

---

# ANTOLOGIA CRITICA

---

---

Un pittore "visionario" aiuta a vivere perché aiuta  
a liberare la fantasia di ognuno di noi che guardiamo  
le sue opere.

OTTAVIANO DEL TURCO  
1989

---



Senza titolo, ACQUARELLO, CM 50X60

---

## Alessandro Kokocinski, oggi

Quasi impassibile, muto, silenzioso,  
Alessandro è la vita, giovane dura,  
dura fin troppo,  
apertamente oscura,  
angelo operaio in triste urgenza precipitosa,  
tenero, povero, feroce disperato,  
luminoso,  
emerso  
dalle realtà più lacerate,  
dalle agoniche profondità,  
di questo dolore, di questo schianto  
che oggi la terra,  
il vento  
che lo porta e lo trascina  
in un convulso movimento,  
la mano ferma, artiglio e ala in guerra,  
che disegna,  
contrae,  
stringe, comprime  
e quasi goyescamente spaventa  
in un mondo nudo  
che ti mette un nodo alla gola.

RAFAEL ALBERTI  
Roma, febbraio 1972

(traduzione di Ignazio Delogu)

---

## Alejandro Kokocinski, hoy

Casi impassible, mudo, silencioso,  
Alejandro es la vida, joven, dura,  
dura demasiado,  
abiertamente oscura,  
ángel obrero en rauda y triste acoso,  
tierno, pobre, feroz, desesperado,  
luminoso,  
mordiente, esperanzado,  
sumergido,  
emergido  
de las más rotas realidades,  
agónicas profundidades,  
de este dolor, este estampido  
que es hoy la tierra,  
el viento  
que lo lleva y lo trae  
en sacudido movimiento,  
la mano firme, zarpa y ala en guerra,  
que dibuja,  
contrae,  
aprieta, estruja  
y que casi goyescamente espanta  
en un mundo desnudo,  
que te echa un nudo  
en la garganta.



DVD DEL FILM *Alejandro es la vida* (1997)  
DI ALESSANDRO KOKOCINSKI

# Riccardo Tommasi Ferroni

1973

Senza titolo  
ACQUARELLO  
CM. 25x15



Scrivere sulla pittura di Alessandro Kokocinski potrebbe sembrare a tutta prima assai semplice.

Infatti in questo tempo di schematizzazioni e di incastellamenti, collocare questo pittore nel recinto espressionista viene abbastanza naturale.

E anch'io quando vidi per la prima volta i disegni di Alessandro, credetti di averne individuato subito le ascendenze culturali, gli amori più o meno palesi per i tenebrosi e contorti pittori nordici.

Mi accorsi poi, conoscendolo meglio e parlando spesso con lui, che di quel movimento culturale europeo che si suol chiamare Espressionismo, ne sapeva ben poco.

È chiaro quindi che non ha scelto di esprimersi in una data maniera, ma disegna e dipinge in quella maniera quasi naturalmente. Dico "quasi" e dico "maniera" perché senz'altro il suo occhio giovane sarà stato impressionato come una pellicola sensibilissima dagli stilemi del manierismo espressionistico (uso il termine "manierismo"

Senza titolo  
ACQUARELLO SU CARTA ANTICA  
CM. 50x60



nell'accezione più antica e nobile) senza che lui neppure se ne accorgesse.

Non bisogna poi dimenticare che la stessa anima e le abitudini di Kokocinski sono permeate di quel carattere spagnolesco che gli deriva dalla sua lunga permanenza nell'America Latina, che ha già in sé i germi di una tendenza alla deformazione e a trafficar con la morte. A questo punto giova osservare che non è, come si sente facilmente dichiarare oggi, con il rifiuto dei sentimenti della propria terra che ci si può sprovincializzare, ma che soltanto il genuino talento può mantenersi fedele alle origini e da queste arrivare ad un risultato estetico universale.

Se Kokocinski manterrà questa sua naturalezza, anche dopo aver gettato l'ancora in questo porto fastoso e incantatore dai moli sconquassati che è Roma, certamente, con il suo eccezionale talento, avrà una parola da dire nella storia dell'Arte contemporanea.



Senza titolo  
ACQUARELLO  
CM. 40x50



ROMA, 1975, LO STUDIO IN VIA DEI RIARI.  
DA SINISTRA:  
ALESSANDRO KOKOCINSKI,  
RICCARDO TOMMASI FERRONE,  
PEPE IL POSTINO,  
CARLO QUATTRUCCI,  
LUIGI

# Fortunato Bellonzi

1979

[...] Il colorito calcinoso, arido, ispessito, non di rado intorbidato volutamente, con quegli instabili lucori che promana la materia, quando è distesa in molteplici direzioni, assecondando gli impulsi contenutistici che rifiutano di proposito la stesura bella, totalmente "pulita", è possibile che gli provenga dal Pirandello degli anni Trenta. Benché sia un autodidatta, che in passato ha ben altre frequentazioni ed esercizi di mestiere che non son questi della pittura, Kokocinski non manca certo di cultura visiva, magari rapidamente appresa.

O forse è memore di qualche antecedente parigino che concorse alla formazione del primo Pirandello: penso al russo Pascin che prediligeva anch'egli un colore impastato con intonazione generalmente chiara e certe scritte frante all'improvviso, più graffi in quel fango schiarito che linee vere e proprie?

A volte, ma senza escludere del tutto una semplice coincidenza, si direbbe che Kokocinski (vedi un suo *Ritratto d'uomo*) non possa non aver visto alcuni autoritratti di Pirandello dopo il 1940, e dal pittore romano avere desunto altresì uno stimolo per quei gesti larghi delle figure che invadono il campo della tela, con le mani enormi che procedono lacerando l'aria.

Anche più di Pirandello, Vespignani appare una fonte plausibile, meglio di comportamento morale che di struttura dell'immagine. E Goya signoreggia su ogni altro probabile acquisto culturale, con evidenza maggiore nei personaggi in costume, spagnoleschi, altezzosi, cattivi e stupidi nella prosopopea con cui si mettono in posa davanti a noi; e Bacon con le sue famose e fortunate letture critiche dell'*Innocenzo X* del Velázquez, che hanno indotto nella pittura contemporanea nuovi modi di visione, specie nelle maschere asimmetriche, scomposte come avviene di figura riflessa in uno specchio incrinato, con gli occhi e le bocche fuori di sesto a causa appunto della frattura della superficie speculare: sicché a metà o a un terzo i lineamenti scattano e non combaciano più, provocando il ghigno tra crudele e dolente che scopre la bestia mentre interviene a prendere apertamente il posto dell'uomo.

Con gravità Kokocinski ci assicura che la cattiveria è una componente irrecusabile della vita, quantunque si debba combatterla; e che non c'è forza capace di annullarla nonché di redimerla. Con questo convincimento morale, che fruga legittimamente nel mondo della storia di ieri e di oggi, e che altrettanto legittimamente saccheggia la tradizione figurale antica o recente, emer-

Le nubi su Roma  
ACQUARELLO SU CARTA  
CM. 50x60





Senza titolo  
TECNICA MISTA  
CM. 164x120



Senza titolo  
SCULTURA IN LEGNO  
CM. 200x80x60

gendone con novità di voce, Kokocinski risolve in valori di pittura il proprio ufficio di testimone scomodo del tempo nostro.

I grandi spazi della tela, con le figure raggruppate da un lato, non sono spazi inerti, ma attori principali di quel dramma della solitudine che recitano seriamente tutti i personaggi dipinti, quelli odiati – i potenti, i superbi – e quelli amati: la povera gente indifesa; vedi la serie degli indios effigiati in atto di pregare o di compiere i gesti quotidiani di lavoro, di pena e di amore (in particolare, il quadro con la madre che tiene il figlio tra le braccia).

