

BASILE CONTEMPORARY
GALLERIA D'ARTE

6_24

ROBERTA MORZETTI
ARTIST



6_24

ROBERTA MORZETTI
ARTIST

a cura di Marco Giammetta
con Rosa Basile

“ The most common form of despair is
don't be who you are ”

Saren Kierkegaard

“ La forma più comune di disperazione è
non essere chi sei ”

Søren Kierkegaard

6_24

Today, everything or almost everything happens through the mediation of technologies capable of conveying reality through images.

Real and virtual lose their dichotomous relationship and overlap, generating a third dimension which is that of illusoriness.

Being understood as a material and sensorial dimension, fueled by experience and lived experience, transforms and changes; everything is possible in this virtual dimension and then we can be what we want, what we are not and what we will never be.

The virtual thus becomes a very powerful communication tool capable of denying the real dimension, confusing it with the ephemeral and massifying its image.

Morzetti's works question the current state of identity understood as the real essence of being, for this reason 6.

The spasmodic search for aesthetic beauty as an absolute, real or virtual value can, in a process of illusory sweetening, necrotise the "inside" which, in this mechanism of flaunting a falsified status, loses its existential hinges becoming internal emptiness.

It is therefore a matter of force to open, dig, enter inside the body to find oneself, to investigate the real values of being, bringing existence back to the center of the real self.

How much do we live in real time, how much is being part of a society today a value and not a passive presence, how necessary is it to be inside the system and contribute to its change?

The body, purged of narcissistic torpor, must return to being an instrument of perception to allow us to reclaim our real identity and make us participants in the time in which we live.

Our responsibility is to feel, evaluate and consciously act.

Marco Giammetta

6_24

Oggi, tutto o quasi, avviene attraverso la mediazione di tecnologie in grado di veicolare il reale attraverso le immagini. Reale e virtuale perdono il loro rapporto dicotomico e si sovrappongono, generando una terza dimensione che è quella dell'illusorietà.

L'essere inteso come dimensione materica e sensoriale, alimentato dall'esperienza e dal vissuto, si trasforma, si muta; tutto è possibile in questa dimensione virtuale ed allora possiamo essere ciò che vogliamo, ciò che non siamo e ciò che non saremo mai.

Il virtuale diventa così potentissimo strumento di comunicazione in grado di negare la dimensione reale, confondendola con l'effimero e massificandone l'immagine.

Le opere della Morzetti si interrogano sull'attuale stato dell'identità intesa come reale essenza dell'essere, per questo 6_24.

La spasmodica ricerca della bellezza estetica come valore assoluto, reale o virtuale, può, in un processo di edulcorazione illusoria, necrotizzare il "dentro" che in questo meccanismo di ostentazione di uno status falsificato, perde i propri cardini esistenziali diventando vuoto interiore.

E' quindi gioco forza aprire, scavare, entrare dentro il corpo per ritrovarsi, per indagare sui reali valori dell'essere riportando l'esistenza al centro dell'io reale.

Quanto abitiamo il tempo reale, quanto l'essere parte di una società oggi è un valore e non un passivo esserci, quanto è necessario essere dentro il sistema e contribuire al suo cambiamento?

Il corpo, epurato dal torpore narcisistico, deve ritornare ad essere strumento di percezione per consentirci di riappropriarci della nostra reale identità e renderci partecipi del tempo in cui viviamo.

La nostra responsabilità è sentire, valutare e consapevolmente agire.

Marco Giammetta

Intus Legere

There is a very close relationship between the artist and the "being" understood as the perceptive capacity of our body, whose skin represents the border between the inside and the outside.

It is the skin that receives frequencies and vibrations and communicates sensations that turn into emotions; a thin membrane that changes metamorphically with the passing of time and leaves behind the signs of the lived experience. It is on the "experience" that the artist investigates and reflects, without softening the pain and the suffering but, on the contrary, underlining its educational value.

The profound relationship with interiority, which pushes the artist to dig to the point of stripping its own bodies, conceals a severe warning against that frantic search for external beauty, which fuels vanity and the atavistic hunger for consensus, subtle enemies of freedom.

The artist's sculptural work reveals a compositional and manual talent, capable of shaping and transforming the matter, allowing its forms to distance themselves from a blurred vision of reality. The objective is to lead the observer with innocent sincerity to "see", without filters, the signs caused by life experiences, and to reflect on the therapeutic and compensatory value that pain can generate, if experienced as an opportunity and not as a defeat.

