



# THE LAST IMAGE

MICHELE  
CARBONARI



seconda edizione second year

MICHELE  
CARBONARI

# THE LAST IMAGE

a cura di *edited by* Paola Ballesi

*Vidia editore*



Michele Carbonari  
**THE LAST IMAGE**  
Macerata, Museo Palazzo Ricci  
8 novembre 2019 - 6 gennaio 2020

## Sommario Contents

mostra promossa da exhibition promoted by



con with



il patrocinio di the patronage of



organizzata da organized by  
Amici di Palazzo Buonaccorsi

in collaborazione con in collaboration with

CENTRO STUDI  
**PANNAGGI**



laboratorio **41**  
Art Gallery



mostra e catalogo a cura di

exhibition curated ad catalogue edited by  
Paola Ballesi

testi texts

Paola Ballesi  
Stefano Verri  
Nikla Cingolani  
Michele Carbonari

traduzioni translations

Paul Bowley

progetto grafico graphic design

Emilio Antinori

fotografia photography

Studio Close-Up

stampa printing

Tecnostampa srls, Recanati (MC)

main sponsor

**SIMONELLI | GROUP**

con il sostegno di with the support of



si ringrazia la commissione selezionatrice del Premio  
thanks go to selection committee of the Award

Katiuscia Cassetta, Nikla Cingolani, Loretta Fabrizi, Paolo Gobbi,  
Marta Massetani, Mauro Mazziere, Marina Mentoni, Luigi Ricci

© 2019 Vydia editore  
ISBN 978-88-97374-42-8

6	Saluti
8	Greetings
11	L'ultima immagine
13	The last image di Paola Ballesi
15	Il vuoto, lo spazio, l'oggetto. L'ibridazione e la sintesi nel lavoro di Michele Carbonari
17	Emptiness, space, object. Hybridisation and synthesis in the work of Michele Carbonari di Stefano Verri
19	Opere Works
55	Nikla Cingolani intervista Michele Carbonari
58	Nikla Cingolani interviews Michele Carbonari
61	Biografia Biography
63	Personali e collettive principali Selected solo and collective exhibitions

### Paola Ballesi

Presidente degli Amici di Palazzo Buonaccorsi

Quest'anno si aggiudica il *Premio Pannaggi/Nuova Generazione* seconda edizione 2019 l'artista Michele Carbonari, di nascita e formazione marchigiana, che con la sua pittura colta e raffinata illumina la realtà contemporanea.

La commissione di critici ed esperti composta da Paola Ballesi, Katuscia Cassetta, Nikla Cingolani, Loretta Fabrizi, Paolo Gobbi, Marta Massetani, Mauro Mazziere, Marina Mentoni e Luigi Ricci ha così motivato la scelta: "Michele Carbonari con percezione penetrante e sottile abilità tecnica si avvale della sua pratica espressiva per donare visibilità e dignità di esistenza anche agli oggetti più anonimi e muti mettendo a punto una figuratività che parla delle cose del quotidiano sublimata dalla luce della pittura". La mostra *The last image* realizzata appositamente per le sale espositive di Palazzo Ricci, generosamente concesse dalla Fondazione Carima, restituisce una fedele testimonianza della sua poetica. Un grazie di cuore ad Istituzioni, Enti pubblici e privati e quanti hanno generosamente sostenuto l'iniziativa.

### Stefania Monteverde

Vicesindaco, Assessore alla Cultura del Comune di Macerata

Quando nel 1922 Ivo Pannaggi organizzava a Macerata negli spazi del Convitto nazionale la mostra *Esposizione futurista*, nello stesso anno in un suo articolo scriveva così nel numero 27 de «La provincia Maceratese»: "Il futurismo appare oggi per la prima volta nelle Marche. Il nostro pubblico a differenza di altri l'ha accolto con quella sua speciale indifferenza che lo distingue in ogni cosa. Ha visto, ha detto: *non ci si capisce niente*, è passato oltre. La stampa si è interessata poco e male della mostra in genere. *Capire* il futurismo. Sì, ma comprendere anzitutto che cosa si intende quando in arte si dice capire, perché se capire un dipinto significasse ritrovare nell'opera le qualità formali esteriori del soggetto allora molti quadri futuristi (ed anche altri non futuristi) non potrebbero essere mai goduti per il loro giusto valore. Ma, poiché per capire intendiamo sentire, ecco che poco o nulla ci importa di ritrovare nell'opera d'arte il significato riproduttivo. Intendersi dunque bene sul punto di partenza è necessario: noi non vogliamo far capire, vogliamo far sentire..., i nostri quadri non riproducono nulla: noi non vogliamo dare la rappresentazione del movimento ma vogliamo, ispirandoci al dinamismo, dare le sensazioni del moto".

Ho voluto ricordare il pensiero chiaro di Ivo Pannaggi, parole che si ascoltano anche nel suggestivo allestimento della sala a lui dedicata ai Musei civici di Palazzo Buonaccorsi di Macerata, dove la visita è un'esperienza di un incontro live con il poliedrico artista maceratese. A mio avviso, rappresentano bene lo spirito che muove il premio intitolato al suo nome, *Premio Pannaggi /Nuova generazione*. Ancora oggi, infatti, il premio rinnova la volontà di sperimentare e di dare spazio a nuove generazioni di artisti per cercare gli interpreti dei tempi nuovi e di un nuovo sentire. È il merito di questa operazione culturale che premia i giovani e continua a fare di Macerata terreno fertile di incontri e scoperte, grazie all'impegno di chi tiene viva l'attenzione verso le nuove espressioni artistiche, cui va la nostra gratitudine. Anche questa volta come quella volta delle sperimentazioni del Novecento, l'obiettivo è coraggioso: reagire alla pigrizia dell'indifferenza o del facile capire, e correre il rischio di far sentire le possibilità enormi che ha l'arte di rappresentare i moti inquieti dell'umano, per ricreare sensibilità più raffinate e per rendere più civile il vivere insieme.

### Rosaria Del Balzo Ruiti

Presidente della Fondazione Carima

Il Museo Palazzo Ricci ospita, per il secondo anno, il *Premio Pannaggi/Nuova Generazione*. Nelle sale del piano terra, infatti, sarà presentata la mostra monografica del vincitore dell'edizione 2019 che contribuirà a dare voce alla produzione artistica del territorio maceratese, al fine di creare un'ulteriore opportunità per giovani artisti evitandone la fuga, fuori regione, in luoghi di maggiore appeal e con l'auspicio di favorire il risorgere del Sistema dell'Arte Marchigiana, in cui il binomio Arte-Impresa possa realmente trovare la sua ragion d'essere, apportando benefici ad entrambe le parti. Da sempre la Fondazione Carima è impegnata nella tutela, nella salvaguardia e nella promozione dell'arte moderna e contemporanea. La conferma viene anche dalla pregevole raccolta di arte italiana del Novecento esposta al primo e al secondo piano del museo, che sin dai tempi della sua costituzione continua a ricevere apprezzamenti sia dagli studiosi di settore, sia da un pubblico più vasto. La Fondazione Carima pertanto è lieta di sostenere il lavoro di un'associazione maceratese come quella degli "Amici di Palazzo Buonaccorsi", guidata dalla Prof.ssa Paola Ballesi, che da qualche anno è profondamente impegnata, nelle Marche e fuori regione, nella valorizzazione degli artisti emergenti del territorio. Apprezziamo, inoltre, particolarmente la scelta di aver intitolato il premio ad un illustre maceratese come Ivo Pannaggi, che ha portato la sua arte al di fuori dei confini nazionali riscuotendo grande successo e del quale la Fondazione Carima possiede, nella sua raccolta, ben dodici capolavori.

### Nando Ottavi

CEO Simonelli Group

Il dialogo che arte e industria hanno intrecciato nel tempo, fino a giungere spesso ad una vera e propria contaminazione, ha giovato ad entrambe, ma soprattutto ha favorito quella continua innovazione in campo artistico e produttivo che sta alla base del progresso economico, sociale e culturale. È in questo stretto rapporto tra industria manifatturiera e arte che si inserisce il rinnovato sostegno di SIMONELLI Group, leader nel settore delle macchine per caffè e cappuccino, al *Premio Pannaggi/Nuova generazione* promosso ed organizzato dall'Associazione "Amici di Palazzo Buonaccorsi e delle istituzioni culturali del territorio".

Il nome di questo premio, intitolato a Ivo Pannaggi, associa in qualche modo il premio stesso all'antico connubio tra arte e mondo produttivo. L'artista maceratese, infatti, oltre ad aver legato il proprio nome al Futurismo, fu anche attratto dagli insegnamenti del Bauhaus, la scuola di architettura, arte e design di cui ricorre proprio quest'anno il centenario della sua fondazione. Il Bauhaus è stato il punto d'incontro "istituzionale" di arte e produzione. La forza delle sue idee (razionalità, essenzialità delle forme, efficienza, centralità dell'uomo, senza demonizzare la macchina) sono sopravvissute alla scuola stessa e sono ancora oggi elementi fondanti del moderno disegno industriale. Questa seconda edizione del *Premio Pannaggi/Nuova generazione*, per la sua coincidenza con il centenario del Bauhaus, oltre che come momento di ricordo e valorizzazione dell'artista maceratese a cui è intitolato, assume quindi un valore particolare nel connubio tra arte e mondo produttivo.

