poveristi veri e propri riuniti intorno al critico Germano Celant e al gallerista Gian Enzo Spire. Per volgere, poi, in un processo divenuto irreversibile, alla pittura a olio su tela, tra perfezione formale e una lussureggiante, e unica, magia cromatica che, in seguito, ne ha caratterizzato gli incredibili e inconfondibili paesaggi metamorfici. I primi temi affrontati da Salvo sono all'insegna di un'iconografia di angeli e santi che appaiono catapultati direttamente dal Quattrocento. Nei quali capita anche che egli tradisca il suo "debito concettuale" nella scelta di citare il passato reincarnandosi nei soggetti ritratti, assumendo le fattezze, per esempio, dell'arcangelo Michele (da Raffaello) che schiaccia Lucifero (1973), oppure di san Giorgio che uccide il drago (1976).

Chi invece ha reincarnato i propri eroi direttamente sul proprio corpo, sulla propria pelle, è Luigi Ontani, nel suo personalissimo remake dei *tableaux vivants*, attraverso il travestimento personale "alla maniera di", documentato fotograficamente e tradotto in innovative stampe da appendere. Anch'egli con un passato concettuale alle spalle, nell'ambiente poverista del bolognese Studio Bentivoglio, e una partenza extraartistica a matrice tecnologica, con l'impiego del medium fotografico e della pellicola della macchina da ripresa. E, comunque,

between visual and ideological. Such a control can be carried only through metaphorical, paradoxical, contradictory situations and systematically extrapolating from the world of the stereotypes. This operation of restitution can come about only if one was able to establish a dialectical relationship of exchange between meaning and imagination, therefore returning to a harmonious relationship with the object itself»².

In his brief experiences from "grade zero of painting" Wal, as a good "conceptual" often recurs to words. That trace with neutral characters at times in acrylic on canvas (*Alphabet*, 1975), in others with iron letters on a block of cement (*ZON/NOZ*, 1975), and in still others with typographic elements on the pages of a book (*Closed*, 1976). Works that, nevertheless, do not go unobserved. On the contrary they are registered by Franco Solmi, the director of the Gallery of Modern Art of Bologna at the time, and one of these (*Aesthetics*, 1977-78) is exposed inside the exhibition *The metaphysics of daily life*, organized in 1978. As already suggested by the title, it dealt with a project on artists that had worked on the encounter of two concepts, sometimes seen as opposed: the daily element (made of objects and events tied to the flow of individual or collective history) and a metaphysical dimension, suspended, sometimes spiritual when not religious. The reference to a cornerstone figure like Giorgio Morandi was inevitable, but the exhibition developed itself through the works of artists coming from the most different journeys: from the Fluxus group to the intellectual painters like Leonardo Cremonini, and to artists of a "ritual ambiguity" like, among others, Lucio Fontana, Joseph Beuys, Piero Manzoni and Wal, passing through section seen to by Alessandro Mendini or the focuses on the production of advertisement posters and of political propaganda. This itinerary of research, however laden with ideas that would reveal themselves as germinating in the following decades (as the recourse to the metaphor, the paradox, the neutralization of the stereotypes) soon reveals, though, its limits and is abandoned in little time. Wal finds, in fact, not very congenial for himself an art oriented towards eliminating any emotional meaning, proposed with clear and cold rationality, and that is able to do without the works of art themselves.

2 Wal, in *Wal*, by D. Crippa, cat. of the show, Civic Gallery of Modern Art, Castle of Portofino, Portofino March-April 1979.



Senza titolo [Untitled], 1980



Vol 80



Senza titolo [Untitled], 1978



XIAL 78

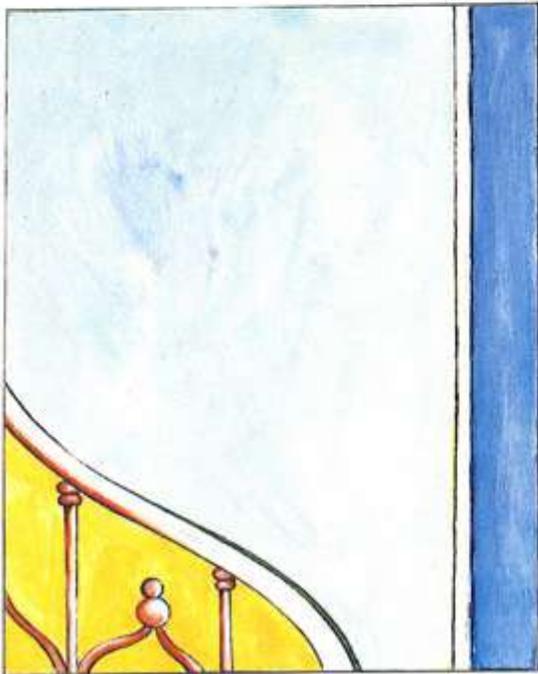
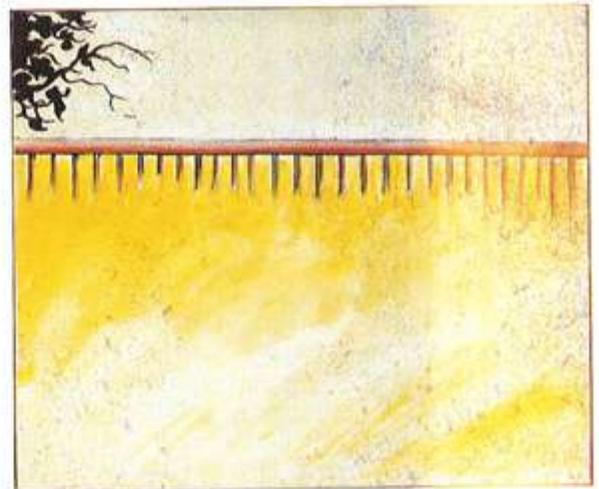
con l'approdo alla pittura, privilegiando agili disegni colorati ad acquarello per inscenare immaginari popoli mitologici. Con esiti, se possibile ancor più che in Salvo, di tonalità leggere, smaglianti, quasi da sembrare fuoriuscite dal mondo di Disney o dallo schermo di un videogioco retroilluminato.

Quelli di Salvo e Ontani sono casi emblematici, pertanto, di come il ritorno alla citazione, dopo una sua prima traduzione attraverso processi e linguaggi di matrice concettuale, abbia virato poi verso strumenti più tradizionali, con l'impiego del disegno, dell'acquarello e, soprattutto, della pittura a olio su tela. Per Wal, allora, non ci sono dubbi. Forse non ci sono mai stati. Perché la sua predilezioni per pennelli, tele e cavalletti si era solo sopita. Mai spenta, neanche durante i lunghi anni di perfezionamento in scultura in accademia. E ora che la pittura è stata finalmente "sdoganata", per utilizzare un neologismo, è possibile recuperarla, palesarla alla luce del sole, senza rischiare di incorrere nell'accusa di provincialismo o di essere rivolto al passato.

L'artista emiliano, però, si trova davanti a un bivio, come ha ben puntualizzato Massimo Mussini³: tradurre in uno stile storico composizioni contemporanee oppure riproporre iconografie usuali in una scrittura formale innovativa, che corrispondesse alle attese dei tempi moderni. Wal sceglie questa seconda strada. Il suo punto di partenza è una citazione "dal respiro corto", che guarda cioè a un passato recente, alle sequenze narrative dei fumetti (e alle relative figurine). In particolare, quelli della collana degli *Albi dell'Intrepido* degli anni Sessanta che accoglievano e dispensavano tutte le fantasie che ultimamente vengono veicolate da Internet. In un percorso analogo e parallelo con il movimento della *Figuration libre* di Robert Combas e Hervé Di Rosa, apparsa ufficialmente alla ribalta nel 1980 come la risposta francese a Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. Già oltre un decennio prima, nell'alveo dell'affermazione della *Pop art*, negli Stati Uniti d'America numerosi pittori, da Richard Pettibone a William N. Copley, da Mel Ramos a Peter Saul, si erano appropriati degli strumenti espressivi del fumetto, paradigmatici dell'epoca della *mass-culture* e dei *mass-media*. Lo stesso fenomeno si era registrato anche nel Vecchio Continente. Infatti, non hanno disdegnato di ispirarsi alle *comic strips* lo

And then, a little later, his attention is attracted and, perhaps, even ensnared by the reappearance of painting, in the second half of the Seventies. Accomplish, once again, the Milanese scene, punctually among the first to document this new phenomenon. The outposts are represented by private spaces, like the Lambert gallery that exposes Salvo. The latter, Turinese by adoption, but originally from the sunny land of Sicily, had also matured in the past extra-pictorial experiences in the conceptual sphere (like the engraved tombstones), next to the real poor artists reunited around the critic Germano Celant and the gallery director Gian Enzo Sperone. In order to then reach, in a process that became irreversible, oil painting on canvas, between formal perfection and a luxurious, and unique, chromatic magic that, later on, characterized his incredible and unmistakable metamorphic landscapes. The first themes faced by Salvo were under the banner of an iconography of angels and saints that appear catapulted directly from the Fifteenth century. In which it also happens that he betrays his "conceptual debt" in the choice to cite the past reincarnating himself in the subjects portrayed, assuming the features, for example, of the archangel Michael (from Raffaello) that crushes Lucifer (1973), or of saint George who kills the dragon (1976). The one who on the other hand reincarnated his own heroes directly on his own body, on his own skin, is Luigi Ontani, in his own very personal remake of the *tableaux vivants*, through the personal dressing-up "in the manner of", documented photographically and translated in innovative prints to hang up. He too with a conceptual past behind him, in the poor art environment of the Bolognese Studio Bentivoglio, and an extra-artistic departure with a technological matrix, with the use of the photographic means and of the film of the motion-picture camera. And, consequently, with painting as the landing place, privileging agile colored designs in water-colors in order to stage imaginary mythological populations. With results, if possible even more so than in Salvo, of light, dazzling tonalities, almost to seem like something having come out of the world of Disney or of the monitor of a background illuminated videogame. Salvo and Ontani's are emblematic cases, therefore, of how the return to citation, after a first translation throu-

3 M. Mussini, *Wal: il gioco dell'arte*, in *Wal*, a cura di R. Barilli-M. Mussini, cat. della mostra, Chiostri di San Domenico, Reggio Emilia, 7 dicembre 2003-1 febbraio 2004, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, p. 22.



Senza titolo [Untitled], dittico/diptych, 1979

Senza titolo [Untitled], dittico/diptych, 1979



Senza titolo [Untitled], dittico/diptych, 1979

svedese Öyvind Fahlström, l'islandese Errò, il francese Bernard Rancillac e, per certi versi, anche se più residualmente, gli stessi *Pop* inglesi R.B. Kitaj e Peter Phillips. Nel corso degli anni Sessanta, in Italia, l'influenza del fumetto non è da meno e si è fatta strada, da Roberto Sebastian Matta a Valerio Adami, da Gianfranco Baruchello a Eugenio Carmi, da Pirro Cuniberti a Bruno Donzelli, da Pablo Echaurren ad Antonio Fomez. Tuttavia, come ha stigmatizzato Giorgio Di Genova, «con una diversità di intenti e atteggiamenti che in qualche modo risultano sorprendenti e non di rado giungono all'eterodossia»⁴. È questo anche il caso di Wal.

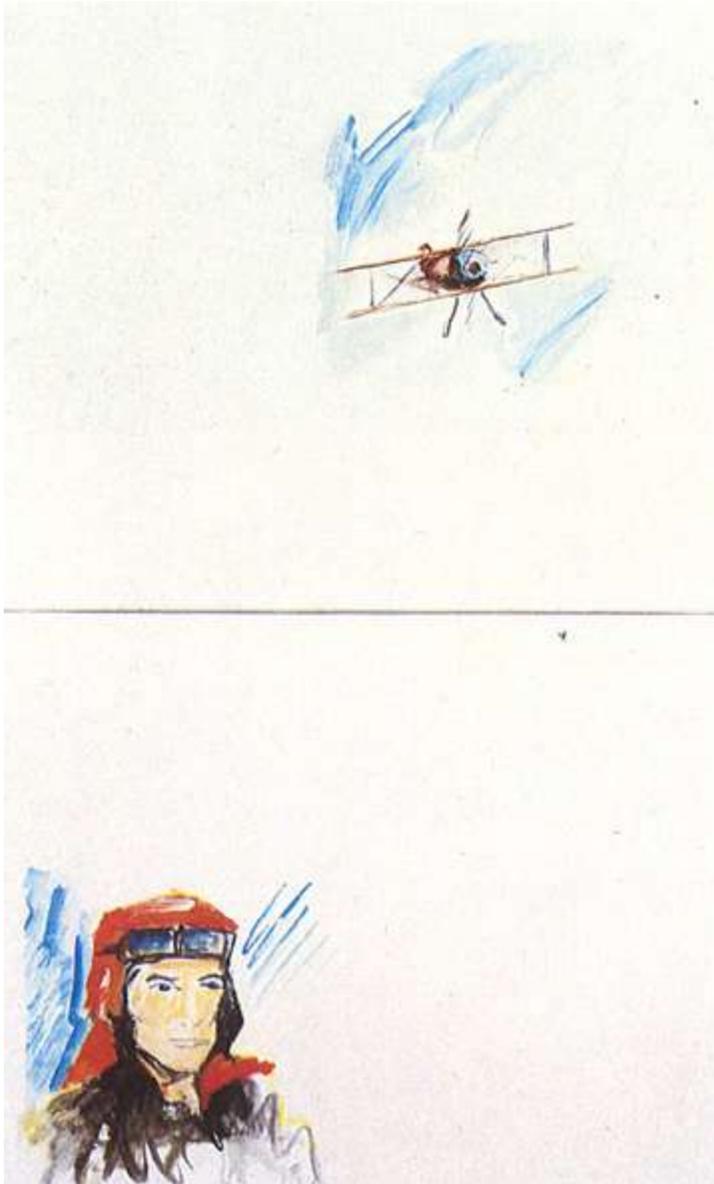
L'idioma del fumetto, che ricorre nella *Pop art* americana esalta, infatti, i valori di forma a scapito di quelli narrativi. Emblematico, al riguardo, è il caso di Roy Lichtenstein, del quale l'artista emiliano apprezza l'esaltazione "pittorica" conferita dalla retinatura tipografica. Wal si spinge oltre e, dalle strisce dei fumetti, mutua anche le sequenze delle storie, attraverso una soluzione di dinamici fotogrammi. Dapprima ritagliando dei particolari tratti da un vecchio *Albo dell'Intrepido* in bianco e nero, applicandoli con la colla su un supporto di cartoncino per intervenire in seguito con colori a tempera. La naturale evoluzione di queste "scenette" è su dittici con due tele affiancate prima, e accostate senza soluzione

gh processes and languages of conceptual matrix, has altered then towards more traditional instruments, with the use of the design, of water-color and, above all, of oil painting on canvas. There are no doubts, therefore, for Wal. Perhaps there has never been any. Because his predilection for paint brushes, canvases and easels had only fallen asleep. Never burnt-out, not even during the long years of specialization in sculpture in academy. And now that painting has finally been "cleared", in order to use a neologism, it is possible to recuperate it, to express it under the light of the sun, without risking to incur in the accusation of provincialism or to be turned towards the past.

The Emilian artist though, finds himself in front of a junction, as Massimo Mussini³ well pointed out: translating in a historical style contemporary compositions or proposing usual iconographies in a formal innovative writing once again, which corresponds to the expectations of modern times. Wal chooses this second way. His starting point is a citation "of short breath", that looks that is to a recent past, to the narrative sequences of the comic strips (and to the relative picture cards). In particular, those of the chain of the *Albi dell'Intrepido* (*Dawn of the Intrepid*) of the Sixties that would gather and distribute all of the fantasies that nowadays are

4 G. Di Genova, *Post fumettum natum. Omaggio a Dino Buzzati*, cat. della mostra, Galleria La Margherita, Roma 9 marzo-7 aprile 1973.

3 M. Mussini, *Wal: the game of art*, in *Wal*, by R. Barilli-M. Mussini, cat. of the show, Chiostri di San Domenico, Reggio Emilia, December 7, 2003-February 1, 2004, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, p. 22.



Senza titolo [Untitled], dittico/diptych, 1979

di continuità dopo, su cui sono rappresentati, di volta in volta, da una parte uno o più personaggi (come i soldati della guerra di secessione americana), dall'altra una situazione in divenire. Questi lavori, che datano a partire dal 1978, senza titolo e spesso di dimensioni ridotte, trasmettono una forte concettualizzazione dell'immagine, inaugurando l'eterna stagione dell'inconscio processo di *repechage* dei ricordi d'infanzia. Wal è un pittore (e,

guided by the Internet. In an analogous and parallel itinerary with the *Figuration libre* movement by Robert Combas and Hervé Di Rosa, which officially appeared in the limelight in 1980 such as the French response to Jean-Michel Basquiat and Keith Haring.

Already over a decade before, in the river-bed of the achievement of the *Pop art*, in the United States of America numerous painters, from Richard Pettibone to William N. Copley, from Mel Ramos to Peter Saul, had appropriated themselves of the expressive instruments of the comic strip, paradigmatic of the epoch of *mass-culture* and of the *mass-media*. The same phenomenon had also been registered in the Old Continent. In fact, not disdaining to inspire themselves by the *comic strips* were the Swedish Öyvind Fahlström, the Icelandic Errò, the French Bernard Rancillac and, for certain aspects, even if in a more residual way, the same English *Pop* R.B. Kitaj and Peter Phillips. In the course of the Sixties, in Italy, the influence of the comic strip is not inferior and it made its way, from Roberto Sebastian Matta to Valerio Adami, from Gianfranco Baruchello to Eugenio Carmi, from Pirro Cuniberti to Bruno Donzelli, from Pablo Echaurren to Antonio Fomez. Nevertheless, as Giorgio Di Genova stigmatized, «with a diversity of intents and attitudes that in some ways result as surprising and not rarely they reach heterodoxy»⁴. This is also Wal's case.

The idiom of the comic strip, that recurs in the American Pop art exalts, in fact, the values of form to the detriment of the narrative ones. Emblematic, with regards to this, is the case of Roy Lichtenstein, of which the Emilian artist appreciated the "pictorial" exaltation conferred in the typographic screening. Wal pushes himself beyond and, from the comic strips, he also borrows the sequences of the stories, through a solution of dynamic frames. First cutting out some particular strokes from an old Dawn of the Intrepid in black and white, applying them with glue on a cardboard support in order to intervene later on with tempera colors. The natural evolution of these "little scenes" is on diptychs with two canvases side by side first and placed near each other without a solution of continuity afterwards, on which are represented, from time to time, on the first side one or more characters (like the soldiers of the Ame-

4 G. Di Genova, *Post fumetum natum. Homage to Dino Buzzati*, cat. of the show, La Margherita Gallery, Rome March 9-April 7, 1973.

successivamente, diverrà uno scultore) da *storytelling*, che vuole cioè raccontare, o meglio, ricostruire una storia sfaldata nell'opera, inserire in uno spazio limitato più suggestioni possibili con la maggiore intensità conseguibile. E nell'inquadratura dei *comics* c'è sempre il massimo della concentrazione narrativa nel minimo spazio. Si rifà, quindi, a dei fumetti di cui non ricorda, però, più le trame del racconto, di cui ha perso ogni traccia, nel tentativo di riattivare l'irrazionalità del proprio flusso mnemonico, fino alla memoria da bambino. Un tratto caratterizzante dei percorsi immediatamente successivi, nonché dell'attuale ricerca plastica di Wal.

