

F  
E  
R  
D  
I  
N  
A  
N  
D  
C  
R  
I  
A  
N  
A  
D

Adrian Ferdinand Paci

Rochus Edizioni

Adrian e Ferdinand Paci di Giovanni De Lazzari	2
Finalmente Itaca! di Liborio Palmeri	8
Adrian and Ferdinand Paci by Giovanni De Lazzari	14
Ithaca at Last! by Liborio Palmeri	20
Adrian dhe Ferdinand Paci nga Giovanni De Lazzari	26
Më në fund Itaka! nga Liborio Palmeri	32
Saggio visivo Visual essay Materiale vizive	39
Regesto delle opere List of works Përshkrimi i veprave	151

# Adrian e Ferdinand Paci

di Giovanni De Lazzari

Questa riflessione esprime l'esigenza di presentare per la prima volta in Italia Ferdinand Paci (1940–1975) in un confronto con la ricerca del figlio, Adrian, volto a definire alcuni aspetti significativi che li accomunano e li distinguono. Le loro esperienze sono contraddistinte da un'opposizione di contesti, appartengono a due momenti storici dell'Albania completamente diversi l'uno dall'altro e, per questa ragione, possiamo considerare i due artisti figure emblematiche del processo di mutazione socio-politica dell'Albania dalla nascita della Repubblica Popolare a oggi. Ferdinand Paci opera durante il consolidamento del regime comunista, fra la seconda metà degli anni Cinquanta fino alla sua morte, in un sistema politico che attribuisce grande importanza all'artista ma che pretende di condizionarne le scelte, mirando alla costruzione di una memoria iconografica collettiva che sia nel frattempo memoria del potere. Adrian Paci si afferma negli anni successivi al crollo della dittatura, e emerge nel contesto artistico internazionale costruendo la sua poetica proprio a partire dal fallimento dell'esperienza politica di Enver Hoxa.

Parlare di artisti che hanno vissuto in una dittatura implica una considerazione sul rapporto che gli assolutismi hanno con la conoscenza. Per definirlo basta considerare due propositi costanti che accomunano tutte le forme di totalitarismo: limitare la cultura nella sua libertà di espressione e controllarla per potersene servire.

In Albania il regime, sin dalle sue prime fasi, influisce in modo determinante sull'attività artistica, a cominciare dall'imposizione di tematiche coerenti con l'orientamento ideologico fino alla repressione di ogni alternativa alle diverse espressioni che la censura legittima.<sup>1</sup> La trasformazione dell'arte in un'estensione del potere avviene nell'adeguamento dei processi di elaborazione dell'opera alle istanze ideologiche, allo scopo di rendere possibile l'identificazione dell'individuo col sistema stesso. Il potere mira a incarnarsi, ma per far ciò ha bisogno prima di tutto di acquisire un aspetto e di organizzare i suoi fatti in un racconto coerente, affinché possa essere condiviso e trasmesso come un sapere costituito. A tal scopo serve chi sappia fabbricare immagini e organizzare le memorie; così l'arte, proprio per la sua capacità di *dare forma*, è chiamata a svolgere un compito fondamentale per la propaganda politica.

Sia Ferdinand sia Adrian apprendono i principi della figurazione realista, ma richiamandosi a un modo di concepire l'immagine che ha i suoi antecedenti negli anni che precedono l'affermazione del regime, in un sapere derivato dal processo di rinnovamento che in Albania ha coinvolto le arti visive dalla fine del secolo XIX, causando cambiamenti radicali nella percezione di un retaggio iconografico rimasto immutato per secoli, fondato sui principi della tradizionale raffigurazione tardo-bizantina.<sup>2</sup> La tensione innovatrice che in questo periodo alimenta su più fronti l'esigenza di riformare la società –e che porterà il paese all'indipendenza nazionale nel 1912– contribuisce ad affermare un'arte che guarda a un realismo d'ispirazione sociale; inoltre, negli anni tra le due guerre svariati artisti albanesi viaggiano in Europa per studiare e confrontarsi, formando un bagaglio di conoscenze prezioso per le generazioni

successive (tra loro, anche due pittori con cui Ferdinand si forma: Simon Rrota e Vladimir Jani).

La prima produzione di Ferdinand è contraddistinta da una fusione di valori pittorici che si riferiscono in particolare all'esperienza dei macchiaioli e dei postmacchiaioli, e riflettono la ricerca di un'immediatezza gestuale fondata sull'osservazione diretta dei soggetti e sull'espressività colore. Gli studi dal vero e i bozzetti pittorici sono conseguenza di un approccio spontaneo nei confronti della realtà, che resta tale, nell'ambito del disegno, anche quando è più evidente l'influenza esercitata sull'artista dall'estetica dominante; ne è un esempio la serie dedicata ai minatori, ritratti senza alcun intento retorico, estranei alle rappresentazioni celebrative dei lavoratori a cui si rifà molta della produzione coerente col repertorio iconografico ufficiale, contraddistinta dall'uniformazione dell'artista a specifiche tendenze della pittura celebrativa sovietica. Sebbene sembri che aspetti riconducibili al rapporto con l'ideologia prevalgano rispetto a quelli estranei a essa, tanto da suggerire una divisione in periodi dell'operato dell'artista, l'influenza del regime nella produzione delle immagini non determina, nel caso di Ferdinand Paci, una separazione radicale in due periodi produttivi distinti, ma si verifica attraverso una fusione graduale di elementi stilistici che rimandano continuamente ai suoi esordi, in una sorta di confluenza di valori "morbidi" nel ristretto margine interpretativo delle condizioni imposte. In una valutazione complessiva della sua breve esperienza, la ricerca di una vivacità pittorica volta a definire il carattere dell'autore offre elementi sicuri per poterne identificare le qualità, anche quando la prevalenza di contenuti politici rende più difficile la fruizione disinteressata della sua pittura.

Del tutto simile a quella del padre, la formazione di Adrian avviene all'insegna di un percorso accademico tradizionale, nel ventennio che culmina con la fine del comunismo in Albania e che, nel suo caso, genera una sorta di seconda iniziazione artistica, all'insegna del confronto con quella parte di storia dell'arte del Novecento a cui il regime, sin dalle origini, impedisce di accedere, nel tentativo di

ridefinire la percezione del tempo sulle basi di un suo ordine cronologico disgiunto dal processo storico delle altre società.<sup>3</sup>

I conflitti sociali che contribuiscono a causare la migrazione e l'anarchia del '97 orientano l'ambito tematico dell'artista verso un'umanità fragile (contrapposta a quella eroica del *popolo* cara all'ideologia) da cui emergono nella loro autenticità solo vicende individuali di chi si affanna a margine dei grandi fatti della Storia.

Su questi presupposti Adrian Paci rifonda il suo immaginario, affrontando temi che traggono dai contrasti e dalla precarietà della propria esperienza i motivi per generare nuove visioni e racconti, nella tensione inquieta che descrive un conflitto secondo cui il rapporto fra passato e presente può non dipendere necessariamente da un avvicinarsi di eventi inalterabile e rassicurante, ma da un'azione della memoria che dispone l'uno al posto dell'altro invertendone i ruoli.

La mostra *Adrian e Ferdinand Paci* offre uno spunto per approfondire la conoscenza di due personalità significative, attraverso l'esposizione di alcune opere scelte per porre in rilievo i legami presenti fra le loro ricerche, accomunate dall'interesse per la condizione sociale e psicologica dell'individuo. Il percorso espositivo consente prima di tutto di operare un confronto di metodologie e pratiche che vede contrapposti diversi medium: la pittura e il disegno (nell'approccio tradizionale) sono soliti affidare al colore e all'interpretazione formale la capacità espressiva dell'immagine, per indurre il fruitore a porsi di fronte all'opera ripetendo l'atto contemplativo che ha generato il dipinto; al contrario, il video consegna l'immagine all'eventualità di una diversificazione delle sue possibilità espressive: attraverso il suono e il movimento l'opera si avvale di aspetti che amplificano la condizione esplicitiva dell'immagine, trasformando l'osservatore in spettatore.

Di Ferdinand è visibile quella parte del suo lavoro (disegni preliminari e acquerelli) che non corrisponde a una condizione di compiutezza intesa come espressione definita di un'idea e di uno stile.<sup>4</sup>

Considerando l'opera come lo scopo di un fenomeno che lascia traccia della sua vitalità in un insieme di segni dinamici e comunicanti (spesso rintracciabili nei semplici schizzi di un taccuino) tutto ciò che concorre a rivelarla testimonia tensioni e fasi dell'intero processo che l'ha generata.<sup>5</sup>

Di Adrian sono presenti alcuni video che per la particolare attenzione agli aspetti espressivi dei personaggi si legano coerentemente con l'interesse del padre per il ritratto. L'immagine in movimento, quindi, confronta la sua condizione effimera, dipendente da una durata, col tempo sospeso, continuo, dell'immagine disegnata o dipinta.

Nonostante la differenza dei mezzi che qualificano i due artisti è possibile far convergere i loro punti di vista su una concezione dell'immagine duplice, legata sia alla percezione spontanea di esperienze e stimoli eterogenei come fatto fondamentale per la formazione dell'opera –è il caso di *Albanian Stories* (1997) e della maggior parte dei ritratti disegnati di Ferdinand– sia a una visione dell'opera come condizione preceduta dallo studio accurato delle varianti di un'idea –si confrontino, ad esempio, le scene culminanti di video come *Turn On* (2004) o *Centro di Permanenza Temporanea* (2007) con gli studi preparatori di scene di lavoratori di Ferdinand, nei quali gli aspetti compositivi determinano l'incisività dell'immagine–.

I soggetti delle opere esposte animano un contesto dove numerose presenze si rapportano in un gioco di corrispondenze tematiche che contribuiscono a intrecciare i percorsi dei due autori; le suggestioni provenienti dalle tradizioni popolari albanesi sono per Ferdinand oggetto di osservazione ispirata e per Adrian motivo di riflessione sull'impossibilità di preservarle dai processi distruttivi coi quali la società dei consumi discrimina le culture che non le corrispondono o ne contraddicono l'ordinamento.

Abbiamo pensato a questo evento come a una sorta di narrazione, che sottintenda la volontà di rendere possibile un incontro ideale tra due personalità che hanno beneficiato di pochissimo tempo da condividere. Le loro storie si

appartengono, tuttavia si può dire che si sfiorino soltanto, dato che Ferdinand muore quando Adrian ha sei anni.

Ci sono rapporti che originano dall'impossibilità di incontrarsi o dalla mancata condivisione di un tratto d'esistenza comune; si tratta di legami intellettuali fondati su ciò che ci parla dell'individuo attraverso quello che ha prodotto o grazie alla memoria di chi l'ha conosciuto; il solo modo di pervenire all'altro avviene quindi mediante le sue tracce in modo frammentario, con un'interpretazione assidua e unificante che dia senso alla totalità di frammenti che possediamo, secondo il principio che ricordare equivalga a ricostruire.

#### NOTE

- 1 La mostra *Primavera 1973*, svoltasi nello stesso anno, costituisce un'alternativa all'arte ufficiale. Pur mantenendosi aderenti alle tematiche del regime, Edison Gjergo, Edi Hilla, Ali Oseku e Maks Velo interpretano liberamente la resa formale e i rapporti cromatici dei soggetti e stravolgono i canoni estetici del realismo socialista, dando fondamentale importanza al carattere emotivo dell'artista nel determinare le sue peculiarità stilistiche, ponendo così in secondo piano i contenuti indotti dell'opera.
- 2 Tra i fatti significativi che contribuiscono allo sviluppo dell'arte realista in Albania vi è l'attività a Scutari, dalla seconda metà dell'Ottocento, del laboratorio fotografico di Pietro Marubi, da cui Kol Idromeno, il principale artista del Rinascimento Albanese in pittura, apprende i rudimenti della fotografia.
- 3 Il confronto fra società con ordinamenti sociali ed economici divergenti rivela spesso una sorta di discontinuità cronologica, comprensibile solo se si considera lo sviluppo, nel medesimo periodo, di discipline dello stesso ambito in contesti culturali diversi.
- 4 "Adempiere" e "compiere" hanno etimologie simili che significano, rispettivamente, riempire e colmare. Il compimento o l'adempimento del processo di un'opera consiste nel giungere a un limite di espressione dell'opera oltre il quale non è possibile andare, come se, appunto, la misura fosse colma e la sua norma completamente definita.
- 5 Queste tracce sono come preludi di fatti; non possono essere considerate opere ma segni che delle opere anticipano la formazione. Su questa sorta di dinamismo riflette Luigi Pareyson, il quale scrive: "Spunto, abbozzo e opera non sono concepibili fuori del processo di formazione, di cui sono rispettivamente l'inizio, il movimento e la conclusione." (Luigi Pareyson, *Totalità del processo e di ciascuno dei suoi momenti, in estetica, teoria della formatività*, Bompiani, Milano 1988, p. 124).

#### TESTI DI RIFERIMENTO

- Silvia Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito* ([www.esamizdat.it/burini\\_temi\\_art\\_eS\\_2005\\_\(III\)\\_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_(III)_2-3.pdf), ultima consultazione 3 di ottobre 2016)
- Amalda Cuka, *Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali* ([www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm](http://www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm), ultima consultazione 3 di ottobre 2016).
- Luigi Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1988.

# Finalmente Itaca!

di Liborio Palmeri

8

9

Scontro rumoroso di tazzine, vocio confuso sotto la musica a tutto volume del tormentone del momento, *The Gangnam style*, mescolata al rumore triste e meccanico di una *slot machine*, odore di dolci e di caffè nel via vai tipico dei bar italiani...

È il 3 gennaio 2013, siamo a Milano, nel piccolo bar *Elite*, non troppo lontano dall'abitazione di Adrian: io e lui di fronte, davanti a un tavolino addossato al muro. Ci conosciamo da tre anni, perché nel 2009 Adrian ha partecipato alla mostra *Across the cross* di Trapani. Gli ho chiesto di poterlo incontrare perché vorrei scrivere su di lui nella mia tesi di laurea; si comincia con i soliti convenevoli, ma la conversazione prende quasi subito una piega inattesa, che mi riempie di stupore e di curiosa trepidazione; il tono si fa intimo, personale; neanche venti minuti e il discorso è già andato a finire lì, su Ferdinand, suo padre, sulla sua morte prematura, appena trentacinquenne, precipitato da una montagna in una notte cupa di pioggia violenta e crudele, insieme ai suoi amici. Il tema del padre ritorna più volte nel dialogo; Adrian mi dice cosa sta leggendo: *Il complesso di Telemaco* di Massimo Recalcati, sulla nostalgia del padre, proprio così!

Adrian Ferdinand Paci

Ferdinand era tra i più promettenti artisti albanesi degli anni Settanta e, anche se doveva, come tutti, seguire i dettami della pittura realista socialista, aveva assimilato quella prima lezione di pittura intima e sincera che si era diffusa in Albania a fine Ottocento nella forma del paesaggio, della natura morta, e soprattutto del ritratto (Adrian mi mostra quello che è considerato il primo ritratto di questa pittura, *Motra Tone*, di Kol Idromeno, datato 1883). Dotato di notevole capacità organizzativa e già carico di una riconosciuta *leadership* intellettuale, Ferdinand aveva fondato nel 1975 il Liceo Artistico di Scutari e aveva abituato anche il suo bambino Adrian ad abitare i luoghi d'arte in cui si disegnava, si dipingeva. Spesso andava nei campi, nelle fabbriche o nelle miniere, a ritrarre dal vivo i volti dei contadini, degli operai, dei minatori; li dipingeva sinceramente, così com'erano, scavati, affaticati, nobili per contegno, non certo perché aitanti eroi della propaganda socialista; questi erano i disegni che si accumulavano a casa Paci, quelli che dopo la morte di Ferdinand dovevano tessere il filo del rapporto che la morte aveva spezzato con il figlio, quelli che forse ne avrebbero determinato la scelta di essere anche lui un artista.

Al bambino, circondato di donne vestite di nero a lutto, la mancanza della figura maschile era compensata, infatti, da quella folla d'immagini che l'artista Ferdinand aveva creato; quei disegni diventavano, di fatto, il volto più credibile di lui come padre, il suo più complesso e affascinante autoritratto, nato dall'incontro del suo ingegno con le sue mani, insomma la sua eredità. E disegnare, dipingere, per quel bambino diventava una forma di identificazione e quindi, nonostante la morte vi avesse posto fine, una forma di relazione aperta al futuro, l'attesa di un ritorno che doveva tuttavia ancora vincere la sua *nostalgia*.

C'è un video molto interessante di Adrian, è del 2002, s'intitola in albanese *Vajtojca*, in inglese *The Weeper*, che potremmo tradurre in italiano con un termine familiare all'antropologia: *La lamentatrice*. In questo video Adrian entra in una casa rurale albanese, si spoglia dei suoi abiti e indossa in una

di Liborio Palmeri

stanza matrimoniale un vestito elegante, una cravatta e scarpe nuove; quindi si distende su un lettino che la donna ha preparato in un'altra stanza e assume la posizione del morto, mentre la donna che l'ha accolto nella casa si copre la testa con un lungo velo nero e intona un lunghissimo lamento, un *planctus* dai toni struggenti, a tratti strazianti; una messa in scena che non può essere avulsa dall'esperienza che Adrian da bambino ha potuto fare dinanzi al dolore della madre per la morte del padre e che nel video assume il significato di un'identificazione catartica, anche perché la videocamera va a cercare in primo piano il volto di Adrian inquadrandolo attraverso *l'al di là* metaforico dello specchio.

Non si può dunque eludere il ruolo che il padre Ferdinand ha avuto nella formazione di Adrian contemporaneamente alla rielaborazione del suo lutto per averlo perduto. Non si tratta naturalmente di un'assunzione di temi o di stili platealmente visibili, quanto piuttosto di qualcosa di più sottile, che ha a che fare con l'anima, con quello che proprio Massimo Recalcati chiama "processo simbolico della filiazione", per cui il figlio, ovviamente senza saperlo, si ritrova ad essere erede del padre, come nel caso dello stesso terapeuta, che si accorge di aver scelto di leggere il dolore nel cuore umano con la stessa delicatezza con cui suo padre, floricoltore, leggeva il dolore sulle foglie.

Ebbene, per dirlo con la stessa *lettura in corso* di Adrian: «Cosa si eredita nel processo simbolico della filiazione? Si eredita la possibilità del desiderio. E' il desiderio la posta in gioco di ogni autentica eredità. La vita si umanizza solo attraverso il desiderio dell'Altro. Noi siamo innanzitutto le parole dell'Altro, dipendiamo da quelle parole, ne siamo attraversati»<sup>1</sup>. L'Altro è il padre, ma Adrian di lui non eredita il desiderio nella forma delle parole, ma nella forma delle immagini. Come pensare che esse non ne abbiano determinato le scelte più importanti della vita? Il desiderio trasmesso da Ferdinand ad Adrian sono le sue immagini, i suoi disegni, quei ritratti che

erano la sua predilezione e, per il figlio, la sua più tangibile presenza. Per questo Adrian artista non può che averle inglobate nella genesi del suo immaginario, perché esse rappresentano la prova più certa di un'esistenza che ha generato la sua e sono la via più sicura per cercare il padre e un giorno vederlo tornare, come accadde a Telemaco, fuori da ogni nostalgia, fuori da ogni dolore.

Perciò sono convinto che il percorso artistico di Adrian abbia molto a che fare con questa attesa e che la sua produzione sia anche un grande racconto di formazione che ne rielabora la perdita e si riconcilia con essa. In fondo il "transito", la "trasformazione", la "riconciliazione" sono tutti temi che la critica ha già sviscerato intorno al lavoro di Adrian; ma non sono forse tutti temi che hanno a che fare con quel delicato rapporto che la vita ha con la morte?

Il rumore assordante della macchina del caffè mi ricorda che siamo ancora al bar *Elite*. Ora canta Lady Gaga e si sente passare stridula una sirena mentre il cameriere grida ancora più forte per farsi sentire da un avventore: «Arrivederci, signore!».

Lo sguardo di Adrian si è fatto più attento, gli occhi sono vividi e pensosi, ma la voce è la stessa, sicura, quella di un adulto che ha camminato molto per arrivare lì.

Ora prendo la parola.

«Hai pensato mai di fare una mostra dei lavori di tuo padre?»

«Mi piacerebbe molto...»

«La facciamo in Sicilia?»

«A me piacerebbe fare... un dialogo...»

Ecco cosa gli piacerebbe fare con suo padre, non una mostra, ma un dialogo; e la prima risposta è quella che conta!

Finora si sono parlati a distanza, i loro lavori si sono guardati da lontano, ora finalmente possono incontrarsi. Non so perché proprio adesso mi viene in mente la prima produzione video di Adrian, *The Albanian Stories* (1997), che è un dialogo tra lui e la figlia Jolanda di soli 3 anni, poi ripetuto all'età di 5 (*A real game*). La bimba racconta davanti al padre le fiabe che inventa per le sue bambole, miste di

fantasia e di realtà, nella lingua che la unisce al padre e al nonno, con quell'inquadratura che benissimo avrebbe potuto trovare Ferdinand se avesse disegnato Adrian. Adrian ha fatto fare a Jolanda quello che lui non ha potuto fare con Ferdinand.

A questo punto Adrian mi mostra una cartellina di *files* col nome "disegnibaba" e la apre. Sono ritratti per lo più a carboncino realizzati da Ferdinand.

Resto colpito dalla sicurezza, dalla verità e dall'emozione del tratto, niente a che vedere con la statica prosopopea dei ritratti amati da tutte le dittature. E mi sembra di capire meglio il lavoro di Adrian, i volti dei suoi *Weddings*, i primi piani di *Centro di Permanenza Temporanea* e la scelta di dipingere i *frames* dei film di Pasolini, che prediligeva quei volti puri, senza cultura, trasparenti della verità del loro essere, così simili a quei minatori albanesi ritratti da Ferdinand. In quella cartellina chiamata "disegnibaba" c'è, *in nuce*, la poetica di Adrian, che, al di là del *medium* utilizzato, concepisce l'arte come una narrazione senza fronzoli della verità delle cose.

Mi sento al centro di un accadimento emotivo impareggiabile, che si trasforma in promessa. Questa mostra deve farsi, è una necessità artistica che si intreccia con quella dell'amore filiale. Ma deve essere davvero un dialogo tra Paci padre e Paci figlio. E il luogo, per certi dialoghi così importanti, deve essere quello giusto: discreto, silenzioso, accogliente; e io penso di averlo trovato. Adrian ancora non l'ha visto, ma esiste uno spazio giusto per questo delicato, decisivo incontro; si chiama "San Rocco", si trova a Trapani; un luogo che per secoli è stato una chiesa e da poco è ritornato ad esserlo; dove, meglio di una chiesa, il futuro mancato di Ferdinand può incontrare il passato artistico di Adrian, in un incastro che rende finalmente padre e figlio protagonisti dello stesso presente?

Sono uscito dal bar *Elite* un po' frastornato, non tanto per il piccolo caos di chiacchiere, musica e tazzine andato in onda per più di un'ora, ma per la tensione accumulata nella conversazione con

Adrian e per l'adrenalina data dal pensiero di quella mostra ormai promessa. Intanto ho preso la decisione di non scrivere di lui nella mia tesi. Preferisco aspettare a San Rocco il suo incontro col padre.

Finalmente, dopo quattro anni, la promessa si compie. Nel frattempo sono andato con Adrian in Albania, dove la casa paterna è diventata *Art House*, un luogo d'incontro per giovani artisti con curatori e altri artisti veterani e dove è custodito l'archivio di tutti i lavori di Ferdinand; posso così vederli da vicino per una prima selezione, in vista della mostra trapanese. Ci si vede più volte anche a Trapani, con Adrian, e con Giovanni De Lazzari che cura la mostra. Questo catalogo custodisce la preziosità dell'incontro tra Adrian e Ferdinand: Itaca finalmente, per entrambi. Non hanno più bisogno di cercarsi. Nell'incontro dei volti immaginati dal padre e dal figlio si ricompone lo sguardo nuovo con cui possono guardarsi, entrambi da adulti, maturi, nel pieno della propria coscienza di uomini e di artisti, in una stupenda bi-personale.

Ora il padre è qui con lui, dialoga con lui, non ha più niente da insegnargli; le immagini dell'uno e dell'altro intessono e completano questo loro silenzioso dialogo; ora il padre è davvero tornato, senza più nostalgia.

Adrian, come Telemaco, può attraversare l'ultimo tratto di quel dolore che ha accompagnato l'attesa del suo ritorno.

In certi momenti l'arte sa essere un piccolo intimo paradiso.

