

Beppino De Cesco  
**After all**





## Beppino De Cesco After all

Beppino De Cesco a Palazzo Caiselli



**UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI UDINE**  
DIPARTIMENTO DI STORIA  
E TUTELA DEI BENI CULTURALI

FAF

**FONDAZIONE  
ADO FURLAN**



## Introduzione

Da anni la Fondazione Ado Furlan è impegnata nella promozione della ricerca artistica contemporanea. Nelle tre sedi espositive di Pordenone, di Spilimbergo e di Rosazzo sono state tenute mostre dedicate sia all'arte antica sia alle maggiori espressioni dell'arte contemporanea, italiana e straniera, con particolare riguardo alla scultura. È stata inoltre avviata una serie di studi monografici, i Quaderni della Fondazione Furlan.

Nel 2008 la Fondazione ha sottoscritto un accordo di collaborazione scientifica con l'Università di Udine per la realizzazione di mostre, convegni e iniziative editoriali in sintonia con le finalità previste dallo statuto. Presso la sede del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali è stata così organizzata la giornata di studi in occasione del centenario di nascita di Dino Basaldella (2009, con i relativi atti usciti presso l'editore Forum nel 2010). Sempre a Palazzo Caiselli, dallo scorso anno, si è avviato un ciclo di esposizioni dedicate ad artisti operanti in regione, con la personale di Cristina Treppo.

La mostra di Beppino De Cesco offre ora l'opportunità di documentare la ricerca di una personalità importante e al tempo stesso elusiva. De Cesco lavora da anni, ha esposto poco, è ammirato e rispettato dagli artisti. E non pochi giovani lo hanno riconosciuto come un modello. De Cesco è un artista che è andato oltre le distinzioni canoniche di scultura e di installazione. Prima ancora che per il pubblico, resta un artista per gli artisti. Riconosciamo in lui i meriti dell'integrità, del disinteresse, dell'assenza di compromessi.

**ITALO FURLAN**  
PRESIDENTE,  
FONDAZIONE ADO FURLAN

Nella pagina precedente:  
*In barba a Gianni*, 2012.  
Uccello impagliato, legno, sigaro.



## Il parcheggio dell'assurdo

La prima reazione è di incredulità; la seconda di rabbia, pura e viscerale; la terza di indignazione oltre ogni limite. Insomma, uno ritorna in seno al proprio Dipartimento dopo una breve assenza e scopre un veicolo parcheggiato nel cortile interno di Palazzo Caiselli. Se questa struttura universitaria ha un cuore sta qui, in questo luogo quasi magico, in cui le pareti tardo-rinascimentali dell'edificio si stagliano verso il cielo come una sfida a numerose società di alpinisti. E quindi, quando è troppo è troppo; si sopportano molte cose, ma il cortile adibito a parcheggio, questo no! Entro perciò nel palazzo con l'urlo sulla bocca: «Chi ha osato parcheggiare una Opel Ascona, serie A, berlina 4 porte (mancanti), modello 1.6 dei primi anni Settanta nel cortile?». Facce sorprese, dinieghi vigorosi, per cui si torna per vedere meglio. Acuto osservatore che sono, mi accorgo che della macchina mancano il parabrezza e tutti i vetri, nonché il motore e i sedili all'interno, mentre sei biciclette per bambini, in una bizzarra simulazione di un incidente stradale, sono state infilzate nei lati del veicolo. La bandiera poi con il teschio e le tibia incrociate, il famoso Jolly Roger, conferma un macabro sospetto: è un pirata della strada. Comincia a serpeggiare l'idea che la cosa non sia l'atto di orgoglio di qualche visitatore presuntuoso, ma che abbia un altro significato: d'altronde collegabile con il manichino con una penna d'oca infilzata in un occhio che giace nel passaggio fra i cortili, oppure con il barbogianni con un toscano in becco e lo scritto «Il fumo uccide» sospeso sopra l'ingresso dell'edificio.

Con un richiamo al teatro dell'assurdo di mezzo secolo fa, l'artista propone un gioco lessicale e visivo, prendendo oggetti comuni e sofisticati, prodotti industriali e tecnologici per eccellenza, e collocandoli in modo tale da contraddire la realtà di cui sono la più enfatica espressione. Percependoli, per qualche secondo il diaframma fragile del banalmente quotidiano che ci protegge dal mondo esterno viene forato, e ci chiediamo cosa facciamo tutto il giorno e quale significato diamo a una esistenza giornaliera così vissuta. Nelle parole di una splendida poesia di Robert Graves, il linguaggio di tutti i giorni ci frena e ci isola, proteggendoci da eccessi di gioia e di paura; ma se invece ci disfiamo del linguaggio, delle percezioni comuni e quotidiane, come i bambini, «Facing the rose, the dark sky and the drums, / We shall go mad, no doubt, and die that way» (The Cool Web, 1927).

**NEIL HARRIS**

DIRETTORE DIPARTIMENTO DI STORIA  
E TUTELA DEI BENI CULTURALI

Nella pagina precedente:  
*Pre-morte*, 2012. Legno, metallo.



## Oltre la provocazione: arte e critica nei lavori negli oggetti nell'opera di De Cesco

Simone Furlani

Dopo Duchamp è difficile trovare forme d'arte che sappiano essere effettivamente provocatorie. Il tentativo di ritorcere tecnica e mercato contro un'arte diventata tecnica e mercato oggi è debole, addirittura destinato a fallire. La portata dissacrante dell'operazione di Duchamp è stata ampiamente ricondotta all'interno dell'esperienza «domenicale» dell'arte, all'interno dei margini di un sistema che, quasi attendendola, l'aveva prevista e oggi quasi la incoraggia<sup>1</sup>. Ogni sistema prevede lo spazio della sua critica. I sistemi – proprio per questo sono tali – si nutrono della provocazione, perché, mentre le fanno spazio per disinnescarla, riescono a rivendicare a se stessi quella libertà che la denuncia urlata vede (giustamente) ridotta. Ogni sistema si rafforza della critica frontale e in questo senso è esso stesso provocatorio prima di ogni provocazione. Ed è altrettanto difficile trovare un pensiero critico che non guardi all'arte contemporanea senza auspicare un'arte provocatoria, senza riproporre l'idea del gesto, della rottura, dell'eccessivo, della negazione. Raramente, peraltro richiamandosi a Nietzsche o ad altri suoi 'classici', il pensiero critico s'accorge che oggi le forme d'arte più significative sono quelle «più leggere», «più fungibili», «più biografiche», «più ironiche nei confronti del genialismo», senza tuttavia essere «meno ostinate»<sup>2</sup>. Potremmo dire che questa leggerezza e questa ostinazione sono proprio il caso di Beppino De Cesco. A ben vedere, i suoi oggetti non sono provocatori, anzi, alla fine sono quasi rassicuranti. Rassicuranti, riflessivi, meditati, che non significa accomodanti. Disturbano, ma non respingono, dopo aver colpito attraggono,

1. Naturalmente il riferimento è qui al pensiero di Adorno; cfr. ad esempio Th. W. Adorno, *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1979, pp. 207 e 257-259.