Anche la vasta tela con la figlia del pittore, raffigurata da un lato in atto di danza, denuncia il medesimo dramma della solitudine, e della precarietà della pace: pausa apparentemente serena, di vita fanciullesca oggettivata nel silenzioso raccoglimento che circonda ed isola il passo leggero della bambina, è contraddetta dalla costituzione espressionistica del personaggio che si erge a destra della composizione, rammentandoci un po-

co, nella verticalità irrequieta, il famoso monumento di Zadkine a Van Gogh.

Il volto pensoso della bambina ha, come credo, quella concentrazione psicologica assorta e muta, perché il pittore ha voluto con essa significarci l'instabilità di quell'episodio fuggitivo di grazia, la certezza che il gioco non durerà, perché l'angoscia è in agguato dietro l'angolo della effimera gioia.

[...] È lecito scrivere così di un pittore, in termini che non sono tutti di stretta pittura? Mi permetto di credere che lo sia, specie quando i contenuti, come qui, siano valori formanti che vogliono essere considerati, quali effettivamente sono, ragione primaria dei valori formali. E non c'è nulla di male che essi invitino a "fare della letteratura", perché non è vero affatto che un quadro sia un assieme di linee e di piani, di spazi vuoti o gremiti: i deprecati valori "illustrativi" sono una realtà dell'opera d'arte, pur se non ne sono tutta la realtà; e il "visivo", come oggi si costuma predicare, non si esaurisce nella pura percezione ottica. [...]

[...] Vorrei anzitutto distinguere in modo radicale la vena acerba e truculenta che Kokocinski non doveva aver difficoltà, tutt'altro, ad attingere dalla sua stessa, drammatica esperienza soggettiva in Argentina e nel Sud America. Goya, è vero; ci aggiungerei un'amarezza satirica, incisiva, che può rievocare Grosz; uno scialbo terroso, insaporito di fiele realista, che converge qua e là al primo Pirandello. Ma proprio il rovello sul bagaglio linguistico finisce per decantare la mitologia della sofferenza; e il primo, personale risultato è una specie di atonia sinistra, un che di immemore e spaesato, che relega le immagini (autoritratti; ritratti) in un'atmosfera congeniale; atmosfera che il pittore significa in vuote campiture, in grandeggianti pareti, in sconfortanti sensazioni di vuoto e di vertigine, in distese campiture, plasticismi e volumetrie, e soprattutto – qui l'interessante – in fantomatiche epifanie tra l'antico e il moderno: meglio direi, in reviviscenze al limite tra l'ironia, acerba, dell'antico, e la protesta, cruda, dell'attuale; in sconcertanti mascherate fra il classico (appunto) e la coscienza della maschera, che segnano la prima auto-rivelazione della natura dell'artista, decidendo dell'attualità, della singolarità del suo impianto. [...]

[...] l'artista ha guardato con attenzione, con fascino alle proposte, oserei dire, scenografiche della grande tradizione; ha "riletto" i suoi Goya e Velázquez; ne ha attinto il succo "eroico", tra i fulgori, appunto, dei secoli d'oro, e il corrompersi del materiale formale e immaginoso, con l'annesso disfacimento. Ha ripercorso cioè in chiave di avventura, come un ciclo che si leva e poi tramonta, con la fatalità dei grandi miti della storia dell'arte, le tappe della gloriosa *hispanidad*.

E non perché si tratti soltanto di figurazioni grandeggianti, anche se non ne mancano, sia pure in contratta energia; si veda, ad esempio, la serie delle figure baffute, cariche di sfida e alterezza; i cavalieri scelti a prototipo di un'umanità che di lì a breve dovrà pur degradare; e si vedano soprattutto le affascinanti sintesi delle *Armature*, di *Morire senza la morte*, di più di uno *Studio per ritratto*, dove sulle facce devastate, logore dagli incubi, si sovrappone in testa, di sghimbescio, una corona di re.

Ciò significa che il pittore cerca la sua zona di mistero, il suo baricentro suggestivo. Che gioca di punta, in un diaframma sottilissimo, tra il fascino dell'arte al passato remoto e l'inevitabile odore che ne promana (malgrado tutte le ragioni dell'estetica) di morte.

Viene in mente più di un impavido testimone pittorico della serie (per mio conto, mi limiterei a segnare un nome, Tommasi Ferroni).

Gioverebbe citare qui persino i titoli che Kokocinski attribuiva, o meglio appiccava a quei quadri: *Cosa dire?*, oppure *Io morirò da vita e non da tempo* (che si-

gnifica la certezza di disfarsi per tramutarsi in larva, prima ancora di aver reso l'anima al Creatore, o al diavolo), *Fuggire per rimanere a vedere* (ovvero, la certezza della fantasmagoria), *Ho una paura terribile di essere un animale* (dove il processo autosuggestivo collude con l'inevitabile richiamo kafkiano): o, ancora, *La vita, questa vita*, che è uno dei migliori della serie, anche perché il supporto letterario scompare, e si sovrappone quel linguaggio concisamente pittorico che riasorbe, ormai, il gioco rievocativo. Siamo cioè allo schiudersi del Kokocinski di questi tempi.

[...] L'artista arriva a condensare, con un risalto oltre tutto spettacolare, gli itinerari tentati verso il passato, le cadenze luministiche sospese fra antico e nuovo, l'evidenza tattile, volumetrica, sospesa nel clima acqueo dell'atmosfera. Arriva finalmente a una propria definizione luministica dove (si direbbe) il fumo, l'oro concentrato di Rembrandt collude con la desinenza congelata dei minori fiamminghi. Né è difficile avvertire un'ulteriore, pressante ascendenza: il pensiero di Vermeer. Solo che l'equivalente nota misterica vuol comunicare, qui, un che di perplesso, indefinitamente fantomatico, che non è certo nella raccolta religiosità del Maestro di Delft.

Credo che pochi osservatori si sottrarranno all'efficacia evocativa di questi dipinti. In queste tele mi pare che Kokocinski abbia trovato, fino a tutt'oggi, gli accenti più idonei alla propria esperienza sia artistica che umana. Dinanzi alle leggere voragini di questi "interni", l'eco multipla della grande routine pittorica europea, oltre alla reminiscenza liturgico-folcloristica argentina, s'intreccia con la sobrietà italiana degli oggetti, delle forme, tra cui oggi Kokocinski vive.

È come un rudere, un frammento di vecchio paese italiano che ci sembra di avvertire in queste solinghe emanazioni di affetti, in questo rifugio della coscienza e della versatilità contemplativa dell'ancor giovane artista.

Il sommosso, rimodulato, sottilmente armonizzato "controcanto" delle suggestioni dall'antico, perpetrate fino al limite di una umbratile ma drammatica veridicità, trova qui il suo labile ma indimenticabile clima, il suo personalissimo luogo leggendario.

Lavorare su questi diaframmi capillari, su queste probabilità immaginose tese fino all'attimo di una eventuale ma sempre possibile sparizione, mi sembra uno dei punti d'arrivo di Kokocinski, e, per l'osservatore, una comunicazione affascinante che invita a percorrere con l'artista nuovi, inediti sentieri.

---

# Carlo L. Ragghianti

Alejandro Kokocinski  
1983

---



Senza titolo  
OLIO SU TELA  
CM. 164x120



Senza titolo  
OLIO SU TELA  
CM. 194x130

[...] E proprio esaminando i molti e grandi quadri prodotti nella solitudine continua e raccolta – torno al primo incentivo della mia riflessione – ho potuto intendere la misura, veramente eccezionale, dell'intensità visuale di Kokocinski, verificando cioè gli strati della sua cultura come memoria, quali si presentano divenendo componenti attive dei drammi pittorici.

