MARCO PETRUS

ANTOLOGICA ANTHOLOGY 2003-2017

a cura di *edited by*
Elena Pontiggia

Marsilio

MARCO PETRUS

ANTOLOGICA ANTHOLOGY
2003-2017

Catanzaro
Museo MARCA
13 maggio – 20 agosto 2018
13 *May* – 20 *August* 2018

a cura di
curated by
Elena Pontiggia

PROVINCIA DI CATANZARO

MARCA
MUSEO DELLE ARTI CATANZARO

FONDAZIONE ROCCO GUGLIELMO

in collaborazione con
in collaboration with

SETTANTASETTE

Presidente della Provincia di Catanzaro
President of the Province of Catanzaro
Enzo Bruno

Direttore
Director
Rosetta Alberto

Direttore artistico
Artistic director
Rocco Guglielmo

Responsabile tecnico e logistica
Technical and logistics supervisor
Antonio Sabatino

Comitato scientifico
Technical committee
Rocco Guglielmo
Eugenio Attanasio
Michele Bonuomo
Teodolinda Coltellaro
Giorgio de Finis
Marco Meneguzzo
Domenico Piraina
Sabatino Nicola Ventura
Armando Vitale

Coordinamento generale
General coordination
Fondazione Rocco Guglielmo

Responsabile coordinamento
Coordination supervisor
Teresa Guglielmo
Giuliana Guglielmo

Segreteria organizzativa
Organisational office
Maria Elena Zagari
Assunta Ciambrone

Servizio di vigilanza
Security service
G.I.S.A. Catanzaro

Servizio di accoglienza e didattica
Reception and teaching service
Associazione culturale DI.CO. Catanzaro

Ufficio stampa
Press office
CLP Communication

Si ringraziano
Our thanks to

FONDAZIONE

Carusco Costruzioni

SIARC

Audi Zentrum Lamezia

GUGLIELMO

Un particolare ringraziamento a
Our particular thanks to

Emanuela Baccaro
Giuseppe Lezzi

Michele Bonuomo

Si ringraziano tutti i prestatori delle opere che hanno reso possibile la realizzazione della mostra.
Our thanks to all the lenders of the works who have made possible the organisation of this show.

Si ringraziano inoltre
We would also thank

Eraldo Bertona, Stefano Bonetti, Piero De Luca, Paolo D'Errico, Stefano Gentile, Francesca Habe, Stefano Grandi, Rossella Martignoni, Clara Pagnacco, Ieva Petersone

Il Museo di Arte contemporanea della Provincia di Catanzaro ospita oltre trenta opere di grandi dimensioni del pittore Marco Petrus, artista molto noto per le sue visioni urbane capaci di proiettare in maniera creativa la memoria e l'anima dei luoghi.
Basta ricordare l'esposizione Matrici *a Napoli: protagoniste le Vele di Scampia, edifici costruiti negli anni sessanta sull'onda del Modernismo internazionale, divenuti poi cuore pulsante della malavita partenopea. Attraverso le opere di Petrus abbiamo visto e riletto da inquadrature particolari palazzi e architetture di Milano, Venezia, Londra, Shanghai, Taipei, giusto per citare qualche esempio di metropoli in cui ha esposto in sedi prestigiose.*
Opere e visioni che sbarcano al MARCA di Catanzaro grazie alla spinta entusiasta e lungimirante della Fondazione Rocco Guglielmo che oramai da tre anni cura la direzione artistica del museo.
Le oltre trenta opere in mostra fino al 20 agosto provengono per la maggior parte da collezioni private, alcune del ciclo Dalle belle città *del 2012 sono inedite e vengono esposte per la prima volta in questa occasione.*
I lavori di Petrus arricchiscono il lungo elenco di opere straordinarie che in questi anni hanno valorizzato il MARCA consolidando la sua posizione tra le realtà più attive del sud Italia e dell'intera nazione e contribuendo, sempre di più, a fare di Catanzaro, capoluogo della regione Calabria, un punto di riferimento culturale.
Il MARCA si conferma un luogo di arte e cultura da vivere in maniera non convenzionale, aperto a esperienze diversificate capaci di attirare un pubblico vasto e variegato stimolando curiosità e riflessioni.
Ammirando le linee e le geometrie che si stagliano nello spazio intrecciando luce e colori, scopriremo una forma nuova di amore per l'architettura e tutto quello che il progetto di Marco Petrus racchiude.

ENZO BRUNO
Presidente della Provincia di Catanzaro

The Museum of Contemporary Art of the Province of Catanzaro is hosting more than thirty large-scale works by the painter Marco Petrus, an artist well-known for city visions that creatively reveal the memory and soul of a place.
It is sufficient to remember the "Matrice" exhibition in Naples: the protagonists of the works were the Vele di Scampia, buildings from the 1960s influenced by international Modernism and that became the beating heart of Neapolitan crime. Through his work we have been able to see and analyse particular buildings in Milan, Venice, London, Shanghai, and Taipei, to name but a few of the cities where he has also exhibited in prestigious venues. Works and visions that have arrived in Catanzaro thanks to the enthusiasm and long-sightedness of the Fondazione Rocco Guglielmo which, for some three years now, has curated the artistic direction of the museum. The more than thirty works on show until 20 August mostly come from private collections, and some from the 2012 **Dalle belle città** ***series are being shown for the first time.***
The works by Petrus enrich the long list of extraordinary works that in these years have enhanced MARCA and consolidated its position as one of the most active centres of the south of Italy and, indeed, of the whole nation. They have also increasingly contributed to making Catanzaro, the Regional Capital of Calabria, a cultural reference point.
MARCA has confirmed itself to be a venue for art and culture to be experienced in an unconventional manner, one that is receptive to various experiences capable of attracting a wide and variegated public, as well as stimulating interest and thought.
By admiring the lines and geometries that punctuate the space with their interweaving of light and colour, we can discover a new form of love for architecture and all that Marco Petrus's project embraces.

ENZO BRUNO
President of the Province of Catanzaro

Le celebrazioni in occasione dei dieci anni di attività del MARCA proseguono con la personale di una delle voci più interessanti della pittura contemporanea italiana, proponendo con la mostra dal titolo Marco Petrus. Antologica 2003-2017*, a cura di Elena Pontiggia, una rassegna di lavori tra i più rappresentativi del percorso dell'artista.*
Petrus da più di vent'anni lavora sulla rielaborazione delle architetture metropolitane e del paesaggio urbano, mantenendo uno stile facilmente riconoscibile in tutte le sue opere.
Dopo aver frequentato per un breve periodo la facoltà di architettura, comincia a interessarsi a quelli che sono i soggetti che lo attraggono maggiormente, le città, a cui timidamente si avvicina, dapprima immortalandone le vedute con scatti fotografici, per poi reinterpretarle sulla tela.
Per Petrus la pittura è un'esigenza quotidiana, la conosce bene e lo dimostra con i suoi dipinti dove ritrae la monumentalità, la bellezza delle città e ancora quando le rappresenta nella loro solitudine e nella loro natura più intima.
Lo spazio e la città sono al centro di tutte le opere di Petrus: scorci vertiginosi, colori brillanti, mobili geometrie.
Milano, la città che meglio conosce, è quella che forse più di tutte ha ricevuto la sua attenzione.
Con cura, ricerca e pazienza, analizza; con abilità descrive e riscrive una storia nuova. Le opere appartengono comunque e sempre a un percorso definito dell'artista e al MARCA si avrà proprio la possibilità di ammirare alcuni inediti della serie Dalle belle città*, ispirata alle architetture di città italiane e straniere, una selezione di opere tratte da* Matrici*, il ciclo pittorico interamente dedicato a un luogo emblematico di Napoli, le Vele di Scampia, e poi ancora alcuni esempi di "città ideale" tratti da* Atlas*.*
Artista riservato, preciso, disciplinato: qualità queste che è facile ritrovare nelle sue opere, anch'esse caratterizzate da un forte rigore formale. Le architetture sono nette, le forme sono severe, le figure solenni, le immagini, ripulite da ogni elemento "estraneo", sembrano filtrate tanto da apparire ovattate, come se il tempo si fosse fermato.
Splendide e imponenti le sue opere; eppure inquietanti, in quelle visioni nitide, pulite, qualcosa manca. Gli elementi della vita di ogni giorno: insegne, semafori, alberi, traffico, auto in sosta…
La terra è rimossa, il cielo sempre presente ma senza profondità e volutamente monocromo. Dalle finestre nessuno si affaccia.
Non ci sono passanti né abitanti; non ci sono albe né tramonti; non ci sono stagioni, solo le sontuose prospettive e geometrie di Petrus.
Edifici impilati, accavallati gli uni sugli altri, ritratti in diagonale, dal basso verso l'alto, che invitano a scrutare alla ricerca di altro, desiderando di andare oltre.
Oltre quelle finestre sempre chiuse, alla volta di uno scorcio di cielo che nelle opere di Petrus si accende di luce, la stessa che dà forza e mistero alle sue opere.

ROCCO GUGLIELMO
Direttore Artistico Museo MARCA

The celebrations for the ten years' activity of the MARCA museum continue with a solo show by one of the most interesting exponents of contemporary Italian painting: with* Marco Petrus. Antologica 2003- 2017*, curated by Elena Pontiggia, there can be seen an overview of some of the most representative works of Marcus Petrus.
For more than twenty years the artist has re-worked metropolitan architecture and the urban landscape, maintaining a style that is easily recognisable in all his works.
After having briefly attended the faculty of architecture, he began to interest himself in the subjects that came to dominate his thoughts: first cities, which he approached almost timidly by portraying views of them firstly with photos, and then reinterpreting them on canvas.
For Petrus painting is an everyday need; he knows it inside out, and this is to be seen in paintings in which he portrays the monumentality and beauty of cities, and where he shows them in all their solitude and in their most intimate nature.
Space and cities are at the heart of all the works by Petrus: dizzying views, brilliant colours, and moving geometry.
Milan, the city that he knows best, is perhaps the one that has most attracted his attention.
He analyses with care, research, and patience; with skill he describes and rewrites a new story. The works, however, are always part of a specific approach defined by the artist, and at MARCA there will be the possibility of admiring previously unexhibited works from the* Dalle belle città *series, inspired by building in Italian and foreign cities; a selection of works belonging to* Matrici*, a series of paintings wholly devoted to an emblematic area of Naples, the Vele in Scampia; and then there will be further examples of "ideal cities" taken from* Atlas*.
He is a reserved, precise, disciplined artist: these are qualities that appear in works characterised by a strong formal rigour too. The architecture is sharp, the forms severe, the figures solemn, and the images, cleansed of any "extraneous" element, seem filtered, to the point of appearing muffled, as though time were standing still.
His works are splendid and imposing. And yet these sharp, clean visions are disturbing because something is missing: the elements of everyday life, the road signs, traffic lights, trees, traffic, parked cars…
The earth has been removed, the sky is always present but without depth, and is purposely monochrome. No one looks from the windows.
There are no passersby, nor residents; there are no dawns nor dusks; there are no seasons: only the sumptuous perspectives and geometries of Petrus.
Stacked-up buildings, piled one on top of another, painted diagonally, looking up from below, and that ask to be scrutinised in search of something else, in the desire to go beyond them. Beyond those ever-closed windows, aimed at a glimpse of sky that, in Petrus's work, is brightened by light, the same light that gives strength and mystery to his works.

ROCCO GUGLIELMO
Artistic Director, MARCA museum

referenze fotografiche
photo credits
Ivo Balderi
Francesco Calandra
Massimo Mazzilli
Paola Rota
Alessandro Ruffini
Stefano Topuntoli
Paolo Vandrasch

traduzioni
translations
Michael Haggerty

© 2018 by Marsilio Editori® s.p.a.
in Venezia

Prima edizione
First edition
aprile / *April* 2018
isbn 978-88-317-4305-1
www.marsilioeditori.it

fotolito e stampa
repro and print
Grafiche Antiga, Crocetta del Montello
(Treviso)
per conto di / *for* Marsilio Editori®
s.p.a., Venezia

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org

Up to 15% of this book may be photocopied for personal use by readers provided they pay the SIAE fee as per art. 68, clauses 4 and 5 of Italian Law no. 633 of April 22, 1941. Photocopies for professional, economic, or commercial use or in any way different from personal use may be made, but only after obtaining specific authorization from the Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali (CLEARDI), 108 Corso di Porta Romana, 20122 Milan, e-mail autorizzazioni@clearedi.org and web site www.clearedi.org.

DALLA RAPPRESENTAZIONE AL RITMO
FROM REPRESENTATION TO RHYTHM 14
Elena Pontiggia

UN CLASSICO CONTEMPORANEO
A CONTEMPORARY CLASSIC 22
Domenico Piraina

GLI ARCHITETTI, I PITTORI, LA FOTOGRAFIA E QUINDICI ANNI DI MOSTRE
ARCHITECTS, PAINTERS, PHOTOGRAPHY, AND FIFTEEN YEARS OF EXHIBITIONS 24
Roberto Dulio

OPERE
WORKS 29

ANTOLOGIA CRITICA
CRITICAL ANTHOLOGY 100

BIOGRAFIA
BIOGRAPHY 152

MOSTRE PERSONALI SELEZIONATE
SELECTED SOLO EXHIBITIONS 154

MOSTRE COLLETTIVE SELEZIONATE
SELECTED GROUP EXHIBITIONS 155

BIBLIOGRAFIA
BIBLIOGRAPHY 156

MARCO PETRUS
ANTOLOGICA ANTHOLOGY
2003-2017

DALLA RAPPRESENTAZIONE AL RITMO
FROM REPRESENTATION TO RHYTHM

Elena Pontiggia

Marco Petrus è, ormai da venticinque anni, un pittore di architetture. È un artista che ha impostato ostinatamente la sua ricerca sul tema della costruzione. Eppure, come si può notare anche in questa mostra, l'architettura non esaurisce tutto quello che Petrus vuole dire. Forse, più che un soggetto, è una metafora.

Per spiegarci meglio, proviamo a vedere che cosa rappresenta l'architettura nei suoi quadri. Petrus, attraverso la raffigurazione dei capolavori di Muzio o Terragni, di Varisco o Portaluppi (per citare solo alcuni nomi tra i tanti che ha toccato e interpretato), ha dipinto non solo quelle architetture, ma anche l'equilibrio o, più spesso, lo squilibrio in cui siamo immersi. Ha dipinto l'ordine, la capacità costruttiva, la vocazione propositiva, ma anche le torri di Babele che incontriamo nella nostra vita. L'architettura, nei suoi quadri, diventa anche qualcosa di pericolante, quando con la fine degli anni novanta i suoi edifici iniziano a inclinarsi, a pendere obliquamente come moderne torri di Pisa. Oppure diventa qualcosa di enigmatico e di incongruente, quando i frammenti delle costruzioni non stanno più insieme e i conti non tornano più.

Non si tratta di un contrasto solo formale. Le sue composizioni oscillano tra un'idea di riposo, di staticità, di quieta tranquillità e tranquilla grandezza e, al contrario, un'idea di irrequietezza, di metastasi, di congestione visiva. L'insieme dei suoi quadri, allora, non parla solo della città, ma anche della vita moderna. Che è un insieme di opere, di costruzioni, di obiettivi raggiunti, ma anche di equivoci, di errori, di assurdità. Di torri di Babele, appunto.

Noi che, per dirla con Montale, siamo «della razza di chi rimane a terra», osserviamo dal basso gli edifici e li troviamo complessivamente belli, ma anche storti, a volte incombenti. Devono essere stati rovinati da qualche vizio di progettazione, se ci appaiono così inclinati e in equilibrio provvisorio.

Certo, non c'è tragicità nelle opere di Petrus. I colori smaltati, la luce piena e cristallina che le inonda, comunica a prima vista un'idea di serenità. Tuttavia una sottile inquietudine percorre sotterraneamente i suoi lavori più recenti: l'idea di addendi infiniti che non possono portare a una somma, perché la somma, l'approdo finale, non esiste. Se le sue architetture non hanno come sfondo un cielo rassicurante (l'azzurro è una scelta cromatica che può essere sostituita dal rosso o dal giallo), le sue geometrie non hanno né inizio né fine. Le case di mille piani, le scalinate cromatiche dei suoi ultimi quadri sono spazi abitati solo dal colore, che non hanno più una funzione pratica, abitativa.

De Chirico, un maestro su cui Petrus ha riflettuto, consigliava di «vivere nel mondo come in un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli bizzarri, variopinti, che cambiano aspetto, che a volte come bambini rompiamo per vedere come sono fatti dentro. E, delusi, ci accorgiamo che sono vuoti». Anche Petrus ha spezzato le sue architetture, le ha scomposte in piani, ma a differenza del Pictor Optimus non è giunto alla tragica conclusione che non abbiano senso. Si è accorto semmai che sono pura musica: un'armonia, ma anche una disarmonia, che non smettono di risuonare nello spazio.

Petrus, del resto, è attratto dall'architettura, ma anche dalla geometria di cui l'architettura è composta. E geometria significa prima di tutto, per lui, solidità e pienezza volumetrica. Non ha mai pensato di dipingere, poniamo, il Duomo di Milano con le sue guglie, tese come frecce verso il cielo (quelle guglie che Sironi, maestro di *firmitas* classica, chiamava irriverentemente «gli asparagi»). Eppure le aveva sotto gli occhi continuamente, da quando ancora bambino si era trasferito con la famiglia a Milano. Il gotico, come il barocco, non gli interessano, e non tanto perché il suo sguardo sia rivolto alla modernità, ai tempi che ci appartengono anche se non sono immediatamente i nostri, quanto perché ad affascinarlo sono le forme chiuse e i volumi, più che il linearismo o l'arabesco. Nemmeno gli edifici Liberty, che pure a Milano e in Lombardia sono tanti, compaiono infatti nella sua pittura e possiamo scommettere (ma non vorremmo porre limiti all'*inventio* dell'artista…) che non compariranno mai.

Geometria, inoltre, per Petrus significa anche essenzialità. Nelle sue case non vedrete mai un inquilino, mai un vaso di fiori alle finestre, mai un motivo o un dettaglio che non sia un puro elemento architettonico. Gli sta a cuore una composizione senza pleonasmi, capace di non disperdersi nella narrazione, meno che mai nell'aneddoto. Tuttavia, come osserviamo per esempio nelle *Sequenze*, 2011, la sua pittura di architettura può significare anche un affollarsi di dettagli, un sovrapporsi surreale di edifici diversi, che fanno pensare a certi disegni di Andreas Feininger o a certi fotomontaggi di Paul Citroen (*Metropolis*, 1923).

For some twenty-five years, Marco Petrus has been a painter of architecture. He is an artist who has obstinately imposed his art on the theme of buildings. And yet, as can be noted in this show too, architecture does not exhaust everything that Petrus wants to say. Perhaps more than a subject it is a metaphor.

To explain things better, let's try to see what architecture actually represents in his pictures. Petrus, through a portrayal of the masterpieces by Muzio, Terragni, Varisco or Portaluppi (to mention just a few of those he has touched on and interpreted) has painted not only those buildings, but also the balance or, more frequently, the imbalance in which we are living. He has painted order, constructive ability, and a proactive vocation, but also the towers of Babel that we come across in our life. In his paintings, architecture also became something dangerous when, with the end of the 1990s, his buildings began to tilt, to lean obliquely like modern towers of Pisa. Or else his painting became something enigmatic and incongruous, as when the fragments of the buildings no longer hold together and things do not add up.

This is not only a formal contrast. His compositions hover between an idea of repose, of stasis, of calm tranquillity and tranquil magnitude and, on the contrary, the idea of restlessness, metastasis, of visual congestion. The totality of his paintings, then, does not only speak of cities, but also of modern life. Which is a collection of works, constructions, of reached objectives, but also of misunderstandings, errors, or absurdities. Of towers of Babel indeed.

Those of us who, in the words of Montale, are "of the race of those who remain on earth", look at his buildings shown from below and find them, overall, beautiful but also crooked, at times threatening. Some design error must have ruined them if they seem to us so tilted and in a precarious balance.

Of course, there is nothing tragic in Petrus's work. The burnished colours and the full and crystalline light that floods it, at first sight convey a sense of serenity. However, a subtle unease runs beneath his most recent works: the idea of infinite addenda that cannot lead to a total because the total, the final destination, does not exist. If his buildings do not have a reassuring sky (blue is a colour that can be replaced by red or yellow), his geometries have neither a beginning nor end. The thousand-storey houses and the coloured stairways of his most recent paintings are spaces inhabited by colour, and no longer have a practical, residential function.

De Chirico, a master who Petrus has reconsidered deeply, advised to "live in the world as though in an immense museum of oddities, full of bizarre, multicoloured toys that change appearance, that at times, like children, we break open to see what they are like inside. And, disillusioned, we realise that they are empty". Petrus too has broken his buildings, he has broken them down into planes, but differently from the Pictor Optimus, he has not reached the tragic conclusion that they do not make sense. If anything, he has become aware that they are pure music: a harmony and also a dissonance that do not stop resounding in space.

But then Petrus is attracted by architecture, but also by the geometries that it is made up of. And for him geometry means above all solidity and volumetric fullness. He has never, let's say, thought of painting Milan cathedral with its spires pointing like arrows towards the sky (those spires that Sironi, the master of classical signs, irreverently called "asparagus"). And yet he has always had them under his eyes, since when as a child he and his family moved to Milan. He is not interested in the Gothic or the Baroque, not so much because his eye is aimed at modernity, at the times belonging to us even if they are not immediately ours, but because he is fascinated by closed forms and volumes rather than lines and arabesques. Not even the Art Nouveau buildings, of which there are many in Milan and Lombardy, appear in his painting and I would bet (though I have no wish to place limits on the artist's *inventio* …) that they will never appear.

So for Petrus, then, geometry is also concision. In his houses you will never see a tenant, never a vase of flowers in the window, never a motif or detail unless it is a purely architectonic element. He cares for a composition without pleonasms, one that has the capacity not to disperse itself in narration or anecdote. However, as we can observe in *Sequenze*, 2011, his painting of architecture can also mean a crowd of details, a surreal superimposition of diverse buildings that might make us think of certain drawings by Adreas Feininger or of photomontages by Paul Citroen (*Metropolis*, 1923). In fact his geometries can be taken from works of architecture, but they can also escape and become independ-

1.