Victoria Arduino, il brand di macchine per caffè oggi prodotto a Belforte del Chienti, è uno dei simboli del Made in Italy che più di altri, dal 1905 in poi, ha fatto del design e dello stile i suoi punti di forza, anche grazie all'apporto di importanti artisti. Lo stesso Orlando Simonelli, artefice di ciò che in seguito avrebbe portato alla costituzione del nostro gruppo industriale, sembra che abbia trovato in una famosa opera del suo quasi coetaneo Ivo Pannaggi l'ispirazione stilistica per realizzare la sua prima macchina per caffè. Mi riferisco al modello "1936" che ottant'anni più tardi è stato inserito dal prestigioso Istituto per l'Enciclopedia italiana Treccani tra i 90 oggetti emblema della storia del design italiano e dell'eccellenza della produzione manifatturiera del nostro Paese.

Sono questi due esempi di come in casa Simonelli Group l'arte abbia dialogato con il sistema industriale. Oggi questo dialogo continua anche attraverso il *Premio Pannaggi/Nuova generazione*.



## Paola Ballesi

President of Friends of Palazzo Buonaccorsi

The 2019 winner of the second year of the *Pannaggi/New Generation Award* is the artist Michele Carbonari, born and trained in Le Marche, whose cultivated and refined painting illuminates the contemporary scene. The panel of critics and experts made up of Paola Ballesi, Katuscia Cassetta, Nikla Cingolani, Loretta Fabrizi, Paolo Gobbi, Marta Massetani, Mauro Mazziere, Marina Mentoni and Luigi Ricci gave the following reasons for their choice: «Michele Carbonari, with penetrating perception and subtle technical ability makes use of his expressive skills to bestow visibility and dignity of existence even to the most anonymous and mute objects through the use of a perfected figurative approach that speaks of everyday things sublimated by the light of painting». *The last image*, an exhibition specially created for the gallery rooms in Palazzo Ricci, generously provided by the Carima Foundation, offers faithful testimony to its poetry. Heartfelt thanks go to the local institutions and authorities as well as to private organisations and to everyone who has so generously supported this initiative.

## Stefania Monteverde

Deputy Mayor, Arts Councillor, Macerata

In 1922 Ivo Pannaggi organised the *Esposizione futurista* in the Convitto Nazionale in Macerata. In the same year, in an article which appeared in number 27 of «La Provincia Maceratese», he wrote: «Today Futurism has appeared for the first time in Le Marche. Unlike others, our community welcomed it with that special brand of indifference that distinguishes it in all things. They looked and they said: *you cannot understand anything of it*, and they walked on by. The press showed little or no interest in the exhibition in general. *To understand Futurism*, Yes, but to understand in particular what is meant when, in art, people say understand, because if understanding a painting means finding the exterior formal qualities of the subject, then many Futurist paintings (as well as other non-futurist works) could never be enjoyed for their true value. But, as by the word understand we mean feel, it is of little no importance to us to find a reproductive significance in a work of art. It is therefore necessary that we clearly understand each other right from the start: we do not want people to understand,, we want people to feel... , our paintings do not reproduce anything: we do not want to represent movement, we want, inspired by dynamism, to give the sensation of movement».

I wished to remember the clear thoughts of Ivo Pannaggi, in the words that we can hear in the evocative display in the room dedicated to him in the Musei civici of Palazzo Buonaccorsi in Macerata, where a visit is just like a real life meeting with the versatile Macerata artist. I believe that they provide a good illustration of the spirit that characterises the award named after him, the *Pannaggi/New Generation Prize*. Still today, the award revives the desire to experiment and to give space to the new generations of artists in order to find those who can interpret the new times and new feelings. It is the merit of this cultural initiative that young people are rewarded and that Macerata continues to be a fertile ground for meetings and discoveries, and our thanks go to the commitment of those who keep our attention alive towards new kinds of artistic expression. Just like the experimentation in the twentieth century, once again the aim is courageous: to react against the idleness of indifference or simplistic understanding, and to take the risk of making people feel the enormous potential that art has to represent human restlessness, in order to develop a more refined sensibility and to raise the civility of community life.

## Rosaria Del Balzo Ruiti

President of Fondazione Carima

For the second year, the Palazzo Ricci Museum is hosting the *Pannaggi/New Generation Award*. The rooms of the first floor will display a monographic exhibition by the 2019 winner. In this way, a voice will be given to art production in the Macerata area, increasing opportunities for local artists and dissuading them from moving elsewhere outside the region to places of greater appeal. The hope is to provide a boost to the resurgence of the Marche Art System, whose combination of art and business can truly affirm itself and bring benefits to both sides.

The Carima Foundation has always been committed to the protection, conservation and promotion of modern and contemporary art. This can also be seen by the excellent collection of nineteenth century Italian art displayed on the first and second floors of the museum which, ever since its founding, has continued to receive praise both from specialised scholars and the public at large.

The Carima Foundation is therefore delighted to support the work of a Macerata association like the “Amici di Palazzo Buonaccorsi”, under the guidance of Prof.ssa Paola Ballesi, who for some years has been profoundly committed to the promotion of emerging local artists in Marche and beyond. We also particularly appreciate the decision to have named the award after the illustrious Macerata artist Ivo Pannaggi, who brought his art outside the national boundaries to meet with great success, twelve of whose masterpieces are held in the Carima Foundation collection.

## Nando Ottavi

CEO Simonelli Group

The dialogue that art and industry have conducted over time, often generating a strong reciprocal influence, has been fruitful for both, and in particular has helped the continuous innovation in the worlds of art and manufacturing that underpins economic, social and cultural progress.

This relationship between art and industry sees the renewed support of the SIMONELLI Group, leading producer of coffee and cappuccino machines, with the *Pannaggi/New Generation Award* promoted and organised by the “Amici di Palazzo Buonaccorsi e delle istituzioni culturali del territorio” Association.

This prize, named after Ivo Pannaggi, in many ways associates itself with the longstanding connection between art and the world of manufacturing. Indeed, the Macerata artist, apart from having associated his name with Futurism, was also attracted by the teachings of Bauhaus, the school of architecture, art and design, which this year celebrates the centenary of its founding. Bauhaus was the “institutional” meeting point of art and manufacturing. The strength of his ideas (rationality, the essential nature of shapes, efficiency, the centrality of man without demonising machines) survived the school itself and are still founding elements of modern industrial design.

The second year of the *Pannaggi/New Generation Award*, that coincides with the Bauhaus centenary, apart from being a time to remember and appreciate the Macerata artist, thus takes on particular importance within that connection between art and the world of industry.

Victoria Arduino, the brand of coffee machines now produced in Belforte del Chienti, is one of the symbols of Made in Italy that, more than others, since 1905 has made design and style its points of strength, also thanks to contributions by important artists. Orlando Simonelli himself, the creator of what was subsequently to lead to the founding of our industrial group, appears to have discovered in a famous work by his near contemporary Ivo Pannaggi the stylistic inspiration to produce his first coffee machine. I am referring to the “1936” model that 80 years later was listed by the prestigious Treccani Institute in its Italian Encyclopaedia among the 90 objects that represent the history of Italian design and our country’s manufacturing excellence.

These are two examples of how, in the Simonelli Group, art has conducted its dialogue with the industrial system. This dialogue continues today through the *Pannaggi/New Generation Award*.



## L'ultima immagine

Paola Ballesi

«Le cose più familiari e più quotidiane parlano di cose inaudite»

Friedrich Nietzsche

11

Ma c'è qualcosa di più irriducibile dell'"invisibile", inaudita vicinanza del quotidiano? A questa comune indifferenza per la realtà del quotidiano, con una risonanza che scuote da più di un secolo la riflessione filosofica e artistica, risponde Michele Carbonari prestando la sua attenzione e la sua intenzione alle cose apparentemente invisibili che, in una sorta di epoché fenomenologica, vengono sospese ed illuminate grazie alla luce della pittura. Sulla scorta dell'operazione *readymade* di Duchamp, della cosa recuperata sulla scena dell'arte, qui è la stessa pittura a regalare la possibilità a ciò che è comune di "darsi in visione" predisponendo le condizioni perché dunque qualcosa possa vedersi, apparire, manifestarsi.