2. P. Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987, in part. pp. 21 ss.



*Perdere la testa*, 2010-12.  
Metallo, cemento dipinto,  
legno, capelli.

Nella pagina precedente:  
*Olio di gomito*, 2012.  
Legno, metallo.

Nelle pagine successive:  
*Vasi comunicanti*, 2012.  
Plastica, tessuto, scarpe,  
penna stilografica,  
anilina, penna.





dopo aver divertito o spaventato, invitano a osservare meglio e a soffermarsi. Alla fine, la fruizione si equilibra attorno a una curiosità rilassante. In loro non c'è nulla di provocatorio, c'è un assurdo calcolato, perfettamente calcolato, anche se in principio sembrano il prodotto di qualcosa di incontrollabile, il prodotto di uno scontro violentissimo. Le gambe di una panchina sono state tagliate e ora la panchina è inclinata su un lato: un roseto la sostiene dal lato sbagliato. Oppure è stato proprio il roseto a sollevare, crescendo, un'estremità della panchina, allungandone le gambe solo da un lato. Oppure è il mulinello in alto la causa dell'autosollevamento della panchina e del crescere della pianta. Oppure è il cappello di paglia per signora, incastrato nel lato basso della panchina, che, caduto chissà da dove come un meteorite, ha fatto sprofondare le gambe di sinistra della panchina. Oppure tutto questo avviene contemporaneamente, in una specie di evoluzione che investe natura e tecnica. In un altro caso, un elicottero si è schiantato addosso a una zucca che è anche la testa di un busto in marmo. Oppure: un'elica di legno è stata avvitata allo zenit mentre un'altra gira al di sotto della calotta celeste in plastica. Ancora: decine di siringhe sono piovute addosso a un comodino suscitando una sorta di interrogativo bioetico sull'arte. Qualcuno è finito nel forno, qualcun'altro è inspiegabilmente sparito, ma stivali, cappelli o il libro che costui stava leggendo suggeriscono di non preoccuparsi. Un'automobile investe alcuni ciclisti, ma telai e carrozzeria non si accartocciano, anzi, formano un'ordinata architettura: forse è assurdo tutto ciò che accadeva prima, velocità e strade.

I lavori di De Cesco possono sembrare il prodotto di un evento traumatico, ma in realtà sono l'esito di un artigianato poetico che ha richiesto tempo e meditazione. A De Cesco non interessa tanto la lama di un'ascia *horror* che apre un cranio spruzzando sangue sulle pareti attorno. Gli interessa, piuttosto, un'ascia rovesciata – la lama è verso l'alto – inserita in un cranio che sembra quasi prestarsi a sorreggerla, la sua base naturale. Un lungo codino cinese spunta dal metallo, non dalla nuca. Si comprende che questa testa non è il prodotto di un colpo violento. Si comprende, invece, che ha una sua natura complessa, che precede la distinzione tra natura e tecnica. Ma proprio questo è il punto: questa comprensione entra in tensione tra il desiderio di ricondurre l'oggetto alla natura (e ristabilire così una normalità in verità mai esistita) e il desiderio di fuoriuscire completamente nel mondo fantastico di una tecnologia futuristica o di un cartone animato giapponese (altro eccesso criticamente evitato da De Cesco). Si apre così una

Nella pagina precedente:  
*Valigia bomba*, 2012.  
Valigia, orologio.



*L'Antisistema*, 2012.  
Lavagna, elastico,  
gessi colorati, sasso.



dimensione più originaria, rispetto alla quale natura e tecnica sono entrambe oggettivazioni, due semplificazioni: «dopo tutto» (ma potremmo dire anche «prima di tutto») l'una non è affatto armonica e consolante, l'altra non è mai semplice protesi.

Gli oggetti di De Cesco catturano l'attenzione all'interno di una distanza, di uno scompenso, di una distonia (a questo punto tutt'altro che assurda) interna agli oggetti stessi. I suoi lavori si riducono alle linee, ai segni di quei finti incastri che tengono assieme non solo oggetti distinti, non solo materiali differenti, ma due specie, due ordini epistemologici diversi. Sono segni nel senso di «ciò che accade», «ciò che balena nell'intervallo, come una comunicazione che si stabilisca tra i diversi ordini»<sup>3</sup>. Gli oggetti di De Cesco si riducono ai segni delle sezioni attorno ai quali prendono corpo. I suoi lavori sono soprattutto le sezioni che li originano, è questo, in verità, che cattura l'osservatore e lo costringe a pensare. Quelle che appaiono semplici «associazioni stranianti» si rivelano «slittamenti semantici»<sup>4</sup>. Probabilmente – didascalie e titoli dei suoi manufatti sono un indizio – la sua ispirazione è di matrice linguistica, poetica. Da un lato, dall'esperienza diretta, dalla vita quotidiana, dagli stimoli mediatici più diretti, De Cesco raccoglie immagini e materiali che poi rielabora trasformandoli. Ma da un altro versante, nel frattempo, ha affinato sguardo e ingegno, osservazione e intuizione,

3. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi rivista da G. Antonello e A.M. Morazzoni, Raffaello Cortina Editore, Milano 1997, p. 31.

4. A. Del Puppo, *La fragilità della rappresentazione*, in *Venti d'arte in Friuli Venezia Giulia ieri e oggi*, a cura di S. Chiarandini, Pasian di Prato 2010, p. 54.

attraversando la storia della scienza, della tecnica e delle macchine, del loro rapporto con l'arte, una storia articolata e affascinante<sup>5</sup>. È un affinamento impegnativo e rischioso, perché anche la tecnica e l'artigianato possono diventare invadenti e ambiziosi, i loro strumenti sollevarsi a fine estetico, scivolare dall'utilità alla vanità. Il contatto con il quotidiano avviene allora attraverso un linguaggio che potremmo dire post-galileiano, che coniuga il visibile e il materiale secondo una geometria che lavora al di sotto del visibile e del materiale, e che si manifesta nella realtà di tutti i giorni soltanto in parte, e forse, alla fine, soltanto in parte anche nel manufatto finito. Sta all'osservatore verificare nuove possibilità, sperimentare nuovi utilizzi, scoprire nuove 'inutilità'. Riarticolati e aperti al loro interno, i lavori di De Cesco coinvolgono nella loro rigorosa in-



*Mare inaudito*, 1992-2012.  
Legno, conchiglia, plastica,  
gomma.

coerenza anche l'ambiente in cui si trovano o sono collocati, coinvolgono anche coloro che li guardano. E allora provi l'osservatore a considerare anche se stesso, anche il suo punto di vista, come parte di una rete mobile che separa e unisce, come parte di un sistema di differenze in continuo, lento divenire, come traduttore parziale ed egli stesso oggetto necessario di intrecci infiniti, di cui la realtà sensibile è soltanto una porzione momentaneamente irrigidita. Provi l'osservatore ad accettare quell'eccentricità – nel senso letterale di un'assenza di centri ontologici e di punti di riferimento sistematici – che il lavoro di De Cesco incorpora e invita ad esercitare al di là dei suoi lavori moltiplicandone le implicazioni. Sarà costretto a rivedere, anche in profondità, i fatti a cui quotidianamente si crede e le categorie che si fanno valere con troppa comodità.