«Sono i fumetti – per dirla con le parole di Francesca Alinovi – dimenticati nel cassetto della soffitta. Sono brandelli di vita passata, resti di sé decomposti»⁵. L'operazione praticata dall'artista emiliano non si limita a questo retroterra "concettuale". Perché i suoi "fumetti", come lui stesso li ha battezzati, sono calati, anzi immersi in una dimensione essenzialmente pittorica, evidente anche nei disegni di questo periodo, conservando l'inquadratura e certi tagli dell'immagine tipici dei *comics*, ma neutralizzandone la stereotipia del genere con una pittura veloce, agitata, di notevole capacità sintetica. Sulla carta e sulla tela, nel volgere di poco tempo, Wal abbandona la struttura a dittico, incide su un'unica tela o su un unico cartone con più strati e passaggi di colori a tempera e a olio, sporcando intenzionalmente l'impasto dei colori caldi che, talvolta, tradisce persino un rivolo di *dripping*. Rasentando quell'esaltazione cromatica dei Fauves che, alle soglie degli anni Novanta, lo farà tendere alla scultura. Il risultato è un ristretto caleidoscopio di immagini, che sembrano orfane e avulse dal contesto sull'ampia superficie bianca dell'opera. Accomunate da quella serialità che le collega in successione, risaltando la precedente e introducendo la successiva. Attinte dal repertorio iconografico delle decalcomanie applicate dai bambini sugli album sollevando le pellicole opache che le nascondono. Sono automobili, aeroplani, mongolfiere, carrozze, treni,

rican war of secession), on the other a situation that is to come. These works, that date back starting from 1978, without a title and often of reduced dimensions, transmit a strong conceptualization of the image, inaugurating the eternal season of the unconscious process of *repechage* of the memories from infancy. Wal is a painter (and, successively, would become a sculpture) of *storytelling*, that wants, that is, to narrate, or better, to reconstruct a story disintegrated in the work, to insert in a limited space the largest number of suggestions possible with the greatest intensity obtainable. And in the framing of the *comics* there is always the maximum of the narrative concentration in the minimum space. He goes back, therefore, to comics of which he no longer remembers the plot of the story, though, of which he has lost every trace, in the attempt to reactivate the irrationality of his own mnemonic flow, up to the memory as a child. A characteristic aspect of the journeys immediately following, as well as Wal's present plastic research. «They are the comic strips – using Francesca Alinovi's words – forgotten in the drawer of the attic.



⁵ F. Alinovi, *Off-identikit*, in *DIECI ANNI DOPO i nuovi nuovi*, a cura di R. Barilli, cat. della mostra, Galleria d'Arte Moderna, Bologna 1980, p. 18.

elicotteri, navi, velieri, battelli. Sono icone ambigue, allusive, che restituiscono valore alla mobilità dell'immaginazione e dei ricordi, proiettati sulla tela come se fosse uno schermo televisivo, e che non arrivano mai a saturare il loro consumo immaginario. E, per affinità elettive, il pensiero va ad alcuni disegni degli anni Settanta di Mario Schifano, alle tinte dei suoi *Paesaggi anemici*.

Wal esordisce con questa sua ricerca a Milano nella seconda metà degli anni Settanta, con le prime mostre alla galleria Cenobio Visualità (1976-77) e, in un ambito analogo a quello dell'amico Aldo Spoldi (conosciuto nelle aule di Brera), intorno al medesimo centro di reclutamento costituito dallo Studio Cannaviello. Dove, nel 1979, si svolge la mostra "Pittura teatrale" organizzata con i lavori di Spoldi, Davide Benati e Wal. "Tea-

They are shreds of past life, remains decomposed of oneself»⁵.

The operation practiced by the Emilian artist is not limited to this "conceptual" hinterland. Because his "comic strips", as he himself baptized them, have been lowered, better still, immersed in an essentially pictorial dimension, also evident in the designs of this period, keeping the framing and certain cuts of the image typical of the comics, but neutralizing the stereotype of the genre with a rapid, agitated painting of note worthy synthetic capability. On paper and on canvas, in the arch of little time, Wal abandons the diptych structure, proceeds upon a single canvas or upon a single cardboard with various layers and passages of colors in tempera and in oil, intentionally dirtying the mixture of the warm co-

Il gruppo dei Nuovi-nuovi/The New-new group, Galleria d'Arte Moderna, Bologna, 1980. Da sinistra/From the left side: Salvo, Felice Levini, Enrico Barbera, Luigi Ontani, Giuseppe Salvatori, Luciano Bartolini, Marcello Jori, Luigi Mainolfi, Bruno Benuzzi, Wal, Renato Barilli, Francesca Alinovi, Roberto Daolio, Giorgio Pagano. Fonte/Source: "L'Europeo", n.14, aprile/April 1980

5 F. Alinovi, *Off-identikit*, in *TEN YEARS LATER the new-new*, by R. Barilli, cat. of the show, Gallery of Modern Art, Bologna 1980, p.18.



trica" è la riduzione dello spazio prospettico tridimensionale a piano aperto, liquido, nel quale sono confluiti nell'epoca contemporanea gli slittamenti di senso e le ibridazioni semantiche tra generi diversi delle arti: pittura, cinema, teatro, letteratura, musica. Se la causa di questo fenomeno, pertanto, è la deterritorializzazione del genere dove tutto si dà immediatamente, l'effetto più eclatante, invece, è il potere acquisito progressivamente dal concetto di consumo. «Consumo dell'opera – scrive Loredana Parmesani nella sua recensione della mostra pubblicata su Flash Art – e consumo possibile dell'immagine poligenere, perversa e polimorfa. (...) C'è da dire che questi artisti lavorano sulla elaborazione, sul consumo dei media, partono da immagini preesistenti. Non si tratta, però, in questo caso, di fare la copia del segno, ricalcarlo, ripeterlo diligentemente, ma di consumarlo, assorbirlo fino in fondo, farlo proprio passivamente divenire come una massa silenziosa, una massa inerte, per poi ridare passionalmente, emotivamente l'immagine disegnata come risposta attiva al segno-codice e per consegnare, alla fine, la seduzione, il simulacro che elude il senso del mass-media: fascino, seduzione, simulacro sono infatti gli immaginari moderni, i fantastici attuali che abitano nei segnali agitati dai media tecnologici»⁶. La mostra "Pittura teatrale" per Wal segna la fine di una stagione perché, di lì a poco, viene arruolato da Renato Barilli⁷ nel gruppo dei cosiddetti "Nuovi-nuovi" (insieme a Salvo, Ontani, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Luciano Bartolini, Antonio Faggiano, Spoldi, Bruno Benuzzi, Giorgio Pagano, Felice Levini, Giuseppe Salvatori, Enrico Barbera, Marcello Jori). Il loro debutto sulla scena pubblica è fissato al 15 marzo 1980, presso la Galleria

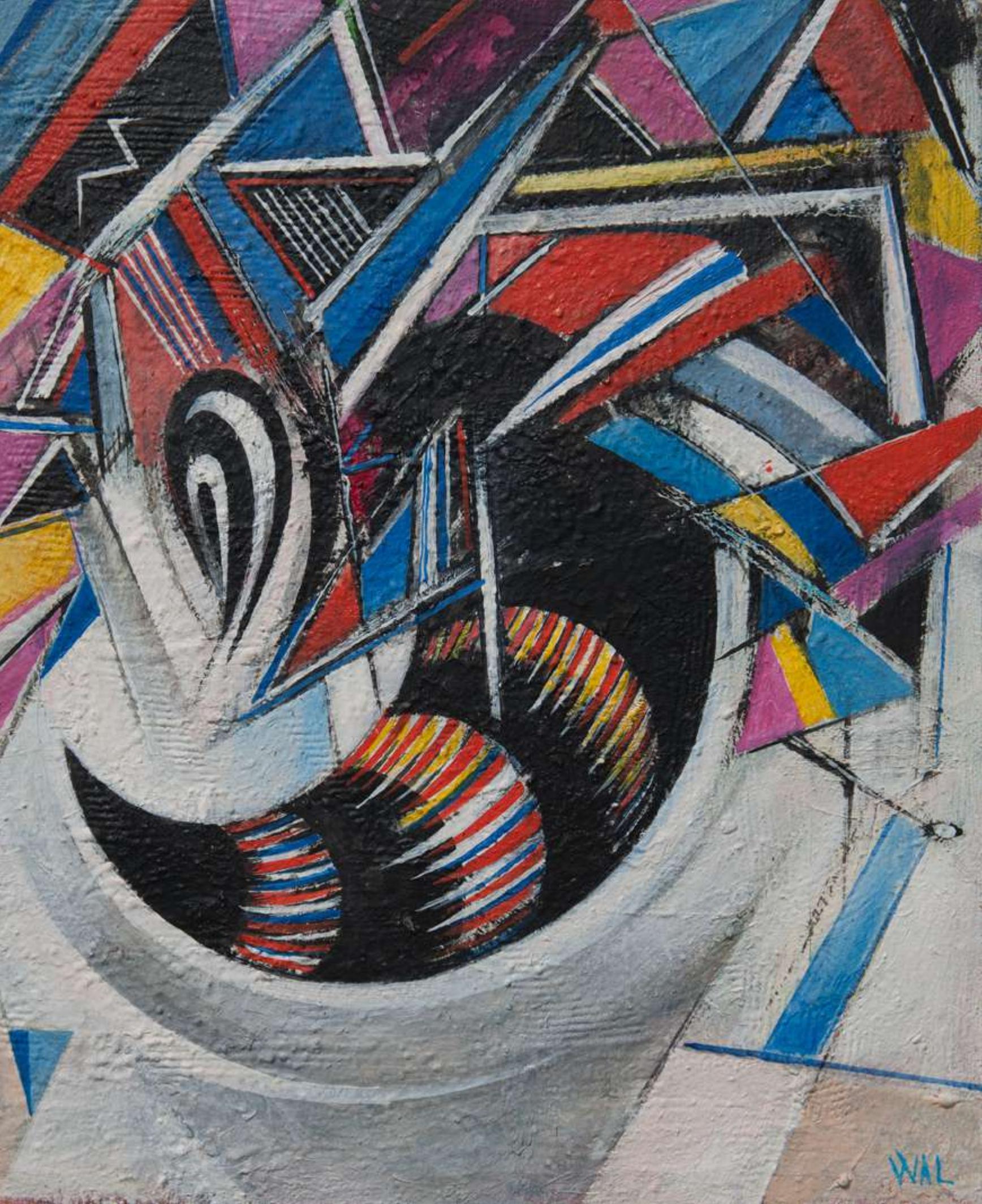
lors that, sometimes, betrays even a trickle of *dripping*. Bordering that chromatic exaltation of the Fauves that, on the threshold of the Nineties, make him tend towards sculpture. The result is a narrow kaleidoscope of images, that seem orphans and torn from the context on the wide white surface of the work. Joined by that serial sequence that connects them in succession, emphasizing the former and introducing the following. Drawn from the iconographic repertory of the decalcomanias applied by children on albums by lifting the opaque pellicle that hides them. They are cars, airplanes, hot-air balloons, carriages, trains, helicopters, ships, sailing vessels, boats. They are ambiguous, allusive icons, that give value back to the mobility of the imagination and of memories, projected on canvas as if it were a television screen and that will never reach the point of saturating their imaginary consumption. And, through elective affinities, the mind goes to a few designs of the Seventies by Mario Schifano, to the colors of his *Anemic landscapes*.

Wal begins with this research of his in Milan in the second half of the Seventies, with the first shows in the gallery Cenobio Visualità (1976-1977) and, in a sphere analogous to that of his friend Aldo Spoldi (whom he met in the Brera classrooms), around the same center of recruitment constituted by the Studio Cannaviello. Where, in 1979, the show "Theatric painting" takes place organized with the works of Spoldi, Davide Benati and Wal. "Theatric" is the reduction of the three-dimensional prospective space to an open plane, liquid, in which in the contemporary epoch the sliding of sense and the semantic hybrids among the diverse genres of arts have flown together: painting, cinema, theater, literature, music. If the cause of the phenomenon, therefore, is the movement out of

6 L. Parmesani, *Mostre in Italia: Spoldi, Benati, Wal*, in "Flash Art" n. 92-93, ottobre-novembre 1979, p. 43.

7 Il reclutamento dei Nuovi-nuovi è compiuto da Barilli avvalendosi della collaborazione di Francesca Alinovi, scomparsa tragicamente poco dopo, e di Roberto Daolio.





d'Arte Moderna di Bologna, con la mostra *DIECI ANNI DOPO i nuovi nuovi*⁸.

Dall'adesione ai Nuovi-nuovi al ciclo delle "api", dalla serie dei "plateau" a quella degli "alpeggi", l'evoluzione dell' "immagine-giocattolo" (1980-1989)

Un programma di reazione al clima freddo e intellettualistico, per quanto significativo e fecondo, prodotto dalle poetiche del '68, in particolare a quelle "concettuali" con il "grado zero" della pittura e, in generale, della manualità operativa, con il contestuale ricorso a media extraartistici di matrice tecnologica, nonché alla destinazione sociale e politica dell'attività artistica, viene perseguito sul finire degli anni Settanta da una serie di movimenti concorrenti diversamente etichettati. Dalla *Transavanguardia* tenuta a battesimo da Achille Bonito Oliva, agli *Anacronisti* teorizzati da Maurizio Calvesi, dai *Pittori Colti* riuniti da Italo Mussa al *Magico primario* concepito da Flavio Caroli, dagli *Ipermanieristi* guidati da Italo Tomassoni a *La Nuova Maniera Italiana* configurata da Giuseppe Gatt, ai *Nuovi-nuovi* cooptati da Barilli. Ciascuno di essi contribuì a traghettare l'arte concettuale fuori dalle "sabbie mobili" di un percorso senza ritorno che aveva portato Giulio Carlo Argan a paventare addirittura la "morte dell'arte". Forse, come riconosce oggi lo stesso Barilli, sarebbe stato meglio adottare una strategia unitaria, ma ci fu una corsa da parte dei vari critici ad accaparrarsi ciascuno un manipolo di quelle forze in campo, con il tentativo di passare sotto silenzio gli altri.

Tra le diverse declinazioni di ognuno di questi movimenti, emergono come tratti comuni l'abbandono del

the territory of the genre where everything is given immediately, the most striking effect, instead, is the power acquired progressively from the concept of consumption. «The consumption of the work – writes Loredana Parmesani in her review of the show published on Flash Art – is the consumption possible of the poly-genre image, perverse and polymorph. (...) One must say that these artists work on the elaboration, on the consumption of the media, they start from pre-existing images. In this case, though, it does not have to do with making a copy of the sign, tracing it, repeating it diligently, but of consuming it, absorbing it to the end, making it one's own passively becoming like a silent mass, an inert mass, in order to then give back the image desi-



8 Il titolo merita una spiegazione. L'indicazione cronologica iniziale si riferisce alla mostra *Gennaio 70* (con la prima apparizione pubblica dell'Arte povera torinese) che aveva avuto luogo dieci anni prima, appunto, presso il Museo Civico di Bologna. Il nome, invece, dei Nuovi-nuovi deriva da un'integrazione dell'immancabile riconoscimento di novità meritato da ogni ricerca avanzata. «Nacque così – ricorda Barilli – la sigla dei nuovi-nuovi, forse meglio precisata nei suoi intenti da un sottotitolo che l'intero gruppo avrebbe assunto regolarmente in tutte le uscite successive: "una generazione post-moderna", agitando così un termine nato da poco ma destinato a inflazionarsi nel giro di qualche anno. Infatti tra i punti di coagulo intervenuti verso la fine dei Settanta non si può non ricordare il saggio dell'architetto inglese Charles Jencks, intitolato appunto *The Language of Post-Modern Architecture*, dove era chiara la sfida al capitolo dei rigori del movimento moderno, e per contro la volontà di affidarsi appunto alla "citazione", cioè al ritorno in servizio di certi stilemi (la colonna, l'arco, il timpano) che i ferrei postulati modernisti avevano condannato». (R. Barilli, *Gli anni della citazione*, in *LA CITAZIONE - Arte in Italia negli anni '70 e '80*, a cura di R. Barilli, cat. della mostra, Palazzo Crepadona, Belluno; Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo, 2 agosto-27 settembre 1998, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, p. 18)

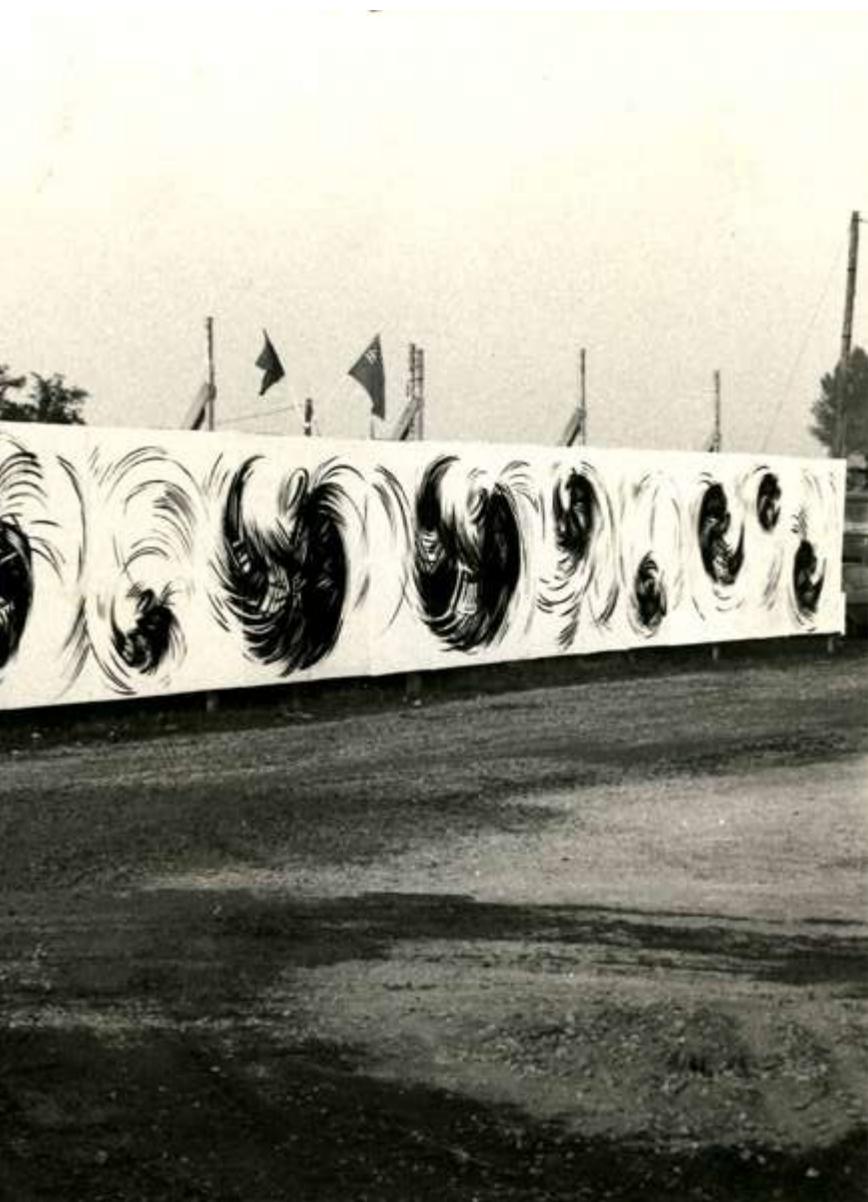
concetto di avanguardia, il recupero della pittura e degli strumenti più tradizionali, un rinnovato interesse e utilizzo del colore, la ricerca di una nuova figurazione, la riconsiderazione della propria storia che si vuole rivisitare, interrogare ed evocare anche attraverso la citazione.