<sup>1</sup> RECALCATI, M., *Il complesso di Telemaco*, Milano (Feltrinelli) 2014, p. 138



# Adrian and Ferdinand Paci

by Giovanni De Lazzari

This is a reflection on the compelling reasons for presenting the work of Ferdinand Paci (1940–1975) for the first time in Italy, side by side with the work of his son Adrian, in the attempt to outline a number of significant similarities and differences. Their careers were shaped by contrasting contexts; since they belong to two completely different periods in Albanian history, we can see these two artists as emblematic of the country's social and political transformations, from the birth of the People's Republic to the present. Ferdinand Paci worked during the consolidation of the Communist regime, from the late 1950s to his death, within a political system that attributed great importance to artists, but endeavored to influence their choices in order to construct a collective iconographic memory that would also be a monument to power. Adrian Paci got his start in the years just after the fall of the dictatorship, and emerged onto the international art scene with a vision that stemmed from the failure of Enver Hoxa's political experiment.

Talking about artists who have lived under a dictatorship means examining the attitude of

14

15

absolutist systems towards knowledge. To define it, we must look at two constant goals shared by all forms of totalitarianism: to limit cultural freedom of expression, and control culture for their own ends.

From the very outset, the regime in Albania wielded a decisive influence over artistic activity that ranged from imposing themes reflective of its ideological outlook to suppressing any alternative to the forms of expression approved by its censors.<sup>1</sup> Art is transformed into an extension of power by adapting the processes through which the work is developed to mirror ideological demands, so that the individual identifies with the system itself. Power wants to see itself embodied, but to achieve this it must first acquire a face and organize its facts into a coherent story, so it can be shared and passed on as established knowledge. For this purpose it needs people who know how to fabricate images and organize memory; and so art, because of its capacity to *impart form*, is called on to play a fundamental role in political propaganda.

Both Ferdinand and Adrian were trained in the principles of realist figurative art, but with an approach to the image that was rooted in the period before the rise of the regime; it derived from the renaissance in the visual arts that began at the end of the nineteenth century in Albania and brought radical changes in the perception of an iconographic heritage that had remained unaltered for centuries, and was based on late Byzantine principles of representation.<sup>2</sup> The thirst for innovation that spurred societal reform on many different fronts in these years—and which led to national independence in 1912—helped establish a kind of art geared towards social realism; moreover, in the interwar period, many Albanian artists traveled around Europe to study and exchange ideas, forming a store of knowledge that proved invaluable for later generations (among them were two painters under whom Ferdinand would train: Simon Rrota and Vladimir Jani).

Ferdinand's early work is characterized by an amalgam of painterly values that stem in particular from the Macchiaioli and post-Macchiaioli, with a

quest for gestural immediacy grounded in the direct observation of subjects and an expressive use of color. His studies from life and preparatory sketches show an approach to reality that remains spontaneous, in the sphere of drawing, even when the artist is more obviously influenced by the reigning aesthetic; one example is his series on miners, who are portrayed without any rhetorical slant, unlike the glorified depictions of labor found in much work consistent with official imagery, showing his adaptation to specific trends in commemorative Soviet painting. Although aspects linked to ideology seem to prevail over those devoid of it, to a degree that might suggest dividing the artist's oeuvre into different periods, the regime's influence over the images produced by Ferdinand Paci does not generate a radical separation between two distinct chapters in his work; rather, it comes about through a gradual fusion of stylistic elements that constantly refer back to his earliest output, channeling these "soft" values into the narrow margin of interpretation that was allowed. In an overall assessment of his brief career, the search for pictorial vividness that seems to characterize the artist offers a touchstone for identifying the qualities of his art, even when the prevalence of political subject matter makes it harder to look at his paintings objectively.

Adrian's training, much like his father's, took place within a traditional course of studies at the art academy, in the two decades leading up to the fall of communism in Albania. For him, the latter marked a sort of second artistic initiation, centered on an engagement with the part of twentieth-century art history that the regime had immediately rendered inaccessible in an attempt to mold the perception of time around a chronology of its own, detached from the historical evolution of other societies.<sup>3</sup>

The social conflicts that contributed to the wave of migration and the anarchy of 1997 moved the artist's thematic focus toward the fragility of human beings (in contrast to the heroism of the *people* extolled by ideology), in a vision where only

individual stories emerge in all their authenticity, the stories of those who struggle on the sidelines of History's key events.

These are the foundations on which Adrian Paci builds a new imaginary, mining his own experiences of contrast and uncertainty to fuel new visions and narratives, in the restless tension of a conflict where the relationship between past and present is not necessarily based on a reassuringly inalterable sequence of events, but on an effort of memory that links them together, reversing their roles.

*Adrian & Ferdinand Paci* offers a starting point for learning more about these two significant figures, through a selection of pieces that shed light on the links between their oeuvres, which share an interest in the social and psychological condition of the individual. First and foremost, the exhibition allows us to compare their methods and practices, where one can see a contrast between different media: in painting and drawing (with a traditional approach), color and form are usually employed to give the image its expressive power, prompting viewers to stand in front of the work and repeat the act of contemplation that generated the picture in the first place; video, on the other hand, opens up the image to a diversification of expressive possibilities: through sound and movement, the work can introduce aspects that amplify the explanatory status of the image, turning the viewer into a spectator.

Ferdinand is represented here by the part of his work (preliminary drawings and watercolors) not meant to betoken a state of completion, i.e., the definitive expression of an idea and style.<sup>4</sup> If we think of the work as the final aim of a phenomenon that leaves traces of its vital energy in a set of dynamic, interconnected marks (the kind often found in simple notebook sketches), everything that contributes to its manifestation says something about the steps and impulses of the entire process from which it sprang.<sup>5</sup>

Adrian, on the other hand, is represented by a number of videos whose particular focus on the

expressions of the characters they depict shows a continuity with his father's interest in portraiture. The moving image is therefore brought face to face with its own ephemerality, tied to the duration of the drawn or painted image, in an ongoing suspension of time.

Despite the difference in the tools used by the two artists, their views can be seen to converge on a two-pronged conception of the image: on the one hand, with the spontaneous perception of wide-ranging impulses and experiences providing a fundamental basis for developing the work—as in *Albanian Stories* (1997) and most of the portraits drawn by Ferdinand—and on the other, with a vision of the work as a point arrived at by carefully studying variations on an idea: compare, for instance, the culminating scenes of videos like *Turn On* (2004) or *Centro di Permanenza Temporanea* (2007) with Ferdinand's preparatory sketches of workers, in which the image gains its incisiveness from aspects of the composition.

The subjects of the works on view people a setting where many different presences interact in a game of thematic connections that help weave together the paths of these two artists; Albanian folk traditions offer Ferdinand material for inspired observation, and spur Adrian to reflect on the impossibility of protecting them from the destructive processes through which consumer society discriminates against cultures that deviate from or contradict its structural rules.

We have conceived this event as a sort of narrative, with the underlying aim of arranging a symbolic meeting between two figures who had very little time in each other's company. Their stories are part and parcel of each other, yet one could say they barely intersect, since Ferdinand died when Adrian was only six.

There are relationships that derive from the impossibility of an encounter, or the lack of a shared portion of existence; these are intellectual bonds founded on what we can glean of the individual from what he has produced or through the memories of those who knew him. The only

way to reach the other person is thus by assiduously linking together fragmentary traces to arrive at some interpretation that will give meaning to the sum of bits and pieces in our possession, based on the principle that remembering means reconstructing.

## NOTES

- 1 The exhibition *Primavera 1973*, held the same year, presented an alternative to official art. While staying close to the themes of the regime, Edison Gjergo, Edi Hila, Ali Oseku and Maks Velo took their own personal approaches to the formal and chromatic rendering of their subjects and challenged the aesthetic canons of Socialist Realism, attributing key importance to role of the artist's emotions in determining his stylistic traits, which thus overshadowed the content imposed on the work.
- 2 Among the significant phenomena contributing to the development of realist art in Albania in the second half of the nineteenth century was the activity of Pietro Marubi's photographic studio in Scutari, where Kol Idromeno, the leading artist of the Albanian Renaissance in painting, learned the rudiments of photography.
- 3 The interaction between societies with different social and economic systems often reveals a sort of chronological gap, which can only be understood if one takes into account the different ways that disciplines belonging to the same sphere evolved over the same time period in different cultural contexts.
- 4 The etymologies of both "completion" and "fulfillment" are linked to the concept of fullness. Completing a work means reaching a limit of expression connected to it beyond which one cannot go, as if the vessel were full and its measure completely defined.
- 5 These traces are like preludes to facts; they cannot be considered works, but rather signs that anticipate the formation of the works. This sort of dynamism is reflected on by Luigi Pareyson, who writes: "Idea, sketch and work cannot be conceived outside the process of formation, of which they are respectively the beginning, the movement, and the conclusion." (Luigi Pareyson, "Totalità del Processo e di Ciascuno dei Suoi Momenti," *Estetica, Teoria della Formatività* [Milan: Bompiani, 1988], 124).

## REFERENCE TEXTS

- Silvia Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito* ([www.esamizdat.it/burini\\_temi\\_art\\_eS\\_2005\\_\(III\)\\_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_(III)_2-3.pdf), last visited 3 October 2016).
- Amalda Cuka, *Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali* ([www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm](http://www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm), last visited 3 October 2016).
- Luigi Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Bompiani, Milan, 1988.

# Ithaca at Last!

by Liborio Palmeri

20

21

The sound of clattering cups and voices humming under the blare of the latest hit, “Gangnam Style,” mingled with the sad clank of a slot machine and the fragrance of pastries and coffee, in the usual hubbub of an Italian café...

It was January 3, 2013 and we were in Milan, at the small coffee bar Elite, not far from Adrian’s house; he and I were sitting across from each other at a little table by the wall. We’d known each other for three years, since Adrian was in the *Across the Cross* exhibition in Trapani in 2009; I’d asked if we could meet up because I wanted to write about him in my degree thesis. Our conversation started out with the usual niceties, but then almost immediately took an unexpected twist which filled me with surprise and a curious trepidation: the tone became personal, confiding. Only twenty minutes in, it had already turned to the premature death of his father Ferdinand, who at the age of just 35, along with his friends, plummeted off a dark mountain road lashed by merciless rain. The theme of Adrian’s father came up more than once in our talk; he told me he was reading *Il complesso di Telemaco* [The Telemachus

Complex] by psychologist Massimo Recalcati, which just happens to be about the contemporary longing for a paternal figure.

Ferdinand was one of the most promising Albanian artists of the 1970s; although like all the rest, he had to abide by the dictates of Socialist Realism, he was well grounded in the legacy of the intimate, honest current of painting which spread through late nineteenth-century Albania in the form of landscape, still life, and above all portraiture (Adrian showed me what is considered the first portrait in this style, Kol Idromeno’s *Motra Tone*, from 1883). Possessed of considerable organizational skills, Ferdinand was already a recognized intellectual leader; in 1975 he founded the arts high school in Scutari, and would take his young son Adrian along with him to artistic circles where people drew and painted. Ferdinand would often go out to the fields, factories, and mines to sketch the faces of peasants and laborers; he depicted them honestly, as they really were: haggard and weary, made noble by inner dignity, not by the rugged heroism of socialist propaganda. These sketches piled up in the Paci home, and after Ferdinand’s death would reknit the bond with his son that death had severed, perhaps shaping his decision to become an artist himself.

For a boy growing up amid women dressed in mourning, the lack of a male figure was compensated by the swarm of pictures that Ferdinand had made as an artist; those pictures became his father’s most credible face, his most complex and fascinating self-portrait, forged by an alliance between mind and hands: his legacy, in short. And for that boy, drawing and painting became a way of identifying with him, of perpetuating a relationship broken off by death, but which still hinted at a future, while awaiting a reunion that had yet to move beyond *nostalgia*.

There is a very interesting video by Adrian from 2002, titled *Vajtojca* in Albanian, and in English *The Weeper*: the professional mourner, a figure familiar to anthropologists. In it, we see Adrian entering a rural Albanian home, where in a bedroom he

changes into an elegant suit, tie, and new shoes; he then lies down on a small pallet prepared for him by the woman who ushered him in and takes the pose of a dead man, as she drapes a long black veil over her head and begins an endless lament, an aching, sometimes heartbreaking dirge. This scene, which cannot be unrelated to Adrian's experience as a child of his mother grieving over his father's death, takes on the sense of a cathartic investigation, as the camera seeks out a close-up of Adrian's face and frames it in the metaphorical *hereafter* of a mirror.

It is impossible to ignore the role that Adrian's father Ferdinand played in his development, as he worked through his grief at losing him. Of course, it is not visible through any obvious adoption of themes or styles, but rather something more subtle, related to the spirit. This is precisely what Massimo Recalcati calls the "symbolic process of filiation," in which the son discovers himself to be his father's unwitting heir: like the therapist himself, who realized he had chosen to read the suffering in the human heart in the same delicate way that his father, who had a plant nursery, would read the suffering on leaves.

And so to borrow Recalcati's words in the book Adrian was reading: "What does one inherit in the symbolic process of filiation? One inherits the possibility of desire. Desire is what is at stake in any genuine inheritance. Life is humanized only through our desire for the Other. We are first and foremost the words of the Other, we depend on those words, they flow through us."<sup>1</sup> The Other is the father, though the desire Adrian inherits from him comes of images rather than words. How could these images have helped but shape his key choices in life? The desire passed down from Ferdinand to Adrian are his pictures, his drawings, his portraits—the genre he loved the most and which for his son became his most tangible presence. That is why Adrian the artist necessarily assimilated them into his own imaginary, because they stood as the clearest proof of an existence that generated his own, and the surest guide to finding his father and someday hailing his

return, as Telemachus did, beyond all nostalgia, beyond all pain.

For this reason I am convinced that Adrian's artistic path has much to do with this hope for reunion, and that his oeuvre is in some ways a vast *Bildungsroman* that processes and comes to terms with loss. "Passage," "transformation," and "reconciliation" are themes that critics have explored in depth as they relate to Adrian's work; but in the end, aren't they all perhaps connected to the delicate relationship between life and death?

The roar of the espresso machine reminded me we were still at the Elite. Now Lady Gaga was singing, and a siren shrieked by as the waiter raised his voice even louder to say goodbye to a customer: "*Arrivederci, signore!*"

Adrian's gaze had grown keener, his eyes were bright and pensive, but his voice was the same: the confident voice of an adult who has traveled a long way to get where he is.

Then I spoke up.

"Have you ever considered doing an exhibition of your father's work?"

"I would love to..."

"Shall we do it in Sicily?"

"I'd like to do... a dialogue..."

That's what he wanted to do with his father: not an exhibition, a dialogue; and the first answer is the one that counts!

Until then their conversation had been a long-distance one, their works looked at each other from afar, but now at last they could meet. I don't know why, but just then my mind leapt to Adrian's first video, *The Albanian Stories* (1997), which is a dialogue between him and his three-year-old daughter Jolanda, a scene later repeated when she was five (*A Real Game*). The child tells him the stories she makes up for her dolls, blending fantasy and reality, in the language that links her to her father and grandfather, and in the kind of framing Ferdinand might well have chosen had he drawn Adrian. Adrian has Jolanda do what he could never get the chance to with Ferdinand.

At that point, Adrian took out a folder marked “*disegnibaba*” (“babadrawings”) and opened it. They were portraits by Ferdinand, mostly in charcoal.

I was struck by the confidence, truth and emotion of the line, a far cry from the stiff prosopopoeia that all dictatorships tend to favor in their portraits. And they seemed to shed new light on Adrian’s work: the faces in his *Weddings*, the close-ups in *Centro di Permanenza Temporanea*, and his choice to paint stills from films by Pasolini, who had a fondness for raw, unsophisticated faces where the person’s true essence shines through, much like the Albanian miners drawn by Ferdinand. That folder marked “*disegnibaba*” held the seed of Adrian’s poetic vision, in which no matter what the medium, art is conceived as an unembellished narrative of truth.

I felt caught up in an unparalleled emotional event that was turning into a promise. This exhibition had to take place, it was an artistic necessity interwoven with filial love. But it needed to be a true dialogue between Paci senior and Paci junior. And the setting, so crucial to certain conversations, had to be right: discreet, silent, welcoming. Adrian hadn’t seen it yet, but I thought I knew the perfect place for that delicate, decisive meeting: “San Rocco” in Trapani, which had been a church for centuries and had recently become one again. Where better than a church for Ferdinand’s lost future to encounter Adrian’s artistic past, in a conjunction where father and son would finally become figures inhabiting the same present?

I came out of the Elite a little dazed, not from the bedlam of chatter, music and dishware that had rumbled on for over an hour, but from the tension built up during my conversation with Adrian and my adrenaline at the thought of the exhibition that had become a promise. Meanwhile, I decided not to write about him in my thesis. I preferred to wait for his encounter with his father at San Rocco.

And finally, four years later, that promise has been fulfilled. In the meantime I traveled with Adrian to Albania, where his father’s house has

been turned into “Art House,” a place where young artists can meet curators and veteran artists, and where there is an archive containing all of Ferdinand’s works; this gave me the chance to see them up close for an initial selection, in view of the show in Sicily. I also met with Adrian more than once there in Trapani, along with Giovanni De Lazzari, the exhibition curator. This catalogue contains the precious outcome of that encounter between Adrian and Ferdinand: Ithaca at last, for both of them. They no longer need search for each other. In this meeting between the faces envisioned by father and by son, the pair can finally gaze at each other through new eyes as mature adults, fully conscious men and artists, in a marvelous two-person show.

Now Adrian’s father is here with him, in conversation, with nothing left to teach him; the two artists’ images intertwine to carry out their silent dialogue; his father has truly come back, and the nostalgia is gone.

Adrian, like Telemachus, can pass through the final stretch of that painful wait for his return.

There are times when art can be your own little piece of heaven.

1 M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco* (Milan: Feltrinelli, 2014), 138

# Adrian dhe Ferdinand Paci

nga Giovanni De Lazzari

Ky reflektim merr shkas nga nevoja për të paraqitur për herë të parë në Itali, Ferdinand Pacin (1940–1975) në një përballje me kerkimin artistik të të birit, Adrianit, duke synuar përvijimin e disa aspekteve të rëndësishëm që bashkojnë e njëkohësisht dallojnë krijimtaritë e tyre. Përvojat nëpër të cilat të dy kanë kaluar shënjojnë nga një kundërvenie e konteksteve dhe lidhen me dy momente historike krejtësisht të ndryshëm nga njëri tjetri, e pikërisht për këtë arsye, mund ti konsiderojme, si figura emblematike të procesit të ndryshimit politiko-shoqëror të Shqipërisë që nga lindja e Republikës Popullore e deri në ditët e sotme. Ferdinand Paci krijon gjatë konsolidimit të regjimit komunist, midis gjysmës së dytë të viteve pesëdhjetë e deri në momentin e vdekjes së tij, në një sistem politik që i kushton një rëndësi të madhe artistit, por që njëkohësisht pretendon t'ia kushtëzojë zgjedhjet, duke patur si qëllim formimin e një kujtese ikonografike kolektive që ndërkohë është edhe kujtesa e pushtetit.

Adrian Paci afirmohet në vitet që vijnë pas rënies së diktatures, dhe spikat në kontekstin artistik ndërkombëtar nëpërmjet poetikës së tij që nis pikërisht nga pasojat e falimentimit të eksperiencës politike të Enver Hoxhës.

Të flasësh për artistë që kanë jetuar nën diktaturë do të thotë të reflektosh mbi raportin që në përgjithësi absolutizmat kanë me ndërgjegjen. Për këtë mjafton të mbash parasysh dy qëllimet e përhershme që bashkojnë të gjitha format e totalitarizmit: kufizimi i kulturës në lirinë e saj shprehëse dhe kontrolli i saj me qëllim që mandej të përdoret.

Në Shqipëri regjimi, që në fazat e para kur ai vjen në fuqi, influencon në mënyrë përcaktuese krijimtarinë artistike, duke filluar nga imponimi i tematikave që kanë të bëjnë me orientimin ideologjik deri tek shtypja e çdo alternative që shkonte përtej asaj që çensura lejonte<sup>1</sup>. Shndërrimi i artit në një shtojcë të pushtetit ndodh nëpërmjet përshtatjes së fazave të krijimit të një veprë arti me instancat ideologjike, me qëllim që të realizohet identifikimi i individit me vetë sistemin. Pushteti synon mishërimin e tij, por për t'ia arritur kësaj ka nevojë, para së gjithash për një formë të vetën dhe, më pas, ka nevojë të organizojë faktet në një tregim koherent, derisa ky i fundit të ndahet me të tjerët dhe të përçohet si një formë e dijes tashmë të konsoliduar. Për këtë qëllim duhet dikush që di të fabrikojë imazhet dhe të ndërlihdë memorjet; në këtë mënyrë artit, për aftësinë që ky ka për të krijuar forma, i del si detyrë të jetë pjesë e rëndësishme e propagandës politike.

Si Ferdinand ashtu edhe Adriani formohen sipas parimeve të figurativitetit realist, por gjithmonë duke u nisur nga një mënyrë e konceptimit të imazhit që pararendësit i ka në vitet që i paraprijnë ardhjes së regjimit komunist, në një dije të shtresëzuar e të lindur në procesin e rinovimit që në Shqipëri pat përfshirë artet pamore nga fundi i shek XIX, duke bërë të mundur ndryshime thelbësore në përceptimin e trashëgimisë ikonografike që bazën e saj e kishte në traditën e hershme të artit bizantin, e mbetur kjo e pandryshuar në shekuj.<sup>2</sup> Tensioni i rinovimit që në këtë periudhë ushqen në shumë aspekte nevojën për reformim të shoqërisë – e që do të çojë me vonë në shpalljen e pavaresisë kombëtare në vitin 1912–ndihmon në afirmimin e një arti që hedh vështrimin në format e një realizmi me aspirata shoqërore.

Nga ana tjetër, në periudhën midis dy luftërave shumë artistë shqiptarë udhëtojnë në Evropë për

të studiuar dhe për tu përballur me atë realitet, duke formuar në këtë mënyrë një bagazh të çmuar njohurish për brezat e ardhshëm (midis tyre janë edhe dy piktorë të cilët do të ndikonin direkt në formimin e Ferdinandit : Simon Rrota dhe Vladimir Jani).

Periudha e parë e krijimtarisë së Ferdinandit dallohet nga një harmoni vlerash piktorike që i referohen në veçanti eksperiencës së makiaiolëve dhe të postmakiaiolëve, dhe reflektojnë kërkimin e një shprehje imediate që burimin e saj e ka tek vëzhgimi i drejtpërdrejtë i subjekteve dhe tek forca shprehëse e ngjyres. Studimet mbi natyrën dhe bocetet piktorike janë rrjedhojë e një përqsasjeje spontane me realitetin e përditshëm, që mbetet i tillë, në rastin e vizatimit, edhe atëherë kur bëhet më i qartë ndikimi i estetikës dominuese: një shëmbull domethënes është seria që i dedikohet minatorëve, portrete pa as më të voglin qëllim retorik, larg interpretimeve pompoze të figurës së punëtorit që zënë një vend të rëndësishëm në veprat me karakter zyrtar ku bie në sy uniformimi i cilësive stilistike në modele të frymezuar nga tendenca të pikturës celebrative sovietike. Edhe pse duket që aspektet që lidhen me ideologjinë mbizotërojnë mbi ato që i shmangen asaj, aq sa të shtyjnë që ta ndash krijimtarinë e artistit në dy periudha, influenca e regjimit në krijimin e imazheve nuk përcakton, në rastin e Ferdinand Pacit, një ndarje radikale në dy periudha të dallueshme nga njëra-tjetra, por realizohet përmes një ngjizjeje graduale të elementeve stilistike që vazhdimisht të rikthejnë në fillimet e punës së tij duke krijuar një lloj bashkrendimi të vlerave “të buta” në hapësirën e ngushtë interpretuese të kushtëzimeve të imponuara. Në një vlerësim të përgjithshëm të eksperiencës së tij të shkurtër artistike, kërkimi i një momenti të gjallë piktorik që synon të përcaktojë karakterin e vetë autorit ofron elemente të sigurta nëpërmjet të cilëve mund të identifikojmë cilësinë, edhe atëherë kur mbizotërimi i elementeve politikë e bën më të vështirë komunikimin e paanshëm me pikturën e tij.

