

Alla dea madre dell'arte



raffaele CIOFFI

Prospettiva interiore

a cura di Marco Meneguzzo



Chiostro di Voltorre  
Museo d'Arte **M**oderna



Con il contributo di  
**G**alleria **C**oncetti **D'**Arte, Osnago (Lc)  
tel. 039/587671

Coordinamento  
Debora Ferrari  
Federica Fino  
Alessia Brughera

Progetto grafico  
Raffaele Cioffi  
Luca Curone

Referenze fotografiche  
Mario Chiodetti, foto chiostro  
Raffaele Cioffi

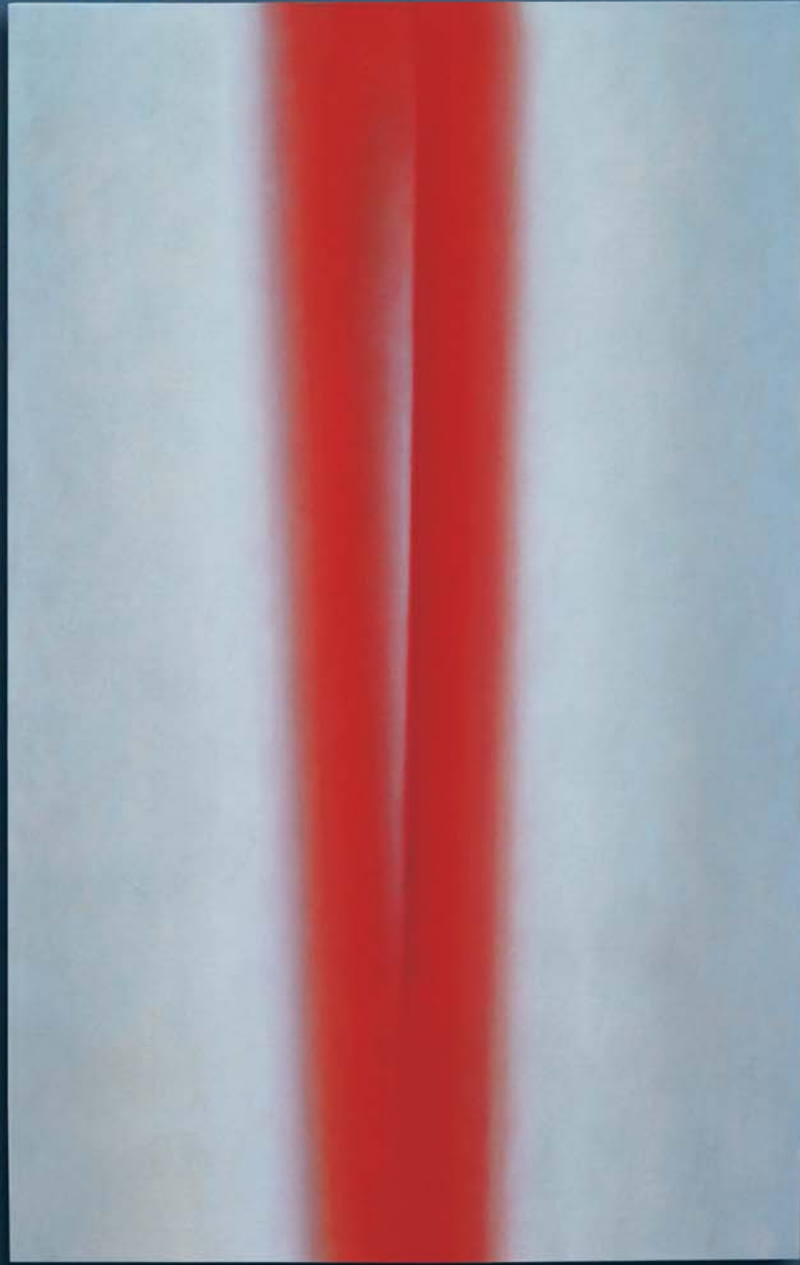
Traduzioni  
Marina Spinelli

Fotolito  
EDIT 4  
Stampa  
industria grafica SIGNUM Bollate

© Copyright  
Raffaele Cioffi  
[www.raffaelecioffi.com](http://www.raffaelecioffi.com)

# Sommario

- 7 **Caro Raffaele...**  
Dear Raffaele...  
Marco Meneguzzo
- 13 **opere**  
works
- 65 **Luce interiore**  
Interior light  
Valeria Vaccari
- 69 **biografia**  
biography
- 70 **esposizioni**  
expositions



Caro Raffaele,

sono passati ormai alcuni anni da quando ci confrontavamo all'Accademia di Brera, da posizioni ovviamente diverse - tu studente, io dall'altra parte della scrivania -, ma mi accorgo che questo tipo di legami dura ben al di là del corso di studi, e si mantiene in certi casi quasi inalterato per tutta la vita. Così, non ho paura di parlarti con quella franchezza che forse non userei con artisti conosciuti in altro modo, cioè non seguiti sin dai loro esordi, dalle loro prime prove. E', questa, una sorta di intimità difficile da ottenere, perché è come scrutare tra i quadri che i pittori, una volta consapevoli del loro percorso, non ti farebbero vedere mai, pur conservandoli nel loro studio...a questo proposito, ricordo la tua sicurezza nell'imboccare sin dall'inizio la strada dell'astrazione - non saprei davvero come altro chiamare questa tua ricerca -, e di come guardavi e riguardavi quei maestri che ti eri precocemente scelto e che, mi pare, non hai davvero rinnegato oggi. Una scelta difficile, allora come oggi, sia per gli equivoci che circondano questo tipo di astrazione - primo fra tutti l'accusa, insensata, di formalismo -, sia per la scarsa fortuna che ora vivono tutte quelle ricerche volte, per usare un termine che ti è caro, a una "prospettiva interiore", cioè a un'introspezione contemplativa lontana da ogni clamore sensazionalistico. Per questo, è indispensabile una disciplina intrinseca, che è prima caratteriale che linguistica, che sta a monte della prima pennellata, di tutte le prime pennellate: ebbene, questo atteggiamento credo di averlo ritrovato in te, insieme a tutta quella dose di sicurezza che in un giovane a volte assomiglia a una testarda coerenza. Non si può fare altrimenti nell'affrontare una disciplina pittorica che, passati i fasti della scoperta - gli anni Cinquanta di Barnett Newman, ma anche di Lucio Fontana -, superati gli anni dell'analisi linguistica - le esperienze di pittura analitica degli anni Sessanta/Settanta -, oggi si può muovere soltanto individualmente, quasi che l'artista che se ne occupa fosse una monade, una particella "senza finestre", come dice Leibniz, destinata a una storia specialissima ma difficilmente condivisibile con altri. Anche per questo, come è accaduto

per artisti di generazioni appena precedenti la tua che si muovono sulle stesse corde, mi pare che oggi le conquiste della pittura astratta si debbano continuamente ricostruire, non siano cioè una specie di patrimonio culturale assodato, entrato nella memoria genetica degli artisti, ma debbano al contrario essere esperite, provate, trovate ogni volta daccapo.

Così, anche tu hai agito in questo modo, conoscendo certamente chi ti ha preceduto e chi hai amato, ma reputando impossibile partire da ciò che loro avevano lasciato: questo atteggiamento che - ripeto - non è solo tuo ma appartiene ai molti solitari artisti tuttora impegnati in questa ricerca, ci rivela qualcosa di importante a proposito della pittura, della pratica del dipingere, del pensiero che le sta alle spalle. Non è possibile, infatti, fare pittura scindendo l'aspetto concettuale da quello fisico, fabrile: per questo tu hai sentito il bisogno, hai "dovuto" ripercorrere sulla tela quello che già conoscevi nella mente, perché, di fatto, la verifica linguistica che si fa ogni qualvolta il pennello lascia la sua traccia sulla tela è qualcosa di ben più ricco e complesso del "semplice" assunto ideale. Come a dire che dieci centimetri quadrati di rosso sono ben diversi da un metro quadrato dello stesso rosso: ovvietà visiva, fisica, evidente, ma che non trova riscontro nella logica che vedesse coinvolto solo il concetto di "rosso"...per non parlare poi di tutta la carica emotiva che grava su quelle setole intrise di colore.

Così, nei tuoi quadri riconosco molti passaggi "obbligati" per un artista che, come te, ha scelto di ripercorrere alla sua maniera sentieri conosciuti: non ho citato a caso né Newman, né Fontana, e potrei continuare anche con Claudio Olivieri, che ti ha dedicato una bella pagina sul tuo catalogo del Museo di Revere...ma, giustamente, la tua esigenza, la domanda che ti poni e mi poni non riguarda tanto da dove vieni - ho già parlato della tua consapevolezza -, quanto dove stai andando, e se questo andare rischia di scoprire sentieri non troppo battuti, se non proprio del tutto nuovi.

Cercherò di rispondere con quella franchezza di cui

ti dicevo sopra. E' da molto tempo, ormai, che questo tipo di pittura - analitica, astratta, "progettata", cromatica, del "campo di colore" - non può che rivolgersi a "varianti" sempre più infinitesime, se paragonate alle grandi "conquiste" linguistiche di cinquanta, sessant'anni fa. Non c'è da averne paura, c'è solo da esserne coscienti: come avviene per la scienza, dove investimenti sempre più grandi servono per scoperte sempre più piccole, se paragonate, per esempio, alle grandi invenzioni individuali del XIX secolo, così per questa tendenza pittorica che non si serve di nuovi media, che rifiuta ogni enfasi dettata da qualcosa di diverso dalla pittura stessa, che aspira a uno stato contemplativo anche quando crede di essere violenta ed emotiva, le scoperte sono minime, sono dettate da un lungo e oscuro lavoro che approda - quando è coronato da successo - a una "variante" linguistica di portata e di importanza decisamente inferiori a quelle da cui si è partiti. Si tratta allora di un lavoro inutile, da abbandonare? No di certo, come non si abbandona la ricerca scientifica, perché il tassello che si aggiunge è comunque importante e ci aiuta a comprendere proprio la vastità di quella ricerca, e a supporre, per esempio, zone ancora inesplorate. E' per questi motivi, allora, tornando al tuo lavoro, che trovo interessante, ad esempio, quella tua volontà di "tornare nelle tela", quasi di "rimarginare" i tagli di Fontana, quel tuo non aver paura di creare profondità fittizie nei quadri - le "prospettive interiori", appunto, che suggeriscono tra l'altro analogie emotive tra colore e sentimenti -, cosa che generazioni più analitiche e meno libere della tua avrebbero evitato, per timore di essere troppo narrative. In questo riconosco la "novità" che tu e la tua generazione state mettendo in scena: dopo tanta ricerca di purezza concettuale portata sino all'ennesimo punto zero, oggi non avete paura di riconsiderare il quadro come una finestra.

Un saluto e un augurio,  
Marco Meneguzzo

Dear Raffaele,

Several years has already passed since we discussed at the "Accademia di Brera", obviously from different positions - you as student, I from the other side of the desk -, but I notice that this kind of links are lasting just beyond the studies, keeping in some cases lifelong unchanged. So, I'm not afraid of talking to you with this frankness which perhaps I wouldn't have with those artists known in another way, namely not followed since their beginning, since their first attempts. Achieving this kind of familiarity is so difficult, like delving into the paintings that painters, once aware of their paths, would never show, even though they keep them in their studios. In this connection, I remember your secure attitude you had from the very beginning in taking the 'road of abstraction' (I don't really know how else I could call your research). And I remember how you repeatedly looked at those Masters that you early chose and that today, it appears to me, you haven't denied indeed. A difficult choice, at that time as today, both for the misunderstandings surrounding this type of abstraction - first of all the senseless charge of formalism - and for the poor luck met by those performing all the researches directed to an "interior perspective", using a term beloved by you. An "interior perspective", i.e. a contemplative introspection far from every sensationalistic clamour. For this reason, an intrinsic discipline, more peculiar than linguistic, is essential to govern the first brush stroke, as well as all the first brush strokes. Well, I believe I found this attitude in you, together with this amount of assurance, that in a young man sometimes seems to be similar to an obstinate coherence. Facing up to a painterly discipline cannot be done in a different way. A painterly discipline which today, once passed the annals of the discovery (the fifties of Barnett Newman, and of Lucio Fontana as well) and the years of the linguistic analysis (the experiences of the analytic painting of the sixties/seventies), can only proceed individually. Individually, as if the artist dealing with it would be a monad, a particle "without windows", as Leibniz said, destined to a very special story, to be unlikely shared with others. Also for this reason, it appears to me that today the achieve-



ments of the abstract painting must be constantly reconstructed. It is just what happened to the artists of the generations just preceding yours and moving on the same chords. It does not mean that those attainments are a kind of established cultural heritage, entered in the genetic memory of the artists, but, on the contrary, it means that they have to be tried out, tested, found out every time once more.