2.

3.

4.

1.
Notturno A81
1993
olio e carboncino
su carta intelata
oil and charcoal
on canvas-backed paper
cm 100x140
Milano
collezione privata
private collection

2.
Tram
1993
olio e carboncino
su carta intelata
oil and charcoal
on canvas-backed paper
cm 100x70
Milano
collezione privata
private collection

3.
La Velasca
1996
olio su tela
oil on canvas
cm 200x130
Monza
collezione privata
private collection

4.
Ca' Brütta
1998
olio su tela
oil on canvas
cm 180x140
Bergamo
collezione privata
private collection

Le sue geometrie, in realtà, possono essere tratte da opere di architettura, ma può anche svincolarsene diventando indipendenti, in un processo sempre più evidente che va dalla rappresentazione al ritmo, dalla raffigurazione venata di un realismo metafisico (quasi un realismo magico, verrebbe da dire) della sua prima stagione espressiva alla pura costruzione di forme della sua stagione attuale. In opere come *M21* del 2016 qui esposta, o, più ancora, come *M9* del 2015 e *M19*, sempre del 2016, vediamo un intreccio di pilastri o lesene che ormai sono solo superfici.

Astrazione o neoastrazione, dunque? Approdo a quel linguaggio "freddo", che in questi anni sembra prevalere nel gusto e nel panorama espressivo? Il problema, ci sembra, non va affrontato in questi termini. C'è piuttosto nel lavoro di Petrus una vocazione enumerativa, una serialità misteriosa, un comporre per via di scalinate architettoniche e scale musicali che può tradursi in elementi plastici (la serie dei balconi, delle finestre, dei piani di un edificio) oppure in elementi bidimensionali, in strisce rettangolari. O in altro ancora.

Nelle sue opere, allora, bisogna cercare il ritmo. Uno scrittore come Salvatore Cambosu diceva ai suoi alunni, facendoli leggere una pagina di poesia: «Non importa se non capisci, segui il ritmo». Anche nelle opere di Petrus dobbiamo seguire il ritmo. Forse non c'è più nulla da capire. C'è da osservare un moto di diastole e sistole, una scansione di forme, una composizione che diventa numero (ritmo, etimologicamente, appartiene alla stessa famiglia di "aritmetica"), ma che non smette di splendere nel colore. Perché, alla fine, è l'armonia a vincere.

Tra equilibrio e squilibrio

C'è una trasformazione continua nei quadri di Petrus, che però a volte sfugge, perché la coerenza dei suoi temi può ingannare. Accade cioè all'artista milanese quello che accade (non è un paragone, si intende, semmai un augurio) a maestri come Morandi. Di lui si ha l'idea che abbia dipinto sempre vasi e bottiglie, ma in realtà il suo stile e il suo linguaggio si modificano negli anni, dalla stagione metafisica a quella più sensibilistica degli anni trenta, a quella materica che Arcangeli poté paragonare all'informale.

Di Petrus abbiamo l'idea che abbia sempre dipinto architetture. Ma come le ha dipinte? Un breve *excursus* lungo il suo percorso espressivo può aiutarci a comprendere le differenze che esistono nel suo lavoro e che testimoniano un'ansia di ricerca incapace di adagiarsi nelle ripetizioni e nelle formule.

ent in an increasingly overt process that ranges from representation to rhythm, from depiction veined with a metaphysical realism (almost a magical realism, it comes to mind) of his early works, to the pure construction of forms of his current period. In such works as *M21*, 2016, or even more in *M9*, 2015 and *M19*, again from 2016 and on show here, we can see an interweaving of pillars and pilasters that have now become only surfaces.

So is this abstraction or neo-abstraction? An approach to that "cold" language that at the present time seems to be prevalent in the taste in art? It seems to me that the problem should not be approached in these terms. In Petrus's work there is, rather, an enumerative vocation, a mysterious serialism, a way of composing through architectural steps and musical scales that can be translated into sculptural elements (the series of balconies, windows, of the stories of a building), or else into two-dimensional elements, into rectangular strips. Or into yet other things. So in his work, then, it is necessary to search for the rhythm. A writer like Salvatore Cambosu would tell his students, while making them read a page of poetry, "It doesn't matter if you don't understand, follow the rhythm". In the work of Petrus too we must follow the rhythm. Perhaps there is nothing else to understand. There is to be observed a movement of diastoles and systoles, a scansion of forms, a composition that becomes a number (rhythm, etymologically, belongs to the same family as "arithmetic"), but that does not stop glowing in all its colours. Because, when it comes down to it, harmony wins.

Between balance and imbalance

There is a continuous transformation in Petrus's painting which, however, at times is elusive because the coherence of his themes can be deceptive. That is, it comes about that what is happening to the artist is what happened (and this is not a comparison, it should be understood, but a hope) to such a master as Morandi. Our idea of him is that he always painted vases and bottles, but in fact his style and language changed over the years, from the metaphysical period to the more sensitive one in the 1930s, and to the tactile period that Arcangeli has compared to lyrical abstraction.

We have the idea that Petrus has always painted buildings. But how has he painted them? A brief digression about his development might help us to understand the

5.

6.

7.

5.
Torre Ponti-Lancia
1998
olio su tela
oil on canvas
cm 270x134
Milano
collezione privata
private collection

6.
Città
1997
olio su tela
oil on canvas
cm 100x140
Milano
collezione privata
private collection

7.
Casa
1998
olio su tela
oil on canvas
cm 80x100
Milano
collezione privata
private collection

Muoviamo da *Notturno*, del 1993. Petrus aveva allora trentatré anni, ma il suo *cursus honorum* era ancora relativamente breve. Solo due anni prima aveva tenuto la prima personale alla Galleria Noa di Milano, presentato da un protagonista della poesia visiva come Vincenzo Accame (autore, fra l'altro, di testi illuminanti su Jarry) e da un critico come Alessandro Riva, che sarà sempre tra i più vicini all'artista. Nello stesso 1993 l'artista tiene la prima personale in uno spazio pubblico, al Centro San Fedele, e scrivono di lui sia, nuovamente, Riva che una storica dell'arte e dell'architettura come Rossana Bossaglia, alla quale si deve la riscoperta del Novecento Italiano[1]. (Per inciso, parla di lui anche Marina De Stasio, sensibile interprete della pittura del momento, troppo presto sottratta agli studi e alla vita). È una presenza, quella al Centro San Fedele, che segnaliamo non perché rivesta chissà quale rilevanza strategica, ma perché può assumere un accento simbolico, come un ideale passaggio di testimone. Negli anni Cinquanta infatti lo spazio dei Gesuiti aveva accolto per primo i giovani del Realismo esistenziale, uno degli ultimi movimenti che hanno dipinto la vita della città moderna e che non è stato privo di influssi sullo stesso Petrus.

Ma come si era avvicinato al mondo della pittura il giovane artista? La sua formazione, come è stato più volte scritto, non avviene in accademia ma in famiglia, perché Marco è figlio d'arte, cioè del pittore Vitale Petrus, nato a Kiev in Ucraina nel 1934 e scomparso prematuramente a Milano a soli cinquant'anni.

Vitale è stato, a partire dagli anni cinquanta-sessanta, l'intenso interprete di una figurazione dagli accenti visionari che andrebbe meglio conosciuto. La storia del "milanesissimo" Marco Petrus, del resto, è più complessa di quanto si possa immaginare a prima vista. I suoi antenati erano friulani e nell'Ottocento uno di loro cercò fortuna in Russia, dove trovò lavoro nelle cave di marmo del paese. La nonna dell'artista sposò un ucraino, Alessandro Petrus, padre di Vitale, ma nel 1938, durante il periodo terribile delle purghe staliniane, la famiglia rientrò in Italia e andò ad abitare a Udine. I contatti con la Russia si interruppero.

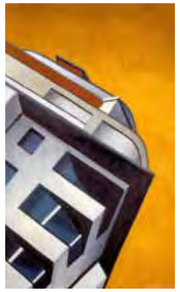
differences that exist in his work and that testify to the anxiety behind an art that is incapable of being comfortable with repetitions and formulas.

Let's start with *Notturno*, 1993. Petrus was at the time thirty-three years old, but his *cursus honorum* was as yet relatively brief. Only two years before he had held his first solo show at the Galleria Noa in Milan, with presentations by such a protagonist of visual poetry as Vincenzo Accame (the author, among other things, of illuminating studies of Jarry) and such a critic as Alessandro Riva who was always to follow Petrus closely. Again in 1993 the artist held his first solo show in a public venue, the Centro San Fedele, and it was reviewed by Riva, once again, and by the historian of art and architecture Rossana Bossaglia, to whom we owe the rediscovery of the Italian Novecento movement[1]. (Incidentally, Marina De Stasio, a sensitive interpreter of the painting of the time, also wrote about him. Her life and work were interrupted all too soon.) The Centro San Fedele has been mentioned here, not so much because it had some strategic relevance in his career, but because it can be considered as a symbol of this point in his development. In fact, in the 1950s this Jesuit-run venue was the first to host the young artists of the existential realism movement, one of the last movements to paint the life of modern cities and which had some influence on Petrus himself.

But how did the young artist come into contact with the world of painting? His training, as has been noted, did not take place in an art college but in his family, because he was the son of the painter Vitale Petrus, born in Kiev, in Ukraine, in 1934 and who died in Milan at only fifty years old.

From the 1950s/1960s Vitale was an intense interpreter of a figuration with strong visionary accents, which really ought to be better known. The story of the "extremely Milanese" Marco Petrus is more complex than might be thought at first sight. His ancestors were from the Friuli area, and in the nineteenth century one of them went to Russia, where he found work in one of the country's marble quarries. The artist's grandmother married a Ukrainian, Alessandro Petrus, the father of Vitale, but in 1938, during the terrible period of Stalinist purges, the family returned to Italy and went to live in Udine. Their contacts with Russia were interrupted.

Vitale studied at the Venice academy under Saetti, and in


8.

9.

10.

11.

8.
Soqquadro 1
1999
olio su tela
oil on canvas
cm 170x100
Milano
courtesy M77 Gallery

9.
Torre
2000
olio su tela
oil on canvas
cm 210x110
Roma
collezione privata
private collection

10.
Soqquadro
2000
olio su tela
oil on canvas
cm 180x120
Vicenza
collezione privata
private collection

11.
Omaggio a Moretti
2001
olio su tela
oil on canvas
cm 120X80
Padova
collezione privata
private collection

Vitale studia all'accademia di Venezia con Saetti e fa tesoro nei suoi quadri delle suggestioni del colore veneto. A Venezia conosce la sua futura moglie, Giuliana, che era di Rimini ed è per questo che Marco, per tornare a lui, nel 1960 nasce nella cittadina romagnola. Rimini è però solo una parentesi. Nel 1963 la famiglia lascia il Veneto e si trasferisce a Sesto San Giovanni, alle porte di Milano. È il periodo, alla metà degli anni sessanta, in cui a Sesto si forma nel quartiere delle Botteghe una sorta di quartiere degli artisti. Aprono lo studio nella cittadina pittori e scultori come Nagasawa, Castellani, Forgioli, Simeti, Barbanti e altri ancora: un mondo che lascia qualche traccia nell'infanzia di Marco. Nel 1965, infine, Vitale e la famiglia si trasferiscono a Milano e, nel 1969, in via Solferino, in tempo per cogliere gli ultimi momenti di vitalità del vicino Bar Giamaica, che negli anni precedenti era stato il leggendario ritrovo degli artisti milanesi.
Marco intanto compie studi disordinati, lavora come apprendista in una stamperia d'arte, si interessa alla fotografia, compie un viaggio in Sudamerica e si iscrive alla facoltà di architettura. Alla scomparsa del padre, nel 1984, apre una stamperia che, oltre a garantirgli un lavoro, diventa un luogo di incontro per gli artisti.
Ma veniamo a *Notturno.* È una veduta di Milano, l'eco delle passeggiate che Petrus amava fare di notte, nella città deserta e quasi metafisica, finalmente immobile, senza macchine, senza corse, senza nessuno. Nel quadro la figura non compare, e la sua assenza rimarrà sempre un tratto distintivo della pittura dell'artista. Come mai, ci si potrebbe chiedere? Per esprimere un senso di solitudine? In realtà non è quel sentimento che interessa a Petrus, come del resto i sentimenti in genere. Le sue architetture non hanno mai accenti psicologici, emotivi, tanto meno malinconici e, tutto sommato, godono di ottimo umore. Piuttosto la figura infrangerebbe l'atmosfera straniata, vagamente onirica, della composizione, insinuando nell'immagine un verismo che non appartiene alla poetica dell'artista. Da un punto di vista formale, poi, la sua presenza spezzerebbe la compattezza del disegno, l'asserragliarsi delle masse architettoniche.
La stesura di *Notturno*, peraltro, è più lieve e sensibilistica rispetto alle opere successive dell'artista. Ne è un indizio, oltre al titolo "atmosferico", l'attenzione alle ombre della notte, al cielo con le sue matasse di nuvole, alla superficie del manto stradale coi suoi mutamenti cromatici. La pittura ha qualcosa di corsivo, una grafia meno consistente, sottolineata dalla lontananza del punto di vista e dall'esilità dei lampioni, che scandiscono lo spazio vuoto in primo piano. Gli echi di Sironi si mescolano a quelli di Hopper e di un certo realismo esistenziale.
Lo stesso stile si ritrova in un'altra opera del 1993, *Tram*, un veicolo giallo che ricorda lo stesso motivo del *Paesaggio urbano con tram* sempre di Sironi (Milano, Museo del Novecento). Anche qui la stesura, articolata in tratteggi e ombreggiature, è più immediata rispetto ai quadri successivi.
Il linguaggio cambia nelle seconda metà del decennio, come si vede per esempio nei paesaggi urbani con la *Torre Velasca* del 1996 o con la *Ca' Brüta* del 1998. Qui la composizione non è più una veduta di Milano e l'attenzione dell'artista si sofferma su un singolo edificio: un esempio significativo (e non di rado dimenticato) dell'architettura del ventesimo secolo, quasi sempre del Novecento architettonico che ha in Muzio il suo maggior protagonista.
La pittura di Petrus è ormai nettamente concettuale. In *Ca' Brüta* non ci sono più pittoricismi se non quelli, appena accennati, del cuneo frangitraffico in primo piano, e l'opera suggerisce un senso di straniamento metafisico. L'angolatura della composizione, inoltre, è insolita. Quante volte è stata fotografata la Ca' Brüta, quante volte l'abbiamo vista sui manuali di architettura? Tante, ma nessuno l'ha mai ripresa da quell'altezza di via Turati. Non è un caso: gli elementi più tipici del capolavoro di Muzio sono l'arco palladiano (che congiunge i due corpi dell'edificio) e i suoi ordini semplificati, secondo la sintesi che era al centro anche della poetica del Novecento di Sironi e Margherita Sarfatti. Petrus invece non è interessato alla descrizione didattica degli edifici. Gli interessa la straordinaria stagione artistica degli anni venti per la sua sobria imponenza classica, ma ne elude gli elementi più caratteristici. Il quadro nasce da un accostamento di volumi definiti nitidamente, ma evita l'icona del monumento. Se quei volumi, anziché appartenere a un edificio, fossero soltanto cubi sovrapposti, per lui sarebbe quasi lo stesso.
Certo, Petrus è, a partire dagli anni novanta, l'artista che più ampiamente si è ispirato alle vicende storiche dell'architettura del Ventesimo secolo, soprattutto degli anni fra le due guerre, a Milano ma anche in luoghi diversi, come Venezia, Trieste, Lubiana, Londra,

his pictures he took to heart the lesson of Venetian colour. In Venice he met his future wife, Giuliana, who was from Rimini, and this is why Marco was born there in 1960. Rimini, however, was only a parenthesis. In 1963 the family left Veneto and moved to Sesto San Giovanni, just outside Milan. This period, halfway through the 1960s, was when the Botteghe area of Sesto formed a kind of artists' district. Studios were opened in the town by such painters and sculptors as Nagasawa, Castellani, Forgioli, Simeti, Barbanti, and many others: a world that was to leave its traces on Marco's childhood. Finally, in 1965, Vitale and his family moved to Milan and, in 1969, to Via Solferino in time to see the last moments of the vitality of the nearby Bar Jamaica, which in earlier years had been the legendary meeting place of Milanese artists.
In the meantime Marco studied in a disorderly manner, worked as an apprentice in an art printing house, became interested in photography, undertook a journey to South America, and enrolled in the architectural faculty. With the death of his father in 1984, he opened a printing office which, besides guaranteeing him work, became a meeting place for artists.
But to get back to *Notturno*. It is a view of Milan, an echo of the walks that Petrus loved to take at night in the deserted and almost metaphysical city which was at last immobile, without cars, without speeding, without anybody. In the painting figures do not appear, and their absence was to remain a distinctive trait of the artist's painting. How come, we might ask? To express a sense of solitude? In fact it is not this that interests Petrus, nor, moreover, do feelings in general. His buildings never have psychological, emotive, accents, and even less melancholy ones though, all the same, they are good tempered. It is rather that figures would shatter that alienated, vaguely dreamlike atmosphere of the composition by insinuating a realism that is not a part of the artist's poetics. And then, from a formal point of view, their presence would fragment the compactness of the design, of the buildings' masses.
Furthermore, the application of the paint in *Notturno* is lighter and more sensitive with respect to the artist's later work. A clue to what is behind this, besides the "atmospheric" title, is the attention paid to the shadows of the night, to the sky with its skeins of clouds, and to the colour changes of the road surface. The painting has something cursive about it, a less consistent "handwriting", underlined by the distant point of view and the weak lamps that scan the empty space in the foreground. Echoes of Sironi are mixed with those of Hopper and a certain existential realism.
We find the same style again in another 1993 work, *Tram,* a yellow vehicle that is reminiscent of the same subject in Sironi's *Paesaggio urbano con tram* (Milan, Museo del Novecento). Here too the application of the paint, hatched and shadowy, is more immediate with respect to later paintings.
The language was to change in the second half of the decade, as can be seen in the city landscapes of *Torre Valasca*, 1996, or *Ca' Brütta*, 1998. Here the composition is no longer a view of Milan, and the artist's attention lingers over a single building: a significant example (and a quite frequently forgotten one) of twentieth century architecture, almost always of the Novecento architecture of which the major protagonist was Muzio.
By now the painting of Petrus was clearly conceptual. In *Ca' Brütta* there are no longer any painterly effects, unless those hints of the traffic indications on the road in the foreground, and the whole work conveys a sense of metaphysical alienation. The viewpoint of the composition, furthermore, is unusual. How many times has Ca' Brütta been photographed, and how many times have we seen it in books about architecture? Many, but none has ever captured it from that point in Via Turati. This is not by chance: the most typical elements of Muzio's masterpiece are the Palladian arch (which joins the two bodies of the building) and its simplified orders, in a synthesis that was also at the heart of the "Novecento" poetics of Sironi and Margherita Sarfatti. Petrus, instead, is not interested in a didactic description of the buildings. What interests him is that extraordinary artistic period, the 1920s, with its sober classical grandeur, but he avoids its most typical elements. The painting came about from the juxtaposition of clearly defined volumes, but avoided its iconic status as a monument. If those volumes, instead of belonging to a building, were only superimposed cubes, for him it would be virtually the same thing.
Of course, since the early 1990s Petrus has been the artist who has been most widely inspired by the architecture of the twentieth century, above all in the years between the two World Wars, in Milan but also in other places such as Venice, Trieste, Ljubljana, London,

12.

13.

14.

12.
Torre
2001
olio su tela
oil on canvas
cm 250x160
Tokyo
collezione privata
private collection

13.
Upside Down
2002
olio su tela
oil on canvas
cm 160x120
Belnasco (To)
collezione privata
private collection

14.
Azione 1
2002
olio su tela
oil on canvas
cm 230x170
New York
collezione privata
private collection

15.

16.

15.
London Suspended
2003
olio su tela
oil on canvas
cm 80x120
Milano
collezione privata
private collection

16.
London Suspended
2003
olio su tela
oil on canvas
cm 80x90
Milano
collezione privata
private collection

Shanghai, New York, Praga, Mosca, Napoli e in altre città ancora. I suoi veri schizzi, i suoi studi preparatori sono le fotografie che scatta per le strade, trovando angolature e inquadrature inedite. In accordo con la grande lezione di Gabriele Basilico, è stato un interprete della vicenda espressiva novecentista, rimasta fino a poco tempo fa nascosta o sottovalutata. Del resto la bellezza di una certa architettura del secondo e terzo decennio del secolo scorso è stata riscoperta non dagli storici dell'arte, ma dai fotografi, dai registi, dai pubblicitari, dai grafici. E dai pittori come Petrus.

Detto questo, bisogna subito aggiungere che l'opera dell'artista milanese non è mai stata un'illustrazione dell'architettura, ma una ricerca formale autonoma, che ha trovato in quelle costruzioni uno spunto per dire la propria verità. Per dire altro.

Continuiamo però a seguire il suo percorso. Intorno al 1998 i quadri di Petrus mutano ancora fisionomia. Osserviamo *Casa*, 1998. È il dettaglio di un edificio milanese di via Vittor Pisani, all'incrocio con quella via Tunisia che l'artista ha sempre amato. «Mi ricorda New York, per i palazzi che trovo uno più bello dell'altro, dagli anni trenta in poi. È tutto l'insieme tra quegli edifici e la strada che costituisce un'opera d'arte» ha dichiarato in un'intervista recente[2].

In *Casa* all'ortogonalità precedente subentra una composizione impostata sulle oblique, mentre alla riproduzione totale del corpo architettonico si sostituisce un frammento. Non si tratta di una metamorfosi definitiva, come si vede in opere successive che mantengono una dominante verticale (*Torre*, 2000). Tuttavia è un mutamento evidente, nel prevalere delle diagonali e nel punto di vista ravvicinato che fa quasi dimenticare il soggetto, trasformandolo in una pura geometria.