Krejt i ngjashëm me të atin, formimi i Adrianit ndodh nën ndikimin e një modeli akademik tradicional, gjatë njëzetvjeçarit që kulmon me fundin e komunizmit në Shqipëri dhe që, në rastin e tij, i jep jetë një fillimi

të dytë artistik. Ky fillim aktivizohet nën shenjën e përballjes me atë pjesë të historisë së artit të Nëntëqindës të cilën regjimi e kishte shpallur të ndaluar, në tentativën e perceptimit të kohës mbi bazat e një rendi kronologjik të shkëputur nga procesi historik i shoqërive të tjera.<sup>3</sup>

Konfliktet shoqërore që shkaktojnë emigracionin dhe anarkinë e '97 e orientojnë fushën tematike të artistit drejt një humaniteti të brishtë (që i kundërvihet vizionit heroik të *popullit* aq të dashur për ideologjinë e kohës) prej të cilit dalin në pah me origjinalitetin e tyre vetëm historitë personale të atyre që përpëliten në zgrip të ngjarjeve të mëdha të Historisë.

Në këtë mënyrë Adrian Paci e rithemelon imagjinarin e tij me tema të cilat, nga kontrastet dhe nga pasiguria e eksperiencës që mbartin, nxjerrin motivet për të krijuar visionet e tregime të reja, nën tensionin e paqetë që e përshkruan një konflikt sipas të cilit mardhënia midis së shkuarës dhe të ardhmes mund të mos ndërtohet nëpërmjet ndërrimit të rrjedhshëm të ngjarjeve, por nëpërmjet një aksioni të kujtesës që i vendos njëren në vend të tjetrës duke ja ndryshuar vazhdimisht rolet.

Ekspozita Adrian e Ferdinand Paci ofron një mundësi për të thelluar njohjen e dy personaliteteve, nëpërmjet ekspozimit të një grupi veprash të përzgjedhura për të nxjerrë në pah lidhjet e pranishme në kërkimet e tyre, lidhje që bashkohen nga interesi për gjëndjen shoqërore dhe psikologjike të individit.

Konceptimi i ekspozitës lejon para së gjithash të bësh një krahasim të metodologjive dhe të praktikave që vendosin përballë njëra-tjetrës mjete të ndryshme shprehëse: piktura dhe vizatimi (sipas një veshtrimi tradicional) zakonisht ja besojnë ngjyrës dhe interpretimit formal aftësinë shprehëse të imazhit, duke e shtyrë vizitorin të vihet përballë veprës për të rimarrë në këtë mënyrë aktin soditës që i ka dhënë jetë pikturës; në të kundërt videoja ia dorëzon imazhin mundësisë së ndryshueshmërisë së potencialit të tij shprehës; përmes tingullit dhe lëvizjes vepra e artit përfiton nga aspekte që amplifikojnë gjëndjen shprehëse të imazhit duke e kthyer vëzhguesin në spektator

Nga Ferdinandit është përzgjedhur ajo pjesë e



punës së tij, (vizatime përgatitore e akuarele) që nuk i përgjigjet formës së përmbyllur e kuptuar kjo si shprehja përfundimtare e një ideje dhe e një stili.<sup>4</sup> Duke e konsideruar veprën si pikën kulmore të një fenomeni që lë gjurmë të vitaitetit të tij në një tëresi shenjash dinamikë dhe komunikues (shpesh të dukshëm që në shenjat e para) çdo gjë që futet në lojë për ta evidentuar dëshmon tensione e faza që përfshijnë të gjithë procesin nga i cili vepra merr formë.<sup>5</sup>

Prej Adrianit janë përzgjedhur disa video, të cilat për kujdesin e veçantë që i kushtojnë aspekteve shprehëse të personazheve lidhen në mënyrë koherente me interesin e të atit për portretin. Imazhi në levizje, me gjendjen e tij rrëshqitëse, të kushtëzuar nga kohëzgjatja, vendoset përballë me kohën e mbetur pezull të imazhit të vizatuar ose të pikturuar.

Pavaresisht diferencave të mjeteve që përdorin të dy artistët, ajo që i bashkon është këndvështrimi i tyre mbi një koncept të dyfishtë në ndërtimin e imazhit, të lidhur si me njëhershëmërinë e perceptimit të eksperiences dhe stimujve të ndryshëm si faktor themelor në krijimin e veprës – është rasti i *Albanian Stories* (1997) dhe i pjesës më të madhe të portreteve të vizatuara nga Ferdinandi – si me një ide të veprës që lind si pasojë e një studimi të hollësishëm të të gjitha varianteve të saj – le të krahasojmë për shembull skenat kulmore të videove si *Turn On* (2004) ose *Centro di Permanenza temporanea* (2007) me studimet parapërgatitore të skenave me punetore të Ferdinandit, në të cilat aspektet kompozuese përcaktojnë forcën e imazhit –.

Subjektet e veprave të ekspozuara i japin jetë një konteksti ku shumë prezenca ndërveprojnë në një lojë rikthimesh tematike që ndihmojnë në ndërlidhjen e rrugëtimeve të dy autoreve; sugjestionet që vijnë nga traditat popullore shqiptare janë për Ferdinandin objekt i një vëzhgimi frymëzues, ndërsa për Adrianin motiv i një reflektimi mbi pamundësinë për ti ruajtur nga proceset shkatërruese me të cilat shoqëria e konsumit diskriminon ato kultura të cilat nuk i përshtaten apo ia kundërshtojnë rendin.

E kemi menduar këtë event si një lloj rrëfimi që nënkupton vullnetin për të bërë të mundur një takim

ideal midis dy personaliteteve që nuk kanë mundur të kalojnë shumë kohë me njëri-tjetrin. Historitë e tyre i përkasin njëra-tjetrës, megjithatë mund të thuhet se vetëm sa preken, mbasi Ferdinandi vdes kur Adriani është vetëm gjashtë vjeç.

Ka disa raporte që lindin vetëm në pamundësinë e një takimi ose në mungesën e një ekzistence të përbashkët; bëhet fjalë për lidhje intelektuale të formuara mbi atë që na flet për individin përmes asaj çfare ai ka krijuar ose falë memories së atyre që e kanë njohur; mënyra e vetme për të arritur tek tjetri është nëpërmjet gjurmëve të tij, në mënyrë fragmentare, përmes një interpretimi të vazhdueshëm dhe unifikues që i jep kuptim këtyre fragmenteve që kemi në dorë, sipas parimit që të kujtosh do të thotë të rindërtosh.

#### SHËNIME

- 1 Ekspozita Pranvera 1973, e zhvilluar po ne te njejtin vit ka qene nje alternative ndaj artit zyrtar. Edhe duke ju permbajtur tematikave te regjimit, Edison Gjergo, Edi Hila, Ali Oseku dhe Maks Velo interpretojne ne menyre subjektive vlerat formale dhe raportet kromatike te subjekteve si dhe permbysin kakonet estetike te realizmit socialist, duke i dhene nje rendesi themelore karakterit emotiv te artistit ne percaktimin e karakteristikave stilistike e duke vendosur ne kete menyre ne rend te dyte permbajtjen e imponuar te vepres.
  - 2 Me siguri, ndermjet fakteve te rendesishme qe kane kontribuar ne zhvillimin e nje arti realist eshte aktiviteti ne Shkoder, i laboratorit fotografik te Pjeter Marubit, prej te cilit Kole Idromeno, artisti kryesor i Rilindjes Shqiptare ne piktore, merr mesimet e para ne fotografi.
  - 3 Krahasimi midis shoqerive me baza shoqerore dhe ekonomike te ndryshme midis tyre , nxjerr shpesh ne dukje nje lloj perthyerjeje kronologjike, te kuptueshem vetem nese konsiderohet nje zhvillim i ndryshem, ne te njejtin periudhe, i disiplinave te se njejtës fushe ne kontekste kulturele te ndryshem.“
  - 4 Permbush “ dhe “permbyll” kane etimologji te ngjashme qe nenkuptojne perkatesisht, me mbushje dhe me mbylle. Permbushja dhe permbyllja e procesit te nje vepre konsiston
- ne arrijten e nje kufiri shprehes pertej se cilit nuk eshte e mundur te shkosh, pikerisht sikur, masa te ishte e plotesuar dhe forma krejtesisht e permbyllur.
- 5 Keto gjurme jane si shenja paralajmeruese te fakteve; nuk mund te konsiderohen vepra, por shenja qe paraprijne lindjen e vepres. Per kete lloj dinamizmi flet Luigi Pareyson kur thote se “pikenisje, bocet e veper nuk mund te mendohen jashte procesit formezyes tek i cili perkojne ne menyre korresponduese me fillimin, levizjen dhe konkluzionin”. ( Luigi Pareyson, I Momenti del Processo Creativo in Estetica, teoria della Formatività; Bompiani, Milano 1998, p. 124).
- TEKSTE TE KONSULTUARA
- Silvia Burini, *Realismo socialista e arti figurative: propaganda e costruzione del mito* ([www.esamizdat.it/burini\\_temi\\_art\\_eS\\_2005\\_\(III\)\\_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/burini_temi_art_eS_2005_(III)_2-3.pdf), ultima consultazione 3 di ottobre 2016) -
  - Amalda Cuka, *Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali* ([www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm](http://www.ricerchedisconfine.info/IV-1/CUKA.htm), ultima consultazione 3 di ottobre 2016).
  - Luigi Pareyson, *Estetica, teoria della formatività*, Bompiani, Milano, 1988.

# Më në fund Itaka!

nga Liborio Palmeri

Zhurmë filxhanash, zëra konfuzë nën tingujt e muzikës që në kupë të qiellit përhap hitin e momentit, *The Gangnam style*, i përzier me zhurmën e trishtë e mekanike të një *slot machine*, aromë ëmbëlsirash e kafeje në ecejakjen tipike të bareve italiane...

Është 3 janar 2013, jemi në Milano, në barin e vogël me emrin *Elite*, jo shumë larg nga shtëpia e Adrianit: unë e ai përballë, në një tavoline ngjeshur për mur. Njihemi që prej tre vitesh, mbasi në 2009 Adriani kishte marrë pjesë në ekspozitën *Across the cross* në Trapani. I kam kërkuar t'a takoj pasi dua të shkruaj mbi të në tezën time të diplomes; fillojmë me shprehjet e zakonshme, por biseda merr shpejt një kthesë të papritur, e cila më mbush me habi dhe një tension kurioz; toni bëhet intim, personal; në më pak se njëzet minuta dhe biseda shkon tek Ferdinandi, i ati, tek vdekja e tij e parakohshme, vetëm 35 vjeçar, i rrëzuar në një humnerë mes malesh në një natë të errët nën një rrebesh të egër bashkë me miqtë e tij. Tema e atit kthehet më shumë se një herë në dialogun mes nesh; Adriani më thotë se po lexon *Kompleksin e Telemekut* të Massimo Recalcati-t, mbi nostalgjinë e atit, pikërisht!

Ferdinandi ishte ndër artistët më premtues të viteve shtatëdhjetë në Shqipëri e, ndonëse duhej, si të gjithë, të ndiqte rregullat e pikturës së realizmit socialist, kishte përvetësuar atë leksionin e pikturës intime e të singertë që ishte përhapur në Shqipëri në fund të Tetëqindes në formën e peisazhit, natyrës së qetë e mbi të gjitha të portretit (Adriani më tregon atë që konsiderohet i pari portret i pikturës realiste; *Motra Tone* e Kolë Idromenos, e datuar në 1883). I paisur me aftësi të spikatura organizative e i mbarsur me një *leadership* intelektual, Ferdinandi kishte themeluar me 1975 degën e pikturës në Liceun Artistik të Shkodrës dhe e kishte mësuar edhe djalin e tij të vogël që të banonte ambientet e artit ku vizatohej e pikturohej. Shpesh shkonte në fshatra, në fabrika apo miniera e vizatonte portretet e fshatareve, punëtoreve, minatorëve; i pikturonte në mënyrë të singertë ashtu siç ishin, të gdhëndur nga mundimet, fisnikë e të përmbajtur, sigurisht jo si heronj të zhdërvjellte të propagandës socialiste. Këto ishin vizatimet që akumuloheshin në familjen Paci, ato që mbas vdekjes së Ferdinandit do të ndërtonin fijen e madhënis me të birin që vdekja kishte thyer, ato që ndoshta do të përcaktonin edhe zgjedhjen që edhe i biri të ishte një artist si i ati.

I rrethuar me gra të veshura me të zeza, djali i vogël kompensonte mungesën e figurës atërore nëpërmjet grumbullit të imazheve që artisti Ferdinand kishte krijuar; ato vizatime bëheshin në fakt fytyra atërore më e besueshme, autoportreti i tij më kompleks dhe tërheqës, i lindur në takimin mes talentit të tij dhe gjurmëve të dorës, pra trashëgimia e tij e vërtetë. Vizatimi, piktura, për atë fëmijë u kthyen në një formë identifikimi e, si e tillë, në një formë mardhënieje të hapur drejt së ardhmes, pritje e një rikthimi që do të duhej të kapërcente përtej nostalgjisë.

Është një video shumë interesante e Adrianit e vitit 2002 që titullohet *Vajtojca*. Në këtë video Adriani hyn në një shtëpi të vjetër shqiptare, zhvishet nga rrobat e tij dhe vesh një kostum elegant, një kravatë e këpuce të reja; më pas

shtrihet në një shtrat që një grua ka përgatitur në dhomën tjetër dhe merr pozen e të vdekurit, ndërsa gruaja që e ka pritur në shtëpi mbulon kryet me një shami të errët dhe intonon një vajtim të gjatë, një *planctus* në tone lënduese e herë herë dërrmuese; një vënje në skene e cila nuk mund ti shmangët eksperiencës së Adrianit fëmijë, përballë dhimbjes së nënës për vdekjen e të atit e që në video merr rolin e një identifikimi kartartik edhe për faktin se videokamera kërkon në plan të parë fytyrën e Adrianit duke e inkuadruar nëpërmjet të pëртеjshmes metaforike të pasqyrës.

Pra nuk mund të anashkalohet roli që Ferdinandi ka patur në formimin e të birit, Adrianit e në të njëjtën kohë në përjetimin e mortit për humbjen e tij. Nuk bëhet fjalë sigurisht për një ndikim në tematikat apo në stilin kjarhtësisht të dukshëm, por në diçka më të hollë që ka të bëjë me frymën, me atë që pikërisht Massimo Recalcati quan “proçesin simbolik të birëzimit”, nëpërmjet të cilit biri, sigurisht pa e ditur, e gjen veten trashëgimtar të atit, si në rastin e vetë Recalcatit i cili e gjen veten në zgjedhjen e leximit të dhimbjes në zemrat e njerëzve me të njëjten delikatesë me të cilën i ati, lulishtar, lexonte dhimbjen në gjethet e luleve.

E pra, për ta thënë me fjalët e tekstit që po lexonte Adriani: “Çfarë trashëgohet në procesin simbolik të birëzimit? Trashëgohet mundësia e dëshires. Është dëshira ajo që vihet në lojë në çdo trashëgimi autentike. Jeta bëhet njerëzore vetëm nëpërmjet dëshirës për Tjetrin. Ne jemi mbi të gjitha fjalët e Tjetrit, varemi nga këto fjalë, jemi të përshkuar prej tyre”<sup>1</sup>. Tjetri është ati, por Adriani nga ai nuk trashëgon dëshirën në formën e fjalëve, por në formën e imazheve. E si mund të mendojmë që ata nuk ia kane përcaktuar zgjedhjet më të rëndësishme të jetës? Dëshira e transmetuar nga Ferdinandi për Adrianin janë imazhet e tij, vizatimet e tij, ato portrete që ishin subjektet e tij të preferuara dhe, për të birin, prezenca e tij më e prekshme. Për këtë Adriani artist nuk mundet përveç se ti përfshijë në origjinën e imagjinarit të tij, mbasi ato përfaqësojnë provën më të sigurtë të një egzistencë që ka gjeneruar të tijën dhe janë

rruga më e sigurtë për të kërkuar atin dhe për ta parë një ditë të kthehet, siç i ndodh Telemakut, përtej çdo nostalgjie e jashtë çdo dhimbjeje.

Për këtë jam i bindur se rrugëtimi artistik i Adrianit ka të bëjë në mënyrë thelbësore me këtë pritje dhe se prodhimtaria e tij artistike është edhe një tregim formues që e rimerr dimensionin e humbjes dhe bën paqe me të. Në fakt “*tranziti*”, “*transformimi*”, “*ribashkimi*” janë të gjitha tema që kritika ka trajtuar thellësisht rreth punës së Adrianit; po a nuk janë këta të gjitha tema që kanë të bëjnë me atë raport delikat që vetë jeta ka me vdekjen?

Zhurma shurdhuese e makinës së kafesë më kujton se jemi akoma në bar *Elite*. Tashti këndon Lady Gaga dhe ndjehet ulurima e një sirene ndërsa kamarjerja thërret me zë akoma më të lartë duke përshendetur një klient “*Mirupafshim, zotëri!*”

Shikimi i Adrianit është bërë më i vëmëndshëm, sytë janë të gjallë e të mendueshëm, por zëri është gjithnjë i sigurtë si ai i një të rrituri që ka ecur gjatë për të mbërritur deri këtu.

E marr fjalën unë.

“A ke menduar ndonjëherë të bësh një ekspozitë me punimet e babait?”

“Do më pëlqente shumë...”

“A ta bëjmë në Sicili?”

“Do më pëlqente të bëja një... dialog...”

Ja pra çfarë do ti pëlqente të bënte me të atin, jo një ekspozitë, por një dialog; dhe pergjigja e parë është ajo që vlen!

Deri tashti kanë dialoguar në distancë, punimet e tyre janë parë nga larg, tashti më në fund mund të takohen. Nuk e di pse pikërisht tashti më vjen në mend punimi i pare video i Adrianit, *Albanian Stories* (1997), që është një dialog mes tij e së bijës Jolanda vetëm 3 vjeçare e të rimarrë në moshën 5 vjeçare (*A real game*). Vajza tregon para të atit përrallat që shpik për kukullat e saja, të përziëra me realitet e fantazi, në gjuhën që e bashkon me gjyshin e të atin, me atë inkuadrim që do të kishte përdorur krejt natyrshëm Ferdinandi nëse do të kishte vizatuar portretin e Adrianit. Adriani ka bërë me Jolanden atë që ai nuk ka

mundur të bëjë me Ferdinandin.

Në këtë pikë Adriani më tregon një dosje me *file* në kompjuter me emrin “*disegnibaba*” dhe e hap. Janë portrete shumica të bëra me karbon nga Ferdinandi.

Mbetem i prekur nga siguria, nga vërtetësia dhe nga emocioni i gjurmës së karbonit që nuk ka asnje lidhje me staticitetin mburrës të portreteve të preferuara nga të gjitha tipet e diktaturave. Më duket sikur e kuptoj më mirë punën e Adrianit, fytyrat e serive të tij “*The wedding*”, planet e para të “*Centro di Permanenza Temporanea*” dhe zgjedhjen për të pikturuar fotogramet e filmave të Pasolini-t, i cili parapëlqente ato fytyra të thjeshta, pa filtra kulturorë, transparentë në vërtetësinë e qënjes së tyre, aq të ngjashëm me këta minatorë shqiptarë të vizatuar nga Ferdinandi. Në këtë dosje të titulluar “*disegnibaba*” gjëndet në thelb poetika e vetë Adrianit që, përtej mjeteve të përdorura, e koncepton artin si një tregim pa lajlelule të së vërtetës së gjërave.

Ndjehem në qëndrën e një ngjarjeje emotive të pakrahasueshme që transformohet në një premtim.

Kjo ekspozitë duhet të bëhet, është një nevojë artistike që gërshetohet me atë të dashurisë birnore. Veçse duhet të jetë një dialog i vërtetë mes Pacit atë e Pacit bir. Dhe vendi, për dialogje kaq të rëndësishëm, duhet të jetë ai i duhuri; diskret, i heshtur, mikpritës; e unë mendoj se e kam gjetur. Adriani nuk e ka parë akoma, por egziston një hapësirë e duhur për këtë takim delikat e vendimtar; quhet “*San Rocco*”, gjëndet në Trapani; një vend që për shekuj dikur ka qënë kishë e që pak kohë më parë është kthyer sërish e tille; ku me mirë se në një kishë e adhmja e munguar e Ferdinandit mund të takojë të kaluarën artistike të Adrianit, në një ndërthurje që i bën më në fund babe e bir protagonistë të së tashmes së përbashkët?

Kam dalë nga bar *Elite* pak sa i turbulluar, jo aq nga kaosi i vogël i bisedave, muzikës e filxhanëve që vazhdoi për më shumë se një ore, por nga tensioni i akumuluar prej bisedës me Adrianin e nga adrenalina që zgjoi mendimi i kësaj ekspozite

tashmë të premtuar. Ndërkohe kam marrë vendimin për të mos shkruar për të në tezën time. Preferoj të pres në *San Rocco* takimin e tij me të atin.

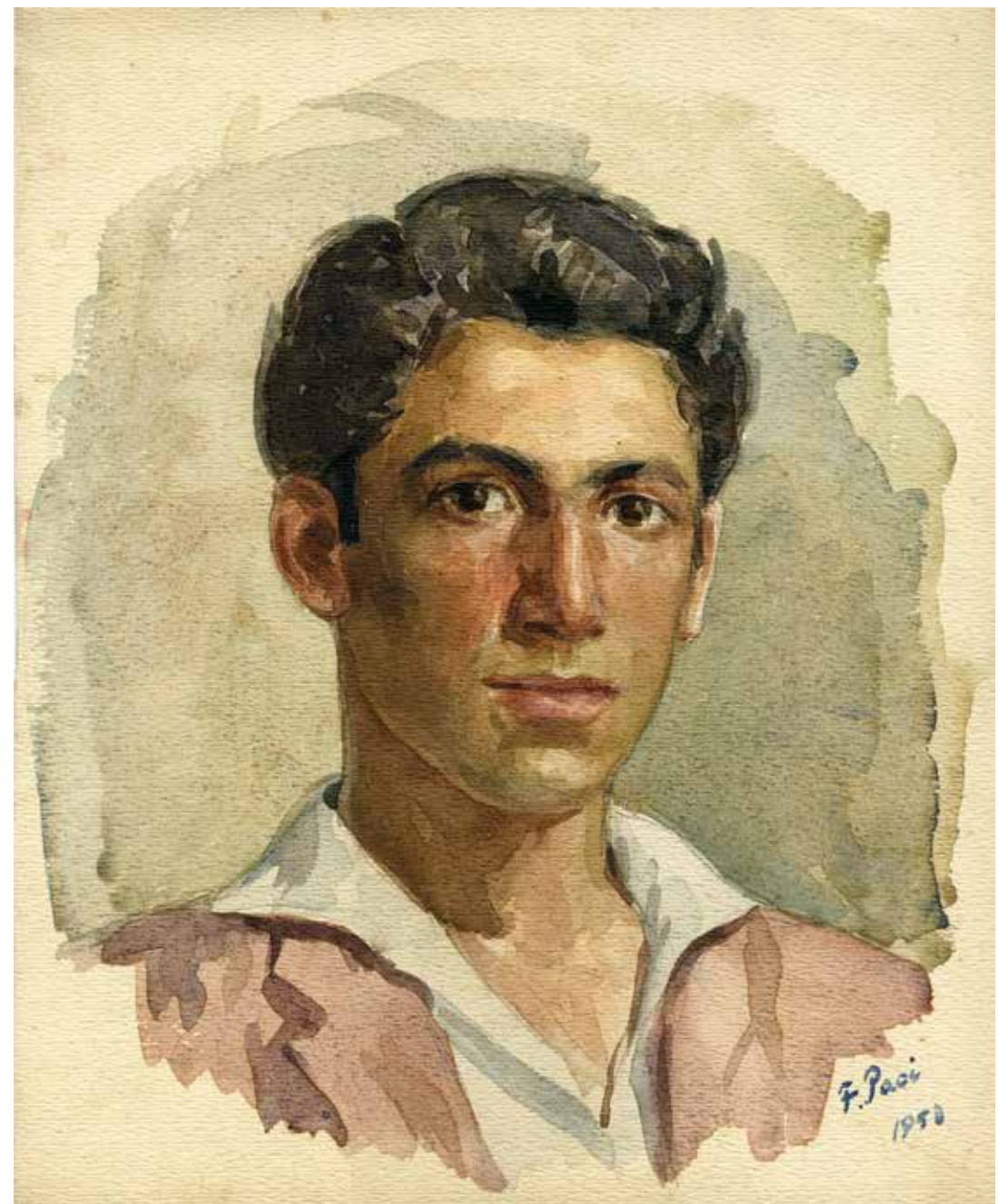
Më në fund mbas katër vitesh, premtimi përmbushet. Ndërkohë kam shkuar me Adrianin në Shqipëri, ku shtëpia atërore është kthyer në Art House, një vend takimesh për artistë të rinj me kuratorë e artistë veteranë e ku ruhet arkivi i të gjithë punimeve të Ferdinandit; mundem ti shoh në këtë mënyrë nga afër për një seleksionim të parë në përgatitje të ekspozitës trapanese. Takohemi disa here në Trapani, me Adrianin e me Giovanni De Lazzari-n që kuron këtë ekspozitë. Ky katalog ruan vlerën e çmuar të takimit mes Adrianit e Ferdinandit: Itaka më në fund, për të dy. Nuk kanë më nevojë të kërkohen. Në takimin e fytyrave të imagjunuara të babës e të birit rikompozohet vështrimi i ri nëpërmjet të cilit do të mund ta shohin njëri tjetrin, tashmë të dy të rritur, të pjekur, në plotësinë e ndërgjegjësimit të tyre njerëzor e artistik, në një ekspozitë të mrekullueshme bi-personale.

