

Il Percorso di Giovanni Crisostomo

Silvia Blasio

Conoscere Giovanni Crisostomo ha rappresentato per me una scoperta, prima che del suo talento, delle sue qualità umane, in armonia con quelle della sua compagna Renata e con il luogo magico in cui da anni entrambi hanno scelto di vivere. Una casa in mezzo al bosco, che si raggiunge dopo aver percorso una strada attraverso la stupenda campagna intorno a Todi, dalla luminosa bellezza naturale che oggi, come ieri, molti artisti hanno eletto a luogo in cui abitare; una bevanda fresca e una torta deliziosa fatta in casa, – con la ricetta di un'amica francese –, servite con gentile naturalezza e informalità garbata sotto un pergolato nell'aria umida di una giornata d'agosto, una conversazione subito spontanea e amicale rivivono oggi ricordando quell'incontro come il preludio ineludibile di una lunga immersione, fino al pomeriggio inoltrato, nell'arte di Giovanni Crisostomo.

Lo stabilirsi di una corrente di empatia tra persone che si incontrano per la prima volta, una sensazione rafforzata una volta varcata la soglia dell'accogliente casa, è oggi un dono raro e inaspettato della fortuna, per questo non deve sembrare superflua questa breve premessa, ma anzi necessaria per essere introdotti nell'universo artistico di Giovanni Crisostomo; perché "dipingere [...]" diventa un modo d'essere e di esistere, in cui, senza soluzione di continuità, il mestiere ed il vivere si aggregano intorno ad emozioni e valori che prescindono dalla contingenza.

Un universo, quello di Giovanni Crisostomo, oggi tutto contenuto nel caos del suo studio, in cui i suoi quadri si affastellano in un caleidoscopio di colori e dove prendono forma visibile i suoi personalissimi colloqui con le tele, ma costruitosi nel tempo in lunghi anni di arte e di vita, di esperienze, studi, viaggi e contatti. Tutto questo è palpabile e presente anche nella confusione imponente che regna nel vasto spazio al piano terreno dove scendiamo dopo pranzo: qui i suoi grandi formati, fatta eccezione per l'enorme tela appesa al muro dedicata al balletto di Ravel *L'enfant et les sortilèges* e ispirata dai disegni di bambini provenienti da ogni parte d'Europa, si appoggiano a rovescio uno dietro l'altro alle pareti, così che, ad ogni cauta manovra di spostamento, nell'attimo di sospensione dell'attesa si pregusta il piacere sempre nuovo di un'altra sorprendente scoperta.

Nato a Palermo nel 1940, dopo una prima parte della vita trascorsa in Sicilia, studiando pittura con Pippo Rizzo e Leo Castro e poi a Catania con Remo Gerevini e Nunzio Sciavarrello per il disegno, ha viaggiato in seguito a lungo in Spagna e in Francia, inseguendo la passione per la musica flamenca.

A Roma negli anni sessanta studia pittura all'Accademia di Belle Arti con Luigi Montanarini e Alessandro Trotti, e scenografia con Peppino Piccolo; tra il 1970 e il 1974 risiede a Parigi e studia disegno con lo scultore Bernard Citroën, frequentando l'atelier di Orfeo Tamburi.

Al di là di queste sintetiche note biografiche recuperate da precedenti cataloghi, giacché, vista la sua naturale ritrosia e i suoi lunghi silenzi – "noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani" sosteneva Annibale Carracci –, capisco subito che è impossibile farsi raccontare dal pittore non dico tutta la sua vita, ma almeno qualche fatto saliente, gli anni della sua formazione e della sua prima attività sono quelli che mettono al corrente le giovani generazioni di artisti delle novità d'oltralpe, che peraltro Giovanni poté conoscere anche di persona nei suoi soggiorni fuori d'Italia, rivelando una pittura che pur restando ancorata alla realtà, la coglieva attraverso una percezione improvvisa, piuttosto che con una aderente descrizione; l'arte dei post-impressionisti, degli espressionisti e dei Fauves, come quella in particolare di Matisse, di Bonnard o Maurice Denis agiva in modo liberatorio sui giovani artisti italiani, costretti da secoli di tradizione accademica e "italocentrica", conducendoli fino ad accogliere la lezione dell'Informale.