Il rovesciamento dell'angolatura nasce da quella ricerca continua di nuovi spunti e motivi che, abbiamo visto, anima la pittura dell'artista. Nasce dunque da un'esigenza formale di sperimentazione. Non si può non notare però la tensione e lo squilibrio che introduce nella composizione. Non a caso un'opera di poco successiva, ispirata a un edificio di Bolzano, porta il titolo eloquente di *Soqquadro.* Gli edifici incombono su di noi e potrebbero rovesciarsi sulla strada. Alla casa come asilo sicuro subentra l'idea di una costruzione come corpo estraneo. Un oggetto noto diventa improvvisamente indecifrabile.

Shanghai, New York, Prague, Moscow, Naples and other cities. His preparatory drawings are the photos that he shoots along the road, finding new angles and framing. In harmony with the great lesson of Gabriele Basilico, he has been an interpreter of those twentieth century works of architecture that were, until a short time ago, hidden or underrated. But then the beauty of a certain kind of architecture from the 1920s and 1930s was rediscovered, not by art historians, but by photographers, film directors, publicists, and graphic designers. And by such painters as Petrus.

Having said all this, it is also necessary to say that this artist's work has never been an illustration of architecture but an autonomous formal research, one that has found in these buildings a starting point for telling his own truth. For saying something else.

However, let's continue to follow his career. In about 1998 Petrus's paintings again changed aspect. Let's look at *Casa*, 1998. This is a detail of a building in Via Vettor Pisani, Milan, at the crossroads with Via Tunisia, a road that the artist has always loved. "It reminds me of New York for its buildings, each one of which I find more beautiful than any other, from the 1930s onwards. It is the whole combination of the buildings and the road that create a work of art", he stated in a recent interview[2].

In *Casa* the earlier squareness has been replaced by an oblique composition, while the whole architectural body has been replaced by a fragment. This is not a question of a definitive metamorphosis, such as is seen in later works which maintain a dominant vertical (*Torre*, 2000). However, it is an obvious change that, with its prevalence of the diagonals and the close-range viewpoint, almost makes us forget the subject and transforms it into pure geometry.

The overturning of the point of view derives from that continuous search for new starting points and motifs that, as we have seen, animates the artist's painting. It therefore derives from a formal need for experimentation. We are forced, though, to take note of the tension and imbalance introduced into the composition. It is not by chance that a work painted shortly after, inspired by a building in Bolzano, has the eloquent title of *Soqquadro*, "Upside Down". The buildings loom over us and could crash down onto the street. Houses as a secure refuge have been supplanted by a construction as an extraneous body. A known object has suddenly become indecipherable. Such works as *Soqquadro* also ushered in the beginning of the visions from below that accentuate the monumentality of the buildings: not a triumphal and celebratory monumentality but, on the contrary, an alienated one, as though it were a Gulliver suddenly waking among the giants of Brobdingnag. Of course, unlike Swift's novel, there is nothing sarcastic in these dangerous buildings, and yet their threat has something anticlassical, which now takes the place of the modern classicism that Petrus had searched out and represented for a long time.

The next step is to be seen in *Upside Down*, 2002. The painting is inspired by a building in Via Dante in Udine, but its real subject is a game of mirrors with the building which, at the top, seems overturned. The limpid vision of the earlier works is doubled, as though by some strange enchantment.

This upside down view was developed in various ways in the following years, juxtaposing various buildings from the same city (as in *London suspended*, 2003), or from different cities, in an unreal dialogue (as in *Upside Down*, 2005, where the Rasini-Lancia tower in Milan is overlooked by a building in London).

A chapter to itself is the group of works *Belle città*, where the beauty of the individual elements generates the ungracious effect of being thrown into a convulsed crucible. In fact, beauty is being repelled by the chaos of our cities.

Another chapter, equal yet contrary, is that devoted to Scampia, where the town planning mistakes and the degraded buildings of this Neapolitan neighbourhood have been translated into an ordered design. Petrus is not interested in civic and sociological painting but, paradoxically, he too makes a condemnation, by translating the ugliness of that alienation-creating building into a harmonious and elegant form. Which is also a way of indicating how houses (and things) might be, by silently juxtaposing them as they are.

And here we are today, with pictures based on buildings but that are by now rhythms of colour. Or perhaps it is already tomorrow. The painting of Petrus never stops surprising us. Let's keep an eye on it.

17.

18.

17.
Omaggio a Midena
2003
olio su tela
oil on canvas
cm 80x100
Milano
courtesy M77 Gallery

18.
Upside Down
2003
olio su tela
oil on canvas
250x170
Roma
collezione privata
private collection

Iniziano in questo periodo, proprio con opere come *Soqquadro,* anche le visioni dal basso che accentuano la monumentalità dell'architettura: una monumentalità non trionfalistica e celebrativa, ma al contrario carica di un accento straniato, come apparirebbe a un Gulliver che si risvegliasse improvvisamente tra i giganti di Brobdingnag. Certo, a differenza del romanzo di Swift, non troviamo niente di sarcastico in quelle architetture pericolanti, eppure il loro incombere ha qualcosa di anticlassico e subentra alla classicità moderna che Petrus aveva a lungo cercato e rappresentato.

Il passo ulteriore si osserva in *Upside Down*, 2003. Il quadro si ispira a un edificio di via Dante a Udine, ma il suo vero soggetto è il gioco di specchi della costruzione, che in alto appare rovesciata. La visione limpida dei quadri precedenti si sdoppia, come per uno strano sortilegio. L'angolatura "sottosopra" si declina in vari modi negli anni successivi, accostando architetture diverse della stessa città (come in *London Suspended,* 2003) o architetture di città diverse, in un dialogo irreale (come in *Upside Down*, 2003, dove la torre Rasini-Lancia di Milano è sovrastata da un edificio londinese).

Un capitolo a sé è il gruppo di opere delle *Belle città*, dove la bellezza dei singoli elementi genera un effetto antigrazioso, gettata com'è in un crogiolo convulso. La bellezza, in realtà, si allontana dal caos delle nostre città.

Un altro capitolo, uguale e contrario, è quello dedicato a Scampia, dove gli errori urbanistici e gli edifici degradati del quartiere napoletano sono tradotti in un disegno ordinato e levigato. Petrus non è interessato alla pittura civile e sociologica ma, paradossalmente, compie anche lui una denuncia, traducendo la bruttezza di quell'edilizia creatrice di emarginazione in una forma armoniosa e elegante. Che è anche un modo di indicare come le case (e le cose) potrebbero essere, contrapponendole silenziosamente a come sono.

E siamo all'oggi, con i quadri impostati su architetture che sono ormai ritmi di colore. Anzi, forse siamo già al domani. La pittura di Petrus non smette di riservarci delle sorprese. Teniamola d'occhio.

[1] Per un'analisi della fortuna critica di Petrus rimandiamo all'approfondito testo di Roberto Dulio in questo catalogo.

[2] Massimiliano Chiavarone, *Milano è la mia palestra: Mi sono allenato per dipingere la sua pelle. L'artista Marco Petrus e il rapporto con la città*, «Il Giorno», 24 maggio 2015.

[1] For an analysis of the critical reception of Petrus see the essay by Roberto Dulio in this catalogue.

[2] Massimiliano Chiavarone, *Milano è la mia palestra: Mi sono allenato per dipingere la sua pelle. L'artista Marco Petrus e il rapporto con la città*, "Il Giorno", 24 May 2015

UN CLASSICO CONTEMPORANEO
A CONTEMPORARY CLASSIC

1.

2.

3.

Domenico Piraina

Il 23 maggio del 2007 è accaduto un fatto speciale, che è passato per lo più sotto silenzio. Eppure è accaduto un fatto che rappresenta un traguardo che fa riflettere.
Quel giorno, per la prima volta nella storia dell'umanità, la popolazione urbana mondiale ha superato quella insediata nelle campagne. Nei prossimi anni, la forbice si allargherà e già nel 2030, il 60% della popolazione mondiale vivrà nelle città.
Siamo di fronte a un fatto che, come si intuisce facilmente, ha conseguenze politiche, economiche, sociali e ambientali di incalcolabile importanza.
È a questo cammino, che parte dalla campagna e arriva alla città, che pensavo guardando le opere di Marco Petrus. E nel contempo mi venivano in mente altre immagini iconiche che segnavano questo cammino: un treno che sbuffa attraversando un campo di zucche di Segantini o le Officine a Porta Romana di Boccioni.
Una città è strutturalmente costituita da tante cose ma le protagoniste dello scenario urbano sono indubbiamente le case, i palazzi dove i cittadini abitano.
Strutture costruite in cemento armato, un'invenzione della seconda metà dell'Ottocento, che già nel nome porta le stimmate di una volontà di potenza bellicosa, come se fosse un esercito solido e invincibile.
Le costruzioni che sono l'oggetto principale della riflessione di Petrus, sono i personaggi che incontriamo costantemente durante la nostra esistenza. Sono presenze concrete, solide, solenni che vivranno più di noi stessi: molte di esse già esistevano prima che nascessimo e probabilmente esisteranno anche dopo la nostra morte. Sono la memoria di quelli che furono e saranno la memoria di quello che noi oggi siamo.
Esse non sono evanescenti, apparenti, impressionistiche: al contrario sono reali, persistenti, anche dure, forti come quel cemento armato che potremmo pensare come loro codice genetico. Sono, in altre parole, monumenti per far ricordare chi siamo stati e per far sapere che siamo.
Il grande Cézanne l'aveva capito bene: trattare la natura secondo il cilindro, la sfera e il cono; una ricerca solitaria e geniale che sfocerà, da lì a poco, nel cubismo mentre la ricerca di Monet, l'altro padre della pittura moderna, darà vita all'astrattismo.

On 23 May 2007 something special happened that has mostly been overlooked. And yet a fact had occurred that marked a finishing line and that must make us think.
On that day, for the first time in the history of humanity, the world's urban population superseded that living in the country. In forthcoming years this gap will widen and already in 2030 60% of the world's population will live in towns.
We are faced by a fact that, as can easily be intuited, has political, economic, social, and environmental consequences of incalculable importance.
And I thought of this journey from the countryside to the city when looking at the works by Marco Petrus. And at the same time there came to mind other iconic images that marked this journey: Segantini's train that puffs across a pumpkin field or Boccioni's Porta Romana workshops.
A town is made up of many things, but the protagonists of the urban scene are undoubtedly the houses, the buildings where people live.
These are mainly structures built from reinforced concrete, an invention from the second half of the nineteenth century, the Italian expression for which, "cemento armato" or "armed concrete", contains within itself a warlike power, as though it were a solid and invincible army.
The buildings that are the main subject of Petrus's thoughts are the characters that we continue to meet during our existence. They are concrete, solid, solemn presences that will live longer than us: many of them existed before we were born and will probably continue to live after we have died. They are the memory of what was, and will be the memory of what we ourselves are today.
These are not evanescent, illusory or impressionistic: on the contrary, they are real, persistent, and even tough, as strong as reinforced concrete, which we can think of as their genetic code. In other words, they are monuments to make us remember that we have been and that we are.
The great Cézanne understood this well: to treat nature through cylinders, spheres, and cones was a lonely and genial art that was soon to result in Cubism, while the art of Monet, the other father of modern painting, was to give rise to abstraction.

1.
Corso Sempione
2011
olio su tela
oil on canvas
cm 80x90, 80x70
Milano
collezione privata
private collection

2.
Corso Sempione
2011
olio su tela
oil on canvas
cm 80x90, 80x70
Milano
collezione privata
private collection

3.
Corso Sempione
2011
olio su tela
oil on canvas
cm 80x90
Milano
collezione privata
private collection

Potenza della geometria che ci permette di portare alla luce anche quello che è nascosto sotto la superficie delle cose, di trovare l'armonia, l'ordine in quello che appare, a prima vista, indecifrabile e confuso.
Gli antichi a questo guardavano e il Rinascimento recuperò quella grande lezione che permise la nascita di capolavori immortali.
In Petrus questo io vedo: un classico contemporaneo, una tradizione espressa pittoricamente con un linguaggio fresco, attuale, dinamico; una realtà che pur restando tale, viene sublimata dal linguaggio della fantasia, dell'immaginazione e della poesia, senza le quali essa si risolverebbe nel grigio apatico del cemento armato e ingabbiata nella sua meccanica funzione.

The power of geometry also allows us to bring to light what is hidden beneath the surface of things, to find harmony and order in what at first sight appears indecipherable and confused.
The ancients saw this, and the Renaissance was to recuperate this great lesson, one that allowed the birth of immortal masterpieces.
I see this in Petrus: a contemporary classic, a tradition expressed pictorially with a fresh, relevant, and dynamic language; a situation that, while remaining such, is elevated by the language of fantasy, imagination, and poetry, without which it would conclude in the apathetic grey of reinforced concrete and imprisoned in its mechanical function.

23 **Corso Sempione**
2011
olio su tela
oil on canvas
cm 80x90
Milano
collezione privata
private collection

GLI ARCHITETTI, I PITTORI, LA FOTOGRAFIA E QUINDICI ANNI DI MOSTRE

ARCHITECTS, PAINTERS, PHOTOGRAPHY, AND FIFTEEN YEARS OF EXHIBITIONS

Roberto Dulio

La pittura e l'architettura sono storicamente due pratiche espressive complementari e conclamate dei protagonisti della cultura artistica moderna: basti pensare a Bramante, Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Vasari. Solo in epoca più recente si è assistito, almeno nel panorama nazionale, a una netta separazione di queste componenti. Con la nascita delle Scuole Superiori di Architettura – tra il 1919 e il 1933 – e poi con le Facoltà, la contemporanea frequentazione del tavolo da disegno e del cavalletto si è rarefatta, ma non si è estinta. Alcune esperienze testimoniano l'onda lunga della formazione artistica degli architetti, mentre altre confermano il riappropriarsi di una disciplina – quella della pittura o della ricerca artistica – che molti architetti contemporanei hanno ripercorso in modo autonomo.

Il laboratorio milanese conferma in epoca contemporanea la propensione al legame tra le due pratiche. Proprio all'Istituto Tecnico Superiore di Milano – che diverrà il Politecnico dove Marco Petrus si avvicinerà all'architettura – già dal 1865 viene messo a punto un accordo con l'Accademia di Belle Arti di Brera per organizzare dei corsi congiunti tra la sezione di architettura della prima istituzione e l'analogo corso della seconda. Fino alla nascita delle Scuole Superiori di Architettura molti architetti che esercitano la professione negli anni venti e trenta, e anche nei successivi, sono in realtà diplomati in Disegno Architettonico ai corsi delle Accademie. Questa situazione ha forse generato una spiccata sensibilità pittorica di alcuni degli architetti milanesi ritratti da Petrus nelle loro fattezze edificate? È difficile rispondere, ma appare significativo che altri architetti attivi nella Milano tra le due guerre sono «solo» pittori. Come Gigiotti Zanini, l'artista trentino trasferitosi a Milano che si ritrova per caso a realizzare una serie di progetti architettonici, inaugurando una pratica culminata nel capolavoro della casa Civita in piazza Duse. Allievo di Zanini sarà un ingegnere-pittore: Gabriele Mucchi, anche egli autore di architetture (poche) e quadri (tanti), che stamperà alcune sue grafiche nella stamperia – l'attività giovanile – di Petrus. Ma pittorici sono anche gli esordi di Aldo Rossi e, fuori dai confini milanesi, quelli romani di Carlo Aymonino.

Quindi un limite, quello tra architettura e pittura, saldo nella dimensione costruita dell'architettura ma sfumato e ambiguo in quella della sua formulazione espressiva. Così che anche Petrus è architetto.

Historically, painting and architecture are the complementary and acclaimed protagonists of modern art culture: it is sufficient to think of Bramante, Michelangelo, Raphael, Giulio Romano, and Vasari. Only in more recent times have we seen, at least on the national scene, a sharp separation between these components. With the coming into existence of the High Schools of Architecture – between 1919 and 1933 – and then with the University Faculties, contemporary use of drawing boards and easels has become rare but not extinct. Some experiences testify to the lasting effect of the art training of architects, while others confirm the repossession of a discipline – that of painting or of art research – that many contemporary architects have followed autonomously.

The Milanese powerhouse has today confirmed the trend towards a link between the two disciplines. The Milanese Technical High School itself – which was to become the Polytechnic where Marco Petrus was first attracted to architecture – had already in 1865 fine-tuned an agreement with the Brera Academy to organise courses between the architectural department of the former and a similar course in the latter. Until the setting up of the High Schools of Architecture, many architects who were active in the profession in the 1920s and 1930s, and also in later years, were in fact graduates in Architectural Design from academy courses. Did this situation perhaps generate a notable pictorial sensitivity in some of the Milanese architects portrayed by Petrus through their buildings? It is difficult to give an answer, but it seems significant that other architects active in Milan between the two wars were "only" painters. For example, there was Gigiotti Zanini, the artist from Trento who had moved to Milan and who found himself by chance designing a series of architectural projects, thus kicking off an activity that culminated in the masterpiece of the Civita house in Piazza Duse. An engineer-painter was a pupil of Zanini: Gabriele Mucchi, he too the creator of (a few) buildings and (many) paintings, and who was to print some of his graphics in the young Petrus's printing house. But the beginnings of Aldo Rossi too were with painting and, outside Milan, those of Carlo Aymonino in Rome.

So there was a boundary between architecture and painting; a solid one in the buildings of the architects,

Perché le sue opere – ci spiega Elena Pontiggia – sono delle costruzioni architettoniche dipinte. Anzi delle icone – come intuisce felicemente Fulvio Irace – della cultura architettonica milanese tra le due guerre. In special modo l'architettura "novecentista" – assai raffinato nel cogliere le sottili implicazioni di questa scelta è Guido Canella – investe inizialmente l'immaginario artistico del pittore, che la raffigura. È la stessa architettura riscoperta negli anni immediatamente precedenti da una generazione di architetti, artisti – illuminante la testimonianza di Alessandro Mendini – e intellettuali, che la sottraggono alla *damnatio memoriae* della critica militante.

Ma come è rappresentata da Marco Petrus questa architettura? È l'idea di mimesi – Federico Bucci – che muove l'artista, anche se Petrus sceglie di ispirarsi al mezzo più comunemente riferibile al reale: la fotografia. Ben consapevole che tale mezzo è solo erroneamente coincidente con il reale, Petrus accetta ed esalta le caratteristiche più diffuse dalla circolazione delle immagini fotografiche – sulle stampe e nei rotocalchi – dell'architettura. Lavora sulle fotografie che diventano per lui i cartoni dell'affrescatore rinascimentale. Visioni fortemente scorciate, riprese dal basso, modellate dalla luce. Più simili, nei tagli, alle immagini riprese dagli amatori di architettura più che dai fotografi, che negli anni trenta, e anche dopo, documentano l'architettura con la compostezza delle linee verticali garantite dal banco ottico. Le fotografie che ispirano Petrus sono invece sguardi dinamici, tagli che esaltano la deformazione prospettica dal basso. In questo il suo lavoro è molto distante, per esempio, da quello con cui Gabriele Basilico documenta la stessa architettura. Appare più simile a certi scorci catturati negli stessi anni trenta da un fotografo architetto come Giuseppe Pagano, col suo formato quadrato e la sua inquadratura dinamica, quasi mai preoccupato della distorsione delle linee verticale, virtuoso nell'esaltazione dei particolari. Infatti delle fotografie architettoniche Petrus finirà sempre più per prediligere il frammento.

Qualche tempo fa è emerso sul mercato un quadro giovanile di Petrus, prontamente acquisito e occultato dal suo autore, che lo ritiene acerbo e lontano dalla sua ricerca matura. Eppure quel quadro – mostrato solo dopo parecchie resistenze – è illuminante. È un altro frammento fotografico: un dettaglio, non ancora architettonico, ma

but nebulous and ambiguous in that of painting. And so Petrus too is an architect. Because, as Elena Pontiggia has explained, his works are painted architectural constructions. Or, rather, they are, as Fulvio Irace has aptly said, icons of Milanese architecture between the two wars. In a special way, it was twentieth century architecture – and Guido Canella was quite refined in grasping the subtle implications of this choice – that first struck the artistic imagination of the painter who portrayed it. This was the same architecture that had been rediscovered immediately before by a generation of architects, artists – the testimony of Alesandro Mendini is illuminating – and intellectuals who saved it from the *damnatio memoriae* of militant criticism.

But how does Marco Petrus represent this architecture? As Federico Bucci has said, it is the idea of mimesis that stimulates the artist, even if Petrus chooses to be inspired by the means most commonly used for transmitting reality: photography. Well aware that this medium only erroneously coincides with reality, Petrus accepts and intensifies the most widespread characteristics of the circulation of photographic images of architecture: in the press and magazines. He works on photographs which for him become the preparatory drawings of Renaissance fresco painters. Highly foreshortened visions, seen from below and modelled by light. In the angle they are shown from they are more similar to the shots by lovers of architecture than by the photographers who, in the 1930s and even later, recorded architecture with the composure of the vertical lines guaranteed by a monorail view camera. The photos that inspire Petrus are, instead, dynamic views, viewpoints that exalt perspectival deformation from below. In this work he is far distant from, for example, how Gabriele Basilico recorded the same architecture. It seems more similar to certain views captured in the 1930s by such an architect photographer as Giuseppe Pagano, with his square format and dynamic framing, someone almost never preoccupied by the distortions of the vertical lines, a virtuoso in highlighting details. In fact, Petrus nearly always prefers the fragments to be seen in photos of architecture.

Some time ago an early painting by Petrus arrived on the market, and was hurriedly bought and hidden by the artist who considered it immature and distant from his fully developed art. And yet that painting – exhib-

sempre parziale, con un taglio non convenzionale, di una realtà corale più complessa (un drappello di persone) che viene solo evocata da un particolare. Scoprire che si tratta della parte inferiore di un enorme cartellone pubblicitario, all'epoca fissato su una parete urbana, è l'elemento più sorprendentemente coerente da riscontrare in un'opera d'esordio.