Tashti i ati është ketu me të, dialogon me të, nuk ka më çfarë ti mesojë; imazhet e njërit e të tjetrit ndërtojnë e plotësojnë këtë dialog të heshtur; tashti ati është kthyer vërtetë, pa nostalgji.

Adriani, si Telemaku, mundet të përshkojë cakun e fundit të asaj dhimbjeje që e ka shoqëruar në pritjen e këtij rikthimi.

Ka raste kur arti arrin të bëhet një parriz i vogël intim.

1 M. RECALCATI, Il complesso di Telemaco (Milan: Feltrinelli, 2014), 138







42

43





44

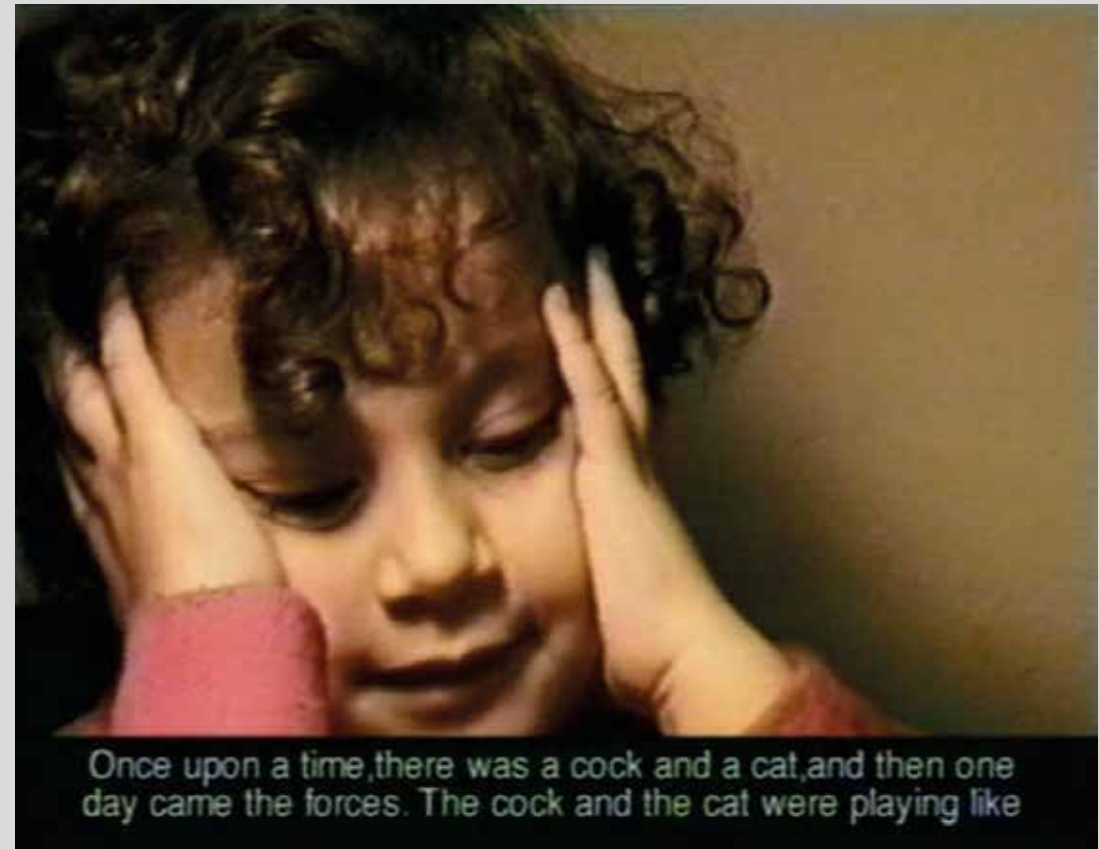


45















went in Italy. They didn't stay in Albania. They had a cow mother that was sad because they went away cause there were the dark forces and they wanted to come in Italy...











60

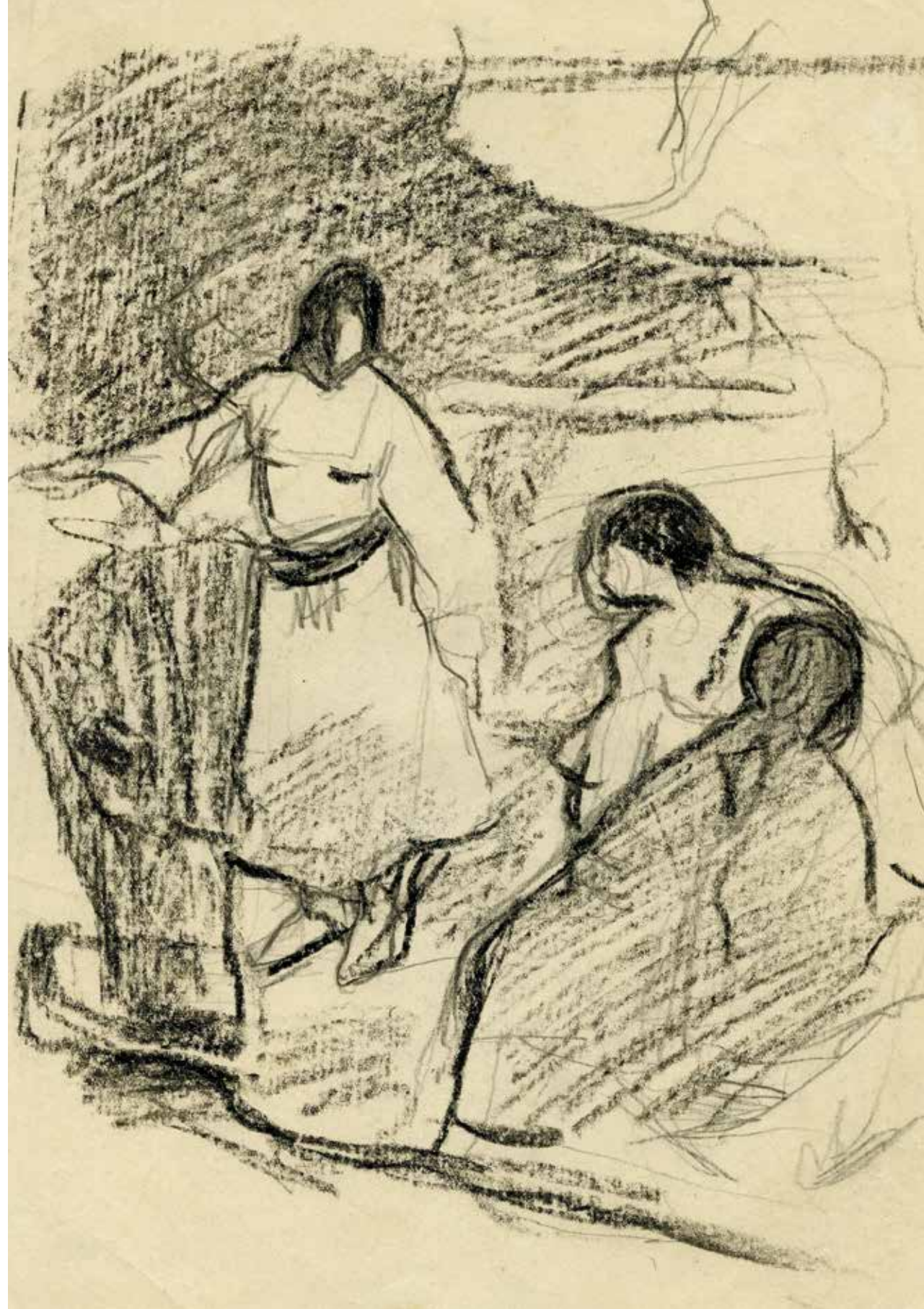


61





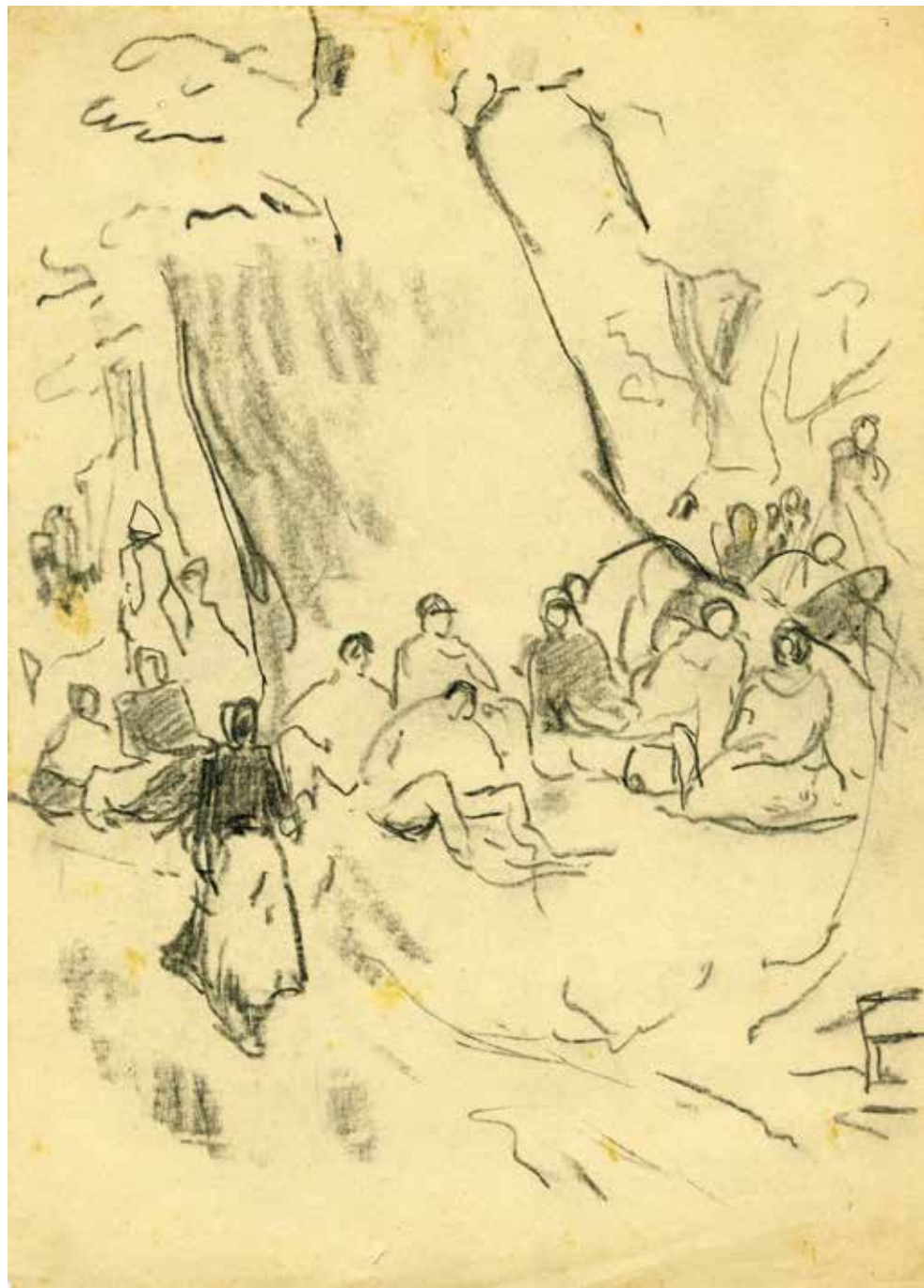


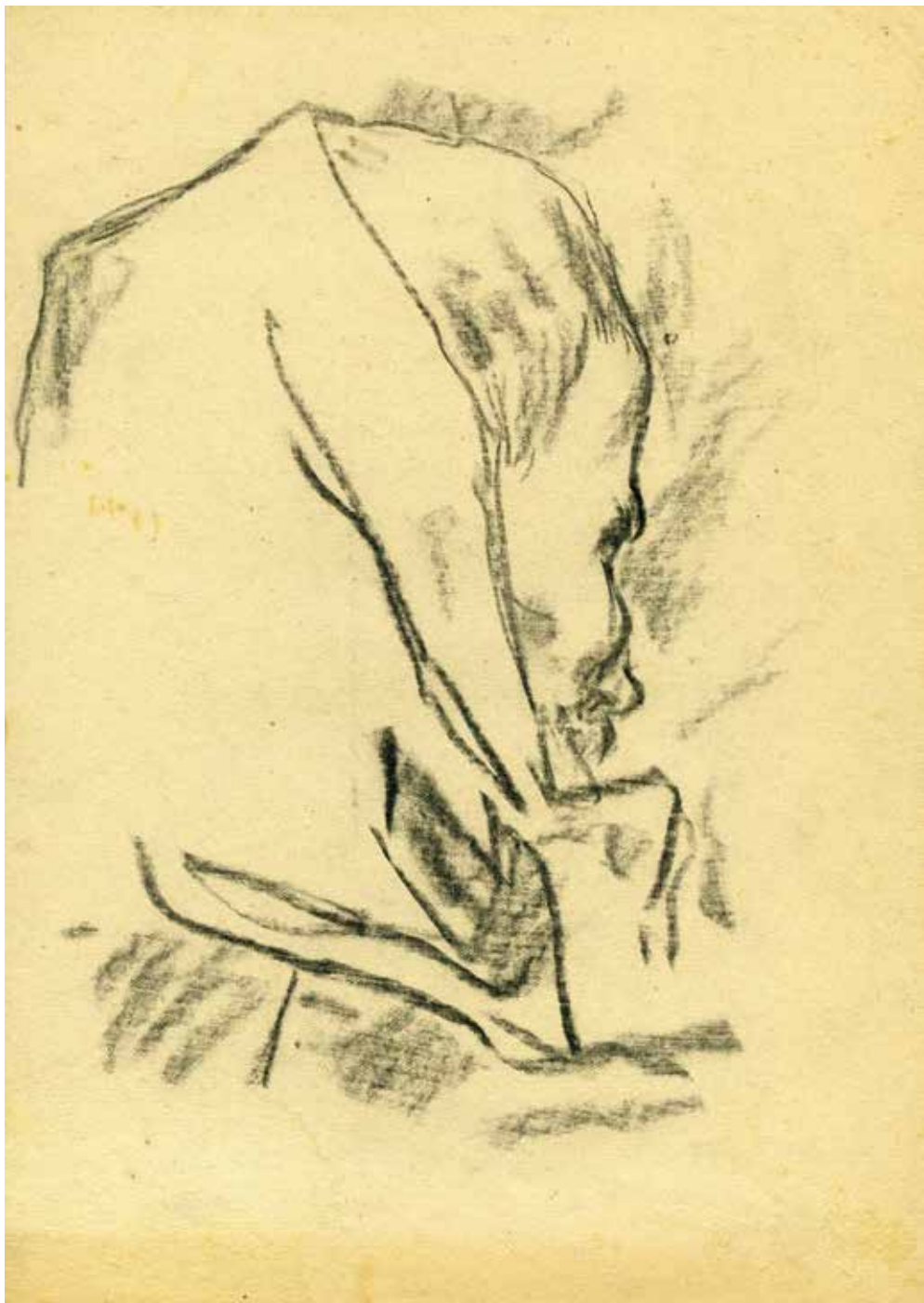


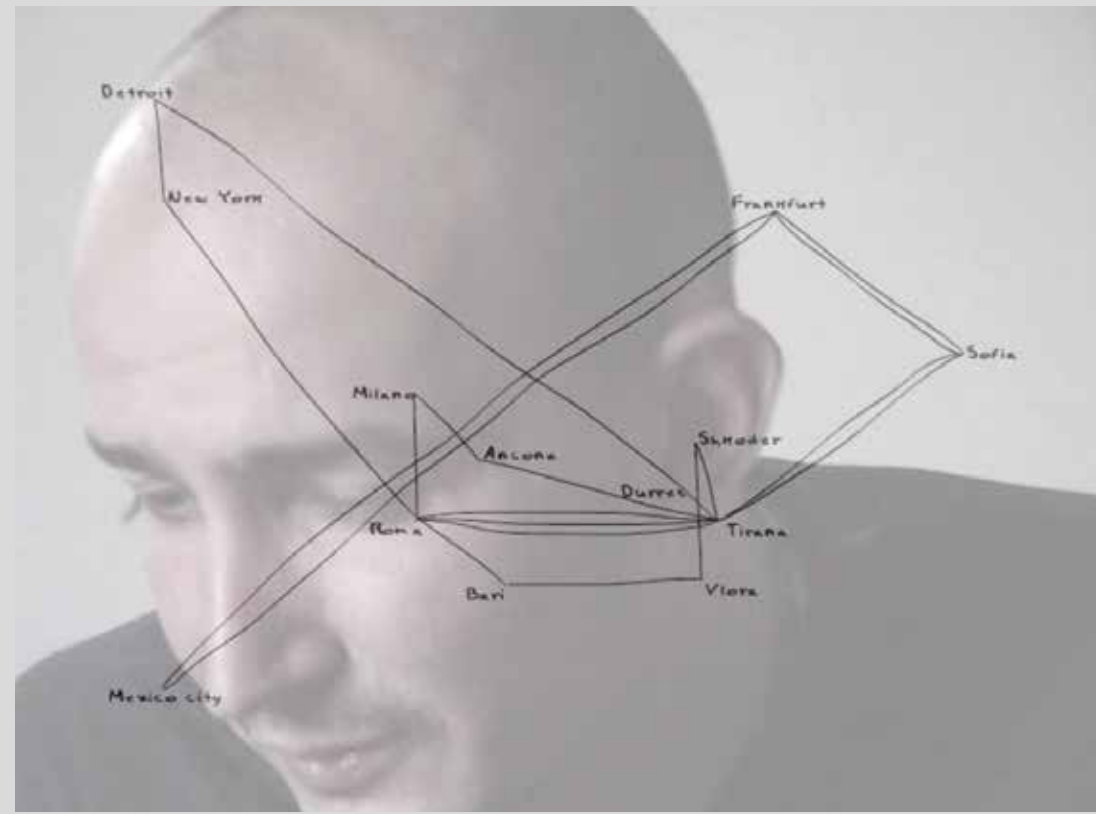
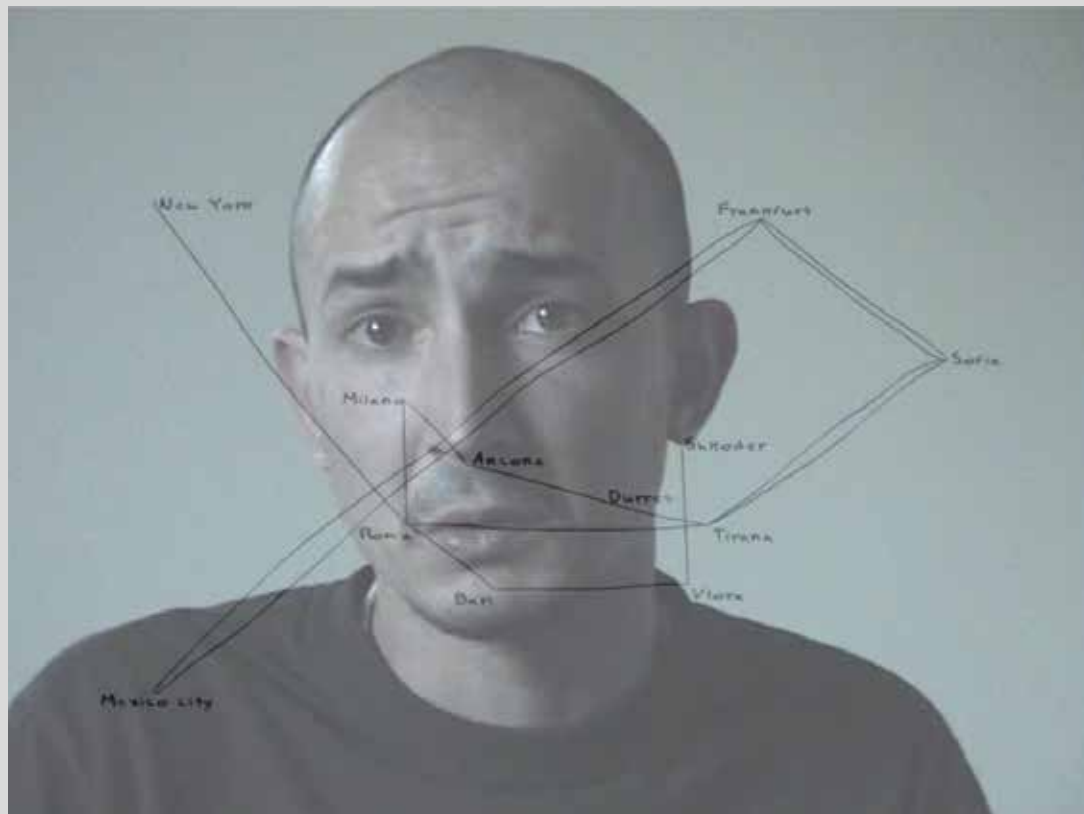
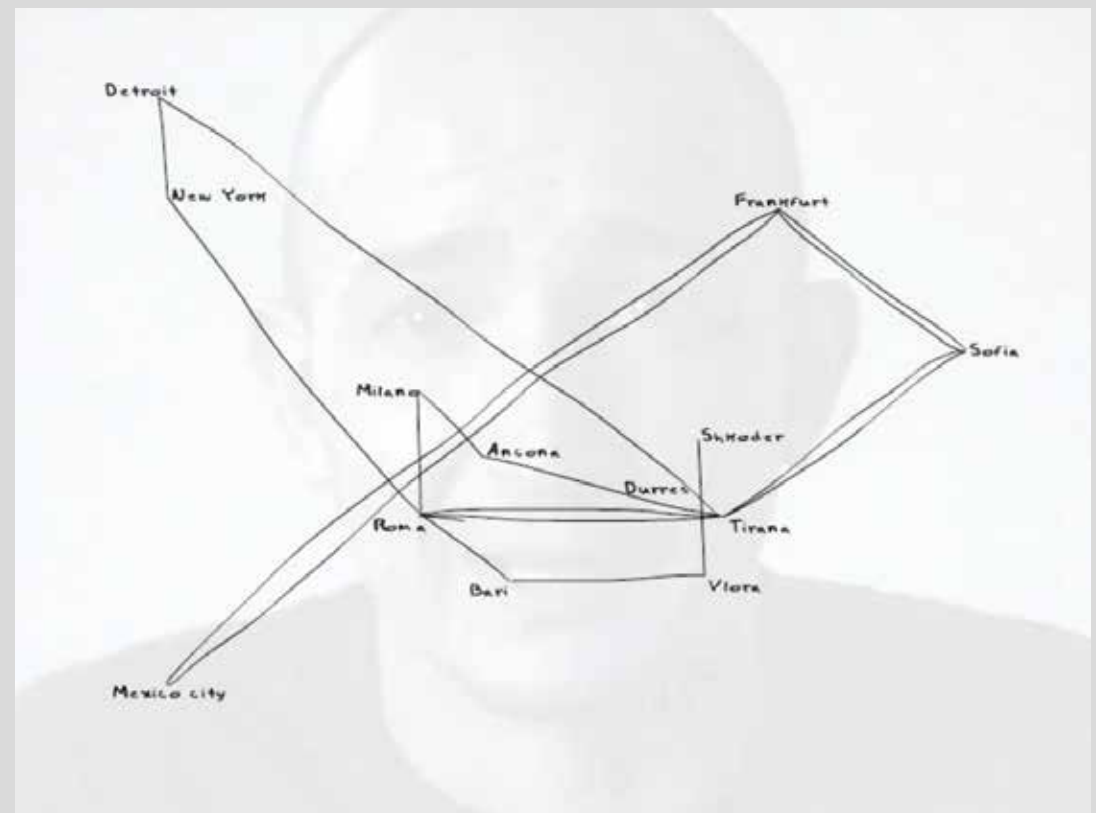
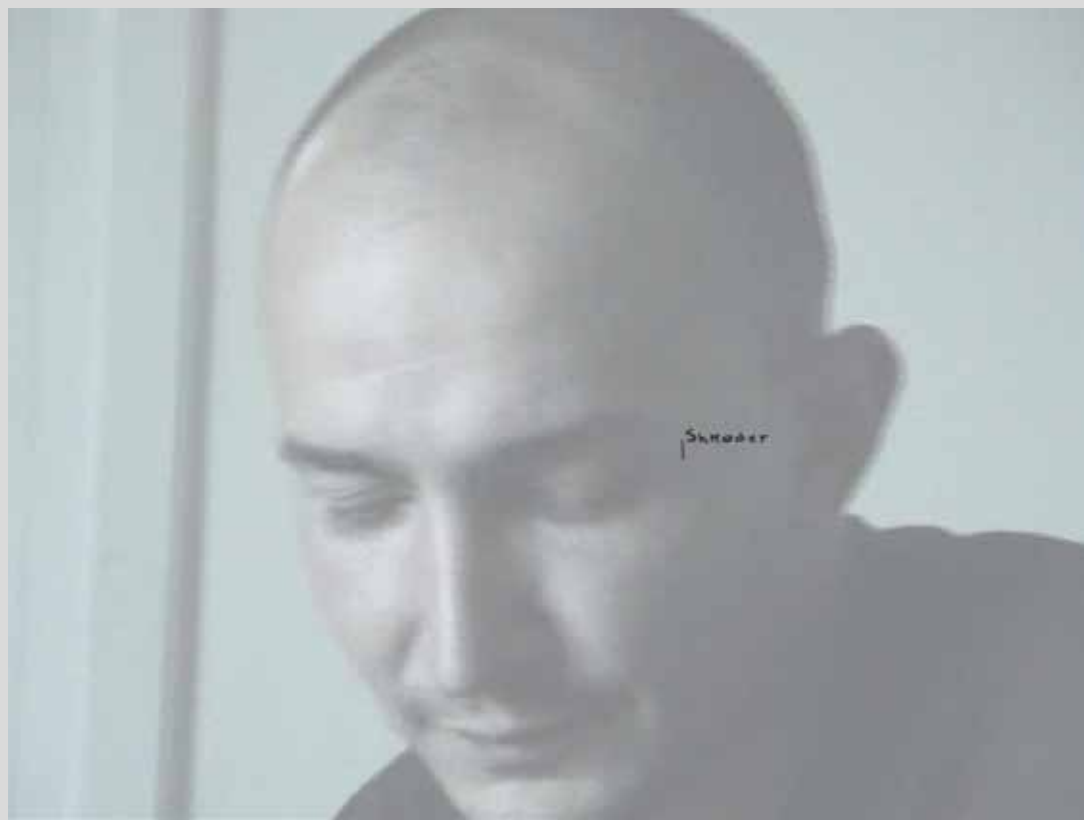