Tutti casi rivelatori: l'*Haman* sistino di Michelangelo, i *Borrachos* di Velázquez, Lotto (per il ritratto *Occhio profondo solitario*), il *Torero morto* di Manet, gl'interni olandesi secenteschi a più soglie e con fughe di stanze diaframmate, come sono anche in Vermeer, da quinte per multipli flussi d'illuminazioni, il Pietro supino del *Martirio* del Caravaggio. Credo sia superfluo sottolineare l'altezza dei confronti e delle dialogazioni; chi reggerebbe a simili duelli?

Ma non vorrei che l'elenco che ho fatto fosse interpretato, non si sa mai, come una taccia di culturalismo,

o peggio di eclettismo. Ho indicato nel breve giro di una nota critica esperienze e riflessioni artistiche che ricorrono a distanza per un decennio, s'inseriscono a tratti in un tessuto fitto d'invenzioni originali. Il ricordo di grandi espressioni sorge e si fa strada a volte nel corso della scelta di un'immagine significativa, quasi a segnarne nella ricorrenza cosciente il valore soprastorico perché storico, cioè non ignoto al percorso dell'uomo.

Kokocinski d'istinto, pure essendone a conoscenza, ha scartato senza esitazione l'acultura di molti movimenti ed artisti contemporanei che hanno preferito e preferiscono contenuti di fisiologia e di psicologia, cioè di sensazione e di esperienza ottica. Egli non può avere tale aridità, per quanto possa essere attrante la decantazione del fisico in funzione di una contemplata pura astrazione, di una forma che si vuole oggettiva e di sublime apatia.

Kokocinski è un combattente moderno che si è nutrito di idee e di passioni, non ha sentito di fronte a sé

timenti, orientamenti ideali e politici che implicavano una comunità e quindi una diminuzione di persona e una contingenza, implicando pressioni manichee limitative della comprensione, e con ellissi di origine discorsiva o di concitazione.

La visione è più spaziosa e libera, la luce più accesa, il colore meno cromatico e più commosso nella condotta e nei contrasti, la tensione più umana, semplice e affidata a spettacoli più trasparenti, disinteressati, in-

temporali, non certo quotidiani o cronistici, ma transitivi a noi anche nella favola fascinosa o nella trasfigurazione.

Tutto fa credere a un destino lungo e sicuro di rivelazioni. In ogni modo ciò che Kokocinski ha finora compiuto, in poco più di dieci anni, ha una certezza originaria d'ispirazione, un'individualità espressiva, una forza visionaria, che lo collocano con una singolare autorità nel mondo artistico contemporaneo.

#### Paesaggio argentino

OLIO SU TELA  
CM. 130x130

solo la natura, ma anche la storia, sa e vuole essere figlio di un passato che si deve redimere e superare, ma non si può negare o amputare perché è trama e ordito della nostra coscienza di viventi e presenti.

L'artista non so quando abbia visto i suoi predecessori e le loro opere, quelle che gl'impongono la loro riviscenza in quanto entrano vitalmente nella stessa sua concezione ed espressione; mi basta segnare che le interferenze della memoria sono di una verità mirabile, così a distanza e a grande distanza dalle impressioni. Si osservi come Rembrandt, ricciuto come l'artista, si sovrappone all'autoritratto: non è una restrizione né una deviazione, è un modo di approfondire un significato, come in un poeta il ricorso, non calco, a un verso o a una movenza "classica" cioè definita quasi proverbialmente, per moltiplicare l'energia dell'immagine verbale con una riserva di forza antica consenziente.

Anche non tenendo conto d'altri elementi d'urto, questi sostrati rinnovati e contestualizzati nelle grandi tele mi hanno convinto della potenza di fantasia di Kokocinski: non lo dico per paradosso, ma perché il fenomeno di un tale internamento e impersonamento d'immagini coniate che hanno concorso al possesso maturo della sua personalità significa anche la consapevolezza, al fondo, di un'orgogliosa capacità di eguagliare gli emuli trascorsi, di porsi nella loro compagnia con un valore e un carattere ben proprio. Non credo si possa intendere come si deve l'emanazione prepotente di questa fantasia, separandola da quel tanto di demoniaco che si coglie nell'uomo che vive sul monte di pietra come in un nido di falco.

Penso che nell'artista un processo sia avvenuto, un progressivo spoglio della partecipazione in una certa misura inevitabilmente eteronoma e collettiva a fatti, sen-



---

# Bruno Mantura

Alessandro Kokocinski  
1995

---

La scena raffigurata sulla superficie della tela è un grande spazio vuoto. Kokocinski parte da questo ampio vuoto.

Questo spazio ha per lo più un'illuminazione notturna, o meglio è invaso dal buio ed è, qua e là, sciabolato da fasci di luci. Quale valenza simbolica il pittore dia a questo vuoto mi è difficile per ora dire. È certo però che Kokocinski lo riempie subito di figure, anche se non interamente: egli non teme il vuoto, non ha l'horror vacui. Sarebbe forse meglio dire che Kokocinski chiede ospitalità per le sue immagini a questo spazio vuoto, che senza perdere nulla del suo vigore, mi verrebbe voglia di dire della sua terribilità, le accoglie. Figure culturalmente alte le sue, ispirate ad esempi eccelsi di pittura antica da Velázquez a Goya passando anche attraverso il Medioevo, le icone antiche, per esempio, (vedi un suo piccolo *Autoritratto*, cm. 25x35). Il nostro sembra non tollerare che le sue creature, anche se in trasformazione metamorfica, appaiano senza questo riferimento preciso ad un artista o ad un momento storico-artistico di alta qualità: esse non possono aggirarsi e presentarsi prive del loro abito culturale, non offrire legami con la storia. È come se esse temessero la loro dissoluzione, abbandonando il guardaroba della storia.

Si direbbe, dunque, che Kokocinski si senta e voglia essere fuori del tempo, del suo tempo. Ma sarà poi vero? Torno un momento al discorso iniziale, allo spazio che ho voluto chiamare scena, che l'artista squaderna sulla superficie della tela. Non nascondo che alcune stanze, scatole prospettiche, da lui realizzate come quella di *Pushkin my friend* o di *Convento* o di *Qui ci fanno perdere tempo*, *mandiamoli all'inferno*, mi fanno venire in mente quelle di Bacon per il modo affilato di segnare le ortogonali e le perpendicolari. Senza lo strazio che l'artista inglese impone loro.

La struttura spaziale, che all'inizio di questa nota avevo denominato scena, mantiene connotazioni realistiche tipiche di una scena teatrale. Spogliate oramai di quella tensione, derivata da un momento di simpatia per Bacon, le apparizioni in costume di Kokocinski si muovono, mi si consenta l'osservazione, in uno spazio reale, vero.

La singolarità della sua pittura sarà dunque «la messa in scena della pittura» di tempi diversi, storica sempre, nella sua immutabile e inalterata connotazione.

Mi ero chiesto all'inizio di queste note quale significato simbolico il pittore desse a quello spazio vuoto. Non è forse azzardato, ora, asserire che quello spazio è il palcoscenico del mondo, un palcoscenico su cui, di volta in volta, mascherati diversamente, sfilano gli accadimenti della nostra vita terrena.

---

## Renato Civello

PROPOSTA PER UNA FIGURAZIONE "EROICA"  
1997

---

[...] Altra presenza in questa rassegna quella di Alessandro Kokocinski, artista in grado di coinvolgere lo spettatore entro il perimetro della "fatalità della carne", fisicamente penetrante, consegnata in tutto lo splendore della nudità lussuriosa; palese, come il pentimento sia in contumacia, come evidenziato dal timbro cromatico dei corpi, le cui passioni difficilmente possono ridursi alla ragione, quasi l'autorità dei sensi fosse tirannide.