Wal trova la sua collocazione nella *couche* dei Nuovi-nuovi. «Connotato tipico dei Nuovi-nuovi, – ha spiegato Barilli – una leggerezza ludica, quasi degna di Palazzeschi, con la connessa consapevolezza che il colore, l'immagine, la manualità oggi possono riproporsi non già come valori assoluti e a sé stanti, ma solo in sottile contrappunto con l'analoga leggerezza di cui sono dotati i pixel dell'immagine elettronica. Ho sostenuto a

gned with passion, emotionally as an active answer to the sign-code and in order to consign, in the end, the seduction, the simulacrum that eludes the sense of the mass-media: charm, seduction, simulacrum are in fact the modern imaginaries, the present fantastic ones that live in the signals agitated by the technological media»⁶. The show "Theatric painting" marks the end of a season for Wal because, a little later, he would be enlisted by Renato Barilli⁷ in the group of the so-called "New-new" (together with Salvo, Ontani, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Luciano Bartolini, Antonio Faggiano, Spoldi, Bruno Benuzzi, Giorgio Pagano, Felice Levini, Giuseppe Salvatori, Enrico Barbera, Marcello Jori). Their debut in the public scene is set on March 15, 1980, at the Gallery of Modern Art of Bologna, with the show *TEN YEARS LATER the new new*⁸.

From the adhesion to the New-new to the cycle of the "bees", from the series of the "plateau" to that of the "summer mountain grazing" ("alpeggi"), the evolution of the "image-toy" (1980-1989)

A program of reaction to the cold and intellectualistic climate, however meaningful and fecund, produced by the '68 poetics, in particular to the "conceptual" ones with the "grade zero" of painting and, in general, of the operative dexterity, with the contextual recourse to extra-artistic media of technological matrix, as well



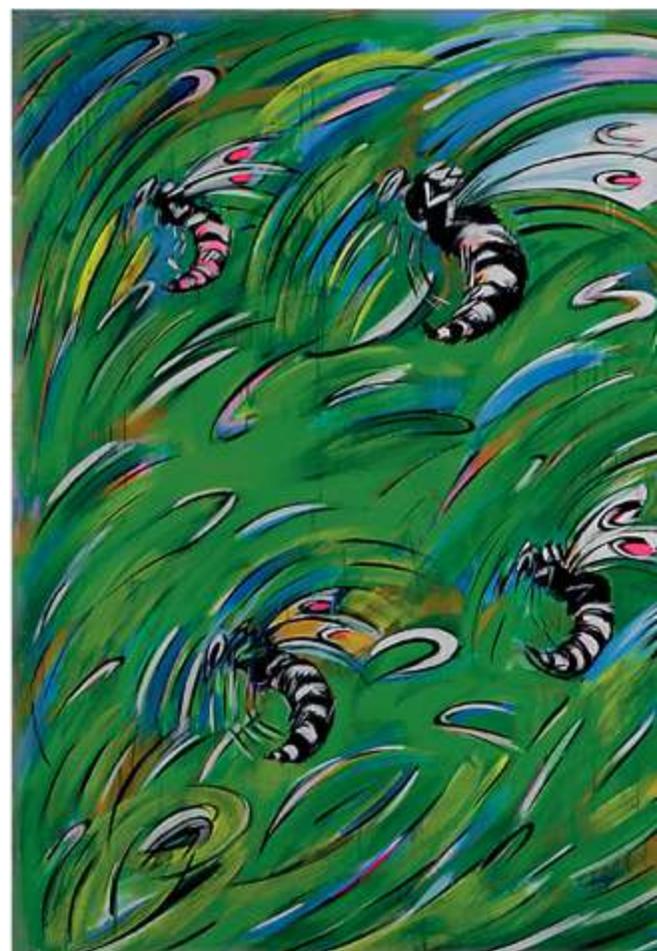
6 L. Parmesani, *Shows in Italy: Spoldi, Benati, Wal*, in "Flash Art" n. 92-93, October-November 1979, p. 43.

7 The recruitment of the New-new is carried out by Barilli making use of the collaboration of Francesca Alinovi, who tragically passed away a little later, and of Roberto Daolio.

8 The title merits an explanation. The initial chronological indication refers to the show *January 70* (with the first public apparition of the Turinese poor Art) that had taken place ten years ago, at the Civic Museum of Bologna. The name, on the other hand, of the New-new derives from an interaction of the constant recognition of novelty deserved by every advanced research. «It was born in this way – remembers Barilli – the initials of the new-new, perhaps better specified in its intentions by a subtitle that the entire group would have regularly assumed in all of the following shows: "a postmodern generation", agitating in this way a term that was born a little time ago but destined to inflate itself in the arch of a few years. In fact, among the points of dot that intervened around the end of the Seventies the essay of the English architect Charles Jencks, rightly entitled *The Language of Post-Modern Architecture*, where the challenge to the chapter of the rigors of the modern movement was clear, and in opposition the will to entrust oneself to the "citation", that is to the return in service of certain styles (the column, the arch, the tympanum) that the strong modernist postulates had condemned». (R. Barilli, *The years of the citation*, in *The Citation – Art in Italy in the '70s and '80s*, by R. Barilli, cat. of the show, Palazzo Crepadona, Belluno; Civic Gallery, Cortina d'Ampezzo, August 2-September 27, 1998, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, p. 18)



Senza titolo [Untitled], 1983



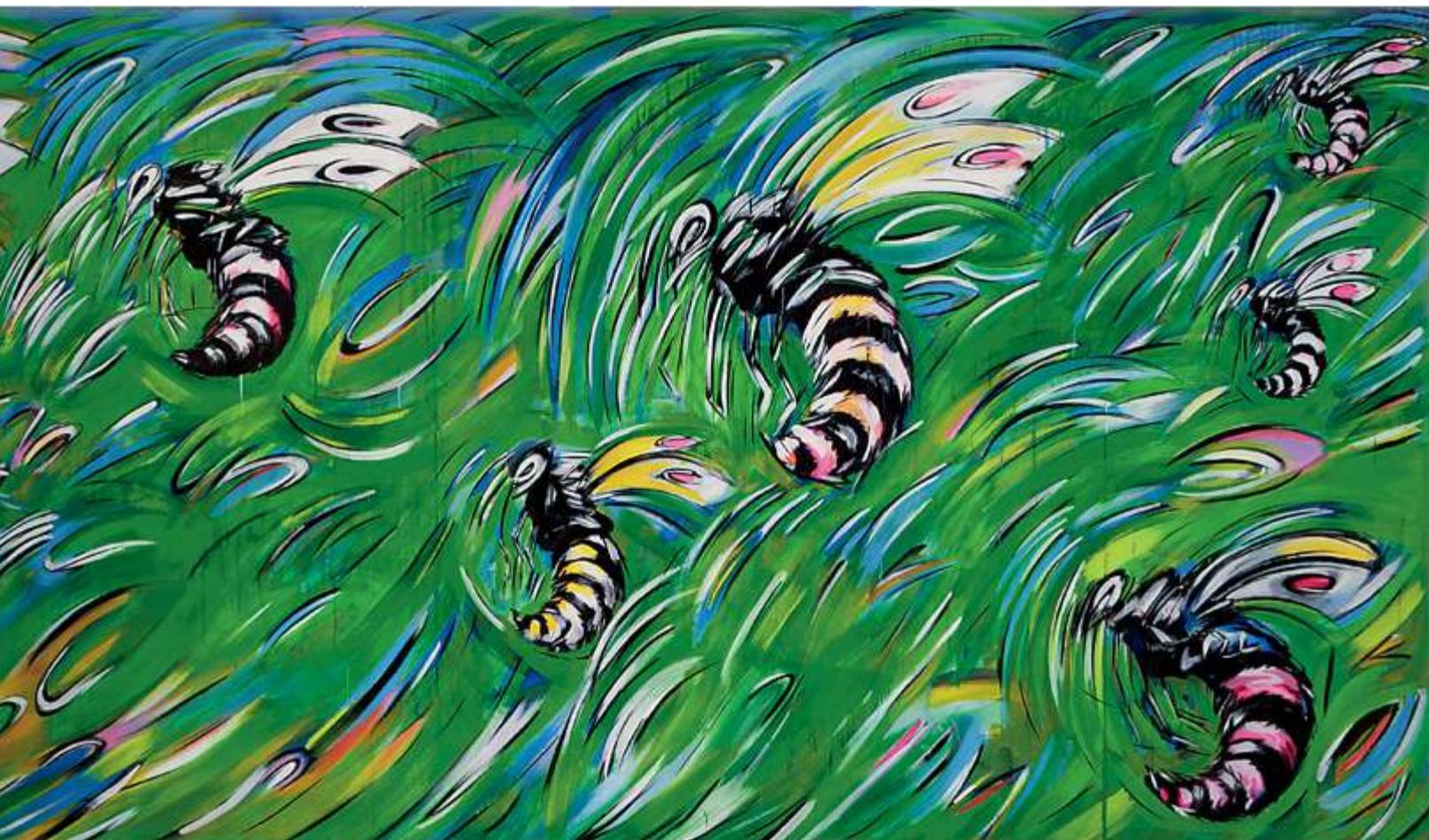
Senza titolo [Untitled], 1981-82

varie riprese la prova di commutazione: si è Nuovi-nuovi se portati a produrre immagini convertibili appunto nel mezzo elettronico, quello che trionfa nel linguaggio della pubblicità e dei cartoni animati⁹» .

L'adesione di Wal ai Nuovi-nuovi si compie lungo una via personalissima, con un gusto lapalissiano per la serialità che, negli anni, seguenti, arriverà quasi a lambire l'ossessione. Anche se permangono ravvisabili le caratteristiche del gruppo: il ritorno alla pittura, a un'arte manuale (nel doppio significato di "fatto a mano" e "da manuale"), all'emotività del colore e del piacere dell'immagine dipinta, alla ripresa dei valori di levigatez-

as to the social and political destination of the artistic activity, is pursued near the end of the Seventies by a series of concurrent movements diversely labeled. From the *Trans avant-garde* baptized by Achille Bonito Oliva, to the *Anachronists* theorized by Maurizio Calvesi, from the *Cultured Painters* reunited by Italo Mussa to the *Primary magic* conceived by Flavio Caroli, from the *Hyper-mannerists* guided by Italo Tomassoni to *The New Italian Manner* formed by Giuseppe Gatt, to the New-new co-opted by Barilli. Each of these contributed to ferry conceptual art out of the "quicksand" of a journey without return that had brought Giulio Carlo Argan to

9 R. Barilli, *Le astute metamorfosi di un eterno bambino*, in *Wal*, a cura di R. Barilli-M. Mussini, op. cit., pp. 7-8.



za. Non più congetture o interrogativi: si tratta di una pittura che si riceve, parafrasando Spoldi, come «una torta in faccia»¹⁰. L'arte non intende competere con la velocità del sistema, ma oppone una sua lentezza, il tempo manuale necessario al suo compiersi. E la pittura non s'illude più di rappresentare il reale, perché ormai è il reale a presentarsi come dimensione inafferrabile. Ma è nell'ecclettismo stilistico e, soprattutto, nella convivenza tra il "manufatto" e il rispetto dell'immagine tecnologica tipica dei "fumetti", che si comprende bene il ruolo dell'artista emiliano all'interno del canto corale dei Nuovi-nuovi.

¹⁰ A. Spoldi, dal cat. della mostra *Nuova immagine - Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, a cura di F. Caroli, XVI Triennale, Palazzo della Triennale/Galleria del Disegno, Milano, aprile-luglio 1980, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1980.



Senza titolo [Untitled], 1983

Agli inizi degli anni Ottanta si assiste a una nuova sterzata della ricerca creativa di Wal, con l'avvio del ciclo pittorico da lui definito "delle api"¹¹, rimpiazzando così completamente il precedente. Senza però soluzione di continuità. Il motivo iconografico dell'ape, infatti, ancora una volta ha la sua matrice *ex libris*, cioè dall'illustrazione di un libro. In questo caso si tratta della rappresentazione grafica dell'insetto utilizzata come insegna da una squadriglia aerea francese della prima guerra mondiale. Ma non solo. Ed è Giorgio Verzotti a puntualizzarlo, presentando questi nuovi lavori nella mostra personale di Wal allestita nel 1985 ai Civici Musei di Reggio Emilia. «Wal sceglie un'immagine-tipo, – scrive Verzotti nel catalogo – la figura di un'ape, e la "stilizza" non diversamente da quanto farebbe un illustratore di fumetti, cioè con una certa enfasi infantile un po' perversa. Ne fa un'immagine-giocattolo, e così facendo la astrae da se stessa, dal suo proprio significato, per renderla strumento di verifica di un sistema. Un sistema di segni che significa il movimento, il dinamismo, una figura-tipo che pare predisposta, per la sua stessa struttura, ad annullarsi, a trascendersi grazie a una progressiva astrazione. Rendere il movimento sulla statica bidimensionale è un accorgimento del linguaggio grafico dei fumetti; il resto però appartiene alla pittura, ricorda certe scomposizioni dei futuristi, moduli curvilinei o triangolari, giustapposizioni ritmate di linee e piani taglienti¹²». Come nei "fumetti" permane pure l'attitudine alla serialità, in questo caso enfatizzata dalla ripetizione delle cornici abbinata, come se i quadri dei vorticosi e operosi insetti fossero tanti televisori con la stessa immagine, sottraendola nel contempo al rischio di essere interpretata in chiave di un espressionismo scontato e slabbrato. In grado maggiore, invece, rispetto al ciclo dei "fumetti" – e in questo è il suo *upgrade* evolutivo – quello delle "api" riflette l'inconscio simbolico dell'artista emiliano, nel suo progressivo passaggio dal naturalismo all'astrazione. Egli sublima, infatti, le sue allucinazioni astratte in altrettanti tentativi di indagine psicologica, guardando dentro il suo abisso immaginativo, quello di una cavia che ha alla fine compreso di far necessariamente parte dell'esperimento.

11 Questo ciclo, dal 1982, sarà per breve tempo affiancato da quello "dei fantini", caratterizzato dalla stessa cifra stilistica, cioè condotto con la medesima esplosione di gesti e colori degna dei futuristi della prima ora.

12 G. Verzotti, *Wal*, cat. della mostra, Civici Musei, Reggio Emilia 6-28 aprile 1985.

actually fear the "death of art". Perhaps, as Barilli himself acknowledges today, it would have been better to adopt a unitary strategy, but there was a race on the part of various critics to secure for each one of themselves a band of those forces on the field, with the attempt to pass the others under silence. Among the diverse declinations of each one of these movements, common characteristics emerge such as the abandonment of the concept of avant-garde, the recovery of painting and of more traditional instruments, a renewed interest and use of color, the search for a new figuration, the reconsideration of one's own story that wants to be revisited, interrogated and evoked also through citation. Wal finds his collocation in the *couche* of the New-new. «A typical connotation of the New-new, – explained Barilli – a playful lightness, almost worthy of Palazzeschi, with the connected awareness that the



Africa, 1985. Parco giochi/Playground

L'indagine di Wal si sposta, pertanto, dall'esterno verso l'interiorità, a tratti "selvaggia" come quella dei colleghi della Transavanguardia, verso un informale drammatico, tragico, a volte persino violento, con quella sua ridondanza eccessiva di colori squillanti e di forme taglienti, scheggiate. La forma che ne deriva è in sé significativa, identificata in quell'automatismo segnico che cessa di essere linea, colore o disegno per divenire oggetto-soggetto autosufficiente dell'opera, pregno delle possibilità espressive di un'arte ancora *in fieri* che tende alla riappropriazione del valore della forma sul contenuto. E che riconduce Wal alla pratica della scultura. La scelta, anche in questo caso, cade sullo stilema dell'ape. È il 1984 quando l'artista emiliano ne plasma una in gesso, di dimensioni tutt'altro che trascurabili (60 x 150 x 65 cm). I risultati, tuttavia, non lo entusiasmano e l'opera viene distrutta, sopravvivendo solo in uno scatto fotografico conservato presso



il suo archivio. L'anno seguente a sbloccare questa *impasse* subentra un incarico inaspettato che lo porta a scoprire e a fare proprie nuove modalità espressive. E proprio dietro l'angolo del suo atelier/abitazione. Una ditta di Quattro Castella, l'I.S.A.F.F., attiva nel settore delle strutture ricreative per bambini, gli commissiona un parco giochi. Il risultato è *Africa* (1985), ovvero altalene, scivoli, dondoli sotto forma di palme, arcobaleni, giraffe, rinoceronti, elefanti colpiti da "febbri cubiste" o da accenni di origami: sono, infatti, tutte sagome stilizzate e ricoperte da una vivace policromia scandita per campi geometrici. Il referente indiscusso è, pertanto, il mondo naturale (l'ambiente più idoneo al corretto sviluppo dei

color, the image, the dexterity now can be proposed no longer as absolute values on their own, but only in subtle counterpoint with the analogous lightness of which the pixels of the electronic image are furnished. I have sustained on various occasions the proof of commutation: one is New-new if brought to produce images convertible precisely into the electronic means, that which triumphs in the language of advertisements and of animated cartoons»⁹.

Wal's adhesion to the New-new is carried out along an extremely personal route, with a obvious taste for the serial nature that, through the following years, almost reached the point of touching obsession. Even if the characteristics of the group remain recognizable: the return to painting, a manual art (in the double meaning of "made by hand" and "by a manual"), to the emotiveness of color and the pleasure of the image painted, to the renewal of the values of smoothness. No more conjectures or interrogatives: it has to do with a painting that is received, paraphrasing Spoldi, as "a cake in one's face"¹⁰. Art does not intend to compete with the velocity of the system, but opposes one of his slowness, the manual time necessary for its fulfillment. And the painting is no longer under the illusion of representing the real, because at this point it is the real that presents itself as an elusive dimension. But it is in the stylistic eclecticism and, above all, in the living together between the "hand-made" and the respect for the technological image typical of the "comic strips", that the role of the Emilian artist is well understood inside the choral chant of the New-new. In the beginning of the Eighties one can assist to a new steering of Wal's creative research, with the start of the pictorial cycle by him defined as "of the bees"¹¹, completely substituting in this way the preceding one. Without solution of continuity though. The iconographic motif of the bee, in fact, still once again has its matrix *ex libris*, that is from the illustration of a book. In this case it deals with the graphic representation of the insect utilized as a sign of a Fren-

9 R. Barilli, *The astute metamorphosis of an eternal child*, in *Wal*, by R. Barilli-M. Mussini, op. cit., pp. 7-8.

10 A. Spoldi, from the cat. of the show *New image - A generation (and a half) of young international artists*, by F. Caroli, XVI Triennial, Palace of the Triennial/ Gallery of Design, Milan, April-July 1980, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milan, 1980.