5. Su questo cfr. A. Scappini, *Macchina e macchinismo nell'arte contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

Pagine seguenti:  
*Eutanasia*, 2011.  
Legno, siringhe,  
coperta di lana.





## Dare risposte per avere domande

Beppino De Cesco, 2011

Il mio lavoro nasce in un turbinio di domande alle quali mi impegno a fornire risposte. Così si può dire che, se ogni lavoro è la mia risposta a un quesito che mi frulla per la testa, il gioco sta poi nel ridefinire continuamente anche la domanda, fino a perfezionare il connubio e a placare il desiderio.

Il mio approccio al fare, al costruire, è piuttosto fisico: tocco, manipolo, rompo e ricompongo, spesso mi sdraio... e comunque guardo da molti punti di vista differenti, fino a produrre oggetti insoliti, dai quali mi lascio io stesso trasportare per scoprire la logica che li regge. In realtà, più che degli oggetti, mi piace pensare che le cose che costruisco siano dei dispositivi, cioè qualcosa di attivo che presupponga una dinamica sia nella costruzione che nella loro fruizione. Infatti, spesso inserisco uno più elementi - cromatismi, scritte, pulsanti... - che favoriscano questo tipo di approccio. Sono consapevole che si tratta di "trucchi", di stimoli percettivi per attrarre l'attenzione, ma anche del fatto che, se c'è, la poesia sta proprio nel gesto finale, simbolico e reale. Quello che mi aspetterei è il gesto effettivo... anche se vedo che alcuni si rifiutano di farlo... ma in fondo penso che sia un problema loro. Il mio lavoro sta nel predisporre le "trappole", e cerco di farlo nel modo più seducente e generoso possibile.

Per quanto mi riguarda, poi, ho imparato che tutto quello che dico potrà essere usato contro di me... e a questo punto voglio il mio avvocato! In realtà ho sempre cercato di scappare dalla responsabilità di fornire una lettura precisa, una mia definizione dell'opera, perché penso che rispetto alle descrizioni fatte a parole, il lavoro conservi quella certa ambiguità che permette all'osservatore di trovare la sua strada. All'inizio c'è bisogno di percorrere un tragitto insieme, io con l'osservatore (per un'esigenza di trasparenza e per condividere qualche informazione), poi però si arriva davanti a dei nodi, a degli incroci... e lì c'è la possibili-



*Quello che fa girare l'altro mondo, 2006.*  
Plastica, mappamondo, metallo, carta.

Pagine seguenti:  
*L'auto (e il) pirata, 2012.*  
Automobile, biciclette, tela dipinta, dinamo, timer.





*La civiltà delle macchine,*  
2012.

Valigia, stivali, libro,  
metallo, motore elettrico.

tà di percorrere racconti diversi da quelli che mi sono fatto io. Ci si può però chiedere fino a che punto quella di percorrere strade diverse sia una cosa legittima. Voglio dire, prendiamo Magritte, spesso i suoi lavori vengono interpretati in chiave simbolica o addirittura psicanalitica. Magritte odiava i simboli! E anche a me non interessano un granché. Quindi, sì, mi rendo conto che si tratta di giocare il più possibile. Non sono nemmeno così fondamentalista da negare che certi miei lavori, al di là della mia volontà, possano essere letti in maniera simbolica ... solo che tendenzialmente preferisco una lettura più concreta ed aderente agli oggetti e ai gesti che possiamo compiere rispetto ad essi. I gesti di cui parlo non sono propriamente quelli che si compiono nella realtà. Prendendo un esempio concreto, la pipa nel lavoro sulle emorroidi... non è che ci si mette a fumarla! È divertente che non fossi neanche sicuro se quel quadro di Van Gogh esistesse davvero - quello con la pipa sulla sedia - ma ad un certo punto ho provato a sedermi per immaginare se mi sentissi a mio agio o no. Poi ho pensato alla pipa come a qualcosa di insolito che fuoriesce dal corpo, e lo ho tagliato lì... così, ora, quando ti siedi non senti più il male. Mi domando se anche Van Gogh non sentisse più il dolore, dopo essersi tagliato l'orecchio!

Ho usato la sedia anche per costruire un altro lavoro, "Il cappello di René". Lì sono partito proprio dall'oggetto che Magritte ha presentato nel 1966... mi riferisco alla bombetta all'interno di una teca trasparente, con l'etichetta che dice: "Usage externe". Quello che però mi sembrava veramente strano è il titolo "Le bouchon d'épouvanté". Lui riteneva che il cappello si potesse pensare come una specie di tappo per chiudere un orribile buco che abbiamo nella testa... Teniamo conto che "usage externe" ha riferimento all'uso esterno di certi medicinali... e io ho pensato alla supposta... per uso interno. A questo punto avevo un'immagine in testa che era quella del cappello appoggiato alla sedia e ho cercato di aggirare il problema posto dal lavoro di Magritte, ossia il fatto che del suo cappello si possa fruire solo dall'esterno della teca. Per me si è trattato di collocare lo stesso cappello in un nuovo contesto che è la mia sedia, penetrata dalla bombetta come da una supposta o da un fallo. Lo spettatore, rispetto alla situazione che ho creato, è libero, se vuole, di agire direttamente abusandone a sua volta... ed ecco il mio titolo : "L'abus contenu, continue". Sempre più spesso arrivo ad una definizione del lavoro attraverso un percorso puramente visivo. Cioè quello che sto raccontando su come progredisce l'idea è, in realtà, una sequenza di stimoli



*I bisogni piccoli  
e quelli grandi,* 2012.  
Legno, alluminio,  
compensato, carta.

Pagine seguenti:  
*Marinare la scuola,* 2012.  
Libro, sedia a sdraio,  
stampa su tela, cappellini,  
legno.



visivi che si trasforma progressivamente in un'immagine sempre più definita.

A quel punto mi fermo anch'io a riflettere, questa volta con le parole, fino ad arrivare al titolo che, ovviamente, non vuole essere la spiegazione del lavoro, semplicemente, in qualche modo, il titolo traduce in parole la poetica delle immagini.

