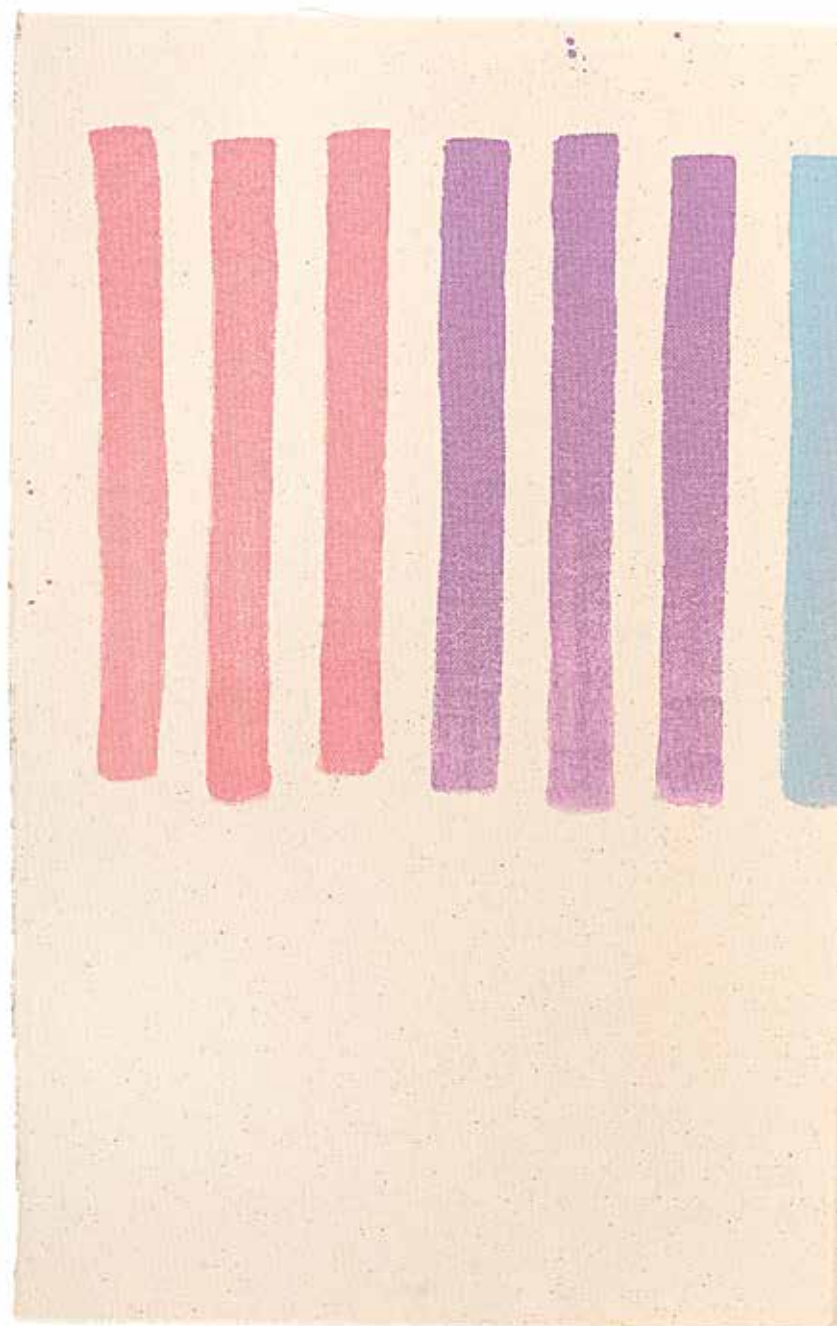


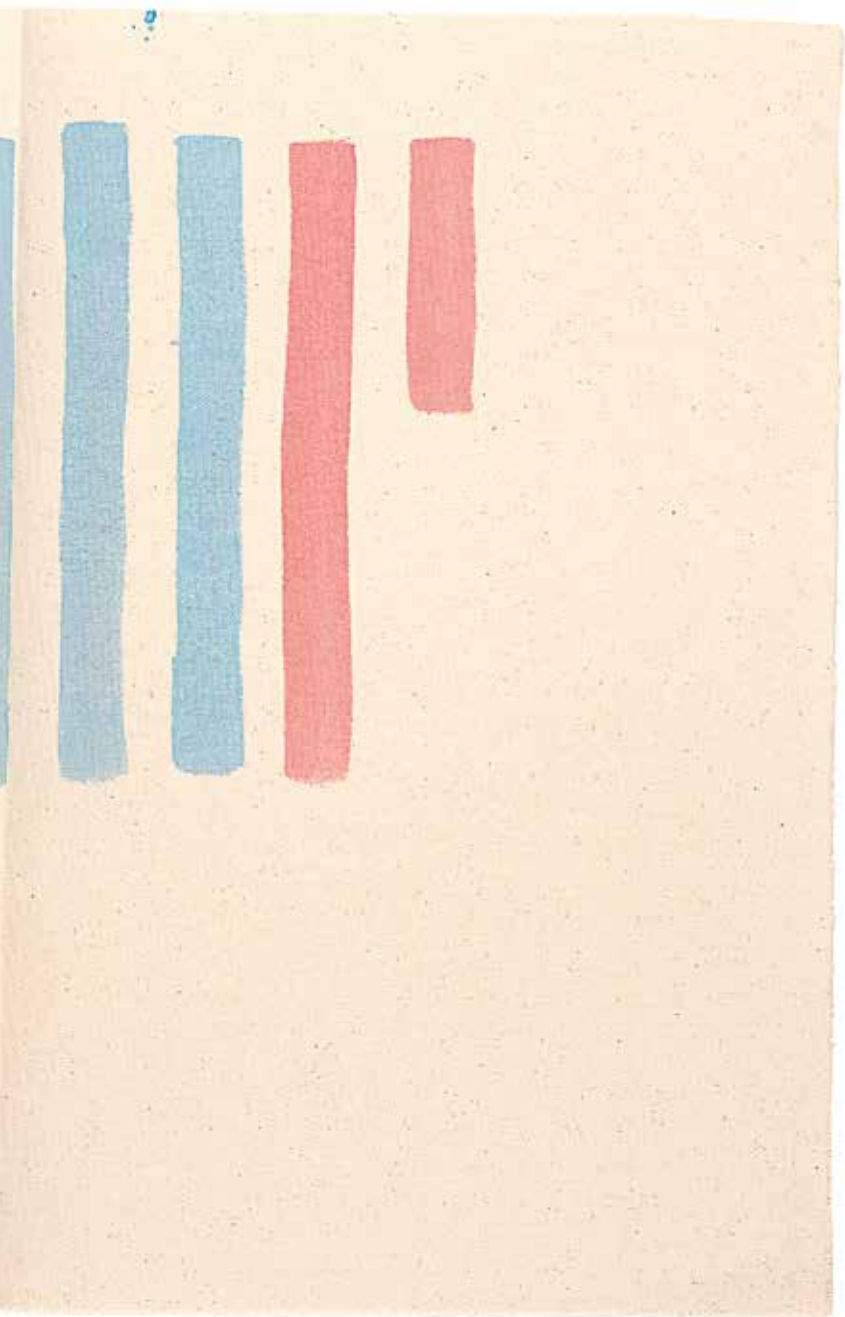


# Giorgio Griffa

## Pittura indeterminabile

testo di  
Claudio Cerritelli





*Verticale*, 1977  
acrilici su tela, 62 x 80 cm



## **Pittura indeterminabile**

Breve nota per Giorgio Griffa

In ogni fase della storia di Giorgio Griffa affiora la durata e il divenire indeterminabile del linguaggio pittorico, il fatto che in opere lontane nel tempo sia possibile riconoscere un persistente processo di frammentazione spaziale dove la presenza di segni e colori pone “domande senza fine”.

Le scelte operative del pittore seguono le vie della conoscenza possibile, si affidano a gesti usuali e al tempo stesso sublimi, segni elementari e lievi che la mano sospinge da sinistra a destra, ritmi cadenzati che equivalgono ai frammenti sovrapposti e simultanei del tempo: passato presente e futuro, in un reciproco indivisibile trascorrere.

Nel continuo affiorare della memoria Griffa ricomincia ogni volta da capo, i suoi dipinti non sono mai destinati a compiersi, alludono piuttosto a un processo interminabile predisposto alla relazione con lo spettatore, anch'esso coinvolto nel flusso generativo della scrittura segnico-pittorica.

In tal senso, le opere di questa mostra indicano un itinerario della memoria, sono spostamenti all'interno di un metodo di lavoro che attraversa cicli distinti e distanti. Eppure uniti da un medesimo fondamento poetico: il valore ritmico dei segni e dei colori con cui l'artista evoca la sua particolare visione del mondo, l'immaginazione collettiva dell'arte, nel senso che i suoi “segni appartengono alla mano di tutti”.

Nelle dichiarazioni dei primi anni Settanta Griffa sottolinea che il suo atteggiamento è passivo, impassibile, lontano dal carattere attivo della posizione analitica che indaga i materiali e il loro processo applicativo. L'artista dichiara di essere un semplice esecutore, di intendere la pittura come campo aperto, dove l'atto di appoggiare linee e colori sulla tela senza telaio oscilla tra l'identità storica della pittura e la possibilità di estendere nel presente la sua pratica visiva e mentale. Il termine “analitico” non è propriamente