66

67



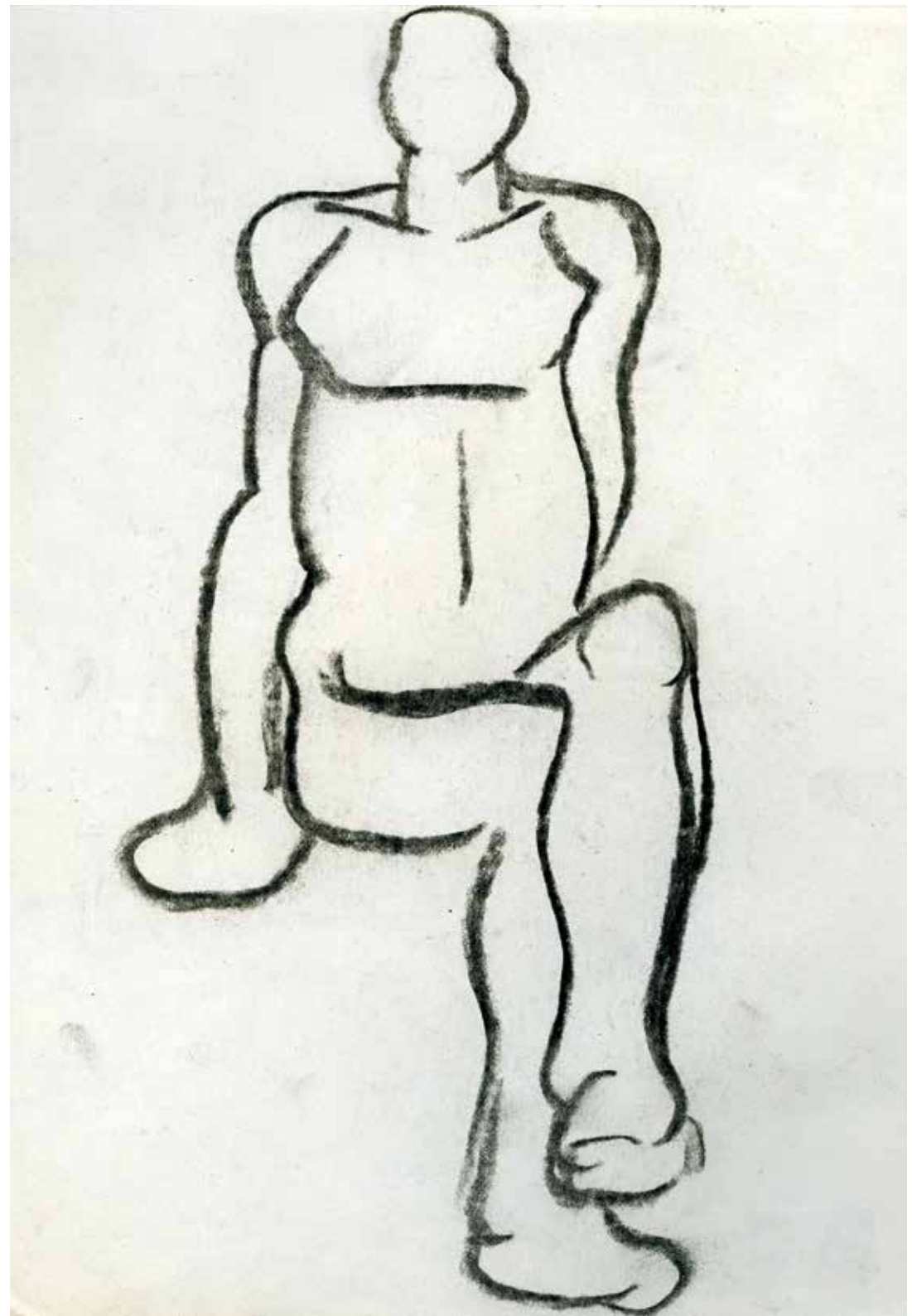








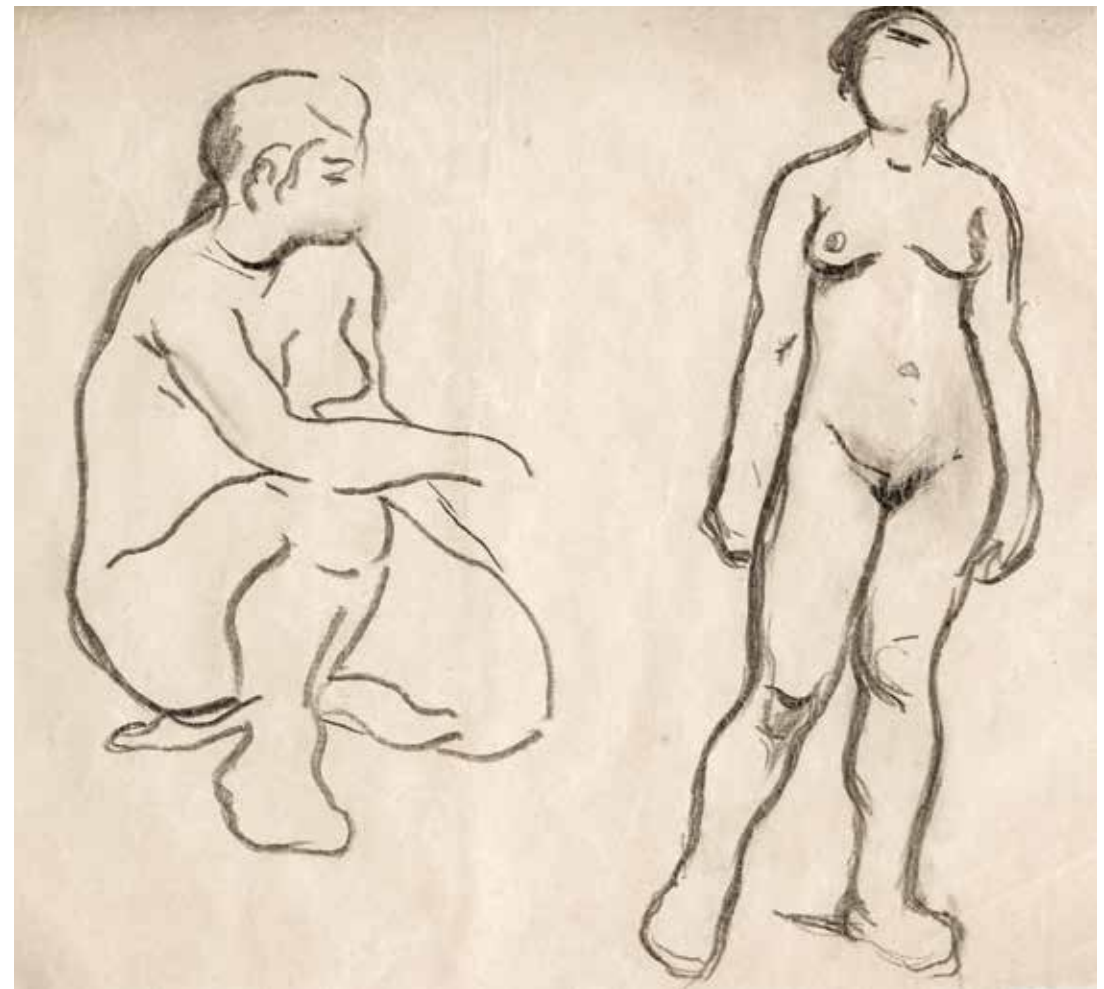
73





74

75





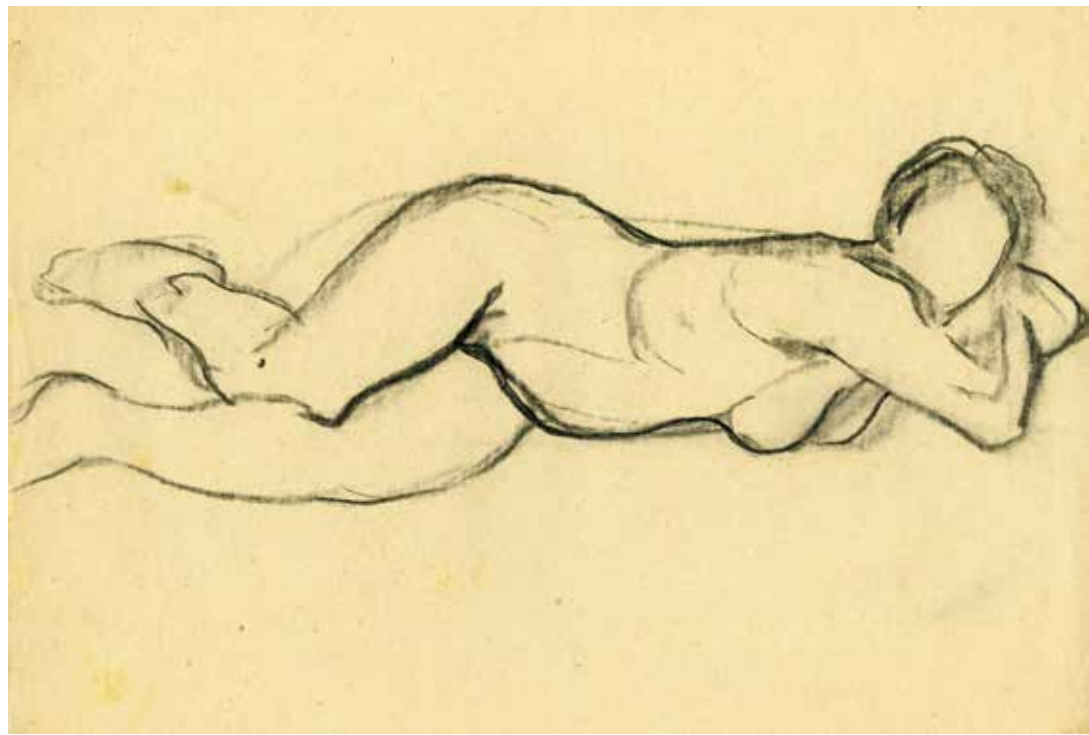




78

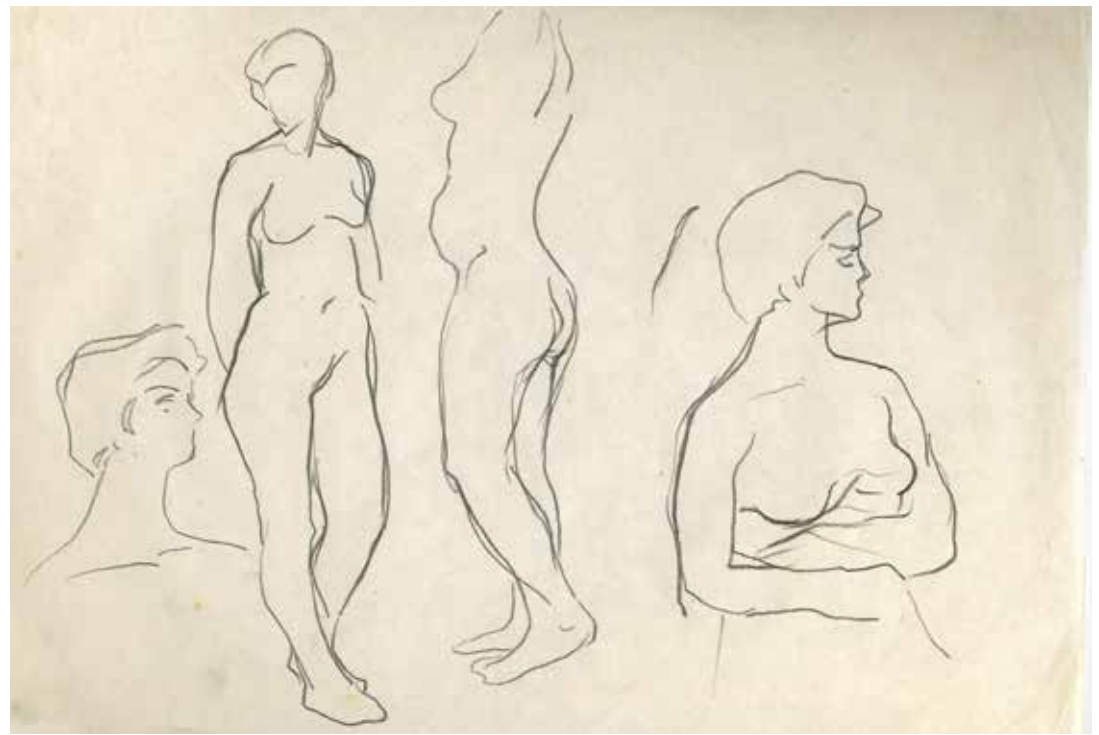
79





80

81







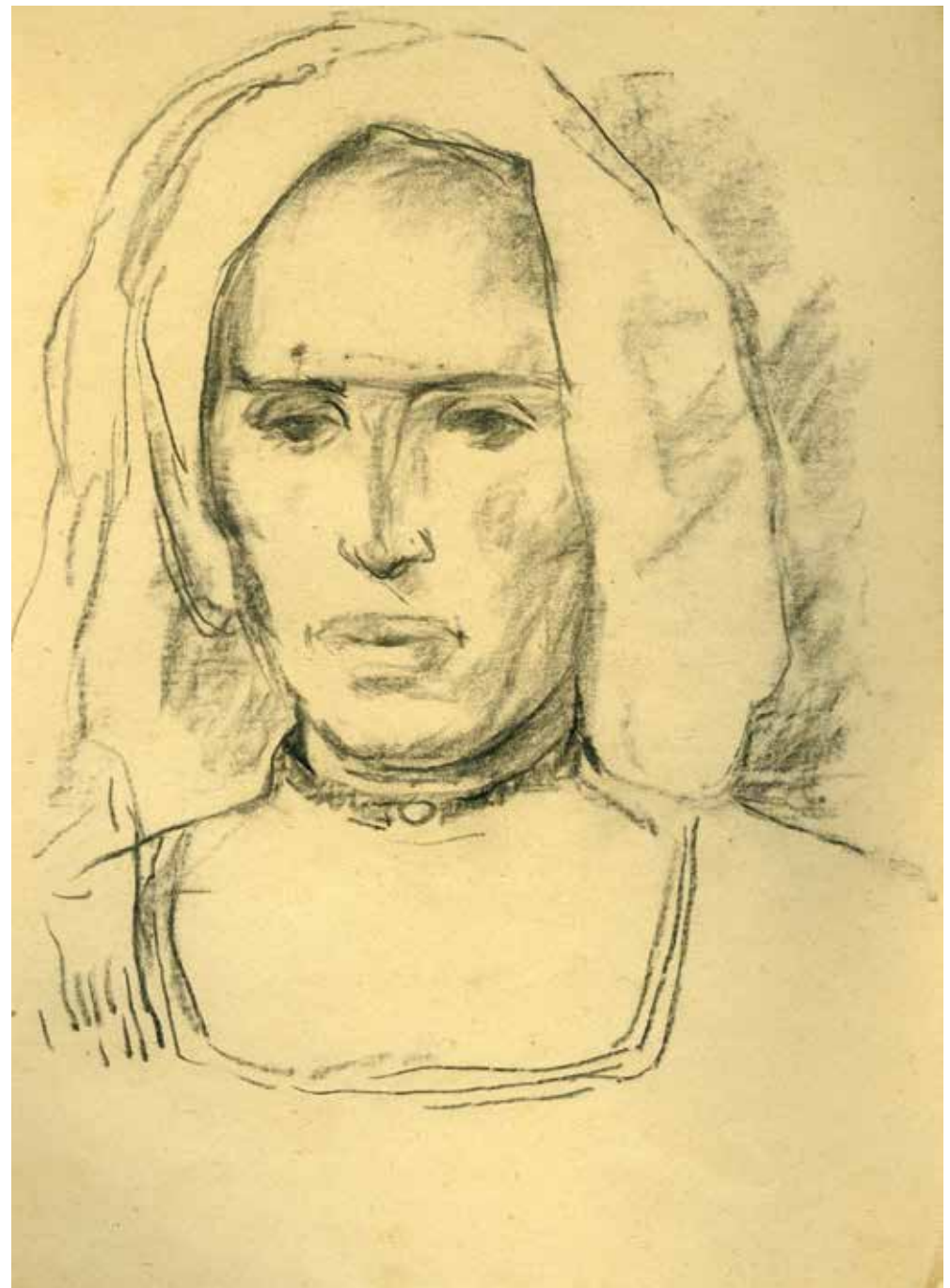


85



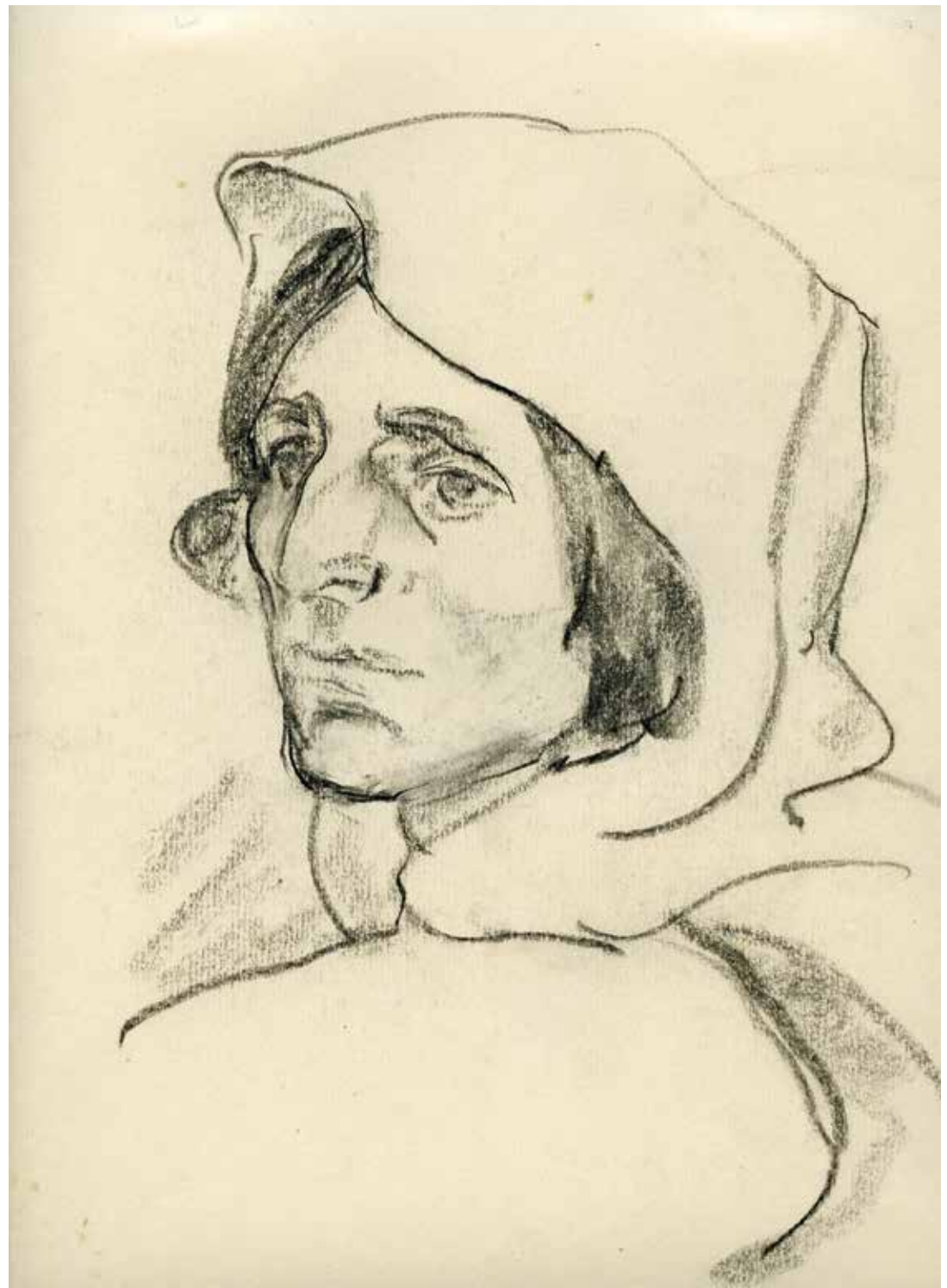




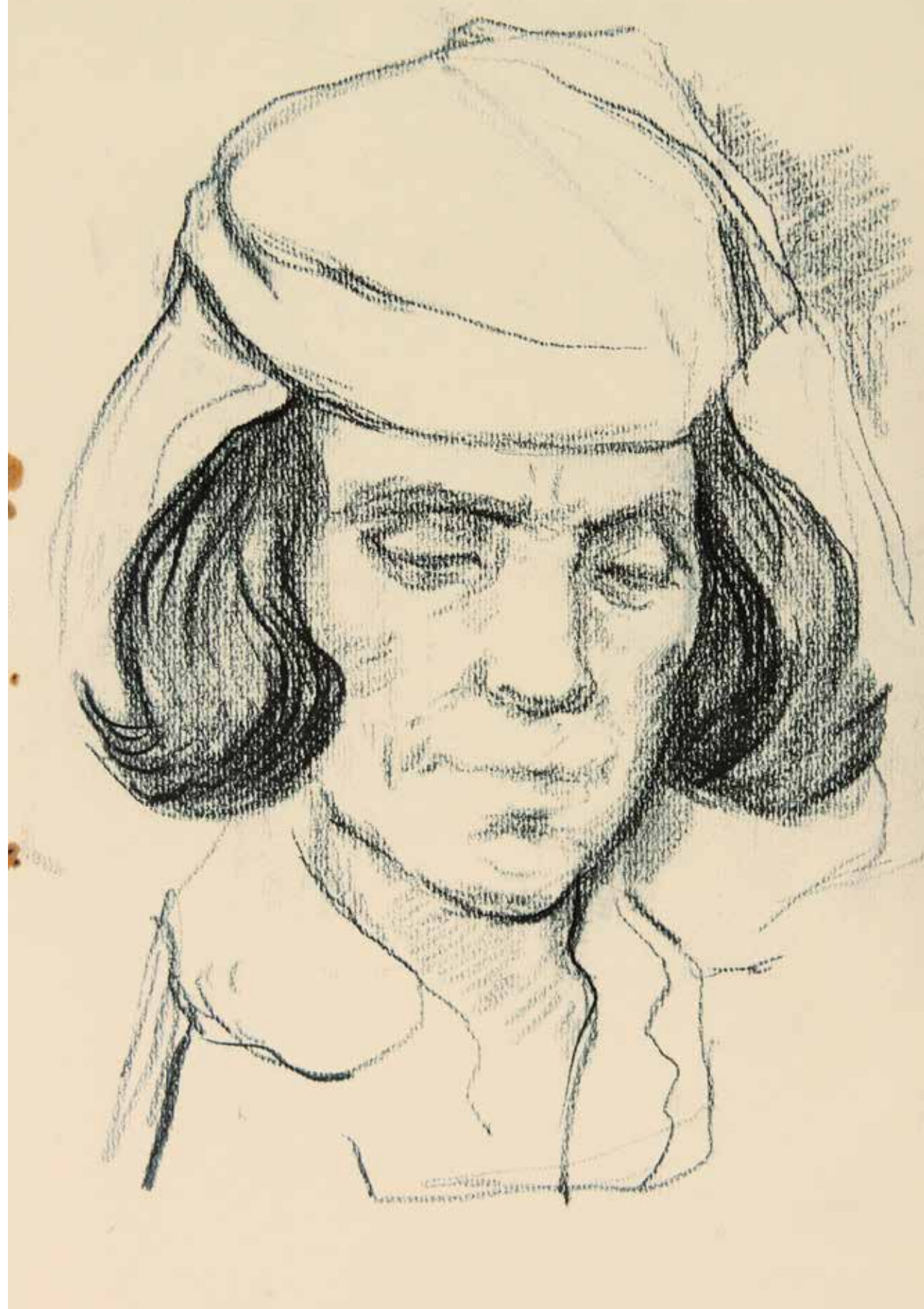




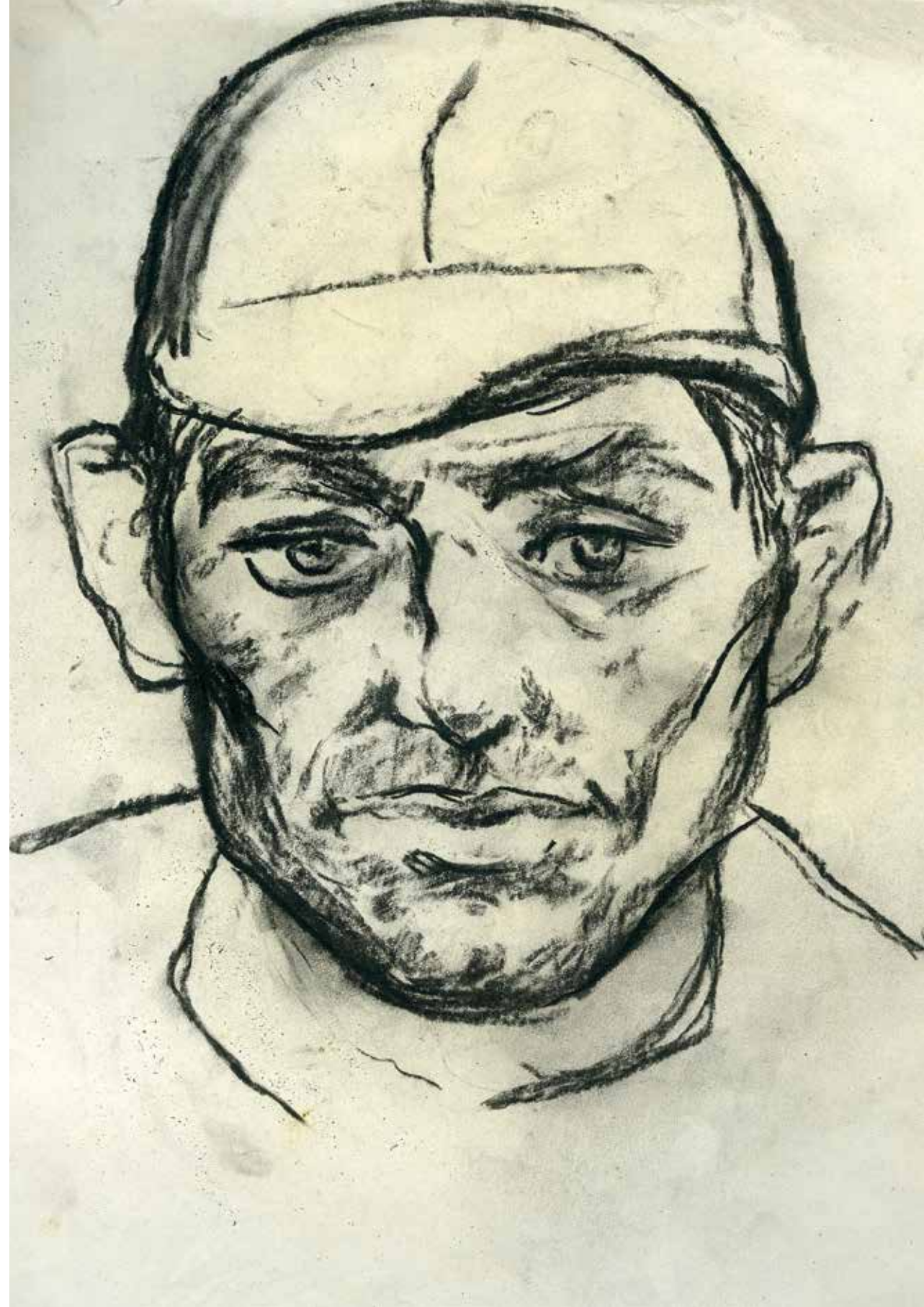