11 This cycle, started in 1982, will be placed next to that of "the jockeys", characterized by the same stylistic code, that is conducted with the same explosion of gestures and colors worthy of the initial futurists.



Agglomerati 2 [Agglomerations 2], 1985



Agglomerati 3 [Agglomerations 3], 1985



Senza titolo [Untitled], 1986



Alpeggio 3 [Mountain Pasture 3], 1989



Alpeggio 2 [Mountain Pasture 2], 1987

bambini), al fine di stimolare in ogni piccolo utente la più vasta gamma di immagini e interpretazioni. Quello che questa commissione stimola nell'artista emiliano è, invece, l'esigenza di cimentarsi in altri lavori tridimensionali. Vede, così, la luce l'ennesimo nuovo ciclo, tutt'altro che longevo però, dei "plateau", mai esposti al pubblico fino alla personale del 2003, alla Sala Esposizioni dei Chiostrini di San Domenico, a Reggio Emilia. «Nel 1985-86 – seguendo la ricostruzione di Mussini – [Wal, *n.d.a.*] ha lavorato per alcuni mesi assemblando cassette da frutta intere o segate, quel tipo basso e noto anche con il nome tecnico di "plateau" (e con tale nome egli cita questa esperienza), inchiodandole fra loro e rivestendole di carta, che poi ha ricoperto di larghe pennellate di colore ad andamento geometrico. Ne sono nate forme che possono ricordare sagome di architetture metropolitane (è però una possibile lettura di cui mostra di non essersi mai avveduto), ma soprattutto si è trattato di una ricerca che ha tentato di uscire dalla bidimensionalità pittorica per ritrovare la terza dimensione»¹³. Sono facciate di edifici con i ballatoi caratteristici delle case di ringhiera milanesi, dei quali l'artista emiliano si è avveduto recentemente. Le singole abitazioni appaiono distribuite su più piani con porte di ingresso e finestre che affacciano sul ballatoio comune. Lavori tridimensionali, con una profondità di cinque centimetri, ma ancora concepiti per essere esposti appesi a parete. Il titolo ricorrente, a confermarne la serialità ricorsiva, è "Agglomerati", abbinato sempre a un numero progressivo, unico elemento cangiante nella denominazione dell'opera. Tra il 1985-86 non sono mancati tentativi di sculture tridimensionali a tutto tondo. Talvolta raggruppate in composizioni di più elementi autoportanti, capaci di invadere lo spazio, ottenuti sagomando degli spessori, ritagliandoli in fogli di legno e, quindi, assemblandoli in forme astratte, essenziali, ricoperte da un film cromatico geometrizzante per campiture e tratti. Alcune di esse sono state esposte, per la prima volta, nel 1986 a Bologna, in occasione della mostra personale allo Studio Cavalieri. Queste nuove strutture costituite da linee parallele o che si incontrano in senso ortogonale tra seducenti tonalità, giungono a invadere anche il corpo stilizzato di alcune mucche. È il ciclo seguente, quello detto degli

ch air squadron of the First World War. But not only. And it is Giorgio Verzotti who points this out, presenting these new works in Wal's personal show set up in 1985 at the Civic Museums of Reggio Emilia. «Wal chooses an image-type, – writes Verzotti in the catalogue – the figure of a bee, and "stylizes" it not diversely from how a comic illustrator would have done, that is with a certain infantile emphasis a bit perverse. He makes an image-toy of it, and doing this he abstracts it from itself, from its own meaning, in order to render it the instrument of control of a system. A system of signs that mean the movement, the dynamism, a figure-type that seems prepared in advance, through its own structure, to annul itself, to transcend itself thanks to a progressive abstraction. Rendering the movement on the bi-dimensional static is a devise of the graphic language of the *comics*; the rest though belongs to painting, remembers certain dis-compositions of the futurists, curved-lined or triangular modules, rhythmic juxtapositions of lines and sharp planes»¹². Like in the "comic strips" the attitude towards the serial sequence also remains, in this case emphasized by the repetition of the combined frames, as if the paintings of the vortical and hard-working insects were many televisions with the same image, subtracting it at the same time from the risk of being interpreted in the key of a foreseen and chipped expressionism.

To a greater degree, instead, compared to the cycle of the "comic strips" – and in this is his evolutionary *upgrade* – that of the "bees" reflects the symbolic unconsciousness of the Emilian artist, in his progressive passage from naturalism to abstraction. He sublimates, in fact, his abstract hallucinations as many attempts of psychological investigation, looking within the imaginative abyss, that of a cavy that has finally understood its being necessarily part of the experiment.

Wal's research moves, therefore, from the external towards the interiority, sometimes "savage" like that of the colleagues of the Trans-avant-garde, towards an informal dramatic, tragic, sometimes even violent, with his excessive redundancy of shrilling colors and of sharp, splintering forms. The form that derives from it is in itself meaningful, identified in that marked automatism that ceases to be line, color or design in order

13 M. Mussini, *Wal: il gioco dell'arte*, in *Wal*, a cura di R. Barilli-M. Mussini, op. cit., p. 26.

12 G. Verzotti, *Wal*, cat. of the show, Civic Museums, Reggio Emilia April 6-28, 1985.

“alpeggi” (1987-89). Anch’esso con un ampio ventaglio di sagome di legno, questa volta però raffiguranti mucche singole o in gruppo al pascolo: opere poco aggettanti (solo un centimetro di profondità), che sembrano reinventate dal pennello di Josef Albers o di Piet Mondrian. Scrive Barilli in merito: «Dopo aver fatto collezione di figurine, e dopo essersi divertito ai voli disperati di un insetto racchiuso in un contenitore, [Wal, *n.d.a.*] se ne è andato a fare una capatina allo zoo»¹⁴. Il tratto caratterizzante di questi lavori diviene la vivace tavolozza a bande orizzontali e diagonali nella quale i profili degli animali si sovrappongono e si intersecano tra colori, linee, superfici e spazi, orizzontale, verticale, diagonale. Insomma tutti quei fenomeni che più direttamente in-

to become a self-sufficient object-subject of the work, filled with the expressive possibility of an art still *in fieri* that tend towards the repossession of the value of the form over the content. And that leads Wal back to the practice of sculpture. The choice, also in this case, falls on the style of the bee. It is 1984 when the Emilian artist moulds one in plaster, of dimensions that are not in the least negligible (60 x 150 x 65 cm). The results, nevertheless, do not arouse enthusiasm in him and the work is destroyed, surviving only in a photographic click kept at his archives. The following year to unblock this *impasse* follows an unexpected assignment that takes him to discover and to make new expressive modalities. And right behind the corner of his atelier/home. A company of Quattro Castella, the I.S.A.F.F., active in the sector of recreational structures for children, commissions him a play park. The result is *Africa* (1985), or swings, slides, rocking chairs under the forms of palm trees, rainbows, giraffes, rhinoceroses, elephants struck with “cubist fever” or by hints of origami: they are, in fact, all stylized contours and covered by a lively polychrome separated by geometrical fields. The unquestioned referent is, therefore, the natural world (the environment that is most fit to the correct development of children), in order to stimulate in every little user the vastest range of images and interpretations. That which this commission stimulates in the Emilian artist is, on the other hand, the need to engage in other three-dimensional works. He sees, in this way, the light of yet another new cycle, not very long-lived though, of the “plateau”, never exposed in public until his personal show of 2003, at the Exposition Hall of the Chiostrri di San Domenico, in Reggio Emilia. «In 1985-86 – following the reconstruction of Mussini – [Wal] worked for several months assembling fruit boxes whole or sawed, that low type and also known by the technical name of “plateau” (and with such a name he cites this experience), nailing them to each other and covering them with paper, which he then covered with large brushstrokes of color with a geometrical ongoing. Forms have arisen that can remember the contours of metropolitan architecture (it is though a possible reading which shows his never being aware of it), but above all it dealt with a search that he tried to use to exit the two dimensional pictorial

14 R. Barilli, *Le astute metamorfosi di un eterno bambino*, in *Wal*, a cura di R. Barilli-M. Mussini, op. cit., p. 10.



Francisco Goya, *Ritratto di Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* [Portrait of Manuel Osorio Manrique de Zuñiga], 1787-88

fluenzano e orientano la nostra esistenza ogni giorno, poiché costituiscono gli aspetti essenziali della realtà in cui ci orientiamo, per mezzo dei nostri sensi e della nostra intelligenza. Non a caso gli "alpeggi" ci ricordano anche certe tavole didattiche in uso negli asili. «Pertanto tali immagini – riflette Luciano Caprile presentando, nel 2013, la personale dell'artista emiliano alla Fortezza Priamar di Savona – ci riconducono ai primordi dell'apprendimento visivo da acquisire con spirito semplice, non inquinato dalle forzature promozionali di certa comunicazione elargita dai media. Così la realtà che accoglie simili proposte assorbe nel contempo il frutto del sogno che le ha generate o da cui sono partite. Ma con Wal il sogno continua e si alimenta di continue sollecitazioni da trovare nell'inconscio o in quella conoscenza da rivolgere al tempo dell'innocenza quando la vita è gioco e quando il gioco ci guida all'apprendimento della vita stessa. La logica di Wal si adegua alla logica di quel bambino che passa da una sollecitazione all'altra senza seguire la logica dell'adulto che misura i presupposti e le conseguenze di ogni atto»¹⁵.

Tutto questo per dire che non si devono cercare complicate motivazioni se all'improvviso Wal passa da quelle dure forme bidimensionali non troppo spesse ma con un certo oggetto, astratte e taglienti, che caratterizzano il variegato zoo di cui si è fatto cenno, alla figurazione dalle morbide rotondità dei putti paffuti, sculture a tutto tondo che inaugurano e conquistano la ribalta alle soglie degli anni Novanta. La stessa ambiguità e alternanza tra soluzioni iconiche e aniconiche riscontrata negli anni altro non è che il prelievo dal mondo dei fumetti, dell'illustrazione o, meglio, dalla memoria individuale/collettiva di un'infanzia forse irrimediabilmente perduta, di qualche immagine privilegiata, sospesa tra i due estremi di una messa a fuoco crescente (figurazione) o, invece, di un dileguamento nelle ombre del passato (astrazione). Non solo. Coerentemente, ancora una volta, al di sotto delle sembianze mutanti, diversi principi portanti del suo percorso artistico, fin qui riscontrati, continuano a trovare conferma. Ed è proprio quanto si intende evidenziare nel capitolo seguente.

15 L. Caprile, *Wal – Il rinnovabile mistero della stupefazione*, cat. della mostra, Fortezza Priamar, Savona, 3 agosto-8 settembre 2013, Umberto Allemandi & C., Torino, p. 12.

in order to find the third dimension once again»¹³. They are façades of buildings with the characteristic galleries of the houses of the Milanese handrail, of which the Emilian artist has recently become aware of. The single houses appear distributed on a number of planes with entrance doors and windows that face on the common gallery. Three-dimensional works, with a deepness of five centimeters, but still conceived for being exposed on a wall. The recurring title, to confirm the recurrent serial sequence, is "Agglomerates", always combined to a progressive number, the only changing element in the denomination of the work.

Between 1985-86 attempts were not lacking of three-dimensional sculptures in full relief. Sometimes grouped in compositions of several self-supporting elements, capable of invading the space, obtained by shaping the thicknesses, cutting them out in sheets of wood and, therefore, assembling them in abstract forms, essential, covered by a chromatic film geometrical for the background and the lines. Some of these were exposed, for the first time, in 1986 in Bologna, on the occasion of the personal show at the Studio Cavalieri.

These new structures constituted by parallel lines or that cross each other in an orthogonal sense among seducing tonalities, stretch out to invade even the stylized body of a few cows. It is the following cycle, the one called of the "alpeggi" ("summer mountain grazing") (1987-1989). This also with a wide fan of wood contours, this time though portraying single cows or in groups grazing: works that do not jut out much (only a centimeter of depth), that seem to be re-invented by the paintbrush of Josef Albers or of Piet Mondrian. Barilli writes with regards to this: «After having made a collection of picture cards, and after having fun with the desperate flights of an insect closed in a container, [Wal,] has popped over to the zoo»¹⁴. The characterizing feature of these works becomes the lively palette with horizontal and diagonal bands in which the profiles of the animals are superimposed and intersect with colors, lines, surfaces and spaces, horizontal, vertical, diagonal. In short all of those phenomena that most directly influence

13 M. Mussini, *Wal: the game of art*, in *Wal*, by R. Barilli-M. Mussini, op. cit., p. 26.

14 R. Barilli, *The astute metamorphosis of an eternal child*, in *Wal*, by R. Barilli-M. Mussini, op. cit., p. 10.



Il sognatore di rape [The dramer of turnips], 1991
Concerto delle pere [Concert of the peers], 1990-93
Attesa [Waiting], 1990
Piccolo concerto [Little concert], 1993

Dal ciclo dei putti a quello degli animali fantastici (1990-2017), la rivoluzione creativa di un scultore postmoderno

Ancora una volta l'idea di lavorare su un nuovo ciclo, che si rivelerà la sua decisiva rivoluzione creativa, è suggerita a Wal da un'illustrazione. In questo caso si tratta di una fotografia pubblicata su una rivista di cui conserva ancora il ritaglio, raffigurante un famoso dipinto di Francisco Goya: il *Ritratto di Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* (1787-88), conservato al Metropolitan Museum di New York. È una circostanza significativa per comprendere il meccanismo della citazione messo in moto a più riprese da Wal in questi anni. Il dipinto fa parte di una serie di ritratti di famiglia commissionati dal conte di Altamira, ed è una delle più toccanti dimostrazioni dell'eccezionale talento di Goya nei ritratti di bambini, sempre interpretati con una delicatezza e una sensibilità particolari. Impostata sulla violenza cromatica del



Philipp Otto Runge, *Giglio di Luce e Stella del Mattino* [Light Lily and Morning Star], 1803

and orient our existence every day, because they constitute the essential aspects of the reality in which we orient ourselves, through our senses and our intelligence. It is not by chance that the "alpeggi" ("summer mountain grazing") also reminds us of certain didactical tables in use in nursery schools. «Therefore such images – reflects Luciano Caprile presenting, in 2013, the personal of the Emilian artist at the Fortezza Priamar of Savona – guide us to the origins of the visual learning to acquire with a simple spirit, not polluted by the promotional forcing of certain communication lavished by the media. So the reality that welcomes similar proposals absorbs at the same time the fruit of the dream that has generated them or from which they have started. But with Wal the dream continues and is nourished by continuous solicitations found in the unconscious or in that knowledge to turn to the time of innocence when life is play and when the game guides us to learning about life itself. Wal's logic adapts itself to the logic of that child who passes from one solicitation to another without following the logic of the adult that measures the suppositions and the consequences of every act»¹⁵. All this just to say that it is not necessary to search for complicated motivations if Wal suddenly passes from those hard bi-dimensional forms not very thick but with a certain overhanging, abstract and sharp, that characterize the variegated zoo that was mentioned before, to the figuration of the chubby puttos with soft rotundities, sculptures in full relief that inaugurate and conquer the limelight at the threshold of the Nineties. The same ambiguity and alternation between iconic and non iconic solutions found in the years is not other than the withdrawal from the world of the comics, of the illustration or, even better, from the individual/collective memory of an infancy perhaps irremediably lost, of some privileged image, suspended between the two extremes of a growing focus (figuration), on the other hand, of a dispersion in the shadows of the past (abstraction). Not only. Coherently, still once again, below the changing features, diverse supporting principles of his artistic journey, found to this point, continue to find confirmation. And this is exactly what is intended to be highlighted in the following chapter.

15 L. Caprile, *Wal – The renewable mystery of astonishment*, cat. of the show, Fortezza Priamar, Savona, August 3–September 8, 2013, Umberto Allemandi & C., Turin, p.12.



Unicorno [Unicorn], 2000

vestito rosso del piccolo Manuel contro l'indistinto grigio del fondo, questa tela è un ritratto vero e, nel contempo, un'apparizione magica, alla cui verità e magia contribuiscono gli animali dai quali il bambino è circondato: la gazza ladra bianca e nera, i tre gatti in agguato più simili a moderni manga giapponesi, i cardellini in gabbia. Con un sottile gioco umoristico, il pittore sfrutta la tradizionale propensione al furto del volatile, mettendogli nel becco il bigliettino da visita con la sua firma. Difficile fornire un'interpretazione univoca di questa celebre tela di Goya, densa com'è di richiami simbolici (il contrasto tra l'innocenza e le insidie del mondo). Non è tanto l'iconografia né lo stile di questo ritratto a colpire l'artista emiliano. « (...) l'immagine del bambino, – nota Mussini – raffigurato in un simbolico rapporto con gli animali di compagnia, fissi e immobili quanto lui, ha avuto precipuamente la funzione di mettere in moto il meccanismo della memoria e di fare ritornare Wal al mondo dell'infanzia che caratterizzava il periodo dei fumetti. Nella serie dei putti, tuttavia, non sono più

From the cycle of the puttos to that of the fantastic animals (1990-2017), the creative revolution of a post-modern sculptor

Once again the idea of working on a new cycle, that would reveal itself as his decisive creative revolution, is suggested to Wal by an illustrator. In this case it deals with a photograph published on a magazine of which he still keeps the cutting, portraying a famous painting by Francisco Goya: the *Portrait of Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* (1787-88), kept at the Metropolitan Museum of New York. It is a signifying circumstance in order to comprehend the mechanism of the citation put in motion in several moments by Wal in these years. The painting is part of a series of family portraits commissioned by the count of Altamira, and it is one of the most touching demonstrations of Goya's exceptional talent in portraits of children, always interpreted with a particular delicacy and sensitivity. Built upon the chromatic violence of the red clothing worn by little Manuel against the indistinct grey of the background, this canvas is a true portrait and, at the same time, a magical apparition, to which the animals that surround the boy contribute to the truth and the magic: the black and white magpie thief, the three cats lying in ambush more similar to modern Japanese mangas, the goldfinches in the cage. With a subtle humoristic game, the painter exploits the traditional inclination towards theft of the volatile, placing his visiting card with his signature in its beak. It is difficult to provide an univocal interpretation of this famous canvas by Goya, dense as it is with symbolic references (the contrast between innocence and the deception of the world). It is not so much the iconography nor the style of this portrait to have struck the Emilian artist. « (...) the image of the child, – notes Mussini – represented in a symbolic relationship with the animals that accompany him, fixed and immobile as himself, has mainly had the function of putting in motion the mechanism of memory and of making Wal return to the world of infancy that characterized the period of the comics. In the series of the puttos, however, the objects used in infancy no longer interest his, but the protagonist of the game, portrayed in lively animation and intent on interpreting with meticulous seriousness his own role»¹⁶. This absolute protagonist

16 M. Mussini, *Wal: the game of art*, in *Wal*, by R. Barilli-M. Mussini, op. cit., p. 26.



Mosca cieca [Blindman's bluff], 1998-99

gli oggetti usati nell'infanzia che lo interessano, bensì il protagonista del gioco, raffigurato in vivace animazione e intento a interpretare con meticolosa serietà il proprio ruolo»¹⁶. Questo protagonista assoluto delle sue nuove opere compare sulle tele, nei disegni, negli acquarelli, ma soprattutto nelle sculture.