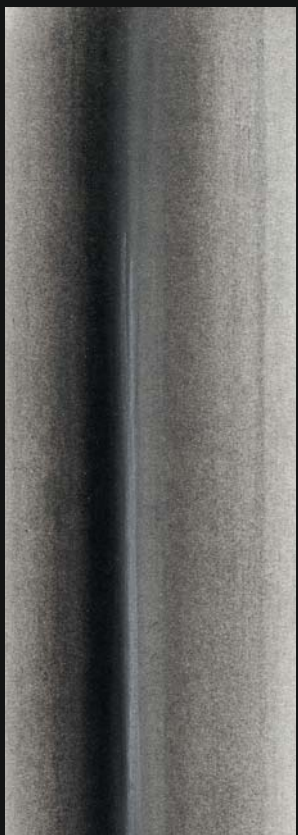
So, you behaved just in the same way: you certainly knew who was preceding you and those you loved, but you also considered as impossible to start from what they left behind. This attitude - as previously mentioned - is not only yours, but behaves many lone artists still engaged in this research, revealing us something important about painting, the practice of painting, and the thought staying behind it. In fact, for the action of painting the conceptual aspect cannot be separated from the physical, manual one. That's why you felt the need and were "obliged" to run through again on the canvas what you already knew in your mind. As, in fact, the linguistic check, made whenever the brush lets its trace on the canvas, is something more rich and complicated than the "simple" ideal proposition. Just to say that ten centimetres of red are very different from a square metre of the same red. Visual, physical, evident obviousness, being unmatched in a logic that only involves the concept of "red". Not to mention the whole of the emotional charge burdening on those bristles soaked in colour.

So, I recognize in your paintings many passages being "obliged" for an artist who chose, like you, to run through again known paths in his own manner. I have not cited, for instance, either Newman, or Fontana, and I could continue with Claudio Olivieri as well, who dedicated you a nice page in your catalogue of the Museum of Revere. But, properly said, your urge namely the question addressed to you and to me, does not concern the issue 'where are you coming from' - I've already mentioned your awareness - but rather 'where are you going' and 'if this proceeding risks to discover paths that are less frequented, though not completely unknown'.

I shall try to answer you with that frankness I told you

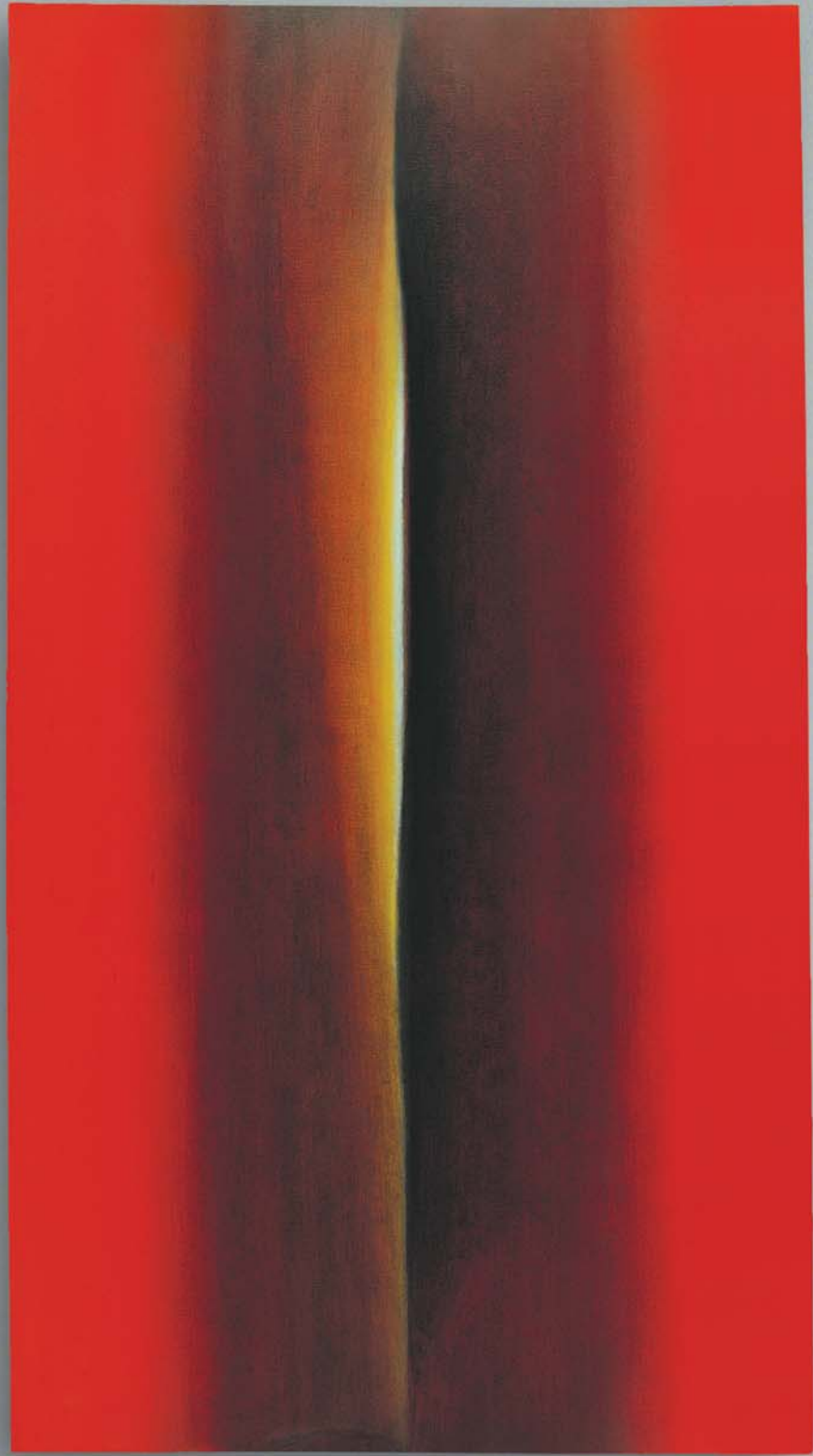
before. By now for some time this kind of analytical, abstract, "planned", chromatic, "colour-field" painting moves towards increasingly infinitesimal "variants", if compared to the great linguistic "attainments" of fifty, sixty years ago. One should not be afraid of it, but only be aware of it. Just as for science, where investments becoming bigger and bigger are required to achieve conquests less and less important, if compared, for instance, to the great individual inventions of the XIX century. In the same way - also for this painterly tendency, not using new media, rejecting every emphasis suggested by something different than the painting itself, and aspiring to a contemplative condition also when believed to be violent and emotional - the achievements are minimal. The poor achievements are suggested by a long and obscure work, leading - if successful - to a linguistic "variant" of a decidedly minor significance/importance than the original ones. Is it an unnecessary work, then? A work to be abandoned? Certainly not, as in the case of scientific research, where the wedge that has been added is just as important, helping us to understand the vastness of that research and to imagine, for instance, unexplored zones. Coming back to your work, it is for these reasons, then, that I find interesting, for example, your will to "return into the canvas", as if you would nearly want to "heal" the cuts of Fontana. Or your not being afraid of the creation of seeming depths in the paintings - just "Interior Perspectives", suggesting, among other things, emotional analogies between colour and feelings. Link that the generations preceding yours, analytical and less free than yours, would have avoided, for the worry to be too much narrative. I recognize here the "innovation" that you and your generation are staging: after having so long hunted for a conceptual pureness brought to the utmost, today you are not afraid of reconsidering the picture as a window.