L'oggettualità delle immagini è pregnante e sarebbe esaurita in se stessa se non vi fosse un coordinamento del tonalismo in grado di sensibilizzare lo spazio entro il quale si librano o incedono in una sorta di automatismo le forme anatomiche eccellenti per fattura.

Dove il sapere è libero, PARTICOLARE

OLIO SU TELA  
CM. 150x194



---

## Laura Cherubini

COSÌ VICINO COSÌ LONTANO  
1998

---

[...] In genere nei quadri di Kokocinski poche e scarse figure, spesso una, si accampano su una superficie mossa e variegata, bipartita da una linea d'orizzonte mentre emergono qua e là altri dettagli d'immagine. «I personaggi di Kokocinski sono collocati in spazi ristretti, spogli, quasi fossero celle, c'è un senso di oppressione, di chiuso, di fatale attesa dell'incombente» ha scritto Franco Simongini. Carlo L. Ragghianti ha parlato di «scomparti piani per zone verticali e orizzontali in equilibri bilanciati, spostati e contrapposti». Ragghianti ha anche evidenziato il valore del segno nel lavoro dell'artista: «Non mi par dubbio che Kokocinski sia oggi tra i maggiori, più inventivi e imprevedibili grafici, con un segno istantaneo e duttile, vibrato come un sisma, e con un chiaro-scuro di una scala emotiva urgente e impressionante nella consegna delle commozioni...». Il segno è graficante e corrosivo e più che a costruire l'immagine sembra contribuire a disgregarla.

Un altro aspetto dell'opera di Kokocinski che è stato messo in luce è quello della visionarietà e della fantasticheria, del sogno a occhi aperti: «La sua pittura, d'un realismo visionario e accattivante, assomma il mondo fantastico russo, la passione e il realismo sudamericano e il fascino dell'arte di casa nostra. E il mito. Quest'ultimo gli viene anche dal circo» (Sebastiano Grasso). Esseri della fantasia e della mitologia, come il cavallo Pegaso, popolano le tele di Kokocinski e l'immagine ha sempre il carattere dell'apparizione. In *Todos somos vagabundos*, dove dominano i toni rossastri raffreddati e come alleggeriti in un altro da un tocco di azzurro, una figura appare china sull'altra dormiente e non è chiaro se si tratti di persona reale o di onirica rappresentazione. Ma a ben vedere, la figura, schiarita e resa luminosa dal bianco del corpetto potrebbe quasi essere la raffigurazione dell'anima che lascia il corpo che giace. In *Bajo el calor de la luna* due figure formano quasi un'immagine unica con il cavallo: al vertice della piramide la testa di uno dei due personaggi si staglia sullo sfondo. E forse proprio questo tema della figura che ne include altre ha interessato l'artista nella *Madonna di Loreto* del Caravaggio in Sant'Agostino a Roma. Kokocinski la cita in *Madre húmeda tierra*, e spesso nei suoi riquadri appaiono citazioni, anche se è evidente che l'artista è interessato fino a un certo punto al procedimento della citazione, forse considerato troppo intellettualistico. La memoria della storia dell'arte sembra piuttosto affiorare a brandelli nella tessitura del quadro, come altri reperti, dettagli del quotidiano, ricordi personali, tracce della storia sul corpo di gente umile e povera, e nulla la fa ritenere gerarchicamente più importante o privilegiata. Un'altra citazione caravaggesca si trova in *Lo que florece y lo que muere* dove plana l'angelo delle *Sette opere di misericordia*. Il fatto è che Kokocinski impasta la cita-



Come quando la frutta matura cade

OLIO SU TELA  
CM. 194x130

zione nella densità e rarefazione della pasta pittorica, ve la immerge e la lascia riaffiorare a tratti come brano materico, quella materia che sembra premergli più di ogni altra cosa; in altri casi le citazioni vengono dal Piazzetta, da Ribera (di cui gli interessa la memoria) e di altri artisti del passato. In *El cielo es una campana* e *Como todos* una figura singola si addensa come un nucleo al centro del campo pittorico. In *Paisaje rural* ancora una figura che si china dolente su un uomo che giace, ma in una composizione più drammatica, anche cromaticamente, che forse allude proprio alla tragica vicenda dei desaparecidos. In *Del alma, un poco muerta* la figura sembra scivolare su un piano inclinato e una impostazione diagonale ha anche *El batir de invisibles alas* che di nuovo presenta il tema del compianto di una figura giacente. Il tema della maschera e della trasfigurazione del volto è in *Sin titulo* e in *El amanecer a solas* dove un'ani-

ma materica taglia la scena. In una nicchia circolare e oscura sembrano sprofondare le figure di *Como cuando la fruta madura, cae*, figure umane quasi sempre spezzate, amputate o annegate nel colore. Un'altra figura inclusa in altra, come in un incubo dalle nere ali di *Olivando el dolor umano*. In *La noche suena* una bionda fanciulla vestita di un bianco squillante è sovrastata da una nera figura come in una rievocazione certo non testuale, dell'*Incubo* di Füssli. Così efficacemente Bruno Mantura descrive la scena delle opere di Kokocinski: «La escena representada sobre la superficie es un gran espacio vacío. Kokocinski parte desde este amplio vacío. Este espacio tiene por lo general una iluminación nocturna o, para mejor expresarlo, está invalido por la oscuridad y es, aquí y allá, surcado por haces de luces». Un vuoto spazio notturno. Il fatto è che questo spazio scarso, compreso e angusto delle ambientazioni di Kokocinski è nella più probabile delle ipotesi quello del sogno. La dimensione onirica infatti si presenta come una scena quasi nuda dove emergono isolati dettagli e regnano i meccanismi della condensazione [...]