Il prototipo del putto "viene alla luce" agli inizi del 1989, nelle aule del Liceo Artistico di Brera, durante un'esercitazione di modellazione con i propri allievi. Questo episodio merita un'ulteriore riflessione. Questa volta, infatti, complice dell'ispirazione sembra essere anche una vicenda intima e privata. Wal sa da poco che diventerà padre e, nello stesso tempo, – è difficile pensare a una casualità – plasma questo suo primo pargolo, alcuni mesi prima che sua moglie partorisca, alla fine di novembre di quell'anno, il loro figlio Francesco. Al di là dei fattori che hanno contribuito al suo "concepimento", il putto negli incipienti anni Novanta è declinato solo in esemplari di gesso, dalla fattura asettica ed edulcorata, completamente acromi, adagiati su soffici cuscini di nylon colorati, in pose ludiche o di quiete, insieme a enormi pere o a palle da gioco decorate da cerchi (*Attesa*, 1990; *Il sognatore di rape*, 1991; *Piccolo giocoliere*, 1992; *Concerto delle pere*, 1990/1993; *La scoperta di Colombo*, 1993).

Questo loro candore assoluto, quasi spettrale, conferisce al putto una *facies* sovranaturale, di immagine sacra, devozionale, ri-

of his new works appears on the canvases, in designs, in watercolors, but above all in the sculptures.

The prototype of the putto "comes to light" in the beginning of 1989, in the classrooms of the Artistic High School of Brera, during a modeling exercise with his pupils. This episode merits an ulterior reflection. This time, in fact, the accomplice of the inspiration seems to also be an intimate and private event. Wal has just learned that he will become a father and, at the same time, – it is difficult to think by chance – he moulds his first baby, a few months before his wife gives birth, at the end of November of that year, to their son Francesco.

Beyond the factors that have contributed to his "conception", the putto in the beginning of the Nineties is declined only in plaster exemplars, from the aseptic and edulcorated making, completely achromatic, lying on soft pillows of colored nylon, in playful or calm poses, together with enormous pears or game balls decorated by circles (*Waiting*, 1990; *The dreamer of turnips*, 1991; *Little juggler*, 1992; *Concert of the pears*, 1990/1993; *The discovery of Columbus*, 1993).

Their absolute candor, almost spectral, confers to the putto a supernatural *facies*, of sacred image, devotional, remembering those round and chubby images of the Infant Jesus in the Nativity scenes. Or those little kitsch angels of the souvenir shops. But there is something more. They are figures



La porta dei pianeti [The door of planets], 2006-07

16 M. Mussini, *Wal: il gioco dell'arte*, in *Wal*, a cura di R. Barilli-M. Mussini, op. cit., p. 26



cordando quei Bambini Gesù tonderelli e paffuti nei presepi. Oppure quegli angioletti kitsch dei negozi di souvenir. Ma qui c'è qualcosa di più. Sono figure troppo arcadiche, troppo irreali e allusive nella loro compostezza per essere vere, circondate da un'aura di mistero, di ambiguità e, finanche, di lieve inquietudine¹⁷.

In questa sua nuova serie Wal fa un ampio e periodico uso della citazione. Presto i suoi putti, tradotti in bronzo, marmo, maiolica, ceramica, fiberglass, abbandonano le comode pose di quiete e di contemplazione. E cominciamo a sbizzarrirsi tra giochi di destrezza, di abilità con palle colorate e hula hoop, spesso sorpresi in un equilibrio precario. Per trovare l'origine di una sua citazione può essere d'aiuto immergersi nel cuore delle realizzazioni più famose di Giacomo Serpotta (1656-1732), il grande scultore e decoratore palermitano che si distinse, in particolare, nell'arte dello stucco. Negli oratori di Santa Cita, del Rosario e di San Lorenzo del capoluogo siciliano, appaiono infatti schiere di puttini ritratti con le fattezze di bambini che giocano, che si divertono, che ridono. Come ha sottolineato qualche critico, proprio la presenza massiccia e purificatrice di questi puttini sembra voglia creare una sorta di continuità tra il sacro dentro le chiese, dove sono riprodotti, e l'innocenza dei bambini in carne e ossa che giocano di fuori.

Wal fa ricorso alla citazione anche giocando con i modelli di riferimento, non senza l'aggiunta di un tocco di irriverente ironia. Quello che ne viene fuori sono degli originali innesti ibridi. Licenze "artistiche" che gli vengono sempre perdonate. È il caso, per esempio, del disegno *Giglio di Luce e Stella del Mattino* (1803) di Philipp Otto Runge, il pittore tedesco romantico (1777-1810) noto come il "ritrattista dei bambini". Nell'opera citata, conservata al Wallraf-Richartz Museum di Colonia, da un enorme giglio spunta

17 Cfr. E. Di Mauro, *WAL «Walter Guidobaldi»*, cat. della mostra, Centro Steccata, Parma 1995, s.n.

that are too arcadian, too unreal and allusive in their composure to be real, surrounded by an aura of mystery, of ambiguity and, even, of slight restlessness¹⁷.

In this new series Wal makes a wide and periodical use of the citation. Soon his puttos, translated in bronze, marble, majolica, ceramics, fiberglass, abandon their comfortable poses of calmness and of contemplation. And they start to indulge in games of dexterity, of ability with colored balls and hula hoops, often surprised in precarious equilibrium. In order to find the origin of one of his citations it can be helpful to immerse oneself in the heart of the most famous realizations by Giacomo Serpotta (1656-1732), the great sculptor and decorator from Palermo who distinguished himself, in particular, in the art of stuccowork. In the oratories of Santa Cita, of the Rosario and of San Lorenzo of the Sicilian capital, there appear bands of little puttos portrayed with the features of children that play, that have fun, the laugh. As some critics have underlined, precisely the massive and purifying presence of these little puttos seem to want to create a sort of continuity between the sacred inside the churches, where they are reproduced, and the innocence of the real life children that play outside.

Wal refers to the citation even playing with the reference models, with the addition of a touch of irreverent irony. That which comes out is the original hybrid grafting. The "artistic" licenses that are always forgiven. It is the case, for example, of the design *Lily of Light and Morning Star* (1803) by Philipp Otto Runge, the Romantic German painter (1777-1810) known as the "children portrait-painter". In the work mentioned, kept in the Wallraf-Richartz Museum of Cologne, a court of seated puttos come out from an enormous lily at the top of the flower petals. The Emilian artist draws an unusual variant

17 Cfr. E. Di Mauro, *WAL «Walter Guidobaldi»*, cat. of the show, Centro Steccata, Parma 1995, w.n.

una corte di puttini seduti sulla sommità dei petali del fiore. L'artista emiliano ne ricava un'insolita variante, la terracotta smaltata dal titolo *Infiorescenza* (2016), con un grande giglio dal quale spunta, invece, un sardonico gatto!

Anche quando rivisita vere e proprie icone della storia dell'arte, come il leprotto di Dürer, il suo piacere dell'ironia permane e le conseguenze sono imprevedibili. Ed ecco che appare a cavalcioni del celebre roditore un putto cavaliere.

L'universo tipologico degli esseri viventi di Wal negli ultimi anni si è, infatti, popolato progressivamente di variopinti animali fantastici (ricollegandosi agli esiti pittorici degli anni Ottanta). Una vera e propria "arca di Noè" che sembra catapultata direttamente dal *Paese delle Meraviglie* di Alice. Ed ecco, a una rapida scorsa di questa produzione, passare in rassegna gatti (gli animali più amati e raffigurati) con magliette a righe, gorgiere bordate, bluse arcobaleno, maiali e mucche gialli, carlini bicolore verde-rosso, pecore indaco, pinguini verdognoli.

Accanto alla capacità di far sognare e di stupire, di reinventare il passato, le sculture più recenti di Wal enucleano un ulteriore leitmotiv della sua longeva produzione raffinatamente postmoderna: quella fabbrilità, cioè quella passione del fare mista al piacere della fantasia più libera, che oggi si traduce nei complessi patchwork in ceramica nei quali si fondono memoria e invenzione. Si tratta di vecchie piastrelle di bagni e cucine di una volta, spezzate e, poi, pazientemente ricongiunte e assemblate fino a trasformarle in basi dalle accese segmentazioni geometriche, per sorreggere il suo universo di putti e animali fantastici. Talvolta queste basi sono molto elaborate, fino ad assumere la forma di un'antica stufa o a sfoggiare piedi leonini. Con questi lavori è come se Wal «(...) ci lanciasse il messaggio che – ha scritto Sandro Parmiggiani – il piacere della fantasia, del gioco, come ben sa chi è stato bambino in un tempo lontano, non si nutre solo di oggetti tecnologici, costosi, ma anche del puro desiderio di assemblare, di inventare, di prefigurare ciò cui cose, magari "povere", anche profondamente diverse, l'una sull'altra innestate, possono dare vita»¹⁸.

from this, the enameled terracotta of the title *Inflorescence* (2016), with a great lily from which, on the other hand, a sardonyx cat comes out!

Even when he revisits true icons of art history, like Dürer's leveret, his pleasure of irony remains and the consequences are unpredictable. And so a putto knight appears riding the famous rodent.

The typological universe of Wal's living beings in recent years has, in fact, progressively been populated by multi-colored fantastical animals (connecting itself to the pictorial results of the Eighties). A real "Noah's ark" that seems catapulted directly from Alice's *Wonderland*. And here, a brief look at this production, passing in review cats (the most beloved and represented animals) with striped shirts, bordered gorgets, rainbow blouses, yellow pigs and cows, two-colored green-red pug dogs, indigo sheep, greenish penguins.

Next to the capability to make one dream and to amaze, to re-invent the past, Wal's more recent sculptures enucleate an ulterior leitmotiv of his long-lived finely post-modern production: that fabril quality, that is that passion of mixing pleasure to the freest fantasy, that nowadays is translated into complex ceramics patchwork in which memory and invention melts together. It has to do with old bath and kitchen tiles of a long time ago, broken and, then patiently reunited and assembled in order to transform them in bases of lighted geometrical segmentations, to sustain his universe of puttos and fantastic animals. Sometimes these basis are very elaborated, to the point of assuming the form of an antique stove or of showing lion-like feet. With these works it is as if Wal «(...) was sending us a message that – wrote Sandro Parmiggiani – the pleasure of fantasy, of playing, as those who were children long ago know, does not nourish itself only of technological objects, expensive, but also of the pure desire to assemble, to invent, prefigure that which things, perhaps "poor", even deeply different, joined one upon the other, can give life to»¹⁸.

Only in appearance, though, we are only in front of playful, thoughtless, fun visions. In reality the Emilian artist shakes our imaginary with deeper realities, having

18 S. Parmiggiani, *Wal – I tesori di un'infanzia perduta/Die Schätze einer verlorenen Kindheit/The Treasures of a Childhood Lost*, cat. della mostra, Galerie Studio Art Deco, Francoforte, ottobre-novembre 2007; Frank Pages Art Galerie, Baden-Baden, dicembre 2007; Castello di Langenburg, febbraio 2008, Skira editore, Milano, p. 16.

18 S. Parmiggiani, *Wal – The Treasures of a Childhood Lost/Die Schätze einer verlorenen Kindheit*, cat. of the show, Galerie Studio Art Deco, Frankfurt, October-November 2007; Frank Pages Art Galerie, Baden-Baden, December 2007; Castle of Langenburg, February 2008, Skira editore, Milan, p. 16.

Soltanto in apparenza, però, siamo di fronte soltanto a visioni ludiche, spensierate, divertenti. In realtà l'artista emiliano scuote il nostro immaginario con verità più profonde, avendo disseminato le sue opere di ironici enigmi e misteri sul senso della vita, per evidenziare la follia della società contemporanea. Come in uno specchio deformante. Così in *Mosca cieca* (1998-99) «(...)», il gioco a mosca cieca, rappresenta – come dedotto efficacemente da Peter Joch, direttore della Kunsthalle di Darmstadt – tre “Babies” che sembrano suddividersi i ruoli del gioco. Le figure si trovano su una grande sfera gialla, che nell'opera di Wal spesso è anche il simbolo del globo celeste. In questo modo la scultura diventa un rimando proverbiale al fatto che tutto il mondo è cieco, è un gioco a mosca cieca in grande stile¹⁹. Insomma l'artista emiliano utilizza i suoi putti burleschi anche per evidenziare l'irrazionalità dell'odierna globalizzazione e il suo equilibrio instabile (lo stesso a cui affida le sorti di molti suoi paffuti bambolotti). Ma, forse inconsciamente, si spinge oltre. E ci fa intravedere un mondo possibile, ma poco probabile, dominato dall'immaginazione, nel quale la vita assume le sembianze del gioco, del fare, immersa armoniosamente nella natura.

19 P. Joch, *I giochi di Wal, specchio deformante del mondo*, in *Wal – I tesori di un'infanzia perduta/Die Schätze einer verlorenen Kindheit/The Treasures of a Childhood Lost*, a cura di S. Parmiggiani, cat. della mostra, op. cit., p. 27.

planted his works of ironical enigmas and mysteries on the sense of life, in order to underline the craziness of contemporary society. Like a deforming mirror. So in *Blindman's bluff* (1998-99) «(...)», the blindman's bluff game, represents – as efficiently deduced by Peter Joch, director of the Kunsthalle of Darmstadt – three “Babies” that seem to divide the roles of the game among themselves. The figures are found on a big yellow sphere, that in Wal's work is often also the symbol of the celestial globe. In this way the sculpture becomes a proverbial recalling to the fact that the whole world is blind, it is a game of blind fly on a large scale¹⁹.

Thus the Emilian artist uses his burlesque puttos even to underline the irrationality of the present globalization and its unstable equilibrium (the same to which he confides the destiny of many of his chubby dolls). But, perhaps unconsciously, he pushes beyond. And he lets us see a possible world, but not probable perhaps, dominated by the imagination, in which life assumes the features of the game, of making, harmoniously immersed in nature.

19 P. Joch, *Wal's games, a deforming mirror of the world*, in *Wal – The Treasures of a Childhood Lost/Die Schätze einer verlorenen Kindheit*, by S. Parmiggiani, cat. of the show, op. cit., p. 27.





Il riposo dell'argonauta [The argonaut's rest], 2014



Cavaliere azzurro [Blue knight], 2002-03

Homo ludens

Il gioco metalinguistico delle sculture di Wal

Maria Grazia Massafra

Bambini e putti che giocano con oggetti, animali o elementi della natura, sono stati raffigurati dall'antichità a oggi in ogni forma di opera d'arte. Scherzosi combattimenti, competizioni sportive e acrobatiche, attività produttive e religiose, sono riprodotte con scene di putti sia nell'antichità che dal Rinascimento in poi. Alcuni ritengono che a diffondere questo motivo, riprendendolo dall'antico, sia stato Donatello. L'artista, studiando l'antichità classica, riportò in auge questo elemento iconografico e decorativo, conferendogli una valenza estetica autonoma nell'ambito della sua produzione.

A partire dal XVI secolo la raffigurazione di scene con putti si diffonde nei Paesi Bassi, in Germania e in Francia, come motivo decorativo nell'arte sia religiosa che profana. In questo periodo si registra, infatti, una scoperta dell'infanzia, con l'emergere di un sentimento nuovo verso il bambino, considerato come dotato di identità autonoma, portatore di "visioni del mondo" e di ideologie caratteristiche dell'epoca. I putti, che sono sempre rappresentati come esseri ludicamente laboriosi, diventano, a partire dal Rinascimento, esseri "in carne e ossa", animati da un'incontenibile volontà di agire: modello culturale, ideologico, sociale, pedagogico, con valore formativo per adulti e bambini.

Il Cinquecento è il periodo di passaggio dal putto al bambino, in cui il modello idealizzato viene trasformato e assume maggiore realismo: si pensi, ad esempio, alle Madonne di Raffaello, come la *Madonna del Cardellino*, dove Gesù Bambino, raffigurato come "essere di carne", è intento a giocare. Nel Seicento saranno ancora le due tradizioni a convivere, quella idealizzante e quella realistica: possiamo confrontare l'iconografia barocca controriformista, che sceglie il modello "ideale", e dall'altra parte quella dei Paesi Bassi, descrittiva e borghese, che privilegia la raffigurazione realistica ed edificante. In Olanda si diffondono piccoli manuali che contengono immagini di bambini e bambine, commentate con versi di significato morale.

Nel Settecento questo tema iconografico ha grande fortuna, sia nell'arte sacra che in quella profana. Il tema iconografico dei giochi di putti o dei putti musicanti si ritrova diffusamente (un esempio sono gli stucchi del Serpotta a Palermo), come scherzosa simbologia e

Homo ludens

The metaphysical game of Wal's sculptures

Maria Grazia Massafra

Children and puttos that playing with objects, animals or natural elements, have been portrayed from ancient times to the present in every form of artwork. Playful battles, sport and acrobatic competitions, productive and religious activities, have been reproduced with scenes of puttos both in ancient times and from the Renaissance onwards. Some believe that it was Donatello who spread this motif, taking it from antiquity. The artist, studying ancient antiquity, brought this iconographic and decorative element back into vogue, conferring an autonomous aesthetic valence to it in the sphere of his production.

Starting from the XVI century the representation of scenes with puttos spread out in the Netherlands, in Germany and in France, as a decorative motif both in religious and in profane art. In this period, in fact, a discovery of infancy is registered, with the emersion of a new feeling towards the child, considered as having an autonomous identity, bearer of "visions of the world" and of ideologies typical of that age. The puttos, that are always represented as playfully working beings, become, starting from the Renaissance, "in the flesh" beings, animated by an uncontainable will to act: a cultural, ideological, social, pedagogical model, with a educational value for adults and children.

The sixteenth century is the transition period from the putto to the child, in which the idealized model is transformed and assumes greater realism: one should think of Raffaello's Madonnas, for example, like the *Madonna del Cardellino* (*The Madonna of the Goldfinch*), where the Infant Jesus, portrayed as a "material human being", is intent on playing. In the seventeenth century the two traditions still live together, the idealizing one and the realistic one: we can confront the iconography of the Baroque Counter-Reformation, that chooses the "ideal" model, and on the other hand that of the Netherlands, descriptive and middle-class, that privileges the realistic and edifying representation. In Holland small manuals are diffused that contain images of boys and girls, commented with verses of moral meaning.

In the eighteenth century this iconographic theme had great fortune, both in sacred art and in profane art. The iconographic theme of the puttos's games or of





virtuosistica celebrazione di momenti di intrattenimento. Anche il tema religioso viene rappresentato con il ludico agire di puttini che, sotto la croce, giocano con tenaglie e chiodi, in un piano intermedio tra realtà e finzione, molto simile al teatro delle Sacre Rappresentazioni.