Best regards and greetings,  
Marco Meneguzzo



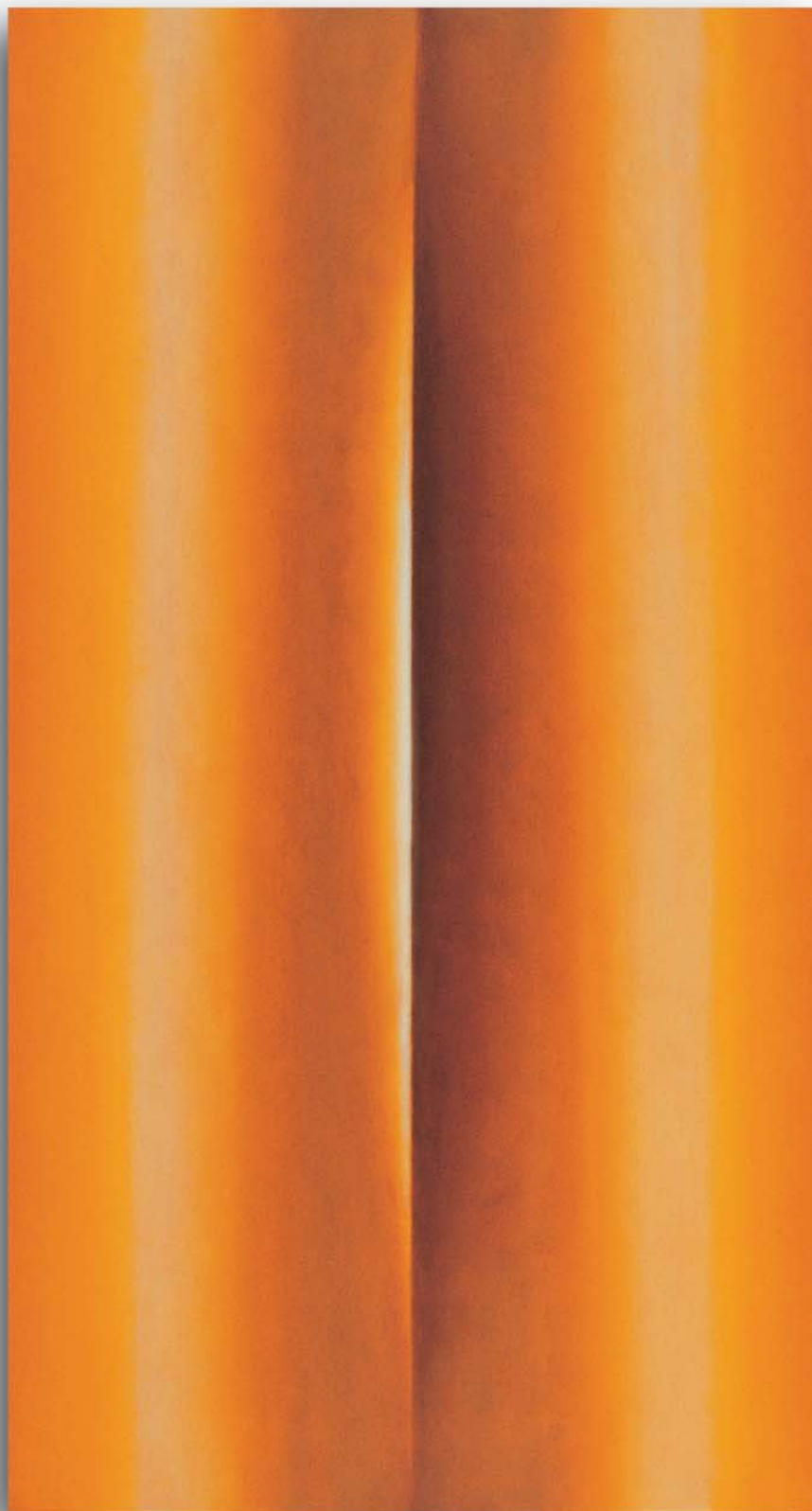
Opere







**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm122x82



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm202x112



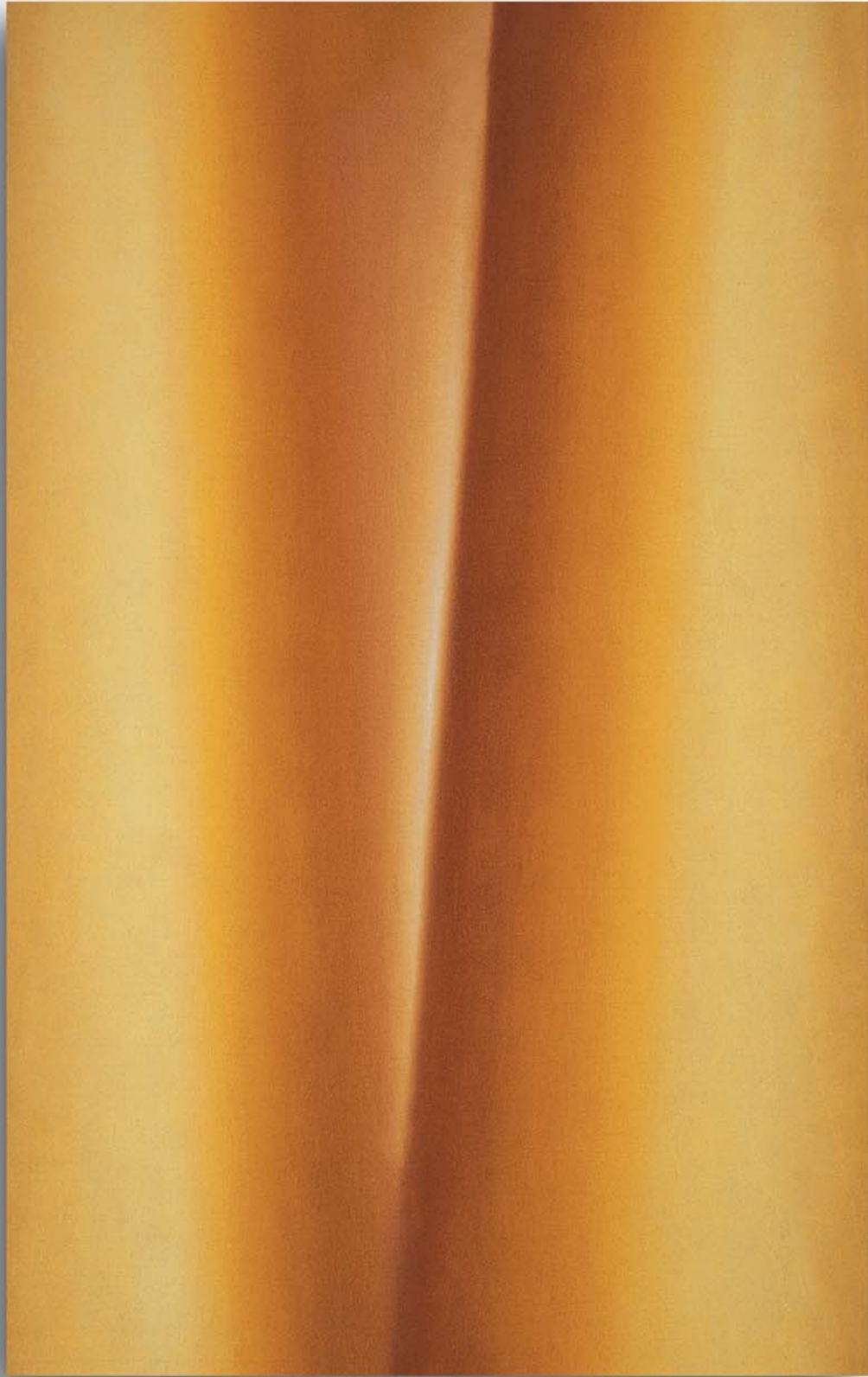
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm142x262



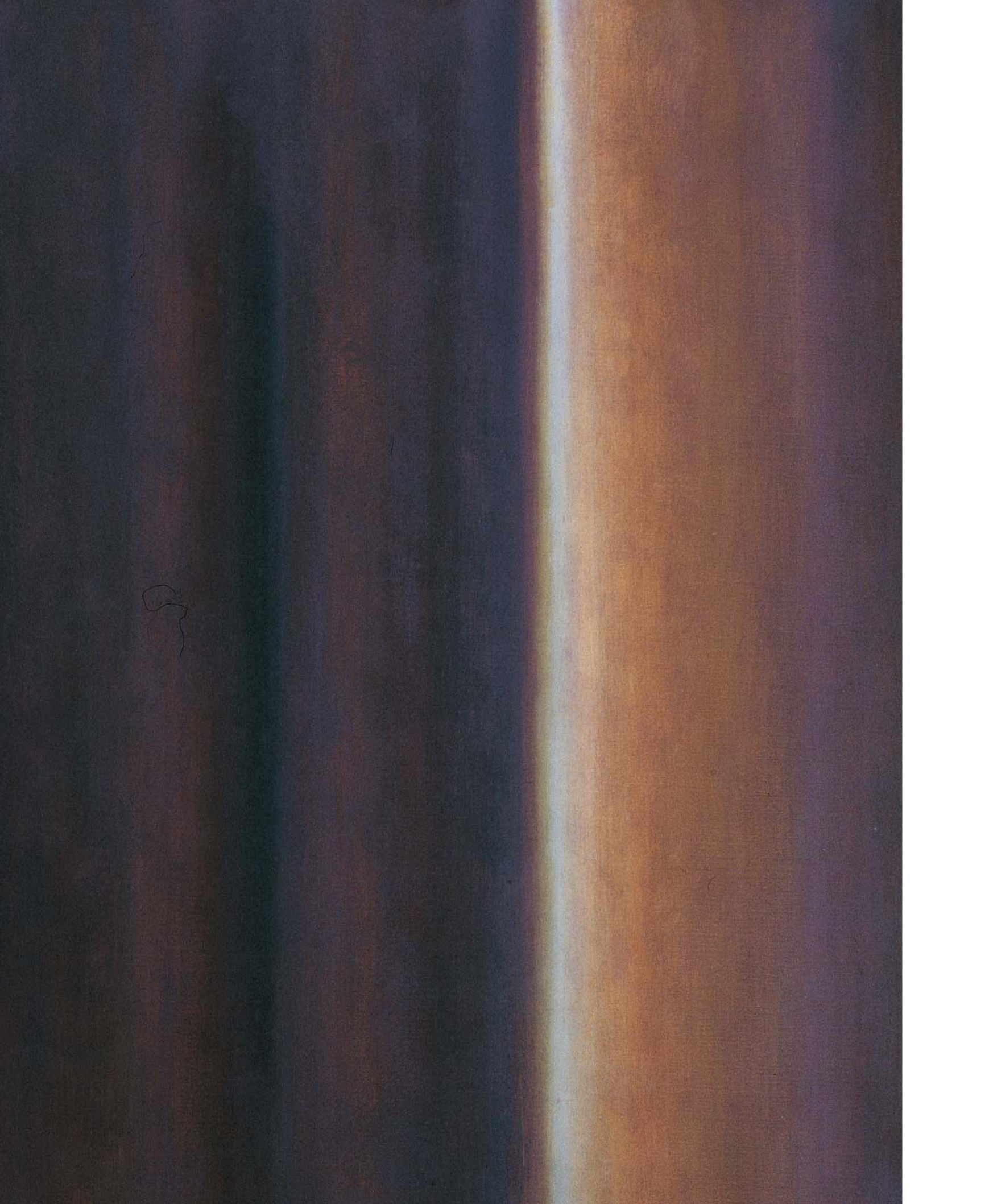




**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm 52x62, collezione privata, Roma

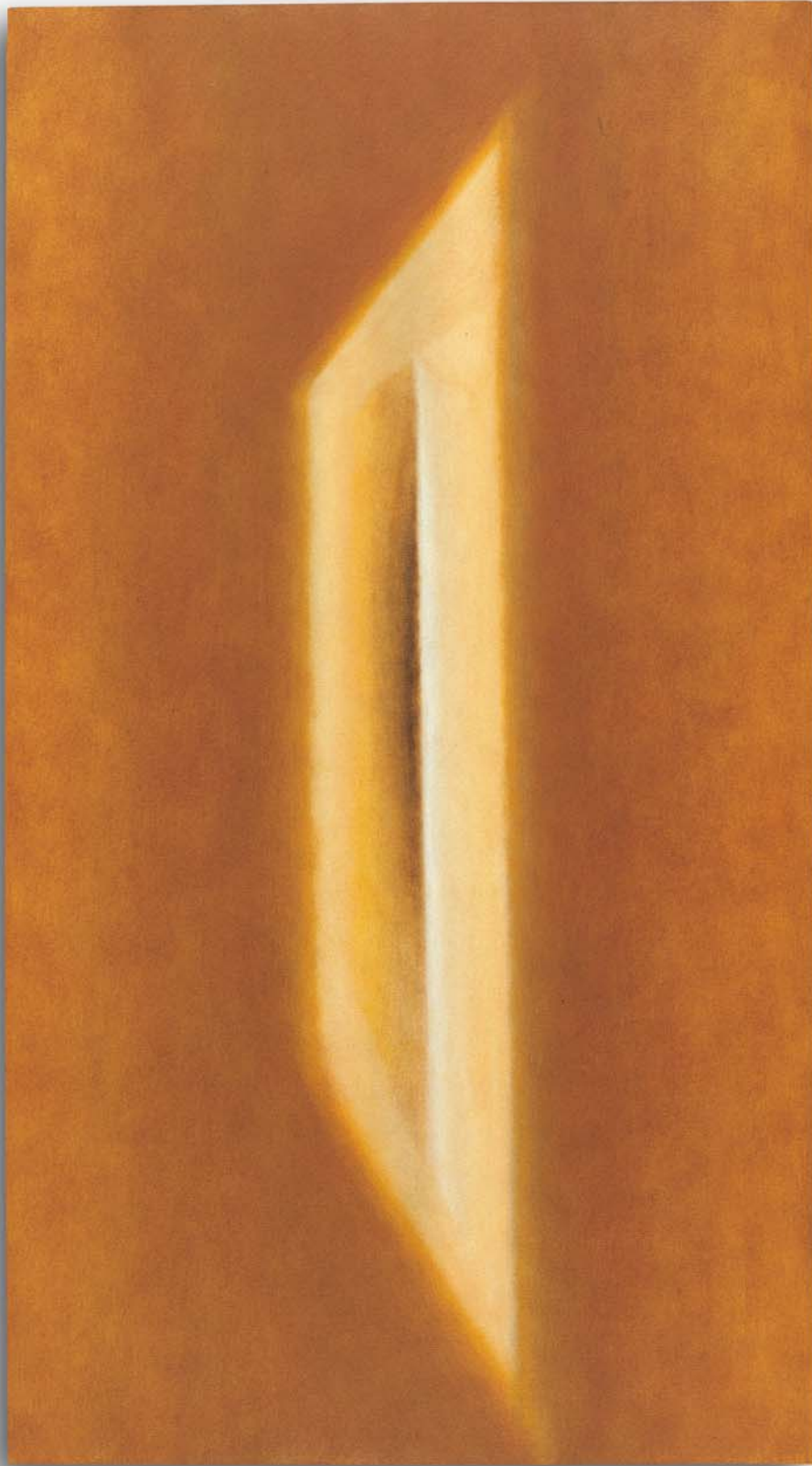


**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm 130x82,5





**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm126x186



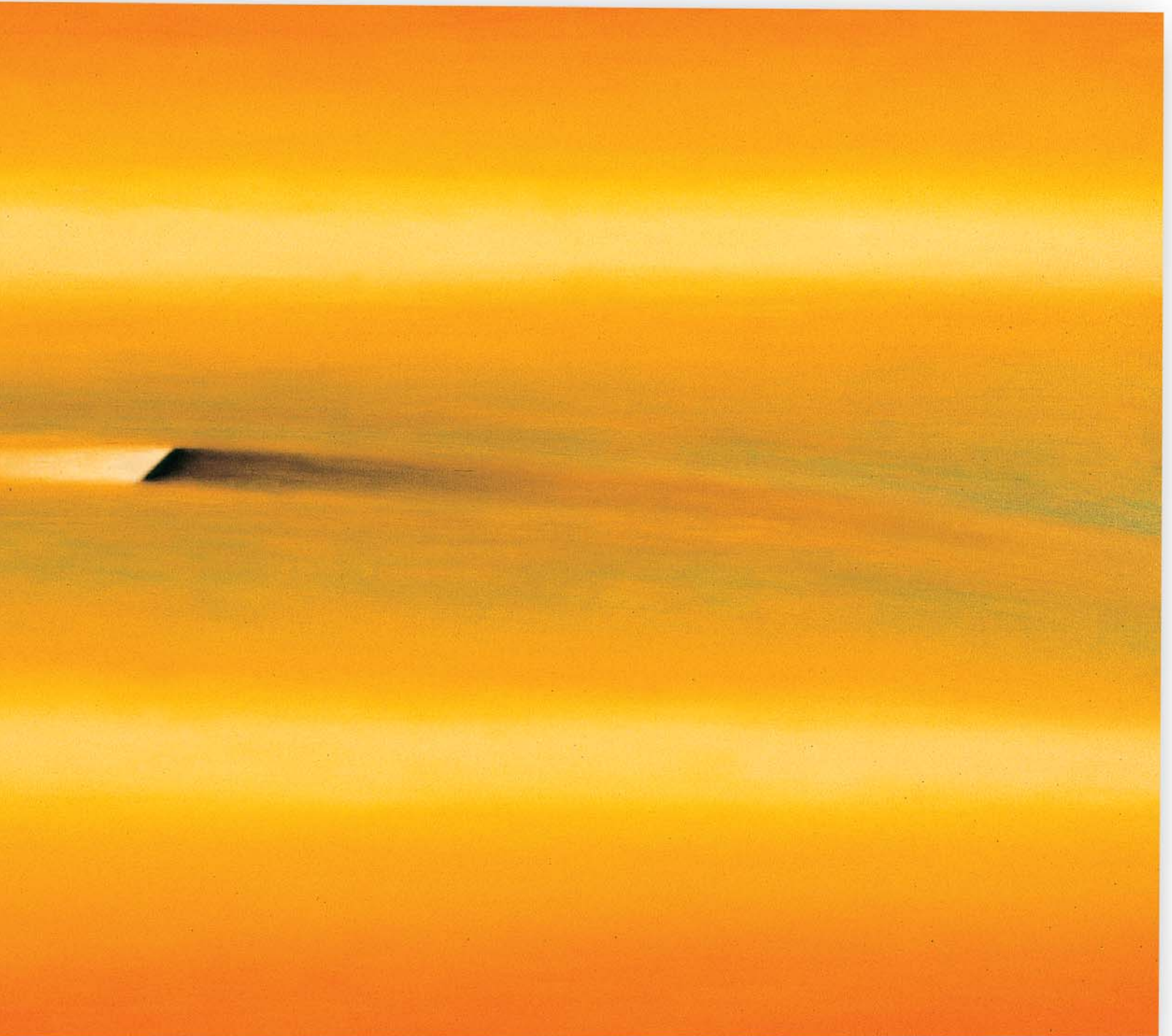
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm200x112