Esito di questi contatti internazionali, la scelta di accostarsi dapprincipio al gruppo CoBrA (Alechinsky, Appel, Corneille, Jorn), sigla formata dalle iniziali delle città – Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam – da cui provenivano gli esponenti principali del movimento, che si proponevano di combattere la razionalità recuperando l'Espressionismo nordico in chiave gestuale e l'Art Brut di Dubuffet richiamandosi ai disegni infantili, alle leggende o anche alla follia, utilizzando impasti di colori accesi e brillanti. A questo mondo sembra infatti appellarsi un'opera come *Nudo giallo* del 1961, sospeso tra figurazione e astrazione, intenso esercizio di pittura pura svincolato da ogni descrittivismo, teso nel contrasto aggressivo tra pennellate dense di colore e spesse linee nere che sembrano esprimere un rovello interiore.

Nel decennio successivo tuttavia, Giovanni sembra avviare la sua ricerca verso un processo di epurazione del magma cromatico violento di CoBrA per perseguire intenti diversi: lo mostra efficacemente *La colomba*, opera del 1972, intessuta di colori tenui – rosa, grigi, azzurri, giallini fino al bianco – dalla stesura volutamente "rozza", alla Dubuffet, nel senso di originaria e sorgiva; il disegno tende ad espandersi su tutta la superficie della tela come una griglia, definendo non solo la sagoma dell'animale in volo, ma anche il contorno di un piccolo pupazzo infantile, quasi un piccolo idolo, con lo stesso rosso degli schizzi di colore che attraversano come graffi la composizione, una nota stridente e inquieta in un'immagine altrimenti rasserenante e positiva, dove la fantasia è libera di introdurre sottili forme geometriche astratte e tridimensionali, quasi una rievocazione moderna dei prismi di Paolo Uccello. Una diversa direzione, o meglio, più direzioni diverse della sua ricerca artistica possono cogliersi nelle variazioni sul tema del nudo: dall'immagine disgregata e assorbita dallo sfondo del *Nudo giallo*, alle interpretazioni più tarde nel *Nudo verde* (1987), massima espressione di sintesi nel nudo femminile all'aperto che si tinge di un unico colore, quello della

natura, e che allarga le braccia come librandosi in volo sul cielo azzurro; un gioco di armonie ed antinomie contrappone in questo dipinto pennellate gestuali a tocchi divisionisti, contorni costruttivi ed energici e linee rette distruttive come la diagonale disegnata e la spaccatura verticale del supporto, una donna di schiena che cerca il volo e una colomba che si appoggia ad ali spiegate al margine inferiore del quadro; per giungere poi alla visione colta, estetizzante del divano. Il tema qui è presentato nel modo più classico, quello del nudo in un interno: il pittore si diverte a decorarlo con vari richiami all'Oriente, un paravento dipinto, i vasi in porcellana, i ventagli, tutti elementi figurativi che hanno dietro di sé una lunga tradizione da Whistler a Tissot, da Renoir a Monet e Manet. Qui le forme riprendono la loro pienezza, gli oggetti la loro volumetria, lo spazio la propria 'naturale' tridimensionalità, in una scansione dal primo piano allo sfondo che è un incastro di superfici vivacemente colorate, in cui tutto concorre a trasmettere una sensazione di calore, di intese segrete e di sofisticata ed estenuata eleganza. Un gruppo di dipinti pone di fronte all'osservatore un altro tema portante della storia dell'arte, quello della riflessione sui modelli del passato, del rapporto con la tradizione della pittura antica e moderna. Il tema è quasi di routine nella critica e nella storia dell'arte, ma il modo in cui Giovanni lo affronta non è mai banale né retorico, né dissacrante, ma, come è stato detto, nei suoi "quadri felici" si colgono tutti i "valori vissuti come vere

conquiste nel percorso della storia della pittura da cui non prescindere"⁴, nel segno dell'equilibrio, del rispetto e della libertà mentale. Vediamo come tutto questo prende forma in uno dei formati grandi che più colpiscono per originalità: l'obiettivo è qui un omaggio a Picasso (e a Matisse), ma sulla tela prende forma un'allegria sarabanda di figure, una specie di festosa processione, dove la drammatica visione di Guernica viene volta in Joie de vivre; le figure sono ferme, ma sembrano scorrere in movimento ritmico come note su un pentagramma per effetto dei richiami cromatici, rosa intenso, rosso acceso, arancio, intervallati dal bianco e dall'azzurro, e dell'iterazione della ragazzina di spalle, a sinistra più piccola, poi leggermente ingrandita sulla destra.