Un sortilegio pervercacemente inseguito secondo Maurice Merleau-Ponty dalla pittura moderna, a cominciare da Cézanne, che reclama il suo ruolo per esporre le condizioni dell'esperienza stessa restituendo una sorta di archi-esperienza che svela le nostre complicità primitive con il mondo. Non per niente, questa inerenza reciproca e pre-rappresentativa tra soggetto e oggetto il filosofo francese la chiama "carne", di cui sono fatti l'uomo e il mondo, in un rapporto tanto stretto e inestricabile, che chiama a sua volta "chiasma", per significare una coappartenenza originaria dove non c'è l'uno senza l'altro. Il primato della percezione e della corporeità apre dunque una nuova prospettiva ontologica per cui quello che attiene all'essere stesso, non corrisponde al dire, al significare, debordante e distanziante, ma all'indicare, al mostrare, all'esibizione silenziosa di sé. Del resto, «Ciò che fa essere il linguaggio come linguaggio – suggerisce Heidegger nel suo *Unterwegs zur Sprache* (1959) – è il Dire originario (die Sage) in quanto mostrare (die Zeige)». Ed è proprio la pittura a far sì che la cosa indichi silenziosamente sé stessa nell'opera come una particolare presenza, un'astanza, direbbe Cesare Brandi, che dunque dispone il reale sul piano dell'indicazione e non su quello della significazione.

In questo senso lo sguardo del pittore diventa la condizione di possibilità della cosa, esaltazione della potenza del dipingere che offre una forma di presenza realizzata nell'opera, distinta sia dalla flagranza dell'esistenza comune, sia dalla natura del segno, che viene attraversato alla volta di altro. Così l'estetica moderna, superando definitivamente il paradigma mimetico nella sua accezione più banale, mette al centro il carattere produttivo e costruttivo dell'attività artistica che come forma simbolica, al pari del mito o della scienza, fa essere il mondo, sia come sapienza poetica secondo Vico, sia come intuizione-espressione come voleva Croce, ma anche come *Way of world-making*, suggerita dalla più recente teoria di Nelson Goodman.

Nella pittura di Michele Carbonari il problema del rapporto tra immagine e realtà è costitutivo e il suo percorso di ricerca certifica la meticolosa precisione compiuta sul dato percettivo, con cui seleziona, sceglie, accentua alcuni aspetti a scapito di altri. Figlio del suo tempo, ha perfettamente assorbito il nuovo statuto della pittura così esemplificato da Barnett Newman in *The*

*Plasmic Image* (1943-'45): «Il Pittore di oggi non è interessato ai propri sentimenti o al mistero della propria personalità, ma a penetrare nel mistero del mondo. La sua immaginazione, perciò, sta tentando di scavare nei segreti metafisici».

Questo interesse per la realtà dell'esperienza trascendentale ci riporta al *qui ed ora* della pittura attraverso la quale in qualsiasi momento può irrompere la "vera conoscenza" del mondo. Siamo davvero di fronte ad un'arte ontologica, cioè che pone le sue basi e le proprie condizioni di possibilità sul puro essere delle cose, delle situazioni, sulla semplice presenza lasciata emergere come fenomeno extralinguistico ed esperienza immediata che proprio in quanto tale desta meraviglia. Ed è il gesto del pittore a convertire lo sguardo in un "fare", è il lavoro dell'artista che rende operante la visione svelando l'apparire delle cose. E in questo prezioso scrigno della pratica pittorica è racchiuso l'inesauribile lascito dell'insegnamento di Leonardo da Vinci che considera la pittura al di sopra di tutte le arti perché traduce la facoltà visiva in attività artistica al fine di possedere il mondo *sub specie imaginis*.

La pittura di Michele Carbonari testimonia questa attitudine e con una libera scissione dello sguardo ri-presenta, cioè dà a vedere ciò che si vede e lo rende per la prima volta visibile, non semplicemente inserito in una rete di segnali visivi. E in questo modo le diverse forme di esistenza sfumano le une nelle altre in un ordine né rigido né fisso perché la "cosa" perde il suo significato unico e dicibile per transitare in una sequenza di significati mutanti e in continuo movimento, tanto da poter essere di volta in volta recuperata sotto un'altra visione e un'altra dicibilità. Il recupero dell'ombrellone fuori uso e fatto splendere dai colori della pittura credo sia l'esempio più convincente di come possiamo cambiare il nostro sguardo ribaltando il nostro modo di vedere e giudicare la realtà in cui siamo presi come in una rete dalle maglie strette e vincolanti.

La selezione delle opere in mostra è un invito sommesso a riconsiderare una realtà perduta che il tempo ha sepolto nell'oblio, oscurandola e rendendola invisibile. Allentare le maglie e allargare l'orizzonte, liberarsi della nozione delle cose per abbandonarsi al *fuori senso*, che è all'origine stessa di ogni senso e valore, è la strada battuta dagli artisti e dai poeti per raggiungere il luogo delle rivelazioni, l'esperienza visionaria apparentemente inutile delle intuizioni immaginali che, invece, prodigiosamente, rende "l'inaccessibile alla portata di tutti".

## The last image

Paola Ballesi

«The most familiar and most everyday things speak of things as yet unheard»  
Friedrich Nietzsche

Could there be anything more unfathomable than the "invisible", unheard of proximity of everyday things? Faced with this typical indifference towards what is commonplace that has resonated in artistic and philosophical thought for more than a century, Michele Carbonari offers an answer. He devotes both his attention and his intention to things that are apparently invisible that, in a kind of phenomenological epoché, he suspends and illuminates by the light of his painting. Just like Duchamp's *readymade*, where the thing is sublimated on the artistic stage, in this case it is the same painting that gives the opportunity to what is commonplace to "enter our vision", creating the conditions for something to be seen, to appear and to manifest itself.

A spell tenaciously pursued by modern painting, according to Maurice Merleau-Ponty, starting with Cézanne, who defined his role as revealing the condition experience itself, offering a kind of archi-experience that displays our primitive complicity with the world. The French philosopher called this reciprocal and pre-representative belonging between subject and object "flesh", from which man and the world are made in an intertwining and inextricable relationship, which, in turn, he called "chiasm", meaning an original reciprocal belonging, where one cannot be without the other. The ontological primacy of perception and corporeity opens a new perspective by which what pertains to the being itself does not correspond to overflowing and distancing language or meaning, but to indicating, showing its own silent manifestation. Indeed, «What makes language to be language – as Heidegger suggests in his *Unterwegs zur Sprache* (1959) – is the original Saying (die Sage) as a show (die Zeige)». And it is precisely painting that makes the thing silently indicate itself in the work as a particular presence. Cesare Brandi would call it an "*astanza*", because it lays what is real on the plane of indication and not on that of meaning.

In this sense the gaze of the painter becomes the condition of possibility of the thing, exaltation of the power to paint that offers a form of real presence in the work, distinct from both the actuality of common existence and from the nature of the sign that is carried beyond. Thus modern aesthetics, by moving further than the common notion of a mimetic paradigm, highlights the productive and constructive nature of artistic activity, which, in its symbolic form, on a par with myth or science, brings the world into being, as poetic wisdom according to Vico, as intuition-expression according to Croce, but also as a *way of world-making*, suggested by Nelson Goodman's latest theory.

In the painting of Michele Carbonari the issue of the relationship between image and reality is fundamental and his artistic growth testifies to the meticulous precision carried out on a perceptive element, with which he selects, chooses and accentuates certain aspects rather than others. A child of his time, he has perfectly absorbed the new statute of painting as exemplified by Barnett Newman in *The Plasmic Image* (1943-'45): «The



present painter is concerned not with his own feelings or with the mystery of his own personality but with the penetration into the world-mystery. His imagination is therefore attempting to dig into metaphysical secrets».

This interest for the reality of transcendental experience brings us to the *here and now* of painting whereby, at any time, a “real understanding” of the world can burst in. Here, we find ourselves standing before ontological art, that builds its foundations and its conditions of possibility on the pure being of things, situations, on the simple presence that is allowed to emerge as an extralinguistic phenomenon and immediate experience, which, as such, astonishes us. And it is the painter’s gesture that converts the gaze into the act of creation. It is the work of the artist that makes vision operative, and makes it emerge by revealing it as such. And it is this treasure chest of the work of painting that encloses the inexorable legacy of the teaching of Leonardo da Vinci who considered painting to be above all other forms of art because it translates the visual faculty into artistic creativity in order to possess the world in the form of image.

The painting of Michele Carbonari is an example of this attitude and by means of a free splitting of the gaze, re-presents, namely, presents again what is seen and makes it visible for the first time, it is not simply inserted into a network of visual signs. And it is in this way that the various forms of existence blend into each other in an order that is neither rigid nor fixed because the “thing” loses its unique and expressible meaning to cross over within a sequence of mutating and constantly moving meanings, in such a way as to be occasionally recovered in another vision and in another expression. The recovery of a broken beach umbrella that is made to shine with painted colours, I believe, is the most convincing example of how we can change our gaze by overturning our way of looking and judging the reality in which we are caught like in a tight and limiting net.

The selection of the works on display is a discrete invitation to reconsider the lost reality that time has buried, hidden and made invisible. To loosen the net and broaden horizons, to liberate ourselves from our notion of things, to abandon ourselves beyond understanding that is at the origin of every understanding and value, this is the path trodden by artists and poets to reach revelation, the apparently useless visionary experience of the intuition of imagination that, on the contrary, prodigiously provides access to what is inaccessible to all of us.