adatto a cogliere il valore di quest'atteggiamento, infatti l'indagine critica del sistema-pittura è solo una parte dell'azione di Griffa, interessato soprattutto alla dimensione del segno come traccia che fissa il proprio movimento nella durata del processo conoscitivo del dipingere. La tela senza telaio è sospesa sulla parete come superficie autoportante,

soglia provvisoria che accoglie frammenti di spazio, lasciando ampie zone non dipinte, vuoti di totalità in cui sono fissati i tempi dell'arte non disgiunti da quelli della vita. Quello che più conta è la convinzione che le "gerarchie tra le immagini sono cadute" e che lo spazio della pittura è diventato sempre più luogo di pluralità emotive e mentali, secondo criteri scelti volta per volta. Infatti Griffa è consapevole che il sistema-pittura si è reso disponibile alla relazione con altri sistemi teorici, con fenomeni conoscitivi diversi eppure appartenenti allo stesso processo di trasformazione del presente in atto, riconoscendo l'affinità dell'arte con "la creatività degli altri mestieri e degli altri ruoli sociali". In questa direzione può essere letta anche l'attenzione di Griffa per una disciplina come la cibernetica che "si prospetta idonea a una smisurata dilatazione del rapporto dell'uomo col mondo e, perché no, delle contraddizioni e della creatività che ne deriva".

D'altro lato, lo stesso concetto di decorazione significa per Griffa ordinare sulla tela puri ritmi e misure essenziali, seguire un rituale che scandisce forme dipinte e interrotte, sospinte verso la visione illimitata del vuoto. Bisogna allora osservare e valutare le diverse consistenze del colore, rendersi conto del valore emotivo del gesto che interviene, si stacca, torna a segnare lo spazio della superficie con tracce elementari: una trama ondulata, una macchia rarefatta, una fila di virgole, un mirabile arabesco, molteplici linee e doppie numerazioni. Ogni parte è pensata e dipinta con lo stesso interesse, come un motivo altamente decorativo, del resto Griffa è tra i pochi ad aver riportato attenzione alla decorazione, a guardarla e usarla nei suoi aspetti ritmici e musicali, nonché nella ritualità dei suoi modi costruttivi.