Percorrendo affascinati con gli occhi la superficie dipinta, riconosciamo del grande maestro spagnolo l'autoritratto al centro, varie citazioni dalle Demoiselles d'Avignon, compresa la natura morta di frutta appoggiata su una tovaglia bianco-azzurra, sopra a uno sgabello. La fanciullina di spalle, un 'frammento' a losanghe colorate di Arlecchino e il cestino con frutti e foglie provengono invece dalla Famiglia dei saltimbanchi; una densa siepe di racemi e foglie al di là di una ringhiera (un ricordo di balconi futuristi?), racchiude la festosa adunata quasi in un hortus conclusus, ma i piedi delle figure poggiano su un vivace tappeto a disegni geometrici, come se il pittore volesse presentarci la scena contemporaneamente in un interno e in un esterno, anche questo, in fondo, un omaggio all'inventore del Cubismo. Spicca al centro un toro-leone rosso, animale fantastico che evoca la Spagna con l'eleganza di un simbolo araldico e l'icasticità colorata di una miniatura alto medievale.

Delle Grandi bagnanti di Cézanne, un capolavoro con cui Giovanni non poteva non misurarsi, egli mantiene il ritmo compositivo, ma crea una densa pagina dipinta animata e affollata, riempiendo il vuoto centrale; non cerca la profondità, ma fa vibrare la superficie e nega la distinzione tra figure e sfondo non cerca la solenne monumentalità, ma esalta il continuo movimento. Bambini stilizzati, grappoli d'uva e frutti colorati decorano ritmicamente il terreno e contribuiscono a trasformare la sacralità di un rito misterioso nella celebrazione dell'umana felicità nell'immersione nella natura.

La meditazione sui capolavori di Diego Velázquez si articola principalmente su due dipinti: il Ritratto di papa Innocenzo X e Las Meninas. Per il primo, il pensiero corre subito alla rilettura angosciata e disperata di Francis Bacon, dal quale Giovanni Crisostomo non potrebbe essere più distante. Nella versione di Giovanni il senso di semplificazione formale risolve la figura del pontefice in una sintesi di zone geometriche ben delimitate da linee che tuttavia non distruggono l'integrità del suo saldo contorno; linee ondulate alludono al movimento della stoffa; l'intera sagoma è una costruzione cromatica in blu e azzurro turchese; il rosso della mantellina papale, a guardar bene però non è del tutto negato, ma, grazie ad un virtuosismo di tecnica pittorica, affiora come il bianco delle maniche sotto le gamme fredde, quasi a riaffermare il ruolo nascosto del personaggio ritratto e a suggerire l'originaria apparenza dell'illustre modello seicentesco. Il risultato finale è tutt'altro che cupo, anche perché il motivo a racemi vegetali del bordo dello schienale, sembra prendere vita fluendo intorno liberamente ad animare lo sfondo. L'assenza di volto, non è tanto una damnatio memoriae, quanto un'assenza di giudizio: Crisostomo non giudica la storia, sottopone però il suo archetipo moderno al giudizio dello spettatore. Anche nella propria interpretazione de Las meninas di cui Picasso aveva creato ben quarantaquattro versioni, Giovanni sottopone il celebre capolavoro a un processo di scomposizione-ricomposizione neocubista e adotta significativamente un formato ovale per ridurre a tre gli undici personaggi del modello, orientando la scelta dei colori sul rosa, il fucsia, l'azzurro acqua, il verde tenero che utilizzerà sempre più di frequente nella sua pittura. È significativo che solo il cane in primo piano, l'unica figura a mantenere una parvenza di naturalismo e tridimensionalità esca dal contorno del quadro invadendo lo spazio reale dell'osservatore.