## Il vuoto, lo spazio, l’oggetto. L’ibridazione e la sintesi nel lavoro di Michele Carbonari

Stefano Verri

Fu Filiberto Menna nel 1975 con *La Linea analitica dell’arte moderna* a colmare la rottura epistemologica che si stava consumando nelle arti e a porre lo spartiacque tra un atteggiamento antico della pittura e quello contemporaneo, tra quello in cui l’artista rivolge il pensiero e il suo operare verso l’esterno e quello in cui, al contrario, l’artista rivolge il proprio pensiero e il proprio *fare* alla pittura stessa, fornendo un contributo critico fondamentale alle possibilità di lettura dell’arte del XX secolo.

Da una parte si presuppone un oggetto della rappresentazione, dall’altra questo si materia della sostanza della pittura stessa: un pensiero rivolto non necessariamente all’oggetto del dipinto ma al dipingere, non alla forma ma alla sostanza stessa del gesto. Non un *cosa* ma un *come*, un *quando*, un *quanto*, un *perché*, che insieme o singolarmente danno vita ad una dimensione concettuale della pittura. Nessuno dei due estremi ha mai completamente oscurato l’altro ma se è vero che questa straordinaria intuizione critica da una parte ha teorizzato e legittimato un lavoro *aniconico*, ha anche dato consapevolezza al lavoro di chi dall’*icona* non si voleva o poteva separare. Una zona grigia di ibridazione dove i valori della pittura antica si uniscono alla ricerca contemporanea e gli spazi simbolici della prima si sostanziano nelle speculazioni formali della concettualità.

In questo contesto si inserisce il lavoro di Michele Carbonari, in cui lo spazio nomotetico della tradizione si formalizza in un raffinato ragionamento sulla forma, sul colore e sullo stesso fare pittorico, dove il *come*, il *cosa* e il *perché* diventano oggetto di un’unica riflessione complessiva.

Emblematici di questo atteggiamento sintetico sono *Costruzione* (2018) e *Costruzione 2* (2018) in cui le strutture precarie in mezzo a palazzi feriti dal terremoto aprono sul paesaggio montano dell’Appennino marchigiano. Un processo di ibridazione dove forme pure dal sapore minimale – sporcate da una sequenza costruttiva in cui la pittura indugia sul dettaglio del colore e campiture piene vengono plasmate da tratteggi di luci e di ombre – si sovrappongono ad un paesaggio veloce e rarefatto. Tecnicamente è assente l’uomo, come è assente la ferita ma è presente e chiaramente identificato l’elemento di antropizzazione del paesaggio. Il dolore rimane una nota appena percettibile adagiata sul fondo del significato complessivo del dipinto di cui l’armatura, la costruzione è l’elemento improprio chiaramente destabilizzante.

L’artista rappresenta quindi l’uomo attraverso la sua assenza e ne testimonia l’esistenza mediante una traccia più o meno esplicita. Così in *Spazio d’ingresso* (2019) i volumi puri si caricano di significati architettonici attraverso il dettaglio pittorico, mentre in *Ingresso* (2019) il vuoto umano si colma nella presenza di un interruttore, un elemento che presuppone l’azione. Ambienti in potenza dove le forme danno vita ad uno spazio umano che in un qualche modo attende una presenza.

*Soglia* (2019) sembra invece aprire ad una diversa sfaccettatura della poetica dell’artista, ad una fase nuova e diversa della sua consapevolezza creativa. In questo dipinto il pittore torna a confrontarsi con l’oggetto, con la traccia esplicita dell’esistenza umana: un ombrellone che steso sull’uscio di una

porta ne segna appunto la “soglia”. Pur essendo incidentale questo non è un oggetto qualunque, è un oggetto che in un qualche modo innesca un processo sinestetico gravido di ricordi ed emozioni. La cosa in sé non è il solo aspetto fondamentale, ciò che interessa Carbonari non è il mero livello oggettuale, ma è il livello costruttivo, è la forma, è la sensazione visiva che l'elemento conserva anche una volta dismessa la sua funzione pratica.

Ecco che lo stesso ombrellone, in una triade di *aperto*, *chiuso* e *caduto*, diventa il soggetto di un trittico in cui l'artista ingloba il suo spazio, il suo ambiente, il suo personale contributo all'antropizzazione. E con il medesimo interesse per le forme, come per l'indugiare sul colore, sulla luce e sulle ombre, dà vita questa volta ad un ambiente esistente: il suo studio.

Nel trittico *Ombrellone nello studio* (2019) l'artista in un certo senso non riflette più soltanto sugli strumenti della pittura, sulle forme e sullo spazio ma sposta l'attenzione anche su sé stesso e sulla sua funzione, come, d'altra parte, già altri fecero molto prima di lui.

In questi dipinti infatti c'è una mutazione di fondo, il vuoto si riempie di oggetti che non sono più incidentali come l'ombrellone, ma sono opere dell'artista stesso, definite e riconoscibili: *Appesa* (2018) e *Esterno* (2017). E lo stesso Ombrellone, *leitmotiv* di disegni e opere precedenti sembra non essere più soltanto un oggetto che con la sua forma impegna uno spazio.

Questo lavoro in un qualche modo rappresenta il superamento critico di un atteggiamento pittorico precedente in cui gli oggetti erano interessanti in quanto forme, già *Pannello su parete* (2013) sembra preludere ad un discorso sulla pittura mentre *A4* (2011), *...poltrona* (2011) e *Poltrona su pagina* (2012) sono legate ancora ad un discorso sulle sole forme. Il primo è la semplice rappresentazione di un foglio standardizzato, formalizzato in una raffinata pittura che ne fissa l'aspetto materico mentre *...poltrona* e *Poltrona su pagina* sembrano ancora insistere sulla rappresentazione tautologica di un oggetto privato della sua funzione inserito non in un ambiente fisico ma in uno spazio grafico. In queste opere perdura il concetto di vuoto e la presenza umana rimane residuale, esiste semplicemente perché deducibile, mentre nel trittico la presenza dell'artista vive precisamente nel suo lavoro.

## Emptiness, space, object. Hybridisation and synthesis in the work of Michele Carbonari

Stefano Verri

It was Filiberto Menna in 1975 with *La Linea analitica dell'arte moderna* who remedied the epistemological breakage that had taken place in the arts and who established the distinction between the traditional and contemporary approaches to painting, between the artist who directs his thought and his work towards the outside and the artist who directs his thought and his actions towards painting itself, thus providing a critical contribution to our ability to read 20<sup>th</sup> century art.

On the one hand, we can presuppose an object of the representation, on the other, the object comes into being from the substance of the painting itself. This does not necessarily regard the object of the representation, but it regards the action of painting, not the form but the actual substance of the gesture. Not a *what* but a *how* a *when* a *how much* and a *why*, that together or individually give life to a conceptual dimension of painting. Neither of these opposites has ever completely obscured the other, but whilst this extraordinary critical intuition has theorised and legitimised an aniconic work, it has also made the artist aware of his work when he had neither the desire nor the ability to separate himself from the *icon*. This is a grey area of influence where the traditional values of painting meet contemporary artistic development and the symbolic spaces of the former take their substance from the formal speculations of conceptuality.

The work of Michele Carbonari can be placed within this context, where the traditional nomothetic space is formalised in a refined reasoning on form, colour and on the very act of painting, where the *how*, the *what* and the *why* become the object of a single comprehensive consideration.

The works that are emblematic of this synthetic view are *Costruzione* (2018) and *Costruzione 2* (2018) where the precarious structures between the buildings damaged by the earthquake look out towards the mountain landscape of the Marche Appenines. A blending process where pure, minimal forms – polluted by building sequences in which painting dwells on the detail of colour and full fields are shaped by spots of light and shade – overlay a simplified and subtle landscape. Man is technically absent, just as the damage is absent, but the element of anthropisation of the landscape is present and clearly identified. The pain remains as a barely perceptible note resting on the base of the overall meaning of the painting, whose structure and construction form the improper and clearly destabilising element.