Il titolo "Il salto del pasto", ad esempio, l'ho concepito a lavoro già avanzato, nel momento in cui si trattava di capire se l'oggetto che avevo costruito - il tavolo-finestra - si fermava puramente al modo di dire: "O mangi 'sta minestra...", oppure se volevo trarne dell'altro. È a quel punto che ho aggiunto la scala e, aperta un'anta, ho lasciato andare la mosca... quella che stava già nella minestra, e in questo caso è una mosca finta, perciò non potevo aspettarmi altro se non che finisse nello rete. Insomma, il lavoro parla dell'impossibilità di scegliere. Non lo considero un problema che mi appartiene, ma è questo il senso che attribuisco al modo di dire. Io ho voluto creare una situazione in cui fosse possibile saltare dalla finestra. Quello che vorrei davvero è che le domande e le risposte stessero tutte nel lavoro... perché quando mi impegno a scrivere cose come queste mi rendo conto della difficoltà che può incontrare anche l'osservatore, se non è allenato. Il compito di mediazione spetterebbe tradizionalmente al critico o a chi comunque accompagna l'artista... devo ammettere che nel mio percorso ne ho sofferto spesso la mancanza. Questa è la mia riflessione e perché sia chiaro.

*Col sudore della fronte,*  
2012.  
Sedia d'ufficio, colletto  
bianco, plastica, matita.



## Fare e disfare

Sabrina Zannier, 2001

Cosa succede nel caso di De Cesco? Succede che dopo averlo incontrato più volte nel suo studio, dove abbiamo discusso dei suoi lavori ma anche di altro, ho capito che la mia esigenza razziocinante di vedere tutte le opere finite prima dell'allestimento, di immaginare la mostra nella sua compiutezza, quindi di collocare mentalmente tutti i lavori negli spazi della galleria, iniziava a vacillare. In parte già lo sapevo, Beppino è fatto così. Non gli si può chiedere di iniziare un lavoro, di raccontarcelo e di farcelo vedere così come se l'era immaginato. Sì, perché i suoi lavori, pur nascendo da idee preordinate, poi crescono e proliferano in stretta coincidenza con il fare, tanto da mutare l'idea originaria, tanto da dilatare e alterare la loro stessa portata. Nel senso che se un'opera nasceva bianca poi possiamo ritrovarcela nera, se un'installazione prevedeva il sonoro possiamo incontrarla muta, se un'altra doveva essere una sorta di fortezza pentagonale autoportante, è possibile che alla fine appaia sospesa a soffitto... Ma, anche, nel senso che su altri lavori, in corso d'opera, la volontà di apportare dei mutamenti conduce alla nascita di un'altra opera che, generata dalla prima, come tutti i "figli", detiene con la partoriente un rapporto di familiarità, seppur dotandosi di una sua specifica autonomia identitaria.

*Hitchcock e il sogno di un alchimista,*  
2001-2012.

Legno, bicchiere,  
plastica, lampadina.





## A Villa Manin, 1

Sarah Cosulich Canarutto, 2006



Beppino De Cesco esce dallo spazio espositivo classico per confrontarsi con gli ambienti storici della villa. La mostra si sviluppa infatti nelle sale che ospitano le Collezioni delle carrozze e delle armi, tra le bacheche che contengono le esposizioni storiche. Le opere interagiscono con questi luoghi e dialogano con il passato in loro implicito, dando vita a nuove narrazioni e messaggi. In particolare, De Cesco esplora il mondo dell'infanzia e il rapporto tra l'immaginario della fantasia e l'immaginario mediatico. L'uno, più sognatore, rappresenta la visione dei bambini, mentre l'altro, più crudo e diretto, si scontra con il problema della guerra, con la violenza o con le difficoltà del quotidiano. Le opere fanno uso dell'elemento ludico e apparentemente innocente per costruire immagini che simboleggiano condizioni e quesiti esistenziali. Il gioco diventa così, nella sua instabilità e contraddizione, metafora della vita e dei suoi meccanismi.

Gli elementi interattivi, che spesso caratterizzano i lavori, hanno la funzione di destabilizzare una prima lettura dell'immagine e mettere in luce gli aspetti paradossali del nostro vissuto. In questo senso, il soggetto dell'opera diviene proprio il paradosso, inteso come inevitabile tensione tra immagine e contenuto.

Beppino De Cesco si confronta anche con la storia dell'arte e con gli artisti, come Duchamp e i Dadaisti, Magritte e Broodthaers, che hanno portato avanti con ironia una ricerca sulla semantica degli oggetti e sul rapporto tra realtà e rappresentazione. Come tanti atti di una commedia, come tanti teatrini dell'assurdo, le opere di De Cesco sorprendono, intrigano e divertono per poi, inevitabilmente, farci riflettere.

Pagina precedente:  
*Pappiro*, 1995.  
Mattarelli, legno di balsa,  
cavalletti di legno,  
pasta alimentare.



## Chi? Da dove? Dove?

Sabrina Zannier, 2006

Pagina seguente:  
*Società segrete  
e cultura pop*, 2012.  
Fotocopia e colore.

Uno dei maggiori meriti di Beppino De Cesco - l'artista che ha fatto scuola in fatto di poetica dell'oggetto - è la capacità di rimettersi continuamente in discussione. Lo fa di lavoro in lavoro e anche a ridosso della stessa opera, quando la rivisita, la trasforma e la adatta a nuovi contesti. Come si dovrebbe fare nella vita. A Villa Manin, dopo aver progettato la mostra per la solita saletta destinata agli artisti regionali, si è trovato costretto a cambiare le carte in tavola. A riprogettare tutto, per la sala delle carrozze e per quella delle armi. Due luoghi fortemente connotati dal punto di vista storico e visivo, entro i quali De Cesco sembra aver tessuto un invisibile filo rosso per manovrare una sorta di caccia al tesoro.

Prima per se stesso, andando alla ricerca degli angoli più stimolanti in cui far conversare il suo pensiero con l'architettura e gli oggetti preesistenti. Poi per l'osservatore, sollecitato alla scoperta delle opere. Chi? Da dove? Dove?, recita il titolo della personale. Riabilitando lo sguardo fanciullesco, che costruisce la propria relazione con il mondo e con l'arte a partire dalle domande piuttosto che dalle risposte, l'artista introduce così la riflessione sulla propria opera. E lo fa costruendo un pensiero fatto di sospensioni e di trabocchetti visivi e concettuali. A partire dall'ingresso della mostra, quando ci si trova innanzi alle carrozze storiche e, solo alzando lo sguardo, s'incontra l'immagine del Castello a mezza atmosfera. Di derivazione magrittiana, si pone come il luogo d'arrivo dei visitatori, ma lasciandoli nel dubbio che si tratti, anche, del luogo di partenza. Perché tutto il lavoro ruota attorno all'immagine, per poi sottendere la sua contraddizione e, al contempo, la smentita della stessa. Insomma, Beppino ci lascia sempre con il fiato sospeso, senza permetterci di risolvere gli interrogativi, se non sul terreno scivoloso e carezzevole del dubbio. Come quando s'incontra Mal destriero: l'ippogrifo che muove insieme le ali e le zampe, negandosi la possibilità di andare avanti, mentre la frusta lo sprona e lo trattiene al contempo.