Morzetti's human forms are a metaphorical bridge between the deepest self/experience and the evocative force of a beauty that does not aim to please, but to stimulate reflections and suggestions, amplified by constant mythological references. They are symbols and images that emerge from nothing, through a substantial matter that is born shapeless and, thanks to its regenerative power, is shaped and becomes form. These appear as silent witnesses of a life lived and project themselves into the present with decision and immaculate arrogance. They are listening, they look at us and they are no longer victims, but luminous representations of a poison that has been transformed into medicine.

As well as the duplication of faces that tells of the dichotomous relationship between Kairos and Aion: the search for the "right moment" to manifest and affirm one's identity and eternity as an ambition.

The meticulousness of the details, the use of organic elements and the obsessive ability to model the matter, generate in the works a harmony between the style they express and the cultural and moral heritage from which they come to life, a legacy of a deep-rooted sculptural tradition typical of the territory where the artist lives and works.

His sculptures emanate light, they hang in the air and, with the candor of white, they tell their story without hiding the weight of the earthly experience; they are angels on earth who have fought and suffered and do not bow to oblivion.

As the artist says, *"Sculpture is a border activity, between the ego and the metaphor and has the power to bring out hidden energies by bypassing conscious barriers."* For this reason his work is based on a continuous comparison between different semantic languages, that of the ego and that of communication which, without ever overlapping, find the way to connect and tell.

The use of the flame deforms, distorts, shapes and in a hybridizing process can leave room for that "inside" that transfigures the image and discovers veins, connections, synapses that intertwine, altering the neutrality of the white color.

Morzetti thinks that color is not simply a physical manifestation of the light that the observer passively perceives from the outside, but it is also and above all an elaboration of the eye and therefore of the human mind. A Goethean vision that leads the artist to choose white, as the color of life and rebirth (for Western culture), but also the color of death (for Eastern culture). A color that contains all colors within itself and which, thanks to its neutrality, strongly highlights the relationship between light and dark, between light and shadow, a characteristic of the sculptural art of the Baroque period.

Intus Legere

Esiste uno strettissimo rapporto tra l'artista e "l'essere" inteso come capacità percettiva del nostro corpo, la cui pelle rappresenta il confine tra il dentro e il fuori.

È la pelle a ricevere frequenze e vibrazioni e a comunicare sensazioni che si trasformano in emozioni; una sottile membrana che si modifica metamorficamente al passaggio del tempo e che lascia su di sé i segni dell'esperienza vissuta.

È sul vissuto che l'artista indaga, riflette, senza edulcorarne il dolore e la sofferenza ma, anzi, sottolineando che quella nocezione, spesso, ne amplifica il suo valore maieutico.

Il profondo rapporto con l'interiorità, che spinge l'artista a scavare fino a scarnificare i propri corpi, cela un severo monito nei confronti di quella spasmodica ricerca della bellezza esteriore, che alimenta la vanità e l'atavica fame di consenso, subdoli nemici della libertà.

La produzione scultorea dell'artista svela una dote compositiva e manuale capace di plasmare e trasformare la materia, concedendo alle sue forme di prendere le distanze da una obnubilata visione della realtà. L'obiettivo è portare l'osservatore con innocente sincerità a "vedere", senza filtri, i segni provocati dalle esperienze della vita, e riflettere sul valore terapeutico e risarcitivo che il dolore può generare, se vissuto come occasione e non come sconfitta.

Le forme umane della Morzetti, sono un ponte metaforico tra l'io/vissuto più profondo e la forza evocativa di una bellezza che non mira ad avere compiacimento, ma a stimolare riflessioni e suggestioni, amplificate da costanti riferimenti mitologici. Sono simboli e immagini che emergono dal nulla, tramite una materia consistente che nasce informe e, grazie al suo potere rigenerativo, si plasma e diventa forma. Questi appaiono come silenziosi testimoni di una vita vissuta e si proiettano nel presente con decisione e immacolata arroganza. Sono in ascolto, ci guardano e non sono più vittime, ma luminose rappresentazioni di un veleno che si è trasformato in medicina.

Così come la duplicazione dei volti che racconta il rapporto dicotomico tra Kairos e Aion: la ricerca del "momento opportuno" per manifestarsi e affermare la propria identità e l'eternità come ambizione.

La minuzia dei particolari, l'uso di elementi organici e la maniacale capacità di modellazione della materia, generano nelle opere una armonia tra lo stile che esprimono e il patrimonio culturale e morale da cui prendono vita, retaggio di una radicata tradizione scultorea propria del territorio in cui vive e lavora l'artista.

Le sue sculture emanano luce, si librano nell'aria e, con il candore del bianco, si raccontano senza nascondere il peso dell'esperienza terrena; sono angeli in terra che hanno combattuto e sofferto e non si piegano all'oblio.