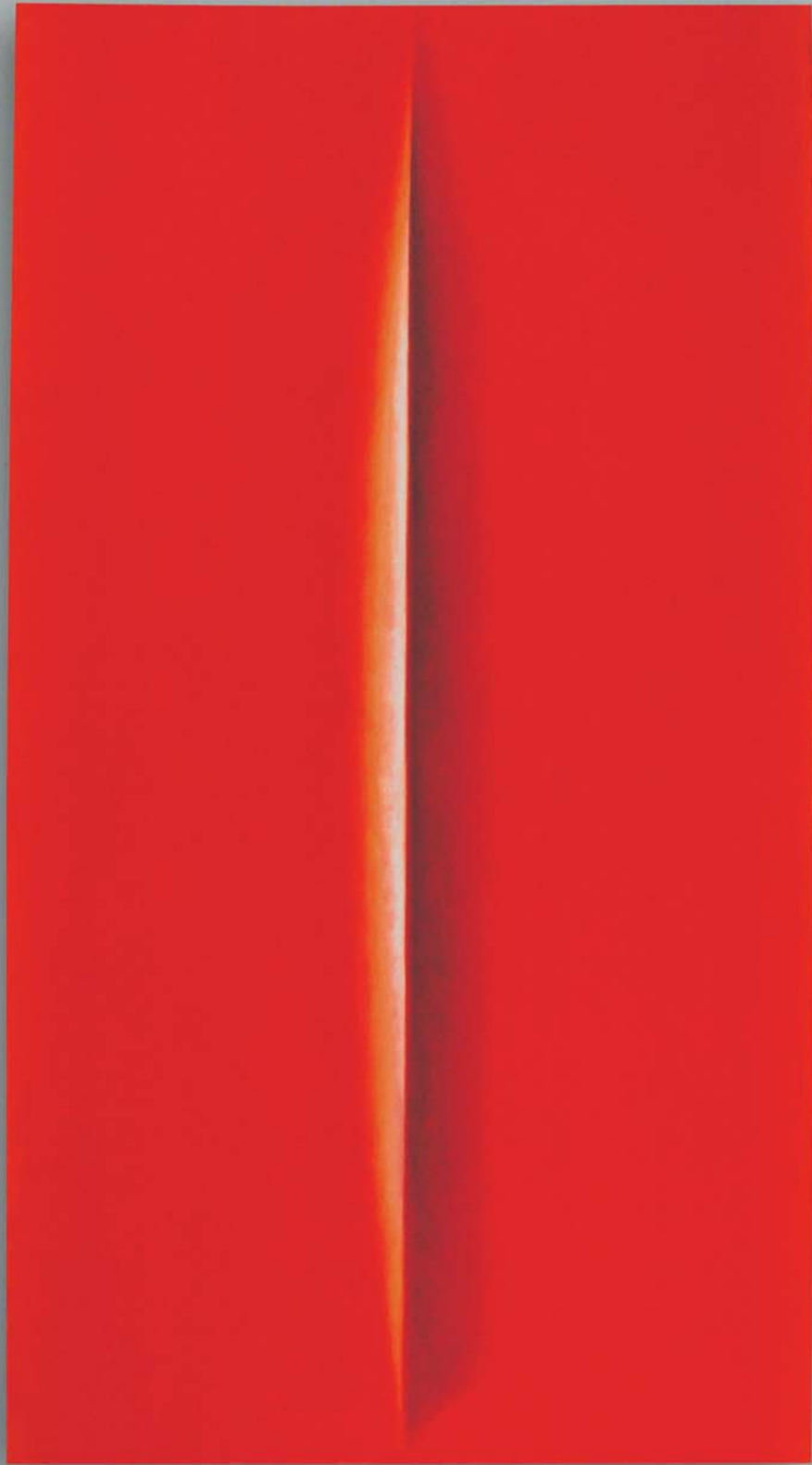
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm128x180