A partire dall'Ottocento, e con lo sviluppo dell'arte moderna, si assiste a una valorizzazione dell'infanzia e del suo "sentimento", che privilegia l'immagine del putto "in carne e ossa", nella sua lucida volontà di agire, di "fare cose".

Le sculture di Wal, dove compaiono putti e animali serenamente impegnati in attività ludiche, riflettono certamente un'eco della scultura rinascimentale (si pensi alla *Cantoria* di Luca della Robbia o al *Putto con delfino* del Verrocchio), ma raffigurano al contempo un "essere di carne" che gioca animatamente, suscitando gioia e riso. Il gioco effimero di questi putti, che li accomuna al gioco dei cuccioli degli animali, non ha una funzione morale, non si connota né di virtù né di peccato. Le figure, gli oggetti e gli animali che compongono le scene sono intessute di ritmo, di armonia, di gentilezza, di grazia, di bellezza corporea. Il bambino e l'animale giocano perché ne hanno piacere, e in questo sta la loro libertà. Le raffigurazioni ludiche delle sculture di Wal trasmettono questo senso di libertà del gioco, che è un allontanarsi dalla sfera ordinaria per entrare in uno "spazio altro", dove si può agire per finta, per scherzo. Questo "spazio altro" è abitato da un'azio-

the playing music puttos is widely found (an example are Serpotta's stuccos in Palermo), as a playful symbology and virtuous celebration of moments of entertainment. Even the religious theme is represented with a playful action of the puttos that, under the cross, play with pincers and nails, in an intermediate plane between reality and fiction, very similar to the theatre of the Sacred Representations.

Ever since the nineteenth century, and with the development of modern art, one can assist to a valorisation of infancy and of its "feelings", that privileges the image of the putto "in flesh and bones", in his clear will to act, to "do things". Wal's sculptures, where puttos and animals appear serenely occupied in playful activities, certainly reflect an echo of the Renaissance sculpture (one can think of *Cantoria* by Luca della Robbia or of *Putto con delfino* (*Putto with a dolphin*) by Verrocchio), but they also represent a "material human beings" at the same time that plays animatedly, stirring up joy and laughter. These puttos's ephemeral game, that is joined to the way animal offspring play, has no moral function, does not connote neither virtue nor sin. The figures, the objects and the animals that compose the scene are interwoven with rhythm, harmony, gentleness, grace, corporal beauty. The child and the animal play because they find pleasure in it, and in this lays their freedom. The playful representations of Wal's sculptures transmit this sen-

Giacomo Serpotta, *Putti che giocano* [*Playing puttos*], particolare della decorazione in stucco (1699-1710) dell'Oratorio di San Lorenzo, Palermo/detail of stucco decoration (1699-1710) in Saint Lawrence Oratory, Palermo

Donatello, *Putto con tamburino* [*Putto with a tambourine*], 1429; dal fonte battesimale del Battistero di Siena / from baptismal font of the Baptistery of Siena

ne "sacra", che è quella del gioco, indispensabile per la salute dell'individuo.

I giochi e le azioni dei putti e degli animali scolpiti da Wal si esprimono attraverso le forme del rito: tempo, spazio e luogo del gioco si compiono in un mondo provvisorio, ben delimitato, con proprie regole, separato dal mondo ordinario. Queste rappresentazioni ludiche comunicano un loro ordine estetico, che si esprime attraverso il ritmo e l'armonia. L'azione sacra del gioco, che porta alla catarsi, ha il suo nucleo generatore di senso nell'installazione *Asteroide* (1998-2017), in cui l'iconografia ieratica del Buddha in meditazione viene ripetuta ossessivamente in diverse dimensioni, come a volerci dare la chiave di lettura dell'intera mostra: l'umanità, attraverso la "sacralità del gioco", mantiene l'ordine dell'universo. L'immaginazione e la fantasia creatrice di Wal si esprimono in forma ludica per realizzare opere d'arte: l'uomo/artista gioca come il bambino, può divertirsi e ricrearsi sotto il livello della vita seria, ma può giocare sopra il livello del puro trastullo, generando bellezza e senso del sacro. La Casina delle Civette, attraverso le opere esposte, diviene luogo del gioco, che permette di uscire dalla vita quotidiana per entrare nello spazio del "sacro". È il luogo degli "iniziandi", dove la gioia provocata dal gioco si converte in tensione creativa, ma anche in elevazione. Le immagini ludiche di Wal nascono da quello stato di esaltazione e di estasi in cui si dispone il suo animo nell'atto del processo creativo.

Gli animali che si snodano lungo il percorso della mostra in piccole e grandi sculture, ora autonomi, ora accompagnati da vitali putti in azione ludica, sono anch'essi delle forme del "sacro": in tutte le culture, l'identità tra uomo e animale ha un valore simbolico, in quanto l'uomo, in questi scambi in cui l'uno diviene l'altro, introietta l'essenza stessa dell'animale. Attraverso l'arte di Wal, lo spettatore, uomo moderno, esce dallo spazio e dal tempo ordinario per entrare nella sfera del sacro, in cui il bambino è poeta e selvaggio primitivo.

Anche la musica entra in questo giocoso spazio mitico, in quanto ogni attività musicale è un "giocare" all'infinito, attraverso la ripetibilità dell'esecuzione. I putti musicanti di Wal inscenano una rappresentazione di gioia viva e godibile, trasportandoci in una dimensione dinamica, in cui l'opera non blocca l'azione, ma sembra lasciarla scorrere nello spazio e nel tempo.

L'artista Wal, *Homo ludens*, crea la sua arte come gioco della fantasia, dello spirito e della mano, che cerca di superare il limite dell'ordinario attraverso lo spirito ludico. Il bambino e l'animale giocano per proprio diletto e,

se of freedom in the game, that is deviating from the ordinary sphere in order to enter into "another space", where one can pretend to act, for fun. This "other space" is inhabited by a "sacred" action, which is the game, indispensable for the individual's health.

The games and the actions of the puttos and of the animals sculpted by Wal express themselves through the forms of the rite: time, space and place of the game are carried out in a provisional world, well defined, with its own rules, separated from the ordinary world. These playful representations communicate their own aesthetic order, that is expressed through rhythm and harmony. The sacred action of the game, that leads to catharsis, has its generating nucleus of sense in the installation *Asteroide* (1998-2017), in which the hieratic iconography of Buddha in meditation is repeated obsessively in different dimensions, as if it wanted to give us the reading key to the entire show: humanity, throu-



Equilibrio [Balance], 2001



Poulaim, 2001-03

gh the “sacredness of the game”, maintains the order in the universe.

Wal’s imagination and creative fantasy are expressed in a playful form in order to realize the artworks: the man/artist plays like a child, he can have fun and can recreate himself under the level of serious life, but can play above the level of pure amusement, generating beauty and sense of sacredness. The Little Owl’s House (Casina delle Civette) become the place of the game, that permits one to leave daily life in order to enter in the “sacred” space. It is the place of the “initiates”, where the joy induced by the game is converted into creative tension, but also in elevation. Wal’s playful images arise from that state of exaltation and of ecstasy in which his soul sets in the act of the creative process.

The animals that we come upon along the itinerary of the show in small and large sculptures, sometimes autonomous, sometimes accompanied by vital puttos in playful action, are also forms of the “sacred”: in all cultures, the identity between man and animal has a symbolic value, because man, in these exchanges in which one becomes another, interjects the essence itself of the animal. Through Wal’s art, the spectator, modern man, comes out of space and of ordinary time in order to enter into the sacred sphere, in which the child is the poet and the primitive savage. Even music enters into this playful mythical space, in that every musical activity is “playing” to infinity, through the repetition of the execution. Wal’s musician puttos stage a representation of live and enjoyable joy, transporting us into a dynamic dimension, in which the work does not block the action, but seems to let it flow in space and in time.

The artist Wal, *Homo ludens*, creates his art like a game of fantasy, of the spirit and of the hand, that tries to exceed the limit of the ordinary through the playful spirit. The child and the animal play for their own delight and, through the game, they recuperate their own freedom: the game permits one to go beyond the mere physical existence in order to become, within Wal the man, an element of spiritual and cultural research. Even the animals play, but with man the game becomes more conscious, and passes from the sphere of nature to that of culture. Wal’s sculptures move and play like apparitions in the dreamlike and visionary spaces of the Casina delle Civette, in a dialogue filled with irony, but also with mystery.

attraverso il gioco, recuperano la propria libertà: il gioco permette di oltrepassare la mera esistenza fisica per diventare, nell’uomo Wal, un elemento di ricerca spirituale e culturale. Anche gli animali giocano, ma con l’uomo il gioco si fa più consapevole, e passa dalla sfera della natura a quella della cultura.

Le sculture di Wal si muovono e giocano come apparizioni negli spazi onirici e visionari della Casina delle Civette, in un dialogo pieno di ironia, ma anche di mistero.

Rabdomante [Diviner], 2013



Andrea del Verrocchio, Putto con delfino [Putto with a dolphin], Palazzo Vecchio, Firenze/Florence, 1470 ca.





La montagna [The mountain], 2006





Opere/Works



Menelik, 1997
Marmo di Carrara e giallo di Siena
Carrara marble and Siena yellow
41 x 70 x 44 cm

Giocolieri [Jugglers], 1999
Terracotta
42 x 58,5 x 41 cm





Basket, 2007

PVC, ferro smaltato, terracotta smaltata, ghisa e maiolica
PVC, enameled iron, enameled terracotta, cast iron and majolica
37 x 184 x 37 cm



Pianeta [Planet], 2007

Cartapesta dipinta, acciaio, terracotta smaltata, PVC
Painted papier-mâché, steel, enamelled terracotta, PVC
76 x 43 (Ø) cm



Partenza [Departure], 2012
Fiberglass verniciata e ferro smaltato
Varnished fibreglass and enamelled iron
109 x 147 x 48 cm

Giocoliere [Juggler], 2012
Fiberglass verniciata e ferro
smaltato
Varnished fibreglass and
enamelled iron
95 x 172 x 95 cm







Cavalcata [Horse ride], 2012
Maiolica eseguita presso la
Bottega Gatti di Faenza
Majolica executed at the Gatti
Bottega of Faenza
20 x 32 x 16 cm

Melagrana [Pomegranate], 2012
Bronzo verniciato e dipinto
Varnished and painted bronze
33 x 20 (Ø) cm



Barabà-ciccì-coccò, 2012-13
Legno verniciato, terracotta smaltata, ferro smaltato, PVC
Varnished wood, enamelled terracotta, enamelled iron, PVC
65 x 32 (Ø) cm

L'uovo di struzzo [Ostrich egg],
2012-13
Bronzo verniciato e dipinto
Varnished and painted bronze
45 x 32 (Ø) cm





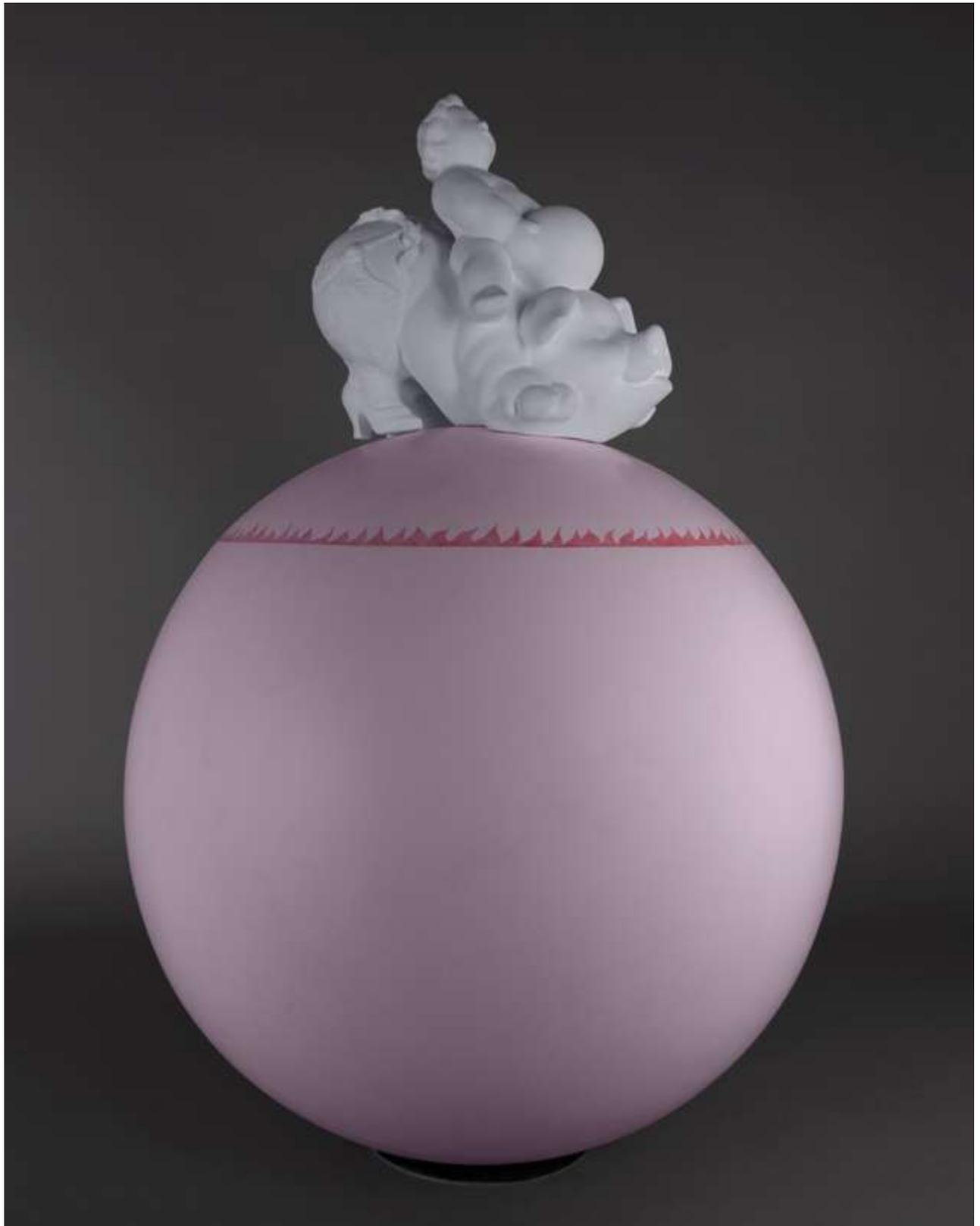


La perla ritrovata
[The pearl discovered], 2012-13
Bronzo verniciato
Varnished bronze
52 x 34,5 x 24 cm

Tesoro [Treasure], 2013
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
32 x 37 x 33 cm



Bijou, 2013
Fiberglass verniciata
Varnished fibreglass
200 x 110 (Ø) cm



Mai-a-letto [*Never-to-bed*], 2013-16
Fiberglass smaltata e terracotta smaltata
Enamelled fibreglass and enamelled terracotta
90 x 60 (Ø) cm





Europa [Europe], 2014
Bronzo smaltato e alluminio
Enamelled bronze and aluminium
33 x 53 x 21 cm

Swing, 2014
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
33 x 100 x 31 cm





Giocoliere [Juggler], 2014
Fiberglass verniciata
Varnished fibreglass
60 x 100 x 77 cm

Attesa [Waiting], 2014-15
Fiberglass verniciata, alluminio e ferro
Varnished fibreglass, aluminium and iron
60 x 224 x 60 cm



Bi-Mucca [Bi-Cow], 2014-16
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
37 x 49,5 x 14,5 cm

Gatto mammone [Mother's cat], 2014-15
Fiberglass verniciata e terracotta
smaltata
Varnished fibreglass and enamelled
terracotta
180 x 100 (Ø) cm





Va pensiero [Go on thought], 2015
Fiberglass verniciata
Varnished fibreglass
190 x 180 x 147 cm







Hoola hoop, 2015
Fiberglass verniciata e terracotta smaltata
Varnished fibreglass and enamelled terracotta
118 x 80 (Ø) cm



Minuetto 1 [Minuet 1], 2015
Fiberglass verniciata, terracotta verniciata e acciaio
Varnished fibreglass, varnished terracotta and steel
170 x 60 (Ø) cm



Minuetto 2 [Minuet 2], 2015
Fiberglass verniciata e terracotta verniciata
Varnished fibreglass and varnished terracotta
118 x 60 (Ø) cm





Mongolfiera [Hot-air balloon], 2015
Ferro, acciaio e fiberglass verniciata
Iron, steel and varnished fibreglass
245 x 95 (Ø) cm



Miklaja, 2015-17
Terracotta smaltata e alluminio
Enamelled terracotta and aluminium
52,5 x 64 x 23 cm





Sulle rive del Nilo [On the banks of the Nile],
2015-16

Fiberglass verniciata, bronzo, alluminio e
ghisa smaltata

Varnished fibreglass, bronze, aluminium
and enamelled cast iron

170 x 134 x 70 cm

L'abbraccio [The embrace], 2015-16

Terracotta smaltata e alluminio

Enamelled terracotta and aluminium

33 x 50 x 33 cm





Guglielmo Tell [William Tell], 2015-16
Alluminio e terracotta smaltata
Aluminium and enameled terracotta
60 (Ø) x 17 cm



Lotta dei Titani [Clash of the Titans], 2015-16
Marmo di Carrara e alluminio
Carrara marble and aluminium
34 x 42 x 31 cm



Bijou, 2015-16
Marmo di Carrara
Carrara marble
33 x 34 x 26 cm



Folletto [Elf], 2015-16
Terracotta verniciata
Varnished terracotta
65 x 68,5 x 28 cm

Attesa I [Waiting I], 2016
Terracotta smaltata e maiolica
Enamelled terracotta and
majolica
13 x 31 x 13 cm







Attesa II [Waiting II], 2016
Terracotta smaltata e maiolica
Enamelled terracotta and majolica
15 x 35,5 x 15 cm

Infiorescenza [Inflorescence], 2016
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
28 x 50 x 30,5 cm



L'argonauta [The Argonaut], 2016
Terracotta smaltata, ferro, legno e
polistirolo smaltato
Enamelled terracotta, iron, wood and
enamelled polystyrene
30 x 210 x 30 cm





Radames, 2016
Terracotta smaltata e cartapesta
Enamelled terracotta and papier-mâché
15,5 x 37,5 x 16 cm

Il dormi-stufi [The dormi-stufi],
2016
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
12,5 x 21 x 12,5 cm





Crociera [Cruise], 2016
Terracotta smaltata, vetro e PVC
Enamelled terracotta, glass and PVC
21 x 18,5 x 9 cm



Sul delta del Nilo [On the delta of the Nile], 2016-17
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
28,5 x 26 x 28 cm



Il passo della lumaca [*The pace of the snail*], 2017
Terracotta smaltata
Enamelled terracotta
28 x 36 x 27 cm



Cavalcata [Horse ride], 2017
Terracotta smaltata, maiolica e PVC
Enamelled terracotta, majolica and PVC
31 x 46 x 24 cm



Asteroide [*Asteroide*], 1998-2017
Terracotta smaltata, porcellana, maiolica, vetro
Enamelled terracotta, porcelain, majolica, glass
222 x 108 x 111 cm







Apparati/Appendix



Note biografiche

Wal, alias Walter Guidobaldi, nasce nel 1949 nel piccolo borgo di Roncolo di Quattro Castella (Reggio Emilia), dove tutt'ora vive e lavora. Si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Bologna, seguendo in particolare il corso di Umberto Mastroianni. Negli anni Settanta si trasferisce a Milano e frequenta l'Accademia di Brera, dove ha, come docenti, tra gli altri, Luciano Minguzzi e Alik Cavaliere. Nel capoluogo lombardo entra in contatto con l'ambiente artistico di quel periodo, realizzando opere concettuali. Alla fine del decennio, ritorna progressivamente nell'alveo della pittura, e viene reclutato da Renato Barilli nel gruppo dei Nuovi-nuovi, partecipando a tutte le loro esposizioni.