Come dice l'artista *"La scultura è un'attività di confine, tra l'io e la metafora e ha il potere di far emergere energie nascoste aggirando le barriere coscienti"*. Per questo il suo lavoro si basa su un continuo confronto tra linguaggi semantici diversi, quello dell'io e quello della comunicazione che, senza mai sovrapporsi, trovano la strada per connettersi e raccontare. In questa ricerca di confronto, l'artista apre il dialogo con l'intelligenza artificiale, utilizzandone le potenzialità espressive, senza mai lasciarla prevaricare. La nuova tecnologia muove l'opera nello spazio, la trasforma per darle una lettura alternativa. Reale e virtuale si confrontano lasciando all'osservatore il ruolo decisionale del punto di vista da scegliere, così che l'esperienza rimanga unicamente soggettiva.

L'uso della fiamma deforma, distorce, plasma e in un divenire ibridante lascia spazio a quel "dentro" che trasfigura l'immagine e scopre nervature, connessioni, sinapsi che si intrecciano alterando la neutralità del colore bianco.

Il colore per la Morzetti, non è semplicemente una manifestazione fisica della luce che l'osservatore percepisce passivamente dall'esterno, ma è anche e soprattutto una elaborazione dell'occhio e quindi della mente umana. Una visione goethiana che porta l'artista a scegliere il bianco, in quanto colore della vita e della rinascita (per la cultura occidentale), ma anche colore della morte (per la cultura orientale). Un colore che in sé rinchiusa tutti i colori e che grazie alla sua neutralità, rimarca con forza il rapporto tra chiaro e scuro, tra luce ed ombra, caratteristica propria dell'arte scultorea del periodo barocco.

Be way of posing

According to Michelangelo Buonarroti, who borrowed his theory from Leon Battista Alberti (*De Statua*, c. 1450), sculpture is divided into two large categories: that "by way of placing" and that "by way of removing". The first concerns the modeling of clay or wax (and consequently bronze statuary), in which the work takes shape from the hands of the sculptor who shapes it by adding material; the second concerns the carving of the stone which, according to Michelangelo's Neoplatonic idea, already contains the concept within itself, so that the sculptor only has to remove the excess marble. Sculpture "by way of posing" has to do with fingers, caresses, delicate gestures; that "by removing" is tiring, involves a struggle with the material, the use of the chisel and the rasp.

Yet since time immemorial there has also been another (three-dimensional) way to represent reality or, better yet, preserve a copy of it: the cast. The latter finds its origins in funeral masks, a custom that dates back to the Neolithic and which derives from magical beliefs. The initial purpose of these masks, however, was to keep the face of the deceased intact to defend him from hostile demons, not so much to represent or duplicate him. An apotropaic function therefore, which went beyond pure and simple conservation. Different, however, was the use of the funeral mask in the Roman culture of the Republican era, much less involved in eschatological interests. The aim was to perpetuate the cult of the ancestors. The *ius imaginum*, in fact, was the right of the most illustrious families to keep the portrait of their ancestors in the atrium of their home for various purposes: the famous passage by Polybius (206-124 BC) tells of how, during the rites funerals of the patricians, the wax masks of deceased relatives were worn by some participants in the procession who, in some way, paid homage and underlined the deeds of the dead man and the greatness of his family. A custom that had great influence on the development of Middle-Italic portraiture, so much so that several scholars hypothesized that the marked realism of the Roman portrait derived precisely from this tradition. Clearly the cast also has a mechanical function, linked to mass reproducibility, think of bronze statuary or the production of moulds. But that's another story. What interests us here is to start from this possibility other than the sculptural variables and to investigate its potential.

Going back to the ancient world, the Greek portrait was always full-figure, while the Roman one featured a half-length portrait, probably thanks to the influence of funeral masks.

The relationship between cast, wax modeling and traditional sculpture has a long and fascinating history (what Julius von Schlosser said in his *History of the wax portrait* remains unsurpassed after more than a century). The statue, whether made of marble or bronze, stands on the pedestal, becoming an otherness and an authority with respect to the spectator. Its elevation gives it an aura that distances it from everyday reality, confining it to an unattainable empyrean.

The cast or wax mannequin, however, is not, they are placed on a horizontal plane with the viewer, revealing an approach much closer to contemporary sensitivity.

It is no coincidence that the beginning of modern sculpture coincides with the abolition of the pedestal, or when Auguste Rodin (1840-1917) decided to place his *Burgers of Calais* (1889) at ground level so that observers could "penetrate the heart of the subject."