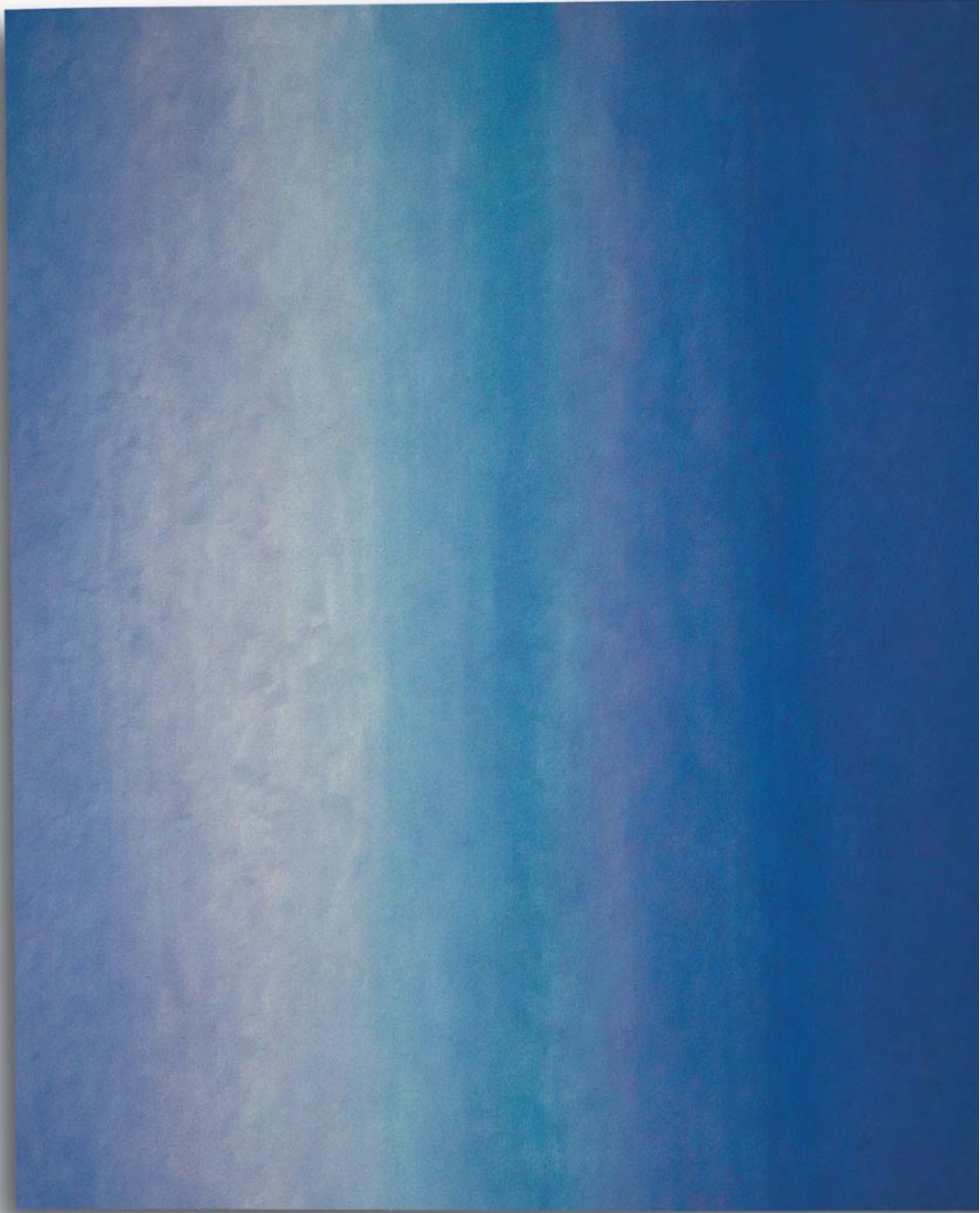


**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm124x154, Courtesy Galleria Concetti d'Arte,

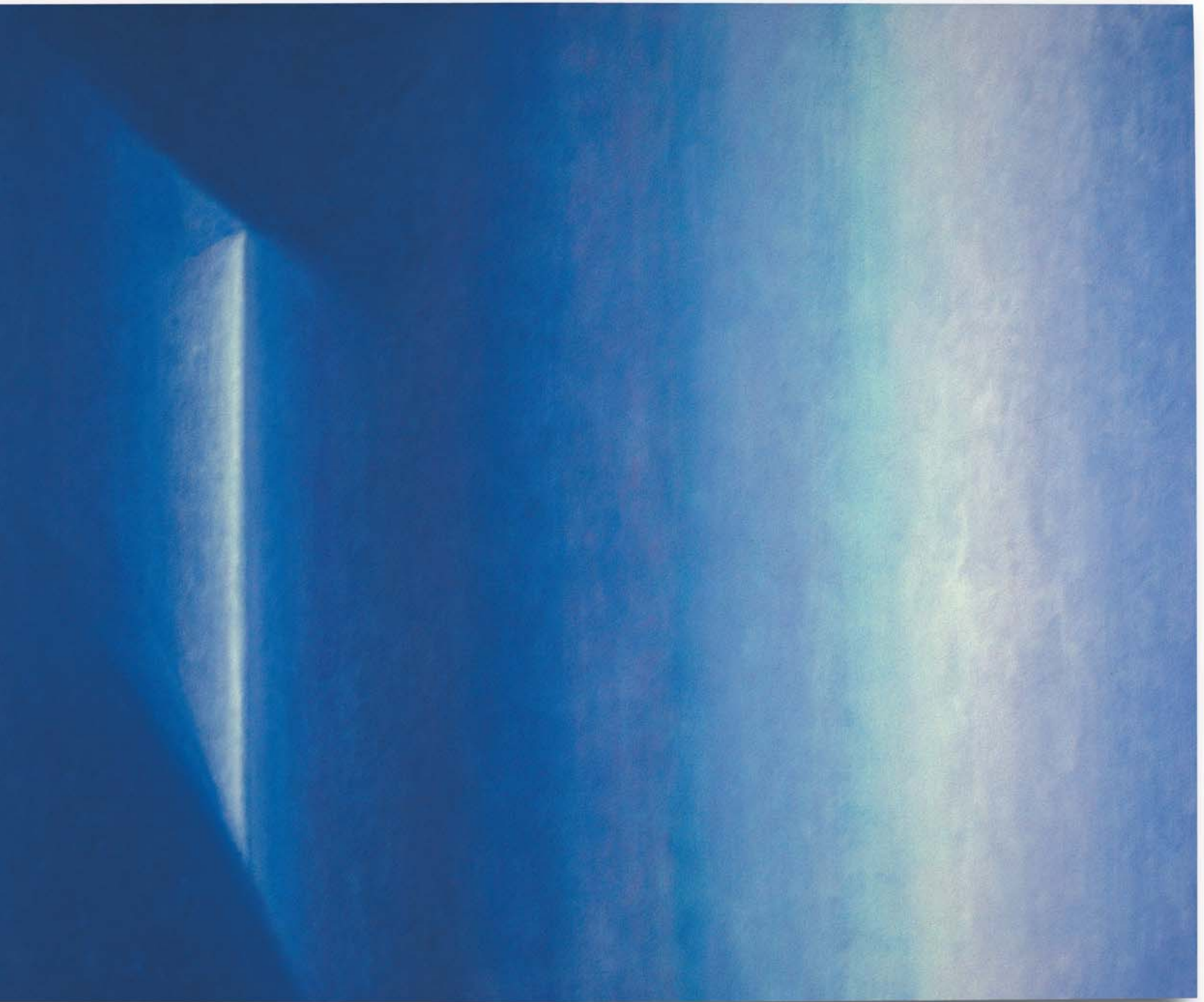




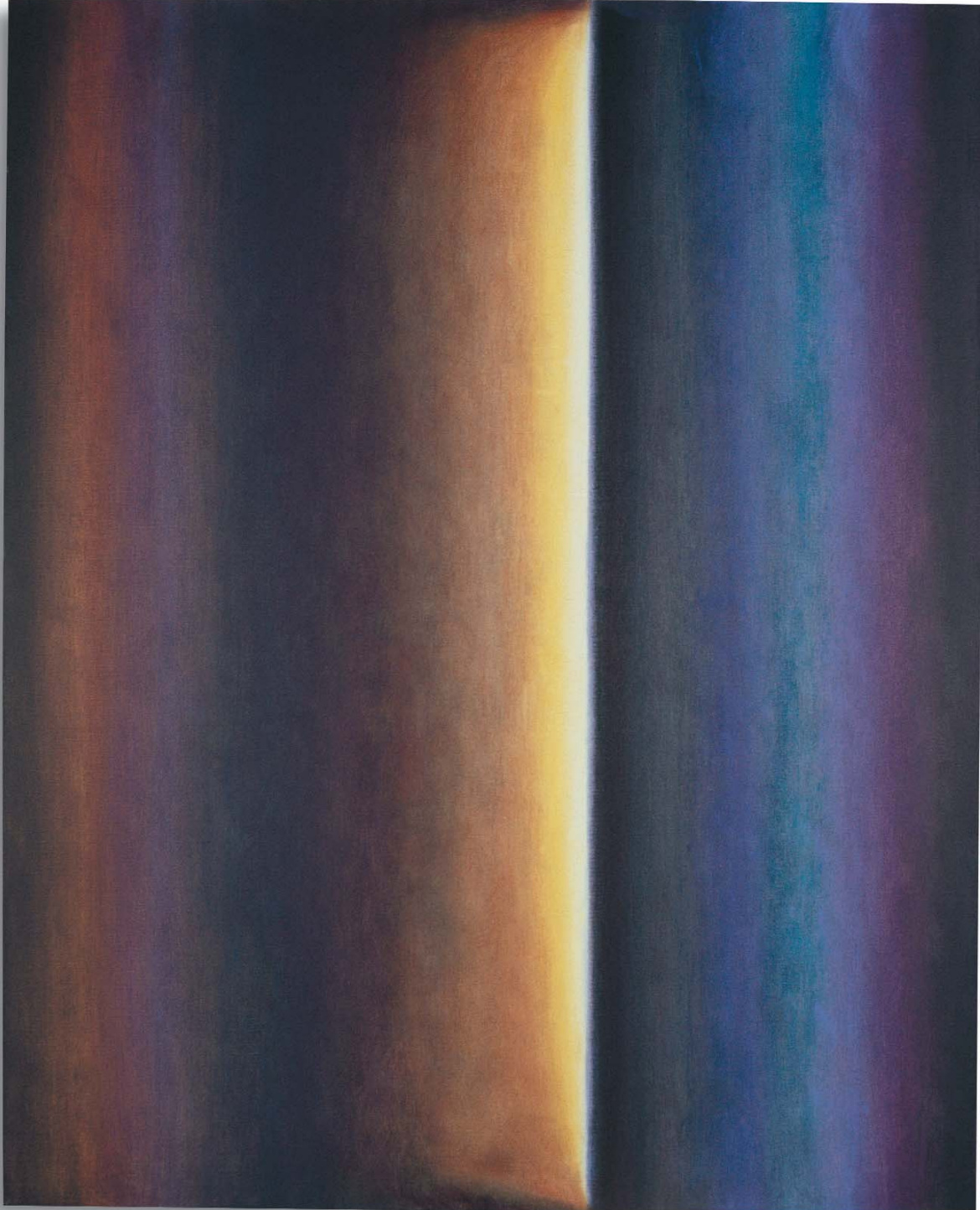
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm178x126







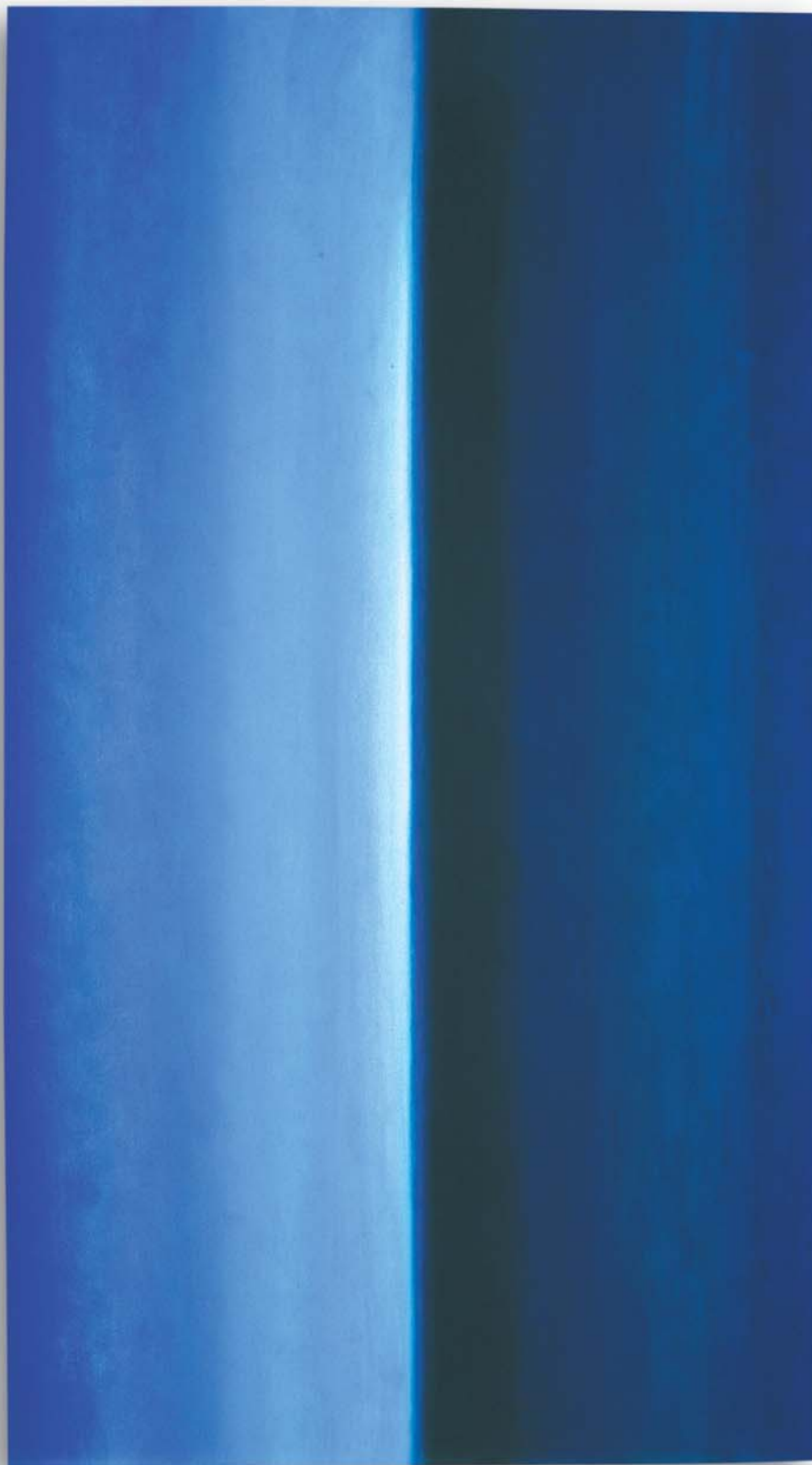




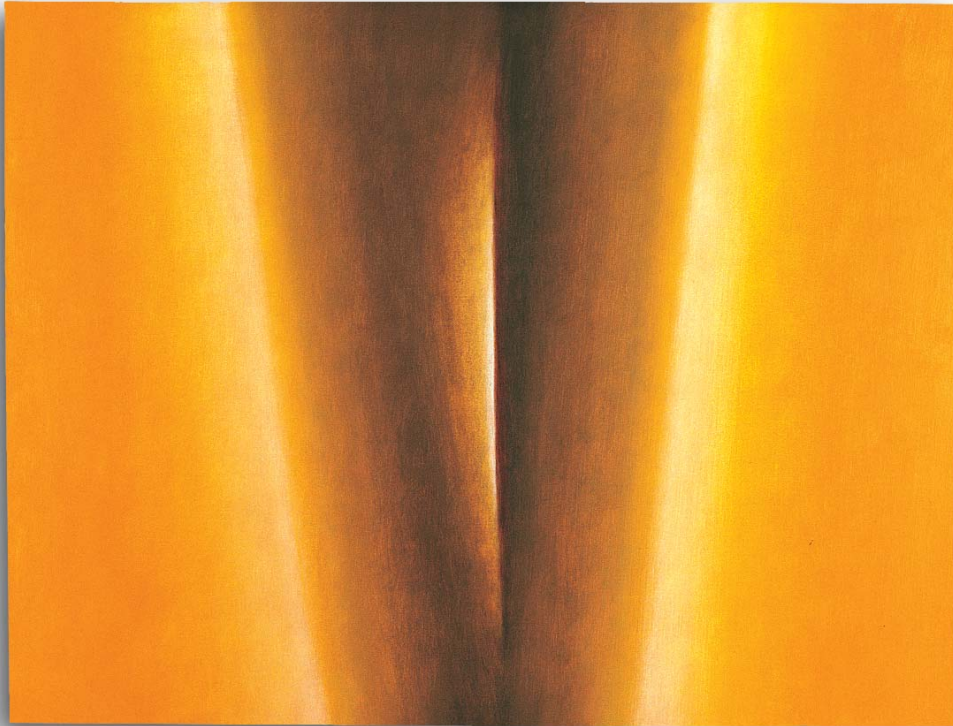
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm156x126