Oltre ad avere tenuto mostre personali e preso parte a esposizioni collettive in Italia e all'estero, va ricordata, anche per l'influenza che avrà sul suo lavoro successivo, la commissione che, nel 1984, la I.S.A.F.F. di Quattro Castella, ditta specializzata in giochi per bambini e arredi per le scuole dell'infanzia, gli affida per la realizzazione di un grande parco giochi, che in seguito verrà esposto in importanti mostre a Parigi, Genova e Milano. Nel 1987, quelle opere vengono utilizzate anche come scenografia di un programma per bambini che la Rai trasmette dall'Antoniano di Bologna.

Nel 1992, su invito del Centro Gemmologico di A. C. Guadalajara, Jalisco, in Messico, l'Istituto culturale Cabañas gli dedica un'ampia personale.

Nel dicembre 2003, a Reggio Emilia, si inaugura la sua retrospettiva, a cura di Renato Barilli e Massimo Mussini, nella Sala Esposizioni dei Chiostrì di San Domenico.

Nel 2005 la Costa Crociere gli commissiona alcune grandi sculture che vengono collocate sulle navi *Costa Concordia* e *Costa Serena*.

Nel 2007 la Kunsthalle di Darmstadt (Germania) lo invita a partecipare alla mostra *Baby Body*. Nel mese di ottobre dello stesso anno, e sempre in Germania, comincia il suo viaggio la personale itinerante *Wal, die Schätze einer verlorenen Kindheit* (*Wal, i tesori di un'infanzia perduta*), prima alla Galerie Studio Art Deco di Francoforte, poi alla Frank Pages Art Galerie di Baden-Baden e, nel 2008, al Castello di Langenburg.

Nel 2011, nelle sale del Palazzo dei Principi di Correggio (Reggio Emilia), Elena Giampietri cura la sua personale

Biographical notes

Wal, alias Walter Guidobaldi, was born in 1949 in the little village of Roncolo of Quattro Castella (Reggio Emilia), where he is still living and working.

He attends the Fine Arts Academy in Bologna, in particular he attends Umberto Mastroianni's course. In the 1970's he moves to Milan and attends the Academy of Brera, where he has Luciano Minguzzi e Alik Cavaliere as professors.

In the Lombard capital he creates conceptual works, being in direct contact with the artistic environment of that period. At the end of the decade, he progressively goes back to painting and he is recruited by Renato Barilli in the New-new group, participating in each one of their exhibitions.

Besides the personal exhibits and collective shows that he kept in Italy and abroad, one should remember, for the influence it was to have on his future works, the commission entrusted to the artist by the I.S.A.F.F. of Quattro Castella in 1984. The I.S.A.F.F. is a firm specialised in toys and furniture for nursery schools and its aim, thanks to the commission, was to build a wide playground, which would be displayed in important exhibitions in Paris, Genova and Milan. In 1987, those works were used for the scenery of a children's TV show which Rai broadcasts from the Antoniano theatre in Bologna.

In 1992, by invitation of the Gemmological Institute of A. C. Guadalajara, Jalisco, in Mexico, the House of Culture Cabañas dedicates a large personal exhibition to him.

In December 2003, at Reggio Emilia, his retrospective exhibition is inaugurated, entrusted to the care of Renato Barilli and Massimo Mussini, in the Exposition Hall of the Chiostrì di San Domenico.

In 2005 the Costa Crociere commissions him to make a number of large sculptures that are placed on the *Costa Concordia* and *Costa Serena* cruise ships.

In December of 2007, Kunsthalle of Darmstadt (Germany) invites the artist to participate in the show *Baby Body*. In October of the same year and still in Germany, he starts a peculiar journey with his itinerant personal exhibit *Wal, die Schätze einer verlorenen Kindheit* (*Wal, treasures of a lost childhood*), first at the Galerie Studio Art Deco in Frankfurt, then at the Frank Pages Art Galerie in Baden-Baden and, in 2008, at the Langenburg Castle.

Wal: dagli anni Ottanta alle opere ultime, ricostruendo la profonda vena immaginifica dell'artista e scoprendone, nel contempo, affinità trasversalmente alla sua decennale produzione e tematiche insite nella poetica degli stessi Nuovi-nuovi.

Nel 2013 è invitato a partecipare a un grande progetto d'arte, *90 artisti per una bandiera*, allestito ai Chiostrì di San Domenico di Reggio Emilia. I 90 artisti coinvolti, tra i quali Wal, hanno realizzato ciascuno un'opera partendo da una particolare bandiera, loro consegnata, scelta tra quelle che nel 2011, nell'ambito delle celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, furono esposte a Reggio Emilia, Città del Tricolore.

Nell'estate dello stesso anno, la Fondazione Cento Fiori di Savona, con la collaborazione del Circolo degli Artisti di Albissola Marina, promuove alla fortezza monumentale del Priamar di Savona la sua rassegna dal titolo *Wal ovvero il rinnovabile mistero della stupefazione*, a cura di Luciano Caprile, con una selezione di sculture, dipinti e disegni a partire dagli anni Ottanta.

Dal maggio 2015, e per tutto il periodo di Expo 2015, una selezione di sue sculture recenti vengono ammirate in un percorso molto suggestivo sul lungolago e all'interno della città di Stresa, perla del Lago Maggiore. Questa originale mostra diffusa sul territorio, dal titolo *WAL. Giochi e misteri di lago*, è curata da Giampiero Zanzi.

Nel mese di ottobre del 2016, in occasione della Giornata del Contemporaneo, iniziativa promossa da AMACI (Associazione Musei d'Arte Contemporanea Italiani) e giunta alla 12° edizione, presso la Galleria Parmeggiani di Reggio Emilia si inaugura la mostra *Wal. Sulle rive del Nilo*, un incontro surreale ed enigmatico tra le sculture dell'artista e lo storicismo della celebre galleria fondata dall'ambiguo collezionista dall'oscuro passato Luigi Parmeggiani.

In 2011, in the hallways of the Correggio Princes' Palace (Reggio Emilia), Elena Giampietri organises his personal exhibition *Wal: from the 80's to his latest works*, reconstructing the deep imagination vein of the artist, while exploring at the same time, the affinities between his ten-years production and the thematics typical of the poetics of the New-new group.

In 2013 is invited to participate in a relevant art project, *90 artists for a flag*, set up in the Cloisters of Saint Domenico of Reggio Emilia. Each one of the 90 artists involved, among which Wal, created a work of art starting from a particular flag, that they were given, chosen among the flags that had been displayed in Reggio Emilia, City of the Tricolour, in 2011 on the occasion of the celebrations for the 150° anniversary of Italy's unification.

During the summer of the same year, the Foundation Cento Fiori of Savona, in collaboration with the Circle of Artists from Albissola Marina, promotes his review entitled *Wal namely the renewable mystery of astonishment*, curated by Luciano Caprile, with a selection of sculptures, paintings and drawings created during the 80's.

Since may 2015 and throughout the Expo period in 2015, a selection of his latest sculptures have been admired through an evocative path on the boardwalk and within the city of Stresa, Lake Maggiore's pearl. This original exhibition that spread throughout the territory and is entitled *WAL. Games and mysteries of the lake*, is organized by Giampiero Zanzi.

In October of 2016, on the occasion of the Contemporary Day, an initiative promoted by AMACI (Association of Italian Contemporary Museums) that has now reached the 12th edition, the Parmeggiani Gallery of Reggio Emilia hosted the exhibit *Wal. On the banks of the Nile*, a surrealist and enigmatic meeting between the artist's sculptures and the story of the well-known gallery founded by the ambiguous collector of an obscure past Luigi Parmeggiani.

Esposizioni / Exhibitions

Mostre personali / One-man exhibitions

1977

Galleria Cenobio Visualità, Milano

1978

Galleria Cenobio Visualità, Milano

1979

International Art Fair, Tel Aviv

Galleria Civica d'Arte Moderna, Portofino

1980

Galleria Franco Cicconi, Macerata

1981

Galleria Tommaseo, Trieste

Galleria Abbecedario, Forlì

1982

Studio Cavalieri, Bologna

1983

Galleria La Minima, Reggio Emilia

1984

Galleria la Chiocciola, Padova

Studio Cavalieri, Bologna

Galleria Annunciata, Milano

1985

24° Salon international du jouet, Parc des Expositions de Paris Nord, Parigi

Musei Civici, Reggio Emilia

1986

Galerie Tardy, Enschede

Studio Cavalieri, Bologna

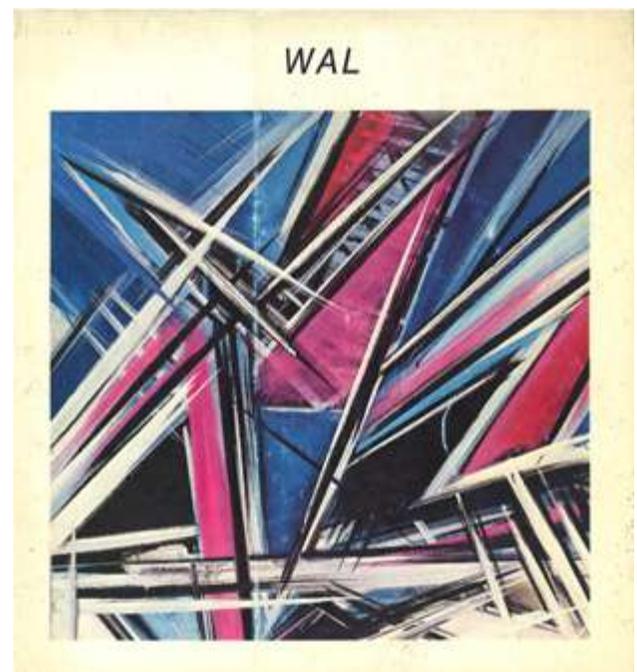
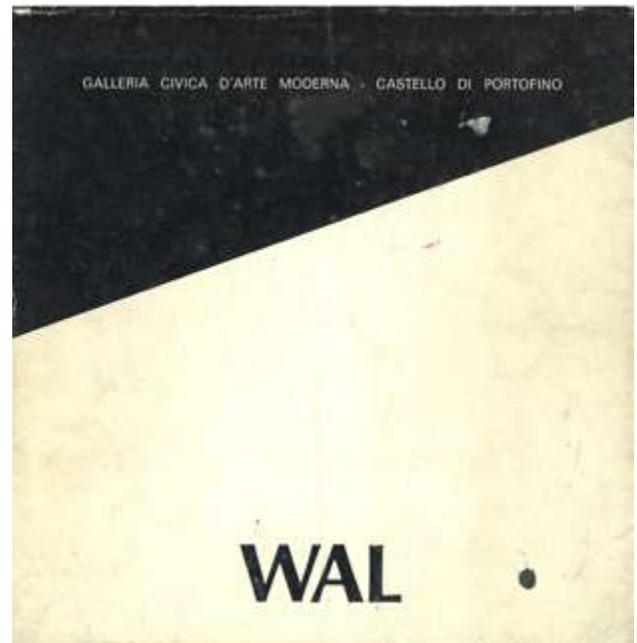
1989

Galleria Miele, Ancona

1990

Caffè Letterario Portnoy, Milano

Studio Cavalieri, Bologna



1992

Arte Fiera-Bologna, Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea, Bologna

1993

Studio Cavalieri, Bologna

Sala Esposizioni Biblioteca Comunale C. Levi, Quattro Castella (RE)

Musei Civici, Reggio Emilia

1994

Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Jalisco, Mexico

University Club, Guadalajara, Jalisco, Mexico

Studio Venticinque, Milano

1995

Centro Steccata, Parma

1996

Studio Venticinque, Milano

1998

Galleria Bedoli, Viadana (MN)

2001

Parma in arte, Centro Steccata, Fiere di Parma

Reggio in arte, Centro Steccata, Fiere di Reggio Emilia

2002

L'ottagono, Comune di Bibbiano (RE)

Castello di Rossena, Canossa (RE)

2003

Piccoli acrobati, Rocca Estense, San Martino in Rio (RE)

Wal, Chiostri di San Domenico, Reggio Emilia

2004

Galleria Alberici, Santa Caterina Valfurva (SO)

Galleria Rino Costa Arte Contemporanea, Valenza

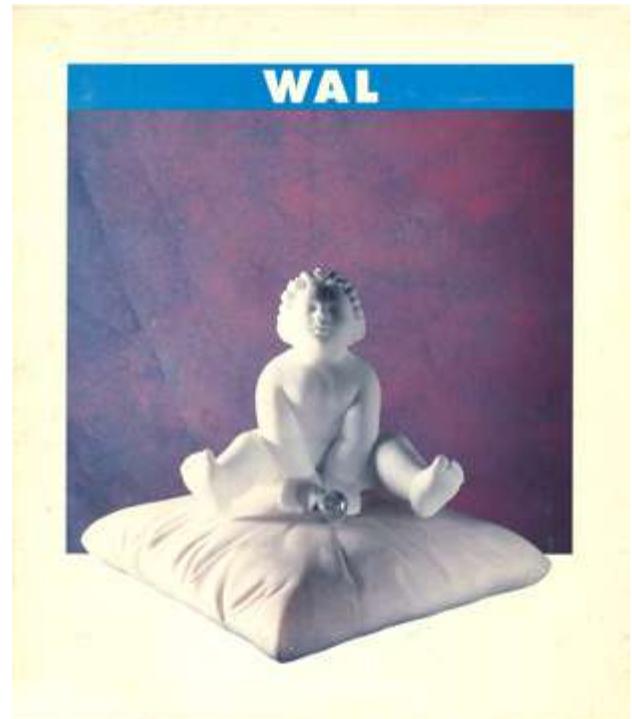
2006

MiArt, Galleria Centro Steccata, Parma

2007

Wal. Die Schätze einer verlorenen Kindheit, Galerie Studio Art Deco, Francoforte

Wal. Die Schätze einer verlorenen Kindheit, Frank Pages Art Galerie, Baden-Baden



2008

Wal. Die Schätze einer verlorenen Kindheit, Castello di Langenburg, Baden-Württemberg

2009

La leggerezza della scultura, Galleria d'Arte Radium Artis, Pietrasanta (LU)

Art Innsbruck con Galleria Centro Steccata, Parma

2011

Wal: dagli anni Ottanta alle opere ultime, Palazzo dei Principi, Correggio (RE)

2013

WAL, Il rinnovabile mistero della stupefazione, Fortezza Priamar, Savona

Il rinnovabile mistero della stupefazione, Galleria Centro Steccata, Milano

2015

WAL. Giochi e misteri di lago/Lake games and mysteries, Città di Stresa (VB)

2016

Wal. Sulle rive del Nilo, Galleria Parmeggiani, Reggio Emilia

Wal. Sulle rive del Nilo, Galleria d'Arte Radium Artis, Pietrasanta (LU)

Mostre collettive / Group exhibitions

1975

Autoritratto, Galleria Martano, Torino

1976

Informazione 1976, Studio De Ambrogi, Milano

1977

Kunst/ Grenzen, Multi Art Points, Amsterdam

Relative System, Multi Art Points, Amsterdam

1978

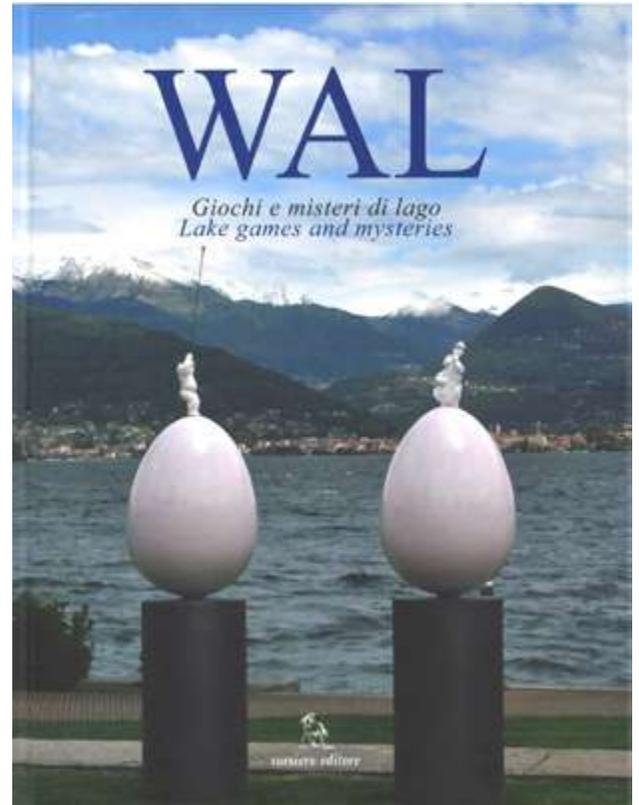
Metafisica del quotidiano, Galleria d'Arte Moderna, Bologna

Art 9 Basel, Multi Art Points, Basilea

Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg

Mona Lisa im 20. Jahrhundert, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart

Lanchester Polytechnic, Faculty of Art and Design, Coventry



1990

Araldica, Studio Cavalieri, Bologna

1993

Aspettando Godot, Studio Cavalieri, Bologna

1995

I Nuovi-nuovi, nascita e sviluppo di una generazione post-moderna, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, Torino

1997

Artisti milanesi dell'Istituto di Cultura di Innsbruck, Galerie Bertrand Kass, Innsbruck

Piccola scultura, Spazio Hajech, Milano

Artisti milanesi, Palais Palfy, Vienna

1998

Naturarte, Arsenale di Bertonico, Lodi

LA CITAZIONE - Arte in Italia negli anni '70 e '80, Palazzo Crepadona, Belluno/Galleria Civica, Cortina d'Ampezzo

1999

Mito moto, Chiostrì di San Domenico, Reggio Emilia

2000

Lo specchio, lo sguardo, Circolo culturale Bertolt Brecht, Milano

2001

Protagonisti, Centro Steccata, Parma

2004

Artisti da Reggio-Emilia, una provincia non- provincia, Galerie G, Olomouc (Repubblica Ceca)

2006

Contro e vento, Palazzo Ducale di Castelnovo ne' Monti, Castello di Sarzana a Casina, Centrale Idroelettrica di Ligonchio (RE)

2007

Contro e Vento, Galata Museo del Mare, Genova

Baby Body, Kunsthalle Darmstadt

2008

Nuove-nuove icone per il nostro tempo, Zonca e Zonca Arte Contemporanea, Milano

La luna e i falò, Galleria di Arte Radium Artis, Pietrasanta (LU)