Lo sguardo verso il passato di Giovanni Crisostomo, con approccio sempre originale e libero si spinge a rievocare Il Bacio di Hayez (1987), e la grande stagione della natura morta tardo barocca di Jan Davidsz de Heem, rivista alla luce di Matisse. Anche qui non manca il gusto della contrapposizione, come si è notato in altre opere: l'accento prospettico della tavola coesiste con la visione rovesciata del tutto anti-naturalistica del grande ovale che, come un occhio, si schiude e racchiude una 'realtà' lontana nel tempo;

la natura morta di Giovanni è una fragorosa cascata in rosso di frutta e vivande, alzate, vassoi e bicchieri cui fanno da contrappunto i motivi vegetali che, uscendo magicamente dalla tovaglia, punteggiano come note festose l'intera superficie; se dovessimo paragonare questo dipinto a un ballo flamenco sarebbe certamente por Alegrías. Dalla metà degli anni Novanta, nella pittura di Giovanni Crisostomo si affacciano nuovi temi e anche un nuovo stile: il suo interesse si sposta dalla tradizione pittorica antica e moderna alla letteratura e la sua poetica inizia a trarre ispirazione da Italo Calvino, soprattutto dal mosaico di racconti che compongono Palomar e dalle Lezioni Americane. È allora che Giovanni conquista con forma e colore la sua cifra inconfondibile, perseguita con serietà e concentrazione fino ai tempi più recenti; la figura non viene quasi mai abolita, anche nei dipinti in apparenza più astratti e nella scelta di non recidere del tutto il legame con la realtà a favore dell'astrazione non troviamo mai un atteggiamento polemico e dogmatico, ma sempre quello spirito giocoso, quell'ironia sottile che sono il leit-motiv dell'intera sua opera.

Fanno eccezione, per il prevalere della pura geometria sulla figurazione alcuni collages, soprattutto quelli appartenenti alla serie de La strada ma anche qui è il dato naturale tratto dalla strada appunto – come una parete di cassette da frutta di vari colori impilate una sull'altra – e ricavato da frammenti di immagini fotografiche ritagliate e incollate, a divenire motivo astratto, mentre il motivo astratto – in qualche numero di questa serie prossimo agli esiti poetici di Osvaldo Licini –, viceversa, può essere visto come dato reale ed esistente. Tra i dipinti, la sperimentazione dell'astrattismo sembra risolversi in opere come nelle due redazioni de Il castello (2004). In una sequenza di quattro opere che si scalano tra il 1990, il 1994 e il 1998 fa la sua comparsa Il merlo, che diverrà un grande protagonista della pittura di Crisostomo. Lo spunto è dato all'inizio da una celebre, piccola opera di Renato Guttuso, Il Merlo del 1947, – il tempo del "Fronte Nuovo delle Arti" –, giocata su contrasti di colori accesi e su forme acute e linee spezzate, di radice ancora espressionista. Nelle quattro 'variazioni sul tema' di Crisostomo, oltre alla completa rarefazione e riduzione del paesaggio tradizionale a pure linee e colori, che si tratti di mare o di campagna, si assiste ad una evoluzione tecnica: ne Il primo merlo (1990) il nero dell'animale, fulcro della composizione, è dissimulato, come nel Ritratto di Innocenzo X, da energiche e larghe pennellate dal valore ancora gestuale, il cui grigio integra cromaticamente la sagoma dell'animale nella tavolozza del dipinto; ne Il secondo merlo (1994) prevalgono invece il contrasto di colore in stesure compatte e il gioco illusivo: una finestra su una parete rossa, o un quadro nel quadro? In una delle due variazioni del 1998 infine (Il Merlo 2), il colore si alleggerisce in tonalità pastello e in pennellate lievi e di andamento irregolare, mentre il legame con la realtà, la presenza fisica del volatile sullo sfondo del mare si riduce a puro contorno lineare e il suo colore naturale, il nero, si separa dalla forma e si ricompone con essa solo nel nostro intuito di spettatori. Tutte queste sperimentazioni sembrano avere un solo obiettivo: attraverso la registrazione di un momento di vita, giungere all'essenza delle cose. Tra i dipinti in cui Crisostomo sviluppa sotto varie forme il tema del merlo, mi sembra di grande impatto La guerra dei merli (2008), una divertita e vivace interpretazione in chiave neo-futurista di una dinamica zuffa tra pennuti il cui volo è efficacemente reso da scie di linee parallele che rigano il cielo, convergenti verso una striscia centrale rossa che è come un'esplosione di energia vitale. Nella serie intitolata Triade della taccola, compresa tra il 2001 e il 2004, sono ancora piccoli episodi di vita quotidiana o di natura, come il volo di un uccello attraverso il paesaggio, "espressi con semplice spontaneità" a costituire la fonte di ispirazione di Giovanni: "attraverso un processo di sintesi, il cui punto di partenza è sempre la realtà, riesce a togliere agli episodi scelti come tema i particolari occasionali, trasformando un'immagine, una scena, magari vissuta comunemente, in un tema pittorico completo". Ma compare qui un nuovo modo di definire e prestabilire lo spazio aprendo delle finestre sulla superficie del quadro, quasi fotogrammi ingranditi, suddividendolo con linee verticali o tracciando cornici colorate che staccano su un fondo unito, un sistema compositivo che resta in vigore nella pittura di Giovanni almeno fino a Il campanile del 2017. Questa nuova visione trova applicazione anche nei dipinti che, come si diceva, traggono spunto da Calvino. Uno dei cicli pittorici di Giovanni, infatti, in un arco di tempo piuttosto ampio che va dal 1998 al 2010 è interamente dedicato ai temi di Palomar: Il fischio del merlo (1998-1999), Lettura di un'onda (2002), Luna di pomeriggio (2004-2005), Il seno nudo (2010) e costituisce insieme la traduzione in immagine dei valori della vita consacrati nelle Lezioni americane: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità. In un alternarsi di motivi astratti e finestre sul naturale, di intense sensazioni visive, uditive e anche tattili il mondo figurativo di Giovanni Crisostomo non può trovare miglior commento se non nelle parole del grande scrittore: " [...] uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza, e tutti s'intessono in un ordito omogeneo, tenuto insieme non dall'armonia, ma dalla leggerezza e trasparenza".