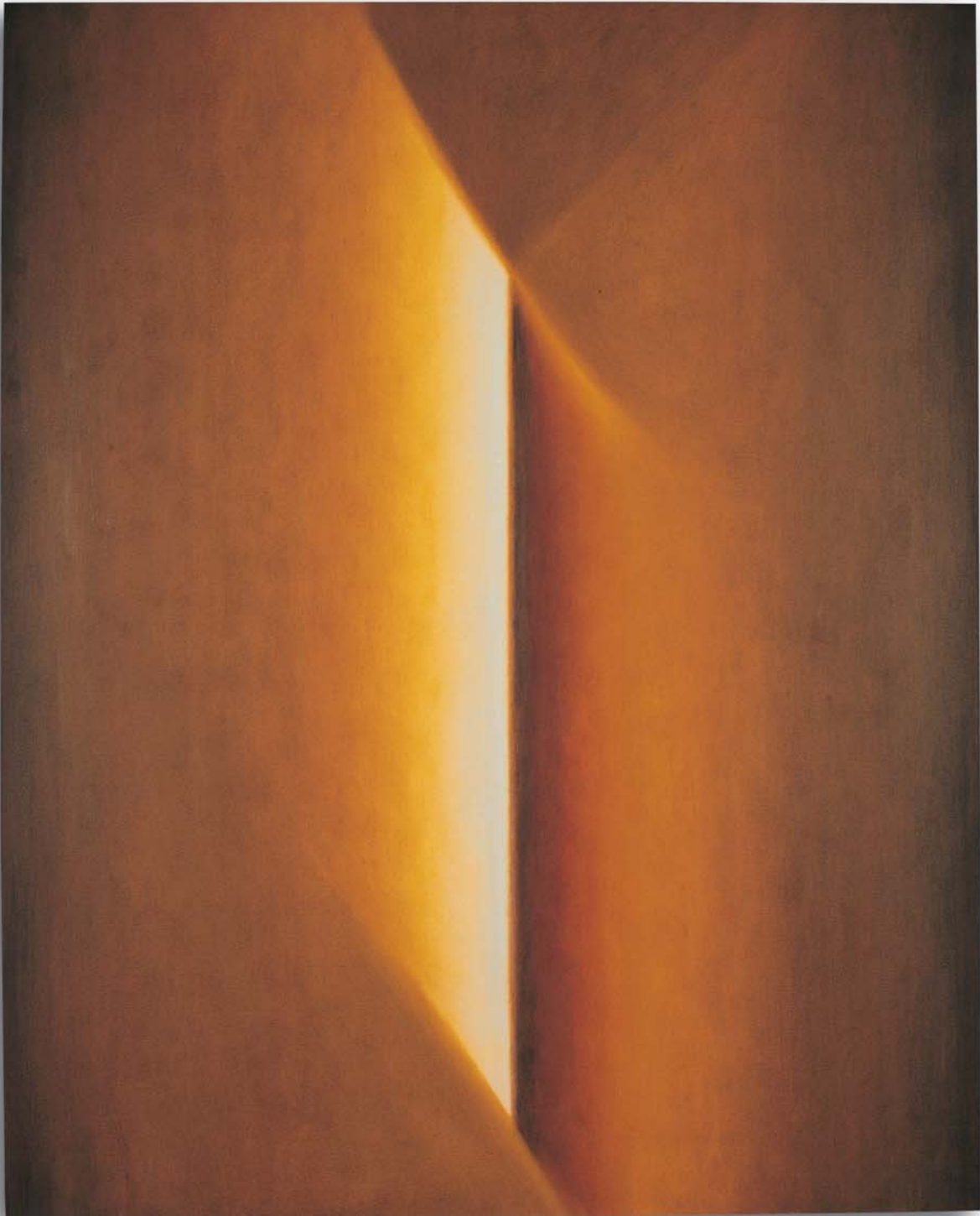


**Luce interiore** 2003  
olio su tela, cm60x120



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm200x112





Prospettiva interiore 2003  
olio su tela, cm155x125, collezione privata, Torino



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, 60x120





**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm62x72



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm52x72



**Prospettiva interiore** 2002  
olio su tela, cm178x126

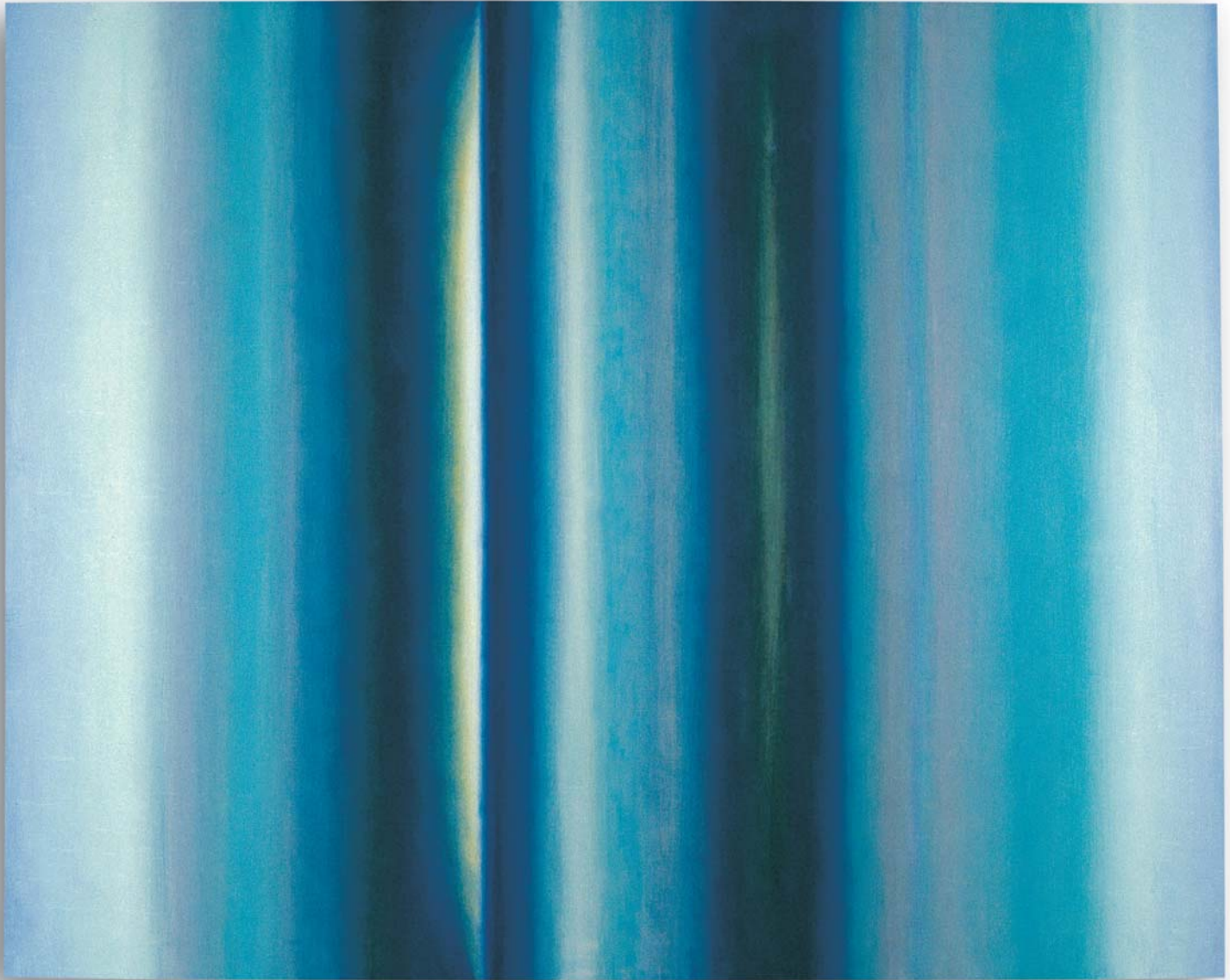




**Luce interiore** 2003  
olio su tela, cm43x53



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm52x62

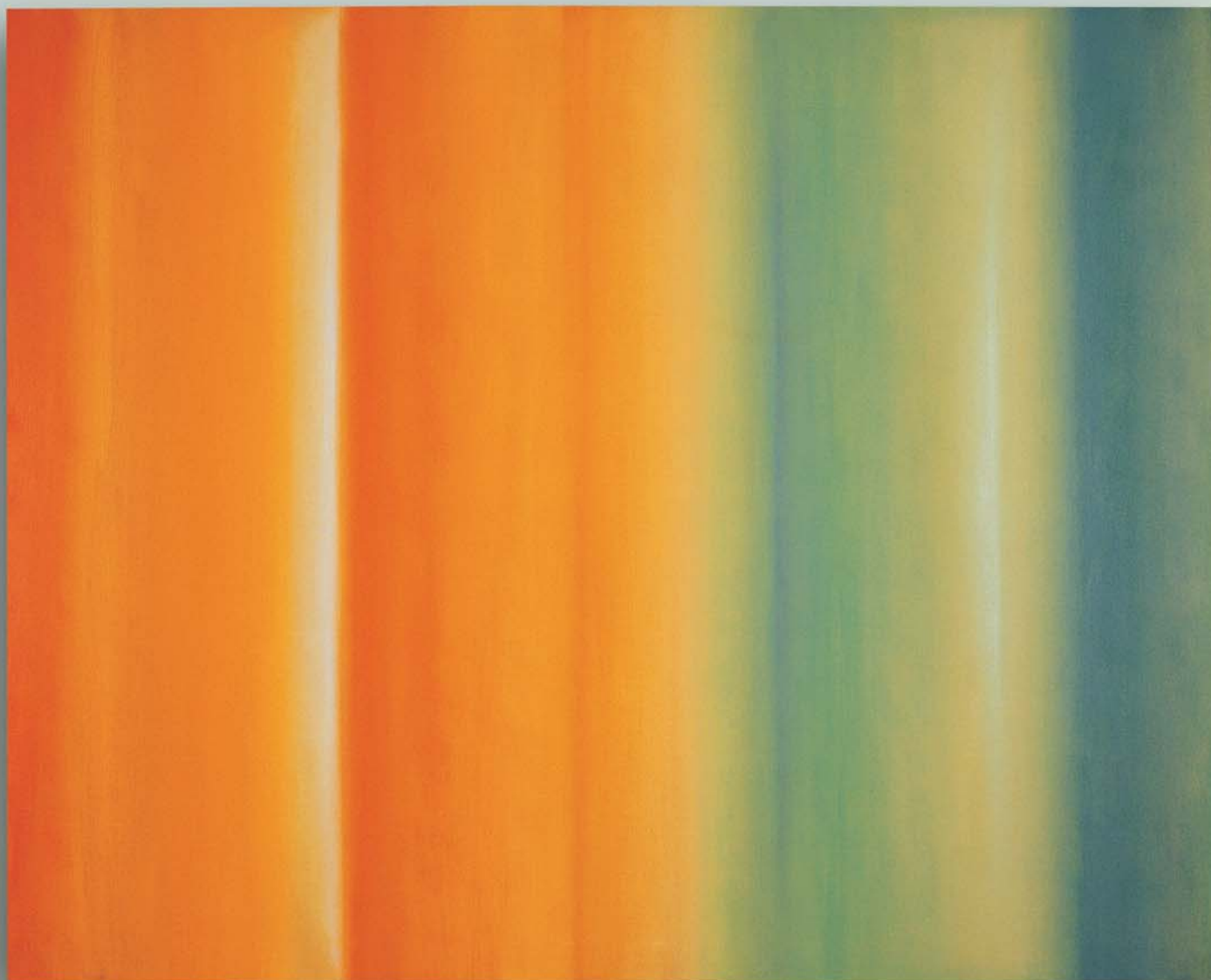


**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm124x154, collezione privata, Ranzanico, Bergamo



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm122x82





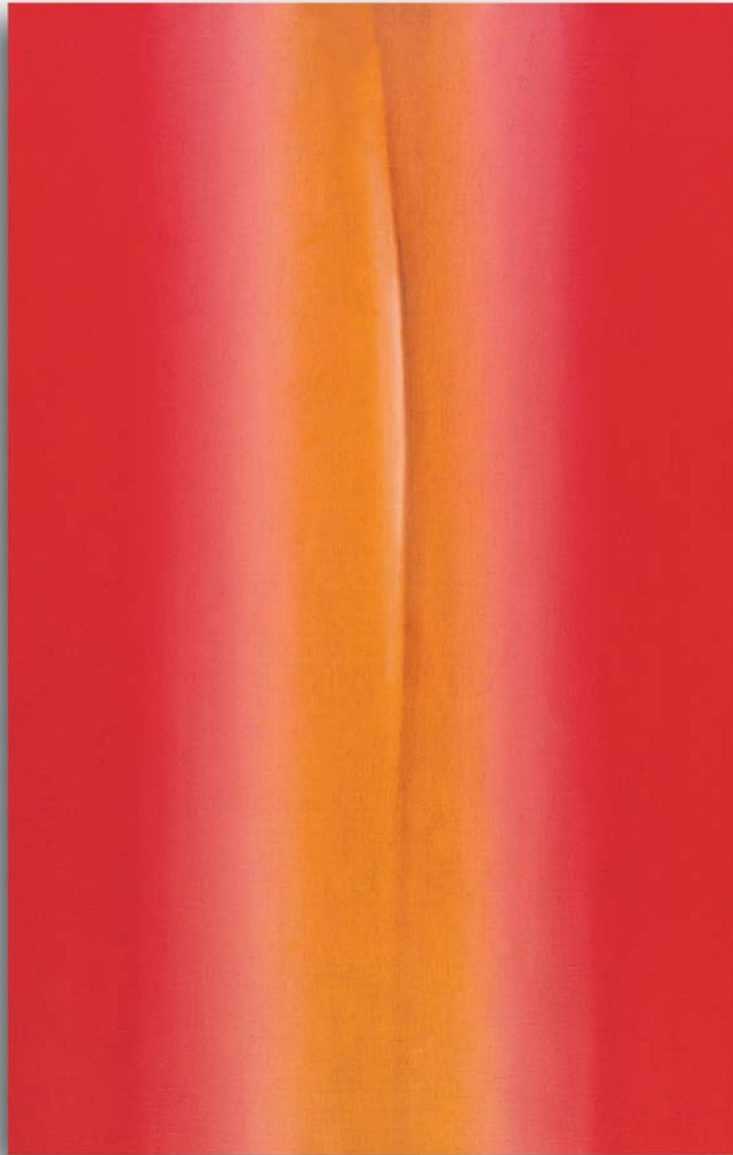
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm124x154