The artist thus represents man by his absence and testifies to his existence using more or less explicit evidence. In *Spazio d'ingresso* (2019) pure volumes acquire architectural significance with their pictorial detail, whilst in *Ingresso* (2019) human emptiness is filled in the presence of a switch, an element that presupposes the action. These are potential settings where form gives life to a human space that somehow awaits a presence. *Soglia* (2019) however appears to open up to another aspect of the artist's project, to a new and different phase of his creative awareness. In this painting the artist relates once again to the object, with explicit evidence of human existence: a beach umbrella that is lying in a doorway marking the “threshold”. Albeit casual, this is not any object, because it triggers a

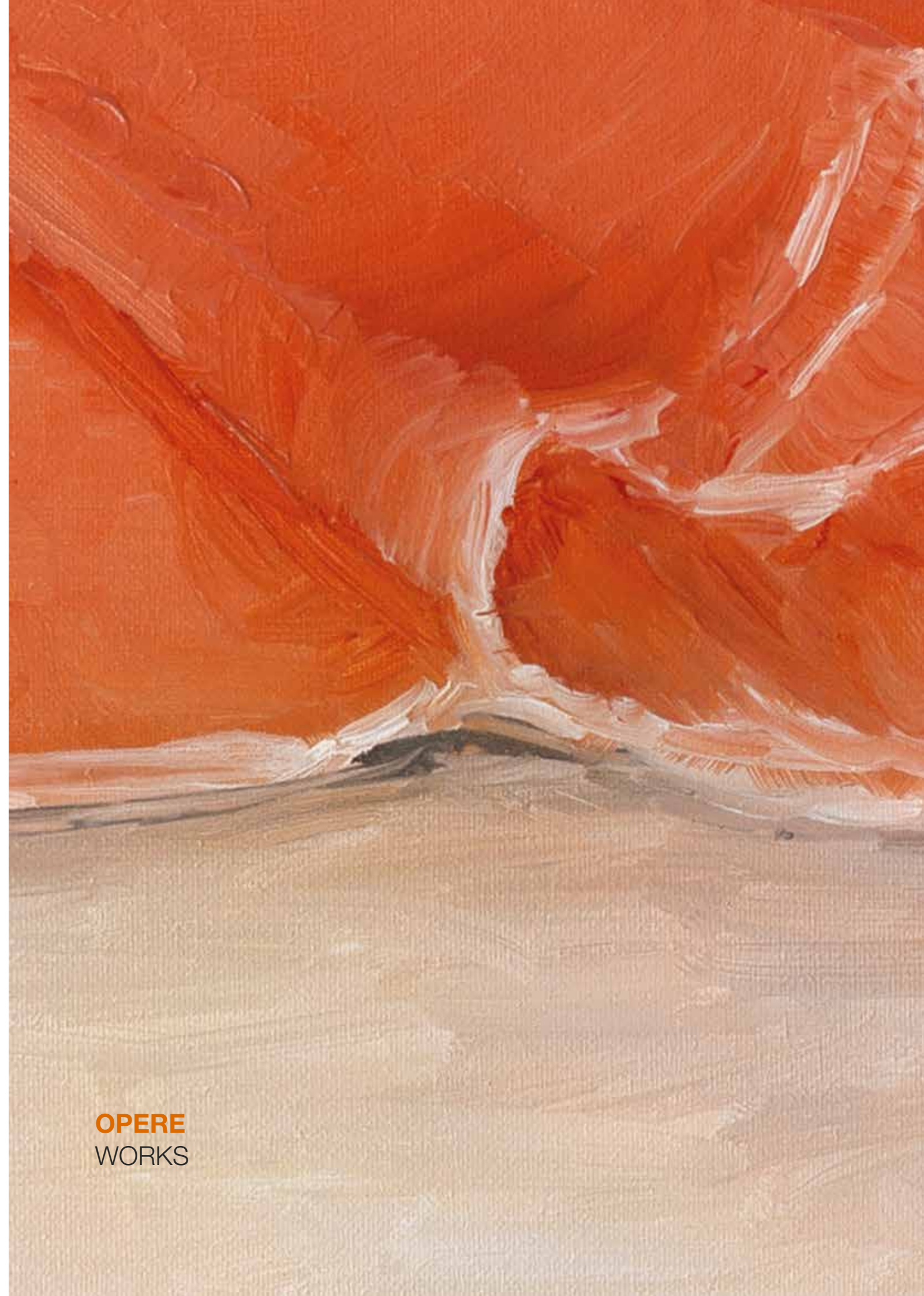


synesthetic process full of memories and emotions. The thing in itself is not the only fundamental aspect. What Carbonari is interested in is not merely the object but the constructive level, the form, the visual sensation that the object conserves even when its practical function is removed.

Here we see the beach umbrella, in a threefold sequence, *open*, *closed* and *fallen*, that becomes a triptych where the artist envelops his space, his setting and his personal contribution to anthropisation. By means of the same interest for forms and the same lingering on colour, on light and shadows, this time he brings to life a real setting: his own studio. In the triptych *Ombrellone nello studio* (2019) the artist in a sense does not only consider the tools of painting, the shapes and the space, but shifts the attention to himself and to his function, like others did long before him.

These paintings contain a fundamental change, the emptiness is filled with objects that are no longer casual like the beach umbrella but are the defined and recognisable work of the artist himself: *Appesa* (2018) and *Esterno* (2017). And the same beach umbrella, which is the *leitmotiv* of previous drawings and works no longer appears as an object that fills a space with its form.

This work in some ways represents the point at which the artist goes beyond his previous pictorial approach where objects were interesting as forms. *Pannello su parete* (2013) indeed seems to act as a prelude to a dialectic on painting, whilst *A4* (2011), *...poltrona* (2011) and *Poltrona su pagina* (2012) still only address the question of forms. The first is the simple representation of a standardised sheet of paper, reduced to a refined painting that fixes its material aspect, whereas *...poltrona* and *Poltrona su pagina* appear to insist on the tautological representation of an object with its function removed, not placed in a physical setting but in a graphic space. In these works, the concept of emptiness stays on and human presence remains as a residue. Human presence exists because it can be deduced, whereas in the triptych the presence of the artist lives precisely in his work.



