



NICOLA SAMORI'
la mutabilità del passato è il dogma centrale



GALLERIA
NAPOLINOBISSIMA



NICOLA SAMORI'
la mutabilità del passato è il dogma centrale

30 gennaio - 28 marzo 2009

GALLERIA NAPOLINOBISSIMA
PIAZZA VITTORIA, 6 ~ 80121 NAPOLI
tel +39 0817643550 ~ fax +39 0812457679
www.gallerianapolinobilissima.it
info@gallerianapolinobilissima.it

TESTI

IVANA PORCINI
IAN ROSENFELD
RACHEL SPENCE

FOTO

FABIO SPERANZA

PROGETTO GRAFICO

MILAGRO ADV
www.milagroadv.it
milagro@milagroadv.it

UFFICIO STAMPA

MFL comunicazione
www.mflcomunicazione.it
info@mflcomunicazione.it

con il patrocinio del Comune di Napoli





In tanti percorsi museali dopo aver ammirato l'arte antica si arriva all'arte contemporanea.

L'ho sempre visto come un passaggio naturale. E difatti è così.

Mi è venuto in mente questo percorso quando Ian Rosenfeld mi ha mostrato per la prima volta le opere di Nicola Samorì, così pregne di memoria ma anche così attuali.

Figure maestose, severe, silenziose, che m'inducono a pensieri profondi e mi rendono lieto di presentare una personale di questo artista, il cui spirito è davvero colmo di richiami al passato.

Anche alla grande tradizione artistica napoletana.

In many museums where a chronological itinerary is followed, the art of the old masters eventually leads to our contemporary world, and I have always found this to be an absolutely natural way of recounting the history of art.

When Ian Rosenfeld showed me the works of Nicola Samori for the first time and I saw these paintings so pregnant with memory yet at the same time so contemporary in spirit., I immediately remembered my visits to certain museums. Nicola's figures, in their silent, majestic severity provoke in me thoughts redolent with significance and I am delighted the gallery is holding a one man show of this artist whose spirit is so full of the great tradition of Neapolitan painting.

vincenzo porcini



NICOLA SAMORI
E LO SMANTELLAMENTO DEL RITRATTO
ian rosenfeld

Ciò da cui più sono stato colpito di fronte alle opere di Nicola è la bellezza assoluta delle sue creazioni. Una sensazione profonda, che ti prende lo stomaco, la stessa emozione che si prova di fronte a una grande opera d'arte, a prescindere dalla sua epoca o dalla forma espressiva. Immediatamente dopo ho sentito di essere di fronte ad una voce nuova e veramente originale. Tanta arte contemporanea, intesa qui nella sua accezione più ampia (pittura, cinema, letteratura, teatro), è inconsistente e spesso dominata dallo Zeitgeist in voga in quel particolare momento; porta con sé un disperato desiderio di appartenenza a quello che è il mondo contemporaneo, senza essere minimamente preoccupata del panorama più importante e più critico che costituisce la Storia dell'Arte. Purtroppo si ha l'impressione che il mercato, con il suo smisurato bisogno di novità e di clamore, stia inducendo molti critici a confrontarsi in modo miope con l'arte contemporanea trascurando una visione più ampia. Nell'opera di Nicola non c'è nulla di modaiolo, nessun tentativo, per citare "I Professionisti" di Robert Altman, di produrre una "happy end." La sua pittura e le sue sculture sono il frutto di talento vero e di integrità assoluta: qualità importantissime, ma che da sole non sarebbero abbastanza. Quella di Nicola è un'arte oscura e potente, che stimola una reazione ugualmente forte nell'osservatore. Mai la si potrebbe scambiare per "decorazione".

Si tratta di un'opera piena di ambizione e osservandola viene spontaneo inserirla nel filone più importante e nobile dell'arte italiana, quello del dramma umano. Fin dagli antichi greci,

l'ossessione di rappresentare la figura umana è il cuore della storia dell'arte in Italia. Questa, insieme all'importanza del bello, mi sembra l'essenza artistica di questo Paese.

Mi rendo conto di utilizzare termini sui quali è difficilissimo trovare un punto di vista oggettivo, ma dinanzi ad una vera opera d'arte e' più frequente che le opinioni concordino. Nicola parla di "intensa comunicazione teatrale" e in ultima analisi una Deposizione, un'Annunciazione, la testa di un Santo, un dipinto di Caravaggio o di un caravaggesco sono drammi dell'Uomo, immagini dotate di un impatto teatrale – proprio come i volti o i non-volti, come nel caso di Nicola.

La sua ricerca artistica prende avvio da qualcosa che abbiamo già visto nell'arte di Francis Bacon. Il filosofo francese Gilles Deleuze scrisse in un saggio sulle sue opere: "Il corpo è la figura, non la struttura. Per contro la figura, essendo corpo, non è il volto e nemmeno possiede un volto. Ha, però, una testa, perché la testa è parte integrante del corpo. Potrebbe persino non essere nulla più di una testa. In quanto pittore di ritratti, Bacon dipinge teste, non volti." La stessa distinzione vale anche per Nicola. Non gli interessa riprodurre con assoluta fedeltà i modelli: mentre aggiunge strato su strato alla superficie dei suoi ritratti è il "come", non il "cosa", a stargli veramente a cuore.

Nicola Samorì ha trovato un linguaggio che coniuga la grande tradizione classica con la pittura gestuale degli anni Cinquanta. L'action painting di Pollock e Kline, le opere tachiste di Mathieu in Francia o di Moreni in Italia erano imperniate sulla purezza e la spontaneità del grande gesto pittorico, ma di fatto quell'arte si è venuta a trovare, in epoca contemporanea, in un cul de sac formale. Certo, nel mondo ci sono ancora degli imitatori di Pollock, ma da

un certo punto di vista sembrano inevitabilmente appartenere ad un'altra epoca.

Nicola ha offerto una via di fuga per entrare in un nuovo mondo, e quindi dare a questa scelta artistica un nuovo respiro.

La vita di un suo dipinto inizia da un moulage, un calco in gesso o terracotta ricavato da un modello (spesso Erika, la moglie di Nicola). A questo stadio la somiglianza tra l'originale e la sua riproduzione è assoluta, ma non appena la scultura viene trasferita in un disegno quella fedeltà si perde, trasformandosi in qualcos'altro. Quella testa non è più Erika o un'amico, è



FOSSILEFONTANA 2005
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 150x180 collezione privata

semplicemente una forma umana. A questo punto l'artista dipinge alcuni fogli di carta e li strappa riducendoli in strisce. Poi getta del colore su una grande lastra di rame, quasi fosse un action painter nel suo studio di New York, ma anche questa è una superficie transitoria, non definitiva. Una volta asciutti, i brandelli di pittura vengono staccati dal rame per essere applicati con grande rigore sulla tela.

Nicola ricorre allo stesso procedimento con i pezzi di carta, costruendo la superficie del dipinto come in una sorta di patchwork astratto; una superficie che pare il frutto di gesti spontanei dell'artista alle prese con materiali diversi la quale è invece da lui assolutamente controllata. Le parti su cui ha continuato a lavorare sono l'anima della sua arte, ed è evidente come egli non sia per nulla interessato a riprodurre fedelmente il modello originario: esso ha svolto la sua funzione come pretesto. Osservando da vicino scopriamo che qualsiasi nozione di figurativo è scomparsa, lasciando spazio alla bellezza del gesto pittorico.