The Path of Giovanni Crisostomo

Silvia Blasio

Getting to know Giovanni Crisostomo has represented for me a discovery, before his talent, of his human qualities, in harmony with those of his partner Renata and with the magical place where for years both have chosen to live. A house in the middle of the woods, which can be reached after traveling a road that crosses the beautiful countryside around Todi, from the fascinating natural beauty that today, as in the past,

many artists have chosen as a place to live; a fresh drink and a delicious homemade cake, – with the recipe of a French friend –, served with kind naturalness and gentle informality under a pergola in the humid air of an August day, a conversation immediately spontaneous and friendly relive today remembering that ‘meeting as the inevitable prelude to a long immersion, until late afternoon, in the art of Giovanni Crisostomo.

The establishment of a current of empathy between people who meet for the first time, a feeling reinforced once you cross the threshold of the cozy house, is now a rare and unexpected gift of fortune, so it should not seem superfluous this brief premise, but rather necessary to be introduced into the artistic universe of Giovanni Crisostomo, because “painting becomes a way of being and existing, in which, without solution of continuity, the craft and living aggregate around emotions and values that prescind from contingency”.

A universe, that of Giovanni Crisostomo, today all contained in the chaos of his studio, where his paintings are piled up in a kaleidoscope of colors and where his very personal conversations with the canvases take visible form, but built up over time in long years of art and life, of experiences, studies, travels and contacts. All of this is palpable and present even in the imposing confusion that reigns in the vast space on the ground floor where we go down after lunch: here his large formats, with the exception of the enormous canvas hanging on the wall dedicated to Ravel’s ballet *L’enfant et les sortilèges* and inspired by the drawings of children from all over Europe, are leaning upside down one after the other on the walls, so that, at every cautious maneuver of movement, in the moment of suspension of the wait you can look forward to the pleasure of another surprising discovery. Born in Palermo in 1940, after a first part of life spent in Sicily, studying painting with Pippo Rizzo and Leo Castro and then in Catania with Remo Gervini and Nunzio Sciavarrello for the drawing, he traveled for a long time in Spain and France, pursuing a passion for flamenco music.

In Rome in the sixties he studied painting at the Academy of Fine Arts with Luigi Montanarini and Alessandro Trotti, and set design with Peppino Piccolo; between 1970 and 1974 he lived in Paris and studied drawing with the sculptor Bernard Citroen, attending the atelier of Orfeo Tamburi.

