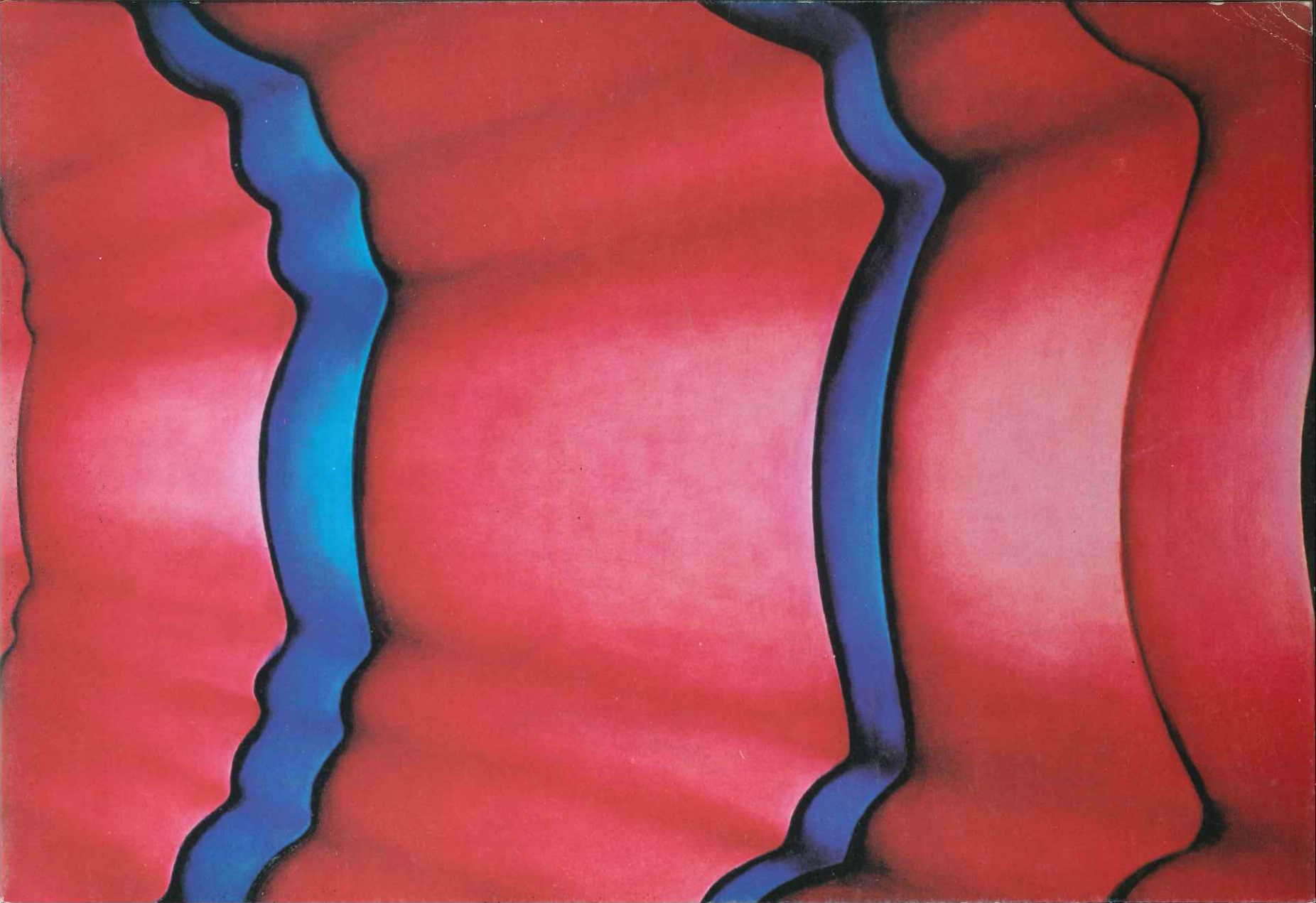




Pino Biggi, un post antico



Comune di Pietrasanta
Assessorato alla Cultura

Pino Biggi, un post antico

Chiostro di Sant'Agostino, Pietrasanta

18 aprile-10 maggio 1998

Si ringraziano:

SAVEMA S.p.A.



Galleria Tornabuoni, Firenze

Iniziativa promossa dal

Comune di Pietrasanta

Assessorato alla Cultura

Sindaco

Manrico Nicolai

Assessore alla Cultura

Renata Pucci

Direttore Settore Cultura

Pierluigi Gherardi

Pino Biggi, un post antico

Testi di
Tommaso Trini



Titania Editrice



Note per una biografia

Ha dipinto per quarant'anni senza curarsi mai di esporre i suoi quadri. Nel frattempo ha pubblicato poesie e novelle, ha creato una famiglia amorosa, ha diretto un'azienda. Ancor oggi nello studio di Arena Pisana, ormai recluso dall'amore per l'arte, dipinge col medesimo tremore degli inizi, quando apriva il cielo nelle sue bellissime *Stanze*.

Non si dilunga sulle storie del suo lavoro, di cui apprendo maggiori dettagli da Lucia, sua moglie, e dai figli. La figlia Elena va mettendo ordine in quei materiali. "Mio padre è un gran collezionista di occasioni mancate" - dice il figlio Antonio - "come promotore di sé non è molto bravo, il giorno in cui incontrò Vittorio Sgarbi gli parlò, sì, con entusiasmo, ma per decantare i quadri di Georg, un pittore tedesco, un amico". Lui, il jazzista dei colori, l'architetto dei panneggi, ascolta la biografia dei suoi quadri.

Giuseppe Biggi è nato a Fossola di Carrara nel 1930. La casa di famiglia era stata edificata dall'architetto Severini. Suo nonno, lo scultore Alessandro, sindaco di Carrara, aveva realizzato alla fine dell'Ottocento il porto di Marina di Carrara. Suo padre Antonio era un pioniere dell'industria del marmo a Verona e in Valle d'Aosta, fra i primi a lavorare a raggio multinazionale. Sua madre Elena era una Bertolli. La loro casa di Viareggio ne ha ombreggiato l'infanzia tra la realtà e i suoni e le figure. E' nel Chianti dei Bertolli che la sua famiglia antifascista troverà riparo durante gli anni della guerra.

Comincia a dipingere in giovanissima età mentre scrive versi. A ventitré anni fa la conoscenza di Umberto Saba. Lo incontra casualmente a Roma, a Villa Elettra, una casa di cura dove sono entrambi ricoverati. Un medico, il prof. Sebastiano Fiume, ha fatto leggere i suoi testi a Saba, che li definirà "novelle quasi fiabe". Nasce così una lunga e commossa amicizia con il grande poeta, che lo introduce negli ambienti artistici e letterari di Roma negli anni Cinquanta, e lo vorrà al suo fianco quando riceverà la laurea ad honorem. Biggi collabora con "Il Mondo" di Pannunzio. Saba

lo sprona a scrivere, lo segnala ai critici, perché è "*uno dei pochi giovani che abbiano il diritto, e dunque il dovere, di scrivere*" - leggiamo in un epistolario pubblicato alcuni anni fa.

Ma il giovane Biggi sta già sperimentando nuove tecniche pittoriche su vari supporti. Nel 1958, laureatosi in giurisprudenza, si sposa con Lucia Mori, che amorevolmente condivide le sue lotte. Per vent'anni lavorerà nell'azienda paterna a Verona dedicando ogni istante libero a tali passioni: l'immagine, la parola. Nel 1973, il dipingere prende il sopravvento sullo scrivere. Dal 1981, dopo un infarto, Biggi dipinge ogni giorno.

E' copiosa la sua produzione. Seguendo le linee arabescenti del disegno, la sua opera svolge più temi iconografici al contempo, declinandoli in una luce via via più intensa. Attualmente essa s'avvolge tra i musicali viluppi cromatici "carioca", gli illusionistici "nudi velati", nonché i "panneggi" di figure meno profane - risalenti a periodi diversi.

Lavora veloce, Biggi. Ma ha sempre mirato al perfezionamento, anche tecnico, delle idee e dello stile; da qui, il suo iter lento e ritornante. Pino Biggi è un pittore toscano che medita con voluttà sulle radici dei maestri antichi e le innovazioni dei moderni per meglio affrancarsene. E' un apolide dell'immaginario. Può ammirare i contemporanei, ad esempio Burri, ma pochi lo appassionano veramente come il Carlo Crivelli antico.

Il colore, la musica, l'architettura, sono questi gli elementi costruttivi dei suoi quadri. Benché questo pittore sia un poeta, la sua pittura è scevra da intenti letterari. La più sensibile delle sue qualità è il colorismo acceso, prodotto dalle interazioni cromatiche. Nel loro trascolorare le immagini assumono la musicalità propria del jazz, che diviene la loro qualità più dinamica. L'energia dei colori velati e il ritmo musicale delle forme vibrano entro un'architettura spaziale delle superfici, che è la loro qualità intellettuale.

Per chi voglia esplorarla con l'aiuto di una mappa, l'opera può essere divisa in cinque

periodi o temi iconografici. Essa matura verso il '58 con un ciclo di *Figure femminili* che s'allungano nell'ascolto del jazz o nella nudità delle bagnanti fra interni ed esterni; la cui figurazione lineare d'ascendenza manieristica è ispessita da colori che formano materia secondo le poetiche informali. Ne seguono sculturine in bronzo quasi astratte.

Nei primi anni Settanta, ecco le *Stanze*, ove il viaggio dentro la pittura esce alla luce. Questo ciclo compie il processo d'individuazione di un linguaggio ormai personale. Pareti, architravi, blocchi murari, scavi sotterranei, quinte: sfornate da finestre celesti al soffitto o sul pavimento, non solo alle pareti. Stanze cosmiche, ecco. Divampa, in tali chiaroscuri, fra l'interno e l'esterno, la passione di Biggi per il gotico fiammeggiante.

Non meno importante è la successiva serie dei quadri *Jazz* (così li nominerà l'artista, allora restio a firmarli con singoli titoli), che hanno il pregio di pareggiare, negli anni Ottanta, la figurazione con l'astrazione. Sono strutture curvilinee, movenze diagonali, prospettive dinamiche; ma allusive di tessuti, organze, tetti, tegole, tastiere cromatiche. Con allegria carioca o dixie, Biggi esalta la musicalità dei colori puri in morbide onde.