And it is precisely from this point that I would like to start a backward reasoning on the work of Roberta Morzetti: from the idea of the cast, of the anatomical fragment; but also from the hypothesis of a sculpture that asks, by reinterpreting or reinventing Rodin, to emotionally pass through the viewer. Is it possible, through the use of the trace and the imprint (and therefore the cast), to alter the physiognomy of the depicted subject and, at the same time, maintain a high realism?

While wanting to leave this question suspended, it comes naturally, looking at Morzetti's works, to think of Medardo Rosso (1858-1928) who managed, in the same years as Rodin, to alter the faces of his subjects while remaining anchored to naturalism, in an attempt to "fuse and unify the two different materials of the solid body and atmospheric space" (G.C. Argan). In Medardo Rosso, the use of wax (which refers to the cast) creates a disturbing effect which has to do with the need to study light and perception, but also with an attempt to transform and overturn the human anatomy, as Umberto Boccioni (1882-1916) would later do with his plastic creations (from *Antigrazioso* to *Unique Forms in the Continuity of Space*). The human body, although present, is penetrated by the surrounding reality, becoming something hybrid and, in some ways, post-organic.

Now the die has been cast, the avant-garde revolution has begun and the body and its perfection will begin to lose their centrality to bring out deformation, anatomical distortion, mutilation, shapelessness. Expressionism, cubism, surrealism... thanks to these movements the body is ready to take other paths, to open itself to distortion, to alteration. The realistic representation, as in Morzetti's works, was only a means to achieve something else.

At this point even the curiosity for the cast, the imprint, the trace, becomes something to be developed and investigated for contemporary artists. How can we not mention Marcel Duchamp with *Feuille de vigne femelle* (1950) or *With my tongue in my cheek* (1959) or, subsequently, Bruce Nauman, Giuseppe Penone, etc., up to Marc Quinn and his self-portraits made through filled casts with his own blood. In short, the moulds, the use of one's own body as a subject or object to be investigated, the elaboration of one's own body imprint, have an important tradition and a multiple declination that deserves further and more in-depth analysis and critical investigations.

The last element that I would like to consider, looking at the work of Roberta Morzetti, is the relationship with the material which, consciously, is made the object of an alteration and, we could say, a downgrading. No longer the noble and precious element of traditional sculpture, but something linked to contemporaneity which, however, undergoes a metamorphosis, a mutation: the mutation of the matter which becomes a mutation of the body. Just as Alberto Burri with his *Combustions* had first ennobled plastic by burning it, so these shreds of bodies are transformed into something more complex, in an attempt at redemption and intellectual elevation.

Just like Icarus who, attempting to rise above all the others to reach the sun, unties his wings and falls disastrously to the ground, giving life at the same time to his "masterpiece" (that is, becoming a metaphor for every push upwards, of every desire to rise beyond one's condition), thus Morzetti's matter and bodies, in their disintegration, aim at the same dramatic tension.

Per via di porre

Secondo Michelangelo Buonarroti, che mutuava la sua teoria da Leon Battista Alberti (*De Statua*, 1450 c.), la scultura si divide in due grandi categorie: quella "per via di porre" e quella "per via di levare". La prima riguarda la modellazione dell'argilla o della cera (e di conseguenza la statuaria in bronzo), in cui l'opera prende forma dalle mani dello scultore che la plasma aggiungendo materia; la seconda riguarda l'intaglio della pietra che, secondo l'idea neoplatonica michelangiolesca, contiene già in sé il concetto, cosicché lo scultore non deve far altro che togliere il marmo in eccesso. La scultura "per via di porre" ha a che fare con le dita, la carezza, i gesti delicati; quella "per via di levare" è faticosa, comporta una lotta con la materia, l'uso dello scalpello e della raspa.

Eppure esiste da tempo immemore anche un altro modo (tridimensionale) per rappresentare la realtà o, meglio, conservarne una copia: il calco. Quest'ultimo trova la sua origine nelle maschere funebri, un'usanza che risale al neolitico e che deriva da convinzioni magiche. La finalità iniziale di queste maschere era però quella di mantenere intatto il volto del defunto per difenderlo dai demoni ostili, non tanto quella di rappresentarlo o duplicarlo. Una funzione apotropaica dunque, che andava oltre la conservazione pura e semplice. Diverso, invece, è stato l'uso della maschera funebre nella cultura romana di epoca repubblicana, assai meno coinvolta da interessi escatologici. Lo scopo era quello di perpetuare il culto degli avi. Lo *ius imaginum*, infatti, era il diritto delle famiglie più illustri a tenere nell'atrio della propria casa il ritratto degli antenati con diverse finalità: celebre il passo di Polibio (206-124 a.C.) in cui si racconta di come, durante i riti funebri dei patrizi, venissero indossate da alcuni partecipanti al corteo le maschere in cera dei parenti defunti che, in qualche modo, andavano così a rendere omaggio e a sottolineare le gesta del morto e la grandezza della sua famiglia. Un'usanza che ha avuto grande influenza sullo sviluppo della ritrattistica medio-italica, tanto da far ipotizzare a diversi studiosi che lo spiccato realismo del ritratto romano derivasse proprio da questa tradizione. Chiaramente il calco ha anche una funzione meccanica, legata alla riproducibilità in serie, pensiamo alla statuaria in bronzo o alla produzione di stampi. Ma quella è un'altra storia. Quello che qui ci interessa è partire da questa possibilità *altra* rispetto alle variabili scultoree e andarne ad indagare le potenzialità.