Povera terra mia

OLIO SU TELA  
CM. 130x150

---

## Alessandro Masi

ALESSANDRO KOKOCINSKI,  
LA PITTURA COME DENTRO A UNO SPECCHIO  
1998

---

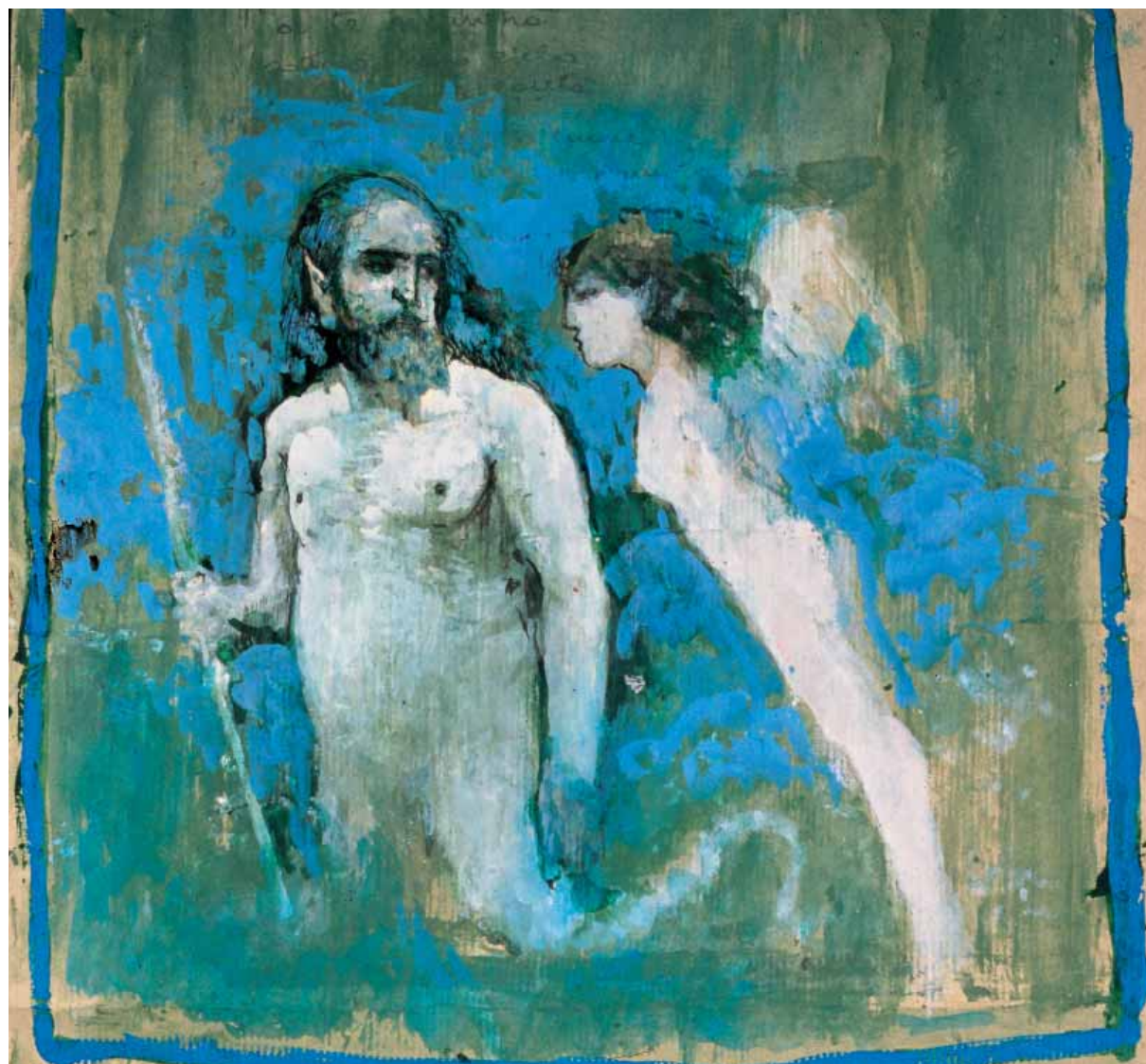
«... Con un tocco di cinismo» – come ci ricordava a proposito Fortunato Bellonzi – «Kokocinski ci assicura che la cattiveria è una componente irrecusabile della vita, quantunque si debba combatterla; e che non c'è forza capace di annullarla nonché di redimerla». Quasi per magia, infatti, ognuno di questi dipinti rifugge una definizione d'irreale, il demone dell'arte combatte l'angelicità delle forme e le linee cedono il passo allo sconquasso della luce. È come se qualcosa non tenesse più e irrompesse in una terra nuova, in un nuovo corpo, in un segno diverso.

Dietro ogni piega di queste tele c'è l'ombra della grande cultura europea e spagnola in particolare, il ghigno malvagio, l'urlo disperato, il sinistro ululato di disperazione e di dolore delle vittime e dei carnefici protagonisti di questa storia.

Storia pesante. Pesante come le mani della madre che si nasconde il viso o che raccoglie i resti del corpo di un figlio sottratto alla vita dalla furia assassina di conquistatori senza scrupoli, di criminali assassini macchiati dal sangue sacrificale di vittime innocenti immolate per far spazio sulle pagine della nostra memoria a memoria della violenza.

Nato a Porto Recanati nel 1948 da padre polacco e madre russa, come apolide Kokocinski ha vissuto più di venti anni in Argentina, trasferendosi definitivamente a Roma nel 1973 in via dei Riari, accanto allo studio dei suoi primi amici ed estimatori: Raphael Alberti, Carlo Quattrucci, Riccardo Tommasi Ferroni. Accettato come un figlio di prodigio, Kokocinski è stato accolto nel grembo della cultura romana come se fosse stato sempre uno di loro. Integrale e integrato alla Trastevere di quel tempo, Kokocin-

Ischia, il mare non fa bene, non fa male  
1996  
ACQUARELLO SU CARTA  
CM. 35x40





ski ha avuto anche la fortuna di vivere una delle più belle stagioni dell'arte a Roma, in quel turbinio di speranze e innovazioni che quella generazione ha saputo donare alla nostra storia recente, contraddizioni politiche incluse.

In realtà, dopo lo sconquasso delle lotte ideologiche degli anni Settanta, Kokocinski ha però sentito il bisogno di ridimensionare la sua esistenza dentro un alveo più intimo, uno spazio in cui la storia potesse essere recuperata non solo come valore dell'oggi, ma anche come sentimento dell'eternità su cui poggiare la ricerca dell'arte. «Per me la pittura è anche impegno» – confessa in una intervista rilasciata a Simongini sul “Tempo” del 3 marzo 1983 – «non ci sono alternative, rispecchia le vicissitudini della mia vita, risolvendo attraverso la maschera la propria identità. La maschera è una tradizione sudamericana, un elemento vitale per questa gente e per me stesso».

Diviso così come in uno specchio, tra la metà di sé e l'oltre della propria figura morale, Kokocinski ha deciso infine di rivivere la storia nel sentimento della pro-

fondità e dell'immediatezza che l'oscurità del tempo restituisce nella prospettiva dei secoli. E da questo punto, non optando per la citazione semplice, ma per la ecletticità, egli si è trasformato come uno schermo riflettente, un concavo complesso, lucido e aggettante come uno specchio. Specchio di verità dure e aspre come quelle contrapposte a Perseo da Medusa, pietrificanti e oscene come quelle scandalose della strega di Biancaneve, complesse e riflettenti come quelle di Borges e orribili come quelle diaboliche e micidiali di Pitagora.

La pittura è un incubo, un mostro infelice, un dramma incompleto; discussa e discutibile essa canterà al mondo sempre la sua tristezza, continuando a mettere in scena il balbettio della propria storia. Alessandro Kokocinski continuerà ancora a narrare per anni questa filastrocca. Noi non ci annoieremo, anzi ci lasceremo cullare da questa nenia e vedendo una sua opera sapremo ancora sentirci – come dentro uno specchio – riflessi vivi della nostra anima.

Vorrei volgere la vista al cielo

OLIO SU TELA  
CM. 130x150

---

## Domenico Guzzi

LA LEALTÀ ESPRESSIONISTA E COME VALORE CRITICO  
2000

---

[...] Può, con qualche sicurezza, affermarsi che l'archetipo di Kokocinski si scopra nel codice dell'Espressionismo. Così com'è altrettanto possibile riconoscere che egli giunge alla formazione dell'immagine non certamente d'una conoscenza chiara di quelle che sono state, e sono, le fondamentali fenomenologie dell'arte del passato e del presente. Intendiamo che, in lui può rinvenirsi la compresenza, ad esempio, di un Rembrandt e di un Bacon. Con quest'ultimo giungendo all'esemplazione di certo intimismo, nonché a una certa sovrapposizione di piani che si determina non solo nella finzione di uno spazio-ambiente, ma in quella volontà dinamica che giunge allo sdoppiamento di un brano dell'immagine. Tutto il dipinto, allora, si snoderà attraverso meri suggerimenti cui neppure, e certo, difetterà una matura dimensione realista. Ed emblematica, diremmo, di un rapporto fondamentalmente critico e ideologico.

Yo quiero a la Argentina y usted?  
(Io amo l'Argentina, e lei?)