Alla fine degli anni Ottanta la sua pittura si è dispiegata per intero, anche se mascherata più di quanto mostri, come conviene agli atti veramente creativi. Ciò che ora lui affina è quel suo modo speciale di avvicinare le immagini che chiamerei la visione estatica di Biggi. Pare che ingrandisca i dettagli come Domenico Gnoli, invece mette a fuoco gli insiemi. Lui non dipinge le parti del tutto, bensì focalizza il tutto in ogni sua parte.

Così ondeggiano i *Corpi velati* di superba reminiscenza classica, che nel successivo decennio esaltano l'erotismo pervasivo di quest'opera. Riappare il nudo femminile, in questi torsi vagamente ellenistici, mentre avanza il demone dell'illusionismo ottico. È come se le nude ondulazioni gotiche dell'opulenza femminile fossero inguainate dalla tela stessa su cui palpitano in prmissimo piano. Sono Venere astratte, torsi di pittura.

Seppure appartato nell'oasi delle sue visioni, Pino Biggi allunga le antenne all'intorno - pieno di aperture come le sue "stanze apuane". Vede il recupero della figurazione "novecentista" da parte delle transavanguardie? Lieta d'aver anticipato di vent'anni tali rivisitazioni, lui s'inoltra, per contro, nell'astrazione. Ritorna l'espres-

sionismo? Lui si radica, al contrario, nell'ordine "flamboyant" che arabesca il suo mosaico lenticolare. Però i frastuoni transavanguardisti lo inducono a pensare che sarebbe ora di esporre.

Inoltre, tra gli anni Ottanta e i Novanta, vediamo intensificarsi l'aura pittorica delle sue forme lungo più direttrici. Un'intensa stagione sperimentale si dirama in piccole serie di immagini. Una delle quali esibisce finalmente il tema della maschera; che nasconde, a sua volta, malcelati sguardi. Un'altra "sforna" i quadri con squarci illusivi, a riprova del dominio tecnico del pittore, virtuoso fino al trompe-l'oeil. Un'altra ancora, spoglia di tutto fuorché di chiarori, esplora i limiti luministici di un'opera più e più minimale.

Lo sviluppo principale tocca alle movenze plastiche delle figure, quali che siano. C'è uno scultore nei dipinti di Pino Biggi, la cui tridimensionalità illusiva fascia ed affascina.

In questi ultimi anni, i velati nudi umani sono evoluti in corpi vertebrati più misteriosi. E, più di recente, in panneggi sacrali ricchi di ambiguità. Sotto il nome di *Panneggi* scorrono due cicli. Che meriterebbero di essere distinti, in effetti, se solo io sapessi nominarli altrimenti. Difatto, cos'è quell'organo ignoto di cui un reticolo luminescente innerva i rilievi nella penombra? Pare un corpo "vetrato", istoriato da un'ogiva gotica. Direi che la sua forma è la geometria pulsante di un labirinto dall'architettura coriacea.

Viceversa, le scene più recenti dei panneggi aprono meandri carnali. In questo ciclo, pur breve ma monumentale, la forma organica disvela il sacro del corpo della pittura. Citando brani iconografici di "maestà" primitive e di antiche "madonne", il pittore ne focalizza il ventre materno o un ginocchio; e del pannello al ginocchio mette a fuoco le pieghe; e dalle pieghe penetra nelle fibre; quasi che navigasse tra gli ipertesti. Se gli organi istoriati rimandano alle vetrate, questi plasmici figurati ricordano l'ugola, i canti.

Nell'arco dei dipinti di Pino Biggi, le figure non sono mai prive dell'eco delle voci e gli artifici linguistici raramente perdono le radici della natura dell'arte. Siano, questi, alcuni cenni per una futura biografia circostanziata sia del pittore sia dell'opera. Su un eccellente pittore, un insospettato scultore, un ardito iconologo di figure senza tempo. Nella sua vita, niente di nuovo. Ultimamente, Biggi si è definito un post-antico. Non è il contrario di postmoderno, ma la logica conseguenza del fatto che la sua opera verrà esposta allo specchio del mondo. Basta una mostra, perché un artista diventi antico ai propri occhi? Non per noi. Dopo quarant'anni, nella pittura di Biggi tutto ci è nuovo.

[T.T.]

Un apolide dell'immaginario

Testo di Tommaso Trini

È ben raro che un'opera d'arte possieda due vite nel corso dell'unica esistenza, più che mai attiva, del suo autore. Accade ai maturi artefici di rivoluzioni improvvise, come Fontana, nonché agli ancor meno frequenti apolide di lungo corso ma privi di cittadinanza storica, come Pino Biggi. Incontrare un'opera intimamente avventurosa come la pittura di Pino Biggi è un privilegio per gli spettatori, al cui giudizio si presenta un patrimonio ormai compiuto e tuttavia inedito, e una sfida per la critica che avrà un'eccellente occasione per dimostrare di saperne risalire il corso sino alla fonti.

Come la fiaba è un transfert immaginale, così nell'icona immaginafica trapassano il vissuto dell'artista insieme con le fantasie che lo elaborano. Non è nel quadro affisso come specchio che un pittore si riflette meglio, ma nell'immagine che oltre lo specchio si rende analoga alla figura mancante. L'artista, se è creativo, impersona una memoria vivente, la lunga e rinnovata memoria della propria specie, nonché del creato che la sua specie ha conosciuto. Nella creatività sta il flusso della sua testimonianza. Non è solo depositario di archetipi e processi inconsci, come tutti, ma anche un deposito che si apre, una memoria che parla e mostra. Nella storia dell'arte sta il suo racconto.

La pittura di Pino Biggi, quale ho dapprima conosciuto nella tarda primavera del 1985, appariva più gioiosa di quella, quasi tenebrosa, sviluppata negli ultimi tre lustri. Sia gli interni delle stanze sia i piani cromatici erano costruiti verso l'esterno, areati da ampi spazi e colorati da luci incidenti, come dal sole. Li avresti detti beati di farsi pure

superfici. Solo le penombre delle iniziali figure di donne, come pure i rintocchi neri che abbuivano i colori di alcune stanze barrate, vi allungavano l'ombra e il rimosso.

Dieci anni dopo, la scena mi è apparsa rovesciata: colata lentamente nel profondo; e io, senza che me ne avvedessi, con lei. In un bagno d'interiorità, sono comparsi gli oscuri bozzoli vetrati, le ondulazioni cromatiche si sono inaspettate come conchiglie, i panneggi hanno vibrato al carnale, il rosso dell'amato Crivelli si è fatto arterioso con l'inabissarsi dei colori, una volta cangianti: non più celesti solarità, ma luminescenze o lucori. È vero che tali rovesci hanno luogo anche nel breve tempo di una stagione.

Sempre la pittura di Biggi scompare a se stessa senza che vi sia naufragio. Ciò si deve al fatto, ritengo, che il moto di evoluzione di quest'opera, doppiato dal continuo moto di rivoluzione su se stessa, segue la dialettica di esterno-interno, l'abbraccio del dentro col fuori, alla ricerca dell'unità del principio di piacere col principio di realtà.

Lungi dallo psicanalizzare l'autore, tali osservazioni tengono strettamente al testo dell'opera, ma nell'evidenza del suo silenzio straordinariamente protratto; avvertendo che se il pittore ha gelosamente trattenuto dal pubblicizzare la sua pittura per circa tre decenni, a sua volta la pittura ha tenuto in ostaggio il pittore per tutta una vita. Da qui, forse, la vivacità delle fantasie autobiografiche del pittore e il loro

peso nell'opera.

Una di queste assume sembianze *fitoformi*, fin dall'inizio meraviglianti e illogiche. Alcune iniziali figure di donne si occultano in forme vegetali, nella proto-astrazione dei primi anni Sessanta, diventando alberi o, meglio, pietrificati spiritelli boschivi. La mutazione sorprende essendo del tutto inattesa, non preparata da tracce alchemiche o esoteriche, non cerebrale come la leggenda della mandragora. È una donna-pino.

Eguale stranite ci appaiono le non poche pareti lignee che sostituiscono a mò di sipari i muri delle stanze nel ciclo successivo: superfici vegetali fatte, questa volta, da un falegname. Un ulteriore elemento favolistico, certo, ma sprovvisto di radici.

O perlomeno, tale è stata, la metafora fitoforme di Biggi, fino al giorno in cui non ho letto, tra le sue pubblicazioni, la novella intitolata *Storia di uno sciocco pino*. Lui vi narra di un albero - alter ego nel nome - che osserva come la bellezza primigenia del creato, nonché dell'amore fra i giovani, vada degradandosi rapidamente in miseria e solitudine, man mano che il pino stesso è ridotto a fuscello e poi gettato nel fuoco. Un raccontino elegiaco, candido e amaro insieme, che ha quest'altro pregio: mostra che l'autore preferisce visualizzare l'immagine, sia pure verbale, più che poetizzare la fonetica della parola; ossia, lo "sciocco pino" narra di un pittore ancora pinocchio.

Umberto Saba ha definito "quasi fiabe" le novelle che il giovane Biggi scriveva intorno al 1950. Non occorrerà aguzzare la vista, dunque, per notare che i dipinti del Biggi più maturo sono costantemente pervasi dall'affabulazione. Le sue composizioni *jazz* narrano di "jam sessions" cromatiche che vorticano come giostre musicali.

Altre tele accendono solitarie chiazze di luce che guidano lo sguardo fuori dalla foresta dei simboli. Dal chiaroscuro di numerosi quadri recenti avanzano, come da un umido recesso, viluppi di crisalidi o di bruchi con movenze di entità aliene. Le *stanze* stesse non favoleggiano forse del "cielo in una stanza" come una nota canzone?

Lo ribadisco, gran parte delle sue immagini, anche le più astratte, suggeriscono l'echeggiare di voci: voci prossime, come circonfuse nei colori: suoni vibranti, il cui flusso aggiunge segno ai segni. Come non vedere che nei quadri jazz o "carioca" le giustapposizioni cromatiche sembrano organi vibratili che friniscono alla vista?