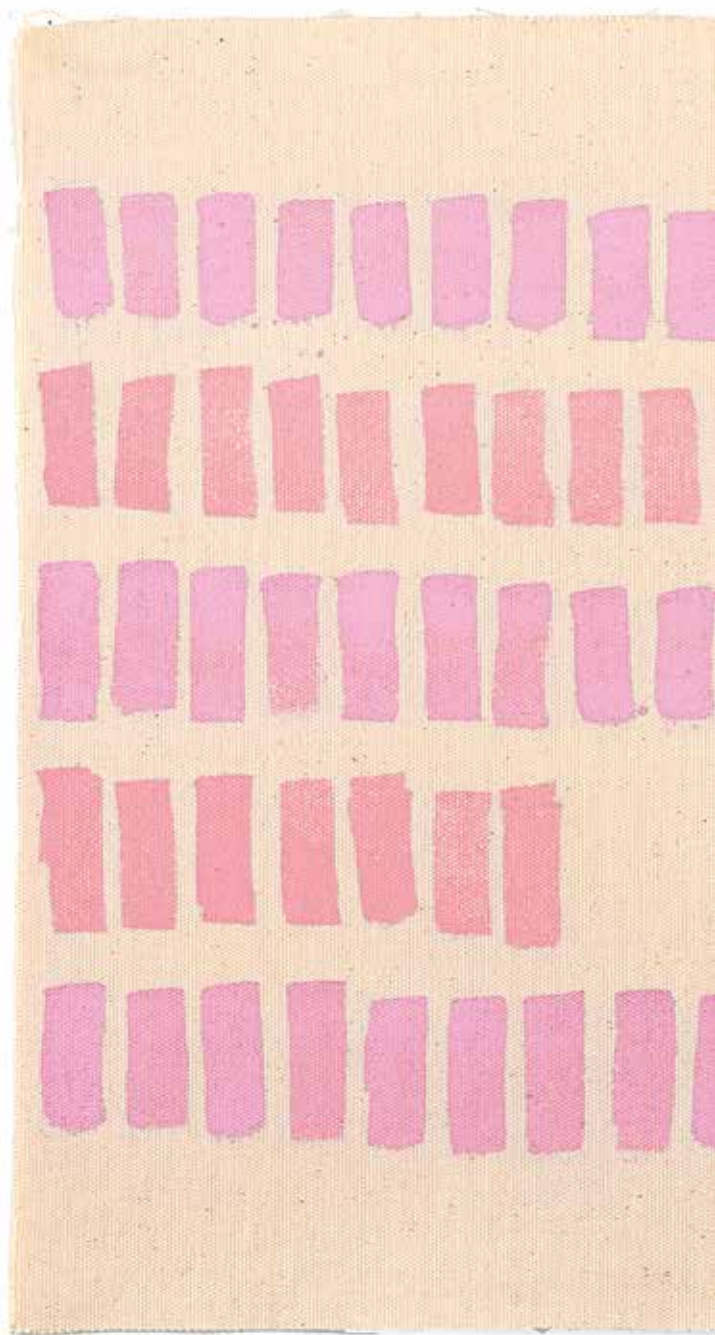
L'immagine che ne deriva è quella di una memoria collettiva che ripete un segno, un colore, una linea in una collocazione sempre diversa, affidandosi anche alla progressione numerica. Infatti Griffa inizia a temporalizzare il lavoro numerando ogni tela, e lo fa proprio perché la pittura non è numerabile, non è un fatto cronologico e neppure il luogo dei segni superflui, ma è lo spazio misterioso dove coltivare il dialogo con il mondo, seguendo ostinatamente le tracce di un cammino collettivo. È sempre stato necessario registrare gli sforzi che periodicamente hanno dovuto fare i pittori aniconici (ma si dovrebbe dire i pittori di ogni orientamento espressivo) per difendersi dalle prevaricazioni di chi considera la pittura superata e defunta.

Al tempo stesso, è sempre stata esigenza naturale quella di difendere questa che potremmo definire una riserva indiana dove l'atto del dipingere conserva un cuore antico e un battito diverso rispetto al respiro alle teorizzazioni concettuali. Un territorio non riducibile ad altro che a se stesso, dunque, alla convinzione che l'identità dell'opera non può fare a meno della propria tangibile fisicità.

Di conseguenza, la questione della pittura è stata posta nel corso del tempo come riflessione storica sul senso del dipingere e sulla sua attendibilità rispetto alla tradizione. Griffa ha compreso fin dall'inizio l'impossibilità di rappresentare un mondo ideale compiuto, mentre era possibile "la pittura di un mondo che si realizza man mano che si fa", dunque una pittura che mostra il suo farsi perseguendo passo dopo passo il senso della sua libertà, vale a dire della sua durevole resistenza verso le parole d'ordine degli attualismi sempre presenti e ritornanti.

Silenzio, concentrazione, assenza. Questi termini indicano la condizione di massima tensione della pittura come incidenza dei suoi specifici mezzi nel campo rituale della superficie, dimora del sublime incanto del saper vedere senza smarrire nulla dell'antica conoscenza del saper fare. Da semplice esecutore quale si è sempre considerato, Griffa attua un processo di lavoro che affronta il valore antropologico della manualità prima di qualsiasi possibile formalizzazione, considerando i mezzi artigianali del dipingere come strumenti qualitativi che allargano lo spazio della conoscenza. Dopo le rigorose procedure degli anni Settanta, Griffa è passato ad altre possibilità di trasformare gli attributi della pittura all'interno del loro divenire, ci sono composizioni che alludono a memorie matisiane, altre che evocano le purezze essenziali del segno, le movenze ritmiche dell'arabesco, le cromie degli antichi affreschi, con crescenti vibrazioni curvilinee che abbandonano il rigore della linea retta. Un più intenso affiorare del racconto e della "fabula picta" s'insinua nelle ultime stagioni di ricerca, si tratta di immagini dense di andamenti controversi del segno e di squillanti cromie, frammenti di narrazioni sospese sulla soglia dell'ignoto, dell'inconoscibile, dell'insondabile. Nel rinnovato viaggio intorno alla "indefinibile complessità della materia" si avverte il desiderio di tornare ai fondamenti autonomi del "segno anonimo che è solo la traccia del pennello". La pittura è comunque e sempre in espansione indefinita, si collega ai tempi di lettura dello spettatore attraverso i percorsi dove si aprono varchi nel flusso spazio-temporale. Appoggiare con meditata concentrazione linee e colori sulla tela continua a essere un atto cui Griffa affida il senso generativo dell'immagine, quell'indicibile mistero che la pittura esplora nella fisicità dei colori e nelle relazioni della loro logica interna. Sono colori che emanano la luce del tempo fissato nella durata del suo flusso lieve e irripetibile, sono ritmi di pittura al servizio dell'intelligenza della materia, attimi di vita sottratti all'oblio.