OLIO SU TELA  
CM. 150x150



---

## Claudio Strinati

---

2000

---

Superata la soglia del millennio, il Novecento è diventato il secolo scorso e la nostra Soprintendenza è diventata la Soprintendenza Speciale del Polo Museale Romano [...] ci apriamo a presenze di artisti anche di oggi [...] dopo aver ospitato [...] grandi artisti del Novecento [...] come Manzù e Afro [...] Abbiamo concepito un piccolo e ambizioso programma e ospitiamo, adesso, un artista che riteniamo notevole e degno di lode, quale è Alessandro Kokocinski.

Giunto alla piena maturità Kokocinski ha alle spalle una storia complicata e avventurosa, che lo ha portato a vivere esperienze che sembrano una sorta di allegoria di una certa condizione umana, tipica peraltro del nostro tempo. [...] Kokocinski è un personaggio tollerante [...] ne ha viste e subite di tutti i colori [...] ha svilup-

pato un'energia creativa veramente cospicua [...] il suo temperamento complessivo è scettico ed elegante, per cui egli si aggira signorilmente in un universo di macerie e detriti senza il preordinato intento di fare ordine, ma sempre volto all'azione e all'opera piuttosto che all'autocompiacimento [...]

E mi colpiva il senso doloroso del lavoro di Kokocinski [...] Il maestro ha elaborato le opere [...] coerente al suo grido di rabbia e di paura che sale dal profondo della coscienza e da ogni parte del mondo, avendo preso un solenne impegno [...] di inviare in Argentina un suo lavoro che fungesse da simbolo della tragedia delle madri dei desaparecidos. [...] Durante la meditazione su quei fatti, Kokocinski ha sostato a lungo nel suo studio di Tuscania [...]

PARTICOLARE DELLA *Trasfigurazione*  
ESPOSTA NELLA SALA DEL REFETTORIO  
DI PALAZZO VENEZIA A ROMA NEL 2003



## Sabrina Spinazzè

2005

Nato da padre polacco e madre russa, Alessandro Kokocinski trascorre gli anni giovanili in Sud America, dove i genitori, apolidi, si trasferiscono nel 1949: prima in Brasile, poi a Buenos Aires, dove lavora come scenografo e inizia da autodidatta a dedicarsi alla pittura, quindi, a causa della persecuzione militare argentina, si rifugia in Cile. Nel 1973, poco prima del golpe cileno, si stabilisce a Roma, irrompendo nell'ambiente artistico e intellettuale capitolino con una pittura di appassionata connotazione etica e politica che ha i suoi referenti privilegiati nel drammatico luminismo secentesco (Rembrandt, Caravaggio, Ribera), nella grande tradizione spagnola (Goya e Velázquez) e nelle allucinate visioni di Francis Bacon. Rappresentazioni spettrali e notturne in cui, tra ombre livide e fumose rotte da sciabolate di luce, si profilano immagini disgregate, disfatte, lacerate, di espressionistica potenza, in cui rivivono angosciate memorie di sopraffazioni, ingiustizie, persecuzioni e crimini feroci: «Per me la pittura è anche impegno, non ci sono alternative, rispecchia le vicissitudini della mia vita. Per questo vedrai nei miei quadri figure ieratiche, tristi, mascherate. Una tensione morale che trova nel politico di

cinque pannelli della *Trasfigurazione* uno dei suoi esiti più alti e straordinari. Un'opera d'arte totale in cui pittura e scultura concorrono a dare al tema del sacrificio di vittime innocenti una dimensione quasi sacrale. Con drammatica evidenza plastica corpi nudi, mortificati, consumati, bruciati, escono fuori dallo spazio dipinto, emergendo tra la violenza gestuale e materica che caratterizza le sovrapposizioni cromatiche degli sfondi. Al centro del politico «un Cristo povero, scarnificato, dilaniato [...] colpisce diretto allo stomaco e non lascia il tempo per riflettere, per quanto è chiaro il suo messaggio» (Kokocinski). Al lato, tra le «personificazioni delle angosce e delle violenze dell'umanità», una madre si china dolente sul figlio sottratto alla vita: un disperato urlo di dolore contro le vittime di tutte le guerre, di tutte le dittature e di tutti gli orrori. Come ha acutamente sottolineato Fortunato Bellonzi: «Con gravità Kokocinski ci assicura che la cattiveria è una componente irrecusabile della vita, quantunque si debba combatterla; e non c'è forza capace di annullarla, nonché di redimerla. Con questo convincimento morale [...] Kokocinski risolve in pittura il proprio ufficio di testimone scomodo del tempo nostro».



Quando la carne muore, l'anima resta all'oscuro  
2001

OLIO SU TELA  
CM. 164x114

Un senso di morte, di amara disperazione, di inquietante malessere percorre tutta la produzione di Kokocinski, in una costante denuncia dei soprusi, delle guerre, delle violenze di cui è stato testimone nel corso della sua erabonda esistenza: come ha scritto Saverio Tutino l'artista è «transitato per un altro Universo, dove la morte ha una sua cittadinanza ricorrente: quello del mondo ispanico, che si dilata di qua e di là dell'Atlantico, portando come cultura quella che scopre la speranza della vita in una pendolare, periodica esaltazione della morte: in una sorta di familiarità, a volte povera ma dignitosa, a volte ricca e proterva, con la distruzione della vita. Kokocinski conosce il Cile, l'Argentina, la Spagna per averci vissuto. Ed è vero che là si respira sempre la stessa aria, dove sono ancora attivi i generali che rispettano il culto di certi loro predecessori che gridavano "Viva la Muerte!". Là si respira la morte dei lager di Pinochet e di Videla. Si sente l'odore della terra dove gli assassini tentano di nascondere il tuo amico scomparso, il povero

insultato, l'emarginato deriso». Nella pittura di Kokocinski i fantasmi inquieti del passato prendono così corpo in rappresentazioni angosciate e allucinate, in cui, all'interno di spazi spesso claustrofobici, i suoi personaggi, tragici e grotteschi allo stesso tempo, tra accensioni improvvise della luce e ampie, inquietanti zone d'ombra, appaiono come braccati, prigionieri. È, in particolare, il caso di quest'opera, in cui una corpulenta figura nuda, vista da tergo per esaltarne, con cruda evidenza, la pesante fisicità, ci osserva con il volto e parte del corpo inghiottito da una fitta oscurità, come proveniente da un mondo solitario e feroce, in una fatale attesa dell'inevitabile fine. Tutta impostata sulla dialettica formale e concettuale tra gli opposti: vita/morte, luce/ombra, spirito/materia, leggerezza (dell'anima)/pesantezza (della carne). Quando la carne muore, l'anima rimane all'oscuro, ci fa affacciare così, prepotentemente, su una prospettiva disperata, in cui nulla sopravvive al disfaccimento del corpo.

---

# Alberto Agazzani

IL SONNO DELL'ANIMA  
2006

---

L'anima del grande libertino fu portata alla presenza del Giudice Supremo. Il Padre Eterno lo scrutò severamente, dopo di che aprì il grande libro che stava dinnanzi a lui. E iniziò a leggere gravemente un lungo elenco di peccati, quelli commessi in vita dal dissoluto impenitente. Poi alzò nuovamente lo sguardo severo sull'anima e con voce tonante disse: «Tu hai condotto una vita dissoluta e libertina, commettendo questo lungo elenco di peccati. Perciò ti condanno alla dannazione eterna dell'Inferno». Il silenzio che seguì si fece assordante, insostenibile. Fino a che l'anima del libertino osò alzare lo sguardo a Dio e disse: «No. Non puoi mandarmi all'Inferno». Un fulmineo moto di stupore misto a indignazione passò negli occhi del Creatore. Altro assordante silenzio. In Dio l'ira davanti a tanta sfrontatezza si trasformò in curiosità: il dubbio si era insinuato in lui. Il suo sguardo si addolcì. «E perché mai non potrei mandarti all'Inferno?», chiese. E l'anima, che non aveva smesso per un attimo di scrutare negli occhi l'Onnipotente, con forza, quasi con orgoglio esclamò: «Perché vi ho vissuto per tutta la vita, Padre». Dio allora si rabbuiò e dopo un altro interminabile silenzio carico di meditazione disse: «E allora ti manderò in Paradiso!». A quelle parole il sorriso beffardo del grande libertino si trasformò in una maschera di dolore: «No, Padre Eterno, non puoi nemmeno mandarmi in Paradiso». «E perché mai?», chiese il Supremo con aria risentita. E abbassando lo sguardo l'anima rispose: «Perché non sono mai stato capace d'immaginarlo».