**CROCODILE ROCK**



## A Villa Manin, 2

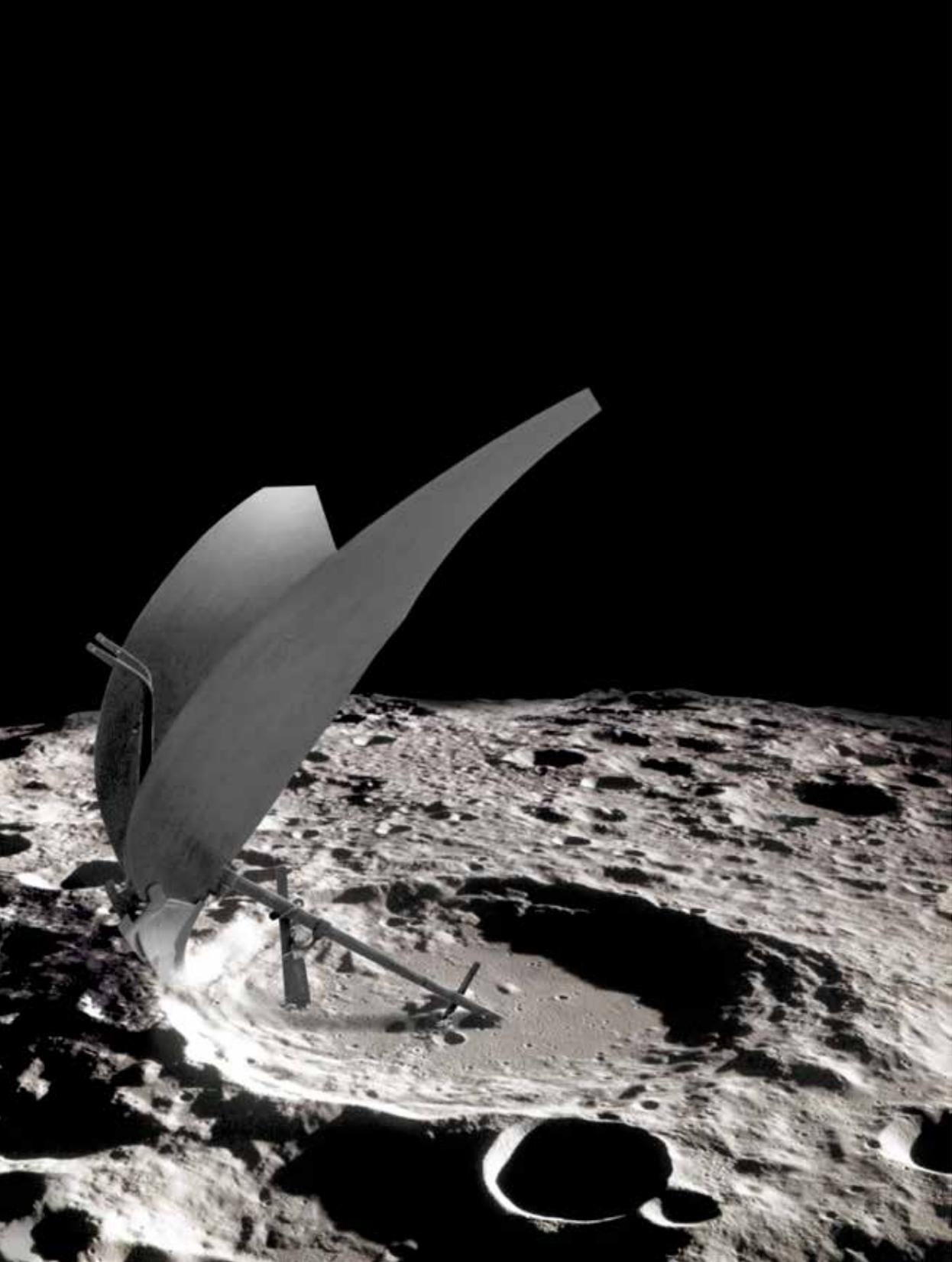
Angelo Bertani, 2006

Per ragioni tecniche, all'artista non è stata messa a disposizione la consueta sala della barchessa orientale, ma quasi all'ultimo sono state assegnate la sala delle carrozze e quella delle armi, spazi difficilissimi se non altro perché già zeppi di oggetti. Eppure Bepino De Cesco, a conferma della sua temeraria verve creativa, ha saputo cogliere la sfida e volgere la situazione a vantaggio della propria arte.

De Cesco sembra volerci dire: non fermatevi alla prima lettura dell'immagine; la decontestualizzazione, il rovesciamento di prospettiva a volte aprono ad altre interpretazioni, forse più vere.

Nella sala delle armi il discorso continua nella dimensione dell'ironia, ma talora si fa decisamente drammatico. Nel vano d'ingresso una sorta di carro armato rimane bloccato nel diaframma invalicabile di una porta; nella stanza dei fucili un uccello da richiamo entra dal camino e batte freneticamente le ali per sfuggire ad improbabili spari; in un'altra sala un colpo di colubrina è stato fermato in aria dal diaframma di una macchina fotografica; infine, nell'ultima stanza, un Rambo giocattolo striscia sul pavimento sparando in continuazione, senza accorgersi che sta trascinando dietro a sé la propria torre di guardia.

Pagina precedente:  
*Risveglio in un museo  
di scienze naturali, 1997.*  
Elaborazione fotografica  
da installazione.



## Scheggia

Lorenzo Michelli, 1999

Mi piace, a questo punto, lanciare una scheggia all'interno di questa panoramica per confondere le carte, per rivoluzionare ciò che è stato detto, nella convinzione che solo una continua rilettura può rivitalizzare un qualunque discorso critico, come ogni altra processualità estetica. Scheggia dunque come elemento perturbante, che scardina per rigenerare, insinuandosi fastidiosamente tra le difficili pretese di comprendere e schematizzare.

Unico vero momento positivo è il caos, che riporta ogni argomentazione ad uno stadio primigenio, che infrange le regole per riproporre uno stato in cui tutto è sanamente ridiscutibile.

Così, gli artisti qui citati, vengono allontanati dalle gabbie di una lettura, che, inevitabilmente, non può far altro che ridimensionare e circoscrivere, per essere riuniti nel luogo comune dell'arte.

Mille sono i rispettivi risvolti potenziali di questi sperimentatori, in attesa di nuovi punti di vista che riportino alla luce quanto ancora c'è, nella loro opera, di sotterraneo e nascosto.

Una scheggia può essere considerato, in questa selezione, Giuseppino De Cesco, che produce opere dal temperamento stravagante, acute, ironiche ma anche inquietanti. Il lavoro qui presentato è una specie di erma raffigurante un uccellaccio onirico che inghiotte un giocattolo mentre, parallelamente, una piuma penetra al di sotto della parte visibile del busto: è una fantasia notturna che riunisce realtà straniate da contesti inesistenti, è un libero volare della fantasia.

L'altro lavoro è giocato sull'implosione, sulla negazione di movimento: è rappresentato uno stato di costrizione che ci provoca un fastidio sensibile, connaturato a primigeni impulsi di libertà. La scheggia fa cortocircuito tra introiezioni, immagini, alterità, confondendole e riproponendo uno nuovo stato delle cose.