Molta della musicalità cromatica di tali immagini è rinforzata dalla sonorità dei loro segni strutturati. Poiché questo pittore disegna poco - lui struttura, anzi architetta - le immagini dovrebbero collassare in una mescola informe dei colori o nell'ectoplasma; ma raramente collassano. Al contrario, da qualche tempo esse accumulano crescenti visioni sia di aeree luminosità atmosferiche sia di orgiastici gorghi di plasma; è segno che la sua avventurosa spericolatezza prospettica, a lungo esercitata con sapienza, lo ha reso padrone dei confini fra l'ordine e il disordine nella sinestesia dei sensi.

Risale molto indietro, la memoria affabulatrice di Pino Biggi. Lo testimonia questo brevissimo testo, in particolare, che merita di essere riportato per intero, poiché rivela più di quanto dice alla lettera. Vi si manifesta la stessa dualità irrisolvibile di certe sue stanze, di cui non saprei dire se siano "stanza-con-finestre" o non, piuttosto, orbitanti "finestre-con-stanza". Il seguente raffronto fra l'orizzontale e la verticale dice:

"L'Arte è nata con due spiriti: uno *dolmenico*, e l'altro *menhirico*. Ma l'uno è già costruzione: un enorme sassone in piano, posto su un

altro sasso in piedi. Potevi portarci sotto te stesso o le tue pecore, o farci quel cavolo che volevi. Serve già a qualche cosa di pratico (forse è la nascita dell'architettura? e il menhir, quella della scultura?). È la base del Partenone, dell'arco a tutto sesto, della filosofia, della legge, del rinascimento fiorentino, del Canova, di Turner, degli Impressionisti, ecc. ecc.

“Il vero mistero è il menhir: un lungo sassone appuntito” - continua Biggi nella sua fulminea summa storica - “messo lì con chissà quali sforzi, in mezzo alle brughiere nordiche, o alle distese sabbiose dell'Asia, senza nessuna ragione pratica. E da esso discendono le piramidi, l'arte bizantina, l'arco acuto e il gotico, lo Squarcione, il Crivelli, Tura, lo Schiavone, Leonelli, Vivarini, Stefano da Zevio, Botticelli, Rosso Fiorentino, Giambologna, Mondrian, Picasso, e Braque, Moore, Gnoli, Kluseman.”

Oltre che arborea, l'arte di Pino Biggi è dunque “menhirica”? Così parrebbe alla prima lettura di questa duplice genealogia, che giunge fino a due artisti cari all'autore: a Gnoli, a Georg Kluseman; un pittore tedesco in Versilia, quest'ultimo, con cui Biggi ha fraternizzato a lungo; il solo compagno esperto della sua avventura solitaria.

Significativa è altresì l'inclusione di Henry Moore, il maestro di una scultura che non diremmo “menhirica”, ma che indubbiamente può venirci allo spirito ogni volta che osserviamo i recenti panneggi alveolari di Biggi, così pieni e così vuoti. E tuttavia notiamo come tale genealogia disegni, non un albero, ma piuttosto un cespuglio o un rovetto fra le rocce. Curiosamente, l'autore ne ha intagliato i rami sopra i sassi.

Eccola, dunque, la sua fantasia più riposta che ha durezze litiche:

è la pietra. Sono il marmo, la cava, le pietre; ovvero, quel labirinto di doveri e di inciampi che gli hanno impedito di dipingere liberamente per tanti e tanti anni. Ne ho conferma.

Un giorno, rimirando le sue stanze (cui va la mia predilezione, l'ammetto), vi ho intravisto tragitti fra blocchi di marmo, un viaggio dentro le cave, uno sbucare fuori dalla montagna, di cui ho fatto tesoro come fosse una vena aurifera. Ma il Biggi, udita la mia *trouvaille*, l'ha prontamente negata: macché viaggio alla fine delle cave! Ma sua moglie Lucia ha sorriso: ma sì, lui ne era ossessionato. Ma io non cavo intimità.

Si vuole soltanto saggiare le più sensibili linee di reticenza di un'opera d'arte ancor prima che il suo substrato espressivo ci accolga e ci colmi, in anticipo sull'inevitabile collocazione della sua cittadina stilistica e storica, in sintonia con un disegno interpretativo che in parte è stato già disegnato dall'artista e in parte accennato dal critico nei precedenti cenni biografici che, come l'opera, salgono dal futuro agli inizi.

Già, dove si colloca la pittura apolide di Biggi? Come classificare la sua ondulata e inclassificabile prospettiva che tanto pare aerea e distaccata quanto ebbra ed estatica? Ma lungo i bordi più fantastici e puri, certamente, delle aree e dei movimenti più noti. In quella zona tuttora molto franca della contemporaneità che è il meraviglioso. Là, dove l'azzurro di Biggi è verosimigliante con l'azzurro di Piero della Francesca, dove il rosso di Biggi è verosimigliante col rosso del Crivelli; là, oltre le solite colline.

Ma questo è un altro viaggio, il prossimo viaggio di un'arte che mai si è pietrificata.

Tommaso Trini

*Dipingere è allegrare la tetra stanza dove serpeggia il mio vivere,
come goccia di petrolio irida la pozzanghera.*

*L'arte è nata con due spiriti: uno "dolmenico" e l'altro "menhirico". Ma l'uno è già costruzione:
un enorme sassone in piano posto su un altro sasso in piedi. Potevi portarci sotto te stesso
o le tue pecore. O farci quel che altro volevi. Serve già a qualche cosa di pratico (forse è la nascita
dell'architettura e il menhir quello della scultura?). È la base del Partenone, dell'arco a tutto sesto,
della filosofia, della legge, del rinascimento fiorentino, del Canova, di Turner, degli Impressionisti.
Il vero mistero è il menhir. Un lungo sassone appuntito, messo là con chissà quali sforzi, in mezzo alle
brughiere nordiche o alle distese sabbiose dell'Asia, senza nessuna ragione pratica. E da esso
discendono le piramidi, l'arte bizantina, l'arco acuto e il gotico, lo Squarcione, il Crivelli, Tura, lo
Schiavone, Leonelli, Vivarini, Stefano da Zevio, Botticelli, Rosso Fiorentino, Giambologna,
Mondrian, Picasso e Bracque, Klee, Moore, Gnoli, Kluseman.*

*"Gli alberi sono lo sforzo senza fine della terra di parlare al cielo in ascolto" (Tagore)
È, per me, lo stesso significato che ha avuto il menhir, al tempo dei menhir.*

Estetico-anestetico: bellezza come assenza di dolore.