Nicola non ha paura di definirsi un pittore e addirittura un pittore figurativo, almeno in senso baconiano. A mio parere si è scelto l'ambito più difficile di tutti in cui inserirsi. Nel corso dei secoli gli approcci e gli stili usati per dipingere il corpo umano sono stati pressoché infiniti; è facile, dal punto di vista attuale, credere che tutto sia già stato detto e che la pittura contemporanea non possa essere null'altro che anacronistica. Naturalmente ci sono stati moltissimi pittori realisti la cui straordinaria abilità tecnica spesso non doveva nulla ai predecessori, ma sarebbe come se un compositore contemporaneo all'improvviso scrivesse un pezzo di musica confondibile con un'opera di Mozart. Noi

diremmo: "Molto carina, ma a che serve?" Non si può mai ignorare l'avanzare del tempo. Invece, fortunatamente per noi che viviamo agli inizi del Ventunesimo secolo, le forme artistiche tradizionali mostrano una ricchezza inesauribile e la capacità di reinventarsi e' incessante. Nei rari momenti in cui scopriamo una voce nuova, si rinnova il miracolo della creazione umana.

In questa mostra le grandi tele da me descritte sono solo un aspetto dell'arte di Nicola Samorì. Ci sono grandi oli su rame, opere di minori dimensioni su carta realizzate con la stessa filosofia dei lavori più grandi, e pezzi quasi minuscoli in cui le tecniche più diverse



SILQUA 2007
tecnica mista su carta
cm 105x150 collezione privata

sono prove della sua abilità' (per fortuna mai fine a se stessa, ma sempre abbinata a un evidente intento concettuale). E poi ci sono le sculture, di gesso o cera... Tutto comunque nella mostra riflette la dominante ossessione dell'artista: quella che lui definisce "l'anti-ritratto."

L'arte di Nicola è un'arte del suo tempo, ed egli si mostra abile conoscitore tanto dell'arte che l'ha preceduto, quanto del mondo contemporaneo. Riconosce senza remore l'importanza del debito nei confronti dei predecessori, cruciale per qualsiasi creazione artistica, ma nutre al tempo stesso una fiducia incrollabile verso la propria visione più intima.

Di recente ho visitato una mostra di Chaim Soutine.

Mentre giravo per le sale con il cuore in gola per la pura meraviglia delle sue opere, mi sono reso conto dell'epoca in cui erano state dipinte: negli anni Venti, quando in Italia e ancora di più in Francia (attraverso Picasso) lo spirito del tempo dettava la riscoperta del classicismo. Evidentemente Soutine non si lasciò minimamente influenzare dalle mode, nutrito com'era dalla fede cieca in ciò che doveva fare.

In Nicola ritrovo la stessa forza d'intento, che permette alla sua arte di non perdere di vista quel quadro più grande e meraviglioso, quella linea apparentemente ininterrotta giuntaci dal passato più remoto e pronta a continuare dopo di noi, verso l'infinito futuro o comunque finché il nostro pianeta sarà in grado di ospitarci. Una linea sulla quale sono state lasciate grandi impronte, ciascuna originale, ciascuna capace di contribuire a farla avanzare e a modificarne lievemente la direzione.

L'orma di Nicola ha trovato, del tutto meritatamente, un posto privilegiato su quel sentiero.



LABES 2006
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 250x200 collezione privata



NICOLA SAMORI
AND DISMANTLING THE PORTRAIT
ian rosenfeld

My first reaction on seeing Nicola's work was simply the absolute beauty of his creations. A feeling deep in the pit of my stomach, the same emotion as in front of any great work of art, irrespective of when it was created or what medium is being used. Immediately after followed the realization that I was staring at that rarest of animals: A new and truly original voice.

So much of contemporary art, and here I am intending all art forms, is both unsubstantial and completely dominated by the fashionable zeitgeist of the particular moment, trying desperately to be a part of the perceived contemporary world and being completely unconcerned with the more important and far more critical picture, which constitutes the History of Art. Unfortunately it appears that the market's ravenous need for the new and so often purely gimmicky appears to lead many critics to overlook that larger panorama when looking at contemporary work.

There is nothing fashionable in Nicola's work and there is no attempt, to quote Robert Altman's film "The Player" to produce "a happy end."

Both his painting and his sculptures are produced with technical mastery and total integrity. Yet, however important these qualities are, they are not nearly enough. Nicola's art is dark and full of power and consequently elicits an equally strong reaction from the viewer. Nothing he does could ever be mistaken for "decoration".

The work is full of ambition and when looking at it, you cannot help but place it right in the middle of the most central and noble of strand of Italian Art: the human drama. As with the ancient Greeks the human figure coupled with the importance of the idea of “il bello” are at the very heart of the story of art in Italy.

Clearly one is using terms over which it is very difficult to find any objective agreement, yet it is somehow easier when confronted with a piece of art to arrive at some tacit understanding that it fulfills certain requirements.

Nicola speaks of an “intensa comunicazione teatrale” and a Deposition, an Annunciation, a head of a Saint, a painting by Caravaggio or a Caravaggist are all ultimately human dramas, images of theatrical power: Just as are Nicola’s faces.

Nicola’s artistic quest takes its lead from something that was also at the core of the art of Francis Bacon. The French philosopher Gilles Deleuze wrote in a text on Bacon’s art, “The Body is the figure not the structure. Inversely the figure, being body, isn’t the face and doesn’t even possess a face. It does, however, have a head, because the head is an integral part of the body. It can even be nothing more than a head. As a portrait painter, Bacon paints heads, not faces. This same distinction applies to Nicola. He is not interested in reproducing an absolute fidelity to his models, but rather as he builds up layer and layer of surface to his portraits, it is the “how” and not the “what” which is his overriding concern. He has found a language which marries the great classical tradition with the wild gestural painting of the 50’s. The action painting of Pollock and Kline and the Tachiste works of Mathieu in France or Moreni in Italy were

all centered around the purity and spontaneity of the great painterly gesture. In fact that art has, in contemporary times found itself stuck in a formal cul de sac. There are still the sub Pollocks out there in the world but somehow it all looks inevitably as if it is an art which belongs to another epoch. Nicola has given it an escape route into the contemporary world and consequently a new lease of life.

The paintings begin with a “moulage” a cast made from plaster or terracotta taken from a real life model, often Erika, Nicola’s wife. At this point, the resemblance to the model is absolute; however as he then transfers the sculpture into a drawing, it loses that absolute faithfulness and becomes something else. The head is no longer Erika or a friend of his but instead simply a human form.



RIGOR VITAE (passivo) 2007
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 152x50 collezione privata

The artist then paints sheets of paper which he proceeds to rip wildly into strips; he starts throwing paint onto a large piece of copper almost as if he was an action painter in his New York studio. The copper, however, is a transitory surface, not the final one. Once dry, he detaches the pieces of paint from off the copper and attaches them, with great deliberation, to the canvas.

Nicola uses the same process with the strips of paper building up the surface of the painting as in a kind of patchwork; a surface which appears to be the fruit of the artist's spontaneous gestures using different materials, but is in fact absolutely controlled. These areas which he has worked on continuously are the soul of his art and it's clear that he is in no way interested in reproducing any faithful likeness to his original model, but rather that the model has served his purpose as a pretext for his work as a painter. When viewed close to, all sense of figuration has all but disappeared and in its place the seduction from the beauty of the artistic gesture.

Nicola is not afraid to declare himself a painter and a figurative one at that, in my view the most difficult area to work in. Over the centuries, there has been a seeming infinity of different approaches and styles to painting the human figure; it's so easy to believe from our standpoint that it's already all been said and all contemporary painting must inevitably be nothing more than anachronistic. There have, of course, been an endless amount of realist painters who display an astonishing technical mastery which often owe nothing to their predecessors, but it's as if a contemporary composer suddenly produces a piece of music which could have been written by Mozart.