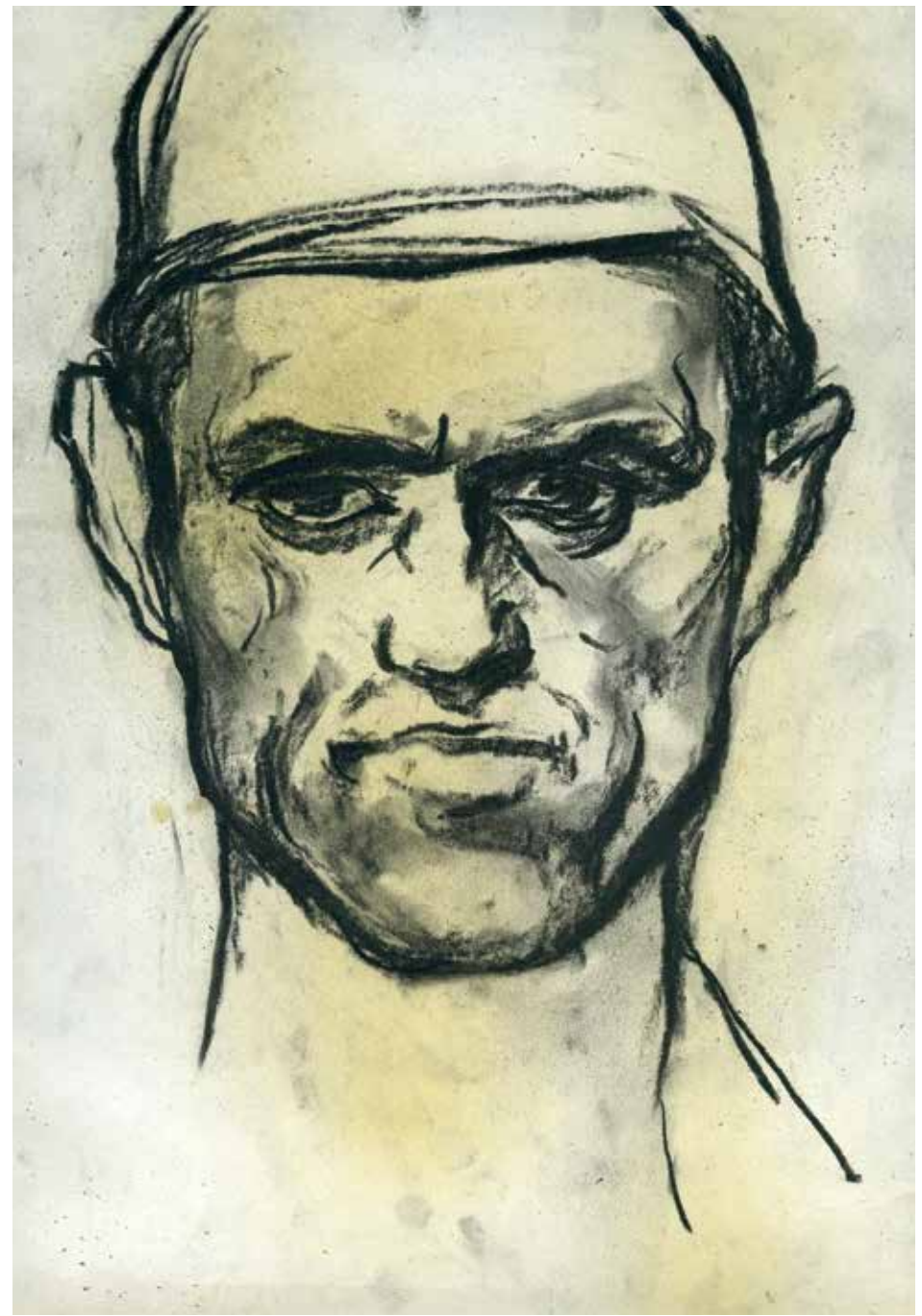










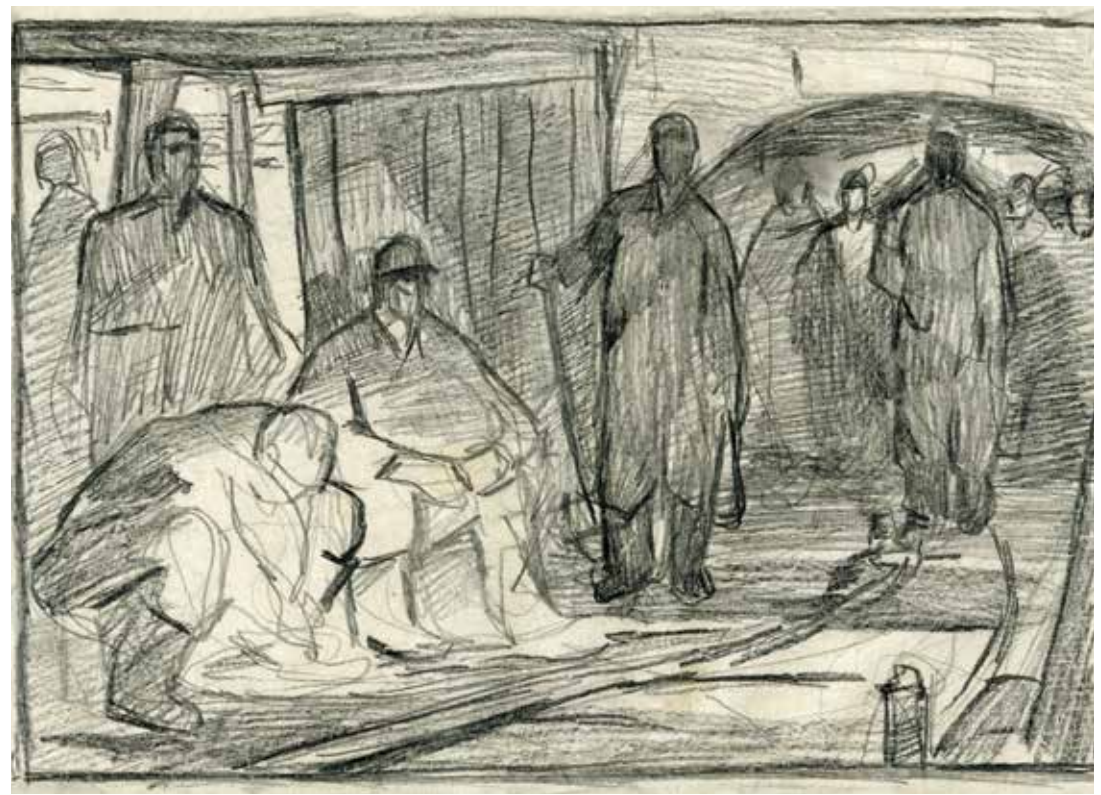






100

101



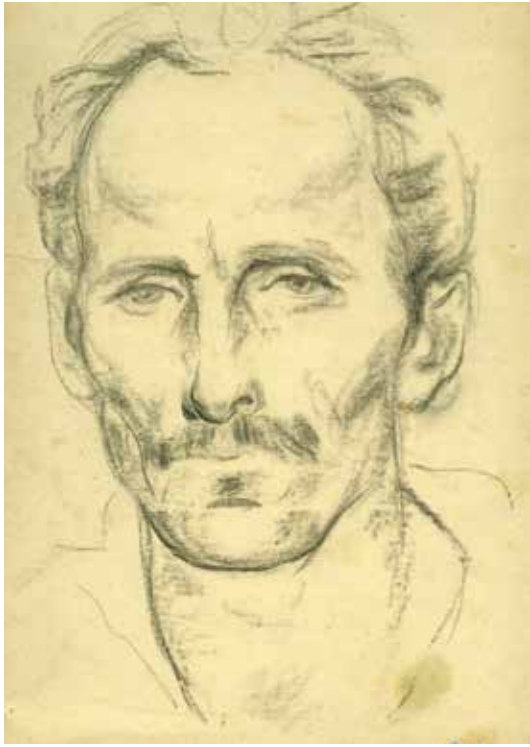


102

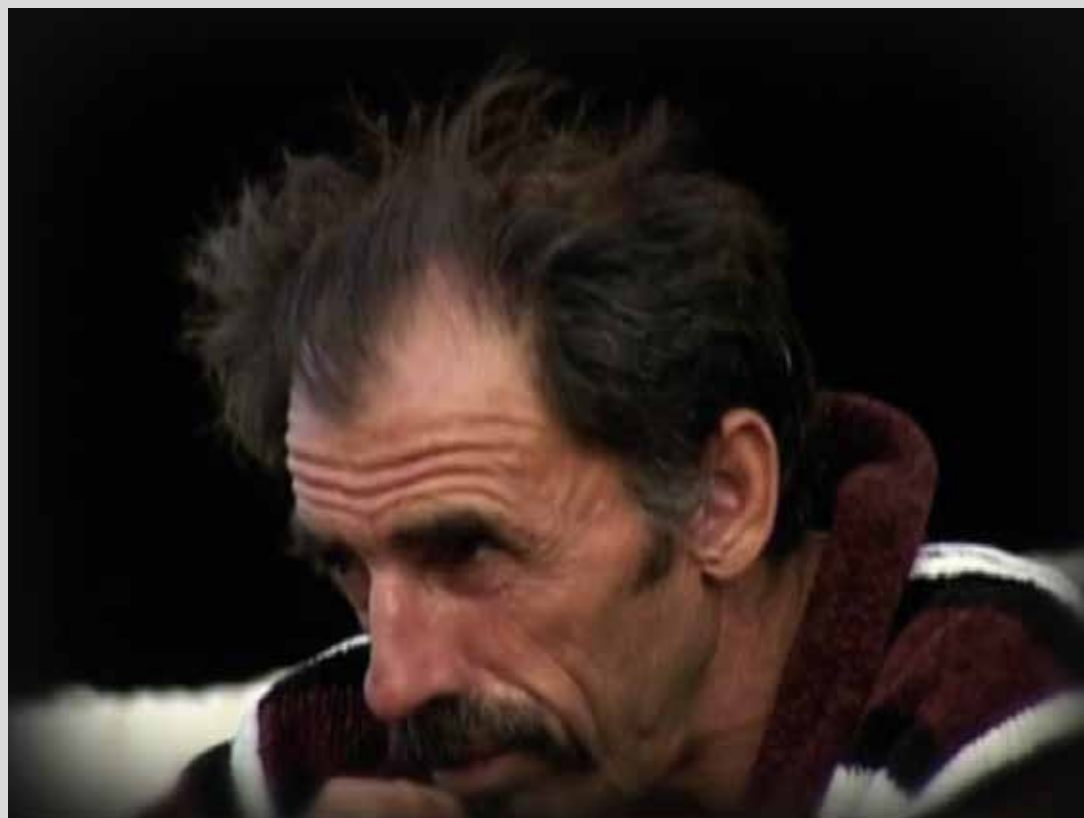
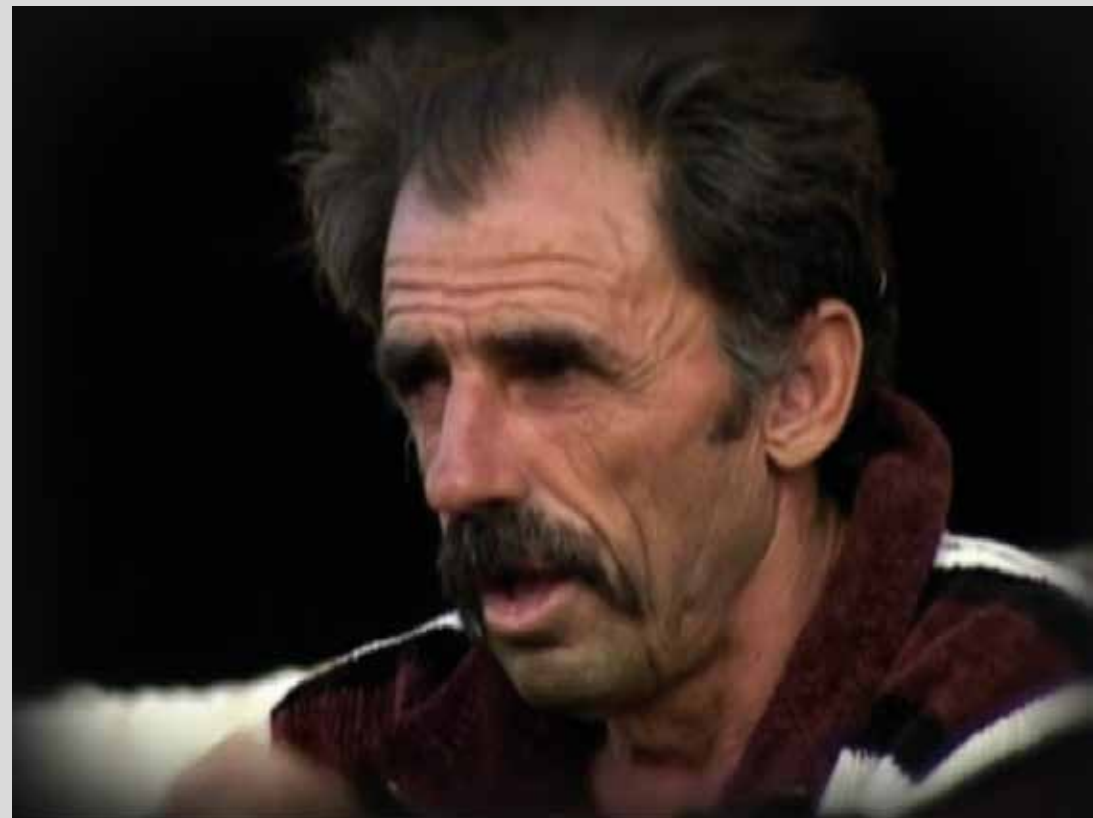
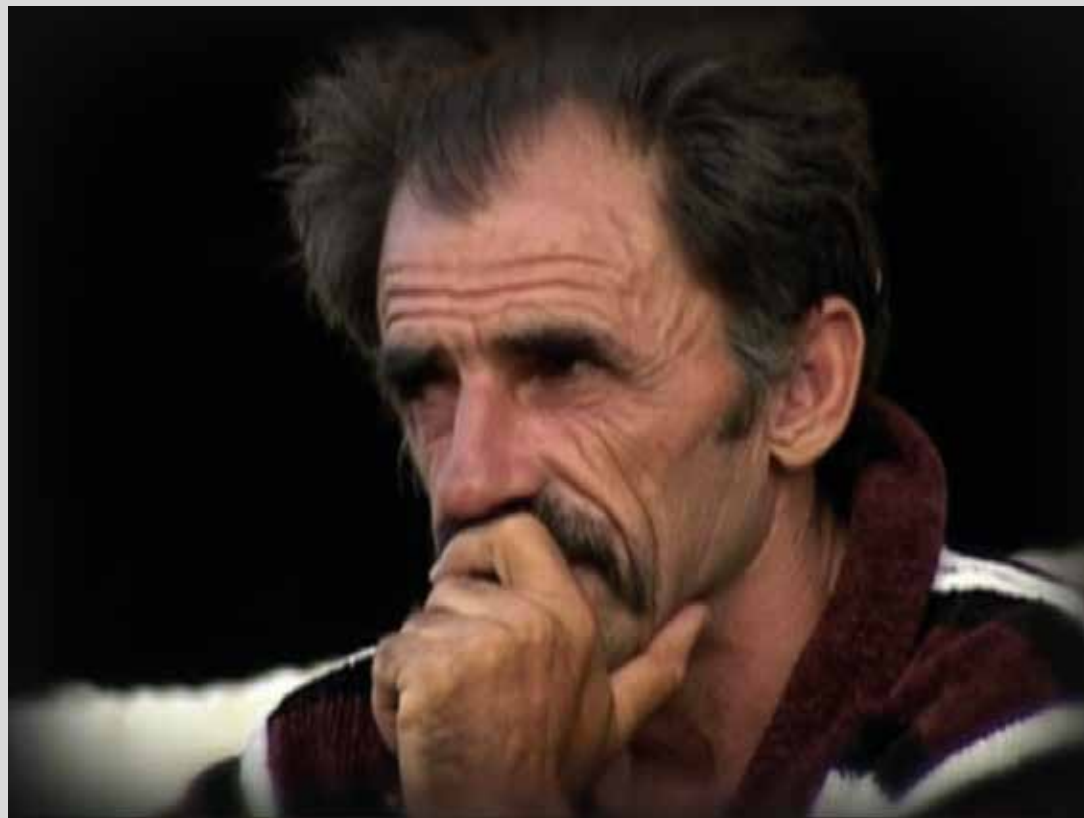
103















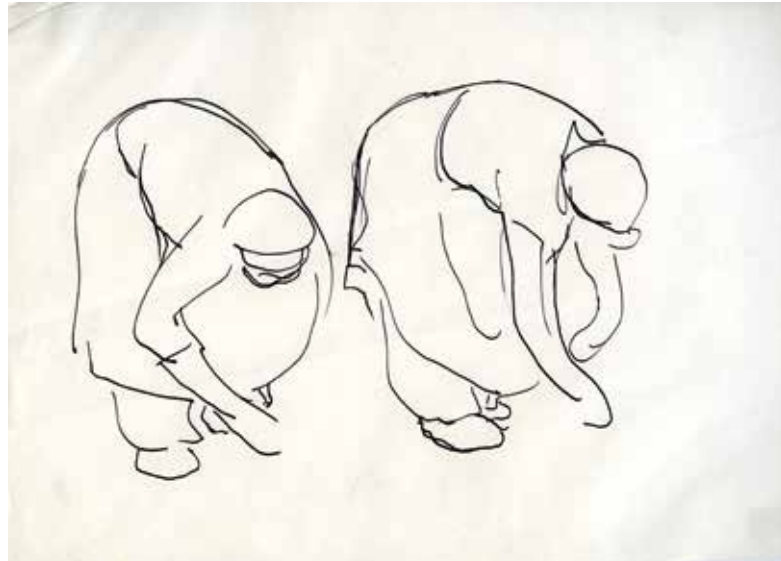
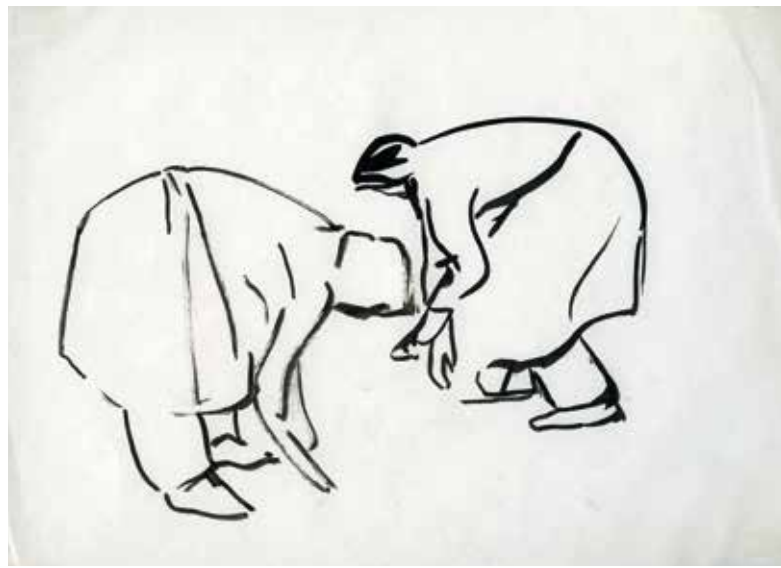
110