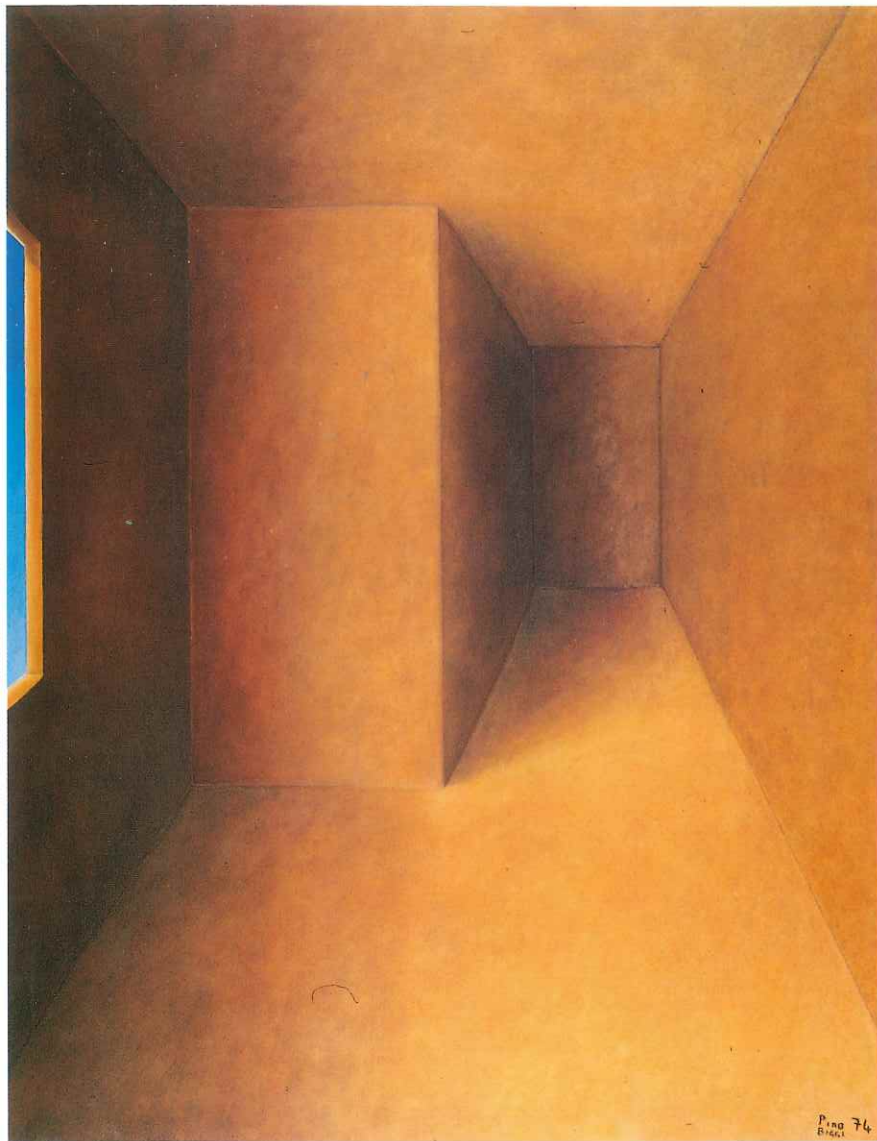


Primo piano con bottiglie e bicchiere

1959
olio su tela
100 x 70

Stanza con finestra n° 1

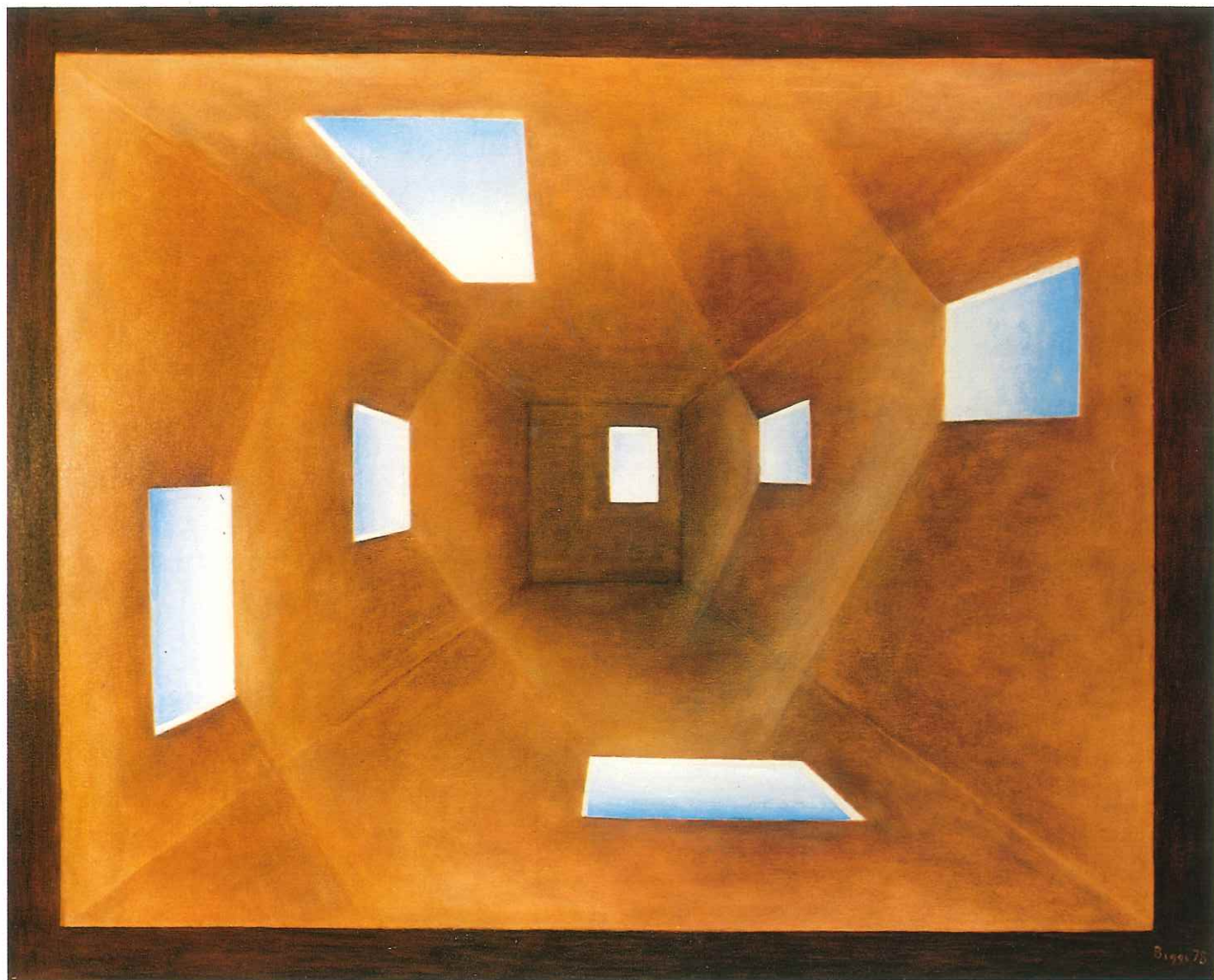
1974
olio su tela
90 x 70





Stanza con nudo

1977
olio su tela
80 x 50



Stanza con finestre n° 5

1978
olio su tela
80 x 100

Sigis 78

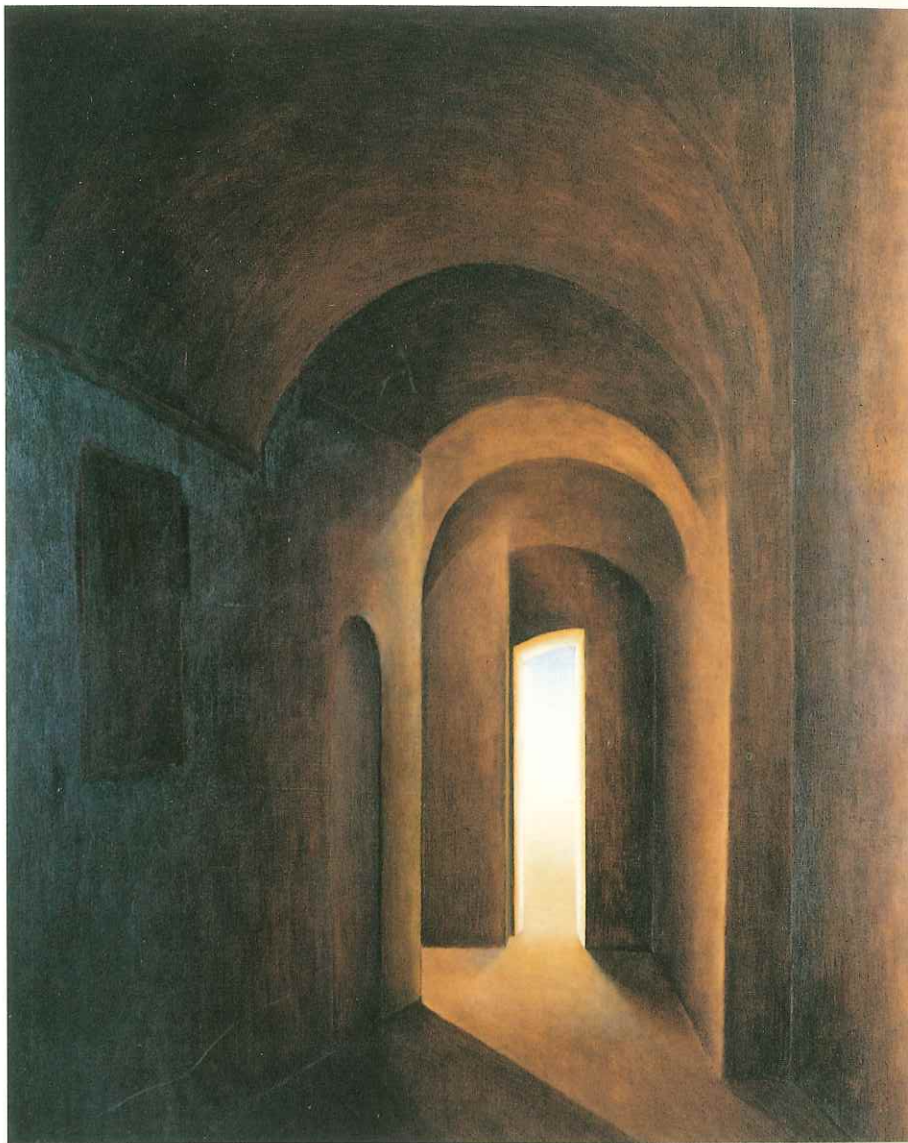


Finestra cieca con sipario

1978
olio su tela
90 x 50

Vicolo

1979
olio su tela
120 x 100



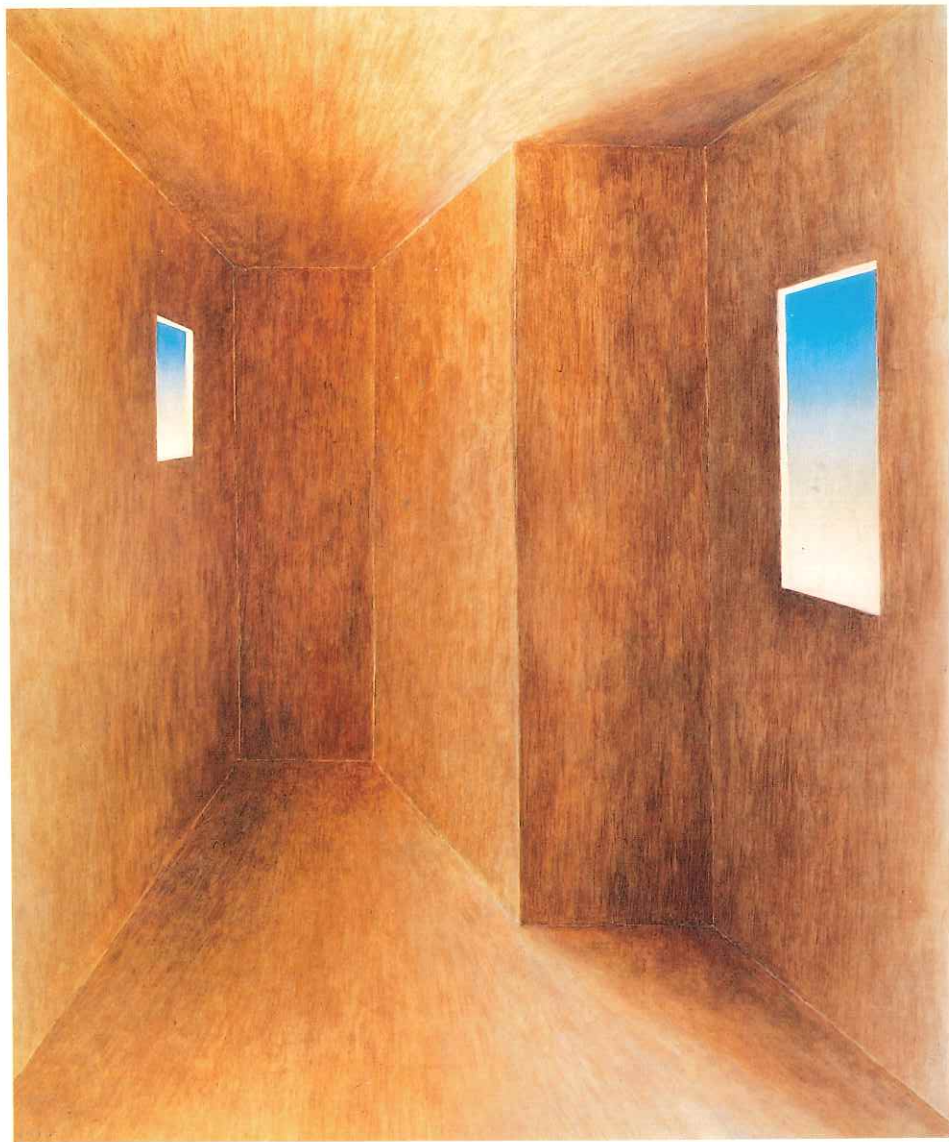