Prendere l'impronta di un corpo vuol dire sempre smembrarlo, spezzarne la totalità e integrità anatomica per arrivare a una fisicità estremamente realistica ma parcellizzata. Per tornare al mondo antico, il ritratto greco era sempre a figura intera, mentre quello romano prevedeva il mezzobusto, probabilmente proprio grazie all'influenza delle maschere funebri. Il rapporto tra calco, ceroplastica e scultura tradizionale ha una storia lunga e affascinante (rimane insuperato, dopo oltre un secolo, quanto detto da Julius von Schlosser nel suo *Storia del ritratto in cera*). La statua, che sia in marmo o in bronzo, si erge sul piedistallo, diventa un'altezza e un'autorità rispetto allo spettatore. Il suo elevarsi gli conferisce un'aura che la distanzia dalla realtà quotidiana, confinandola in un'empireo irraggiungibile.

Il calco o il manichino in cera invece no, si pongono su un piano di orizzontalità con lo spettatore, rivelando un approccio molto più vicino alla sensibilità contemporanea.

Non a caso l'inizio della scultura moderna coincide proprio con l'abolizione del piedistallo, ovvero quando Auguste Rodin (1840-1917) decise di collocare i suoi *Borghesi di Calais* (1889) a livello del suolo in modo che gli osservatori potessero "penetrare nel cuore del soggetto".

Ed è proprio da questo punto che vorrei far partire un ragionamento all'indietro sull'opera di Roberta Morzetti: dall'idea del calco, del frammento anatomico; ma anche dall'ipotesi di una scultura che chiede, reinterpretando o reinventando Rodin, di attraversare emotivamente lo spettatore. È possibile, tramite l'uso della traccia e dell'impronta (e quindi del calco), alterare la fisionomia del soggetto raffigurato e, allo stesso tempo, mantenere un elevato realismo?

Pur volendo lasciare sospesa questa domanda, viene spontaneo, guardando le opere della Morzetti, pensare a Medardo Rosso (1858-1928) che è riuscito, negli stessi anni di Rodin, ad alterare i volti dei suoi soggetti pur rimanendo ancorato al naturalismo, in un tentativo di "fondere ed unificare le due materie diverse del corpo solido e dello spazio atmosferico" (G.C. Argan). In Medardo Rosso, proprio l'uso della cera (che rimanda al calco), crea un effetto perturbante che ha sì a che fare con l'esigenza di studiare la luce e la percezione, ma anche con un tentativo di trasformare e stravolgere l'anatomia umana, come poi farà Umberto Boccioni (1882-1916) con le sue creazioni plastiche (da *Antigrazioso a Forme uniche nella continuità dello spazio*). Il corpo umano, pur presente, viene compenetrato dalla realtà circostante, diventa qualcosa di ibrido e, per certi versi, post-organico.

Ormai il dado è tratto, la rivoluzione delle avanguardie è iniziata e il corpo e la sua perfezione cominceranno a perdere la loro centralità per far emergere la deformazione, lo stravolgimento anatomico, la mutilazione, l'informe. Espressionismo, cubismo, surrealismo... grazie a questi movimenti il corpo è pronto a prendere altre vie, ad aprirsi alla distorsione, all'alterazione. La rappresentazione realistica, come nei lavori della Morzetti, era solo un tramite per raggiungere altro.

A questo punto anche la curiosità per il calco, l'impronta, la traccia, diventa qualcosa da sviluppare e da indagare per gli artisti contemporanei. Come non citare Marcel Duchamp con *Feuille de vigne femelle* (1950) o *With my tongue in my cheek* (1959) o, successivamente, Bruce Nauman, Giuseppe Penone, ecc., fino ad arrivare a Marc Quinn e ai suoi autoritratti realizzati attraverso calchi riempiti con il proprio sangue. Insomma, gli stampi, l'utilizzo del proprio corpo come soggetto o oggetto da indagare, l'elaborazione della propria impronta corporea, hanno una importante tradizione e una molteplice declinazione che meriterebbe ulteriori e più approfondite analisi e indagini critiche.