Beyond these brief biographical notes recovered from previous catalogs, since, given his natural reluctance and his long silences I understand immediately that it is impossible to be told by the painter not say his whole life, but at least some salient facts, the years of his training and his first activity are those that put the young generation of artists aware of the news beyond the Alps, which Giovanni was also able to know in person during his stays outside of Italy, stimulating the discovery of a painting that, while remaining anchored to reality, was able to reveal it through a sudden perception, rather than with an adherent description; the art of the Post-Impressionists, Expressionists and Fauves, as well as that of Matisse, Bonnard and Maurice Denis in particular, acted in a liberating way on young Italian artists, constrained by centuries of academic and “Italocentric” tradition. As a result of these international contacts, the choice to approach the group CoBrA (Alechinsky, Appel, Corneille, Jorn), an acronym formed by the initials of the cities – Copenhagen, Brussels, Amsterdam – from which the main exponents of the movement came, who proposed to fight rationality by recovering the Nordic Expressionism in a gestural key and Dubuffet’s *Art Brut* by referring to childish drawings, legends or even madness using mixtures of bright and brilliant colors. In fact, a work such as *Nudo giallo* (Yellow Nude) of 1961 seems to appeal to this world, suspended between figuration and abstraction, an intense exercise of pure painting, free from any descriptivism, tense in the aggressive contrast between dense brushstrokes of color and thick black lines that seem to express an inner turmoil.

In the following decade, however, Giovanni seems to start his research towards a process of purging the violent chromatic magma of CoBrA to pursue different objects their volume, the space its ‘natural’ three-dimensionality, in a scansion from the foreground to the background that is a joint of brightly colored surfaces, in which everything contributes to conveying a feeling of warmth, of secret understandings and sophisticated and exhausted elegance. A group of paintings confronts the viewer with another major theme of art history, that of reflection on the models of the past, of the relationship with the tradition of ancient and modern painting. The theme is almost routine in criticism and in the history of art, but the way in which Giovanni deals with it is never banal nor rhetorical, nor desecrating, but, as it has been said, in his “happy paintings” one can grasp all the “values experienced as true conquests in the path of the history

of painting from which not to disregard”, in the sign of equilibrium, of the balance, of the quality and of the quality of the painting, in the sign of balance, respect and mental freedom.

Let’s see how all this takes shape in one of the large formats that are most striking for its originality: the lens here is an homage to Picasso (and Matisse), but on the canvas a cheerful saraband of figures takes shape, a kind of festive procession, where the dramatic vision of *Guernica* is turned into *Joie de vivre*; the figures are still, but, with an extraordinary effect of synaesthesia, they seem to flow in rhythmic movement like notes on a pentagram due to the effect of the bright colors and in harmony with each other, intense pink, bright red, orange, with white and blue and due to the iteration of the little girl from behind, smaller on the left, then slightly enlarged on the right. Fascinated, as we walk with our eyes over the painted surface, we recognize the great intentions: it shows effectively *The Dove*, a work of 1972, woven of soft colors – pink, gray, blue, yellow to white – from the drafting deliberately “rough”, in the sense of original and spring; the drawing tends to expand over the whole surface of the canvas like a grid, defining not only the outline of the animal in flight, but also the contour of a small childish puppet, almost a small idol, with the same red of the splashes of color that cross the composition like scratches, a jarring and uneasy note in an otherwise reassuring and positive image, where