2009

Giochi d'arte, Galleria Armony Arte, Perugia

Siamo sempre Nuovi-nuovi, Frittelli Arte Contemporanea,
Firenze

Siamo sempre Nuovi-nuovi, Galleria Centro Steccata, Parma

Siamo sempre Nuovi-nuovi, Studio Vigato, Alessandria

Siamo sempre Nuovi-nuovi, Galleria del Tasso, Bergamo

2010

L'arte mascherata, Wal e Aldo Spoldi, Officina delle Arti, Reggio
Emilia

2012

Emilia Post Moderna, Galleria RezArte Contemporanea,
Reggio Emilia

Un'altra storia 2. Arte Italiana 1980/ 1990, CCC/T Ex Birrificio
Metzger, Torino

L'arte del rugby, Stadio Olimpico, Roma

L'arte del rugby, Galleria Maniero Associazione Culturale, Roma

2013

L'arte del rugby, Galleria Centro Steccata, Parma

L'arte del rugby, Galleria Colossi Arte Contemporanea, Brescia

Novanta artisti per una bandiera, Chiostrì di San Domenico,
Reggio Emilia

Novanta artisti per una bandiera, Palazzo Ducale sede dell'Acca-
demia Militare, Modena

Novanta artisti per una bandiera, Complesso del Vittoriano,
Roma

2014

Novanta artisti per una bandiera, Palazzo Arsenale, Torino

Il cibo nell'arte, Galleria Centro Steccata, Parma

Il cibo nell'arte, ArtFair, Parma

Contemporary Istanbul, Galleria Art Forum Contemporary,
Bologna

I have a dream, 50 artisti più uno a sostegno dei diritti umani, Pa-
lazzo Reale, Milano

Spiriti evocati, Isola Bella, Stresa

2015

Il pelo nell'uovo, Spazio Luparia, Stresa







Borgiacchi E., *Qualità e sviluppo dei Nuovi-nuovi*, Ferrara PAC, in "Segno", maggio-giugno 1981

Vallese G., *Ottanta: ritorno all'opera*, in "Arte" n. 218, maggio 1981

Verzotti G., *Wal*, in "Segno", marzo- aprile 1981

Caramel L., *Tutto quello che volete sapere sui postmoderni*, in "Il Giornale", 31 dicembre 1982

Conti V., *Postmoderno a Genova. Interrogativi su una mostra*, in "Avanti!", 23 dicembre 1982

Daolio R., *Studio Cavalieri*, in "Flash Art" n. 109, estate 1982

Parmesani L., *Wal e le api*, in "Juliet" n. 5, novembre 1981-gennaio 1982

Verzotti G., *Una generazione postmoderna*, in "Avanti!", 23 dicembre 1982

Barilli R., *Una generazione postmoderna. Gli aniconici*, Edizioni Galleria Annunciata, Milano, 1983

Barilli R., Irace F., Alinovi F., *Una generazione postmoderna*, catalogo della mostra (presso Teatro del Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso a Genova), Edizioni Mazzotta, Milano 1982

Muritti E., *Forse sono futuristi*, in "Il Giornale", 7 ottobre 1983

Vescovo M., *I giochi del postmoderno in una mostra a Genova*, in "La Stampa", 19 gennaio 1983

Barilli R., Daolio R., *Una generazione postmoderna. Iconici, aniconici, immagine elettronica*, Edizioni Musei Civici, Reggio Emilia 1984

Verzotti G., *Wal*, Edizioni Galleria Annunciata, Milano 1984

AA.VV., *Anniottanta*, Edizioni Mazzotta, Milano 1985

Cerritelli C., *Giovani e inquieti pennelli*, in "La Repubblica- Emilia Romagna", 12 aprile 1985

Verzotti G., *Wal*, catalogo della mostra, Edizioni Musei Civici, Reggio Emilia 1985

Carmagnola F., *Quando l'oggetto diventa segno... ovvero la dissoluzione della comunicazione*, in "Target" n. 17, dicembre 1987

Tosetto D., *Soluzioni grafiche e compositive d'avanguardia*, in "Games and Parks Industry" n. 5, luglio- agosto 1987

Dentice F., *L'avanguardia pixelistica*, in "L'Espresso" n. 124, 26 aprile 1987

Barilli R., *Arte e computer*, Edizioni Electa, Milano, aprile-giugno 1987



Daolio R., *L'arte in Italia 1960- 1985*, in AA. VV., Milano 1988

Auregli D., *In mostra i nuovi araldi del 2000*, in "L'Unità", 8 maggio 1988

Cavallari L., *Araldi del 2000*, in "Bologna Arte", 14 maggio 1988

Foraste Gallo L.C.F., *Wal*, in "Informador", 3 settembre 1992

Beolegui G., *El pintor postmodernista Wal*, in "Siglo 21", Guadalajara, settembre 1992

Foraste Gallo L.C.F., *Wal en Mexico*, in "Instituto Cultural Cabanas", Guadalajara 1992

Barilli R., *Wal*, catalogo della mostra, Edizione Musei Civici, Reggio Emilia 1992

Vaccari A., *Wal*, catalogo della mostra, Edizioni Biblioteca Comunale C. Levi, Quattro Castella (RE) 1993

Wal, Studio Venticinque, Milano 1994

Crispoliti E., *La pittura in Italia. Il Novecento*, vol. III, Edizioni Electa, Milano 1994

Parmesani L., *Wal*, in "Flash Art" n. 187, ottobre 1994

Pirovano C., *La pittura in Italia: Il Novecento, le ultime ricerche*, Edizioni Electa, Milano 1994

Corgnati M., Poli F., *Dizionario d'arte contemporanea*, Edizioni Feltrinelli, Milano 1994

Cascone R., *Wal. Presenze angeliche*, in "Vogue Bambini" n. 128, ottobre 1995

Cavazzini G., *Wal*, in "Gazzetta di Parma", 25 giugno 1995

Di Mauro E., *Wal*, Edizioni Galleria Centro Steccata, Parma 1995

Barilli R., Daolio R., *I Nuovi-nuovi. Nascita e sviluppo di una situazione postmoderna*, Fabbri Editori, Milano 1995

Di Corato L., *Wal*, in "Tema Celeste" n.58, Edizioni Herbst, autunno 1996

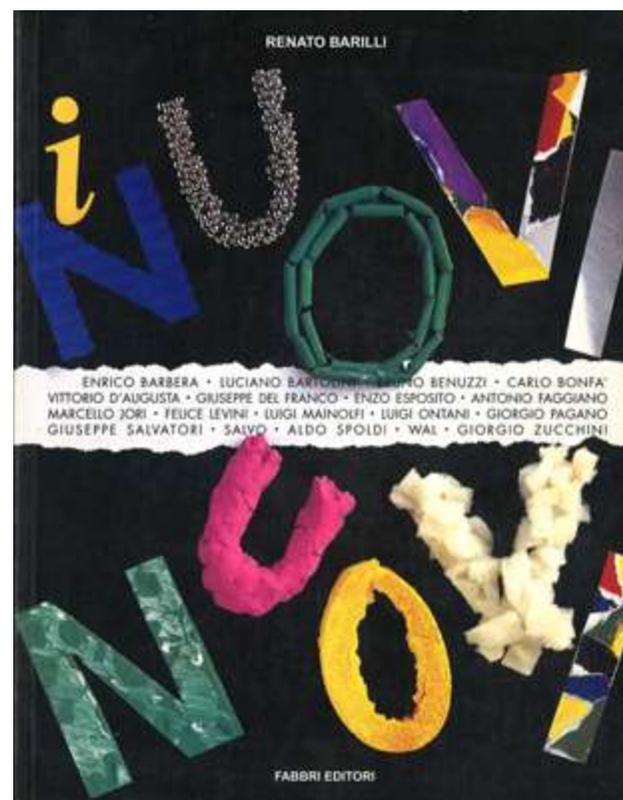
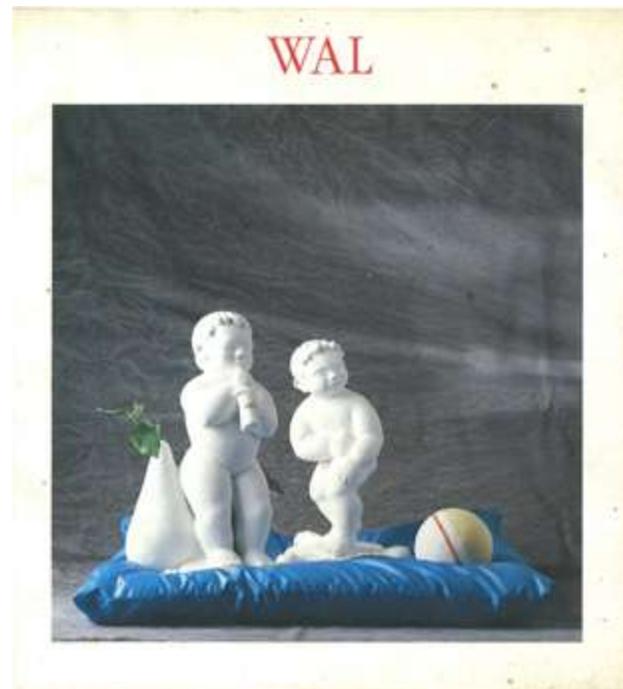
Sant'Elia G., *Wal*, in "Arte" n. 280, dicembre 1996

Di Gennaro P., *I modi della scultura*, Edizioni U. Hoepli, Milano 1997

Tedeschi E., *Sua maestà il maiale*, in "L'Unità", 4 dicembre 1997

Barilli R., *La Citazione-Arte in Italia negli anni '70 e '80*, catalogo della mostra, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1998

Pensa F., *Naturarte*, Edizioni Poligrafico del Titano, Repubblica di San Marino 1998



Sgarbi V., *A Belluno e Cortina l'avventura della "citazione" negli anni Settanta-Ottanta*, in "Grazia", 11 settembre 1998

Gioie e motori, in "Dove", luglio 1999

Bossaglia R., *Lo specchio, lo sguardo*, Circolo Culturale Bertolt Brecht, Milano 2000

Coluccio C., *Mito moto. Gli artisti alle prese con la motocicletta*, in "Il Resto del Carlino", 7 luglio 1999

Dehò V., *Mito moto*, catalogo della mostra, Edizioni Assessorato Cultura e Sapere, Reggio Emilia 1999

S.C., *Mito e moto*, in "Legendbike", luglio 1999

Parmiggiani S., *Dove va la vacca di Wal?*, Edizioni Galleria l'Ottagono, Bibbiano 1999

Barilli R., *Le due ruote d'avanguardia*, in "L'Espresso", 29 luglio 1999

Gualdoni F., *Arte in Italia 1943-1999*, Edizioni Neri Pozza, Vicenza 2000

Dehò V., *Nido d'infanzia*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria Centro Steccata, Parma 2001

Parmesani L., *L'arte del secolo*, Edizioni Skira, Milano 2003

Paderni M., *Piccoli acrobati. Sculture di Wal*, San Martino in Rio 2003

Paderni M., *Putti giocolieri e mucche gialle*, in "Reporter", 16 maggio 2003

Barilli R., Mussini M., *Wal*, Edizioni Mazzotta, Milano 2003

Parmiggiani S., *Artisti da Reggio Emilia, una provincia non-provincia*, in "I Quaderni di Palazzo Magnani" n. 16, Galerie G, Olomouc (Repubblica Ceca), Reggio Emilia 2004

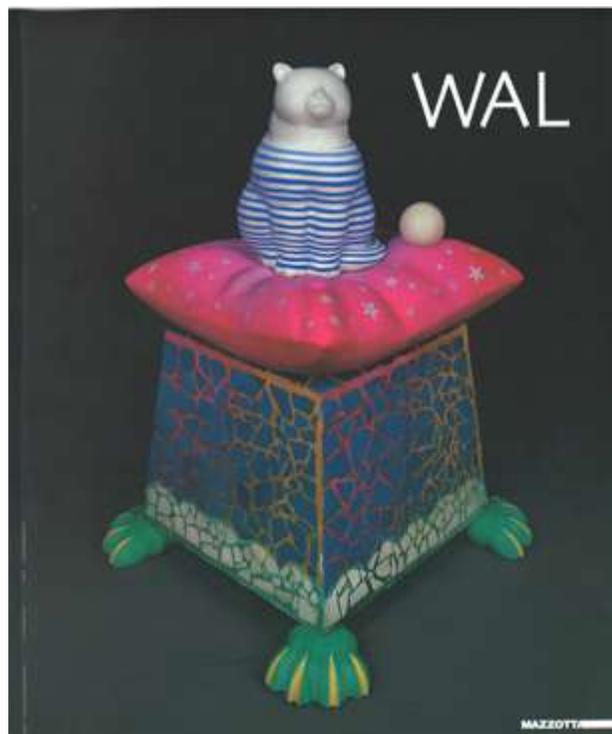
Lorenzelli T., *Costa Concordia*, p. 126, Edizioni Mondadori Electa, Milano 2006

Joch P., *Baby Body. Babies in der zeitgenössischen Kunst*, Kunsthalle Darmstadt, Justus von Liebig Verlag, Darmstadt 2007

Guadalupi G., *La nave del mito*, testi di Gualdoni F. e Cimoli A. C., Villanova di Castenaso (BO) 2007

Notari A., *Contro e Vento. Arte, energia, impresa*, testi di Gualdoni F., Sciaccaluga M., catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007

Notari A., Santi G., Sciaccaluga M., *Contro e Vento*, Vanilla Edizioni, Genova 2007



Ronza C., *Wal gioca, scherza con i sogni e memorie*, in "Arte" n. 410, ottobre 2007

Parmiggiani S., *Wal. Die Schätze einer verlorenen Kindheit/Wal. I tesori di un'infanzia perduta/The Treasures of a Childhood Lost*, Edizioni Skira, Milano 2007

Barilli R., *Nuove-nuove icone per il nostro tempo*, catalogo della mostra, Edizioni Zonca e Zonca Arte Contemporanea, Milano 2008

Basoni S., *L'arte si fa gioco*, in "IF Reporter Mese" n. 39, luglio-agosto 2008

Cecchelli N., *Arte in alto mare*, in "Segno" n. 217, gennaio-febbraio 2008

Fabris F., *Wal*, in "Juliet" n. 136, febbraio-marzo 2008

Foschini S., *A Parma tentazioni animalier*, in "Arte", giugno 2008

Barilli R., Daolio R., *Siamo sempre Nuovi-nuovi*, catalogo della mostra, Candi Editore, Poggibonsi 2009

Di Genova G., *Storia dell'Arte Italiana del Novecento. Generazione anni 40*, vol. II, Bora Edizioni, Bologna 2009

Parmesani L., *Giochi d'arte*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria Armony Arte, Perugia 2009

Ronza C., *Sogni impigliati nella terracotta*, in "Arte" n. 431, luglio 2009

Corgnati M., *Arte a bordo*, Milano 2010

Giampietri E., *Il carattere immaginifico e postmoderno di Wal*, in "Contemporart" n. 61, 2009

Pasqualetti C., *Anni Ottanta, il ritorno all'ordine dei Nuovi-nuovi*, in "Arte" n. 431, luglio 2009

Giampietri E., *WAL: dagli anni Ottanta alle opere ultime*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria Centro Steccata, Parma 2011

Lazzaretti A., Parmiggiani S., Valcamonici R., *Passioni (dieci anni in un viaggio nell'arte)*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria d'Arte Radium Artis, San Martino in Rio 2011

Di Mauro E., *Emilia Post Moderna*, catalogo della mostra, Edizioni Galleria Rez Arte Contemporanea, Reggio Emilia, novembre-dicembre 2012

Di Mauro E., *Un'altra storia 2*, catalogo della mostra, Edizioni Bertani & Co, Torino, ottobre-novembre 2012

Mistrangelo A., *Un'altra storia 2*, in "La Stampa", 12 ottobre 2012

Fontanesi P., *Quando il rugby è arte*, in "Il Giornale", settembre-aprile 2012



Martini M.A., *L'arte del rugby*, catalogo della mostra, Edizioni Centro Steccata, Parma 2012

Barilli R., *Wal e le mille bolle colorate*, in "L'Unità Week Arte", 1 novembre 2013

Caprile L., *Wal-Il rinnovabile mistero della stupefazione*, catalogo della mostra, Umberto Allemandi & C., Torino 2013

Fanelli F., *L'arte del rugby*, in "Il Giornale dell'Arte", maggio 2013

Parmiggiani S., *Novanta artisti per una bandiera*, catalogo della mostra, Edizioni Corsiero Editore, Reggio Emilia 2013

Vivolo A., *L'innocenza ritrovata*, in "Arte", agosto-settembre 2013

Proietti M. e Caruso R., *I have a dream*, A. Mondadori Editore, Milano 2014

Papa L., *Stresa*, in "Juliet" n. 172, aprile-maggio 2015

Tosini Pizzetti S., *Il cibo nell'arte*, 2015

Parmiggiani S., *Wal. Giochi e misteri di lago/Lake games and mysteries*, catalogo della mostra, Corsiero editore, Reggio Emilia 2015

Parmiggiani S., *Gatti, pecore, bambini paffuti. Sculture monumentali, dipinti e disegni di Wal*, in "Vedere in Emilia", supplemento de Il Giornale dell'arte, n. 4, ottobre-dicembre 2016



Didascalie delle immagini / Captions of the images

p. 1, 4, 106, 126-127

Wal nel suo studio di Roncolo di Quattro Castella (RE), 2017

Wal in his studio in Roncolo of Quattro Castella (RE)

Foto/photo: Dorian Paderni

p. 2

Wal nel suo studio di Milano, 1983

Wal in his studio in Milan

Foto/photo: Roberto Meazza

p. 56

Wal al lavoro nel suo studio di Roncolo di Quattro Castella (RE), 2017

Wal sculpting in his studio in Roncolo of Quattro Castella (RE)

Foto/photo: Dorian Paderni

p. 108

Wal nel suo studio di Milano, 1985

Wal in his studio in Milan

Foto/photo: Roberto Meazza

p. 118

Wal nel suo studio di Milano, 1982

Wal in his studio in Milan

Foto/photo: Roberto Meazza

p. 124

Wal con una delle sue prime sculture in gesso, 1985

Wal holding one of his first sculptures in clay





Nella seconda metà degli anni Settanta, dopo una breve stagione "concettuale", la ricerca artistica di Wal privilegia la pittura in quell'ambito fumettistico che sfocerà nell'adesione al gruppo dei Nuovi-nuovi di Renato Barilli. Sarà, quindi, la volta del vorticoso ciclo delle "api" che, dal 1987, evolve nell'astrazione geometrica su sagome di animali ritagliate in legno. A partire dal 1990 avviene la decisiva rivoluzione delle sculture di putti giocosi e di variopinti animali fantastici.

In the second half of the 1970's, after a brief "conceptual" season, Wal's artistic research privileges painting in a particular comic-strip sphere, which will lead him to join Renato Barilli's New-new group. It will then be the time of the "bees" swirling series which, since 1987, evolves into geometrical abstraction with silhouettes of animals cut out of wood. The crucial revolution of playful puttos and colourful fantasy animals will come about starting in 1990.

ISBN 978-88-85553-00-2



9 788885 553002

€ 25,00