111



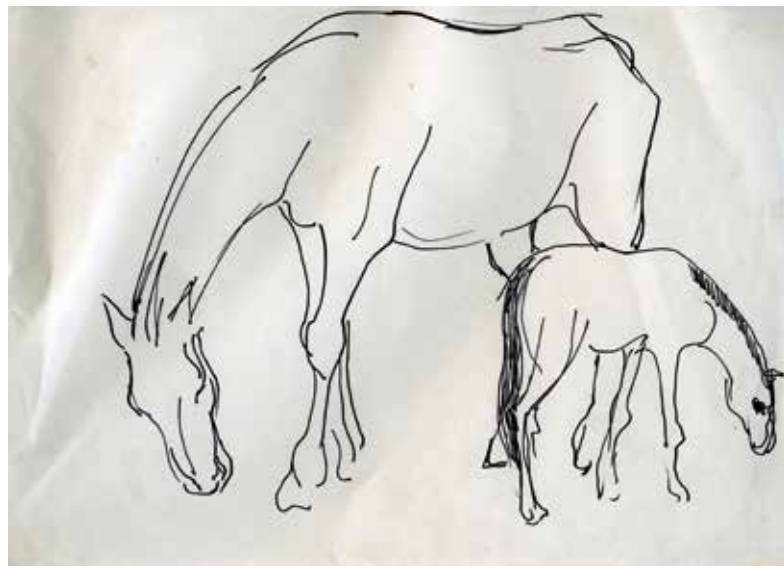
P



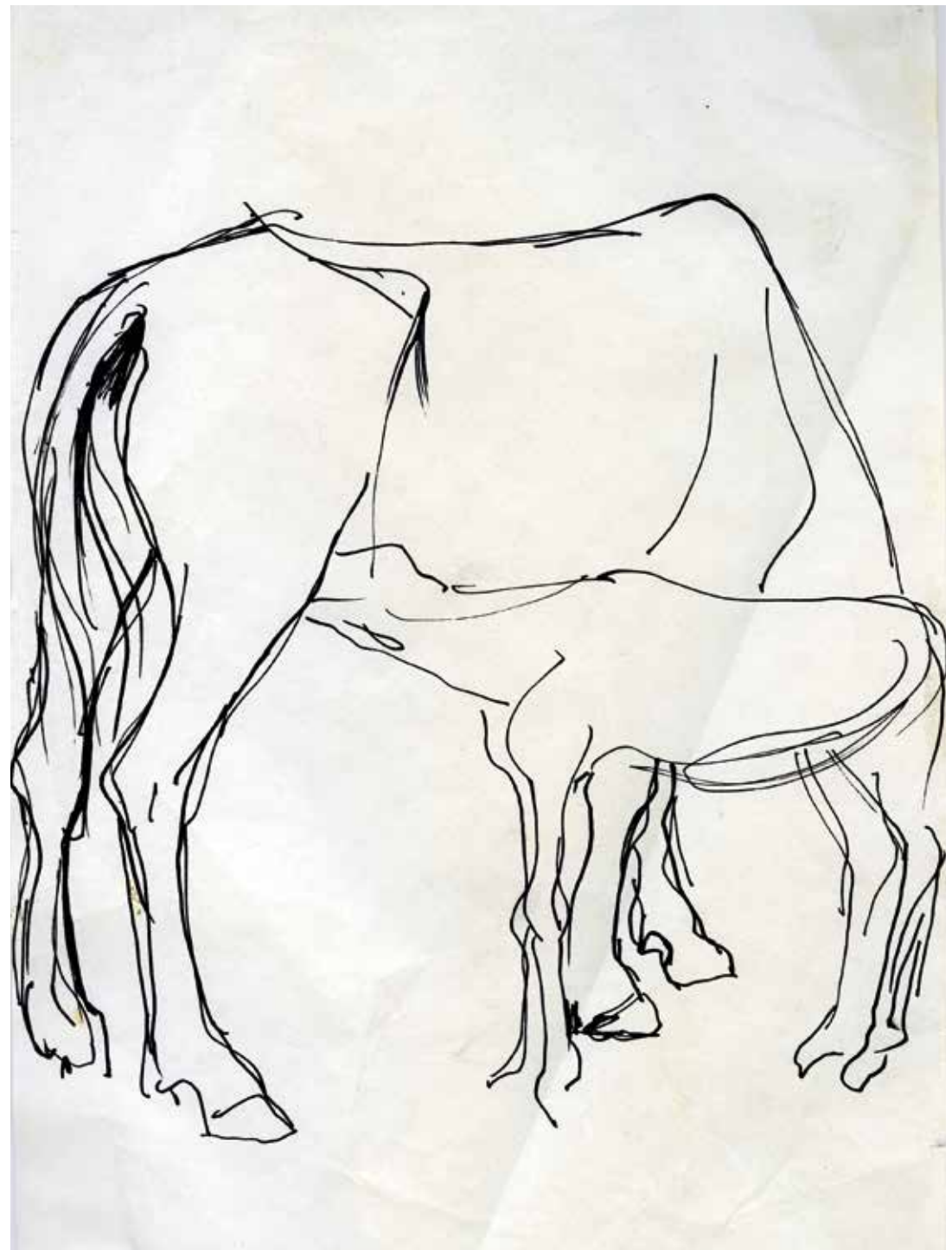


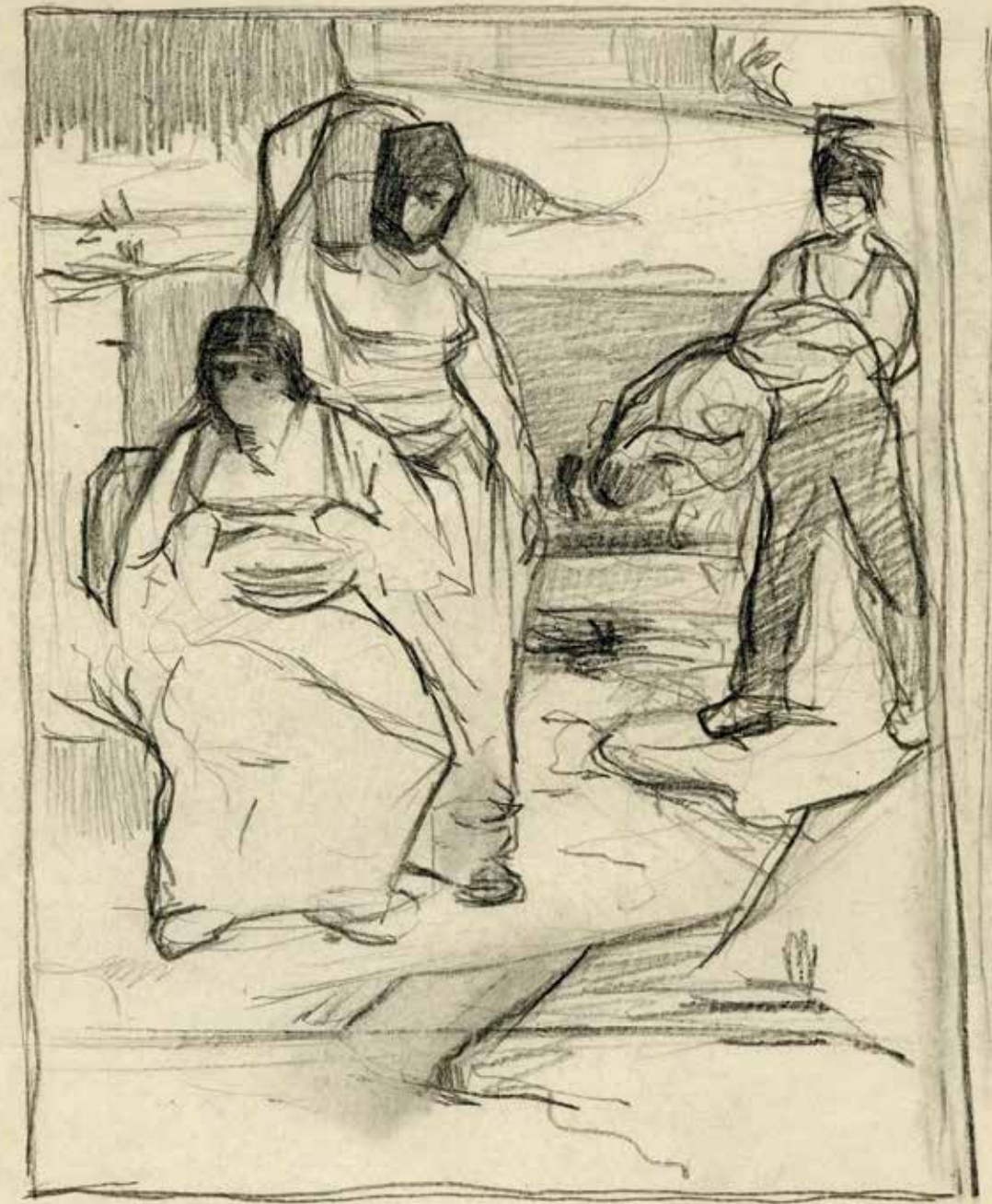


114



115







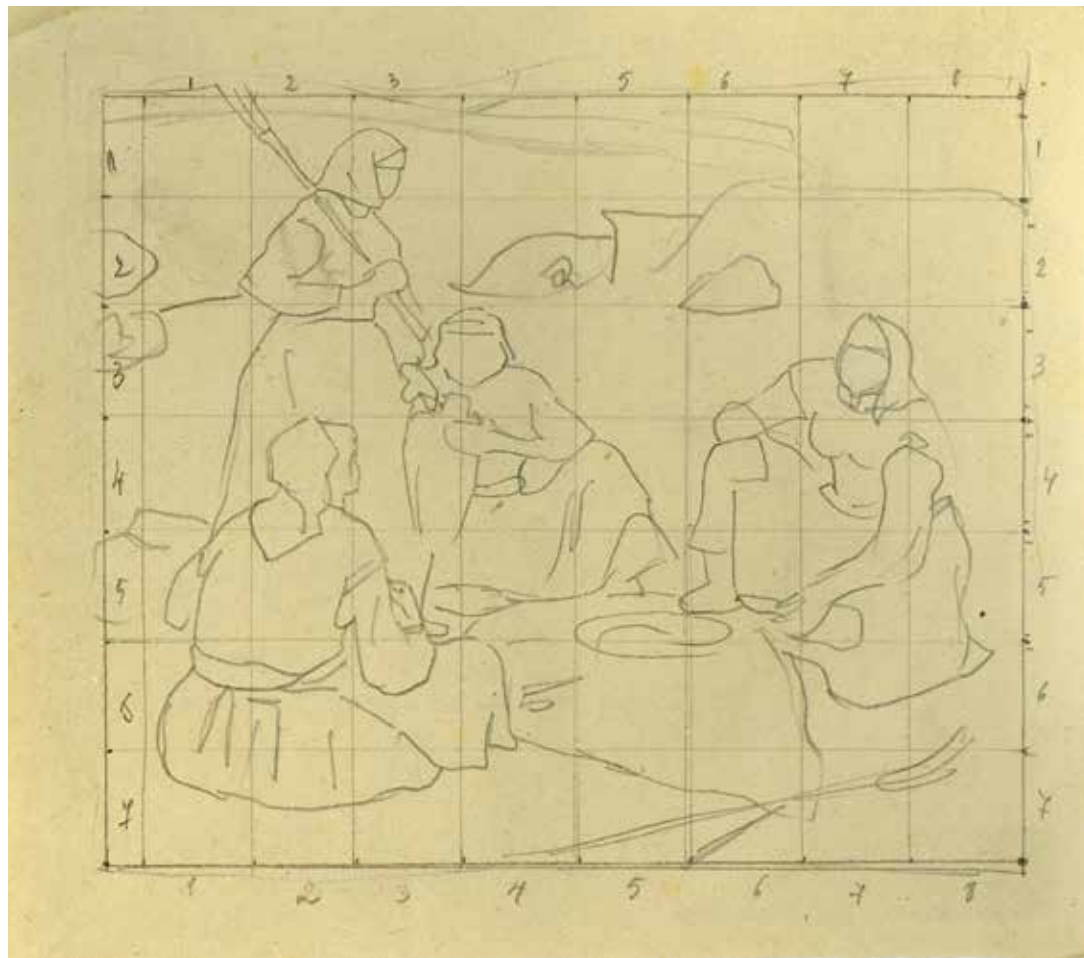
118

119





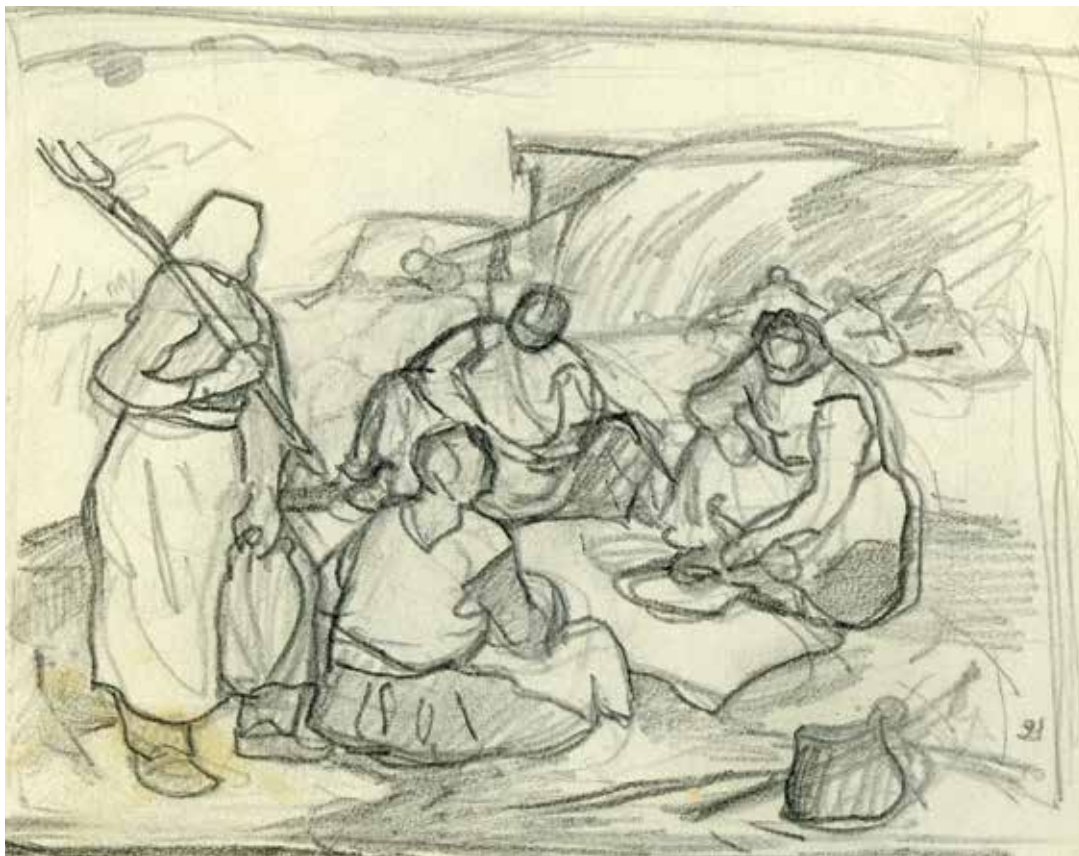
120



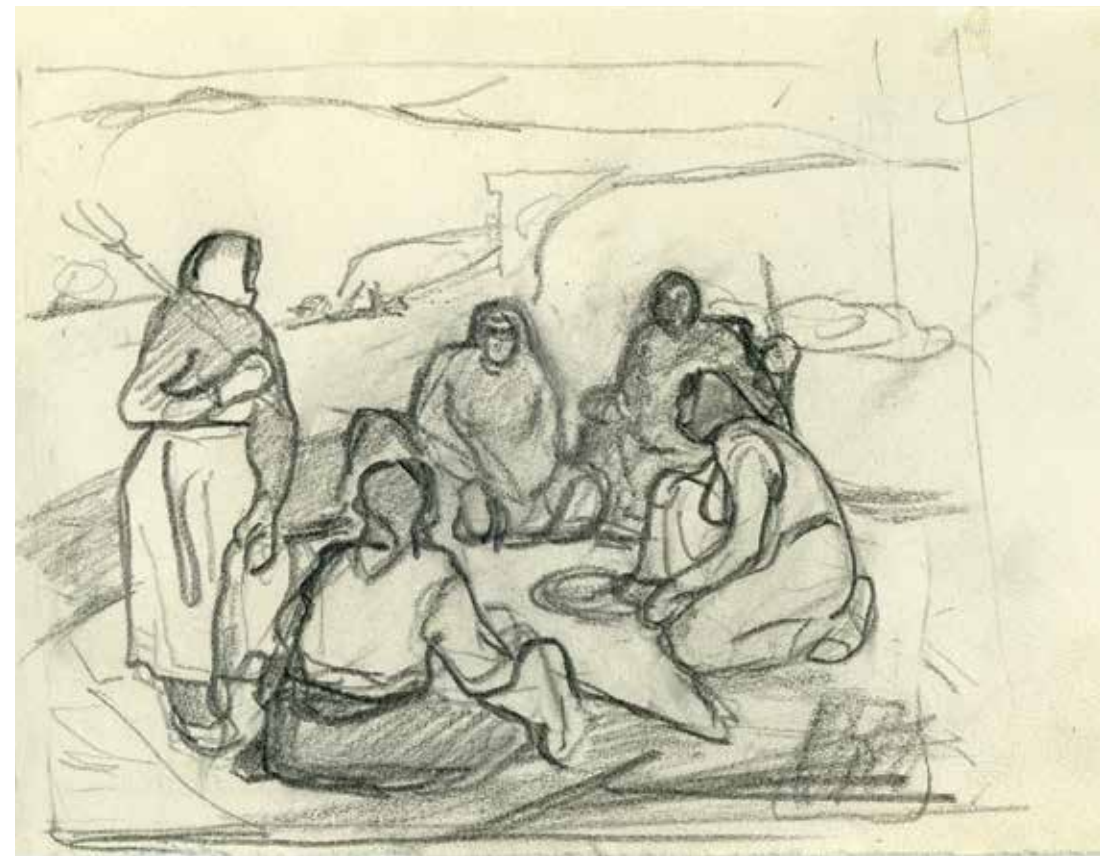
121







122



123



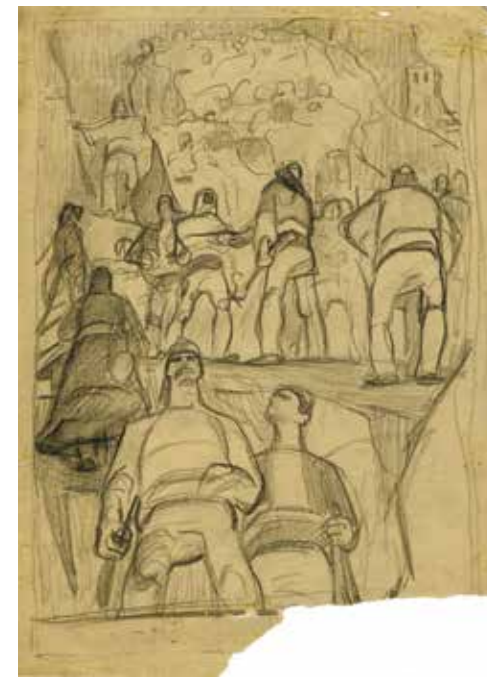






126

127



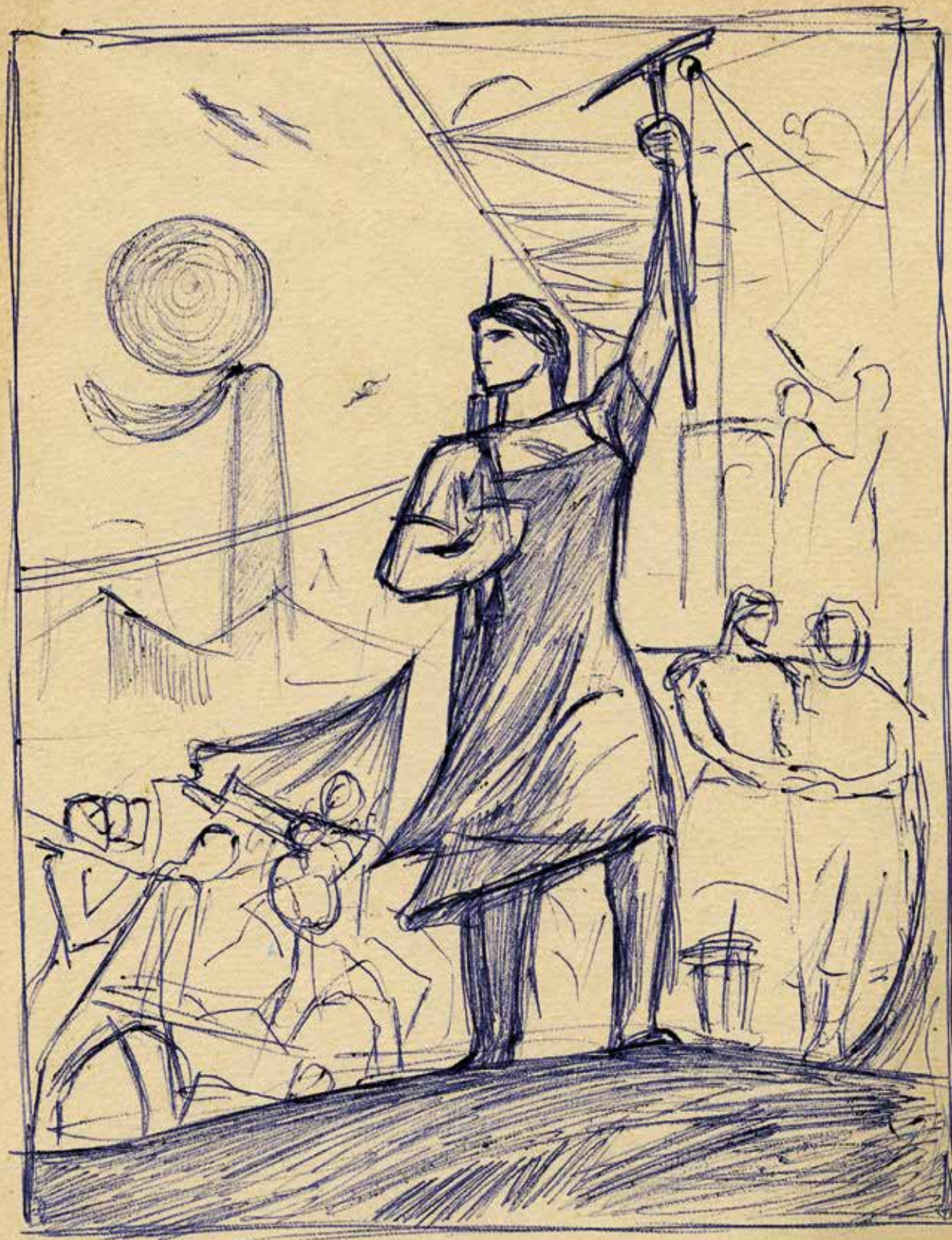


128

129











132









137









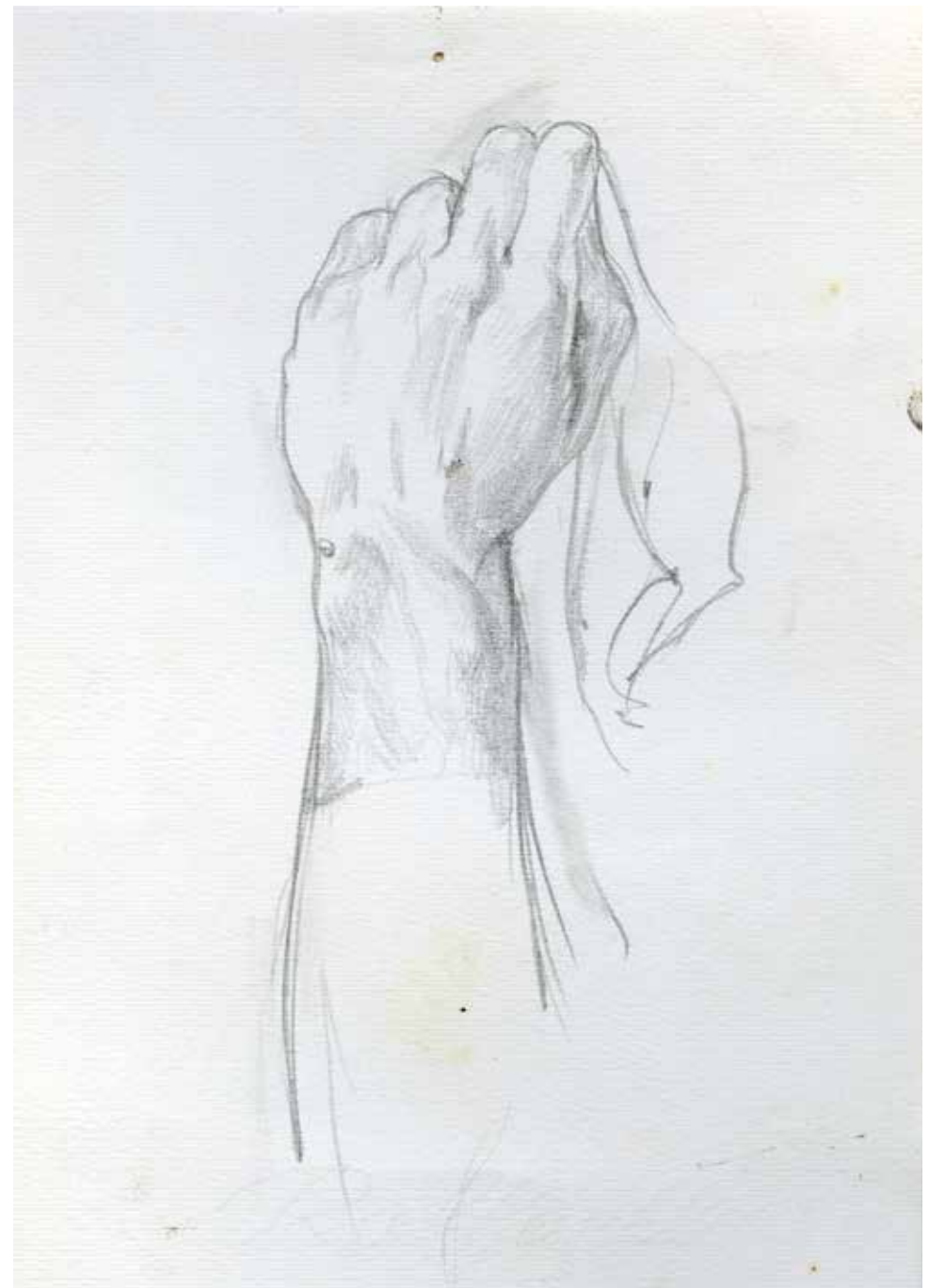
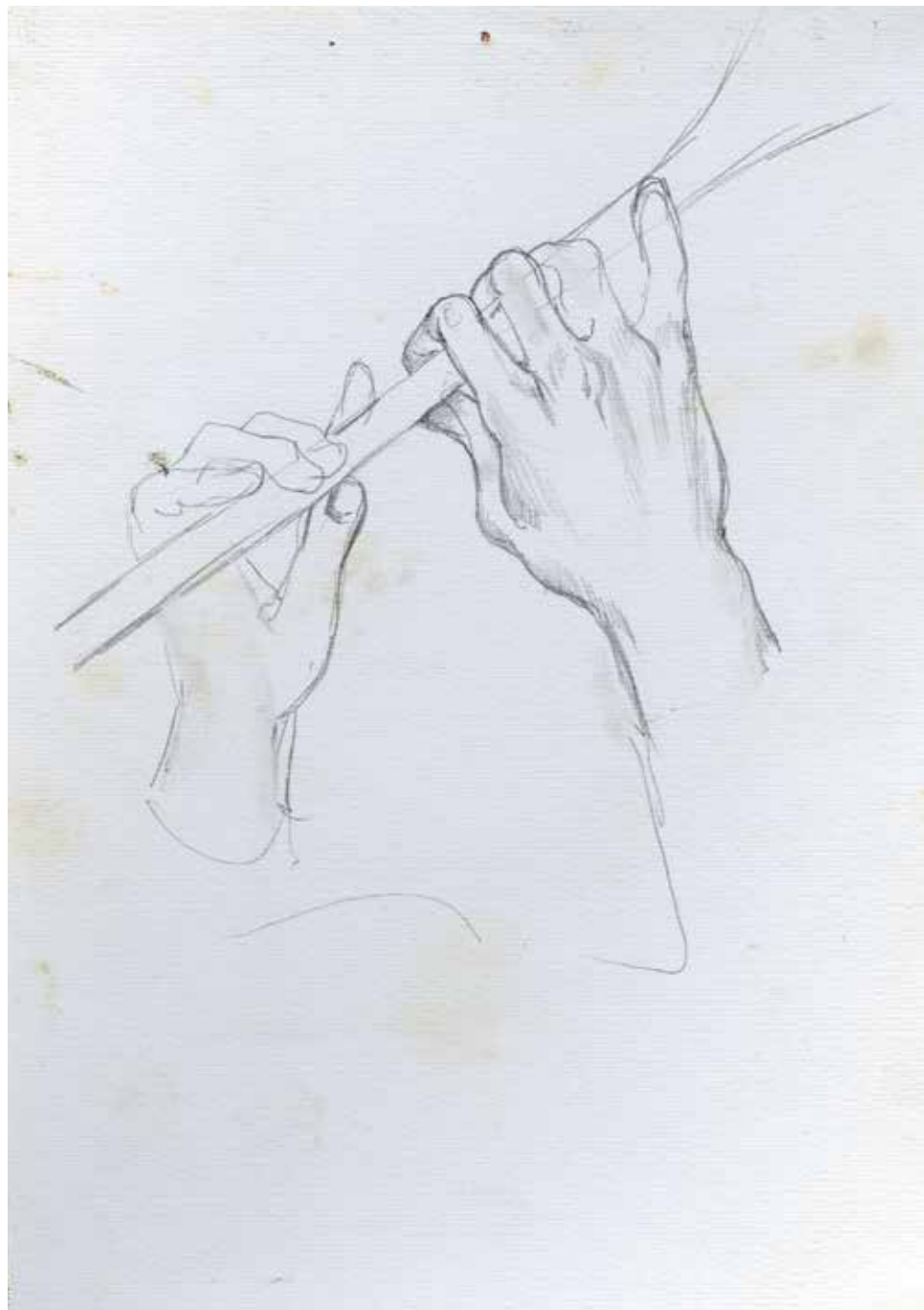
142

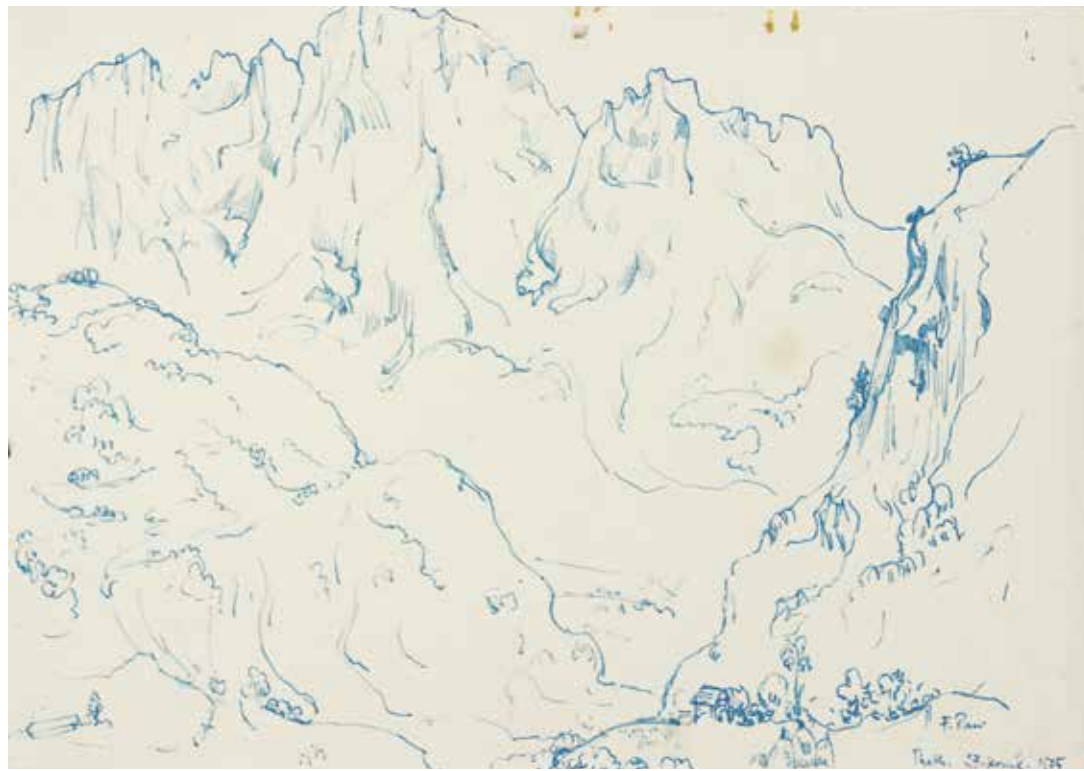
143



144

145



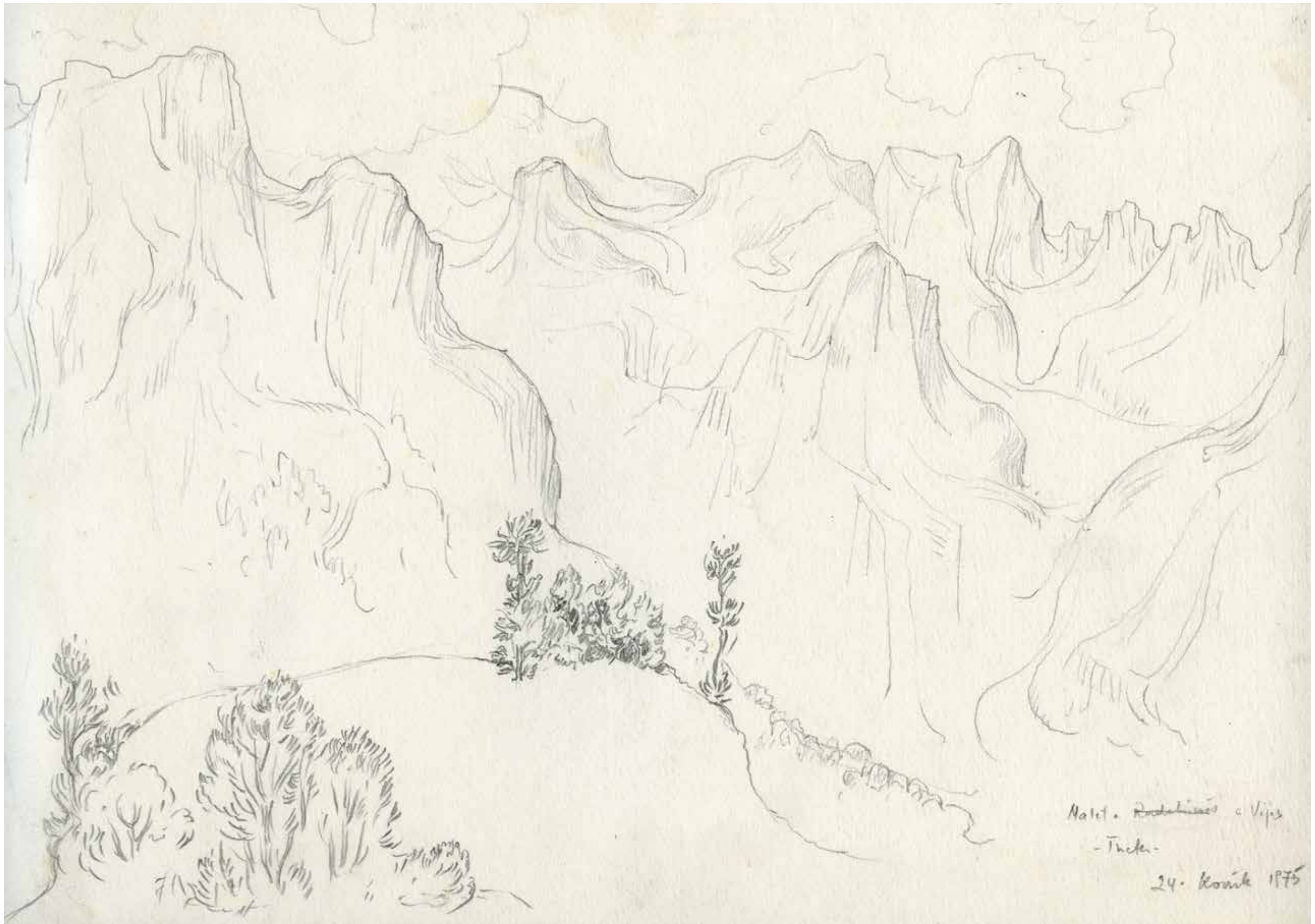


146

147







Matit. Rodalinas e Vips  
- Tucke -

24. Kovik 1975

- |    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 39 | autoritratto,<br>acquerello su carta<br>self-portrait<br>watercolor on paper<br>autoportret<br>bojë uji në letër<br>25,2 x 32,1 cm<br>1958 | 55 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>24 x 33,1 cm<br>1962/1963           |
| 40 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>24,4 x 32cm<br>1958/1959  | 56 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>25,1 x 33 cm<br>1962/1963           |
| 41 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>24,9 x 29,9 cm<br>1958/1959   | 57 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>24,7 x 35,1 cm<br>1962/1963         |
| 42 | acquerello su carta<br>watercolor on paper<br>bojë uji në letër<br>19,9 x 28,9 cm<br>1958  | 58 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>17 x 24,1 cm<br>1962-1963           |
| 43 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>19,8 x 19,4 cm<br>1958  | 59 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>24 x 33 cm<br>1962/1963             |
| 44 | acquerello su carta<br>watercolor on paper<br>bojë uji në letër<br>14,7 x 21 cm<br>1958  | 60 | olio su carta<br>oil on paper<br>vaj në karton<br>16,5 x 24,5 cm<br>1962/1963              |
| 45 | acquerello su carta<br>watercolor on paper<br>bojë uji në letër<br>15,5 x 22,5 cm<br>1958  | 61 | olio su legno<br>oil on wood<br>vaj në dërrasë<br>13 x 17 cm<br>1962/1963                  |
| 46 | acquerello su carta<br>watercolor on paper<br>bojë uji në letër<br>14,5 x 21 cm<br>1958  | 63 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>20 x 29,2 cm<br>1962/1963           |
| 47 | acquerello su carta<br>watercolor on paper<br>bojë uji në letër<br>21,2 x 29 cm<br>1958  | 64 | carboncino su carta<br>charcoal on paper<br>karbon në letër<br>14 x 20 cm<br>1643/1964     |
| 48 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>10,5 x 26 cm<br>1962-1963   | 65 | carboncino su carta<br>charcoal on paper<br>karbon në letër<br>19,5 x 28 cm<br>1963/1964   |
| 49 | <i>Albanian Stories</i><br>1997, video, 7'08"  | 66 | carboncino su carta<br>charcoal on paper<br>karbon në letër<br>20,8 x 30 cm<br>1963/1964   |
| 54 | matita su carta<br>pencil on paper<br>laps në letër<br>24,5 x 34 cm<br>1962/1963   | 67 | carboncino su carta<br>charcoal on paper<br>karbon në letër<br>20,8 x 29,9 cm<br>1963/1964 |

67	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,8 x 30 cm 1963/1964	79	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 21,2 x 30 cm 1963/1964	91	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 24,6 x 34 cm 1964/1965	152	153	103	matita su carta pencil on paper laps në letër 30 x 21 cm 1964	119	(sinistra) china su carta (left) Indian ink on paper (majtas) boje kine në letër 17 x 24 cm 1963/1964	125	(sopra destra) matita su carta (top right) pencil on paper (sipër djathas) laps në letër 21 x 30 cm 1966/1968
67	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,8 x 30 cm 1963/1964	80	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 21,1 x 20,2 cm 1963/1964	92	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 23,4 x 33,9 cm 1963/1964			104	carboncino su carta 20 x 29,1 cm 1964/1965	119	(destra) china su carta (right) Indian ink on paper (djathas) boje kine në letër 17,6 x 23,8 cm 1963/1964	126	matita su carta pencil on paper laps në letër 20 x 12,2 cm 1966/1968
67	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,8 x 30 cm 1963/1964	81	matita su carta pencil on paper laps në letër 20,7 x 30,1 cm 1963/1964	93	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 23 x 24,1 cm 1963/1964			105	<i>Turn On</i> 2004, video, 3'33"				
67	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,8 x 30 cm 1963/1964	81	matita su carta pencil on paper laps në letër 20,7 x 30,1 cm 1963/1964	93	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 23 x 24,1 cm 1963/1964			109	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 20,9 x 30 cm 1963/1964	120	matita su carta pencil on paper laps në letër 13 x 15 cm 1964/1965	127	(sopra sinistra) china su carta (top left) Indian ink on paper (sipër majtas) boje kine në letër 15,5 x 22,5 cm 1966-1968
68	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 21x30,2cm 1964/1965	82	sanguigna su carta sanguine on paper sanguinja në letër 24 x 34,2 cm 1964/1965	94	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 23,4 x 34,6 cm 1964			110	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 21,4 x 30 cm 1963/1964	121	matita su carta pencil on paper laps në letër 12,5 x 14 cm 1965	127	(sopra destra) matita su carta (top right) pencil on paper (sipër djathas) laps në letër 21,5 x 30 cm 1966/1968
69	<i>Klodi</i> 2005, Video, 40'	84	matita su carta pencil on paper laps në letër 24 x 35,5 cm 1964/1965	95	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 23,4 x 34 cm 1964			111	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 15 x 27,5 cm 1964/1965	122	matita su carta pencil on paper laps në letër 12 x 17 cm 1964/1965		