Very nice but what's the point? One can never ignore the march of time. Fortunately, however, for us who live in the beginning of the 21st century, the traditional art forms are inexhaustibly rich and when we discover a new voice, the miracle of human creation is renewed. The exhibition however, shows that the large canvases which I have described are only one facet of the artist's work. There are works on paper which



MOLDER 2008
olio su rame
cm 100x100 collezione privata

follow a similar working process to the much larger canvases; works painted in oil on copper and much smaller pictures which use a variety of techniques and are on panel. Finally there are also sculptures both in wax and plaster. All these various works bear testimony to his technical prowess, yet it is never technique as an end in itself but always allied to Nicola's very clear conceptual intent: what the artist calls, "the anti-portrait". Nicola's art is very much of his time and he has a great knowledge both of the art which preceded him as of his own contemporary world. Yet he also has an absolute certainty in his core vision. I recently saw an exhibition of Chaim Soutine and as I was walking around the galleries, my heart in my mouth at the sheer wonder of the works, I realized exactly when these masterpieces were painted. In the twenties, when both in Italy and above all in France through Picasso, the zeitgeist was a rediscovery of classicism. Soutine obviously wasn't in the least bit concerned with the current fashion, because he had a burning belief in what he needed to do. Nicola shares that same strength of purpose and so his art looks at that greater and more wonderful picture, that seemingly infinite line which stretches right back in time and yet will continue on past us into the distant future: A line on which many footprints have been left, each original and each contributing to take the line both a little further forward and slightly change its direction. Nicola's footprint has by absolute right, found its own privileged place on that line.



MOULAGE 2007
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 200x150 collezione privata



MOULAGE

2008 gesso crivellato, cm19x16x13 circa



MOULAGE

2008 gesso crivellato, pigmenti, cm19x15x16 circa



MOULAGE

2007 gesso alabastrino, pigmenti, cm41x20x33 circa



ERASER

2008 gesso alabastrino, cera profumata, pigmenti, cm30x16x19 circa





PASSIVO

2008 gesso alabastrino, cera profumata, pigmenti, cm62x25x44 circa



PASSIVO

2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm200x300





NICOLA SAMORI
UN ARTISTA CONCETTUALE E IL LINGUAGGIO DEGLI ANTICHI MAESTRI
Rachel Spence

Gerhard Richter disse una volta che i suoi quadri erano più intelligenti di lui. Sapeva che la buona arte rifugge i significati stabiliti, opera su più livelli, innesca una pleora di reazioni diverse, molte delle quali mai contemplate consapevolmente dall'artista durante la realizzazione dell'opera.

La più nota formulazione dell'idea che un'opera d'arte diventi cosa a sé rispetto al suo autore ci è offerta da Roland Barthes, nel saggio "La morte dell'autore". Barthes, naturalmente, non parlava di arti visive ma di testi, del resto l'arte concettuale è spesso accusata di essersi trasformata in medium testuale anziché visivo – un terreno difficile, una roccaforte contesa tra filosofia e teoria critica da un lato, e manualità, estetica e materialità dall'altro.

Nicola Samorì è la dimostrazione di come i due campi non debbano per forza escludersi a vicenda. Per molti versi, l'artista ravennate è erede di Richter e del suo retaggio. L'artista tedesco ridimensionò la pittura, nel senso di spodestarla dalle vette dove l'avevano condotta Michelangelo, Rembrandt, Matisse e Pollock per assoggettarla alle fotografie e ad astrazioni dichiaratamente prive di significato. Eppure, negando ai propri quadri qualsivoglia potere simbolico e al tempo stesso dipingendoli con un'attenzione maniacale per i dettagli, Richter mise in luce non solo importanti questioni legate all'immagine e alla rappresentazione, ma anche il potere della pittura stessa, la sua espressività insopprimibile anche quando non c'è nulla da esprimere.

Come Richter, Nicola Samorì afferma di non nutrire il minimo interesse per i soggetti. "Forse replico spesso corpi simili perché la gente a un certo punto smetta di vederli e si accorga che la mia pittura

è qualcosa di sostanzialmente diverso. Non sono un artista figurativo,” ha affermato, addentrandosi nel territorio non solo di Richter ma anche di Jasper Johns, il quale volutamente dipingeva immagini banali e quotidiane (bandiere, bersagli, numeri) per distrarre l'attenzione dal significato del quadro e dirigerla verso la sua materialità.

Sia Richter che Johns hanno messo le antiche caratteristiche della pittura al servizio di una banca immagini assolutamente contemporanea. Così facendo, sono divenuti i padri di un vocabolario postmoderno tra i cui eredi attuali si annoverano Rudolf Stingel e Markus Schinwald, un giovane artista viennese molto ammirato da Nicola Samorì. Stingel e Schinwald dipingono, ma usano anche molti altri medium: nel complesso la loro opera crea galassie democratiche, costellazioni di materiali, forme, rimandi, idee e immagini che forse trascendono il Ventunesimo secolo ma non potrebbero essere state prodotte in nessuna altra epoca.

Da questo punto di vista, Samorì è diverso. Il suo schema concettuale rimanda non solo agli strumenti (scultura e pittura) degli antichi maestri italiani e dei rispettivi precursori antichi, ma anche alle loro immagini: il corpo, il volto umano, ogni tanto un cavallo. È un'impresa rischiosa, ai limiti del baratro kitsch in cui Canova precipitò accidentalmente e in cui alcuni artisti contemporanei come Jeff Koons e Leon Ferrari si gettano di proposito.

Samorì dipinge troppo bene e pensa troppo bene per condividere questo destino. Prendiamo “Passiva”, un dipinto la cui corporeità spettrale colpisce lo spettatore con una forza fisica emozionante. Samorì spesso ha parlato di sé come di un alchimista moderno o, con un'allusione a Josef Beuys, uno sciamano. Certo è che in “Passiva” il naturalismo di alcuni dettagli – la narice tattile e serica, la rigidità del setto nasale, l'occhio vellutato – è ai limiti del perturbante.

Il centro del dipinto è un fitto mosaico di frammenti, ricoperti di ricche pennellate a comporre strati simili a un collage. Al di là dell'immagine centrale, la tela è schizzata e gocciolante di rivoli e macchie di vernice, segni con chiari rimandi alla pittura di gesto, sebbene Samorì respinga l'etica di quella corrente. Egli afferma, piuttosto: "Voglio simulare una spontaneità che il mio dipinto non ha assolutamente."

Intanto, l'immagine originale è copiata dal calco di una testa di cavallo, ricavato a sua volta da una carcassa semi congelata che Samorì riuscì a farsi dare dal suo macellaio; un gesto che ci fa pensare a Canova, il quale una volta eseguì il calco di un cavallo morente per la strada.