Così Oscar Wilde racconta ad André Gide come s'immaginava si sarebbe svolto il suo "quarto d'ora di celebrità" durante il Giudizio Universale, e non so (o meglio lo so benissimo) perché questo inedito racconto wildiano (qui liberamente trasposto) mi sia immediatamente venuto alla mente ragionando sulla vita e sulle opere di Alessandro Kokocinski. La risposta è stata immediata: se al posto dell'anima del libertino (evidentemente avido di sensi ma non altrettanto di fantasia) vi fosse stata quella di Kokocinski sarebbe stato un problema non piccolo per il Padre Eterno. Kokocinski infatti nell'inferno sembra esserci nato (figlio di profughi dalla genesi lontana ma drammatica e feroce, cresciuto costantemente sbattuto fra il sublime dell'arte e l'imo della storia che si fa vita, testimone-protagonista del secolo più sconvolto e sconvolgente della storia dell'umanità, fra guerre perdute e vinte, catastrofi etiche e morali e, soprattutto, testimone di quel crescente relativismo che in maniera così feroce ha cambiato il destino di un'epoca) e il paradiso se l'è figurato in vita al punto da dipingerlo e scolpirlo ossessivamente, non solo in occasione dell'illustrazione di una preziosa edizione della *Commedia* dantesca. Pare proprio che il vive-

re nell'inferno della vita abbia portato Kokocinski a rifugiarsi nel paradiso dell'arte; quella stessa arte che deve aver respirato e vissuto come una liberazione in quel clima di continua tregenda, assecondando i moti e gli istinti di un talento che certamente gli è stato trasmesso geneticamente dal nonno pianista e, soprattutto, scenografo. Il teatro mi pare la cifra stilisticamente più marcata di Kokocinski; nel teatro arte e vita coincidono in maniera formidabile, come in nessun'altra forma d'arte che l'uomo ha saputo creare. E il "teatro della pittura" è per Kokocinski il paradiso, il luogo mentale della redenzione e della trasfigurazione, quello nel quale sublimare l'inferno suo e della sua storia.

Chissà davanti ad un simile personaggio che cosa avrebbe esclamato il Giudice wildiano...

La dimensione teatrale dell'opera di Kokocinski spiega anche la monumentalità verso la quale si è indirizzata con decisione la sua ricerca, assecondando un bisogno crescente di sommergere lo spettatore, fin quasi a inserirlo fisicamente nelle sue opere, trascinandolo all'interno delle stesse, quasi a voler fare di ogni singolo spettatore il protagonista ultimo e fatale del suo sogno (o incubo?) dipinto e scolpito. La dimensione reale delle figure tridimensionali, tanto in *Trasfigurazione* quanto nel più recente *L'ombra delle idee*, porta inevitabilmente a un'immersione dell'osservatore con l'opera d'arte, a un'interrogazione interiore fra fascinazione e orrore, quasi si fosse più davanti a un fotogramma sospeso di una rappresentazione teatrale fuori da qualunque tempo che a un retablo o a un polittico pittorico propriamente detto.

Questa dinamicità narrativa senza narrazione, questa capacità di uscire dal tempo pur rimanendo nella storia, questa straordinaria disinvoltura nell'utilizzo di ogni mezzo espressivo e di ogni materiale in maniera anomala, pur restando sempre e rigorosamente nel solco preciso di una solida tradizione figurativa, fanno di Kokocinski un rappresentante estremo e ideale della nostra contemporaneità.

I temi, o meglio la poetica di questo insolito quanto imprevedibile, poliedrico artista si può sintetizzare in un connubio antico quanto l'arte stessa: amore e morte. Anche in questo Kokocinski si inserisce pienamente nel solco della tradizione, ma è nel modo col quale lui affronta temi antichi come l'uomo che egli si discosta radicalmente dal passato; un passato che pare più vissuto in prima persona piuttosto che osservato con distaccato sguardo da intellettuale. Mi spiego: le citazioni che Kokocinski dissemina nelle sue opere appaiono sin troppo chiare. Citazioni dalla grande pittura, dalla grande scultura, dalla fotografia e dal cinema (anche e soprattutto docu-

mentario). Ma sia che Kokocinski citi (forse inconsciamente) Goya, Bacon o Freud, Correggio, Chagall o Mucic, Velázquez, Beato Angelico, i reportages alleati della Seconda guerra mondiale o quelli che in tv ci riportano ogni momento all'orrore della guerra, la sensazione è sempre e invariabilmente quella di un "sentire" dell'artista che sublima la citazione stessa. Quest'ultima allora diventa un frammento, riconoscibile solo in apparenza, di un ben più vasto affresco emotivo totalmente unico: la sintesi formale di un'esperienza che Kokocinski ha vissuto in prima persona e che in quelle immagini si ritrova con forza e verità. Questo spiega in parte anche l'armonia assoluta che domina le opere del Nostro, ove tutto è apparentemente in contrasto (la scultura con la pittura, l'interno della tela con l'esterno, il sacro col profano, la luce con l'ombra), ma dove tutto si armonizza nel sentimento, nella magia, in quel qualcosa di unico e insondabile che solo la pittura sa creare nella sua unica capacità di armonizzare opposti altrimenti inconciliabili.

Così la vita, l'esperienza cognitiva del pittore si trasforma in messinscena, lontano da qualunque intellettualismo, da qualunque citazionismo di moda, da qualunque maniera precostituita e compiaciuta. La passione per la vita di Kokocinski è tale da annullare perfino

l'idea assoluta di morte. La morte qui è continua trasfigurazione della passione; una passione laica, carica di sensualità e desiderio, anche mistico nel suo generare continui misteri. Una passione che si fa feroce, come una sorta di inevitabile epilogo di un amore talmente potente da ottenebrare qualunque ragione: il sonno della ragione, appunto. E ancora ritorna il fantasma di Goya. Così come lo abbiamo trovato un po' in tutta l'opera di Kokocinski. Più per affinità elettiva che per cieca ammirazione, quasi il grande spagnolo emergesse spontaneamente dal pensiero goyesco di Kokocinski, con la sua ironia feroce, il suo occhio spietato e un amore per la vita che lo porta a preferire le sue degenerazioni piuttosto che l'assoluto senza ritorno della morte.

E torniamo al balletto di Eros e Thanatos, a quel sentire tutto latino (e spagnolo in particolare) di cui Kokocinski è pervaso, a quella morbosa attrazione verso l'idea sacrale e sensuale della morte (mai verso la morte stessa) che è così intrinseca nello spirito di quel popolo passionale e appassionato.

Quello di Kokocinski è un autentico auto-da-fé contemporaneo. Un atto di fede laico e disincantato, lucido e spietato, nel quale la storia si fa presente per lanciare un dubbioso monito al futuro: il sonno della ragione ha generato mostri, ma quello dell'anima cosa genererà?