Pagina precedente:  
*Aratro sulla luna*, 2001.  
Stampa digitale.

Pagina seguente:  
*Zombie*, 1996.  
Elaborazione fotografica  
da installazione.





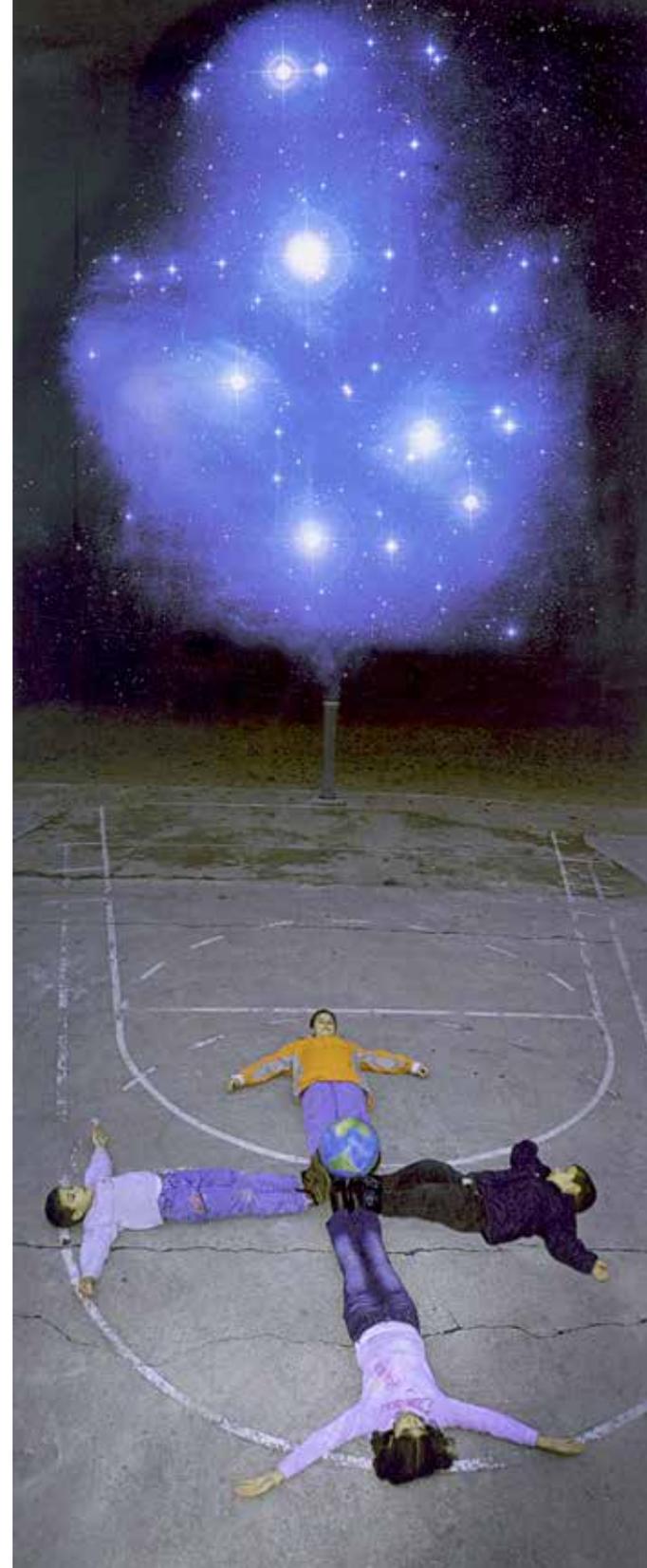
## I tempi lunghi

Gianluca Marziani, 2005

Beppino De Cesco è uno di quei casi in cui la solitudine appartata ha tolto spazio ad una vicenda dai risultati eccellenti. De Cesco ha praticato i tempi lunghi attorno alla singola opera, non ha cercato riparo mondano, si è speso per la pura ricerca dagli esiti concettuali ma arricchiti da un gusto, ironico e sprezzante, per l'immagine. L'artista, fin dagli anni Settanta, lavora con qualsiasi oggetto immaginabile, trasformando la funzione d'origine in uno spunto da ribaltare ogni volta. Ha finora prodotto pitture, collage, sculture, installazioni, oggetti inclassificabili. Ti mette davanti a una costruzione che ha radici nell'Arte Povera, nel simbolismo intelligente e profondo. Ma quel che vedi va sempre oltre il primo rimando, oltre la troppa serietà, oltre il confine ideologico, oltre l'ovvio delle forme.



*Non esiste un rimedio efficace per il raffreddore, 2012.*  
Elaborazione fotografica.



*Giro giro mondo, 2006.*  
Elaborazione fotografica.



## Appunti sul lavoro

Alessandro Del Puppo, 2009

Beppino De Cesco non lavora in uno studio, ma in uno spazio domestico onnicomprensivo, senza troppe distinzioni tra materiali e arredi, tra creazioni e ogni possibile e disparata fonte visiva (talvolta francamente inattendibili, come le enciclopedie a dispense, le edizioni divulgative di astronomia, gli atlanti zoologici per l'infanzia, i rotocalchi a distribuzione gratuita).

Il regesto dei materiali e delle tecniche è un inno alla manualità del tutto inattuale: plastilina, gesso, pennarelli, filo elettrico, saggina, bicicletta da bambino, imbuto, fucile giocattolo, secchio di lamiera, proiettore di dispositive, oleografia su tela, fumo, specchio, coccoina, colore a tempera, mozziconi di sigaretta. Beppino che va a fare acquisti e a "trarre ispirazione" nei negozi di carabattole cinesi. Una verità ben espressa non ha bisogno del vestito di gala. Impossibilità del regesto e del catalogo (nemmeno questo, a ben vedere è un catalogo). Innumerevoli le sue opere rielaborate oppure disfatte. Il modo migliore per salvare un lavoro sarebbe auspicarne la vendita immediata, pena il suo ricadere nella spirale della distruzione creativa. Non ho mai conosciuto un autore meno interessato alla documentazione del proprio trentennale lavoro. Non per pigrizia né per sciattezza, ma per cruda coerenza nel convincimento che il lavoro migliore è quello che si deve ancora fare.

Allo spettatore stolto, oppure frettoloso, i lavori di Beppino appaiono svagati, giocosi, spensierati. In realtà, lo si dovrebbe aver capito, non c'è dimensione ludica ma dramma. Aleggiana in essi un'esperienza di dolore e la pulsione delle sofferenze.

Le domande che non ho fatto: quanta biografia si cela dentro ogni opera? Se all'apparenza è loquace, Beppino rimane un laconico che detesta la forma retorica del pleonasma. Se il suo eloquio appare appassionato, resta tuttavia alieno da ogni sentimentalismo. Non solo oggetti, questi lavori sono il tentativo di restituire la

Pagina precedente:

*Il piccione ammaestrato,*  
1995.