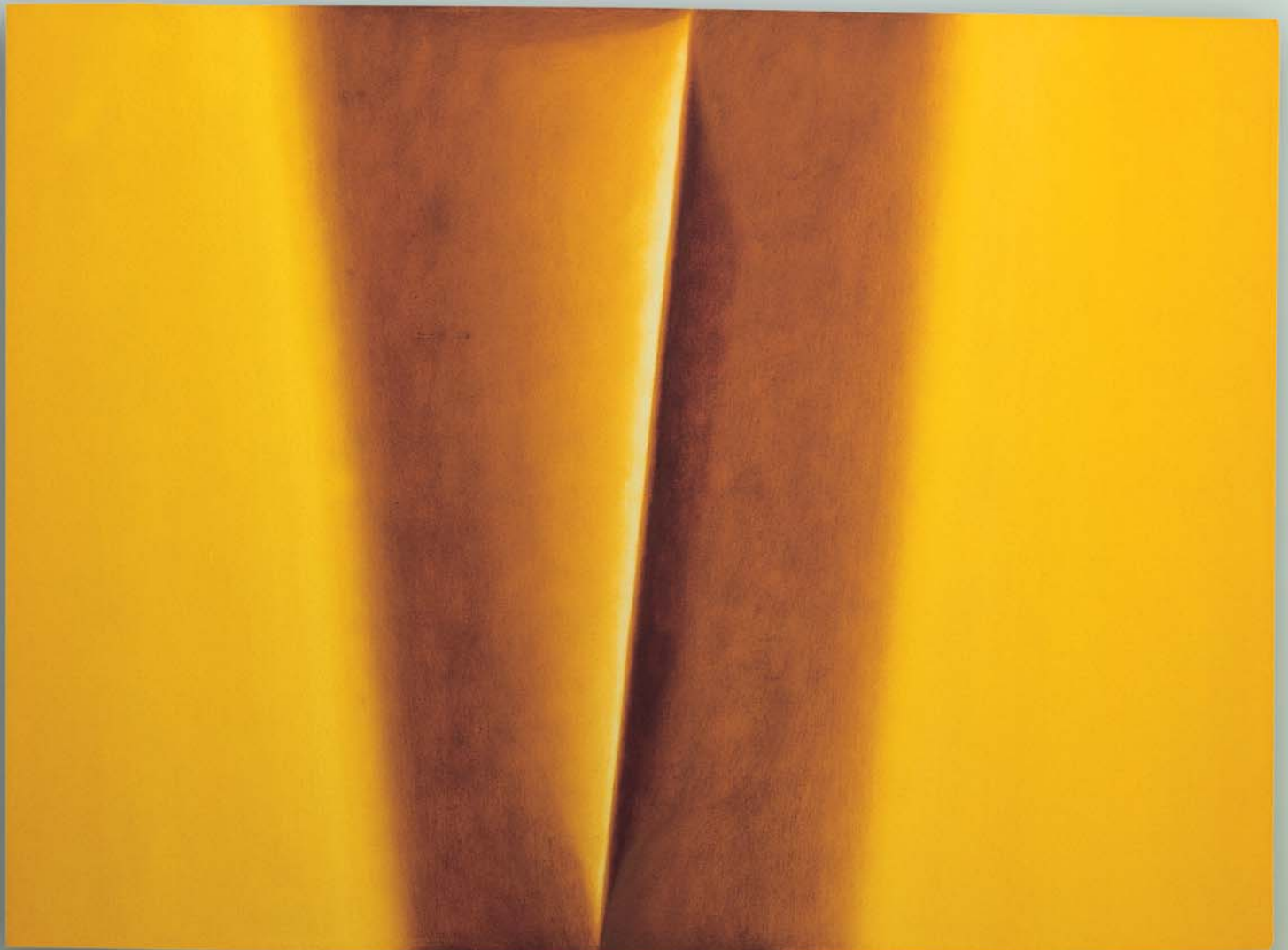
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm 52x72



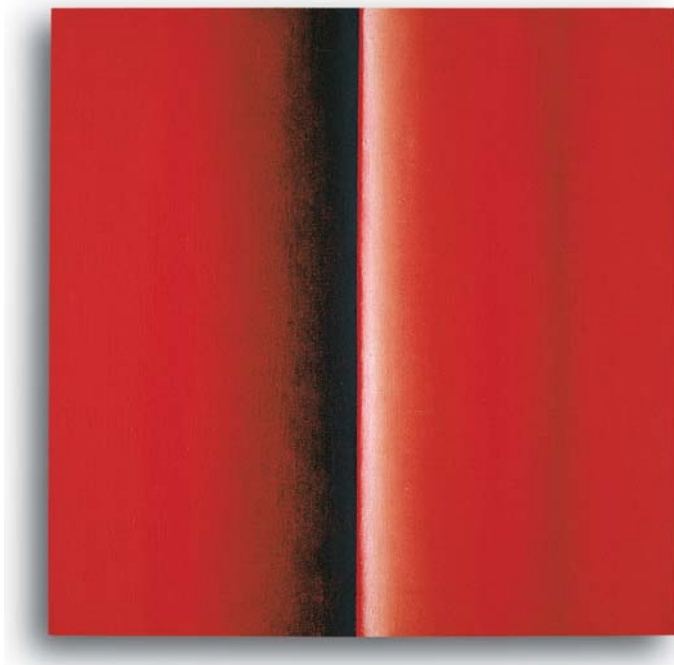
**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm128x182, Courtesy Galleria Concetti d'Arte,