Bastano le origini necrotiche a spiegare l'oscillazione di "Passiva" tra uno stato di vitalità pulsante e uno di decadimento putrescente? Samorì è forse l'alter ego di Frankenstein, che richiamò un uomo



LABES 2006
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 200x300 collezione privata

alla vita assemblando cadaveri riesumati? Nello studio di Samorì non nascono mostri inaspettati. Le sue opere emergono da una serie di interventi condotti con precisione chirurgica: forse l'antenato più consono per questo artista è Mary Shelley, la quale (a differenza della sua creatura) esercitò sempre un controllo assoluto sul proprio materiale. Per descrivere la propria pittura, Samorì la definì una volta "uno strumento dell'occulto", un interessante rimando al giudizio di Jacques Derrida sulla scrittura come un atto occulto che varca il territorio tra la vita e la morte. Forse la componente testuale dell'arte ha radici più profonde di quanto non sospettino persino i nemici del concettuale. I suoi dipinti trovano ascendenza più concreta nei moulages. Fusi partendo da modelli viventi, questi volti tragici e stremati sono stati trapanati, scavati, scrostati e lacerati fino a raggiungere la "terribile bellezza" che W. B. Yeats ascrisse un tempo alla sua terra martoriata dalla guerra. Come nel caso dei dipinti, anche i moulages possiedono una carnalità vivace e agile, quasi il processo di decomposizione conferisse loro una vitalità assente dalla perfezione statica del calco originale. Utilizzando i moulages come punto di partenza per i dipinti, Samorì va ad aggiungersi alla tradizione dei primi maestri del Rinascimento, i quali modellavano le loro figure partendo dalle forme solide e spigolose della statuaria classica. Pensando alla sua predilezione per le tonalità glaciali e monocrome, per gli effetti scultorei e di chiaroscuro, non ci sorprende scoprire che la primissima opera d'arte con cui venne in contatto fu il trittico di Mantegna per la basilica di San Zeno Maggiore a Verona, raffigurante la Madonna e il Bambino tra angeli e santi.

"Avevo sette o otto anni," ricorda, "e mio padre mi aveva portato a Verona a visitare una fiera agricola." Come Mantegna, il quale stando a Vasari "da fanciullo pasce[va] gli armenti" i genitori di Samorì lavoravano la terra. Da ragazzo, Mantegna andò a bottega a Padova dallo Squarcione, il

quale “lo esercitò assai in cose di gesso formate da statue antiche et in quadri di pitture che in tela si fece venire di diversi luoghi.” Samorì è un autodidatta. Da bambino disegnava e copiava in maniera ossessiva, assorbendo le lezioni della pittura rinascimentale – prospettiva, linea, proporzioni – come altri bambini imparano a leggere e scrivere. A undici anni propose alla famiglia una gita agli Uffizi per vedere i dipinti osservati mille volte nelle riproduzioni sui libri. Afferma di essere molto cresciuto intellettualmente grazie agli studi presso l'Accademia di Bologna, ma certo il fatto di essere già un abilissimo disegnatore fu un vantaggio enorme, in un'epoca in cui le doti di disegno non sono più una priorità nelle scuole d'arte.



MARGINE 2006
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 150x200 collezione privata

La prodigiosa abilità tecnica di Samorì trova conferma nel ciclo di piccoli studi di figure umane. Nonostante la composizione perfetta e gli effetti pittorici sofisticati, molti di questi dipinti sono il frutto di pochi minuti di lavoro.

Bendate, accecate, acefale, deformate, sospese come ectoplasmi o come pianeti solitari fluttuanti nel nero delle galassie, le forme hanno una serenità distaccata e senza tempo. Proprio come voleva l'artista, il soggetto originario è scomparso, cancellato da una tecnica pittorica ossessiva e ritualistica, e si è lasciato dietro nulla più di una maschera vuota, una copia di un moulage, la traccia di un'esistenza anticamente umana.

Densa e al tempo stesso trasparente, ingegnosa ma leggibile, spettacolare ma intima, la natura contraddittoria dell'opera di Samorì contribuisce in maniera decisiva al suo fascino: quello di un artista innamorato del proprio metodo senza esserne succube e la cui immaginazione stimola a riflettere su mimesi e natura, presenza e assenza, vita e morte.

Per un po' ho creduto che la sua manifesta indifferenza nei confronti del soggetto fosse in realtà il lato nascosto di un'ossessione... Poi ho visto alcune opere nuove: linee di pittura energiche e viscosi, concepite su una tela e poi trasferite su un'altra, così da creare con le loro scie disegni astratti che richiamano gli intarsi di Lorenzo Lotto.

Queste opere mi sono sembrate tanto diverse da lasciarmi senza parole. È possibile che Samorì intendesse questo, quando osservava: "Il mio lavoro si radica proprio dove il linguaggio verbale si inceppa."

Forse la grande arte non è poi così testuale, dopo tutto.



NOESNOVEL 2007
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 250x200 collezione privata



NICOLA SAMORÌ
A CONCEPTUAL ARTIST WHO USES THE LANGUAGE OF THE OLD MASTERS
rachel spence

Gerhard Richter once said that his pictures were cleverer than he was. He knew that good art evades fixed meanings, operates on multiple levels, triggers a plethora of different responses, many of which were never consciously in the artist's mind as he made the piece. The notion that an artwork abandons its author was articulated most famously by Roland Barthes in his essay "Death of an Author". Barthes, of course, was referring not to visual art but to texts. Yet one of the criticisms most frequently levelled at conceptual art is that it has become a textual rather than a visual medium; a tense, embattled territory where philosophy and critical theory fight it out with manuality, aesthetics and materiality.

Nicola Samorì is proof that the two camps need not be mutually exclusive. In many respects, the Ravenna-born artist is heir to Richter's legacy. The German artist humiliated painting – in the sense that he toppled it from the pinnacle it had occupied by way of Michelangelo, Rembrandt, Matisse and Pollock – by placing it in the service of photographs and self-declared meaningless abstractions. But in denying his pictures any symbolic force, yet painting them with a painstaking attention to detail, Richter highlighted not only serious intellectual questions about image and representation but also the power – its irrepressible expressivity even when there is nothing to express – of paint itself. Like Richter, Nicola Samorì professes a total lack of interest in his subject. "Maybe I repeat bodies, often similar, because people stop seeing them and notice that my painting is substantially

something else. I am not a figurative painter," he has said, putting himself in the territory not only of Richter but also of Jasper Johns, who deliberately painted the most mundane, banal, quotidian images – flags, targets, numbers – as a means of deflecting attention away from a picture's meaning and towards its matter. Both Richter and Johns harnessed the ancient properties of paint to a thoroughly contemporary image bank. In doing so, they were the fathers of a post-modern vocabulary whose current heirs include Rudolf Stingel and Markus Schinwald, a young Viennese artist much admired by Nicola Samorì. Both Stingel and Schinwald paint yet they also use a variety of other mediums so that their oeuvres are democratic galaxies: constellations of materials, forms, references, ideas and images that may ultimately transcend the 21st century but could only ever have been a product of it. In this sense, Samorì is different. He harnesses his conceptual framework not only to the tools – sculpture and painting – of the Italian Old Masters and their classical ancestors but also to their images: the body, the human face, the occasional horse. This is a risky enterprise, taking him close to the chasm of kitsch into which Canova fell by mistake, and into which certain contemporary artists, such as Jeff Koons and Leon Ferrari, willingly plunge.

Samorì paints too well and thinks too cleverly to share this fate. Take "Passivo"; a painting whose spooky corporeality strikes the spectator with a physical, breath-quickenning force. Samorì often describes himself as a latter-day alchemist or, in a nod to Josef Beuys, a shaman. Certainly there are details of "Passivo" – the tactile, silk-smooth nostril, rigid nasal bone, the velvet-lidded eye – whose naturalism borders on the uncanny. The core of

the painting is created from a dense mosaic of fragments, covered with lush brushstrokes, that the artist builds up in collage-like layers. Beyond the central image, the canvas is splattered and bleeding with dribbles and dots of paint. These signs are clearly borrowed from gestural painting yet Samorì rejects that movement's ethos. Instead, he says: 'I want to fake a spontaneity my painting absolutely doesn't have.' Meanwhile the original image was copied from the mould of a horse's head that was itself cast from a half-frozen carcass begged from Samorì's local butcher; an act which harks back to a gesture by Canova who once cast a horse as it lay dying on a sidewalk. Do its necrotic origins explain why



LA CORSA DEI BIANCHI 2006
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 150x200 collezione privata

“Passivo” oscillates between a state of pulsating vitality and putrifying decay? Is Samorì the artistic alter ego of Frankenstein, who summoned a man to life out of an assemblage of exhumed corpses? But no unexpected monsters are born in Samorì’s studio. His works emerge from a series of surgically-precise interventions, which suggests that Mary Shelley - who, unlike her creation, was in absolute command of her material - is the more appropriate ancestor. (Interestingly, Samorì once described painting as ‘an instrument of the occult’; a statement which echoes Jacques Derrida’s judgement on writing as an occult act that traverses the territory between life and death. Perhaps art’s textual component has deeper roots than even conceptualism’s enemies suspect.)