L'ultimo elemento che vorrei considerare, guardando al lavoro di Roberta Morzetti, è il rapporto con la materia che, consapevolmente, viene fatta oggetto di una alterazione e, potremmo dire, di un declassamento. Non più l'elemento nobile e prezioso della scultura tradizionale, ma qualcosa legato alla contemporaneità che, però, subisce una metamorfosi, una mutazione: la mutazione della materia che diventa mutazione del corpo. Così come Alberto Burri con le sue *Combustioni* aveva per primo nobilitato le plastiche bruciando, così questi brandelli di corpi si trasformano in qualcosa di più complesso, in un tentativo di redenzione e di elevazione intellettuale.

Proprio come Icaro che, tentando di elevarsi sopra tutti gli altri per raggiungere il sole, scioglie le proprie ali e precipita rovinosamente a terra dando vita allo stesso tempo al suo "capolavoro" (divenendo cioè metafora di ogni spinta verso l'alto, di ogni volontà di elevarsi oltre la propria condizione), così la materia e i corpi della Morzetti, nel loro disfacimento, mirano alla stessa, drammatica, tensione.

the woman sculpture

Is it still relevant to ask what the position of women in the field of art is today or what is the real inclusion of female artists in the Italian art/market system?

In particular, is the visibility dedicated to them capable of reflecting a real change in that ancestral prejudice sufficient to make gender inequality a thing of the past?

Roberta Morzetti is one of the very few Italian women sculptors, completely dedicated to a complex and physically deteriorating job that she uses as a tool for expressing contemporaneity and emancipation.

Ours was a meeting between women, and between women we reflected on the relationship between being and appearing, between saying and doing, between external and internal beauty, sharing a unified vision of the sense of self.

Six is a path of awareness on the current state of being, which reflects on us and which questions the current overlap of the virtual on the real.

Rosa Basile

la donna scultrice

E' ancora attuale chiedersi quale sia oggi la posizione delle donne nel campo dell'arte ovvero quale sia la reale inclusione delle artiste nel sistema arte/mercato italiano?

In particolare, la visibilità a loro dedicata è in grado di riflettere un reale cambiamento su quell'ancestrale pregiudizio sufficiente a rendere la disparità di genere un ricordo del passato?

Roberta Morzetti è una delle pochissime donne scultrici Italiane, completamente dedicata ad un lavoro complesso e fisicamente deteriorante che lei utilizza come strumento di espressione della contemporaneità e di emancipazione.

Il nostro è stato un incontro tra donne, e tra donne abbiamo riflettuto sul rapporto tra essere e apparire, tra il dire ed il fare, tra la bellezza esteriore ed interiore, condividendo una visione unitaria sul senso dell'io.

Sei è un percorso di consapevolezza sull'attuale stato dell'essere, che fa riflette noi su di noi e che si interroga sull'attuale sovrapposizione del virtuale sul reale.

Rosa Basile

POSTIT_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.
Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 42 x L 35 x P 8



PAX_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 130 x L 150 x P 25



FERONIA_24 (2024)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 100 x L 90 x P 50



C5C7_18 (2018)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 82 x L 45 x P 23



BOMBYXMORI_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 122 x L 45 x P 25