*Claudio Cerritelli*







*Segni Rosa*, 1975  
acrilici su tela, 40 x 43 cm

## L'intelligenza della materia

*Claudio Cerritelli: Giungendo nel tuo studio ti ho visto sulla soglia vestito da operaio della pittura, lo dico con ironia e con lieve provocazione. Quanto ti senti addosso quest'immagine dell'artista splendido artigiano, quotidianamente impegnato nel lavoro della pittura, quella che negli anni Settanta si definiva "ferialità dell'arte"?*

Giorgio Griffa: Direi che con l'età quest'immagine è diventata molto più consapevole, la condizione dell'artista che non è più il taumaturgo, il sostituto di Dio che dà vita alla materia oscura, alla materia greve, alla materia inerte. Felicamente, dopo che noi queste cose le abbiamo cominciato a fare più di cinquant'anni prima, negli ultimi anni la meccanica quantistica ci ha confermato, penso alla scoperta del bosone di Higgs, che la materia è tutta intelligente, fino all'ultimissima sua particella. Quindi, si è verificato questo passaggio che a mio parere è ben simbolizzato dalla mano di Pollock che si mette al servizio del colore che cola. Questo passaggio dall'artista creatore che domina la materia, e che l'ha dominata con effetti altissimi, all'artista che si mette in relazione con l'intelligenza della materia, significa un'interrelazione anziché una dominazione. È un fenomeno che ha moltissimi aspetti, dal vivere comune in cui rendiamo conto che il principio di dominazione, attraverso il quale l'umanità ha avuto degli sviluppi straordinari negli ultimi cinquemila anni e forse anche di più, non è ormai che sia politicamente o eticamente da rivedere: è semplicemente divenuto troppo pericoloso, da Hiroshima a Fukushima a Chernobyl alla distruzione della foresta equatoriale, fino alla fine dei tonni negli oceani e così via di seguito. Quindi l'uomo, in un modo o nell'altro, se vuole sopravvivere sarà destinato a cambiare questo suo rapporto con la natura. D'altro canto, se tu pensi che la posizione dell'artista creatore era una posizione che nella gerarchia sociale si poneva nei gradini alti e quindi era in una posizione di preminenza rispetto ad altri, pur continuando a dover portare all'estremo le possibilità creative del suo lavoro oggi è in una condizione diversa. Per cui va benissimo il vestito da operaio, non perché gioco a fare il proletario, ma perché la condizione è diversa, è una condizione che ha visto molto bene Matisse quando ha dipinto la tappezzeria dello sfondo con lo stesso valore del corpo della modella, cioè nel momento in cui ha demolito la struttura gerarchica che derivava da quella sublime invenzione che era la prospettiva. È un fenomeno generale per cui l'attenzione si sposta dall'intelligenza dell'artista all'intelligenza della materia, e l'artista è al servizio di questa intelligenza. Tutto sommato, non è un cambiamento di fondo, perché poi rimane sempre valido il mito di Orfeo: siamo sempre lì che entriamo negli inferi, entriamo nell'ignoto per trovare la nostra parte femminile, la parte creatrice. E dobbiamo ricordarci che la ragione in questo caso ci aiuta ma non può aiutarci più di tanto, perché se facciamo il gesto essenzialmente razionale come fa Orfeo quando si gira per verificare se Euridice lo sta seguendo, ecco che Euridice scompare, svanisce. C'è una continuità fortissima attraverso i secoli che si attua sul piano delle differenze che sono semplicemente le differenze di conoscenza di ogni epoca. E in ogni caso, i pittori, i poeti, i musicisti, hanno sempre agito secondo le conoscenze del loro tempo e sempre hanno fatto delle cose che per la loro ambiguità meravigliosa possono continuare ad essere lette in modo diverso dagli uomini dei tempi successivi.

*C.C.: Leggendo i tuoi scritti, (per esempio la raccolta Post-scriptum del 2005) avverto che quest'orientamento è sempre stato presente nella tua riflessione teorica. Soprattutto quando scrivi che "l'umanità pare consapevole che esiste una porzione di ignoto non svelabile dalle scienze" e che "la conoscenza di quell'ignoto, che all'origine appartiene ai compiti della sola religione, si apre alle valenze infinite della poesia".*

G.G.: Si tratta del superamento della posizione tipica della scienza di derivazione positivista, una scienza che non riconosceva un'esistenza dell'ignoto nel mondo ma diceva che l'ignoto era soltanto quello che non eravamo ancora riusciti a conoscere. Viveva nell'illusione che l'uomo sarebbe arrivato a conoscere il tutto, e non a caso, quando la scienza ha assunto questa posizione, l'arte si è allontanata dalla scienza, mentre prima le era vicina: Piero della Francesca era un matematico, Leonardo era uno scienziato, eccetera. Da quel momento l'arte se ne è andata per conto suo con il Romanticismo, in sostanza si è buttata dall'altra parte. Oggi direi che questo discorso deve essere integrato con quello che è capitato dagli anni Venti/Trenta in avanti del secolo scorso. Quando Werner Karl Heisenberg enuncia "il principio di indeterminazione", se ricordo bene siamo nei primi anni Trenta, introduce la certezza di una parte di ignoto che anche la scienza non riuscirà mai a scoprire, di cui la scienza riconosce l'esistenza di una quantità immensa di ignoto non conoscibile. A mano a mano conosciamo delle dimensioni di ignoto incredibili, prima c'erano stati i buchi neri, ora c'è la materia oscura che misura quasi l'80% dell'universo: sono ipotesi ma pur sempre aspetti con cui la scienza sta ormai ricominciando a fare i conti.

*C.C.: Che cosa significa il fatto che la scienza ricomincia a fare i conti con l'ignoto? Che vuol dire dal punto di vista dell'arte?*

G.G.: Significa un riavvicinamento di scienza e arte, non più quel distacco forte che si era verificato nell'Ottocento e che era andato avanti fino alla metà del secolo scorso.

*C.C.: Ma il concetto di ignoto se non è percepibile dai sensi umani che valore può avere? Non si deve forse parlare di ignoto all'interno delle possibilità di conoscenza dell'uomo? Altrimenti diventa un'idea astratta, puramente nominativa, che non garantisce una soglia d'accesso, rimane una pura affermazione teorica o anche mistica. Non credi?*

G.G.: Sì, questa è la differenza, l'ignoto è per l'arte percepibile dai sensi umani, l'artista si muove sul piano di chi analizza se stesso e si confronta con l'ignoto profondo che è dentro di lui, e poi magari anche l'ignoto dell'universo. Abbiamo questa strada che da sempre è la strada aperta da Orfeo, che è la strada che permette di entrare direttamente nell'ignoto. È la strada per cui io ho scelto di fare un ciclo di lavori sul numero di Euclide perché il numero di Euclide fa il percorso di Orfeo in termini diversi. È un numero che non finirà mai, un numero fatto di decimali sempre più piccoli, si infila in un buco dove la nostra ragione non li può seguire. D'altro canto, il fatto che il numero non finirà mai ti dà un senso di eternità che è il senso dell'opera d'arte che continua a parlare nei secoli successivi.