---

## Vittorio Sgarbi

Kokocinski, l'assoluto e l'abisso  
2006

---

A Toscana, nello spazio di una chiesa non mai sconsecrata, la chiesa di san Biagio, Alessandro Kokocinski celebra i suoi riti in una sacra rappresentazione in cui Inferno e Paradiso si toccano. È probabile, è possibile, che Kokocinski sia ateo, ma nessun artista del nostro tempo ha interpretato lo spirito religioso con più persuasione di lui. Comunque sia il nostro destino, egli sa che l'anima è nell'uomo e che è essa a innalzarlo ai pensieri più alti, agli ideali, agli slanci, alle lotte. C'è Dio in noi, e l'artista vuole rappresentarlo [...] È in questa vita, sembra dire Kokocinski, nello spazio della sua chiesa, da cui Dio non si è allontanato, che ci sono Inferno e Paradiso. E anche Purgatorio, come percorso di espiazione, viaggio dal buio verso la luce...

Kokocinski non ha paura di confrontarsi con i grandi artisti del passato, di affrontare i temi più alti, di esprimere una visione drammatica e grandiosa [...]

Il nostro occhio vede, ed è costretto a seguirla; e anche noi veniamo travolti [...] quella di Kokocinski, come poche altre, è indomita testimonianza di "arte implicita" [...] Essa mette in gioco la vita; essa chiede di scegliere, di conoscere la differenza tra bene e male. Il resto è finzione.

Senza titolo  
cm. 200x300





Senza titolo  
TECNICA MISTA  
CM. 200x300

LO STUDIO DI KOKOCINSKI NELLA CHIESA DI SAN BIAGIO A TUSCANIA



---

# Philippe Daverio

---

GRAFFIARE L'ANIMA  
2007

---

Non è già facile diventare padre della patria [...] Sono i personaggi mitici. Rarissimi. Napoleone, Che Guevara o Churchill quanto Carlomagno dalla barba fiorita e Giulio Cesare dal nasone aquilino. Giuseppe Garibaldi fa parte di questa categoria sublime consacrata dalle genti prima che dalla Storia...

E non si capisce neanche bene cosa si debba fare per entrare inizialmente nel gruppo. [...] il clamore delle operazioni politiche messe in atto abbia una influenza determinante, ma non sufficiente [...] Ci vuole di più. Garibaldi lo spiega benissimo: «ciò che conta è graffiare immediatamente l'anima dei propri contemporanei in modo da potere passare subito nella letteratura, nell'agiografia e nel culto visivo [...] San Francesco, Cristoforo Colombo, Michelangelo e Garibaldi, tutti con la barba, rappresentano le icone d'identificazione che formano per gli italiani il sostrato mitico del carattere nazionale [...] d'un paese di santi, di poeti e di navigatori [...] Sicché il mito si stacca dalla banalità contorta della cronistoria per

entrare nell'olimpico. E lì viene raccolto per secoli da chi ha la sensibilità per coglierlo e rianimarlo...

Ecco l'operazione di Alessandro Kokocinski. Chi meglio di lui, transatlantico e rivoluzionario, era adatto all'opera? Lui, che tra l'altro ha una inclinazione naturale a procedere ben oltre le retoriche in un espressionismo a dimensione ampia. Lui che dialoga senza pudore con le aree vaste dei teleri ai quali con vigorosa naturalezza si addice il gesto grande. Lui che sente il pathos come naturale linguaggio e che riesce a dare al colore il senso introspettivo della storia.

L'ho visto a Tuscania mentre restituiva una sua sensazione della gloria garibaldina, affascinato dalla figura epica di Giuseppe e da quella tragica di Anita, coinvolto nell'avventura dell'individualista che diventa motore delle epoche, preso dal viaggio e dalla scommessa posta al limite dell'esistere. Ho visto un russo-argentino-italiano, circense e pittore, scoprire il rito e ridare vita al mito.



Senza titolo  
OLIO SU TELA  
CM. 150x150



Ritratto nello specchio convesso  
OLIO SU TELA  
CM. 164x114

---

## Silvia Pegoraro

VISIONI DEL REALE E ILLUSIONI DELLA PITTURA  
2007

---

S'inarcarna in incubi talora sottili e insinuanti, talora gravi e ossessivi, nelle visioni di Alessandro Kokocinski, che come ha ben saputo "raccontare" Ottaviano Del Turco «spaziano dal tormentato espressionismo ante litteram di Grünewald alle "capricciose" crudeltà di Goya, fino a quelle, taglienti oltre misura, di Grosz...».



Senza titolo  
OLIO SU TELA  
CM. 145x125



Omaggio a Goya  
OLIO SU TELA  
CM. 150x150

---

## Elmar Zorn

L'ALTRO LATO DELLA FANTASIA DELLE STORIE  
2007

---

Con mezzi del tutto convenzionali Alessandro Kokocinski ha cambiato la superficie della pittura su tavole in un "interface" di uno schermo. Nella sua opera scultorea, dalla superficie dei pannelli emergono le sue fi-

gure in rilievo (vetroresina), come se fossero cadute dallo schermo cinematografico di Woody Allen o come gli attori dell'opera di Pirandello in *Sei personaggi in cerca di autore*, ma nello stesso momento riman-



Forio d'Ischia, nel sogno, che non fu  
VETRORESINA  
CM. 160x80x60



Tango. Germania

OLIO SU TAVOLA

CM. 200x200

ALLA PAGINA SUCCESSIVA:

Il nero calice, PARTICOLARE, OLIO SU TELA, CM. 200x150

gono impresse sulla superficie, perché ne hanno bisogno di questa cornice esattamente come ne hanno bisogno le figure, in alto e bassorilievo, nella facciata di un duomo [...]

Nella sua arte congiunge due binari tratti dalla storia e dall'invenzione delle immagini.

Infatti, da una parte, le figure che si muovono liberamente nello spazio infinito (come nel Rococò e più tardi in Chagall o come nei miti, nelle leggende, nei fumetti da "mille e una notte" a Icaro e Dedalo fino al *Little Nemo* del "New York Herald" del primo Novecento o nella tradizione dei film molto kitsch come *Peter Pan* di Walt Disney e *E.T.* di Steven Spielberg.

Dall'altra, Kokocinski segue il *ductus* di Francisco Goya, il suo linguaggio figurato per la poesia violenta, per il grottesco, per la smorfia [...]

Pensiamo all'effetto di Max Klinger su Alfred Kubin (come era possibile poco tempo fa nelle mostre di Klinger a Lipsia e Chemnitz) oppure guardare le fantasie sugli "alien" nel cinema dell'orrore contemporaneo per capire che stiamo di fronte al mondo delle immagini, il meno sondato della storia culturale europea. [...]

Possiamo vedere nell'opera di Kokocinski una speranza per la creazione della fantasia e di nuovi orizzonti immaginari e soprattutto nella nostra realtà ove ci troviamo quotidianamente di fronte alle storie illustra-

tive monostrutturali o quelle digitali o alle continue semplificazioni del "yes-no" è ancora più grande il nostro bisogno del cantastorie, del giocoliere, dell'immaginazione e questo non è sufficiente solo nella letteratura, come ad esempio abbiamo potuto sperimentare con Garcia Marquez. [...]

Nel ciclo *Garibaldi* Kokocinski ha associato liberamente, in modo magistrale e sovrano, tutto quello che gli veniva in mente, lui italiano con sangue polacco, russo ed ebraico, a proposito delle storie e delle mitologie di questa icona italiana non solo ha rianimato il monumento, ma ha anche prodotto per incantesimo un altro lato della nostra capacità di fantasticare con l'immagine.