Lavagna, gesso,  
un piccione di plastica, suono.  
Piccionaia di Villa de Brandis,  
San Giovanni al Natisone.

*Extreme, 2002.*

Slip femminile, vinavil,  
elefantino di gomma,  
lampadina.  
Collezione privata,  
Trieste.



Pagina seguente:

*Castello a mezza  
atmosfera, 2005.*  
Lightbox. Università  
degli Studi di Udine,  
Biblioteca di via  
Mantica.

dinamica dell'opera nell'immagine. E' un aspetto centrale: prima, essi si vedono come immagini; poi, seguitano nel loro esercizio di manufatto.

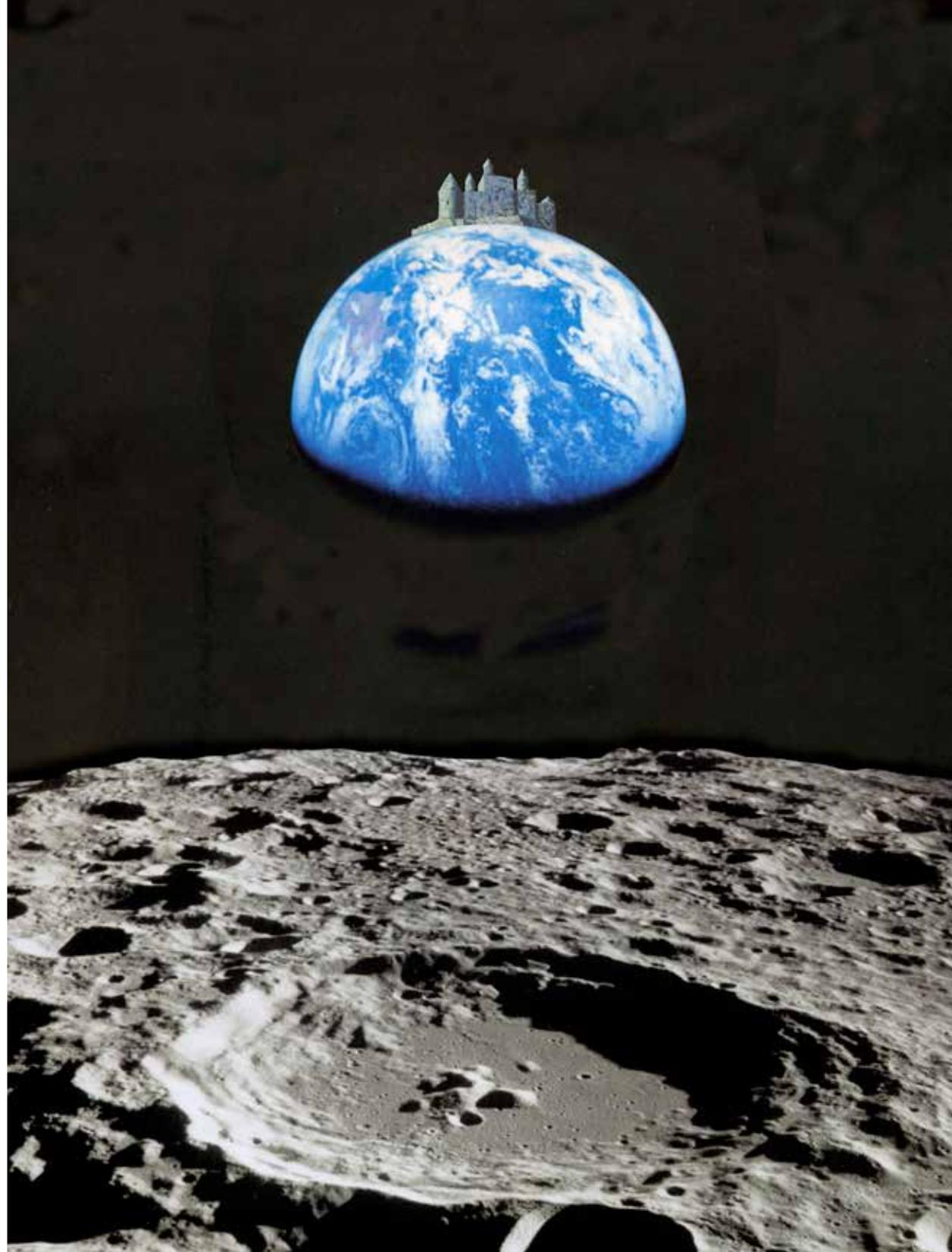
Tradurre i sistemi coercitivi e i divieti in dispositivi linguistici. La logica e la legislazione dei sistemi di autorità (sano/malato; vero/falso; originale/copia; consentito/proibito) sono tradotti nel dispositivo logico, discreto, del linguaggio. "Io faccio quadri", mi viene detto. Condensazione in immagini.

È più importante e denso e conseguente quello che è vietato. Al divieto si contrappone l'eresia (l'artista come strega). Trasgredire significa violare una legge o un divieto. L'eresia è voler sostituire una legge con un'altra legge.