La presentazione nel 2003 alla Fondazione Stelline della monografia *Marco Petrus* di Alessandro Riva, con l'intervento di Guido Canella qui riportato, chiude formalmente la prima parte dell'attività di Marco Petrus e inaugura una rinnovata stagione. Le architetture si moltiplicano e sovrappongono – dalla fotografia alla giustapposizione dei ritagli fotografici – mentre le atmosfere sironiane cedono il passo ad architetture meno novecentiste ma ugualmente metafisiche e plastiche, connotate da un realismo dai toni sempre più accesi e dalla cromia sempre più satura.

Si moltiplicano da questa data anche le mostre internazionali: nello stesso anno a Londra: *Marco Petrus. London Suspended*, con uno scritto di Beppe Severgnini, e nel 2005 a New York, con *Marco Petrus. Milano Upside Down*, curata da Alessandro Riva all'Istituto Italiano di Cultura. *Upside Down* – letteralmente sottosopra, chissà se non ci sia celato anche il riferimento a una famosa canzone americana – individua una serie di opere di Petrus, inaugurata nel 2002, nelle quali uno scorcio dello stesso edificio compare nei due versi della tela, tanto che capovolgendo il quadro si ottiene la stessa percezione della scena urbana. Una percezione che esalta il carattere di frammento, di ricordo onirico, spaesato. Le due occasioni sono intervallate nel 2004 da una mostra milanese alla Fondazione Piero Portaluppi: *Marco Petrus. Milano Milano*, con una introduzione di Philippe Daverio. Gli edifici – novecenteschi e del dopoguerra – della capitale lombarda sono ovviamente i protagonisti della mostra ospitata in uno dei capolavori milanesi di Piero Portaluppi: la casa per abitazioni realizzata dall'architetto in via Morozzo della Rocca negli anni trenta, sede del suo studio e oggi dell'omonima fondazione.

In *Architettonica Petrus*, curata nel 2007 da Elena Pontiggia a Como, il saggio di Matteo Brega si sofferma sul carattere onirico delle visioni di Petrus, mentre opere a contorni netti e tinte sature e piene (olii) si alternano ad altre campite da tratti morbidi e cromie tenui e velate

ited only with great reluctance – has a moving coherence. It is another photographic fragment: a detail, not yet an architectural one but still partial and with an unconventional angle, of a more complex choral reality (a group of people) that is only evoked by the detail. To discover that it is only the lower part of an enormous advertising billboard, at the time fixed to a city wall, is the most surprisingly coherent element to be found in a debut work.

The presentation, in 2003 at the Fondazione Stelline, of Alessandro Riva's monograph *Marco Petrus*, with the essay by Guido Canella reproduced here, formally ends the first part of Petrus's activity and begins a period of renewal. The buildings – taken from photographs to the juxtaposition of photographic cuttings – multiply and are superimposed, while the Sironi-influenced ambience gives way to an architecture that is less redolent of the twentieth century but is equally metaphysical and sculptural, evoked by a realism with brighter and more saturated colours.

From this time on his shows multiplied; in the same year, in London, there was held *Marco Petrus: London Suspended*, with an essay by Beppe Severgnini, and in 2005, in the Italiano Istituto di Cultura, New York, there was *Marco Petrus: Milano Upside Down*, curated by Alessandro Riva. Upside Down – who knows if this does not hide a reference to a famous American song – is a concept pinpointed in a series of works by Petrus, begun in 2002, in which a part of the same building appears in two directions, so that if the painting were to be turned upside down there would be the same perception of the city scene. A perception that underlines the paintings' fragmented, dreamlike, alienated character. These two shows were interspersed in 2004 with another held in Milan at the Fondazione Piero Portaluppi: *Marco Petrus. Milano Milano*, with an introduction in the catalogue by Philippe Daverio. The buildings in Milan – from the twentieth century and the post-war period – were of course the protagonists of the show which was hosted by one of the Milanese masterpieces by Piero Portaluppi: the residential houses designed by the architect in Via Morozzo della Rocca in the 1930s, the location of his studio and today of the foundation of the same name.

In *Architettonica Petrus*, curated in 2007 by Elena Pontiggia in Como, Matteo Brega's essay dwelt on the

(acquerelli). Si moltiplicano le presenze di architetture internazionali che trasformano alcune vicinanze in precisi riscontri sull'architettura e la sua storia. Come l'accostamento di architetture di Giuseppe Terragni e di Ilya Alexandrovich Golosov. Anche il ventaglio cronologico travalica ormai da tempo quello compreso tra le due guerre con cui era iniziata la fortuna critica dell'artista. *Petrus' Milano*, che si tiene a Mosca nel 2008, con uno scritto di Fulvio Irace e una prima puntuale biografia di Pia Capelli, decreta ancora una volta l'attenzione internazionale per il pittore milanese e appare come il compimento simbolico dell'interesse di Petrus per l'architettura sovietica, che però non è tra i soggetti esposti. Sono infatti i palazzi di Milano a essere portati in Russia in una sorta di percorso concettuale opposto e parallelo a quello che era avvenuto a Como l'anno precedente. Significativamente i soggetti appartengono quasi tutti agli anni venti e trenta, con poche eccezioni, a voler sancire un rapporto molto preciso tra due culture.

Marco Petrus Trieste al centro si inaugura a Trieste alla fine del 2009. Nel catalogo i saggi di Luca Beatrice e Francesco Cataluccio ricongiungono l'immaginario di Petrus all'architettura di Trieste, facendo emergere l'atmosfera mitteleuropea della città. E non sono solo gli edifici di Trieste a essere ritratti da Petrus – con composizione dall'*upside down* a tagli prospettici differenti, fino a qualche impaginato composto ortogonalmente – ma anche quelli di Budapest, Lubiana, Praga, Vienna. Alessandro Mendini, in occasione della mostra milanese *Marco Petrus Synchronicity* del 2011, riconnette il lavoro di Petrus alle suggestioni di De Chirico, Sironi, fino a Massimo Scolari e Arduino Cantafora. Il tema è quello dell'architettura dipinta, o meglio delle facciate degli edifici che si trasformano in macropittture ricongiungendo nuovamente le due discipline: l'architettura e la pittura. Le due mostre *Dalle belle città* e *Belle città*, rispettivamente a Roma e a Santa Fe nel 2012 e nel 2013 esportano in due contesti «altri» lo sguardo di Petrus. Se quella romana, accompagnata da un testo di Francesca Alfano Miglietti, introduce la visione dell'artista ai temi e ai protagonisti della città (ma oltre a Roma e i suoi protagonisti ricompaiono Milano, Firenze, Trieste), in quella nel Nuovo Messico un testo di Kenneth R. Marvel conferma ancora una volta l'interesse internazionale per Petrus e per le *Belle città* del Bel Paese,

dreamlike character of Petrus's visions, while in the show works with sharp outlines and fully saturated colours (oils) were alternated with others with soft lines and tenuous and veiled colours (watercolour). There was multiplied the presence of international buildings, which transforms some works and some juxtapositions into precise comparisons with architecture and its history. Such as the juxtaposition of the architecture of Giuseppe Terragni and that of Ilya Alexandrovich Golosov. The chronology, too, had by then gone beyond the inter-war period which had marked the artist's success with critics. *Petrus' Milano*, held in Moscow in 2008, with an essay by Fulvio Irace and a first, accurate biography by Pia Capelli, once again led to international interest in the artist and seems to have been the symbolic fulfilment of Petrus's interest in Soviet architecture which, however, was not among the subjects exhibited. Buildings from Milan, in fact, had been brought to Russia in a kind of conceptual direction opposed yet parallel to the one seen in Como in the preceding year. Significantly, the subjects almost always dated from the 1920s and 1930s, with very few exceptions, as though to formalise a very precise relationship between two cultures.

***Marco Petrus. Trieste al centro* opened in Trieste at the end of 2009. The catalogue essays by Luca Beatrice and Francesco Cataluccio link Petrus's images to the architecture of Trieste, highlighting the emergence of the city's Middle-European atmosphere. And significantly, it was not only the building of Trieste to be portrayed by Petrus – with upside down compositions with different perspectival angles, to some composed orthogonally – but also those of Budapest, Ljubljana, Prague, and Vienna. Alessandro Mendini, for the 2011 show in Milan *Marco Petrus Synchronicity*, found in Petrus's work hints of De Chirico, Sironi and even of Massimo Scolari and Arduino Cantafora. The subject was painted architecture or, rather, the façades of buildings that were transformed into huge paintings and, once again, it joined together the two disciplines of architecture and painting. The two shows *Dalle belle città* and *Belle città*, respectively in Rome and Santa Fe in 2012 and 2013, brought Petrus's view to two "different" contexts. If the show in Rome, with a catalogue essay by Francesca Alfano Miglietti, concerned the artist's vision of the themes and protagonists of the**

in una sorta di *Grand Tour* contemporaneo attraverso le tele dipinte. *Marco Petrus Atlas*, alla Triennale di Milano nel 2014, vede l'ampliamento di un ideale *atlante architettonico* – come titola il saggio di Federico Bucci, che accompagna la mostra insieme a quello di Michele Bonuomo – in continuo ampliamento, con l'inclusione dei maestri storici e dei protagonisti contemporanei del dibattito architettonico. L'insistenza con la quale sono esplorati i dettagli geometrici della facciata di un edificio degli anni settanta (la Tour du Méditerranée dell'Atelier 9 a Marsiglia), annuncia quella riduzione del frammento rappresentato e della sua geometrizzazione che troverà un ulteriore sviluppo nella mostra napoletana *Marco Petrus Matrici* del 2014, a cura di Michele Bonuomo – con una testimonianza del regista napoletano Mario Martone sulle Vele di Scampia. Gli edifici d'abitazione popolare realizzati tra gli anni sessanta e settanta dall'architetto Franz Di Salvo, teatro di un conflitto sociale e culturale lacerante, sono infatti i soli protagonisti – non era mai accaduto prima – della mostra. Come sottolinea Bonuomo fin dal titolo del suo saggio – *La calma bellezza delle Vele di Marco Petrus* – lo sguardo dell'artista riconcilia l'edificio alla sua vocazione ideale, attraverso una serie di visioni cha passano dall'insieme fino ad arrivare a una serie di composizioni geometriche pressoché astratte, ma in realtà particolari dei prospetti dell'architettura.

Una ricerca che continuerà in parallelo alle altre figurazioni, tracciate con la cura di chi predilige gli strumenti della pittura. Petrus dipinge: usa i colori, i pennelli, le tele. L'affermazione non vuole assolutamente sminuire il costrutto intellettuale e disciplinare dell'artista, bensì esaltarne la fondatezza intellettuale e la saldezza di intenti, in una pratica, quella della pittura, in cui frequentemente la ricaduta concettuale ha impoverito fino a rimuoverla la sapienza materiale. Petrus pratica la pittura.

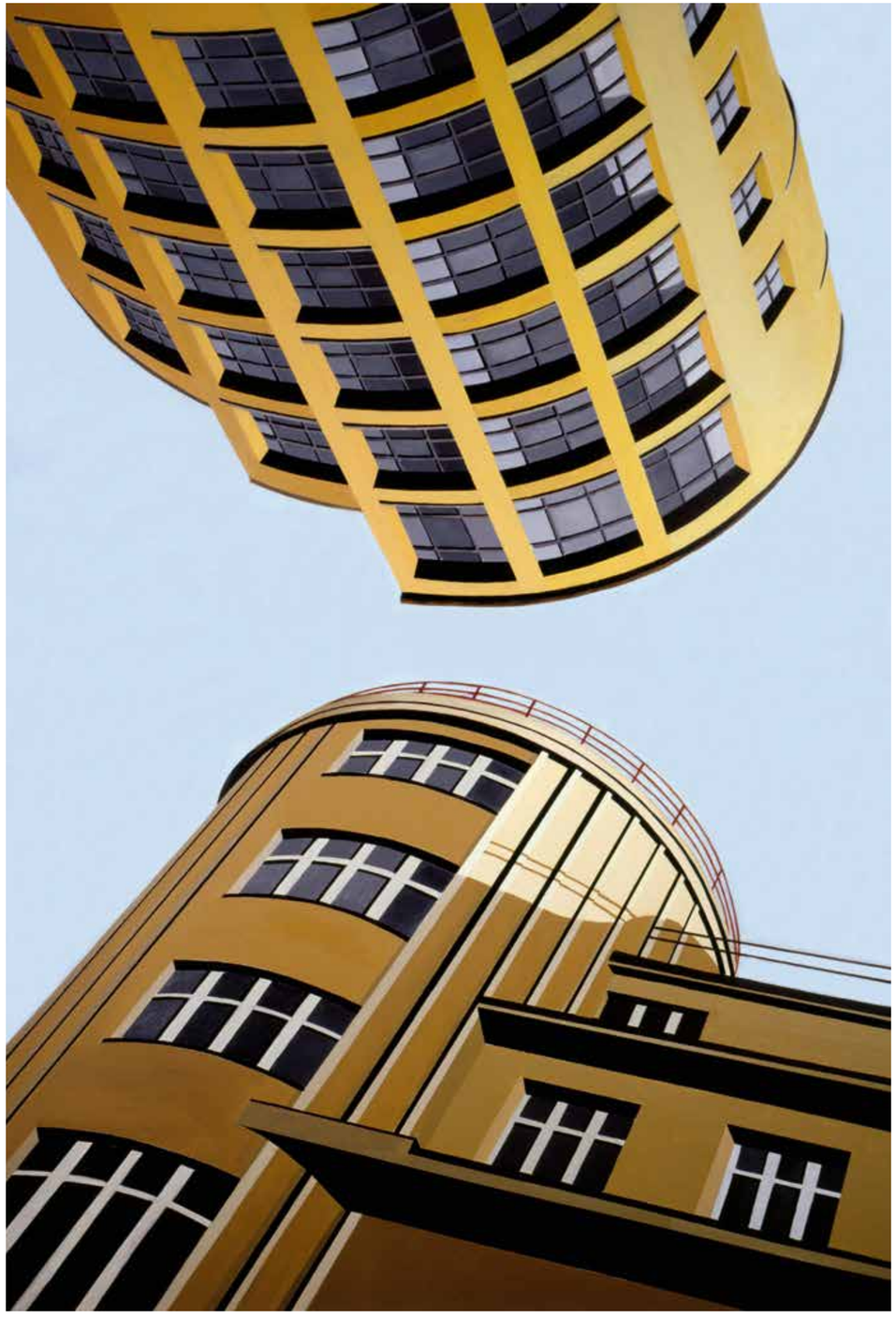
city (though, apart from Rome, there also reappeared Milan, Florence, and Trieste), in an essay for the one in New Mexico Kenneth R. Marvel once again confirmed the international interest in Petrus and for the *Belle città* (beautiful cities) of Italy, in a kind of contemporary *Grand Tour* through painted canvases.

***Marco Petrus. Atlas*, at the 2014 Milan Triennale, saw the widening of an ideal *architectural atlas* – the title of the essay by Federico Bucci, in the catalogue together one by Michele Bonuomo – in continuous expansion, with the inclusion of historical masters and contemporary protagonists of the architectural debate. The insistence with which he has explored the geometric details of the façade of a building from the 1970s (the Tour du Méditerranée by Atelier 9 in Marseilles), announced that the reduction and geometrisation of the fragment represented that was to be further developed in the 2014 show in Naples, *Marco Petrus Matrici*, curated by Michele Bonuomo, and with a commentary by the Neapolitan director Mario Martone about the Vele di Scampia. These are the social housing buildings from the end of the 1960s and the beginning of the 1970s by the architect Franz Di Salvo, the theatre of a painful social and cultural conflict, and are the only protagonists – and this had never happened before – of the show. As Bonuomo underlines with the title of his essay – *The Calm Beauty of the Vele by Marco Petrus* – the artist's eye reconciled the building with its ideal vocation through a series of visions that pass from the whole to arrive at a series of virtually abstract geometric compositions which are, in fact, details of the plan elevations of the buildings.**

This research was undertaken at the same time as other works, delineated with all the care of someone who favours the tools of painting. Petrus paints: he uses paints, brushes, and canvas. This statement is not in any way aimed at diminishing the artist's intellectual and disciplinary makeup but, rather, at extolling the intellectual basis and solidity of his aims, in an undertaking, that of painting, in which there is frequently a conceptual relapse that has impoverished it to the point of removing its material wisdom. Petrus paints.

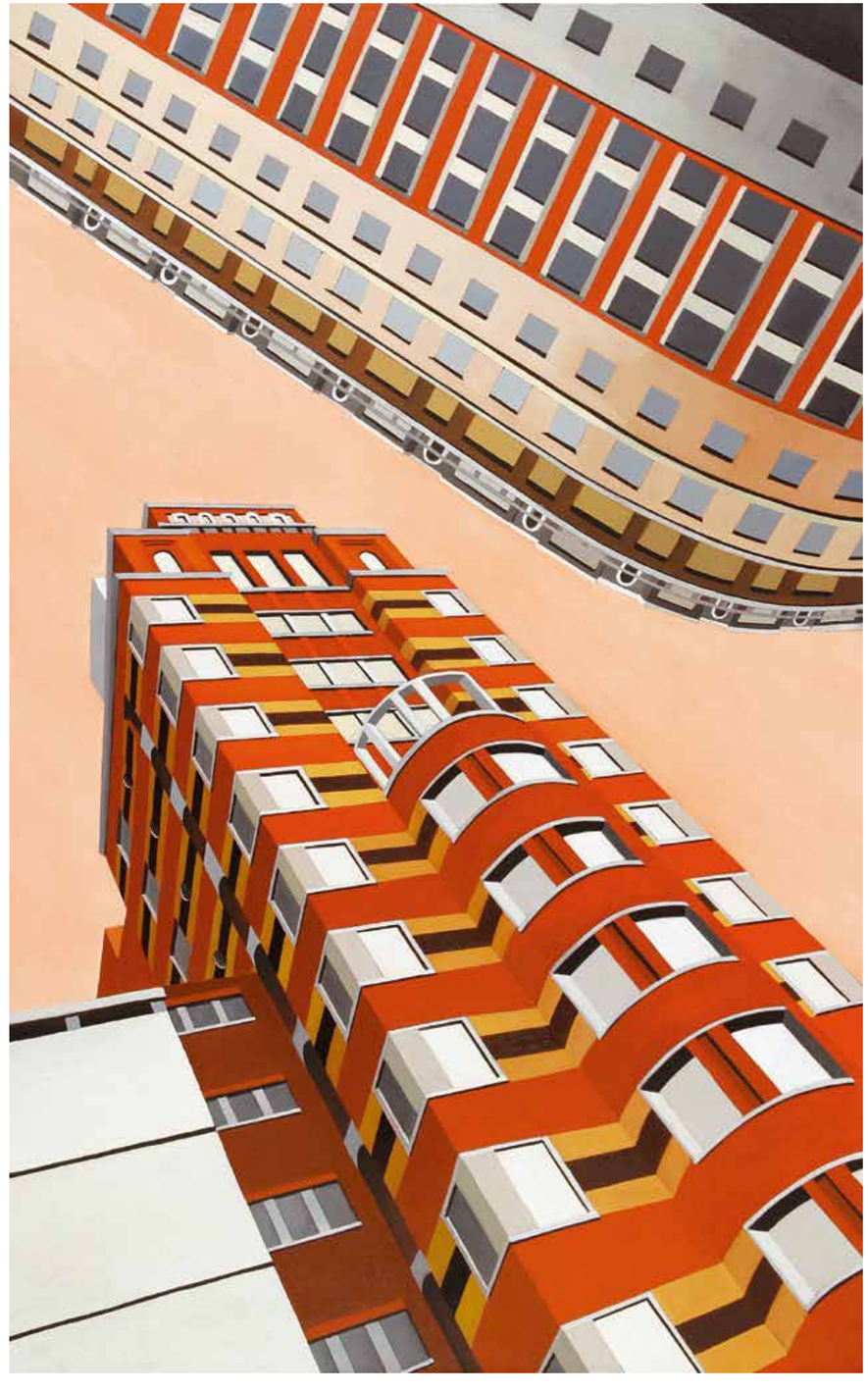
OPERE
WORKS

Upside Down
2003
olio su tela
oil on canvas
cm 250x170
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2005
Padiglione Italia out of Biennale
Trevi, Trevi Flash Art Museum



Upside Down
2005
olio su tela
oil on canvas
cm 160x120
Chiesa Val Malenco (So)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2005
Milano Upsidedown, New York,
Cipriani The Rainbow Room, Rockfeller
Centre

Upside Down
2005
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Pontedera (Pt)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2005
Milano Upsidedown, New York,
Cipriani The Rainbow Room, Rockfeller
Centre
Miracolo a Milano, Milano, Palazzo
della Ragione



Milano Milano
2005
olio su tela
oil on canvas
cm 80x120
Milano
collezione privata
private collection

Architettonica
2006
olio su tela
oil on canvas
cm 170x250
Roma
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2007
Architettonica, Como, Ex Chiesa di San Francesco
2012
La Collezione Becchetti, Roma, First Gallery

Como
2006
olio su tela
oil on canvas
cm 120x80
San Benedetto Po (Mn)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2007
Architettonica, Como, Ex Chiesa
di San Francesco