the imagination is free to introduce subtle abstract and three-dimensional geometric shapes, almost a modern evocation of Paolo Uccello's prisms. A different direction, or rather, several different directions of his artistic research can be grasped in the variations on the theme of the nude: from the disjointed image absorbed by the background of the *Nudo giallo*, to the later interpretations in the *Nudo verde* (1987), the highest expression of synthesis in the female nude outdoors that is tinged with a single color, that of nature, and that spreads her arms as if hovering in flight over the blue sky; a game of harmonies and antinomies contrasts in this painting gestural brushstrokes with divisionist touches, constructive and energetic outlines and destructive straight lines such as the drawn diagonal and the vertical split of the support, a woman on her back looking for flight and a dove leaning with outstretched wings on the lower edge of the painting; to then reach the cultured, aestheticising vision of the *Two Nudes*. The theme here is presented in the most classical way, that of the nude in an interior: the painter amuses himself by decorating it with various references to the Orient, a painted screen, porcelain vases, fans, all figurative elements that have behind them a long tradition from Whistler to Tissot, from Renoir to Monet and Manet. Here the forms regain their fullness, the Spanish master's self-portrait in the center, various quotations from the *Demoiselles d'Avignon*, including the still life of fruit resting on a white-blue tablecloth, on a stool. The little girl on the back, a 'fragment' with colored lozenges of Harlequin and the basket with fruits and leaves come instead from the Family of acrobats; a dense hedge of racemes and leaves beyond a railing (a reminder of futurist balconies?), encloses the festive gathering almost in a *hortus conclusus*, but the feet of the figures rest on a lively carpet of geometric designs, as if the painter wanted to present the scene simultaneously in an interior and an exterior, which is also, after all, a

tribute to the inventor of Cubism. A red bull-lion stands out in the center, a fantastic animal that evokes Spain with the elegance of a heraldic symbol and the colorful iconicity of an early medieval miniature.

From the *Great Bathers* of Cézanne, a masterpiece with which Giovanni could not fail to measure himself, he maintains the compositional rhythm, but creates a dense painted page animated and crowded, filling the central void, does not seek depth, but vibrates the surface and denies the distinction between figures and background, does not seek the solemn monumentality, but enhances the continuous movement.

Stylized vines, bunches of grapes and colorful fruits rhythmically decorate the ground and help transform the sacredness of a mysterious rite into the celebration of human happiness in immersion in nature.

The meditation on the masterpieces of Diego Velázquez is articulated mainly on two paintings: the *Portrait of Pope Innocent X* and *Las Meninas*. For the first, the thought immediately runs to the anguished and desperate reinterpretation of Francis Bacon, from which Giovanni Crisostomo could not be more distant.

In Giovanni's version, the sense of formal simplification resolves the figure of the pontiff into a synthesis of geometric zones well delimited by lines that nevertheless do not destroy the integrity of his solid outline; undulating lines allude to the movement of the fabric; the entire silhouette is a chromatic construction in blue and turquoise blue; the red of the papal cape, however, is not entirely denied, but, thanks to a virtuosity of painting technique, emerges as the white of the sleeves under the cold ranges, almost to reaffirm the hidden role of the person portrayed and to suggest the original appearance of the illustrious seventeenth-century model.

The final result is anything but gloomy, also because the plant raceme motif on the edge of the backrest seems to come to life, flowing around freely and animating the background. The absence of a face is not so much a *damnatio memoriae* as an absence of judgment: Crisostomo does not judge the story, but subjects his modern archetype to the judgment of the spectator. Even in his interpretation of *Las Meninas*, of which Picasso had created forty-four versions, Giovanni subjects the famous masterpiece to a process of neo-Cubist decomposition-recomposition and significantly adopts an oval format to reduce the eleven characters of the model to three, directing the choice of colors to pink, fuchsia, aqua blue, soft green that will be used more and more frequently in his painting. It is significant that only the dog in the foreground, the only figure to maintain a semblance of naturalism and three-

dimensionality comes out of the contour of the painting invading the real space of the observer.

Giovanni Crisostomo's glance towards the past, with an always original and free approach, goes as far as evoking *The Kiss* by Hayez (1987), and the great season of the late baroque still life by Jan Davidsz de Heem, reviewed in the light of Matisse. Here too there is a taste for contrast, as noted in other works: the perspective hint of the table coexists with the completely anti-naturalistic inverted vision of the large oval that, like an eye, opens and encloses a 'reality' distant in time.

Giovanni's still life is a thunderous cascade in red of fruit and food, risers, trays and glasses, counterpointed by vegetal motifs which, magically emerging from the tablecloth, punctuate the entire surface like festive notes; if we had to compare this painting to a flamenco pole, it would certainly be *por Alegrías*.