73	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 14,5 x 21 cm 1964/1965	85	matita su carta pencil on paper laps në letër 15,3 x 21 cm 1964/1965	96	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,6 x 30 cm 1964			112	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 20,5 x 30 cm 1963/1964	123	matita su carta pencil on paper laps në letër 11 x 14,5 cm 1964/1965	127	(sotto sinistra) china e matita su carta (bottom left) Indian ink and pencil on paper (poshtë majtas) boje kine dhe laps në letër 16,5 x 23cm 1966/1968
74	matita su carta pencil on paper laps në letër 26,5 x 34 cm 1961/1963	85	matita su carta pencil on paper laps në letër 15,3 x 21,1 cm 1964/1965	97	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,7 x 30 cm 1964-1965			112	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 20,5 x 30 cm 1963/1964	124	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 15,5 x 22,4 cm 1966/1968	127	(sotto destra) matita su carta (bottom right) pencil on paper (poshtë djathas) laps në letër 15,7 x 22 cm 1966/1968
75	matita su carta, pencil on paper laps në letër 21,3 x 30,4 cm 1961/1963	86	matita su carta pencil on paper laps në letër 17,5 x 23,5 cm 1964/1965	98	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,2 x 29 cm 1964			113	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 21 x 30,2 cm 1963/1964	125	(sotto destra) matita su carta (bottom right) pencil on paper (poshtë djathas) laps në letër 17,5 x 25cm 1966/1968	128	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 30 x 21 cm 1966/1968
76	matita su carta pencil on paper laps në letër 19,1 x 29,6 cm 1962/1963	88	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 17,2 x 23,9 cm 1963/1964	99	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20 x 29 cm 1964/1965			114	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 21 x 30 cm 1963/1964	125	(sotto sinistra) matita su carta (bottom left) pencil on paper (poshtë majtas) laps në letër 21,5 x 30 cm 1966/1968	129	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 30 x 21 cm 1966/1968
77	matita su carta pencil on paper laps në letër 21,7 x 31 cm 1963/1964	88	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 22 x 30,5 cm 1963/1964	100	matita su carta pencil on paper laps në letër 35 x 23,7 cm 1964			115	china su carta Indian ink on paper boje kine në letër 21 x 30 cm 1963/1964	125	(sotto sinistra) matita su carta (bottom left) pencil on paper (poshtë majtas) laps në letër 21,5 x 30 cm 1966/1968	130	matita su carta Indian ink on paper boje kine në letër 34 x 24,2 cm 1973
78	matita su carta pencil on paper laps në letër 15,3 x 21,2 cm 1964/1965	89	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 22 x 30,5 cm 1963/1964	101	matita su carta pencil on paper laps në letër 34,2 x 23,4 cm 1964			117	matita su carta pencil on paper laps në letër 19,5 x 26,5 cm 1963/1964	125	(sopra sinistra) matita su carta (top left) pencil on paper (sipër majtas) laps në letër 11,5 x 14,2 cm 1966/1968		
78	sanguigna su carta sanguine on paper sanguinja në letër 15,1 x 21,3 cm 1963/1964	90	carboncino su carta charcoal on paper karbon në letër 20,3 x 30,5 cm 1963/1964	102	matita su carta pencil on paper laps në letër 33,7 x 23,2 cm 1964			118	matita su carta pencil on paper laps në letër 17,5 x 24 cm 1963/1964				



- 131 penna su carta  
pen on paper  
stilolaps në letër  
17 x 24,5 cm  
circa 1970/1972
- 132 pennarello su carta  
marker on paper  
penarel në letër  
24,1 x 34 cm  
1971
- 132 pennarello su carta  
marker on paper  
penarel në letër  
24,3 x 34 cm  
1971
- 133 *The Column*  
2013, video 25'40''
- 137 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
17 x 24,2 cm  
1975
- 138 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
17 x 25 cm  
1975
- 139 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
17 x 25,1 cm  
1975
- 141 matita e inchiostro  
su carta  
pencil and ink on paper  
laps e boje ne letër  
21 x 30 cm  
1975
- 142 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
14,4 x 21 cm  
1974
- 143 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
14,5 x 21,5 cm  
1974
- 144 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
14,2 x 20,5 cm  
1974
- 145 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
14,7 x 21 cm  
1974
- 146 pennarello su carta  
marker on paper  
penarel në letër  
35,6 x 25,1 cm  
1975
- 147 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
26,5 x 25 cm  
1975
- 148 matita su carta  
pencil on paper  
laps në letër  
32 x 22 cm  
1975

MOSTRA

*Realizzazione*  
Museo dell'Oratorio di San Rocco

*In collaborazione con*  
Fondazione Pasqua2000

*Concept*  
Liborio Palmeri

*A cura di*  
Giovanni De Lazzari

*Progetto dell'allestimento*  
Giovanni De Lazzari

*Coordinamento per l'allestimento*  
Mario Ciotta

*Allestimento*  
Ambiente  
Le.te.a  
Damiano Service S.r.l.

*Comunicazione e Promozione*  
Progetto AXIS della Diocesi di Trapani  
Ufficio Stampa della Diocesi di Trapani



SANROCCO



FONDAZIONE  
PASQUA2000

CATALOGO

*A cura di*  
Giovanni De Lazzari

*Testi*  
Giovanni De Lazzari  
Liborio Palmeri

*Progetto Grafico*  
Studio Temp  
(madeintemp.com)

*Font*  
Nexten di Jozef Ondrik  
(jozefondrik.com)

*Traduzioni*  
Johanna Bishop  
Melisa Ballata

*Stampa*  
Grafiche Artigianelli, Brescia

*Sponsor*  
BCC "Giuseppe Toniolo" di San Cataldo  
Agenzia di Trapani



*Editore*  
Rochus Edizioni  
di Fondazione Pasqua2000

**ROCHUS**  
EDIZIONI

*Crediti immagini*  
Art House, Shkoder

*Ringraziamenti*  
Mons. Pietro Maria Fragnelli  
Vescovo di Trapani  
Maria Pia Adamo  
Francesco Castiglione  
Franco Grillo  
Salvatore Saporito  
Giuliano Tilotta  
Franco Vivona

© 2017 Rochus Edizioni  
Fondazione Pasqua2000  
Corso Vittorio Emanuele, 38  
91100 - Trapani  
[www.fondazionepasqua2000.it](http://www.fondazionepasqua2000.it)  
[segreteria@fondazionepasqua2000.it](mailto:segreteria@fondazionepasqua2000.it)

Finito di stampare in Italia  
nel Febbraio del 2017

Printed in Italy in February 2017

Shtypur në Itali në Shkurt 2017