**OPERE**  
WORKS



*Sedia*

2011  
Olio su tela *Oil on canvas*  
70 x 70 cm





*C'è qualche cosa (sgabello)*

2016  
Olio su tela *Oil on canvas*  
60 x 45 cm



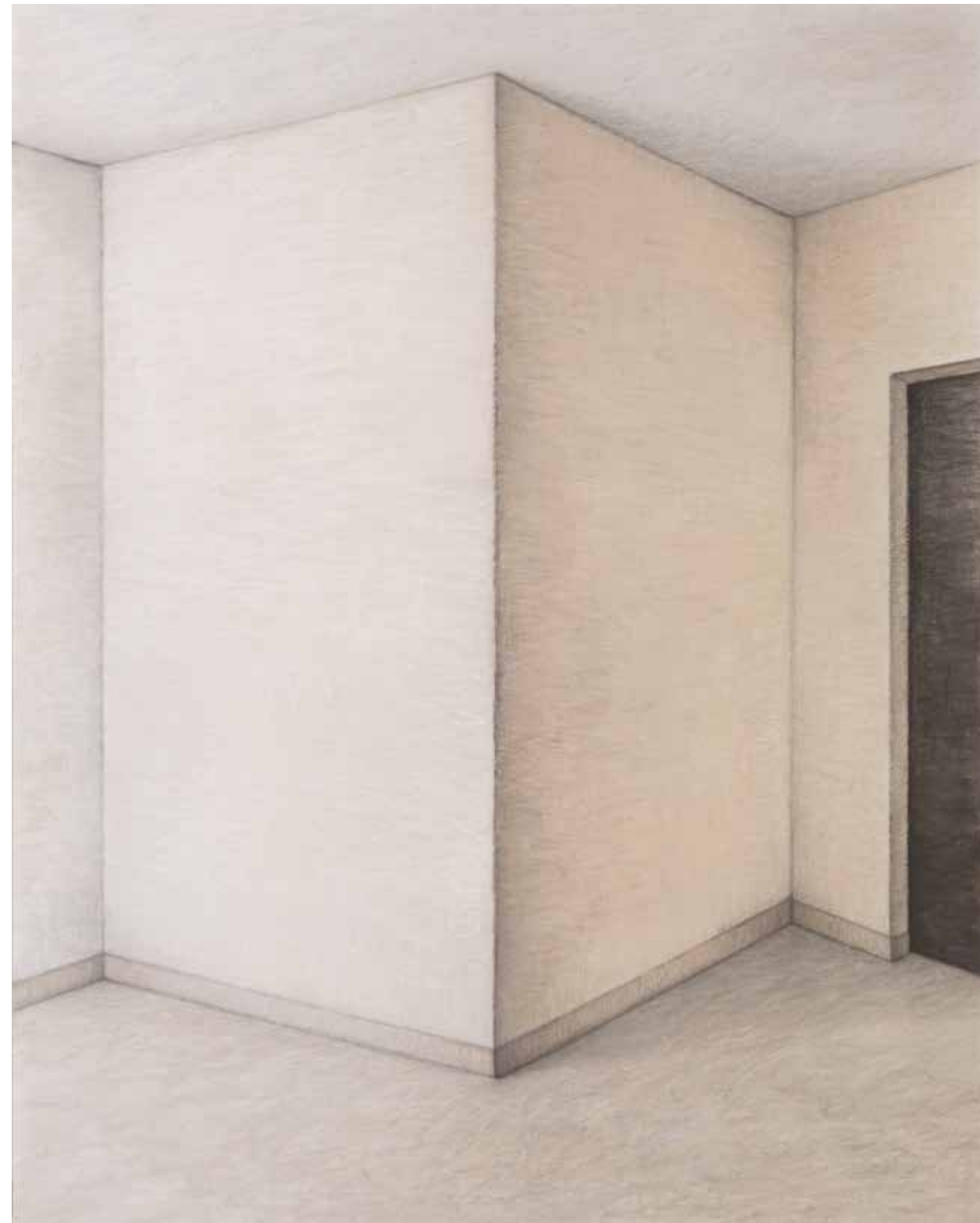


*Ingresso*

2019  
 Tecnica mista su carta *Mixed media on paper*  
 55 x 42,5 cm

*Spazio d'ingresso*

2019  
 Tecnica mista su carta *Mixed media on paper*  
 150 x 120 cm



*Ombrellone*

2019

Installazione *Installation*

Dimensioni variabili *Variable dimensions*







*Trittico-Ombrellone nello studio*

2019

Olio su tela *Oil on canvas*

120 x 90 cm

120 x 100 cm



*Esterno*

2017

Olio su tela *Oil on canvas*

80 x 209,5 cm



*Appesa*

2018

Olio su tela *Oil on canvas*

29,7 x 29,7 cm



*Sulla soglia*

2019

Tecnica mista su carta *Mixed media on paper*

55 x 75 cm

*Soglia*

2019

Olio su tela *Oil on canvas*

185 x 135 cm





*Poltrona su pagina*  
2012  
Olio su tela *Oil on canvas*  
150 x 100 cm



*Pannello su parete*  
2013  
Olio su tela *Oil on canvas*  
150 x 100 cm







*Costruzione*

2018  
Olio su tela *Oil on canvas*  
100x140 cm





*Costruzione 2*

2018  
Olio su tela *Oil on canvas*  
120x90 cm



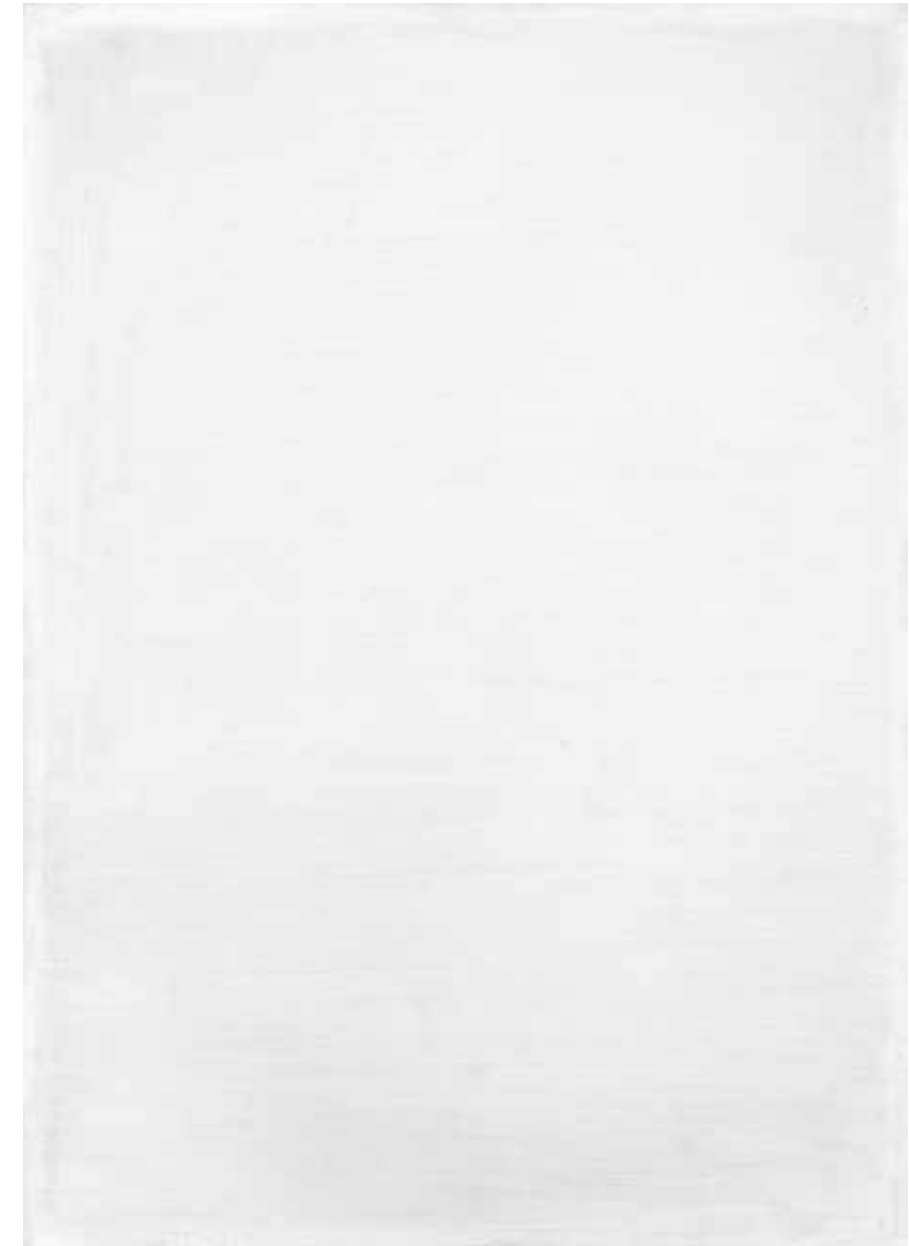
*...poltrona*

2011  
Olio su tela *Oil on canvas*  
60 x 100 cm



*Lingua*

2012  
Olio su tela *Oil on canvas*  
50 x 50 cm



*A4*

2011

Olio su tela *Oil on canvas*

29,7 x 21 cm





## Nikla Cingolani intervista Michele Carbonari

55

La produzione pittorica di Michele Carbonari mostra delle “presenze”, in rapporto con gli spazi e con le cose che vivono in essi, depurate da ogni idealismo legato alla rappresentazione. Sebbene le proprietà formali del suo stile risentano della grande lezione neo-espressionista e di artisti come Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Luc Tuymans, non sono intrise di cervellotiche implicazioni né caricate di significati subliminali a scapito dell'immediato e semplice apparire delle cose. Con pennellate leggere, spezzate e transitorie dipinge partendo dall'incontro con qualcosa che, come lui stesso sostiene, «reclama un'esistenza brutale, ferma e a-significante». Il suo linguaggio figurativo, in contrasto con la produzione di immagini contemporanee indirizzate prevalentemente verso l'iconico e il sensazionale, registra un *fatto pittorico* senza particolare trasporto o sentimentalismo. Tuttavia niente accade per caso...

Michele Carbonari vive e lavora a Macerata ed è nel suo studio che ci siamo incontrati.

NIKLA CINGOLANI. Nelle tue opere hai scelto di togliere la figura umana focalizzando il tuo sguardo sugli oggetti e su tutto ciò che sembra inutile. Qual è la relazione che ti lega alla “cosa” e perché cattura la tua attenzione?

MICHELE CARBONARI. Delle cose mi interessa soprattutto la loro ambiguità esteriore, la capacità di dare allo sguardo “un punto di fuga” con cui possono manifestarsi nel loro nudo venire alla presenza.

La cosa si apre alla possibilità di divenire, senza rinviare ad una logica concettuale che la oltrepassi o delimiti e ad attirarmi è la loro immanenza il loro esser-qui completamente esposte. Mentre la figura umana, sottratta, è evocata per assenza, attraverso gli oggetti-luoghi che la “segnano”. In ogni mio lavoro è implicitamente contenuto il senso del rapporto che si instaura tra me e quegli spazi o cose che in qualche modo reclamano un'esistenza. Anche l'oggetto qualsiasi, privo di utilità, diventa subito necessario, perché nell'imprevedibilità dell'incontro non si istituisce una gerarchia estetica di valore, ma è la fisicità del rapporto ad innescare il processo di creazione e di continua ricomposizione della realtà.

CINGOLANI. I tuoi quadri pur avendo dei soggetti talvolta molto semplici, risentono di una teoria artistica e conoscenza della storia dell'arte che rimanda ad atmosfere “metafisiche”, come ad esempio il tuo ombrellone sdraiato sulla soglia di un'architettura pulita e senza tempo. È una tradizione alla quale senti di appartenere?

CARBONARI. La dimensione metafisica, intesa nella sua accezione estetica più ampia, è una tra le molte suggestioni che alimentano la mia pittura. Mi vengono in mente artisti come Piero della Francesca, Sironi, Hopper, Morandi, Bernd e Hilla Becher, solo per citarne alcuni e fatte le dovute differenze, nei quali questa “atmosfera” si può sentire a fior di pelle. Mi sento vicino a questa “aria” che attraversa passaggi differenti della storia dell'arte dove è possibile rintracciare un'estraneità o una tensione atemporale.