Stanza senza finestre

1979
olio su tela
80 x 90

Stanza con finestre n° 3

1979
olio su tela
120 x 100





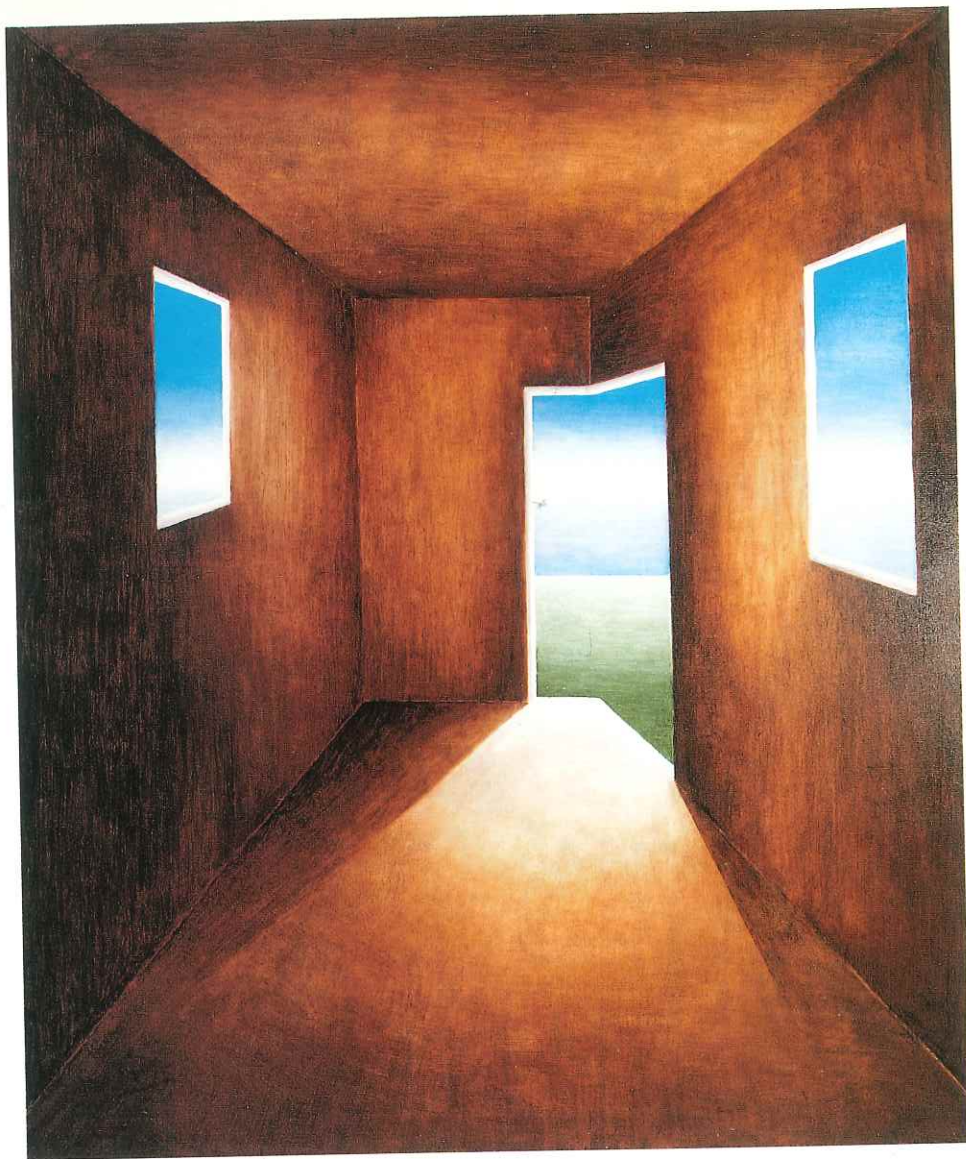
Stanza con tre finestre n° 6

1979
olio su tela
100 x 120

Paesaggio marino n° 1

1979
olio su tela
100 x 120



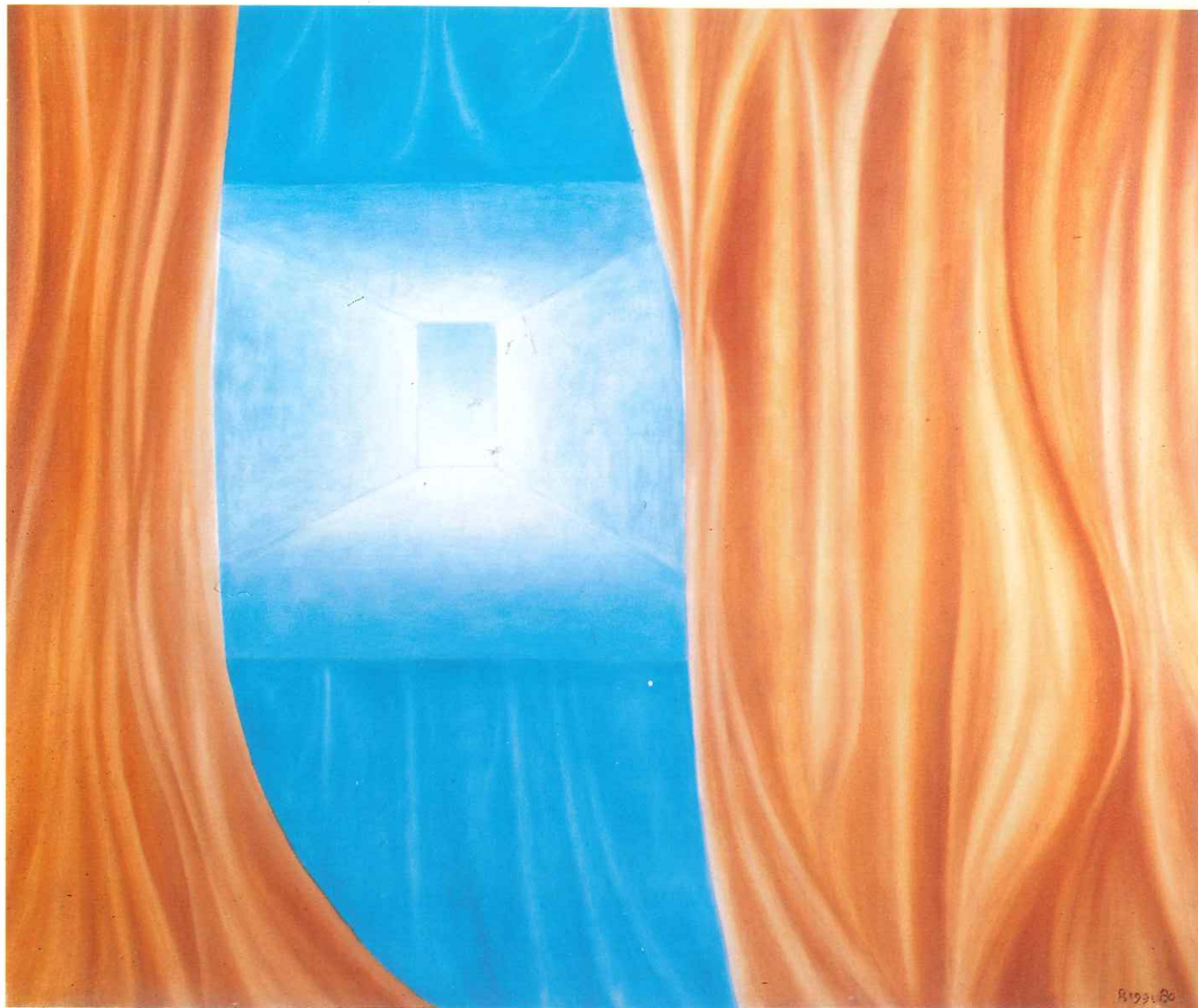


Paesaggio marino n° 2

1979
olio su tela
120 x 100

Sipario con stanza n° 1

1980
olio su tela
100 x 120



Ruggi 80



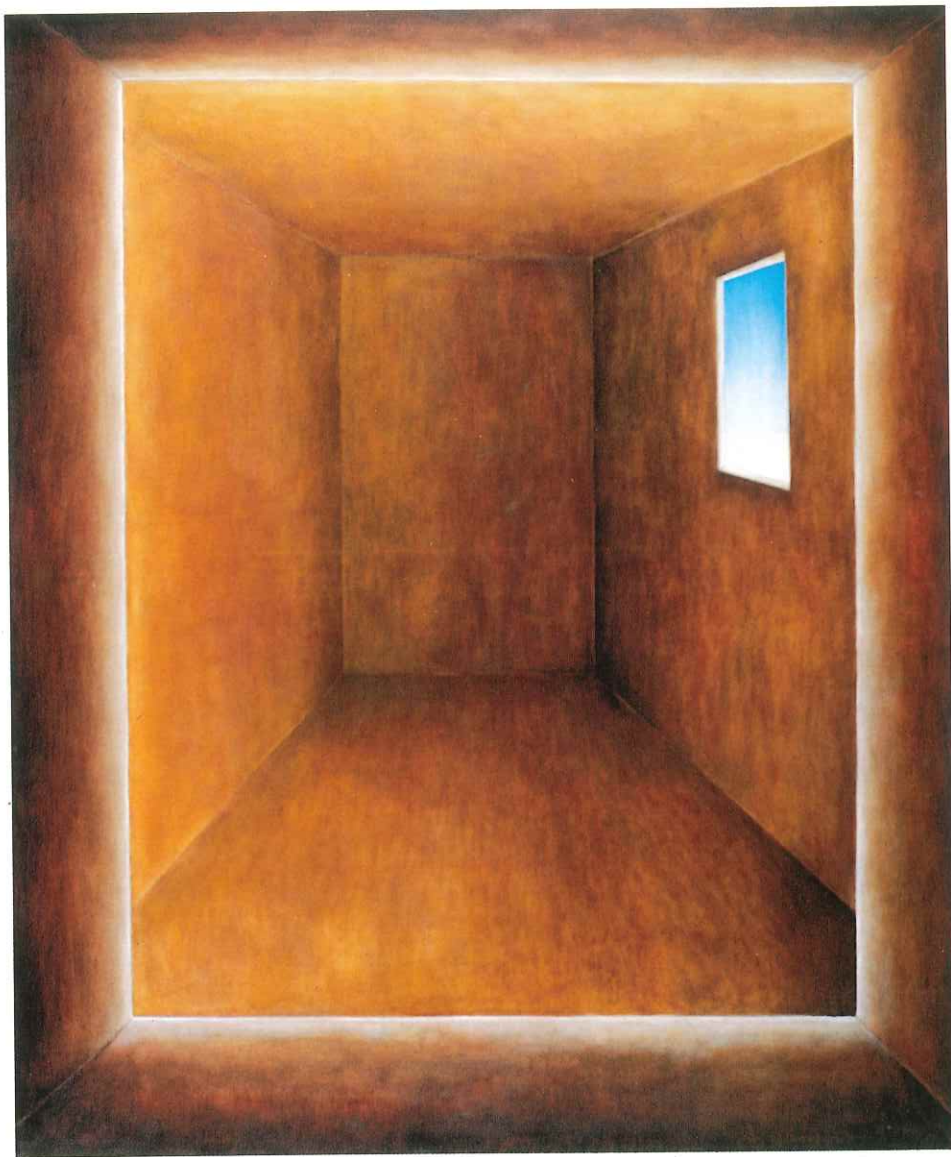
Stanza con finestra n° 2

1980