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm130x82,5



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm117x157



**Luce interiore** 2003  
olio su tela cm 50x50



**Luce interiore** 2003  
olio su tela, cm127x157,5



**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm32x32 collezione privata, Bergamo



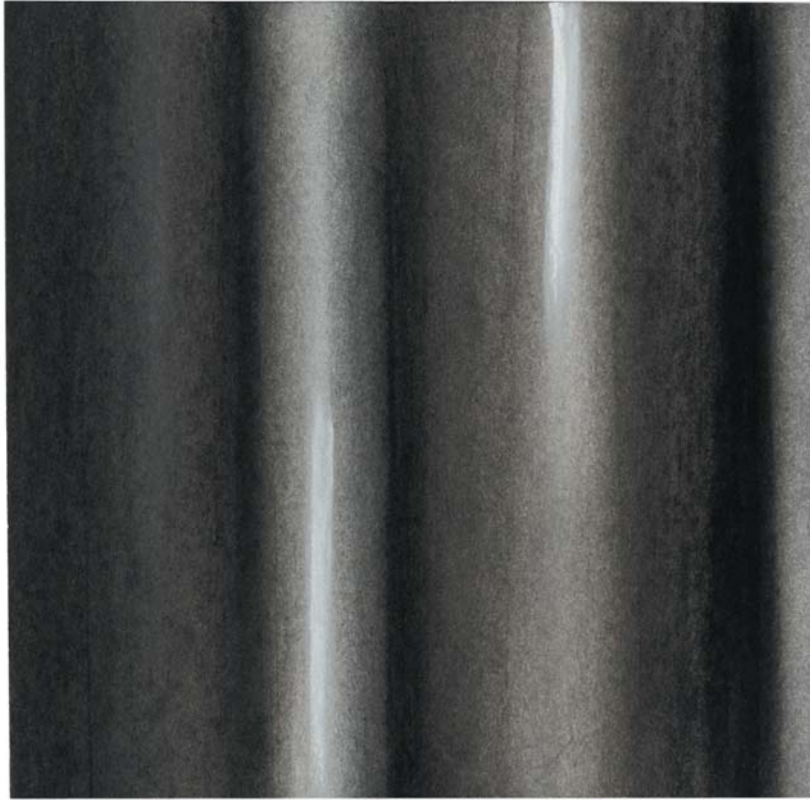


**Prospettiva interiore** 2003  
olio su tela, cm128x182

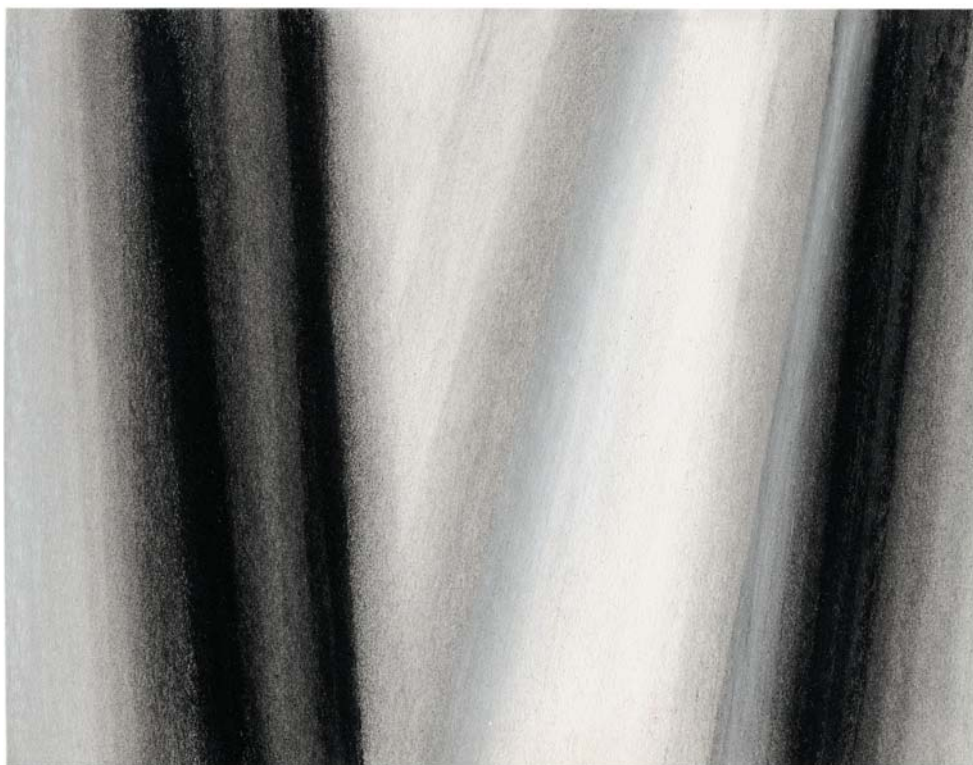








**Luce interiore** 2003  
pastello su carta, cm21x21,4





**Luce interiore** 2003  
pastello su carta, cm19x26,4





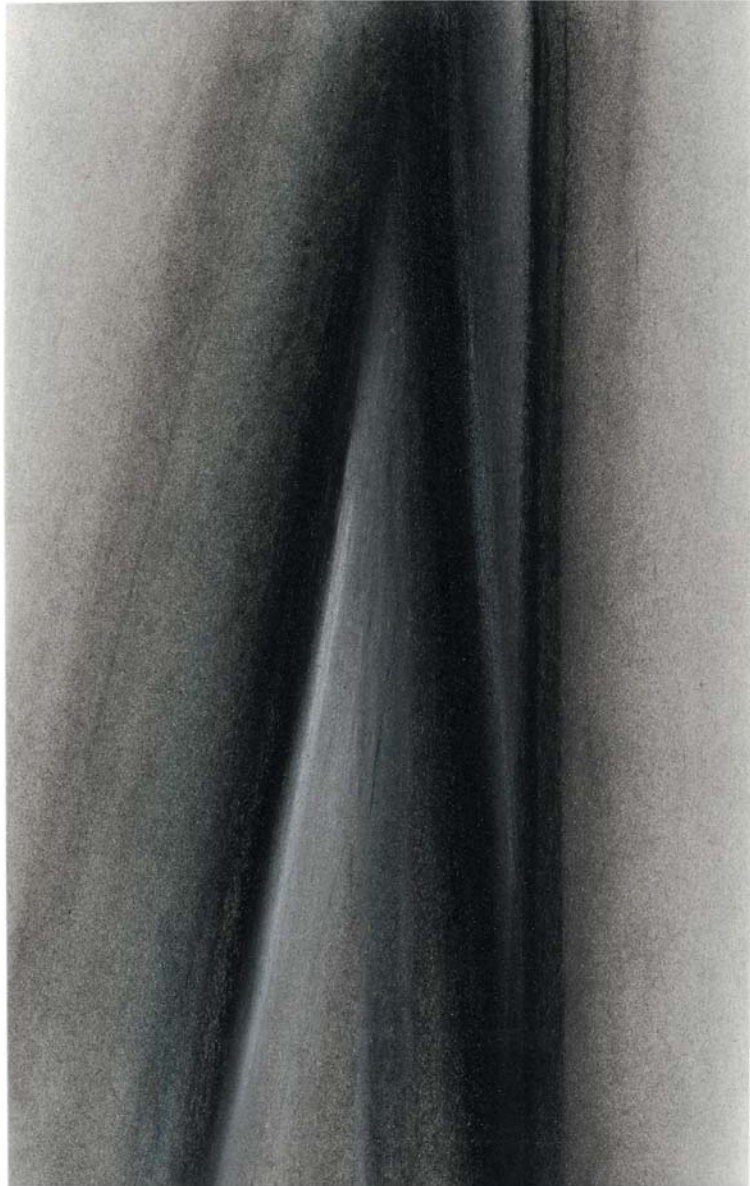
# LUCE INTERIORE

di Valeria Vaccari

All'inizio degli anni 70 alcuni artisti italiani, in antitesi al minimalismo americano e all'arte astratto-concreta decidono di rinnovare il volto della pittura aniconica. Affrontano allora la superficie del quadro come luogo d'espressione della luce e del ritmo lirico determinato dal colore. Rompendo le regole matematiche, l'amore per il numero, entrano nel campo e dell'indefinito dell'invisibile. Protagonista assoluta dell'opera diventa l'apparizione epifanica del non visto, la materializzazione del confine tra mondo reale e mondo del pensiero. Ciò che "si vede" è solo un frammento di una realtà che continua in uno spazio altro e sconosciuto. Sulla tela viene evocata la percezione di un movimento che va oltre la forma, un flusso continuo di svelamenti e nascondimenti. Questa pittura vuol rendere visibile lo spazio di senso che precede la realtà e viene intuito dal pensiero. L'artista è obbligato a riflettere sul gesto che compie, ad indagare la consistenza del fare- essere del colore come creatura oggettiva e separata dal suo sostare di fronte al quadro. Diversamente da quanto accadeva nell'informale il suo intervento è minimo, si riduce ad un segno, uno squarcio di vuoto nella materia pittorica, lo scavo e il graffio che fanno emergere la luce. Il colore ha potenzialità espressive dirimpanti e instabili, è una massa emotiva difficilmente manovrabile. La personalità dell'artista rimane muta, il suo braccio fermo è il mezzo attraverso il quale il colore-spazio si esprime liberamente. Attraverso il colore si creano superfici aperte, si spinge lo sguardo verso gli estremi del visibile. Su queste premesse filosofiche si muove il lavoro di Raffaele Cioffi, pittore cresciuto artistica-

mente negli anni 90. La sua ricerca affronta il confine tra la struttura dello spazio pittorico, delimitato da forme geometriche e il luogo della visione interiore che si espande infinitamente. Emerge la contrapposizione tra una risoluzione analitica delle forme e il loro smarginare oltre la geometria. Attraverso la stratificazione e la velatura Cioffi crea un'alternanza di chiaro-scuro, le pieghe di un sipario in cui improvvisamente si apre uno spiraglio di luce. Questa apertura può avere sembianze di prospettiva fantastica i cui contorni si perdono nel pulviscolo luminoso, oppure essere appena accennata ma a rilievo, quasi a respingere chi si avvicina. Qual è il vero confine tra il mondo al di fuori della tela e il mondo nel quale l'artista ci invita ad immergerci? Dobbiamo avere paura di quella luce che riverbera e moltiplica segretamente sotto il colore? In quale luogo infine avviene la visione? In alcuni quadri del ciclo "Prospettiva interiore" lo spazio diventa tridimensionale e volumetrico, si squaderna in forme concave e convesse. La soglia è appena visibile nascosta dallo scarto delle masse di materia pittorica. Caratteristica è la creazione di piani di visione interni l'uno all'altro e subordinati alla manifestazione della luce. Attraverso la rarefazione del colore alternata alla sua concentrazione, Cioffi realizza un continuo movimento interno allo spazio. Il pulviscolo luminoso destruttura ciò che la massa colorata ha magistralmente strutturato, delimitato. Nelle opere del ciclo "Luce interiore" al centro è una lingua di bianco luminosissima. Come una lamina che sporge dalla tela, essa si staglia netta all'interno oppure s'insinua tra le pieghe del sipario. In alcuni quadri è possibile individuare più aperture che creano ondulazioni, come fuochi fatui emergono dall'oscurità.

Rimane da chiedersi come, nell'epoca della vir-



**Luce interiore** 2003  
pastello su carta, cm29,6x18,2

# INTERIOE LIKE

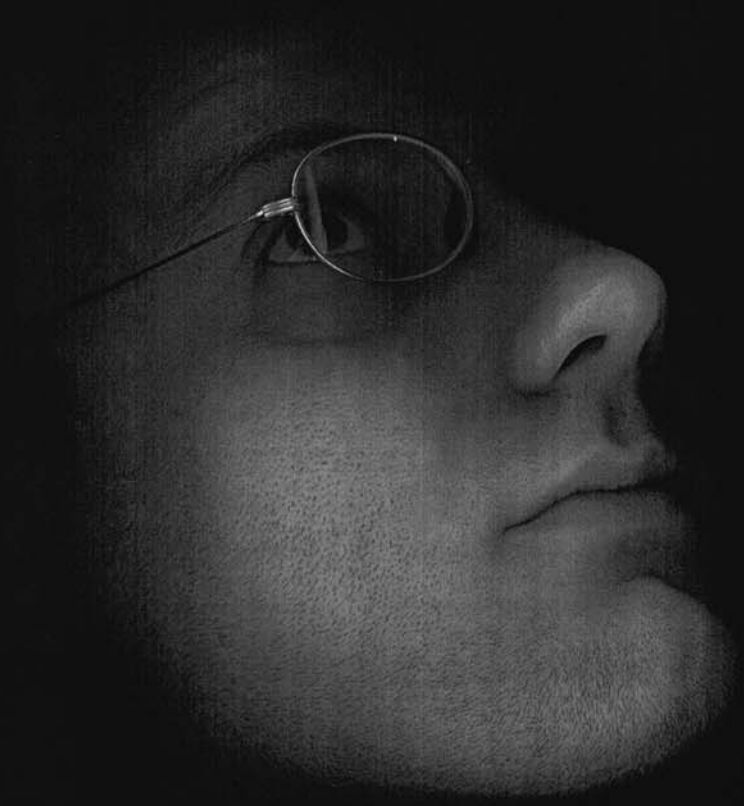
by Valeria Vaccari

All'inizio degli anni 70 alcuni artisti italiani, in antitesi al minimalismo americano e all'arte astratto-concreta decidono di rinnovare il volto della pittura aniconica. Affrontano allora la superficie del quadro come luogo d'espressione della luce e del ritmo lirico determinato dal colore. Rompendo le regole matematiche, l'amore per il numero, entrano nel campo dell'indefinito e dell'invisibile. Protagonista assoluta dell'opera diventa l'apparizione epifanica del non visto, la materializzazione del confine tra mondo reale e mondo del pensiero. Ciò che "si vede" è solo un frammento di una realtà che continua in uno spazio altro e sconosciuto. Sulla tela viene evocata la percezione di un movimento che va oltre la forma, un flusso continuo di svelamenti e nascondimenti. Questa pittura vuol rendere visibile lo spazio di senso che precede la realtà e viene intuito dal pensiero. L'artista è obbligato a riflettere sul gesto che compie, ad indagare la consistenza del fare- essere del colore come creatura oggettiva e separata dal suo sostare di fronte al quadro. Diversamente da quanto accadeva nell'informale il suo intervento è minimo, si riduce ad un segno, uno squarcio di vuoto nella materia pittorica, lo scavo e il graffio che fanno emergere la luce. Il colore ha potenzialità espressive dirompenti e instabili, è una massa emotiva difficilmente manovrabile. La personalità dell'artista rimane muta, il suo braccio fermo è il mezzo attraverso il quale il colore-spazio si esprime liberamente. Attraverso il colore si creano superfici aperte, si spinge lo sguardo verso gli estremi del visibile.

Su queste premesse filosofiche si muove il lavoro di Raffaele Cioffi, pittore cresciuto artisticamente negli anni 90. La sua ricerca affronta il

confine tra la struttura dello spazio pittorico, delimitato da forme geometriche e il luogo della visione interiore che si espande infinitamente. Emerge la contrapposizione tra una risoluzione analitica delle forme e il loro smarginare oltre la geometria. Attraverso la stratificazione e la velatura Cioffi crea un'alternanza di chiaro-scuro, le pieghe di un sipario in cui improvvisamente si apre uno spiraglio di luce. Questa apertura può avere sembianze di prospettiva fantastica i cui contorni si perdono nel pulviscolo luminoso, oppure essere appena accennata ma a rilievo, quasi a respingere chi si avvicina. Qual è il vero confine tra il mondo al di fuori della tela e il mondo nel quale l'artista ci invita ad immergerci? Dobbiamo avere paura di quella luce che riverbera e moltiplica segretamente sotto il colore? In quale luogo infine avviene la visione? In alcuni quadri del ciclo "Prospettiva interiore" lo spazio diventa tridimensionale e volumetrico, si squaderna in forme concave e convesse. La soglia è appena visibile nascosta dallo scarto delle masse di materia pittorica. Caratteristica è la creazione di piani di visione interni l'uno all'altro e subordinati alla manifestazione della luce. Attraverso la rarefazione del colore alternata alla sua concentrazione, Cioffi realizza un continuo movimento interno allo spazio. Il pulviscolo luminoso destruttura ciò che la massa colorata ha magistralmente strutturato, delimitato. Nelle opere del ciclo "Luce interiore" al centro è una lingua di bianco luminosissima. Come una lamina che sporge dalla tela, essa si staglia netta all'interno oppure s'insinua tra le pieghe del sipario. In alcuni quadri è possibile individuare più aperture che creano ondulazioni, come fuochi fatui emergono dall'oscurità.

Rimane da chiedersi come, nell'epoca della virtualità e della riproduzione fotografica e pittori-



## Biografia

Nato a Desio in provincia di Milano nel 1971, si diploma al Liceo Artistico "Papa Ratti" di Desio dove inizia ad interessarsi alla pittura. Frequentando l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano chiarisce le sue scelte programmatiche. Fondamentale per lo sviluppo del proprio linguaggio è stato l'incontro con artisti come Claudio Olivieri e Mario Raciti appartenenti all'area della "Pittura Pittura".

Ricordando le più importanti mostre organizzate in gallerie private ed istituzioni pubbliche in Italia e all'estero dobbiamo segnalare la personale dedicata all'artista nel 2001 presso lo Young Museum di Revere di Mantova nel 2001.

Vive e lavora a Nova Milanese in provincia di Milano.

## Biography

Born in Desio (Milan) in 1971, he graduated at the Liceo Artistico "Papa Ratti" in Desio, where he began to devote his interest to painting. Going to the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan, his programmatic choice becomes clear.

The acquaintance of artists like Claudio Olivieri, Mario Raciti, belonging to the area of "Pittura Pittura" (Painting Painting), is fundamental to the development of his own language.

Mentioning the most important exhibitions organized in private galleries and public institutions in Italy and abroad we must remember the personal exhibitions in Young Museum of Revere near Mantova organized in 2001.

He lives and works in Nova Milanese (Milan).

## Esposizioni

### Expositions

- 1988** UCAI, Milano
- 1999** Villa Reale, Monza
- 1991** Il Centro, Nova Milanese (Milano)
- 1993** Villa Ghirlanda, Cinisello Balsamo (Milano)
- 1994** Galleria Morone 6, Milano
- 1995** Salone Clerici ACLI, Milano
- 1996** Premio San Carlo Borromeo, Palazzo  
della Permanente, Milano  
Galleria Lodi, Los Angeles
- 1997** Centro Culturale Maggi, Sesto San Giovanni (Milano)  
Rassegna di Pittura Bice Bugatti, Nova Milanese (Milano)
- 1998** BSH, Milano
- 1999** Rassegna di Pittura Bice Bugatti, Nova Milanese (Milano)  
XXXIX Premio Suzzara, Suzzara (Mantova)
- 2001** Young Museum, Museo d'Arte  
Contemporanea, Revere (Mantova)  
Strategie per l'arte, Riva del Garda (Trento)  
Cavenaghi Arte, Milano
- 2002** Civica Pinacoteca di Lissone, Lissone (Milano)  
Open. Art gallery, Milano
- 2002-03** VISIONE INTERIORE  
Palazzo Bargnani Dandolo, Adro (Brescia);  
Villa Glisenti, Villa Carcina (Brescia);  
Fondazione Cicogna Rampana, Palazzolo sull'Oglio (Brescia);  
Chiesa dei Disciplini, Castenedolo (Brescia)
- 2003** Galleria Sekanina, Ferrara  
Galleria Edieuropa, Roma  
Galleria Ezio Mariani, Seregno  
Chostro di Voltorre, Museo d'Arte  
Moderna, Gavirate (Varese)



Continuum 2004, 2003  
olio su tela, cm40x91