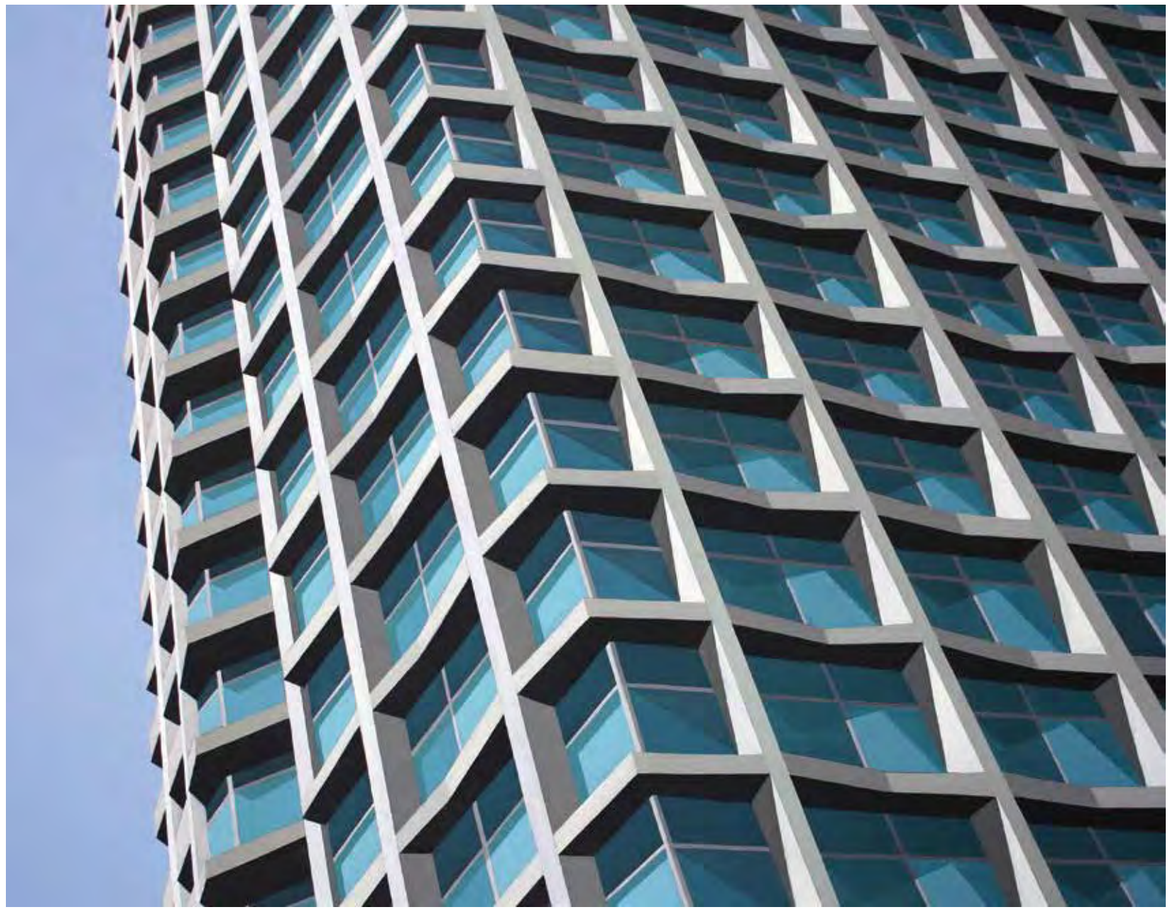
Mosca
2006
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Roma
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2007
Architettonica, Como, Ex Chiesa
di San Francesco
Italiana, Shanghai, Shanghai Art
Museum
The New Italian Art Scene, Taiwan,
Taipei Fine Arts Museum

Napoli
2007
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Roma
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2007
Architettonica, Como, Ex Chiesa
di San Francesco
Arte Italiana, Milano, Palazzo Reale

Ljubljana
2006
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Aosta
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2007
Architettonica, Como, Ex Chiesa
di San Francesco

New York
2006
olio su tela
oil on canvas
cm 140x180
Mariano Comense (Co)
collezione privata
private collection
—

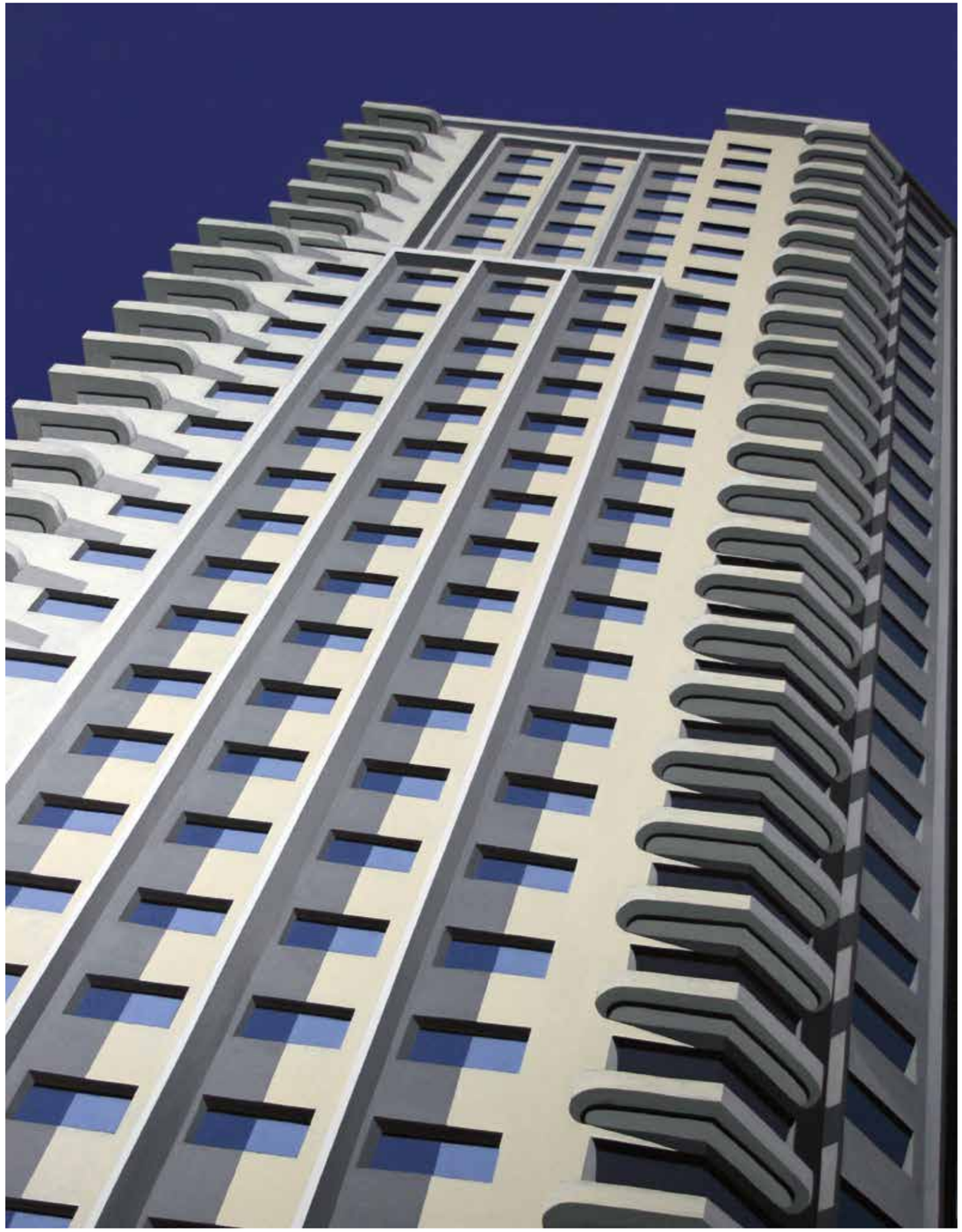
esposizioni
exhibitions
2007
Architettonica, Como, Ex Chiesa di San Francesco
La Nuova Figurazione Italiana. To be continued…, Bollate (Mi), Fabbrica Borroni



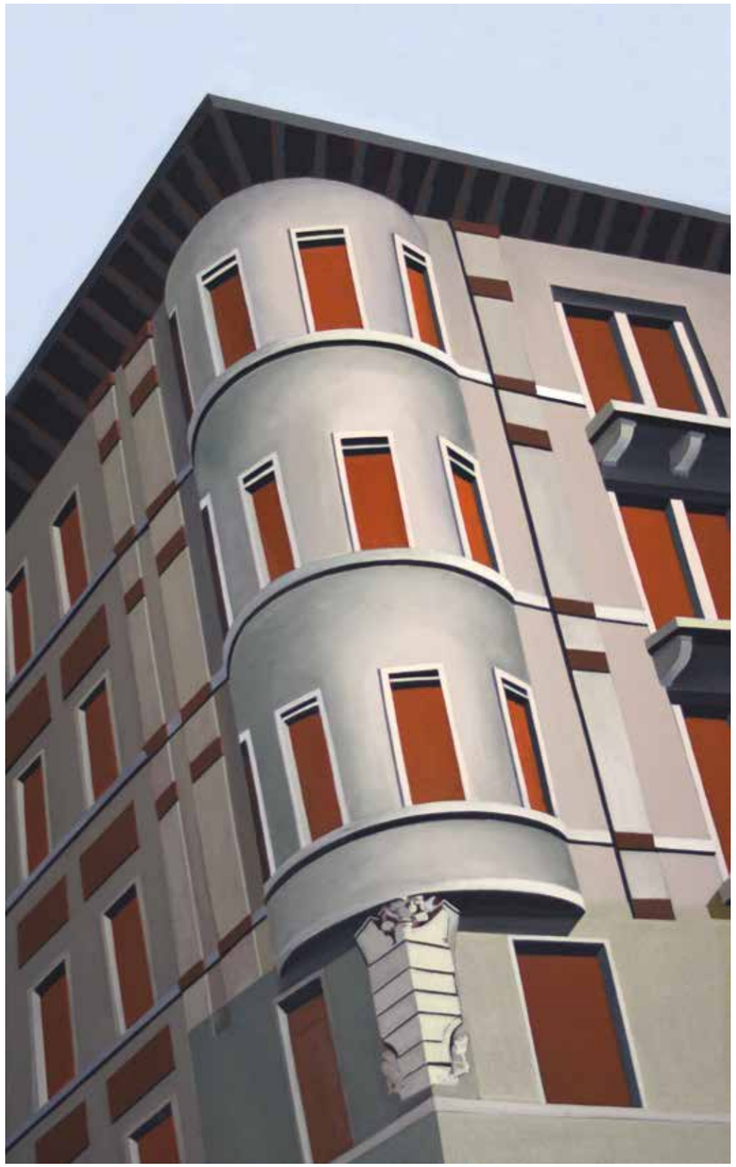
London Suspended
2007
olio su tela
oil on canvas
cm 140x180
San Teodoro (Nu)
collezione privata
private collection

Università
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 160x120
Udine
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria

Torre de Madrid
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 180x140
Milano
courtesy M77 Gallery



Corso Cavour
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 180x140
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro
Espositivo d'Arte Moderna
e Contemporanea Ex Pescheria

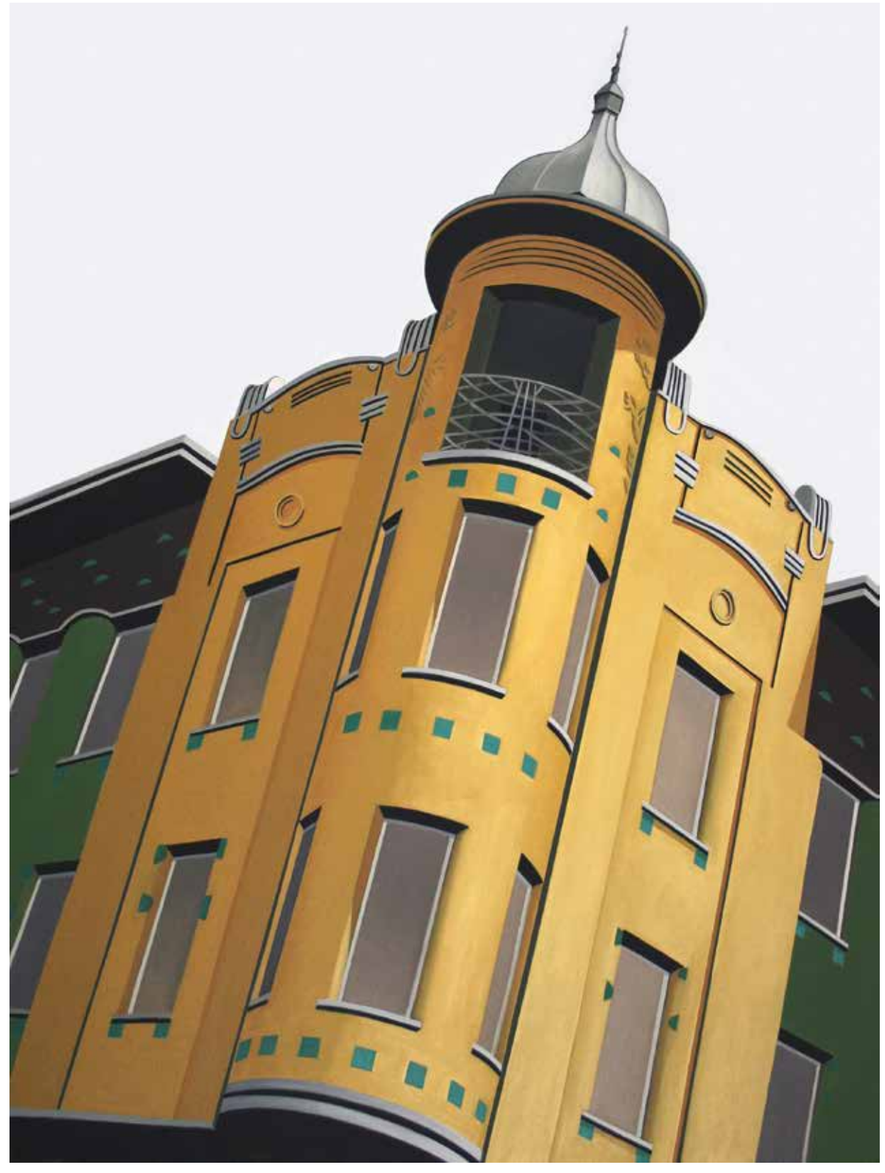


Casa De Stabile
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria

Arkad Bazaar - Budapest
2009
olio su tela
oil on canvas
cm 140x180
Nervesa della Battaglia (Tv)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria
2011
Synchronicity, Milano, Frigoriferi Milanesi

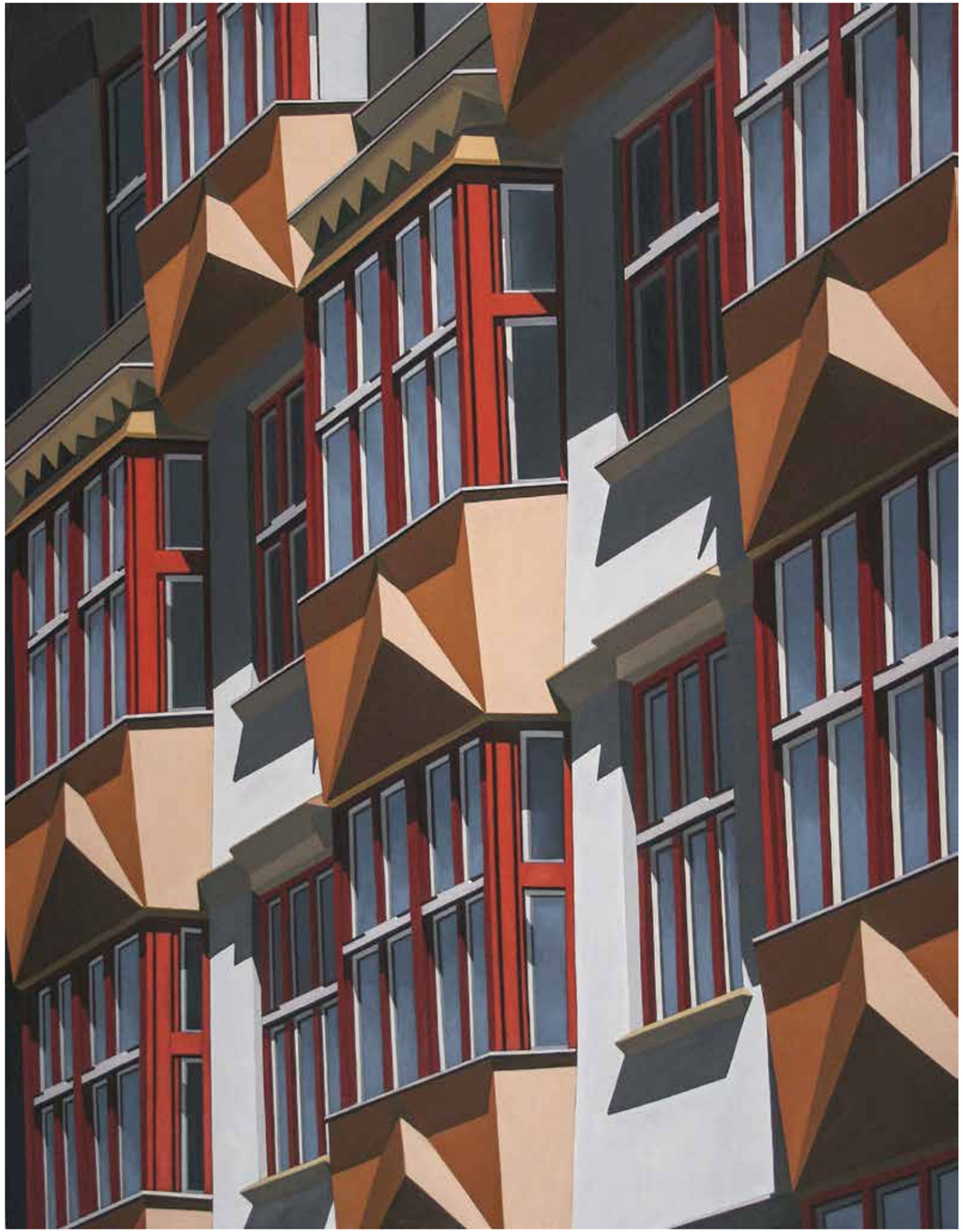
Casa alta
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 160x120
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria
2010
Abitare l'Utopia, Verona, Abitare il Tempo
2011
Synchronicity, Milano, Frigoriferi Milanesi

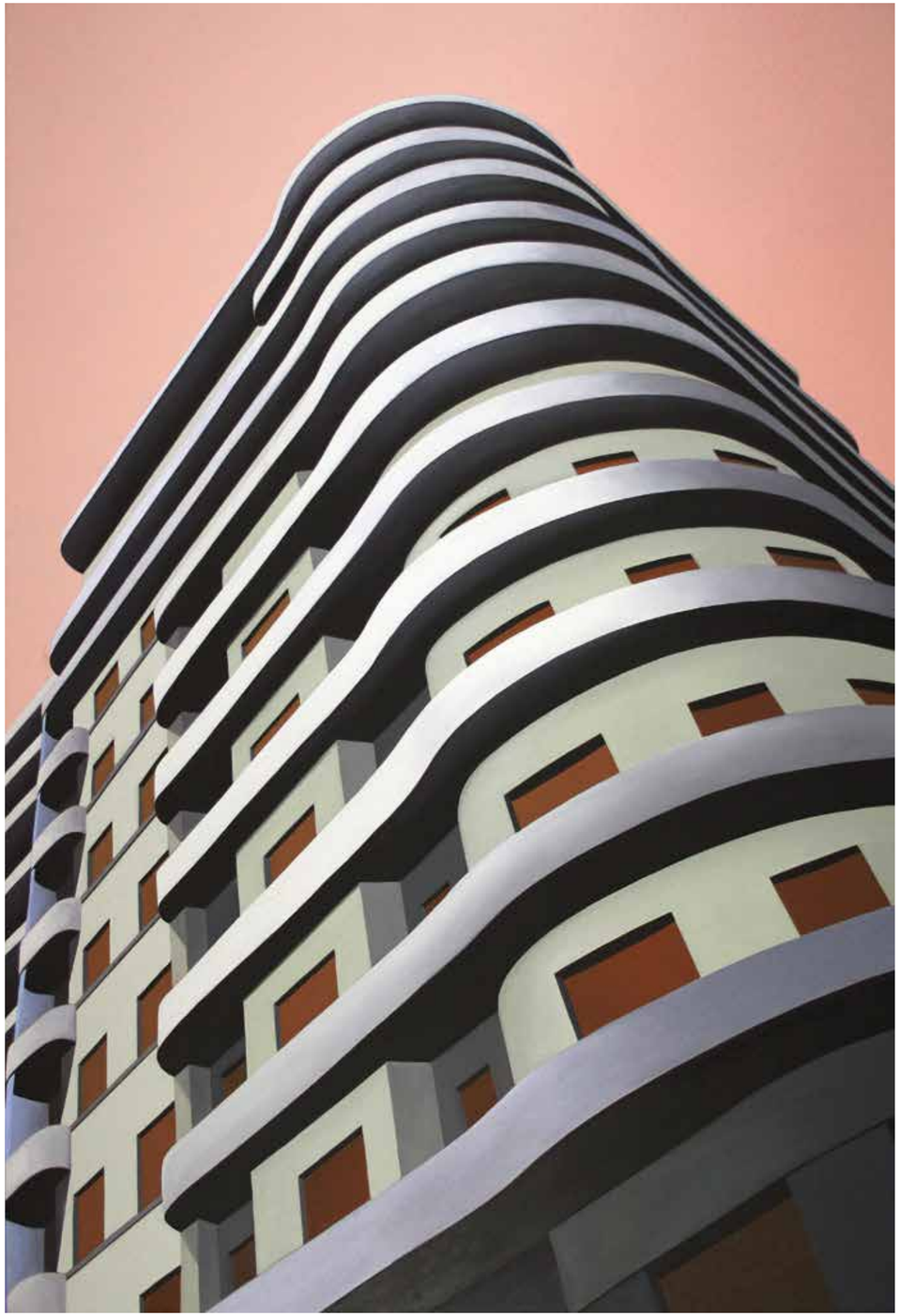
Ljubljana
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 160x120
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria



Praha
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 80x120
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro
Espositivo d'Arte Moderna
e Contemporanea Ex Pescheria