D'altra parte anche le cose presenti nei miei lavori sembrano restare in disparte e come in attesa, immobili in spazi sospesi, anonime senza una loro



particolare funzionalità, ma pur soggette allo scorrere del tempo, ne è un esempio l'ombrellone, che per me ha iniziato a "farsi presente" solo dopo essersi rotto, ovvero nel momento in cui è divenuto inutilizzabile.

CINGOLANI. Alcune inquadrature sembrano derivare dal linguaggio cinematografico, in altre entra in gioco la pittura dal vero. Quanto è importante la preparazione e la pianificazione per il tuo lavoro?

CARBONARI. La pianificazione è successiva all'incontro con la cosa, e non di rado la scelta dei soggetti avviene in modo piuttosto naturale e quasi automatico. Improvvisamente qualcosa cattura il mio sguardo al punto da non potermi sottrarre al desiderio del confronto e può anche trattarsi di un elemento, un ambiente o una struttura che ho già visto in svariate occasioni ma senza curarmene.

Per ridurre al minimo la distanza tra progettazione ed esecuzione preferisco dipingere dal vero, in questo modo la relazione con le cose si fa più intensa e immediata e l'impulso a "toccarle" diviene tutt'uno con l'atto di dipingerle. Altre volte, scatto fotografie di cui poi mi servo per ricreare in studio la sensazione del primo contatto. In entrambi i casi, il modo di costruire lo spazio dell'immagine può richiamare il montaggio e le inquadrature filmiche in cui si mira a far affiorare un evento piuttosto che raccontarlo.

Il tentativo è quello di creare l'*immagine che manca*, in grado di tradurre la tensione tra realtà e rappresentazione in un lampo espressivo in cui la realtà è sempre sul punto di nascere.

CINGOLANI. Il primo impatto che si ha davanti alle tue opere è una sorta di distacco emotivo. Le figure sembrano dissolversi per l'uso di una tavolozza con tinte non pienamente sature, talvolta smorzate, e pennellate che azzerano le classiche tecniche accademiche. Ciò suggerisce di guardarle senza l'imposizione di ordini teorici in modo da penetrarle più facilmente, attraversando le superfici, per esperire qualcosa di più insondabile. Come mai hai deciso di azzerare l'appeal nelle tue creazioni?

CARBONARI. Ho scelto di dare corpo a un gesto che tenta di entrare in risonanza con le cose senza sovraccargarle, anzi togliendo qualcosa al

vedere. Del resto ritengo che la propensione al sensazionale abbia poco a che fare con il *sentire* e l'emozione estetica sia qualcosa di più sottile del semplice consumo.

Il mio obiettivo è "lasciare gli oggetti là dove si trovano", rispettarne la distanza, cercando tuttavia di avvicinarmi a questa distanza per darne espressione. Solo abbandonandosi alla presenza di un oggetto, e assecondandone totalmente l'impenetrabilità, è possibile mettere in gioco la presenza come un'esteriorità che nel suo dispiegarsi può aprirsi alla profondità di ogni possibile senso.

L'apparente mancanza di trasporto, è allora una tensione emotiva "posta fuori", sottesa nelle esibite pennellate di colore che indicano come il venire alla presenza di qualcosa sia anche sempre un sottrarsi, un'evanescenza che segna lo scarto della rappresentazione tesa a restituire l'indefinibilità dell'ente.

CINGOLANI. Anche se la tua riflessione è vicina alla lezione neoespressionista con profonde inflessioni concettuali, uno dei soggetti da te riprodotto (nel caso specifico il particolare di una poltrona), viene riscritto in chiave pop per mezzo di una traslitterazione e reiterazione. Non credi ci sia una certa relazione con la Pop Art?

CARBONARI. Ciò che in questo quadro può stabilire una relazione con il linguaggio della Pop Art è probabilmente il tipo di immagine proposta, infatti la decisione di affrontare questo soggetto non è nata dal desiderio di realizzare un lavoro pop, ma è avvenuta per analogia: ho semplicemente seguito il suggerimento fornitomi da un precedente dipinto.

Ad affascinarmi è stata la possibilità, propria dell'immagine, di aprirsi automaticamente verso qualcos'altro; dunque è il fare stesso della pittura ad aver determinato il pensiero del quadro, non viceversa.

Al di là dell'aspetto iconico, l'elemento che fa consistere l'opera è la struttura pittorica messa in bella mostra. L'evidente costruzione dell'immagine, l'artefatto contrasto cromatico tra fondo e figura e, in generale le modalità di produzione del dipinto, divengono importanti come e ancor più dell'immagine stessa, rivelando quel che la pittura è nei suoi processi e strategie, non quel che rappresenta.



Michele Carbonari's paintings show "presences", in relation to spaces and to the things that live inside them, cleansed of all idealism linked to representation. Although the formal characteristics of his style are influenced by the great lesson of neo-expressionism and by artists like Gerhard Richter, Anselm Kiefer and Luc Tuymans, they are not burdened by overcomplicated implications nor are they loaded with subliminal elements to the detriment of the immediate and simple appearance of things. With light, brief and transitory brushstrokes, he paints starting from the meeting with something that, as he states, "*claims a brutal and stationary existence that is free of meaning*". His figurative language, in contrast with contemporary images that tend prevalently toward the iconic and the sensational, registers a *pictorial fact* without any particular emotion or sentimentalism. Nothing, however, happens by chance...

Michele Carbonari lives and works in Macerata and we met in his studio.

NIKLA CINGOLANI. In your work you have chosen to remove the human figure and focus your attention on objects and on everything that seems useless. What is the relationship that links you to the "thing" and why does it grab your attention?

MICHELE CARBONARI. I am especially interested in the external ambiguity of *things*, and in the opportunity to give our view "a vanishing point" through which they can reveal themselves in their pure coming into presence.

*Things* open up to the possibility of becoming, without referring back to a conceptual logic that goes beyond or circumscribes them. It is their immanence that attracts me and their completely exposed being-here.

Whilst the human figure, which is removed, is evoked by its absence, through the objects and places that "signal" it. Every one of my works contains a sense of the relationship that is created between me and the spaces or things that somehow claim an existence.

Even any casual, useless object immediately becomes necessary, because the unexpected nature of the meeting does not create an aesthetic hierarchy of values, but it is the physicality of the relationship that sets off the process of creation and continuous re-composition of reality.

CINGOLANI. Your paintings, in spite of their often very simple subjects, such as your beach umbrella lying in the threshold of a clean and timeless architecture, show the influence of theories and knowledge of the history of art that remind us of "metaphysical" atmospheres. Do you feel that you belong to this tradition?

CARBONARI. The metaphysical dimension, in its broadest aesthetic sense, is one of the many suggestions that nourish my paintings. The artists that come to my mind are Piero della Francesca, Sironi, Hopper, Morandi, Bernd and Hilla Becher, to mention only a few, taking due account of their differences, in which this "atmosphere" can be immediately felt. I feel close to this "air" that moves through different stages of the history of art where we can notice an extraneity or a timeless tension.

The things present in my works seem to be left to one side as if waiting, stationary in suspended spaces, anonymous and without any particular

function, but nonetheless subject to the passage of time. An example of this is *Beach Umbrella* which, for me, only starts to "become present" when it is broken, i.e. at the moment when it becomes useless.

CINGOLANI. Some frames seem to derive from the language of cinema... in others, painting from real life comes into play. How important for your work is preparation and planning?

CARBONARI. Planning comes after meeting the *thing*, and I often choose my subject quite naturally and almost automatically. Unexpectedly, something captures my gaze to the point that I cannot resist the desire to come into contact with it, it could be an element, a setting or a structure that I have already seen many times but without any particular interest.

Wherever possible, to minimise the gap between planning and execution, I prefer to paint from real life, in this way the relationship with things becomes more intense and immediate and the impulse to "touch them" becomes one with the act of painting them. On other occasions, I take photographs which I use to recreate the sensation of the first touch in my studio. In both cases, my way of building the space of the image could be similar to film editing and framing where the event is made to emerge rather than telling the story.

The intention is to create *the missing image*, which can translate the tension between reality and representation in an expressive flash where reality is always on the point of birth.

CINGOLANI. The first impression faced with your works is a kind of emotional detachment. The figures seem to dissolve due to the use of a palette with colours that are not completely saturated, sometimes muted and brushstrokes that remove classical academic techniques. This would suggest that we should look at them without the imposition of theoretical rules in order to penetrate them more easily, passing through the surface to obtain something more unfathomable. Why did you decide to eliminate the factor of appeal in your creations?

CARBONARI. I decided to make visible a gesture that attempts to enter into resonance with things without overloading them, even by removing something from the vision. I also believe that a tendency for sensationalism has little to do with *feeling* and that aesthetic emotion is something subtler than simple consumption.

My aim is to "leave objects where we find them", to respect the distance, but to try to approach this distance to express it. Only by abandoning oneself from the presence of an object, and totally accepting its impenetrability, can we consider presence as an external factor that in its manifestation can open up to the profundity of every possible sense.