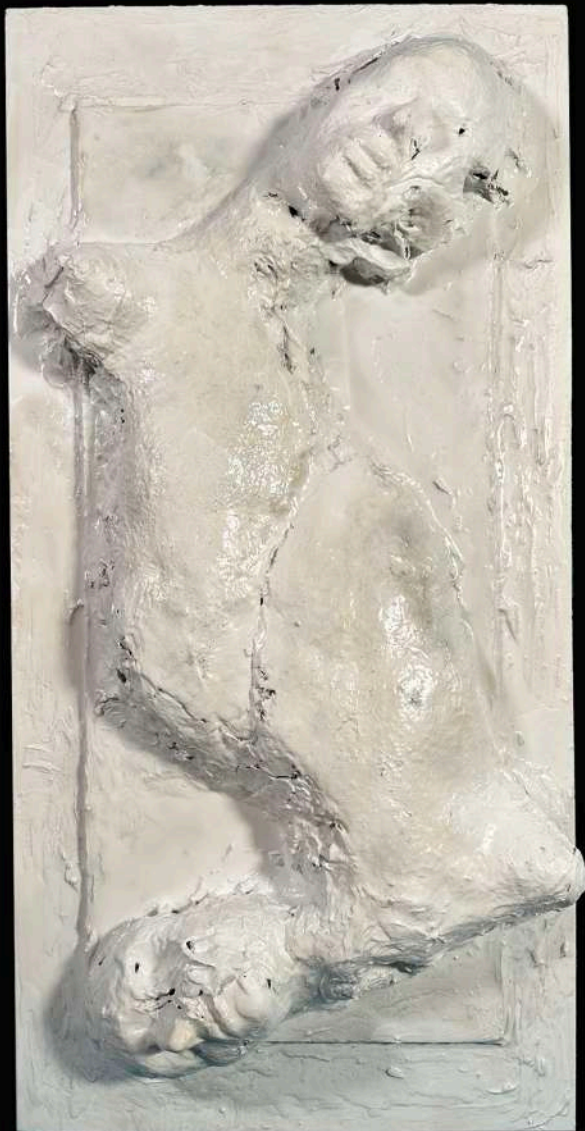


NARCISO_24 (2024)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 110 x L 55 x P 23



NARCOTICA_20 (2020)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 90 x L 45 x P 29



INFIERI_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 180 x L 50 x P 40



CORIANDOLI_16 (2016)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 65 x L 41 x P 35



ICARO_24 (2024)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 210 x L 80 x P 60



DUE_18 (2018)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 150 x L 20 x P 16



MIRROR_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 170 x L 25 x P 25



MORFEA_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 170 x L 22 x P 20



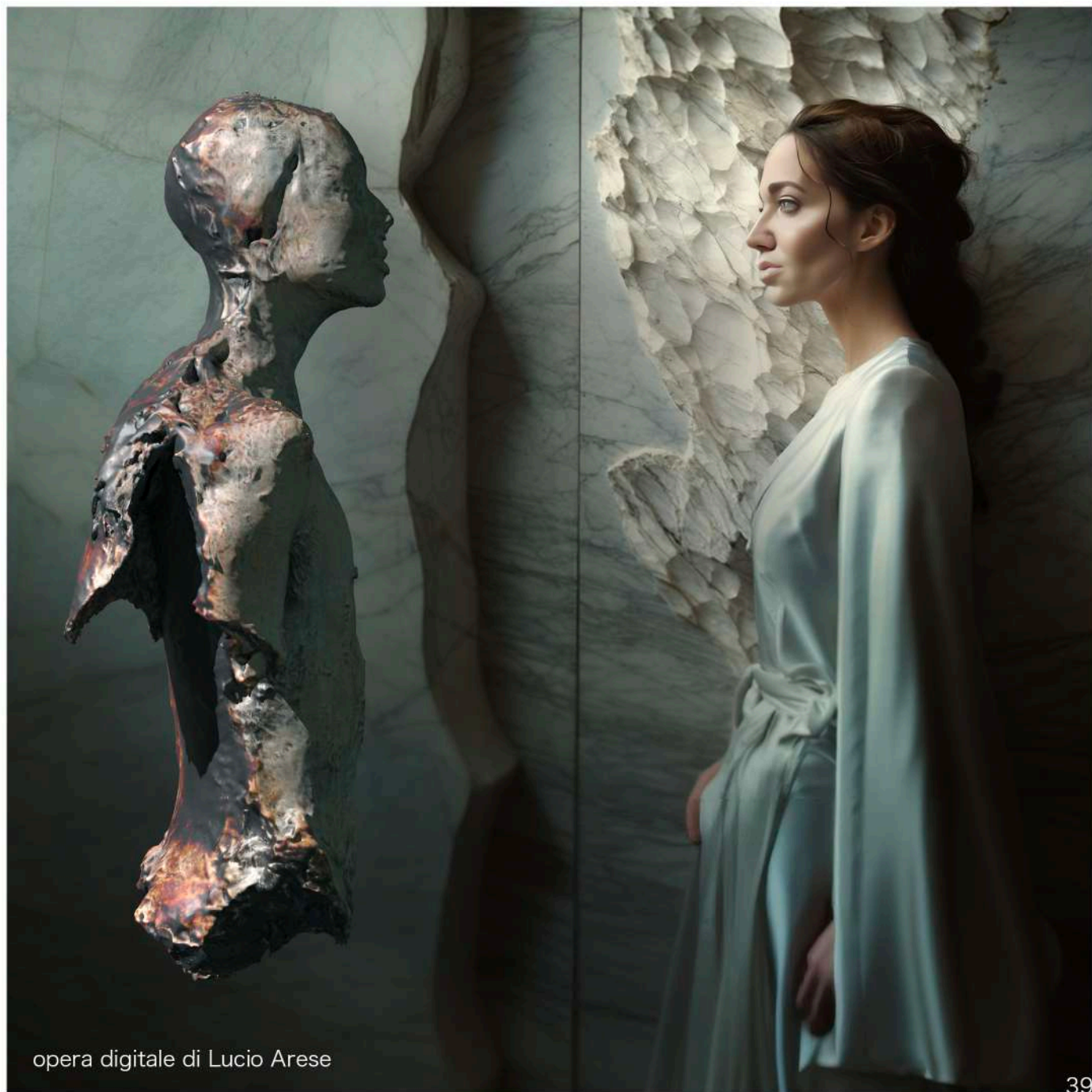
SELFIE_22 (2022)