His paintings find more tangible parentage in the moulages. Cast from live models, these tragic, shattered visages have been drilled, gouged, scraped and ripped until they possess the terrible beauty Yeats once ascribed to his war-torn land. As with the paintings, the moulages also possess a lively, agile carnality as if the process of decomposition bestows a vitality absent from the static perfection of the original cast. In using the moulages as the basis for his paintings, Samorì is following in the tradition of the early Renaissance masters who modelled their figures on the solid, angular forms of classical statuary. Bearing in mind his love of icy, monochrome tones and sculptural, chiaroscuro effects, it comes as little surprise to learn that the very first work of art he ever saw was Andrea Mantegna’s triptych, “The Madonna and Child between Angels and Saints.” in the Basilica of San Zeno Maggiore in Verona. “I was seven or eight years old,” he recalls. “And my father had taken me to Verona to visit an agricultural fair.” Like Mantegna, who according



DOERING 2007
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 300x200 collezione privata

to Vasari used “to lead the flocks to pasture” in his boyhood, Samorì’s parents worked the land. As a teenager, Mantegna was apprenticed to the Paduan workshop of Squarcione who “had him carefully study plaster casts taken from ancient statues and paintings on canvas which he had brought in from various places.” Samorì was his own apprentice. As a child he drew and copied obsessively, absorbing the lessons of Renaissance painting – perspective, line, proportion – as other children learn to read and write. At the age of 11, he suggested that the family make a trip to the Uffizi to see the pictures whose images he had pored over in books. Although he says he gained a great deal intellectually from his studies at the Accademia in Bologna, undoubtedly the fact that he was already a master draughtsman was a huge advantage in an epoch where drawing skills no longer figured high on any art school agenda. His prodigious technical ability is vouchsafed by the cycle of small studies of the human figure. Despite their perfect composition and sophisticated paint effects, many of these paintings are executed in minutes. Blinded, bandaged, headless, deformed, suspended like ectoplasms or drifting, solitary planets against galaxy-black backgrounds, the forms possess a detached, timeless serenity. Just as the artist has intended, the original subject has vanished, erased by his obsessive, ritualistic, painterly technique; leaving behind nothing more than an empty mask, a copy of a moulage, a trace of a once-human existence. Dense yet transparent, ingenious yet legible, spectacular yet intimate, the contradictory nature of Samorì’s work is crucial to its allure. An artist in love but not in thrall to his method, his imagination prompts reflections on mimesis and nature, presence and absence, life and death. At one point I was convinced

that his stated indifference to his subject was actually the flip-side of an obsession. Then I saw some new work: viscous, sinewy strands of paint cooked up on one canvas and then transferred to another so that their trailing, abstract patterns recall the intarsia of Lorenzo Lotto. These paintings felt like such a departure they left me lost for words. But perhaps this is what Samorì intended. 'Where verbal language trips up, my work takes root,' he observed. Perhaps great art is not so textual after all.



MINIERA DELLE MANI 2007
olio su acetato e rame applicati su tavola
cm 19x27 collezione privata

“UCCIDERE LA SPONTANEITÀ, PER RITROVARNE UNA NUOVA E IMPOSSIBILE, QUELLA DI UNA TESTA MONUMENTALE CHE ALL'APPARENZA PARE CONDOTTA TUTTA D'UN FIATO, MENTRE È LA SUMMA DI UN'INFINITÀ DI GESTI INTERROTTI, SEZIONATI E RIMONTATI A DISCREZIONE DI CIRCUITI E INCIDENTI PER I QUALI NON ERANO NATI.”



CLITENNESTRA

2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm300x200



SENZA TITOLO

2008 olio su tavola, cm27x19



LA RECERCHE

2008 olio su tavola, cm27x17



ECORCHÉ

2008 olio su tavola, cm27x19



A.B.

2008 olio su acetato e alluminio applicati su tavola, cm27x19



G.R.

2008 olio su acetato applicato su tavola, cm27x19



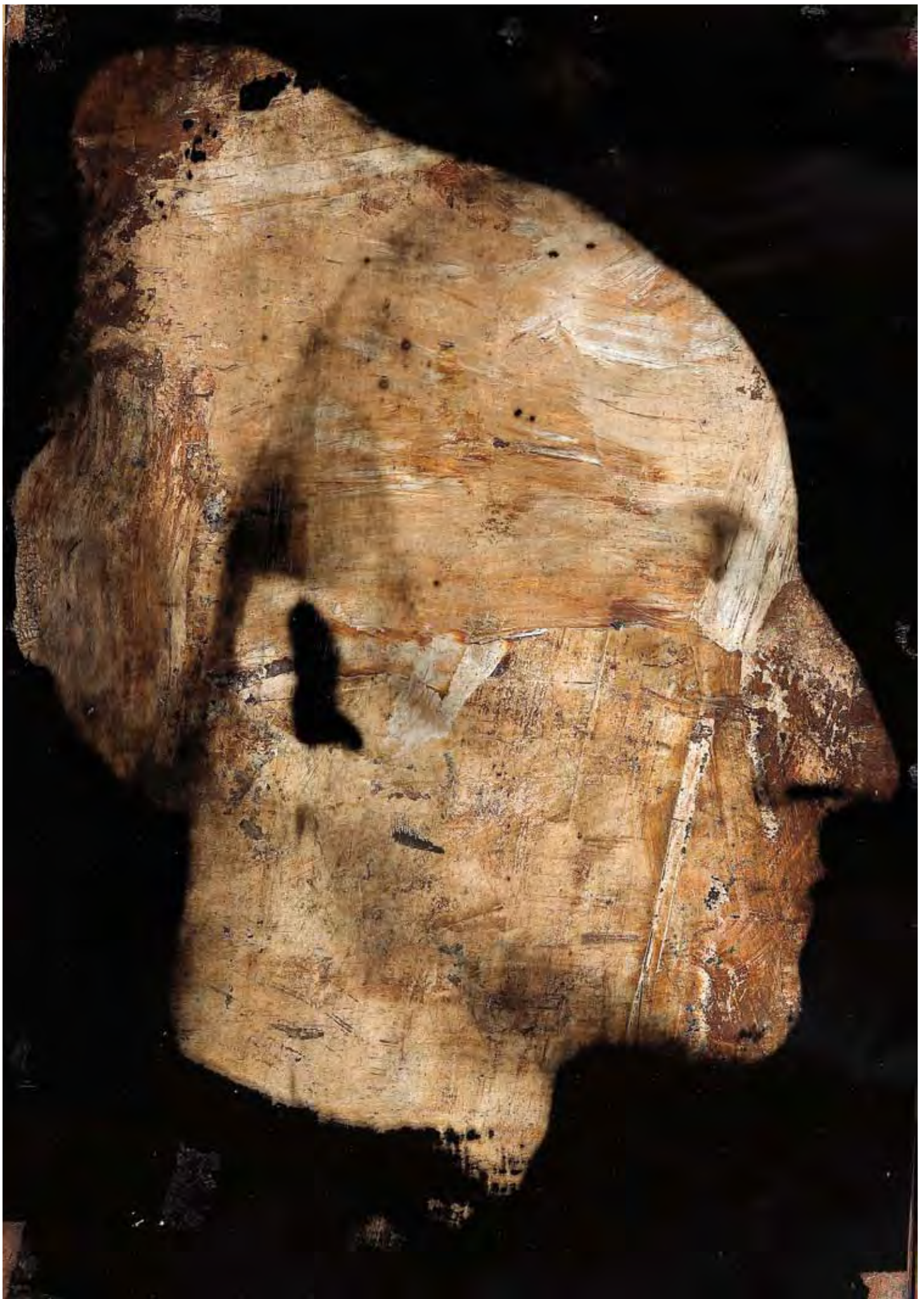
R.H.