*C.C.: Torniamo a qualche tua affermazione, hai scritto che i “canti orfici” raccontano le storie degli Dei perfezionando la metafora dell’arte che si pone sulla via dell’ineffabile, scegliendo una materia di cui la scienza nulla potrà mai dire.*

G.G.: Se superiamo l’atteggiamento del positivismo in cui si pensava che fossero semplici superstizioni e ci rendiamo conto che indicano invece una grande metafora della condizione umana, vediamo che i “canti orfici” continuano ad essere presenti nel nostro tempo. Voglio dire: hanno un valore simbolico molto forte, non solo simbolico, e qui c’è l’incontro tra le scienze e le arti. Che non ha niente a che fare con i convegni e le conferenze su questo rapporto, che sono solo un gran rumore, in quanto c’è solo un dato di fondo, piccolo ed elementare, che dal mio punto di vista sta a sostegno della mia poetica.

*C.C.: Torno a esprimere la mia convinzione che in arte sia possibile cogliere l’ignoto nel suo manifestarsi sensoriale, nel senso che per un artista ciò che conta è la possibilità di cogliere l’ignoto che sta nel visibile: così come l’invisibile sta nel visibile, non fuori di esso.*

G.G.: C’è un pensiero che risale ai Veda, che ha quindi circa cinquemila o diecimila anni, alla sapienza dell’antica India. Ogni identità, per vasta che sia, è sempre una riduzione enorme rispetto al tutto. Dal nostro punto di vista, noi abbiamo bisogno di dare una identità anche per poter parlare e usare la parola “ignoto”. Siamo sempre in rapporto con questo altro da noi che deve fissare delle identità e poi confrontarsi con queste. Io faccio dei segni indeterminati perché essi siano quelli e non possono essere l’ignoto, perché un’identità comunque ce l’hanno. Tutto quello che possono avere le arti è di portare il profumo del “tutto” ma il tutto non possono portarlo mai. Per noi l’ignoto è già un’identità che si contrappone al noto, il tutto si contrappone al nulla, ma è un errore perché diamo un’identità al tutto e al nulla. Se il tutto è il tutto, allora non ha identità e contiene anche il nulla.

*C.C.: Contiene dunque anche noi stessi che siamo una parte del tutto.*

G.G.: Certamente. Allora, visto che c’è questa impossibilità di rappresentare il tutto, l’unica possibilità felicissima è quella di evocarlo, come modo di viverlo, di andare in profondità, di emozionarsi, di trovare dentro noi stessi forze e capacità che non potevamo sospettare di avere. Penso alla sindrome di Stendhal, a quelle immedesimazioni tempo-spaziali tali che ti fanno addirittura perdere i sensi.

*C.C.: Dunque, di fronte all’ignoto si avverte quella imprevedibile esperienza che comporta anche la coscienza del disorientamento, in quanto brivido dell’incertezza procurata dalla perdita dei riferimenti.*

G.G.: Direi di sì, più volte nei musei questo senso di disorientamento l’ho avvertito, tanto che mi è capitato spesso di fissarmi su poche opere, di non poter fare la visita completa ma solo di una minima parte delle collezioni.

Proprio perché mi trovo in contatto con forze imprendibili, diverse da quelle che sono i parametri che di solito si usano con la ragione.

*C.C.: Hai provato questo tipo di disorientamento anche durante il lavoro di pittore, per esempio nei confronti dei segni e dei colori che adotti durante il procedimento di esecuzione delle opere?*

G.G.: Direi di no, perché la mia attenzione quando lavoro è completamente assorbita dal cercare di capire che cosa mi chiedono quei segni. Mentre dipingo ho una condizione molto settoriale, molto parziale, molto poco generale. Il primo segno che metto è sempre gratuito, dal segno successivo in avanti ogni segno, ogni colore ha una sequenza direi logica, ma di una logica non soltanto deduttiva ma anche induttiva. E io sono solo concentrato a seguire quella. Posso poi sbagliare e buttare via tutto il lavoro, in genere ho bisogno di tempo per capire un lavoro sbagliato, perché subito non riesco a capirlo.

*C.C.: Mi sorprende il fatto che l'immersione nel lavoro sia per te così totale che non hai neppure un attimo per staccarti dai segni vedendoli dal di fuori. Non credi che tuttavia un minimo di controllo esista o perlomeno sussista, pur nel divenire del ritmo esecutivo di cui sei cosciente?*

G.G.: Chiaramente sono staccato dai segni che fa la mia mano e li devo fare lentamente, a freddo, controllandoli, magari c'è il momento di entusiasmo che mi fa caricare il colore, ma poi quando lo appoggio sulla tela devo seguirlo con attenzione, non posso fare il gesto dell'action painting, il gesto di abbandonarmi ad esso.

*C.C.: Quindi c'è una condizione di lucida consapevolezza.*

G.G.: Sì, ma è una consapevolezza di servizio a quel segno e alla sua capacità di maturarsi, perché poi sarà l'intelligenza della materia che lavora, in quanto il colore si asciuga e asciugandosi si modifica, si mescola, si divide. Quando agisco devo decidere se mettere più liquido o meno liquido per fare i conti con le capacità di assorbimento della tela, della carta, oppure con le capacità di copertura che ha un colore rispetto all'altro. A quel punto, non sono uno che guarda l'universo, sono invece uno che sta guardando attentamente dentro le fila di una foglia, con la mia esperienza e i limiti delle mie conoscenze.