olio su tela
100 x 120

Stanza con porta n° 4

1980
olio su tela
100 x 120





Stanza con finestra n° 7

1980
olio su tela
120 x 100



Seminudo n° 2

1980
olio su tela
100 x 120



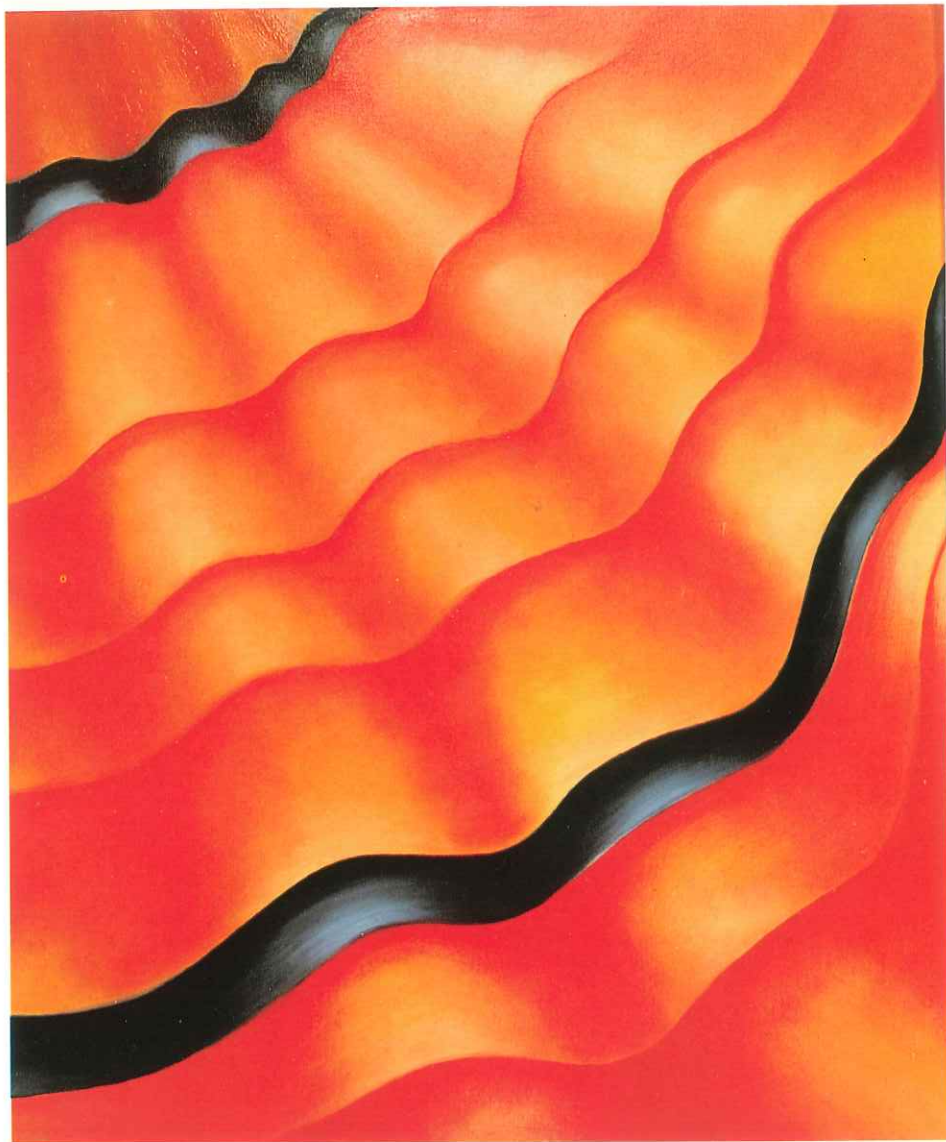
Sipario con stanza n° 2

1981
olio su tela
80 x 100

Seminudo n° 1

1981
olio su tela
70 x 100



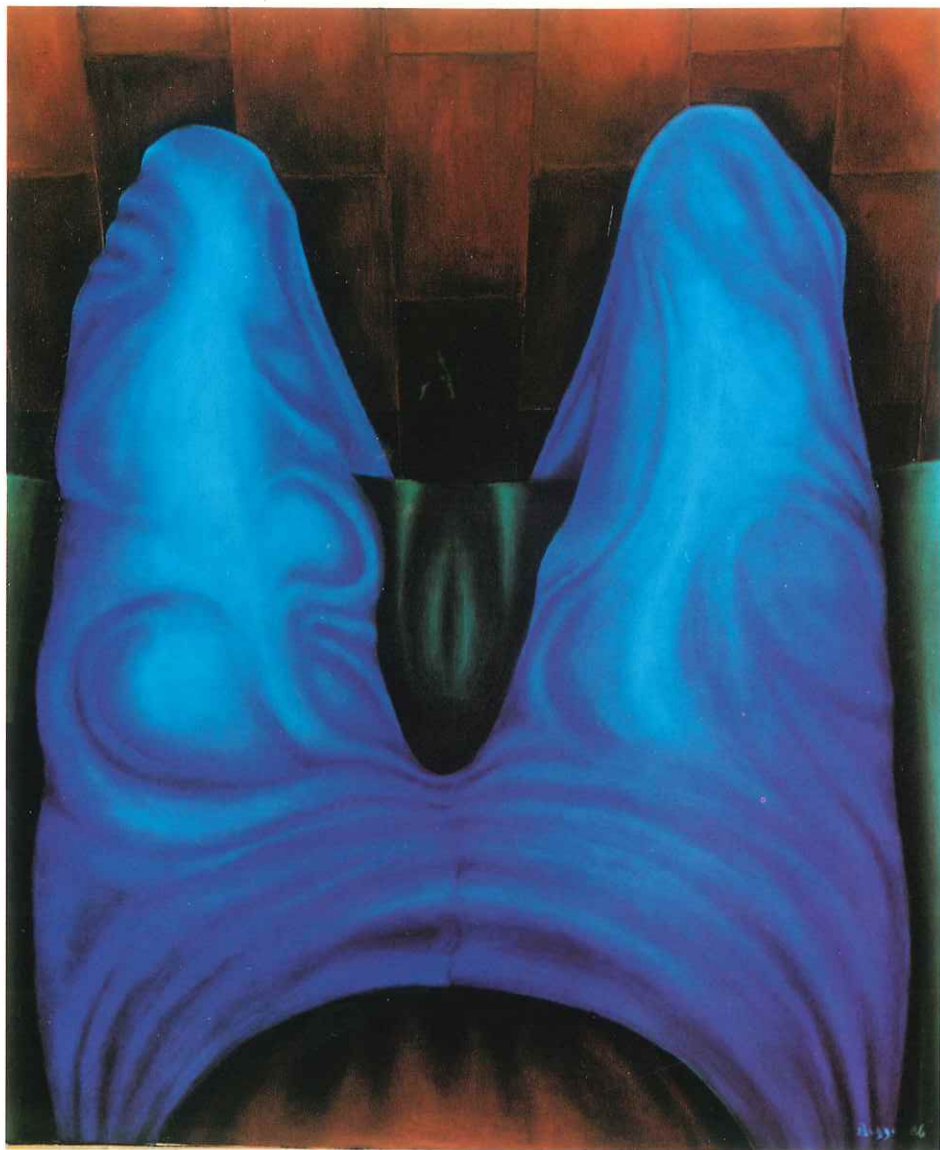


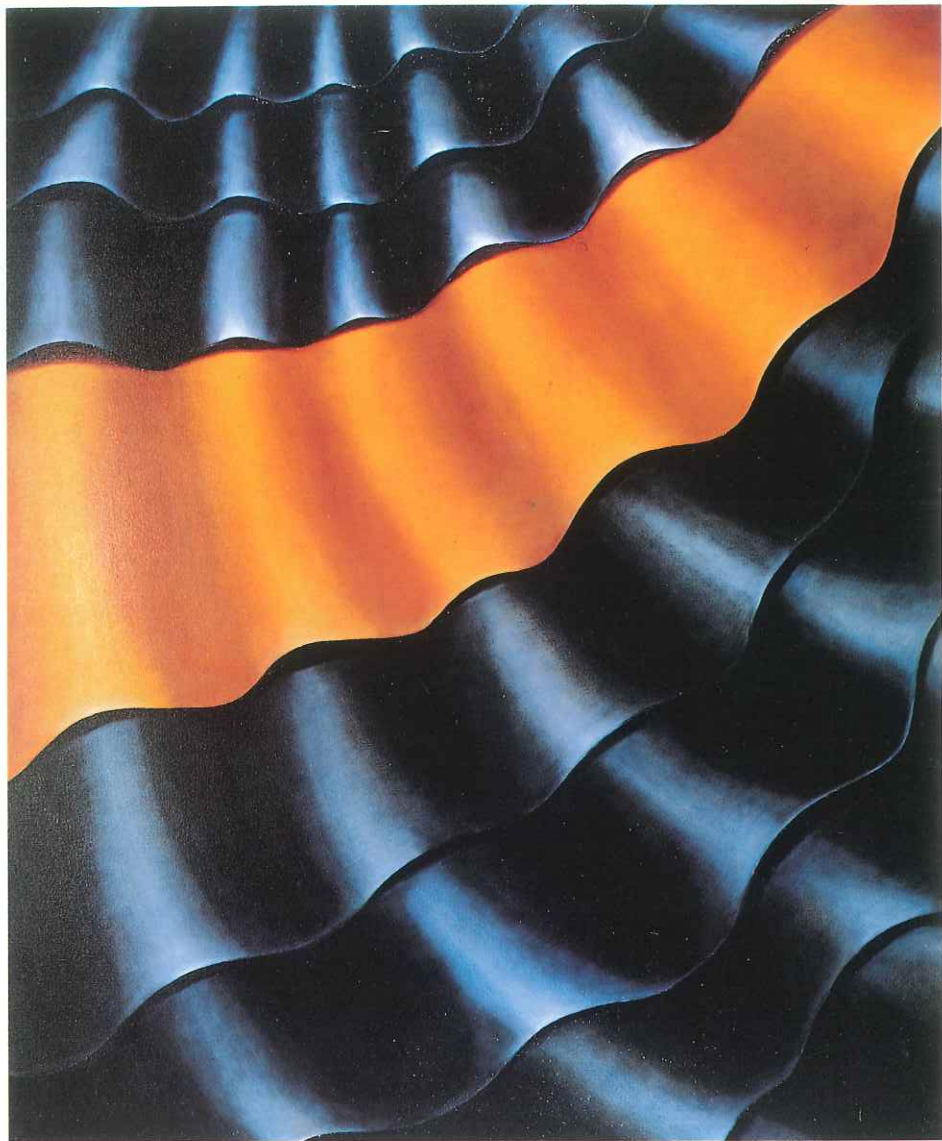
Carioca arancio e nero

1985
olio su tela
70 x 60

Autoritratto senza specchio

1986
olio su tela