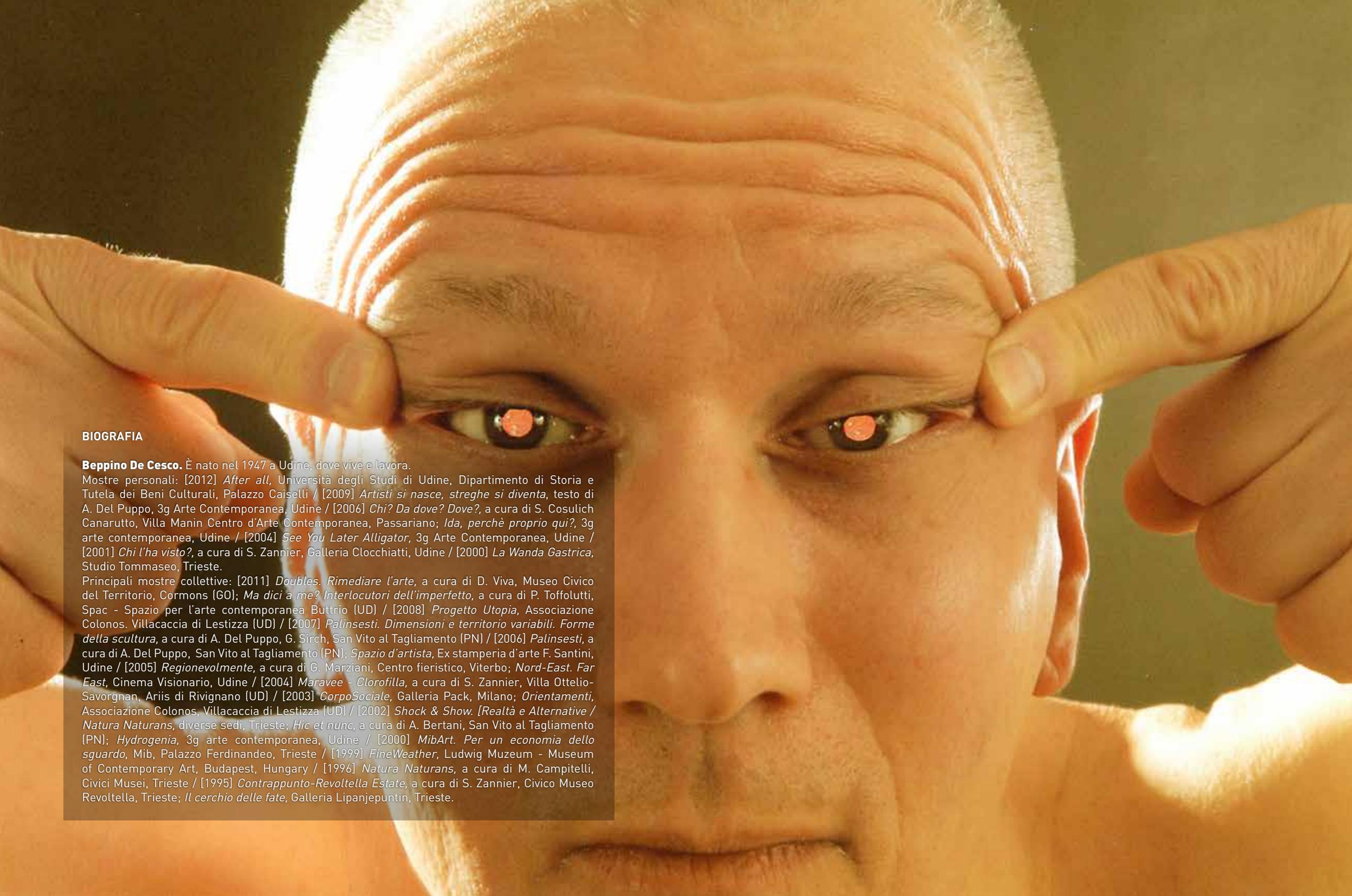
Crudele come solo i bambini sanno esserlo. Piacere della sostituzione e dello scambio in un mondo di apparenze (lo specchio, il fumo). Nella traduzione dal principio di realtà al principio di piacere vi è una terapia. Che sia l'unica possibile, è davvero difficile poterlo dire, e soltanto questo basterebbe a bloccare il sorriso in una smorfia di dolore.

Pagine seguenti:

*Gli scansafatiche,*  
2011.  
Albero, sega,  
cavo d'acciaio.  
Installazione presso  
Piazza Giardini,  
Codroipo.







## BIOGRAFIA

**Beppino De Cesco.** È nato nel 1947 a Udine, dove vive e lavora.

Mostre personali: [2012] *After all*, Università degli Studi di Udine, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali, Palazzo Caiselli / [2009] *Artisti si nasce, streghe si diventa*, testo di A. Del Puppo, 3g Arte Contemporanea, Udine / [2006] *Chi? Da dove? Dove?*, a cura di S. Cosulich Canarutto, Villa Manin Centro d'Arte Contemporanea, Passariano; *Ida, perchè proprio qui?*, 3g arte contemporanea, Udine / [2004] *See You Later Alligator*, 3g Arte Contemporanea, Udine / [2001] *Chi l'ha visto?*, a cura di S. Zannier, Galleria Clocchiatti, Udine / [2000] *La Wanda Gastrica*, Studio Tommaseo, Trieste.

Principali mostre collettive: [2011] *Doubles. Rimediare l'arte*, a cura di D. Viva, Museo Civico del Territorio, Cormons (GO); *Ma dici a me? Interlocutori dell'imperfetto*, a cura di P. Toffolutti, Spac - Spazio per l'arte contemporanea Buttrio (UD) / [2008] *Progetto Utopia*, Associazione Colonos, Villacaccia di Lestizza (UD) / [2007] *Palinsesti. Dimensioni e territorio variabili. Forme della scultura*, a cura di A. Del Puppo, G. Sirch, San Vito al Tagliamento (PN) / [2006] *Palinsesti*, a cura di A. Del Puppo, San Vito al Tagliamento (PN); *Spazio d'artista*, Ex stamperia d'arte F. Santini, Udine / [2005] *Regionevolmente*, a cura di G. Marziani, Centro fieristico, Viterbo; *Nord-East. Far East*, Cinema Visionario, Udine / [2004] *Maravee - Clorofilla*, a cura di S. Zannier, Villa Ottelio-Savorgnan, Ariis di Rivignano (UD) / [2003] *CorpoSociale*, Galleria Pack, Milano; *Orientamenti*, Associazione Colonos, Villacaccia di Lestizza (UD) / [2002] *Shock & Show. [Realtà e Alternative / Natura Naturans*, diverse sedi, Trieste; *Hic et nunc*, a cura di A. Bertani, San Vito al Tagliamento (PN); *Hydrogenia*, 3g arte contemporanea, Udine / [2000] *MibArt. Per un economia dello sguardo*, Mib, Palazzo Ferdinando, Trieste / [1999] *FineWeather*, Ludwig Muzeum - Museum of Contemporary Art, Budapest, Hungary / [1996] *Natura Naturans*, a cura di M. Campitelli, Civici Musei, Trieste / [1995] *Contrappunto-Revoltella Estate*, a cura di S. Zannier, Civico Museo Revoltella, Trieste; *Il cerchio delle fate*, Galleria Lipanjepuntin, Trieste.

Pagina precedente:  
*I due soli*, 2005.  
Fotografia digitale.  
Collezione privata,  
Gemona del Friuli.



*Rottamazione*, 2012.  
Girello, volante  
d'automobile, metallo,  
legno, palla da tennis.



*La merda che fuma*,  
1999. Struttura  
in metallo e legno,  
bassorilievo in dash,  
una sigaretta accesa.  
Collezione privata,  
Udine.



**After all**

*Beppino De Cesco a Palazzo Caiselli*

19 ottobre - 23 novembre 2012



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI DI UDINE  
DIPARTIMENTO DI STORIA  
E TUTELA DEI BENI CULTURALI

FAF FONDAZIONE  
ADO FURLAN

Testi: Neil Harris, Italo Furlan, Simone Furlani  
Con una raccolta di scritti di Angelo Bertani,  
Sarah Cosulich Canarutto, Alessandro Del Puppo,  
Lorenzo Michelli, Sabrina Zannier.

Foto: ©dstbc-fotocusin, Foto Cine Adriano Udine

Si ringraziano:

Caterina Barbon, Claudio Bassi, Adriano Codarini,  
Paolo Comuzzi, Ornella De Cesco,  
Franco Del Zotto e Vera Fedrigo, Zina Duligher,  
Caterina e Italo Furlan, Elisa Galassi,  
Elena Grimaz, Manuel Marconi, Fausto Mesaglio,  
Lorenzo Missoni.

Stampa: Tipografia Menini

In copertina:

*Perdere la testa*, 2010-12.

Metallo, cemento dipinto, legno, capelli.