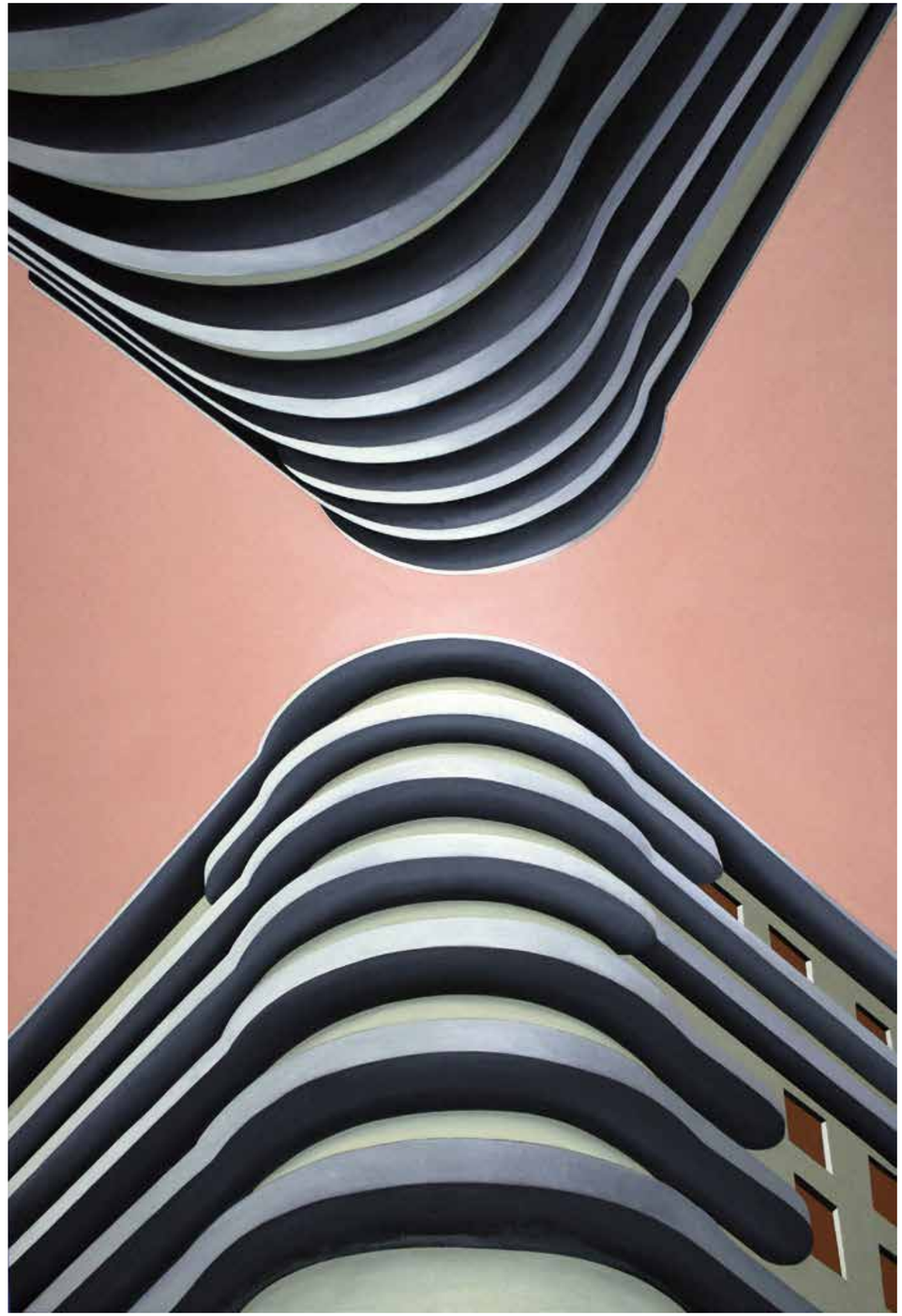
Praha
2009
olio su tela
oil on canvas
cm 180x140
Biella
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro
Espositivo d'Arte Moderna
e Contemporanea Ex Pescheria





Casa del vento 013
2009
olio su tela
oil on canvas
cm 250x170
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria

Upside Down
2009
olio su tela
oil on canvas
cm 250x170
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria
2011
Synchronicity, Milano, Frigoriferi Milanesi



Upside Down
2008
olio su tela
oil on canvas
cm 250x170
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2009
Trieste al centro, Trieste, Centro Espositivo d'Arte Moderna e Contemporanea Ex Pescheria,
2011
Synchronicity, Milano, Frigoriferi Milanesi
2012
Le città della pittura, Monza, Serrone della Villa Reale

Madison Square Garden
2010
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Catanzaro
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2011
Synchronicity, Milano, Frigoriferi Milanesi, Milano
2012
Le città della pittura, Monza, Serrone della Villa Reale
2012
Dalle belle città, Roma, First Gallery
2013
Belle città, Santa Fe (NM), Lew Allen Galleries

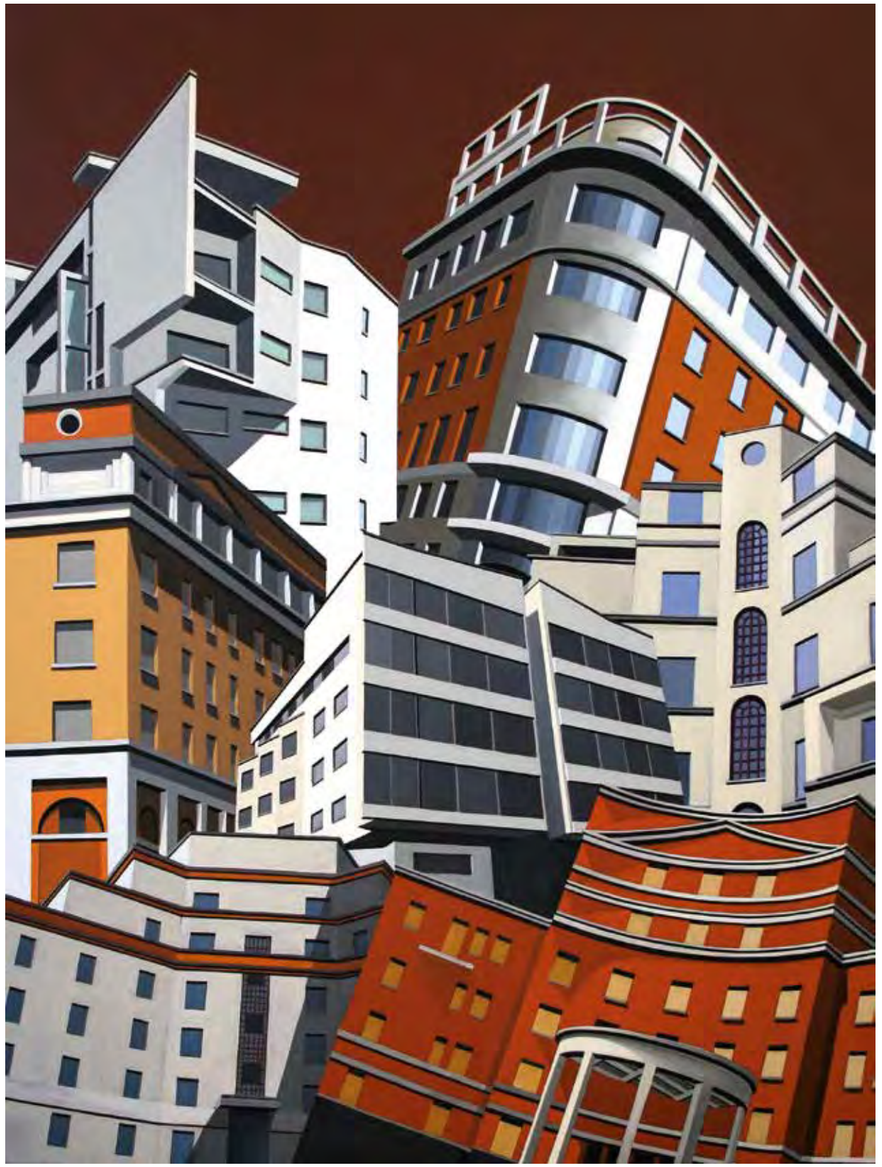
Sequenze
2011
arazzo 12 colori (cotone, lana, acrilico, seta)
12 colour tapestry (cotton, wool, acrylic, silk)
cm 143x190
Catanzaro
collezione privata
private collection

—

esposizioni
exhibitions
2012
Misiad, Milano si autoproduce, Milano, Cattedrale della Fabbrica del Vapore
2012
Le città della pittura, Monza, Serrone della Villa Reale
2012
Dalle belle città, Roma, First Gallery
2013
Belle città, Santa Fe (NM), Lew Allen Galleries

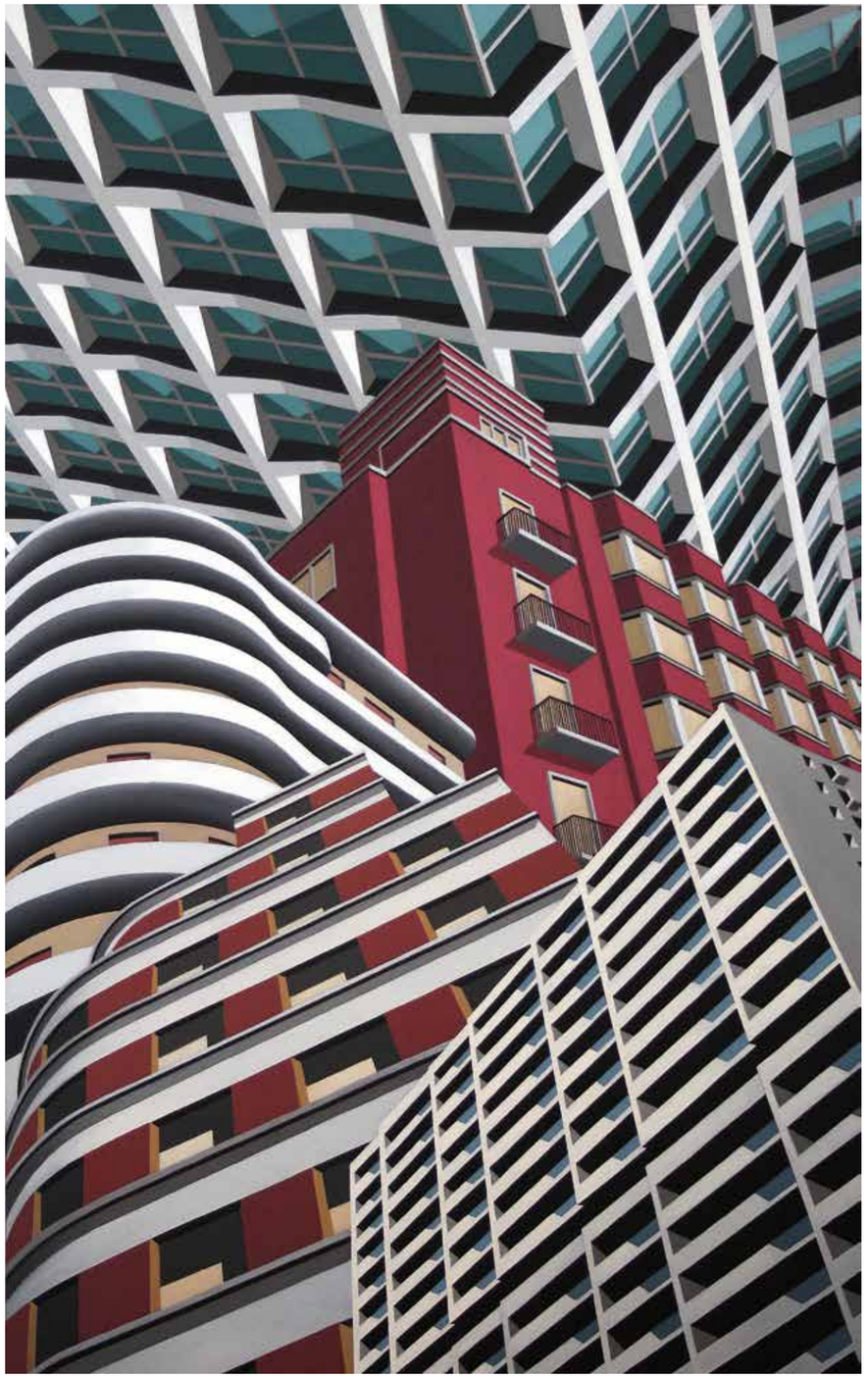
Monza
2011
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
Le città della pittura, Monza, Serrone della Villa Reale
2012
Belle città, Santa Fe (NM), Lew Allen Galleries

Dalle belle città - EUROPE
2012
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Mogliano Veneto (Tv)
collezione privata
private collection



Dalle belle città
2012
olio su tela
oil on canvas
cm 160x120
Rubano (Pd)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2012
Dalle belle città, Roma, First Gallery

Dalle belle città 4
2012
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Novara
collezione privata
private collection



Dalle belle città 5
2012
olio su tela
oil on canvas
cm 120x160
Ferrara
collezione privata
private collection

Dalle belle città 6
2013
olio su tela
oil on canvas
cm 100x80
Milano
collezione privata
private collection

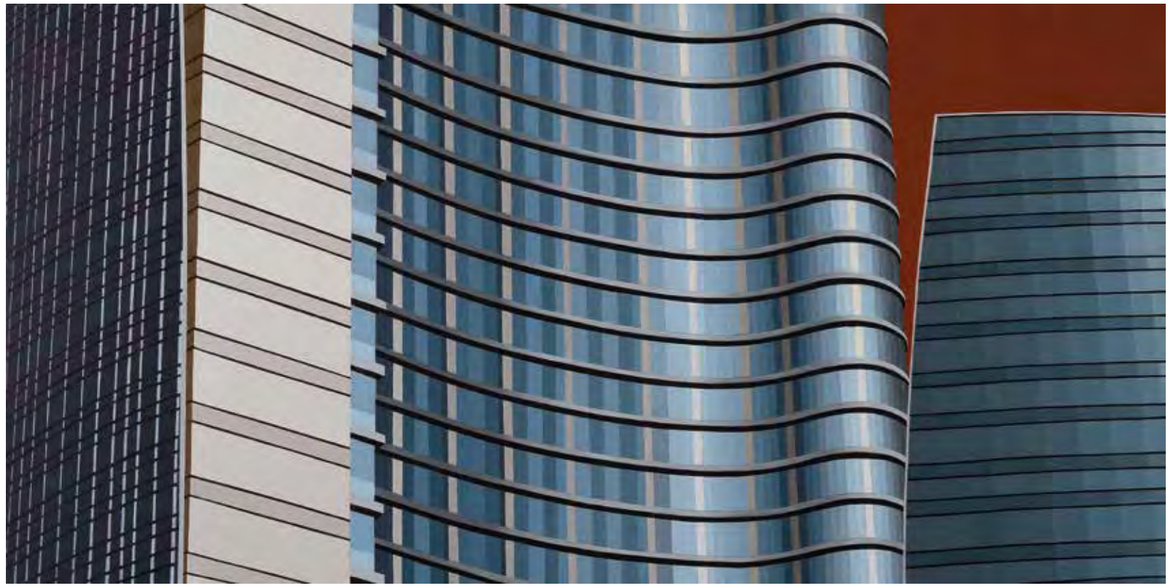
Dalle belle città 8
2013
olio su tela
oil on canvas
cm 250x170
Meina (No)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 2
2013
olio su tela
oil on canvas
cm 100x200
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 3
2013
olio su tela
oil on canvas
cm 100x160
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 1
2013
olio su tela
oil on canvas
cm 100x160
Acqui Terme (Al)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 5
2013
olio su tela
oil on canvas
cm 100x200
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano



Atlas 6
2014
olio su tela
oil on canvas
cm 100x200
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 7
2014
olio su tela
oil on canvas
cm 100x200
Ostuni (Br)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 12
2014
carboncino, matita grassa e olio
su cartone
charcoal, grease pencil and oil
on cardboard
cm 181x121
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

Atlas 13
2014
carboncino, matita grassa e olio
su cartone
charcoal, grease pencil and oil
on cardboard
cm 181x121
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitionsw
2014
Atlas, Milano, Triennale di Milano

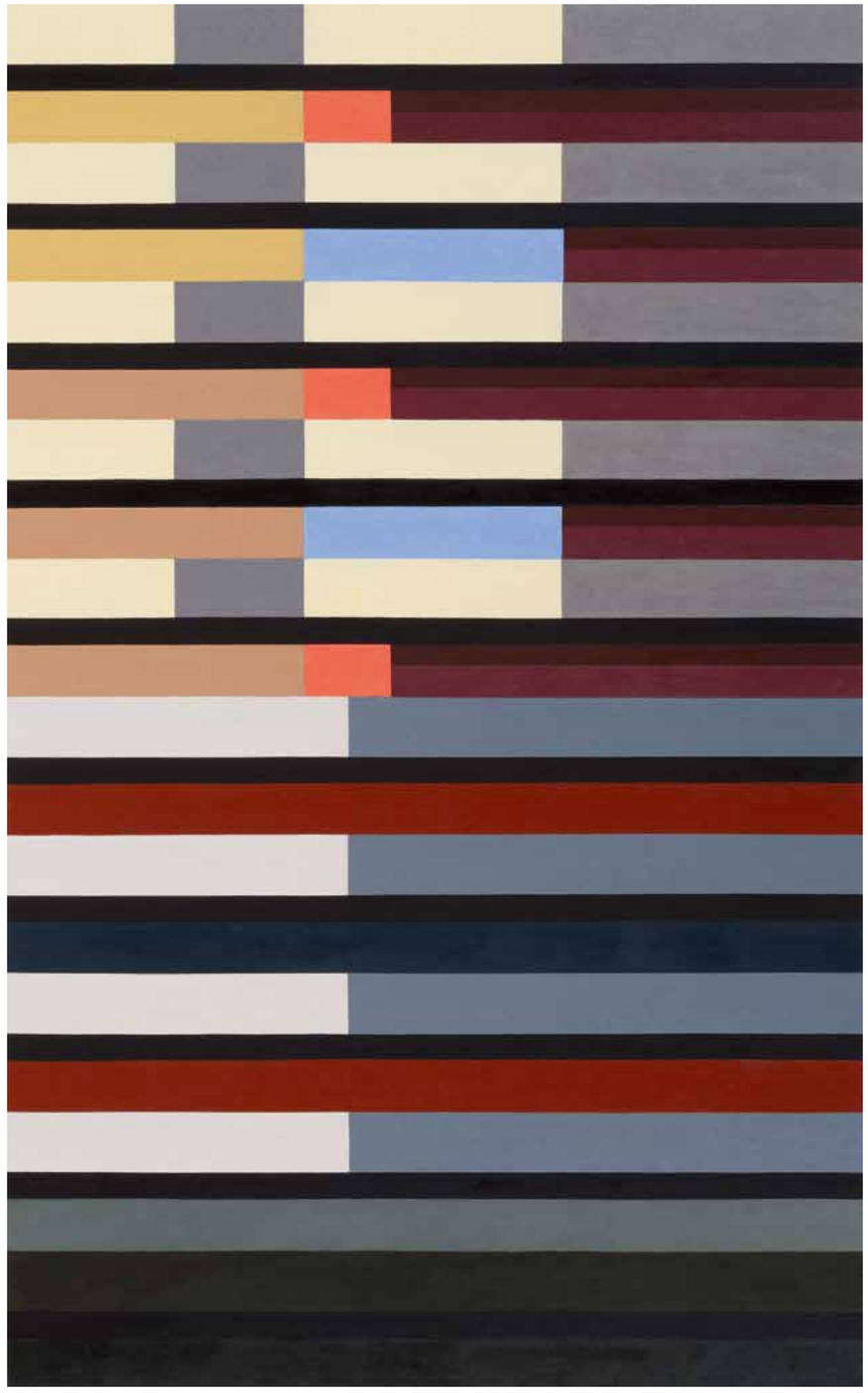
M1
2014
olio su tela
oil on canvas
cm 170x250
Venezia
collezione privata
private collection

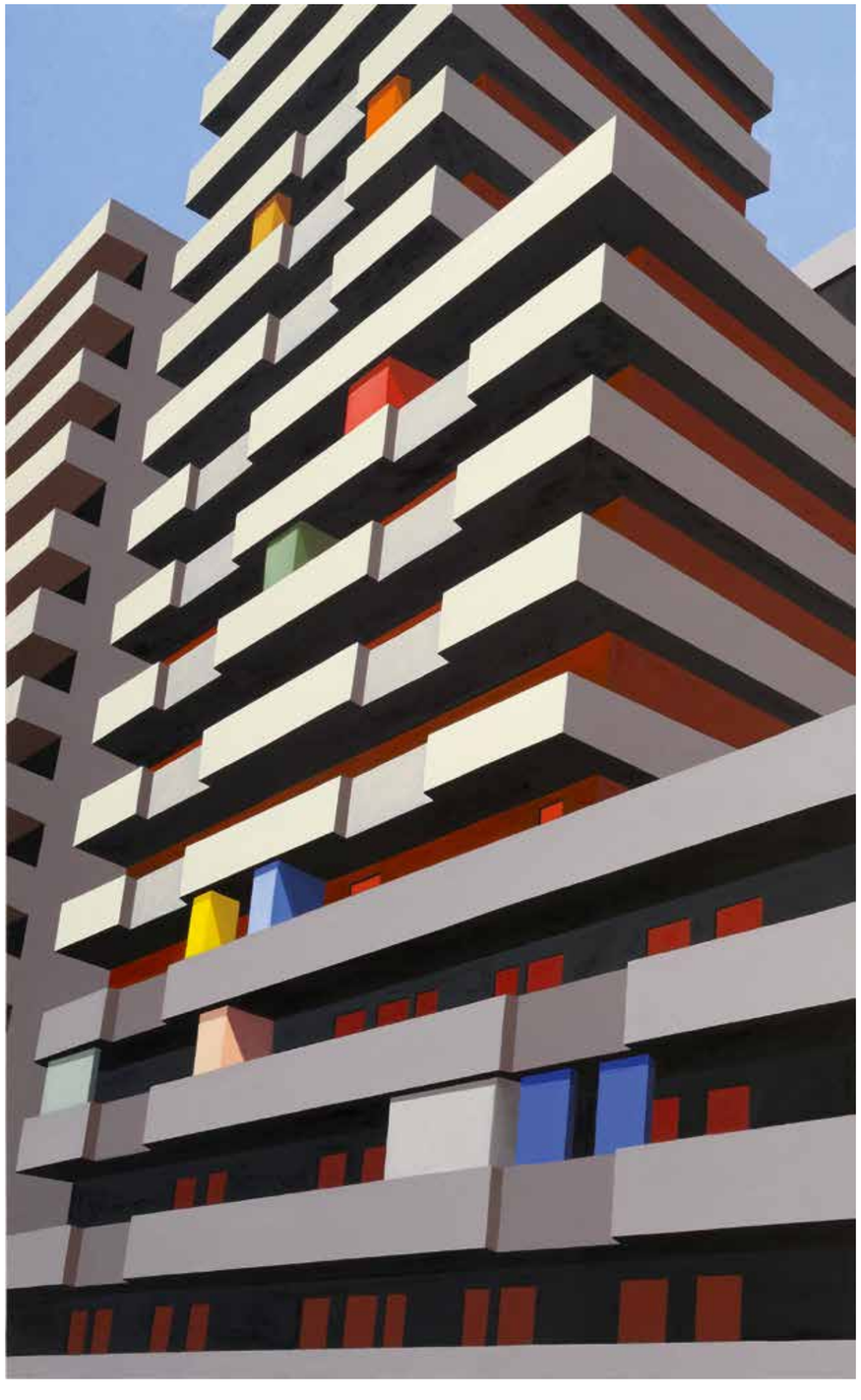
M16
2015
olio su tela
oil on canvas
cm 100x160
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
Palazzo Zevallos Stigliano