2008 olio su acetato applicato su tavola, cm27x19



LUCREZIA

2008 olio su acetato e rame applicati su tavola, cm27x19



SILQUA

2007 tecnica mista su carta, cm70x50



SILQUA

2007 tecnica mista su carta, cm50x50



SILQUA

2008 tecnica mista su carta applicata su tela cm150x100





L'IPERURANIO DI NICOLA SAMORI

ivana porcini

Un addormentato pomeriggio di ottobre dell'anno appena trascorso ho incontrato a Napoli Nicola Samorì, poco prima di trovarmi in maniera totalmente impreveduta a fargli da Cicerone. Ricordo di aver girovagato di corsa nella mia mente alla ricerca di un originale percorso da compiere, cercando di soddisfare al meglio la sua visibile avidità, volendo accarezzare pure con la voce ed il profumo del mare le ferite di un suo vecchio e sfortunato passaggio napoletano. L'importante era fissare l'inizio, mi ripetevo, perché da lì poi il ghiaccio si sarebbe sciolto.

Mi venne incontro lui stesso, senza accorgersene, chiedendomi espressamente di essere condotto nella celebre cappella Sansevero.

Guardare Nicola, rapito, davanti a Il Cristo velato di Giuseppe Sanmartino fu come diventare improvvisamente sua amica.

Fu come trovare aperta la porta del suo studio ed entrare, senza chiedere il permesso.

I suoi occhi fissavano la materia da un lato, dall'altro, da lontano, da vicino.

Si accostava a quel corpo, sfiorandolo piano con le dita, come sedotto dalla sua perfezione.

Si faceva domande, si dava risposte. E le dava anche a me che incuriosita attaccavo bottone, spiegandomi che ai bordi del cuscino l'artista aveva lasciato alcuni segni di inattesa sciattezza, forse tentando così di rendere più credibile l'intervento postumo del committente nella realizzazione magistrale e indicibile del sudario. Quasi a sottolinearmi che l'arte ha

sempre una ragione, pur essendo inspiegabile. Stupisce ed incanta, avvicina ed accorcia le distanze. L'opera di Samorì si è da subito conficcata nei miei occhi con l'irremovibilità di un corpo chiuso in prigione. Il corpo inteso come spazio che cattura l'anima e le emozioni, ma anche luogo su cui il tempo corre senza soste, lasciando segni indelebili.

Un tempo storico di una natura artistica che non fa salti, percorrendo tutte le strade, ma che è in continuo divenire con interventi che l'artista definisce "collerici su una pittura che il passato ha lasciato in eredità all'azione critica contemporanea".

Quale pittura? Gli chiedo.

"Le forme d'arte di ogni epoca che io da sempre osservo come una restituzione senza soluzione di continuità, un eterno presente dell'opera che nel testo riassume la sua storia ma nel corpo non può che offrirsi come oggetto presente" .

La mutabilità del passato è il suo dogma centrale, con la convinzione - alla Bacon - che la pittura si fa parola più eloquente del tema, suggerendo pensieri grandi che la trascendono. Dapprima la dedizione nel guardare e ripercorrere un'immagine remota, fino a dedurne una sorta di copia originale. Subito dopo il piacere di andarci dentro, con la forza del pennello, delle mani, con la rabbia di chi vede la pittura di oggi cieca, smarrita e sostituita da simulacri.

Una impetuosa forza d'iniziazione trasmessa da gesti informali e interrotti che prendono corpo e a mano a mano si ricompongono, diventando dapprima memoria e poi opera d'arte. Le impronte di una vita bloccata e riemersa, come sotto la lava di Pompei, i filamenti alabastrini di certa pittura caravaggesca che aggrediscono ed impregnano il corpo, il buio tragico



SIMONIA 2008 (S.G.M.), part.
olio su rame
cm 100x100 collezione privata

rischiarato dalla luce di Ribera. Perché un'attenzione così ampia su Ribera? Gli domando. "La scelta cade su Ribera per varie ragioni, fra le quali va certamente elencato l'amore personale, l'attrazione per una tattilità del corpo e della pelle che nel Seicento, ma forse in tutta la storia della pittura, non ha eguali. E poi per il fatto che, a differenza del Caravaggio, non è stato (ancora) trasformato in icona, in luogo comune della pittura per cui ogni suo pezzo è quasi sempre un inedito. C'è quell'aria di ignoto e di imperfetto che consentono alla sua opera di essere costantemente ripresa, manipolata, mutata senza farne una replica scontata. E poi tutta la cultura caravaggesca consente, grazie alla sua teatralità e alla localizzazione della luce, una lettura immediata dei miei interventi che agiscono sulle proprietà della pittura, su quelle luci bianche che cadono a terra per eccesso di materia portandosi appresso lo sguardo e l'identità del soggetto, ora non più "volto" ma "testa"".

Teste senza volto, dunque, immagini irricognoscibili, cancellate da pochi gesti mirati, liquefatte come cera sul fuoco. Forme maestose e asfissianti, reiterate per diventare invisibili e schiudere un mondo parallelo, intimo e trascendente, iperuranico e illusorio, da cui tutto proviene e in cui tutto si disperde.

Impronte nobili, nate perfette dalla potenza della forza generatrice e poi corrose da un disordine imposto.

Coaguli cinerini che galleggiano nel nero, come scenari lunari, come paesaggi, come luoghi dei depositi di una vita, come abiti dell'anima.

Tele giganti e grumose di colori a strati compatti e sovrapposti, carte strappate e incollate, pregne di pittura, lastre di rame come vernici lisce e lucide, intaccate dalla precisione di

particolari maniacali, sconosciuti e impossibili; per l'uso di una tecnica segreta e folle, esplorativa e alchemica, rituale e ossessiva.

Un impasto nero e intriso di sole, com'è la vita che diventa morte.



PUZZLE 2006
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 50x50 collezione privata



“THE IPERURANIO” OF NICOLA SAMORI
ivana porcini

I met Nicola Samori during a sleepy October afternoon in Naples, just before finding myself thrust into the role of his tourist guide.

I remember hurriedly trying to think what itinerary I could invent to satisfy his obvious hunger, hoping at the same time that the scent of the sea and my own voice would help to erase a previous unfortunate episode that had taken place in the city.

I kept telling myself that the important thing was just to start and then the ice would melt. Finally it was Nicola who helped me out of my indecision by asking me to take him to the Capella of Sansevero.

Observing him spellbound in front of Giuseppe Sanmartino's “Veiled Christ” made me feel as if I had suddenly become his friend. It was like opening a door and entering his studio without permission. His eyes were fixed on the marble looking at it from every conceivable angle. As he approached the body, almost touching it, it seemed that he had been seduced by the sculpture's perfection.