*C.C.: Che cosa ne pensi di quel versante della pittura contemporanea dove sembra che l'intelligenza della materia abbia buon gioco? Penso soprattutto alle esperienze riconducibili all'informale o alla pittura d'azione, nelle quali ci si propone di "mimare" i movimenti spontanei della materia, la sua densità e la sua fluidità, il gocciolamento e persino lo splash nel suo depositarsi disgregato o nel suo impatto immediato con la superficie. Nel migliore dei casi prevale l'idea del colore vissuto dal pittore nel processo del suo darsi, nel divenire del suo evento, con relativi effetti imprevedibili, fino a esprimere retoricamente l'elogio degli effetti stessi.*

G.G.: Mi sento figlio in buona parte proprio di questi artisti, con questa differenza: a mio parere loro erano ancora impregnati del principio di dominazione, ormai si affacciavano sulla vita della materia ma avevano ancora quest'atteggiamento.

Tuttavia all'interno del loro lavoro c'era già quest'aspetto che noi della generazione successiva abbiamo raccolto e raffreddato. C'è in Pollock la mano che si mette al servizio della materia, anche se in lui c'è un'esplosione di vita tutta diversa dal ragioniere Griffa che sta lì a seguire quello che avviene piano piano sulla tela. Ma anche se consideri Rothko, vedi che il suo modo di stendere il colore è lo stesso modo che si modifica secondo la tessitura della tela, assume una qualità che non si può ricollegare ad altro che a sé stessa: lui sta lavorando davvero al servizio della pittura. Se la mettiamo su questi termini, visto che c'è sempre quest'ambiguità nell'arte, un discorso simile lo possiamo già fare pensando a Michelangelo che va a cercare nelle vene del marmo la forma della scultura.

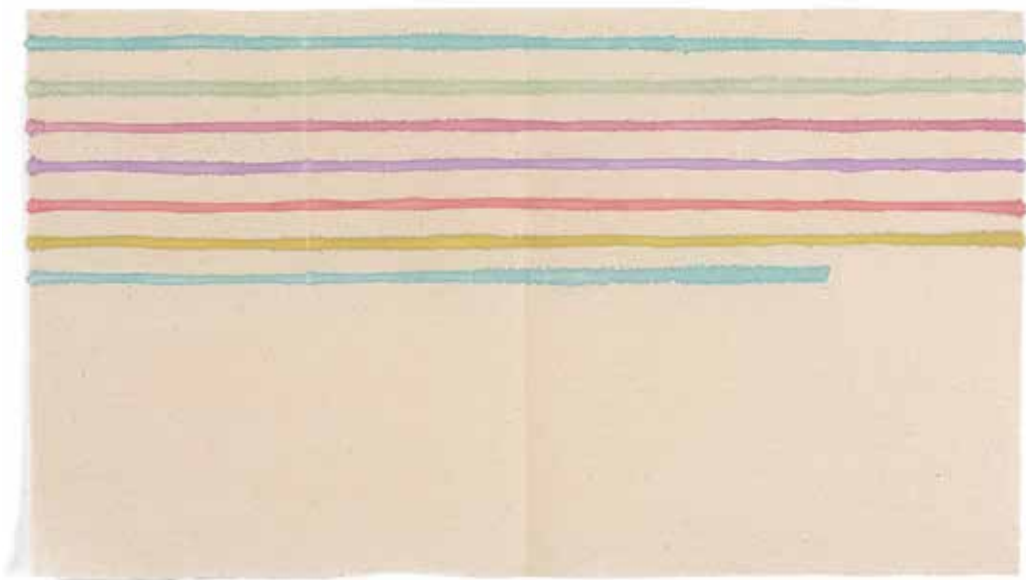
*C.C.: In effetti questa relazione c'è sempre stata, ma ciò non toglie che possano emergere nel corso del tempo variazioni e differenze, se non svolte o decisive mutazioni di rotta.*

G.G.: Il cambio lo ripeto -a mio parere- e forse sarò smentito dal futuro, sta nel passaggio da un principio di dominazione della materia a un principio di servizio nei suoi confronti, togliendo l'aspetto creativo. Al di là delle classificazioni che fa la storia dell'arte, c'è una continuità fortissima. E grazie anche a questo tuo colloquio io non avevo mai considerato questo aspetto, quest'esigenza di lavorare al raffreddamento perché dovevamo uccidere il padre, però con un atteggiamento diverso. Loro avevano già capito che la situazione era quella, lo avevano capito le loro mani, lavoravano già in quella direzione, la nostra testa forse non l'ha ancora capita oggi. Loro usavano ancora lo strumento della dominazione ma non dominavano più la materia, se non limitatamente, infatti veniva già lasciato alla materia di parlare.