Tecnica mista con resine lavorate a fuoco.

Mixed technique with fire-worked resins.

cm H 150 x L 22 x P 39





opera digitale di Lucio Arese

Roberta Morzetti



Roberta Morzetti nasce a Tarquinia nel 1979. Si forma all'Accademia delle Belle Arti "Lorenzo da Viterbo" (ABAV), conseguendo, nell'anno 2005, il diploma accademico, con lode. Inizia le sue esperienze lavorative nel mondo della moda, ideando linee di abbigliamento con materiali riciclati (Leccaletichetta, Cementarmato, Aporie). A Roma, diviene assistente ai costumi di Andrea Viotti, nella compagnia di Gabriele Lavia ("Le Nozze di Figaro", regia di Matteo Tarasco, 2007, Teatro Eliseo; "Misura per Misura", regia di Gabriele Lavia, 2007, Teatro Argentina), di Laura Costantini (per i musical "A un passo dal sogno", 2008, "Portamitanterose.it", 2009, regia di Marco Mattolini, Teatro Brancaccio; per il film "Non c'è due senza te", regia di Massimo Cappelli, 2015), di Michela Marino (per il cortometraggio "Anni 30", regia di Luciano Melchionna, 2008). Dal 2012, si dedica all'ideazione e alla realizzazione di sculture di medie e grandi dimensioni, eseguendo calchi direttamente sul proprio corpo, per poi rielaborare, incendiare ed assemblare con altri oggetti i lavori così ottenuti.

Ha partecipato a molte mostre collettive e negli ultimi anni ad alcune personali a Roma Skin_20 e Tuscania Pax_22, ed è stata chiamata a partecipare con le proprie opere ad eventi d'arte come RAW, Arte in Nuvola a Roma e Paratissima a Torino.

Utilizza le sue sculture per raccontare e testimoniare il presente, sperimentando anche altre forme d'arte come nella creazione dei cortometraggi R_Esisto e Cutismaea.

Roberta Morzetti was born in Tarquinia in 1979. She studied at the Academy of Fine Arts "Lorenzo da Viterbo" (ABAV), obtaining her academic diploma with honors in 2005. He began his work experience in the world of fashion, designing clothing lines with recycled materials (Leccallabel, Cementarmato, Aporie). In Rome, he became costume assistant to Andrea Viotti, in Gabriele Lavia's company ("Le Nozze di Figaro", directed by Matteo Tarasco, 2007, Teatro Eliseo; "Misura per Misura", directed by Gabriele Lavia, 2007, Teatro Argentina), by Laura Costantini (for the musicals "A un step from the dream", 2008, "Portamitanterose.it", 2009, directed by Marco Mattolini, Teatro Brancaccio; for the film "Non c'è due senza te", directed by Massimo Cappelli, 2015), by Michela Marino (for the short film "Anni 30", directed by Luciano Melchionna, 2008). Since 2012, he has dedicated himself to the conception and creation of large-scale sculptures, making casts directly on his own body, and then reworking, burning and assembling the works thus obtained with other objects.

She has participated in many group exhibitions and in recent years in some solo exhibitions in Rome Skin_20 and Tuscania Pax_22, and has been called to participate with her works in art events such as RAW, Arte in Nuvola in Rome and Paratissima in Turin.

He uses his sculptures to tell and bear witness to the present, also experimenting with other art forms as in the creation of the short films R_Esisto and Cutismaea.





GALLERY

Basile Contemporary

TESTI

Marco Giammetta

Rosa Basile

Silvano Manganaro

FOTOGRAFIE

Marco Giammetta

Lucio Arese

RINGRAZIAMENTI

Nunzia Morzetti

AV SET

Festucci Srl

GRAFICA ED ALLESTIMENTO

Giammetta Architects

VIDEO ARTIST

Lucio Arese