M17
2015
olio su tela
oil on canvas
cm 100x160
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
Palazzo Zevallos Stigliano

M12
2014
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Cividale del Friuli (Ud)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
Palazzo Zevallos Stigliano

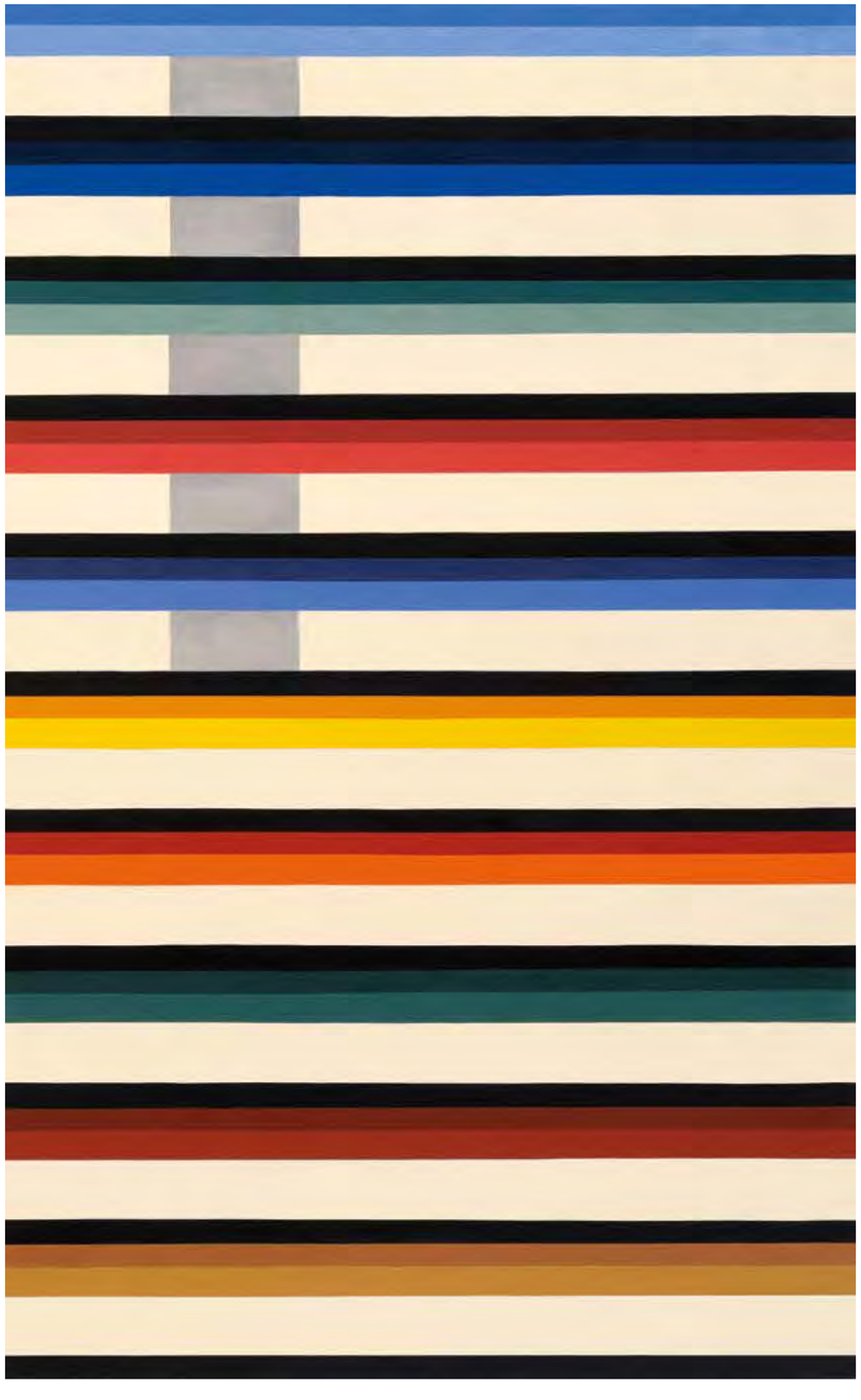
M13
2014
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Cividale del Friuli (Ud)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
Palazzo Zevallos Stigliano



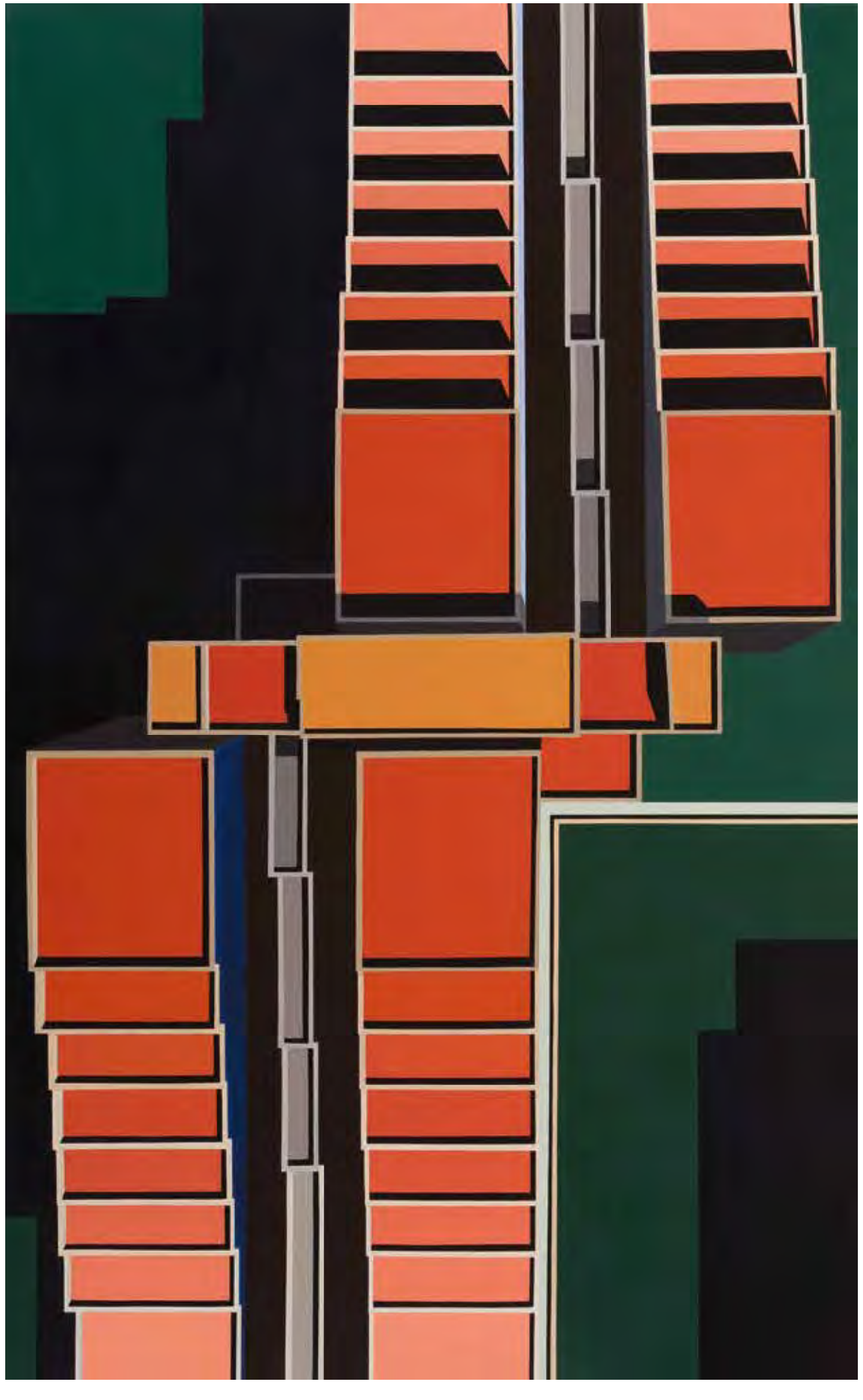


M7
2015
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano

M9
2015
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Milano
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano



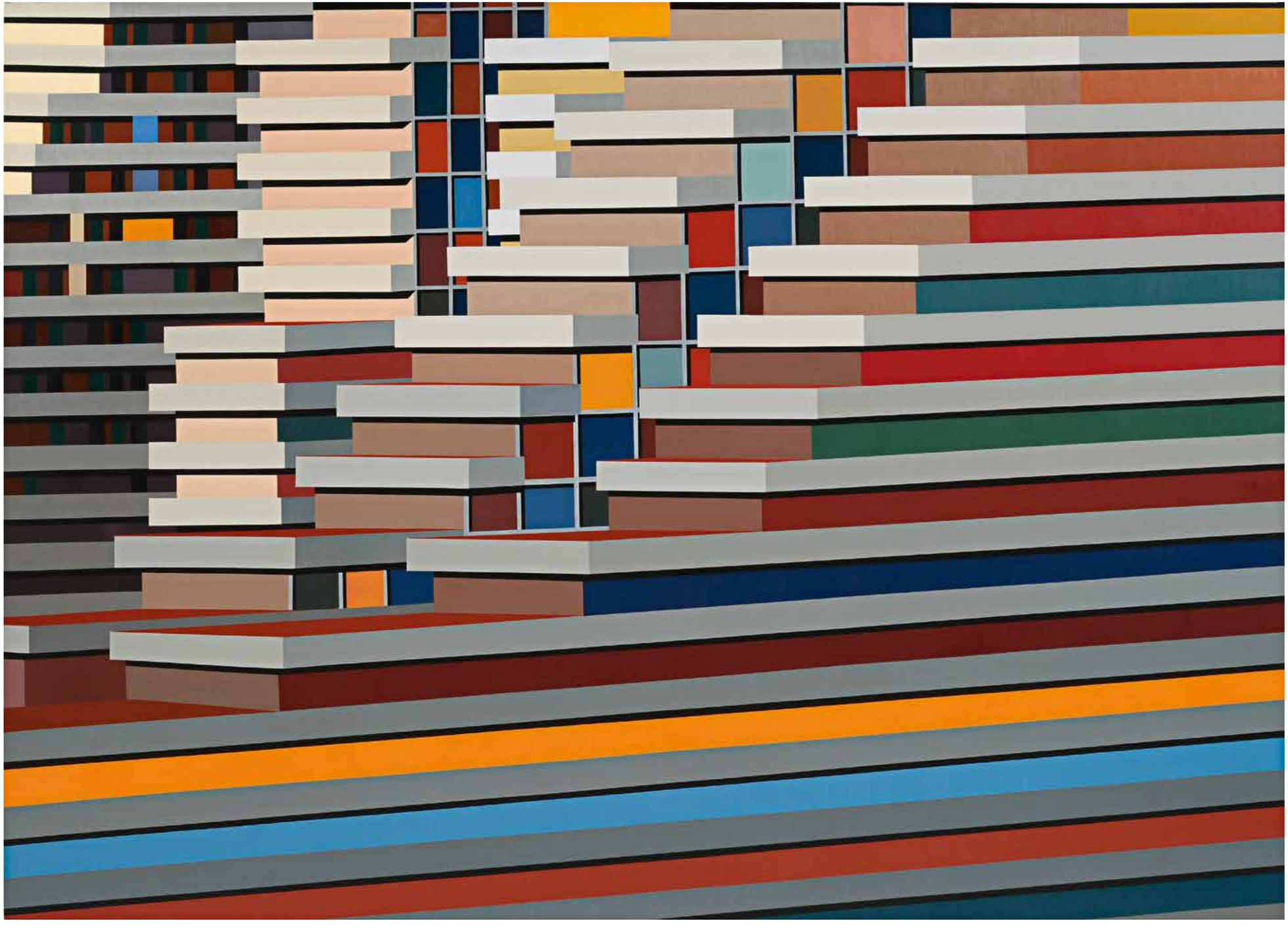
M20
2016
olio su tela
oil on canvas
cm 180x140
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano



M18
2016
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano

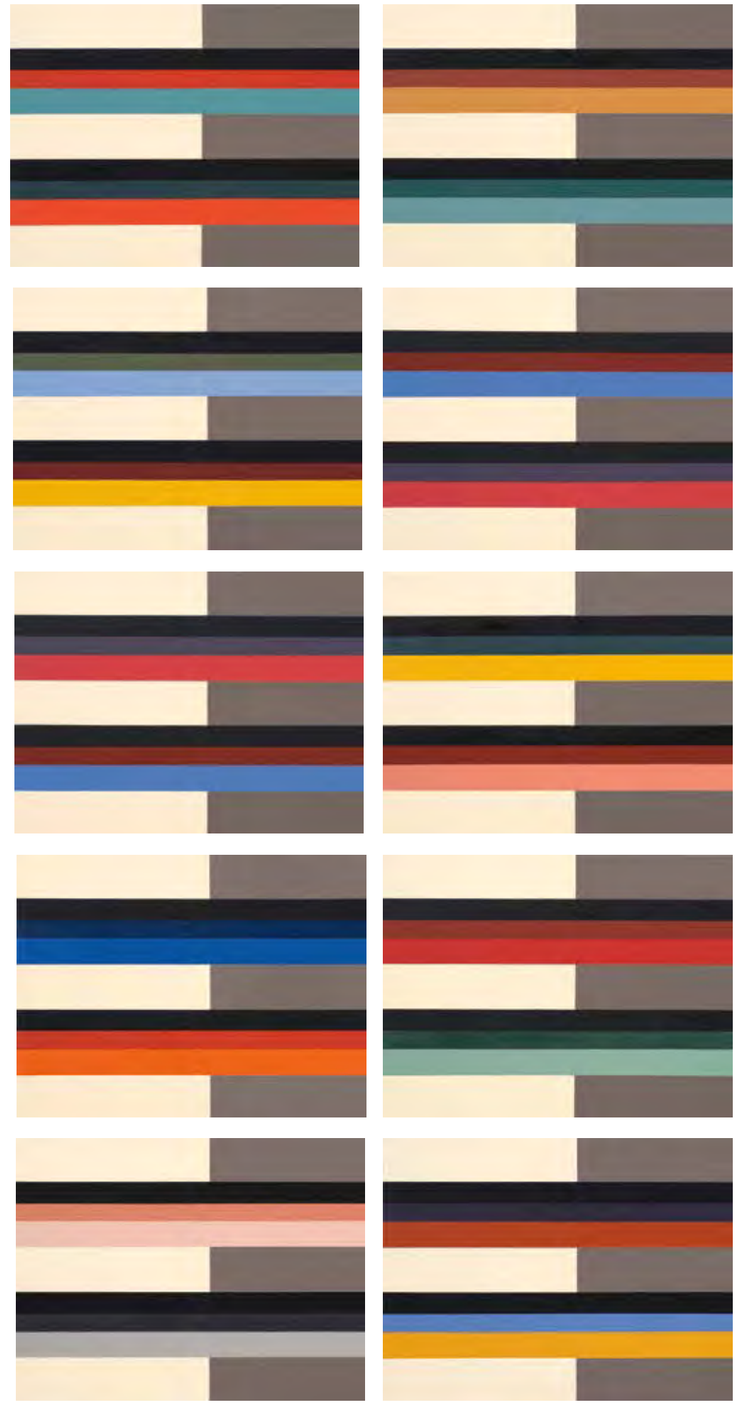
M19
2016
olio su tela
oil on canvas
cm 160x100
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibitions
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano

M21
2016
olio su tela
oil on canvas
cm 180x250
Milano
collezione Intesa Sanpaolo
Intesa Sanpaolo collection
—
esposizioni
exhibition
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano



M22
2016
olio su tela
oil on canvas
cm 180x140
San Teodoro (Nu)
collezione privata
private collection
—
esposizioni
exhibition
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano

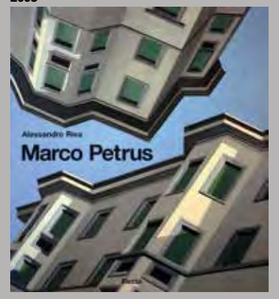
Matrix
30401640
30401639
30401638
30401637
30401636
30401635
30401634
30401633
30401632
30401641
2016
olio su tela
oil on canvas
cm 30x40
Milano
courtesy M77 Gallery
—
esposizioni
exhibition
2017
Matrici, Napoli, Gallerie d'Italia
- Palazzo Zevallos Stigliano



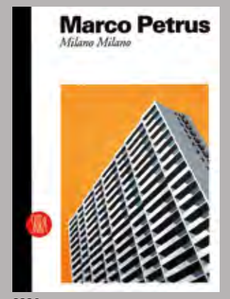
ANTOLOGIA CRITICA
CRITICAL ANTHOLOGY

a cura di *edited by*
Roberto Dulio

2003

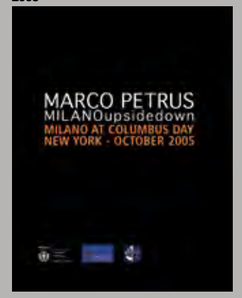


2003



2004

2005



2007

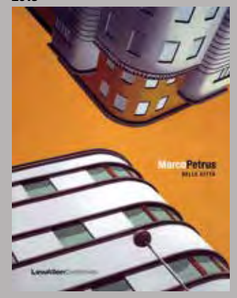
2008

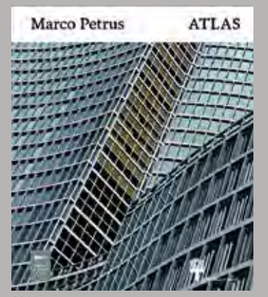
2009

2012

2011

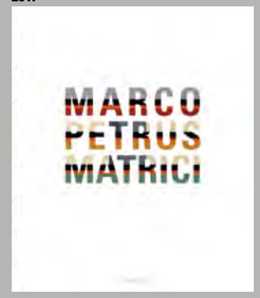
2013





2014

2017



ALESSANDRO RIVA

IL RESPIRO DELLA CITTÀ

[…]

La sparizione del moderno

Il lavoro di Marco Petrus si inquadra in una consapevolezza e in una sensibilità diffuse nelle generazioni di artisti e di intellettuali nati intorno agli anni Sessanta del secolo scorso, che hanno fatto proprio, anche a livello istintivo, l'irreversibile processo di sparizione della categoria del moderno come postulato delle loro azioni (e operazioni) creative.

Marco Petrus comincia a lavorare sull'immagine della città intorno alla metà degli anni Ottanta – innanzitutto, e quasi esclusivamente, Milano: e vedremo in seguito che profondo significato di riappropriazione dei propri spazi interiori e mentali può assumere questo lavoro apparentemente monocorde e vagamente ossessivo di ripetizione degli stessi spazi, delle stesse prospettive e degli stessi volumi architettonici.

Fin dall'inizio, il suo interesse è calamitato dalla rigorosa geometria del paesaggio urbano, dalle sue ferree linee prospettiche, dalla regolarità e maestosità dei suoi palazzi e dei suoi isolati – in breve, dalle sue coordinate urbanistiche fondamentali, dagli elementi per così dire strutturali che costituiscono il cuore e l'anima della città: l'inossidabile geometria prodotta dall'incrocio delle verticali dei palazzi, il gioco prospettico dello scorcio d'una strada, la solitudine metafisica di un isolato perso in mezzo alla caotica griglia urbana come un'isola che vada lentamente alla deriva.

Questa attenzione è evidente fin dalla prima serie di istantanee che l'artista trae da quel groviglio di segnali contrastanti e già profondamente e radicalmente postmoderni che costituiscono la Milano degli anni Ottanta, con la sparizione progressiva della vecchia cintura "sociale" e industriale dell'hinterland (quella dei Fabbriconi di testoriana memoria e delle cittadine operose e vive abitate da lavoratori, massaie e vecchia mala di periferia da romanzo nero di Scerbanenco) in favore di un continuum assurdo e inquietante tra città e campagna costituito da mille capannoni commerciali. […]

Malgrado le spinte della società andassero tutte nella direzione della presa d'atto di quel processo di meticciamento stilistico, di citazione ironica e disincantata degli stili del passato […], di sovrapposizione e contaminazione forzata di vecchio e nuovo, di ultrafunzionale e pittoresco, di reale e virtuale, che caratterizza, appunto, la cultura postmoderna (di contro alla coesistenza armonica tra antico e moderno, in virtù di un unico sguardo coerente, di cui si ammantava appunto l'idea di modernità), Petrus, già allora, pareva affetto da una forma di strabismo visivo, o mentale, che lo faceva invece prediligere ciò che agli altri pareva per così dire "sorpassato", retrò, dunque non degno d'attenzione. E che, attraverso una serie di fattori solo a prima vista catalogabili come coincidenze, si sarebbe poi rivelato, invece, straordinariamente profetico. Così, se per esempio altri artisti, arrivati con lui o poco dopo di lui sulla scena dell'arte, affinavano il loro sguardo, con attitudine studiatamente (e a volte molto furbescamente) "contemporanea", sui cosiddetti nonluoghi, lasciandosi guidare dalla certezza di essere nel trend "giusto", di essere cioè i migliori interpreti di un'epoca di disneylizzazione selvaggia e di appiattimento iperfunzionale delle diverse identità culturali, dandosi più o meno consapevolmente a glorificare la superficialità, l'appiattimento, la frammentazione del paesaggio urbano contemporaneo attraverso una pletora di lavori uguali uno all'altro su areoporti, corridoi vuoti, centri commerciali e strade a grande scorrimento, Petrus sembrava perso altrove. A guardare la città – il centro come la periferia – con altri occhi, con altri intenti, quasi uno strano filtro gli oscurasse la vista, in modo da rendergli volutamente, e consapevolmente, invisibile (perché ininfluente) ciò che gli altri consideravano invece prioritario. […]

Petrus tornava, stilisticamente e contenutisticamente, a scavare fino al nocciolo duro dell'identità perduta dell'icona della sua città. Con uno sguardo, per dirla con Baudrillard, composto appunto da «un groviglio di nostalgia e di anticipazione estrema».