He was asking it questions and then himself providing the answers. My curiosity got the better of me and I began to invade his secret dialogue, bombarding him with questions of my own. He explained to me how the artist, in the angles of the cushion, had left areas that had been less worked, and suggested that maybe by doing this he was rendering more credible the majestic sculpting of the veil in the legendary posthumous intervention by

the count himself. Almost as if to make me understand that art, even if we find it difficult to comprehend its motives, is always right. Samori amazes as he weaves his spell, bridging distances.

His paintings immediately appeared to me as an immovable body trapped in a prison. When I use the word "body", I intend not only a space which captures the soul and the emotions, but also somewhere where time runs without pausing leaving indelible signs. A period of time in which an artist covers all the various avenues yet always growing through artistic interventions which Nicola describes as, "irascibility, expressed through painting which the past has left as a heritage to contemporary critical action".

Which painting I ask?

"I have always observed the art forms from every epoch as a restitution without interruption, an eternal present of the work which, in its text finds its place in history, but as an artwork is inevitably considered an object in the present."

The mutability of the past is the central dogma, with the conviction, as in Bacon, that the act of painting is more eloquent than its subject, because it suggests great ideas by transcending them.

"To begin with the addiction to thoroughly study another image until I have managed to produce a kind of original copy. This is followed by the pleasure of entering into the work with the force of the brush and my hands, with the anger of someone who observes contemporary painting as blind, lost and which has been substituted by shadows".

An impetuous force transmitted through spontaneous interrupted gestures which become

structure and little by little assume a new identity, becoming first memory and then a work of art. The signs of a life that is at first frozen and then reemerges like the lava of Pompei. The traces of alabaster in some Caravaggist painting which attacks and infiltrates the body; the traces of light in Ribera's painting which brings relief to its tragic darkness. "Why so



LITHOPS 2007/2008
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 250x250 collezione privata

much attention on Ribera”?

“There are various reasons, amongst which is definitely a personal love, an attraction for the tactility of the body and the skin, which in the seventeenth century, but possibly in the whole history of painting, has no equal.

In addition to which, unlike Caravaggio, Ribera hasn't yet suffered that transformation from artist to icon which results in the banalization of his art, and therefore a great amount of his art is often unpublished. His art possesses that quality of the unknown or the imperfect which allows his paintings to be continually reworked and manipulated without the risk of simply executing a banal copy.

Moreover, the Caravaggist culture allows, thanks to its theatricality and the positioning of the light, an immediate understanding of my interventions which are focused on the very properties of painting, on that white light which falls to the ground due to the excess of paint used, taking with it the expressivity and identity of the subject, becoming now a “head” instead of what was previously “a face”.

A “head” without a “face”, now unrecognizable, cancelled by a few, very precise painterly gestures liquefied as if it was ash from a fire. Majestic and stifling forms repeated so they become invisible, opening out into a parallel world, which is both intimate and transcendent, iperuranico and illusory, from which everything emerges and into which everything is lost.

Noble signs which through the force of their generative power, are born perfect, before being corrupted by an imposed disorder.

Clotting ash which floats in the black, like a lunar landscape, deposits from a life.

Huge canvases clotted with colour, stratification over stratification, strips of paper, full of paint, glued on top of each other, sheets of copper which resemble smooth and shiny varnishes corroded by the precision of impossible and hitherto unknown maniacal details, through the use of a secret and absurd alchemical technique which is explorative, obsessive and ritualistic.

A black impasto dripping with light, like life that becomes death.



DISIECTA 2005
tecnica mista su carta applicata su tela
cm 200x300 collezione privata



ERASER

2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm230x400



SOLUZIONE

2008 olio su rame, cm100x100



ERASER

2008 olio su rame, cm100x100



ERASER

2008 olio su rame, cm100x100



DEXTER

2008 olio su rame, cm100x100





NICOLA SAMORI'

Nato a Forlì nel 1977.

Vive e lavora a Bagnacavallo (RA).

Principali mostre personali

2008

Stramberia di Pensieri d'Argomento di Metro Azione, a cura di Stefania Vecchi, Casa Rossini, Lugo (RA)

Pandemie, a cura di Olga Gambari, Galleria Allegretti Contemporanea, Torino

Estate in Scena 2008. Le Elettra, Mercati di Traiano, Roma

Not so private. With my tongue in my cheek, Villa delle Rose, Bologna

Silique, a cura di Philippe Daverio, Galleria del Tasso, Bergamo

Rigor vitae, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna

2007

A View of Italian Contemporary Art, a cura di E. Evans, Gallery 705, Stroudsburg, PA (USA).

Novum ac tunc auditum crimen, a cura di A. Zanchetta, Galleria AndreA Arte ContemporaneA, Vicenza.

2006

Subderma, a cura di M. Sciaccaluga, Galleria Santa Marta, Milano.

Lapsus, a cura di D. Bertolini e S. Foschini, Forte Strino, Vermiglio (TN).

2005

Disiecta, a cura di D. Rondoni, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.

Disiecta, a cura di D. Rondoni, Chiesa del Pio Suffragio, Fusignano (RA).

New Works, a cura di A. Fiz, Studio d'Arte Raffaelli, Trento.

Amore, presentazione di C. Strinati, Studio di Restauro Ricerca e Conservazione Merlini Storti, Roma.

TAC. Un paesaggio chiamato uomo, a cura di M. Sciaccaluga, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.

2004

Classicism Betrayed, Erdmann Contemporary Gallery, Cape Town (South Africa).

La conquête de l'ubiquité, a cura di B. Buscaroli, Ex Chiesa in Albis, Russi (Ra).

La conquête de l'ubiquité, Ex Chiesa di Sant'Anna, Repubblica di San Marino.

2003

Face/Off, Galleria Comunale Ex Pescheria, Cesena.

Face/Off, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.

Nicola Samorì, presentazione di R. Imbeni, Parlamento Europeo, Bruxelles (B).

Dei Miti Memorie, a cura di I. Zanotti, Tafe Gallery, Perth (Western Australia).

2002

Enigma uomo. Il fuoco della rinascita, a cura di W. Guadagnini, F. Martani e S. Zavoli, Fondazione di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca di Zola Predosa, (BO).

Enigma Uomo. Il fuoco della rinascita, a cura di W. Guadagnini, F. Martani e S. Zavoli, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.

Parti residuali, Sale garzoniane del Convento di San Francesco, Bagnacavallo (RA)

Nicola Samorì, a cura di Ivan Zanotti, Santa Maria delle Croci, Ravenna.

Principali mostre collettive

2009

Tadzio, a cura di Alberto Zanchetta, Galleria Bianconi, Milano

2008

9° Premio Cairo, Palazzo della Permanente, Milano

Ma liberaci dal male... , a cura di Andrea Dall'Asta e Gigliola Foschi, Galleria San Fedele, Milano

Not so private., a cura di Gianfranco Maraniello, Villa delle Rose, Bologna

2007

Sine die, a cura di A. Zanchetta, Museo d'Arte Contemporanea di Gibellina (TP).

La nuova figurazione Italiana – to be continued, a cura di C. Canali, Fabbrica Borroni, Bollate (MI).

Premio Fabbri 2007, a cura di M. Mojana, Fondazione Del Monte, Bologna.

Premio Arti Visive San Fedele 2006/2007 – Il senso del male, a cura di D. Astrologo, C. Canali, A. Dell'Asta, M. Galbiati, C. Gatti, A. Madesani, A. Orsini, S. Pirovano, F. Zanut, Galleria San Fedele, Milano.