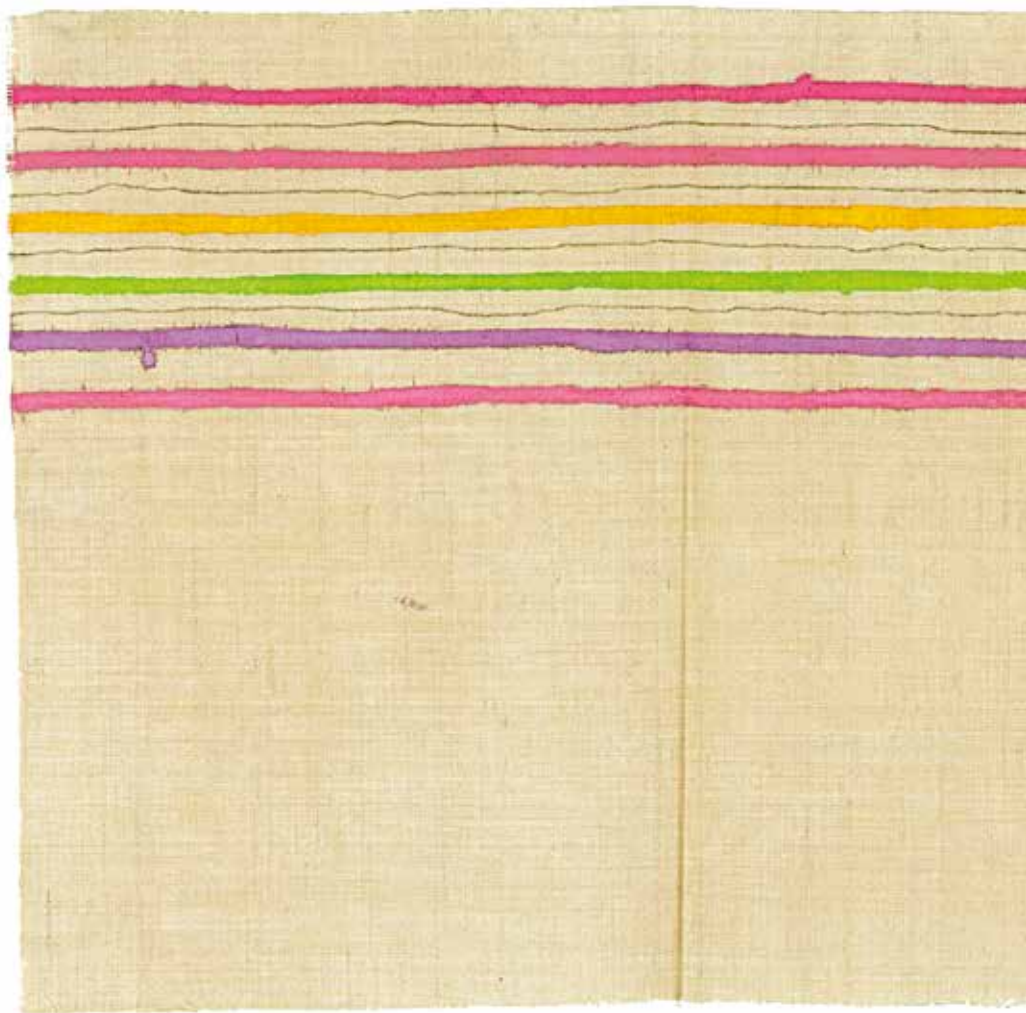
*C.C.: A questo punto ti chiedo: il fatto che la pittura parli attraverso l'artista come strumento al suo servizio non è in fondo un altro modo di esercitare il dominio dell'artista in quanto controllore del suo stesso abbandonarsi a servizio della materia?*

G.G.: È un modo parziale, molto intellettualistico, che io non condivido perché riduce di molto la questione, io stesso mi sento uno strumento al servizio di quell'accadimento che è il dipingere. Ma devo essere uno strumento il più consapevole possibile che deve affidarsi alla maggior capacità di essere lucido, che significa anche lasciare aperte le porte del caso, dell'evento, della fantasia. Ma è talmente complesso che non puoi ridurre tutto a degli schemi, pensa al valore alto ed emozionante delle tesi che aveva pubblicato Sol Lewitt all'inizio, quando scopre il grande affresco e si mette a far realizzare dai suoi assistenti muri e muri e muri di pitture sterminate, di una bellezza incredibile. Nel mio caso io ho ancora bisogno della mia mano e penso che nel futuro dell'arte ci sia ancora bisogno della pittura perché la pittura è talmente carica di memoria che la sapienza dell'umanità non può buttarla via e fare a meno di essa.

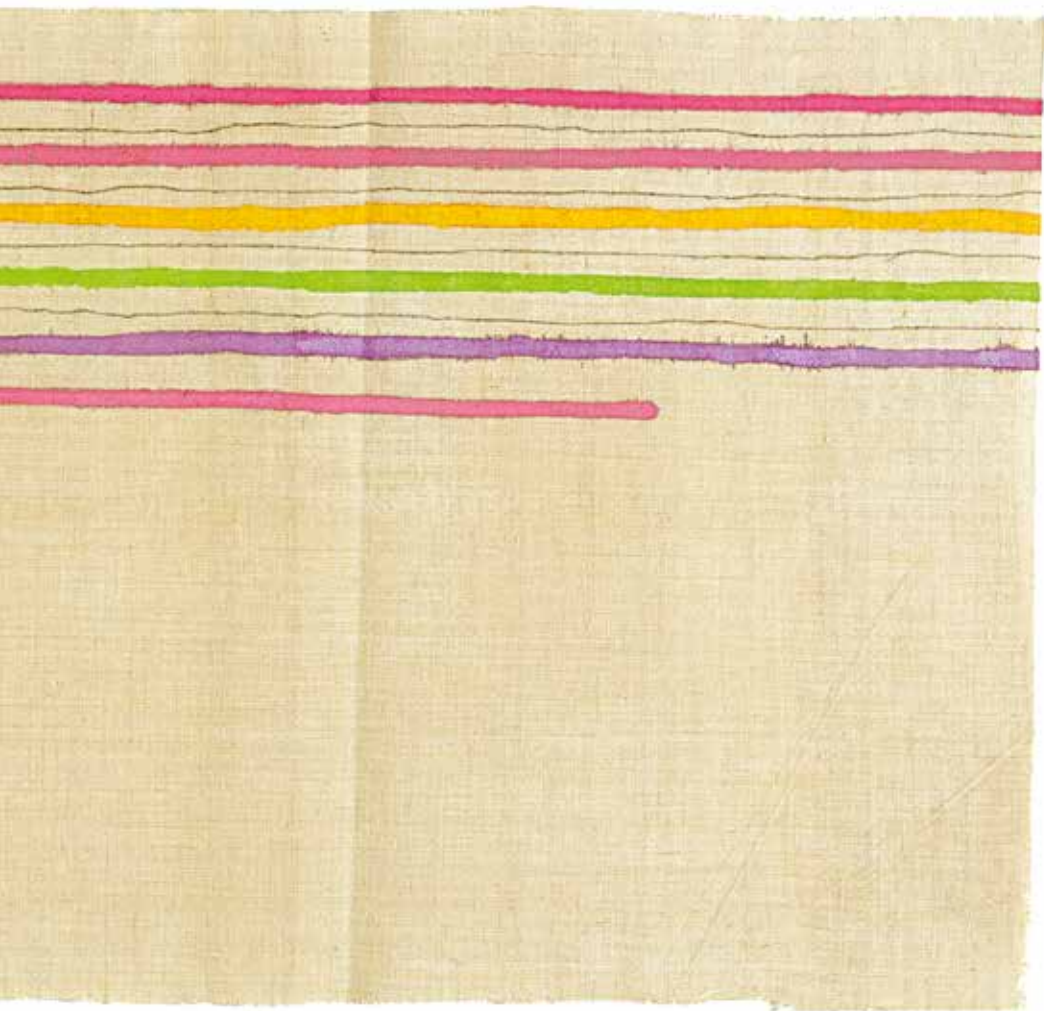
*Torino, Via Andorno 22, 10 settembre 2015  
intervista inedita*