The apparent lack of emotion is thus an emotive tension "placed outside", beneath the visible brushstrokes of colour that show how the way in which something comes into presence is also a removal, an evanescence that signals what is missing in the representation, that presents the indefinability of the thing.



CINGOLANI. Even though your work is close to the neo-expressionist lesson with deep conceptual notes, one of the subjects that you reproduced (namely an armchair), is reworked in Pop style by means of a transliteration and reiteration. Don't you think there is a connection with Pop Art?

CARBONARI. In this painting, what could establish a relationship with the language of Pop Art is probably the type of image it presents. In fact, the decision to deal with this subject did not come from a desire to create a pop work, it came by analogy: I simply followed a suggestion that was given to me by a previous painting.

What fascinated me was the characteristic of the image automatically to open up to something else. It was thus the actual making of the painting that determined the image in the painting and not vice versa.

Beyond iconic appearance, the main element of the work is the pictorial structure brought into full view. The evident construction of the image, the desired chromatic contrast between background and figure and, in general, the way in which the painting is created, become important just like and even more than the image itself, revealing what painting is in terms of its processes and strategies, and not what it represents.

## Biografia Biography

Michele Carbonari, nato a Recanati il 30 dicembre del 1980, ha conseguito il diploma di maturità al Liceo Artistico di Porto San Giorgio (Fm), dove all'ultimo anno viene selezionato per un soggiorno-studio a Managua in occasione del quale partecipa alla realizzazione di un affresco presso l'Universidad Politécnica de Nicaragua (UPOLI).

Nel 2005 si iscrive alla Scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Macerata, conseguendo i diplomi di primo e secondo livello con il massimo dei voti e lode.

Nel 2007 è vincitore a Catania del "Premio Nazionale delle Arti" per la sezione pittura, e, l'anno successivo, partecipa ad un workshop europeo a l'École National Supérieur d'Art de Bourges (FR).

Nel 2010 si occupa della cura e presentazione della collettiva di arte contemporanea "ça va sans dire", presso la Sala Polivalente di Cupra Marittima (AP), promossa dallo stesso comune. Insignito di diversi premi, ha all'attivo numerose mostre personali e collettive.

Nel 2015 ottiene l'abilitazione all'insegnamento per la scuola secondaria di 1° e di 2° grado in Disegno e Storia dell'Arte e in Arte e Immagine, disciplina che insegna presso l'Istituto Omnicomprensivo di Amandola.

Vive e lavora a Macerata.

Michele Carbonari, born in Recanati on 30 December 1980, obtained his high school diploma at the Liceo Artistico in Porto San Giorgio (Fermo Province), where in his final year he was selected for a study visit in Managua during which he participated in the creation of a fresco at the Universidad Politécnica de Nicaragua (UPOLI).

In 2005 he enrolled at the School of Painting in the Accademia di Belle Arti di Macerata, where he obtained diplomas for the first and second years with top marks and honours.

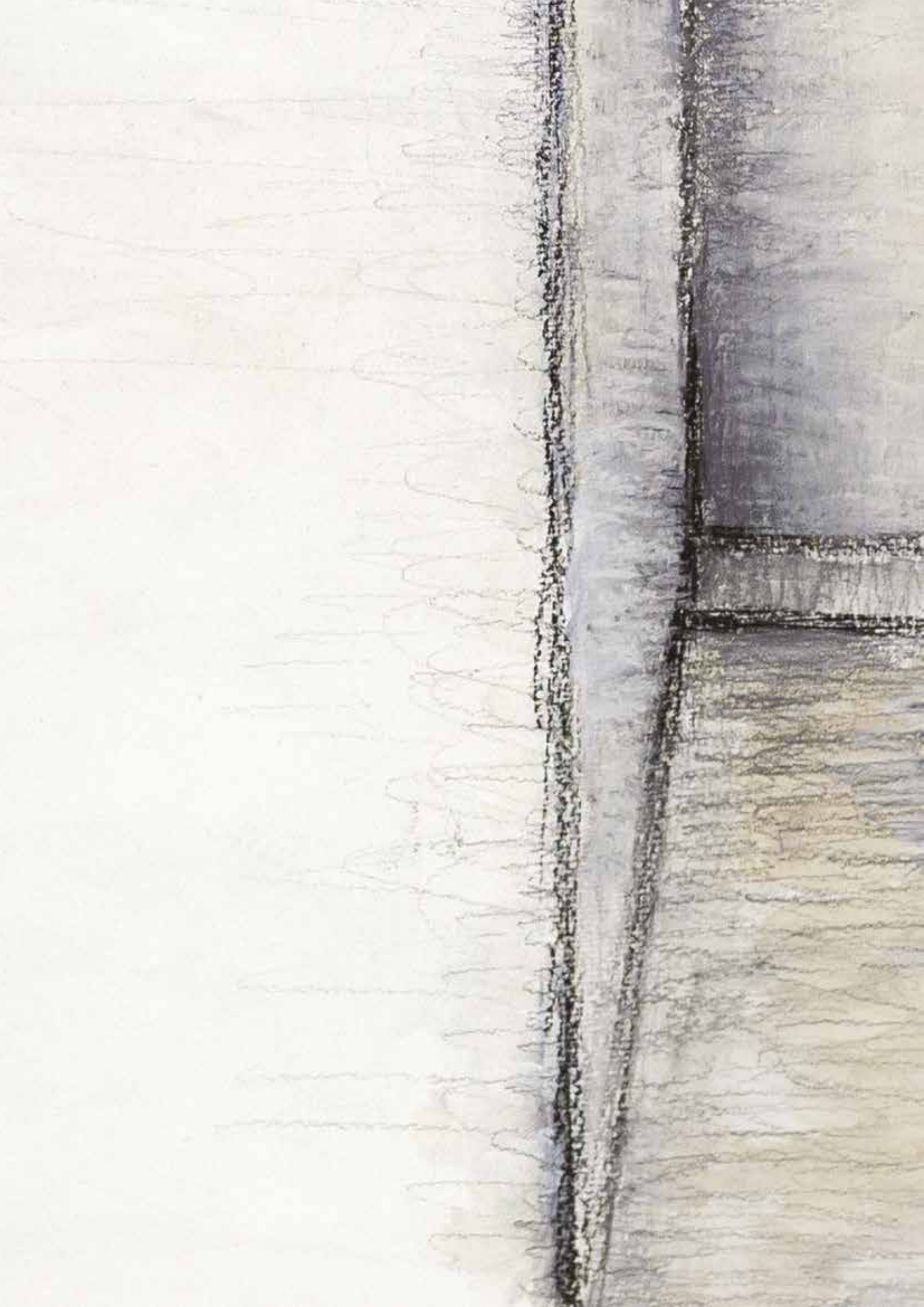
In 2007 he won the "Premio Nazionale delle Arti" [National Arts Award] and the following year he participated in a European workshop at the École National Supérieur d'Art in Bourges, France.

In 2010 he curated and presented the contemporary art exhibition "ça va sans dire", at the Sala Polivalente di Cupra Marittima (Ascoli Piceno Province), promoted by the local municipality. He has won several awards and has held many personal and collective exhibitions.

In 2015 he qualified as a junior and high school teacher of Design and History of Art and of Art and Image, which is the subject that he is teaching at the Istituto Omnicomprensivo in Amandola.

He lives and works in Macerata.





## Personali e collettive principali

Selected solo and collective exhibitions

2018

Premio Marche 2018, Forte Malatesta, Ascoli Piceno.

2015

*Dittico – Franko B e Michele Carbonari*, Fuori posto 3, Montegranaro (FM).

2014

*ArteCarte*, Contemporaneamente Arte Gallery, Civitanova Marche (MC).

*Lastra*, Rocca Varano, Camerino (MC).

2012

*Apparizioni a mezzogiorno - artisti marchigiani d'oggi*, Archivio dell'Architettura Contemporanea, Salerno.

2011

*Stanze Aperte*, Centro storico di Altidona, Altidona (FM).

*La signora della notte*, Istituto di Storia e Fenomenologia delle Arti – Spazio “Mirionima”, Accademia di Belle Arti, Macerata.

2009

59ª Rassegna Internazionale d'Arte “G.B. Salvi”, Palazzo della Pretura, Sassoferrato (AN).

*Amodanea – Incontro ad armi dispari*, Polo museale di Pioraco, Pioraco (MC).

*Michele Carbonari – Alessandro Virgulti*, Galleria d'arte Puccini, Ancona.

2008

*La terra ha bisogno degli uomini*, Reggia di Caserta, Caserta.

*Talenti di Marca due*, Palazzo Parisani-Bezzi, Tolentino (MC).

*Primaverile romana – Prendere posizione*, Galleria Studio S – Arte Contemporanea, Roma.

Expo Arte 2008, 28ª Fiera Internazionale di Arte Moderna e Contemporanea, Padiglione Fiera del Levante, Bari.

2007

Premio Nazionale delle Arti 2007, Galleria Arte Contemporanea – Centro Fieristico Le Ciminiere, Catania.