120 x 100





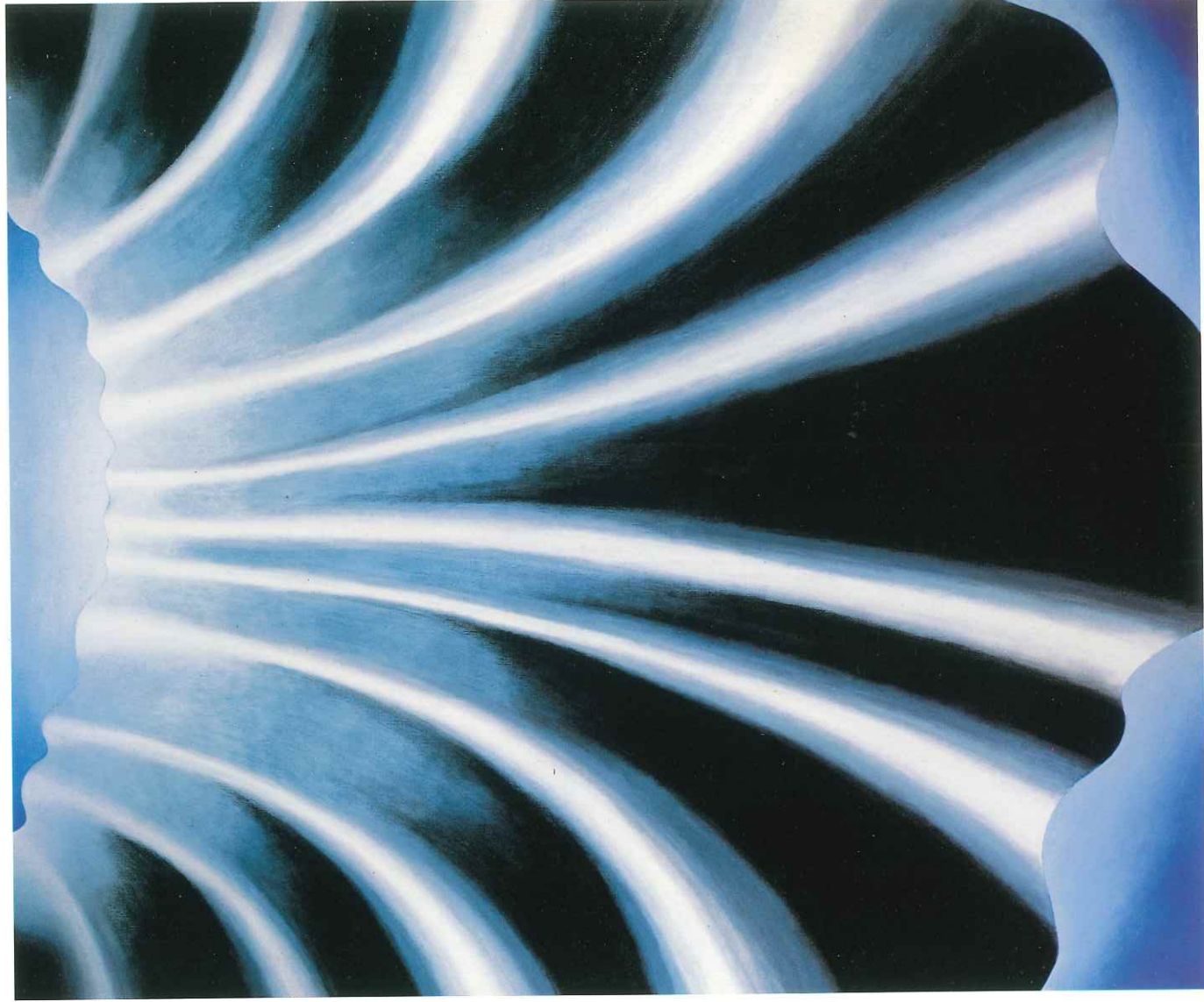
Carioca nero e arancio

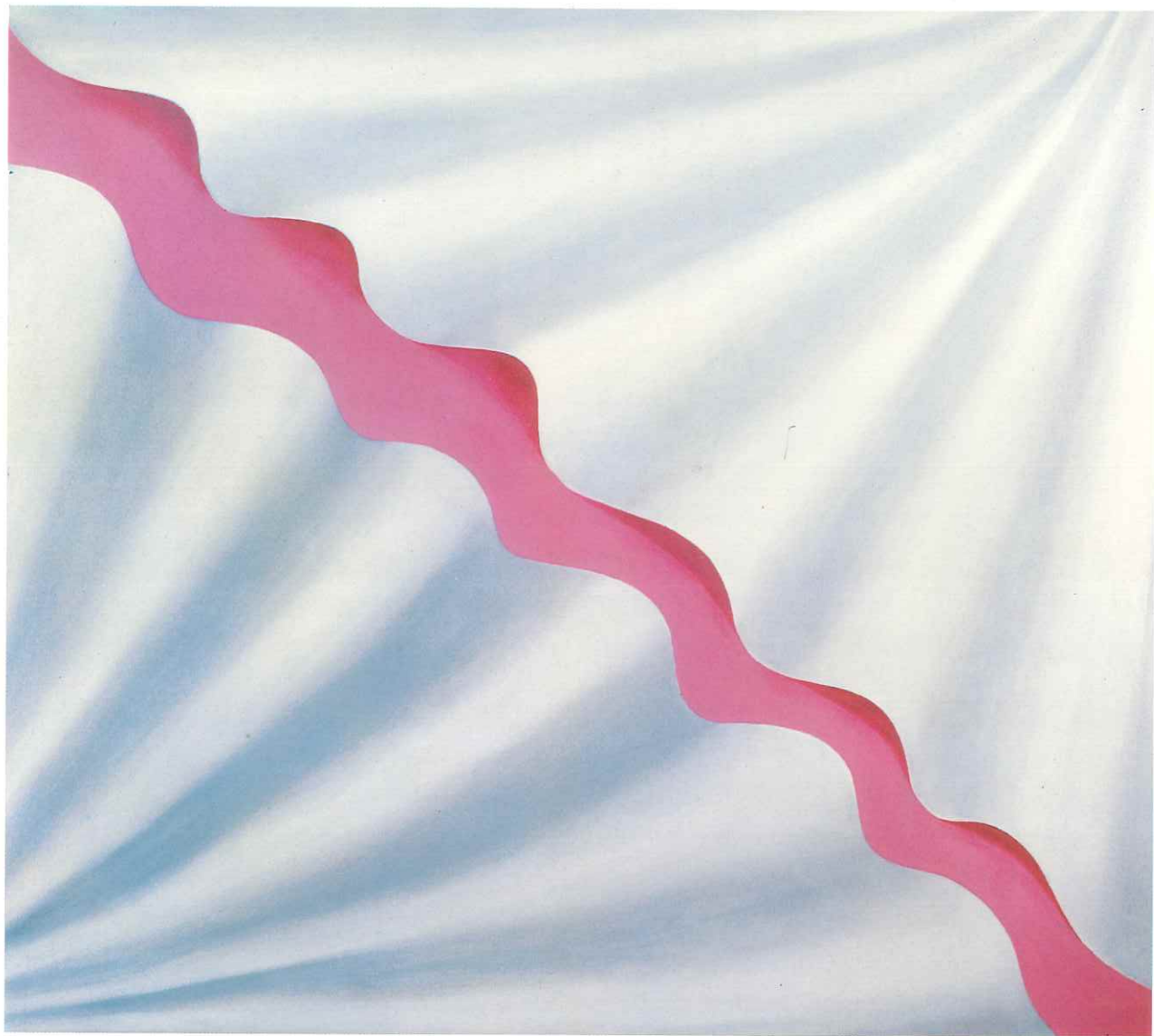
1987
olio su tela
120 x 100

Carioca in memoria di Chet Baker

1989

olio su tela
180 x 150





Carioca grigio e viola

1991
olio su tela
100 x 100

Carioca nêro, arancio e blu

1995
olio su tela
120 x 100





Semivergine incinta

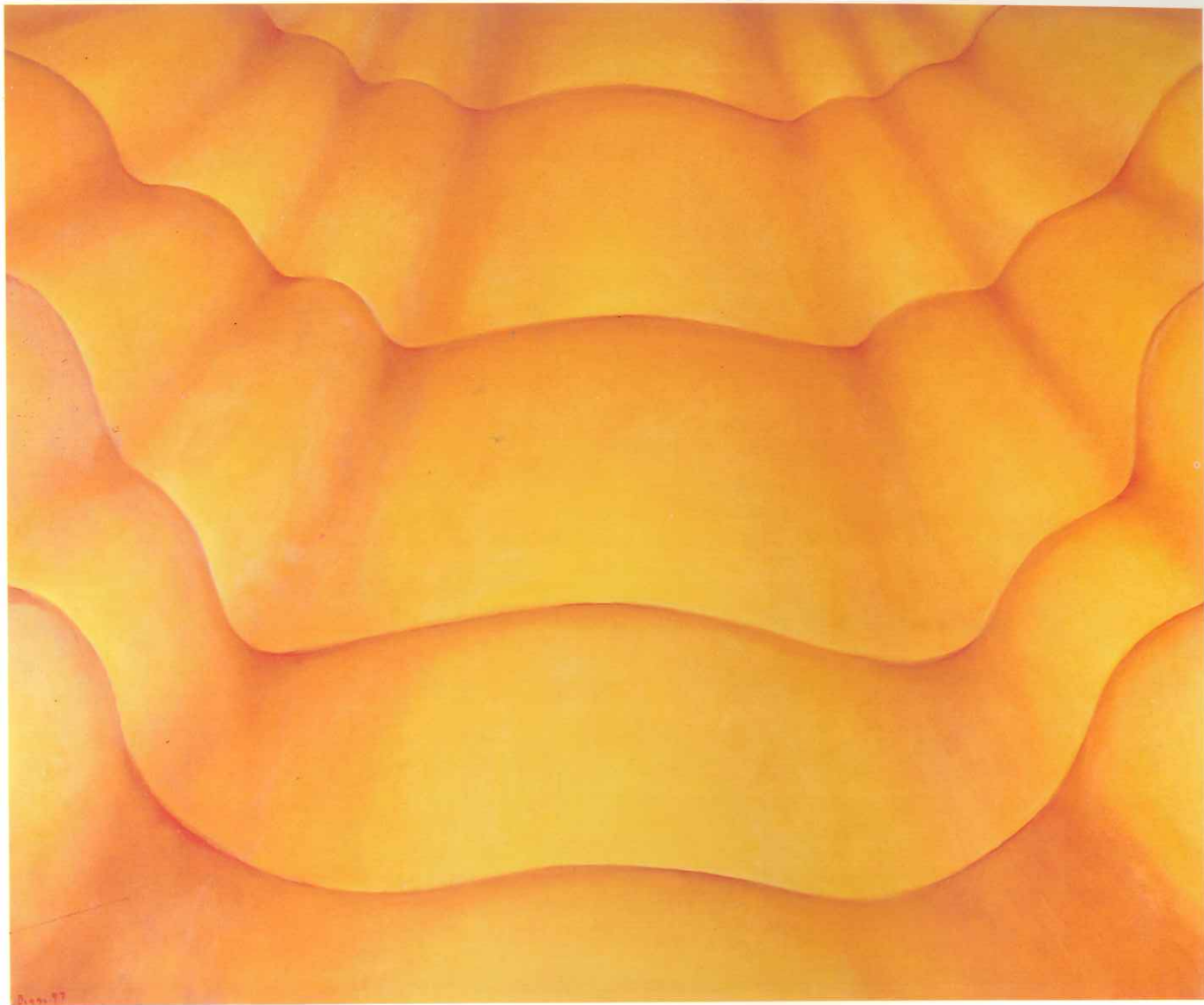
1995

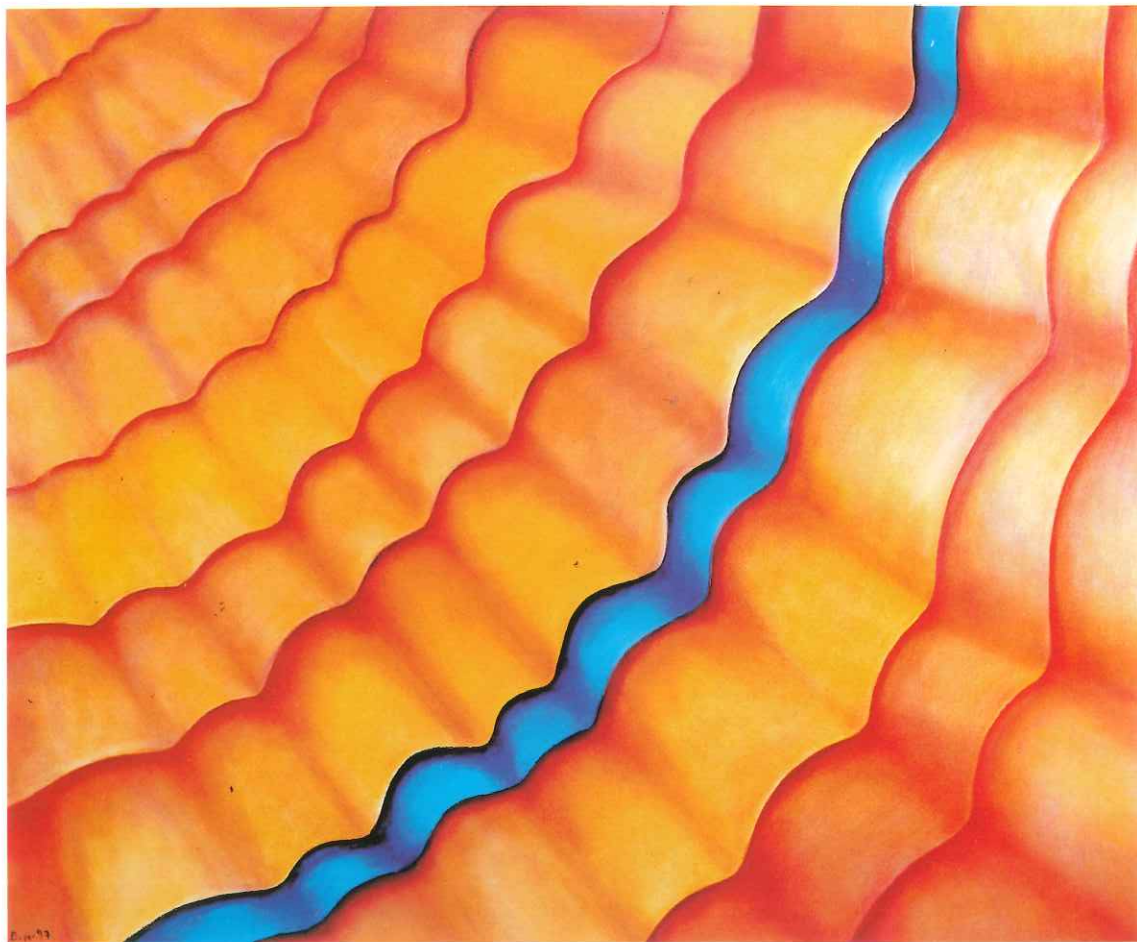
olio su tela

130 x 100

Carioca gialla

1997
olio su tela