Since the mid-nineties, new themes and a new style appear in Giovanni Crisostomo's painting: his interest moves from the ancient and modern pictorial tradition to literature and his poetics begins to draw inspiration from Italo Calvino, especially from the mosaic of stories that make up *Palomar* and from *Lezioni Americane*. It is then that Giovanni conquers with form and color his unmistakable figure, pursued with seriousness and concentration until the most recent times; the figure is almost never abolished, even in the apparently more abstract paintings and in the choice of not completely severing the link with reality in favor of abstraction we never find a polemic and dogmatic attitude, but always that playful spirit, that subtle irony that are the leitmotif of

his entire work. Some collages are an exception, due to the prevalence of pure geometry over figuration, especially those

belonging to the series of *La strada* (The Street); but even here it is the natural datum taken from the street – such as a wall of fruit boxes of various colors stacked one on top of the other – and obtained from fragments of photographic images cut out and glued together, that becomes an abstract motif, while the abstract motif – in some numbers of this series close to the poetic results of Osvaldo Licini – , vice versa, can be seen as real and existing datum. Among the paintings, the experimentation with abstractionism seems to be resolved in works such as the two drafts of *The Castle* (2004). In a sequence of four works that are scaled between 1990, 1994 and 1998 makes its appearance *The Blackbird*, which will become a great protagonist of the painting of Crisostomo. The starting point is a famous, small work by Renato Guttuso, *Il Merlo* (The Blackbird) of 1947 – the time of the “*Fronte Nuovo delle Arti*” (New Front of the Arts) – , played on contrasts of bright colors and sharp shapes and broken lines, still expressionist in origin. In the three ‘variations on the theme’ of Crisostomo, in addition to the complete rarefaction and reduction of the traditional landscape to pure lines and colors, whether it be sea or countryside, there is a technical evolution: in *The First Blackbird* (1990) the black of the animal, the fulcrum of the composition, is concealed, as in the *Portrait of Innocent X*, by energetic and broad brushstrokes of a still gestural value, whose gray chromatically integrates the outline of the animal into the palette of the painting; in *The Second Blackbird* (1994) the contrast of colors in compact drafts and the illusionary game prevail: a window on a red wall, or a picture within a picture? Finally, in one of the two variations of 1998 (*Il Merlo 2*), the color becomes lighter in pastel shades and in light brushstrokes with an irregular pattern, while the link with reality, the physical presence of the bird on the background of the sea is reduced to a pure linear outline and its natural color, black, is separated from the form and recomposed with it only in our intuition as spectators. All these experiments seem to have only one objective: through the recording of a moment of life, to reach the essence of things.

Among the paintings in which Crisostomo develops the theme of the blackbird in various forms, I find *La guerra dei merli* (2008) (The blackbird war) of great impact. It is an amusing and lively interpretation in a neo-futurist key of a dynamic brawl between birds whose flight is effectively rendered by trails of parallel lines that line the sky, converging towards a central red stripe that is like an explosion of vital energy. In the series entitled *Triade della Taccola*, between 2001 and 2004, small episodes of daily life or nature, such as the flight of a bird across the landscape,

“expressing simple spontaneity” are still Giovanni’s source of inspiration: “through a process of synthesis, whose starting point is always reality, he manages to remove occasional details from the episodes chosen as a theme, transforming an image, a scene, perhaps commonly experienced, into a complete pictorial theme”. But here appears a new way of defining and pre-establishing the space by opening windows on the surface of the painting, almost enlarged frames, subdividing it with vertical lines or framing it by making it stand out on a plain background, a compositional system that remains in force in Giovanni’s painting at least until *Il campanile* of 2017. This new vision also finds application in the paintings that, as mentioned, take their cue from Calvin. One of Giovanni’s pictorial cycles, in fact, in a rather wide span of time going from 1998 to 2010, is entirely dedicated to Palomar’s themes: *The Blackbird’s Whistle* (1998-1999), *Reading a Wave* (2002), *Moon in the Afternoon* (2004-2005), *The Naked Breast* (2010) and constitutes at the same time the translation into images of the values of life consecrated in *American Lectures*: lightness, rapidity, exactitude, visibility, multiplicity. In an alternation of abstract motifs and windows onto nature, of intense visual, auditory and even tactile sensations, the figurative world of Giovanni Crisostomo cannot find a better comment than in the words of the great writer: “ [...] an irregular, discontinuous and angular acoustic space, but in which a balance is established between the various sounds, none of which rises above the others in intensity or frequency, and all are woven into a homogeneous warp, held together not by harmony, but by lightness and transparency”.