*Linee orizzontali*, 1974  
acrilici su tela, 39 x 69 cm







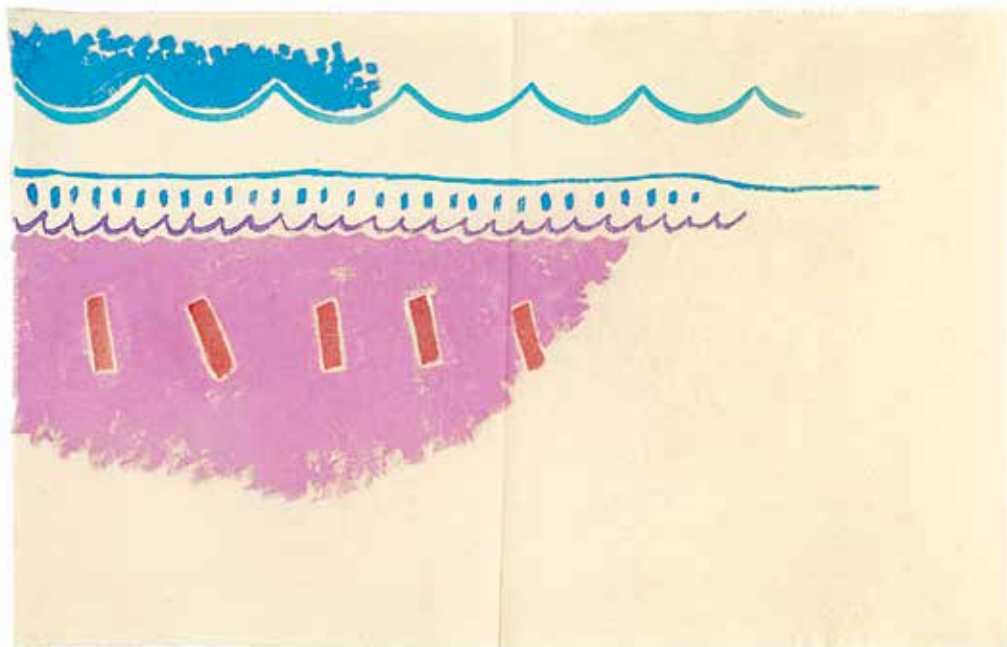
*Linee orizzontali*, 1975  
acrilici su tela, 39 x 80 cm



*Obliquo*, 1976  
acrilici su tela, 50 x 96 cm



*Senza titolo*, 1978  
acrilici su tela, 75 x 128 cm



*Campo viola*, 1984  
acrilici su tela, 59 x 92 cm



*Campo rosa*, 1984  
acrilici su tela, 73 x 83 cm



*Virgole*, 1986  
acrilici su tela, 80 x 60 cm





*Arabesco con rettangoli*, 1989  
acrilici su tela, 58 x 99 cm



*Tre segni tre colori*, 1991  
acrilici su tela, 178 x 112 cm





*Sezione aurea 498, 2008*  
acrilici su tela, 82 x 60 cm



1,61803398874989,484820458683436



*Sezione aurea finale 805, 2009*  
acrilici su tela, 77 x 96 cm



1,618033988749894



*Sezione aurea 045, 2010*  
acrilici su tela, 60 x 69 cm



## Giorgio Griffa

### Nota biografica



Giorgio Griffa è nato a Torino nel 1936. È un pittore italiano, dagli anni '60-'70 tra i principali esponenti a livello internazionale della ricerca pittorica contemporanea. Vive e lavora a Torino.

Inizia l'attività espositiva nel 1968. Collabora con Gian Enzo Sperone sino a quando egli sposta la sua galleria a Roma. In seguito collabora con altre Gallerie (Sonnabend a New York e Parigi, Martano, Salzano, Biasutti a Torino, Toselli, Ariete, Templon, Lorenzelli, Milione, Guastalla a Milano, Samangallery a Genova, Godel, Primo Piano, Malborough, E.Tre, Mara

Coccia, Oddi Baglioni, Marino, Lorcan O'Neill a Roma, Casey Kaplan a New York, ecc...) ed espone in molte manifestazioni e mostre collettive, quali Prospect 69 e 73 a Dusseldorf, Processi di pensiero visualizzati al Kunstmuseum di Lucerna 1970, Contemporanea al Parcheggio di Villa Borghese Roma 1973, Biennale di San Paolo 1977, Biennale di Venezia 1978, 1980 e 2017, L'informale in Italia alla GAM Bologna 1983, Un'avventura internazionale al Castello di Rivoli 1993, Arte Italiana Ultimi quarant'anni alla GAM Bologna 1998, Le soglie della pittura nella Rocca Paolina Perugia 1999, Time & Place al Moderna Museet Stockholm 2008.

Tra le personali più recenti vanno ricordate: MACRO Roma 2011, Trinity College Dublino nel 2014, Centre Art Contemporain Ginevra 2015, Bergen Kunsthall Bergen 2015, Fondazione Giuliani Roma 2016, Fondation Vincent Van Gogh Arles 2016, Museu de Arte Contemporanea de Serralves Porto 2016, Camden Arts Centre Londra 2018.

Ha pubblicato vari testi, fra cui: Non c'è rosa senza spine nel 1975, Cani sciolti antichisti nel 1980, Drugstore Parnassus nel 1981, In nascita di Cibera nel 1989, Nelle orme dei Cantos nel 2001, Post Scriptum nel 2005, I flaneur del Paleolitico 2013 e Il Paradosso del Più nel Meno nel 2014.

Ha pubblicato anche numerosi libri d'artista, l'ultimo edito dal suo Archivio è "Golden Ratio & Shaman", Colophonarte, 2019.

Giorgio Griffa  
Pittura Indeterminabile

Testo di  
Claudio Cerritelli

Galleria Il Milione, Milano  
6 febbraio - 27 marzo 2020

coordinamento mostra / ufficio stampa  
Federica Zaffaroni

impaginazione e stampa  
Novecento Grafico srl, Bergamo

© 2020  
Galleria Il Milione, Milano  
Giorgio Griffa per le opere  
Claudio Cerritelli per il testo