100 x 120





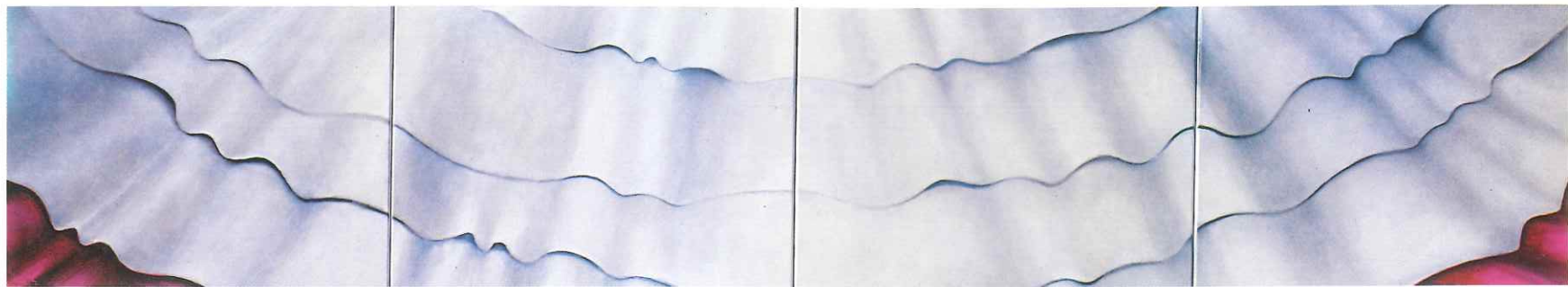
Carioca giallo e blu

1997
olio su tela
100 x 120



*Carioca Chet Baker
e Jerry Mulligan*

1997
olio su tela
150 x 200



Carioca grigio

1998
olio su tela
40 x 200

Testi di Tommaso Trini

Fotografie: Studio Fotografico Rossi
Massarosa (Lucca)

Impianti: Alfacolor - Firenze

Stampa: La Poligrafica - Lucca

Progetto grafico: *STart.* snc- Lucca

Edizioni: *Titania Editrice*
per PEGASO srl - Lucca

Finito di stampare
nel mese di aprile 1998