Arte Italiana 1968-2007. Pittura, a cura di V. Sgarbi e M. Sciacaluga, Palazzo Reale, Milano.

Visioni & Illusioni, a cura di S. Pegoraro, Castello Spagnolo, L'Aquila.

Body Art, SouthWest Minnesota State University Art Museum, Marshall, MN (USA).

Allarmi 3 nuovo contingente, a cura di C. Antolini, I. Quaroni, A. Trabucco e A. Zanchetta, Caserma de Cristoforis, Como.

luoghi ipersonocose, a cura di M. Fabbri e P. Trioschi, Pescherie della Rocca, Lugo (RA).

Il presente è un segreto, a cura di M. Sgroi, Galleria Allegretti Arte Contemporanea, Torino.

Nuove acquisizioni della Fondazione Carisbo, Palazzo Fava, Bologna.
 Junge Graphik aus Italien, Galerie Carlshorst, Berlin (D).

2006

Album dei ricordi, a cura di C. Canali, Galleria Pittura Italiana, Milano.
 Soma, a cura di A. Zanchetta, Aemil Banca, Bologna.
 Premio Michetti 2006. Laboratorio Italia (Vincitore Premio 2006), a cura di P. Daverio, Palazzo San Domenico, Francavilla al Mare (CH).
 Fe/male. Identità del corpo, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.
 BonOmnia, a cura di E. Agudio e U. Zampini, Palazzo Fava - Fondazione Carisbo, Bologna.

2005

Simurg. Memoria e amnesia, a cura di A. Zanchetta, Bellofresco Smart Collection, Mestre (VE).
 Cuori selvaggi, Palazzo del Podestà o dell'Arengo, Rimini.
 Alchimie saline, a cura di A. Zanchetta, Oratorio della Santissima Annunziata, Solarolo (RA).
 La nemica del cuore ovvero Le 12 Veneri, a cura F. Giromini e di R. Roda, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bondeno (FE).
 Arte Libro. Indice Scultura II, Palazzo Re Enzo, Bologna.
 Figurative Kunst aus Italien, Die Galerie, Frankfurt am Main (D).
 Seven... everything goes to hell, a cura di M. Sciaccaluga, Palazzo Pretorio, Certaldo (FI).

2004

New acquisitions, The Everard Read Gallery, Johannesburg (South Africa).
 Dinamiche del Volto, a cura di P. Donini e D. Del Moro, Galleria d'Arte Contemporanea di Palazzo Ducale, Pavullo (MO).
 Scandaglio - Rassegna dei vincitori del Premio Morlotti, a cura di M. Pizziolo e G. Seveso, Villa Castelbarco, Imbersago (Lecco).
 I crimini dell'amore. Da Crepax all'Ultrapop, a cura di R. Roda e F. Giromini, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.

2003

Works on paper, a cura di E. Evans, William Whipple Gallery, Marshall, MN (U.S.A.).
 Il corpo e l'anima, Fondazione di Ca' la Ghironda, Ponte Ronca di Zola Predosa (BO).
 Il corpo e l'anima, Galleria L'Ariete artecontemporanea, Bologna.
 L'età delle illusioni mancate. 1944 - 2003, a cura G. Cordoni, Palazzo Mediceo - Seravezza (LU).
 Dei Miti Memorie, a cura di I. Zanotti, Royal Concert Hall, Perth (Western Australia).

2002

Pulsioni, a cura di G. R. Manzoni, Le Cappuccine, Bagnacavallo (RA).
 Premio di incisione Giorgio Morandi (1° classificato), Saletta Ottagonale, Museo Morandi, Bologna.
 Anteprema, Aula Guidi, Accademia di Belle Arti, Bologna.



Indice

Nicola Samorì e lo smantellamento del ritratto	7
Ian Rosenfeld	
Nicola Samorì un artista concettuale e il linguaggio degli antichi maestri	37
Rachel Spence	
L'iperuranio di Nicola Samorì	77
Ivana Porcini	
Opere	
Moulage	25
2008 gesso crivellato, pigmenti, cm 19x16x13 ca	
Moulage	27
2008 gesso crivellato, pigmenti, cm 19x15x16 ca	
Moulage	29
2007 gesso alabastrino, pigmenti, cm 41x20x33 ca	
Eraser	31
2008 gesso alabastrino, cera profumata, pigmenti, cm 30x16x19 ca	
Passivo	32 - 33
2008 gesso alabastrino, cera profumata, pigmenti, cm 62x25x44 ca	
Passivo	35
2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm 200x300	
Clitennestra	55
2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm 300x200	
Senza Titolo	57
2008 olio su tavola, cm 27x19	
La Ricerche	59
2008 olio su tavola, cm 27x17	
Ecorché	61
2008 olio su tavola, cm 27x19	
A. B.	63
2008 olio su acetato e alluminio applicato su tavola, cm 27x19	
G. R.	65
2008 olio su acetato applicato su tavola, cm 27x19	
R. H.	67
2008 olio su acetato applicato su tavola, cm 27x19	
Lucrezia	69
2008 olio su acetato e rame applicati su tavola, cm 27x19	
Siliqua	71
2007 tecnica mista su carta, cm 70x50	
Siliqua	73
2007 tecnica mista su carta, cm 50x50	
Siliqua	75
2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm 150x100	
Eraser	91
2008 tecnica mista su carta applicata su tela, cm 230x400	
Soluzione	93
2008 olio su rame cm 100x100	
Eraser	95
2008 olio su rame, cm 100x100	
Eraser	97
2008 olio su rame, cm 100x10	
Dexter	99
2008 olio su rame, cm 100x100	
Biografia di Nicola Samorì	101



Index

Nicola Samorì and dismantling the portrait	15
Ian Rosenfeld	
Nicola Samorì A conceptual artist who uses the language of the old masters	45
Rachel Spence	
The iperuranio of Nicola Samorì	83
Ivana Porcini	
Works	
Moulage	25
2008 pierced plaster, pigments, cm 19x16x13 ca	
Moulage	27
2008 pierced plaster, pigments, cm 19x15x16 ca	
Moulage	29
2007 alabastered plaster, pigments, cm 41x20x33 ca	
Eraser	31
2008 alabaster plaster, perfumed wax, pigments, cm 30x16x19 ca	
Passivo	32 - 33
2008 alabaster plaster, perfume wax, pigments, cm 62x25x44 ca	
Passivo	35
2008 mixed media on paper applied to canvas, cm 200x300	
Clitennestra	55
2008 mixed media on paper applied to canvas, cm 300x200	
Senza Titolo	57
2008 oil on panel, cm 27x19	
La Ricerche	59
2008 oil on panel, cm 27x17	
Ecorché	61
2008 oil on panel, cm 27x19	
A. B.	63
2008 oil on acetate & aluminium applied to panel, cm 27x19	
G. R.	65
2008 oil on acetate applied to panel, cm 27x19	
R. H	67
2008 oil on acetate applied to panel, cm 27x19	
Lucrezia	69
2008 oil on acetate & copper applied to panel, cm 27x19	
Siliqua	71
2007 mixed media on paper, cm 70x50	
Siliqua	73
2007 mixed media on paper, cm 50x50	
Siliqua	75
2008 mixed media on paper applied to canvas, cm 150x100	
Eraser	91
2008 mixed media on paper applied to canvas, cm 230x400	
Soluzione	93
2008 oil on copper cm 100x100	
Eraser	95
2008 oil on copper, cm 100x100	
Eraser	97
2008 oil on copper, cm 100x10	
Dexter	99
2008 oil on copper, cm 100x100	
Biography of Nicola Samorì	101