L'identità perduta della città

I lavori di Marco Petrus dalla metà alla fine degli anni Novanta vanno, anno dopo anno, a focalizzare il cuore di un discorso che già appariva presente, seppure soltanto in filigrana, fin nei primi esperimenti pittorici: quello della ricostituzione, stilistica, culturale e, per così dire, toponomastica, della città come il luogo dell'autenticità, dunque "il luogo" per eccellenza; nello specifico, e per Petrus, Milano, […] luogo di nascita del modernismo italiano, con le sue risse in galleria, le sue città che salgono e le sue strade che entrano nelle case; oltre che, naturalmente, con i suoi proclami marinettiani e manifesti dell'architettura futurista. E Milano, ancora, con i suoi grattacieli Pirelli e le sue Torri Velasche, come simboli estremi, a più di trent'anni di distanza dalle grida futuriste, dello sperimentalismo, mai pienamente riuscito, del nuovo progresso architettonico del boom economico. […].

Milano è progressivamente diventata così, nei quadri di Petrus, "il" luogo: non la città stereotipata, da cartolina illustrata, non quella delle vetrine dei negozi del centro o delle case di ringhiera, non quella della periferia che cresce divorandosi la campagna, e men che meno la fotografia sfocata di un istante di quotidiana realtà urbana tratta dal flusso ininterrotto della vita contemporanea – quanto piuttosto il simbolo, la metafora, quasi astratta nella sua rigorosa scansione di piani orizzontali e verticali, della nostra idea di città, così come siamo arrivati a codificarla nel corso del secolo appena trascorso. Petrus ha ripercorso Milano con lo sguardo di chi non era interessato a coglierne che i singoli particolari, quegli angoli e quegli scorci che, nella loro asciutta e rigorosa solidità, contenevano da soli l'idea stessa della città, la sua essenza più antica e immutabile: gli angoli dei palazzi novecenteschi, le finestre allineate una sull'altra dei palazzoni anni Trenta

ALESSANDRO RIVA

THE PULSE OF THE CITY

[…]

The disappearance of the modern

Marco Petrus' work forms part of an awareness and a sensitivity widespread in the generations of artists and intellectuals born around the 1960s, who, also at the instinctive level, have embraced the irreversible disappearance process of the modern category as a postulate of their creative actions (and operations).

Marco Petrus started working on the image of the city around the mid-1980s – first of all, and almost exclusively, Milan: and we shall see subsequently what a deep meaning, in terms of the repossession of interior and mental spaces, can be assumed by this apparently monotonous and vaguely obsessive work of repetition of the same spaces, of the same perspectives and the same architectonic volumes. From the outset, his interest was magnetised by the rigorous geometry of the urban landscape, by its inflexible perspective lines, by the regularity and majesty of its buildings and its blocks – in short, by its fundamental urbanistic coordinates, by the, so to speak, structural elements which constitute the heart and soul of the city: the strange geometry produced by the crossing of the verticals of two or more buildings, the rigid perspective of a street, the almost metaphysical solitude of a block, lost in the midst of the chaotic urban grid like an island which goes adrift amidst the flows of the ocean.

This attention has been evident ever since the first series of snapshots which the artist draws from that tangle of contrasting and already profoundly and radically post-modern signals which constitute the Milan of the '80s, with the gradual disappearance of the old "social" and industrial belt of the hinterland (the one of the Fabbriconi [large blocks of flats] of Testori memory and of the industrious and lively small towns inhabited by workers, housewives and the old suburban underworld from a Gothic novel by Scerbanenco) in favour of an absurd and disquieting continuum between city and countryside constituted by a thousand commercial sheds.

[…] Despite the fact that society's driving forces were all going in the direction of the acknowledgment of that process of stylistic hybridising, of ironic and disenchanted citation of the styles of the past […], of overlapping and forced amalgamation of old and new, of ultra-functional and picturesque, of real and virtual, which does in fact characterise post-modern culture (as opposed to the harmonic coexistence between ancient and modern, in virtue of a single coherent gaze, in which the idea of modernity was indeed cloaked), and because Petrus, already at that time, seemed to be affected by a form of visual, or mental, squint, which caused him instead to prefer that which to others seemed to be, so to speak, "outmoded", retro, therefore not worthy of attention. And which, through a series of factors which only at first sight can be catalogued as coincidences, would then be revealed, instead, to be extraordinarily prophetic. Thus, if for example other artists, who arrived with him or just after him on the art scene, sharpened their gaze, with a deliberately (and sometimes very slyly) "contemporary" attitude, on the so-called non-places, allowing themselves to be guided by the certainty of being in the "right" trend, of being, in other words, the best interpreters of an age of uncontrolled Disneyisation and hyperfunctional levelling out of the various cultural identities, giving themselves over more or less consciously to glorifying the superficiality, the levelling out, the fragmentation of the contemporary urban landscape through a plethora of works which are identical to one another in airports, empty corridors, commercial centres and major thoroughfares, Petrus seemed to be lost elsewhere. Looking at the city – the centre and the suburbs – with other eyes, with other intents, it was almost as though a strange filter obscured his vision, in such a way as to make to himself deliberately, and consciously, invisible (because irrelevant) that which the others, on the other hand, considered as a priority. And whilst many were toying with the weak thought of a post-modernity to be exalted, in line with the times, in its most fragmentary, anonymising and superficial aspects, Petrus returned, stylistically and in terms of content, to digging as far as the hard kernel of the lost identity of the icon of his city. With an eye, in the words of Baudrillard, composed, as already mentioned, of "a tangle of nostalgia and of extreme anticipation".

The lost identity of the city

Marco Petrus's works from the middle to the end of the '90s serve, year after year, to bring into focus the heart of an issue which already appeared to be present, albeit only in filigree, in his first pictorial experiments: that of the stylistic, cultural and, so to speak, toponymical reconstitution of the city as the place of authenticity, therefore "the place" par excellence: in this specific instance, and for Petrus, Milan, as already mentioned, as a symbol of his own land, his own home and his own experience, identifiable in that German word, heimat, on which a great director such as Edgar Reitz put together his entire and most famous saga. But also the Milan, like it or not, – and we shall come back to this later – which is the birthplace of Italian modernism, with its gallery punch-ups, its ascending cities and its streets which enter houses; as well as, of course, with its Marinettian proclamations and manifestos of Futurist architecture. And Milan, yet again, with its Pirelli skyscrapers and its Velasche Towers, as extreme symbols, more than thirty years distant from Futurist cries, of the experimentalism, which was never wholly successful, of the new architectonic progress of the economic boom. […]

Milan has thus gradually become, in Petrus' pictures, "the" place: not the stereotyped city, from a picture postcard, not the city of shop windows in the centre or of tenement blocks, not the suburban city which grows by devouring the countryside, and even less the out-of-focus photograph of an instant of everyday urban reality drawn from the uninterrupted flow of contempo-

e Quaranta, le vie di fuga dei cornicioni dei primi grattacieli italiani, quelli che ancora contenevano in sé l'idea del progresso, dello slancio verso il futuro mediato però dal rigore quasi monastico dell'architettura razionalista. Si trattasse d'un angolo di un palazzo di Terragni o della fila di finestre di un edificio progettato da Gio Ponti, di una semplice palazzina di periferia o di un garage o di un vecchio mercato coperto, o ancora degli archi, tanto deprecati all'epoca in cui fu eretta quanto sono ammirati oggi, della Ca' Brutta, o dei bizzarri contrafforti della Torre Velasca, lo sguardo di Petrus è stato, ed è tutt'ora, alla ricerca costante di un'architettura dalle linee solide e rigorose, di un'architettura monumentale che ci riporta, appunto, all'infanzia della modernità, […].

Rappel à l'ordre e dintorni

Che gli edifici prediletti da Marco Petrus siano quelli facenti capo, sostanzialmente, al periodo d'oro della modernità e alla sua esaltazione, non deve stupire. La scelta […] ha in realtà una forte valenza simbolica, storica ed etica. Con uno stile rigoroso e asciutto che non strizza mai l'occhio né al naturalismo, né all'iperrealismo di stampo fotografico e tantomeno al nuovo romanticismo un po' fumettaro di tanta pittura di questi anni, Petrus ha ridisegnato la simbolica mappa cittadina cercandovi, come un archeologo, le tracce dell'ultimo grido, prematuramente soffocato, di un'epoca in cui le menti migliori di cui la città disponeva avevano fatto proprio il sogno – irriproponibile e apparentemente andato perduto per sempre nella Milano di oggi – di conciliare slancio verso il futuro e recupero dei valori fondanti la propria storia, modernismo e classicità, avanguardia e tradizione. Di trovare, dunque, un disegno organico, fondante, etico dietro gli slanci e le discussioni sull'arte e sull'architettura. […] E non ci sarà allora, in questo (apparente) ritorno all'indietro della pittura di Petrus, un afflato fondamentalmente etico prima ancora che estetico, un tentativo di recupero di certezze e valori perduti tra le pieghe della nostra storia, un tentativo di scavo di un'identità di cui la nostra generazione ha finanche smarrito il ricordo – in breve, un passo indietro (in straordinario anticipo sui tempi) rispetto all'euforia della globalizzazione dilagante e selvaggia, dell'appiattimento delle diverse culture su base massmediologica, dell'entusiasmo esterofilo che cancella differenze, radici culturali, tradizioni, memorie individuali e collettive?

[…] Marco Petrus si è servito e si serve di un linguaggio, quello pittorico, per anni considerato spacciato, poi tornato in auge come rivincita citazionistica da utilizzare unicamente nelle accezioni dell'ironia e del gioco, e infine, oggi, rivalutato nuovamente come linguaggio "alto", seppure a denti stretti, anche dalla troika concettual-chic sull'onda dell'insanabile crisi d'idee e di concetti degli esperimenti più audaci dell'ultima delle avanguardie possibili, ormai ridotta a eterno (e inerme) ripiegamento su se stessa senza più via di uscite. Perché è qui, nel linguaggio, nella pratica della pittura e del disegno, che della pittura è e rimane il fondamento, che Petrus ritrova, materialmente, giorno dopo giorno, il

rary life – but rather the symbol, the metaphor, almost abstract in its rigorous scansion of horizontal and vertical planes, of our idea of a city, as we have come to codify it in the course of the century just past. Petrus went back over Milan with the eye of someone who was only interested in grasping individual details, those corners and those views which, in their dry and rigorous solidity, contained on their own the very idea of the city, its most ancient and unchangeable essence: the corners of the twentieth-century buildings, the windows aligned one above the other of the 1930s and '40s high-rise blocks, the vanishing points of the cornices of the first Italian skyscrapers, those which still contained in themselves the idea of progress, of the surge towards the future, mediated however by the almost monastic rigour of rationalist architecture. Whether it was a question of a corner of a building by Terragni or of the row of windows in a building designed by Gio Ponti, of a simple suburban small block of flats or of a garage of an old covered market, or again of the arches, as deplored at the time in which it was erected as much as they are admired today, of the Ca' Brutta, or of the bizarre buttresses of the Torre Velasca, Petrus' eye was, and still is, in constant search of an architecture with solid and rigorous lines, of a monumental architecture which takes us back, precisely, to the infancy of modernity […].

Rappel à l'ordre and environs

The fact that Marco Petrus' favourite buildings are those which refer, fundamentally, to the Italian rationalist movement, should not come as a surprise. The choice […] does in actual fact have a strong symbolic, historical and ethical value. With a rigorous and dry style which never narrows its eyes either at naturalism, nor at the hyperrealism of photographic stamp and even less so at the somewhat comic-strip new romanticism of much painting of these years, Petrus has redrawn the symbolic city map seeking in it, like an archaeologist, the traces of the last prematurely suffocated cry of an epoch in which the best minds the city had available had in fact embraced the dream – no longer proposable and apparently lost for ever in the Milan of today – of reconciling the surge towards the future and the recovery of the values founding its history, modernism and classicism, avant-garde and tradition. To find, therefore, an organic, founding, ethical design behind the impulses and the discussions on art and on architecture. […] And so will there not be, in this (apparent) return backwards of Petrus' painting, a fundamentally ethical, even sooner than aesthetic, inspiration, an attempt to recover certainties and values lost among the folds of our history, an attempt to excavate an identity whose memory our generation has actually lost – in short, a step backwards (in extraordinary anticipation of the times) compared to the euphoria of the rampant and wild globalisation, of the levelling out of various cultures on a mass-mediological basis, of the xenophilous enthusiasm which eradicates differences, cultural roots, traditions, individual and collective memories? […] Marco Petrus has used and uses a language,

senso della propria storia personale, familiare e collettiva, e la forza di un lavoro paziente e testardo di scavo, di riappropriazione e di ridefinizione di un'identità che soltanto una quindicina d'anni fa appariva fatalmente perduta.

Nuovi realismi e magie del quotidiano

Negli ultimi lavori, Marco Petrus ha dato però una brusca virata, immettendo elementi di forte spiazzamento visivo, di astrazione e anche di gioco in una ricerca altrimenti poco incline al divertimento linguistico, all'utilizzo di effetti speciali o alla ricerca della meraviglia. Attraverso alcune vere e proprie figure retoriche visive come quella dell'accumulazione, dello sdoppiamento e della ripetizione, Petrus sembra a prima vista essersi allineato alla logica ludico-ricreativa di tanta arte recente, […], sull'impossibilità di una logica e di un racconto lineari e sulla tendenza all'enfatizzazione dei meccanismi narrativi. In realtà, l'artista ha proseguito, con assoluta coerenza, lungo un percorso di analisi delle strutture e dei meccanismi della cultura visiva architettonica della modernità. I suoi assemblaggi di edifici paralleli o identici affastellati uno all'altro, le sue griglie astratte di finestre uguali una all'altra, i suoi *upside down* di palazzi rovesciati su stessi, appaiono in fondo come un serissimo gioco di incastri dal sapore vagamente metafisico, un ritorno a quel mistero della forma che i pittori del realismo magico, in piena epoca moderna, già avevano saputo adattare a meraviglia alla propria volontà costruttrice, per ridare profondità e respiro all'immaginazione, e rifondare, letteralmente, il campo del reale per far crescere nuove, inedite rappresentazioni simboliche e narrative. Petrus torna, allora, a lasciar trapelare, come in passato, parallelamente al rigore della costruzione architettonica, l'emozione del non detto e del non previsto, fatto di emozione e di memoria, e della magia dei mille, strani, misteriosi volumi che si rincorrono uno sull'altro andando a formare case, e palazzi, e grattacieli che ci sembra di conoscere a menadito, ma che forse non abbiamo visto che nei nostri sogni, e che vanno così a costruire quella città insieme razionale e sentimentale, composta da tutti gli scorci di città che abbiamo visto e vissuto nel corso della nostra vita […].

in A. Riva, *Marco Petrus*, Milano 2003

GUIDO CANELLA

[…] Ho scoperto che c'era una strana assonanza tra gli interessi e la ricerca di Marco e dei miei interessi giovanili che appunto guardavano a Milano. Milano si sa è una città bellissima per chi la sappia scoprire, purtroppo manca di appariscenza, cioè occorre conoscerla molto bene e forse anche con un po' di storia per poterne apprezzare i monumenti […]. Ma l'interesse di Marco era un interesse

the pictorial one, for years considered to be as good as dead, which then regained favour as a citationist revenge to be used solely ironically and playfully, and finally, today, reassessed again as a "high" language, albeit with clenched teeth, even by the conceptual-chic troika on the wave of the relentless crisis of ideas and concepts of the boldest experiments of the last of the possible avant-gardes, now reduced to an eternal (and defenceless) folding up on itself with no longer any way out. Because it is here, in the language, in the practice of painting and of drawing, which is the foundation of painting and remains so, that Petrus materially rediscovers, day after day, the sense of his own personal, family and collective history, and the strength of a patient and obstinate work of excavation, of reappropriation and of redefinition of an identity which only about fifteen years ago appeared to be fatally lost.

New realisms and everyday magic

In his recent works, Marco Petrus has, however, given a sudden turn to his work, introducing elements of strong visual displacement, of abstraction and also of play in a research which is otherwise not much bent on linguistic entertainment, on the use of special effects or on the search for wonder. Through several veritable visual rhetorical figures such as that of accumulation, doubling and repetition, Petrus seems at first sight aligned to the ludic-recreational logic of so much recent art, […] on the impossibility of a linear logic and linear recountal and on the trend towards emphasising narrative mechanisms. In actual fact, the artist has continued, with absolute consistency, along a path of analysis of the structures and the mechanisms of the visual architectonic culture of modernity. His assemblies of parallel or identical buildings piled up one after another, his abstract grids of windows the same as one another, his Upside downs of buildings turned upside down on themselves, basically appear as a very serious play of joints with a vaguely metaphysical flavour, a return to that mystery of the form that the painters of magic realism, at the height of the modern age, had already known how to adapt wonderfully well to their own constructive will, in order to give back depth and breadth to the imagination, and to refound, literally, the field of the real in order to allow new, fresh symbolic and narrative representations to grow. Petrus returns then, to allowing to filter through, as in the past, in parallel with the rigour of architectonic construction, the emotion of the non-said and of the non-expected, made up of emotion and of memory, and of the magic of the thousand, strange, mysterious volumes which chase each other, going to form houses, and apartment blocks, and skyscrapers which we seem to know thoroughly, but which perhaps we have only seen in our dreams, and which thus go to construct that city which is rational and sentimental at the same time, consisting of all the city views which we have seen and experienced in the course of our lives […].

***in* A. Riva, *Marco Petrus*, Milano 2003**

Milano 2003
inaugurazione della mostra
al Palazzo delle Stelline,
opening of the exhibition at the Palazzo delle Stelline

Milano 2004
veduta della mostra
alla Fondazione Portaluppi
exhibition view at the Fondazione Portaluppi

che riguardava una certa zona di espansione della città, almeno così mi sembrava, che raggiungeva sì la periferia, ma che si soffermava soprattutto su una fascia della prima grande espansione di Milano, degli anni Trenta. Questa fascia di espansione è una fascia abbastanza particolare e straordinaria, nel senso che, diversamente dalle altre città italiane, che hanno una struttura per capisaldi monumentali, per prospettive, in un certo senso guidate, per vuoti che in qualche modo fanno apprezzare sempre di più il pieno monumentale, questa fascia di Milano è una fascia a corridoio, a canale, è una fascia che, in altre parole, mostra che questa Milano dell'espansione economica e commerciale degli anni Trenta, prima della crisi del '29, fosse una città paratattica, ossia una città di sequenze, più che di sintassi, cioè di gerarchia. L'interesse per questa città, il fatto di cogliere in questa fascia di Milano un'essenza particolare di Milano, mi chiedevo: «Come ha potuto ispirare un giovane pittore?».
Architettura dipinta e città dipinta. Riflettevo tra me e me e mi dicevo: «Ma è possibile dipingere l'architettura?» e ragionavo e pensavo a De Chirico, per esempio, al De Chirico di Ferrara, dove nasce la Metafisica, a De Chirico che passa per Torino per andare a Parigi all'Esposizione del '12 dove mostra i suoi primi quadri metafisici, e va a cercare la Torino di Nietzsche, città così ordinata e in un certo senso così enigmatica, e poi pensavo via via ad altri casi. Pensavo a Scipione, per esempio, alla Roma barocca di Scipione, anche questa colta nei suoi capisaldi, nel suo dorato disfarsi, pensavo poi, questo è ovvio, a Sironi, a Sironi dei paesaggi urbani, delle periferie e i primi quadri di Petrus mi sembravano un po' legati a quest'atmosfera sironiana […]. Per chi non viva e capisca Milano, naturalmente mi esprimo da architetto, non da storico o critico dell'arte, credo che sia indefinibile, credo ci sia qualcosa in più che sfugge. E poi pensavo ad altri casi, pensavo a Sant'Elia futurista. Ma dov'è il futurismo di Sant'Elia? A me è sempre sembrato che il futurismo nell'architettura disegnata e dipinta di Sant'Elia sia un futurismo alla Wagnerschule, cioè con un'influenza della Secessione viennese, di futurismo ci sia ben poco, ci sia stata forse una sopraffazione da parte di chi guidava il Movimento futurista in quel momento, per esemplificare: una città fatta di monumenti o edifici ciclopici, ma la cui base e la cui grana è la grana novecentista, insomma una città paratattica. Una città soprattutto, quella di Petrus che è dipinta negli anni Trenta, negli anni del Novecentismo milanese. Voi avrete sicuramente ritrovato, pur non esperti, dei dettagli, degli interi edifici, che sono quelli di Ponti, di Gerla, di Pasquali perfino, Muzio, Lancia […]. E dicevo, come mai su queste architetture si è appuntato l'interesse di Marco Petrus? Me lo chiedevo e pensavo perché per esempio, non sull'architettura razionalista, sulla nudità bianca del razionalismo, di cui qualche esempio c'era a Milano, in Lombardia, a Como? Poi scorgevo che però si arrivava dagli anni Trenta al dopoguerra e, non a caso, nella pittura di Petrus subentra anche l'architettura dei razionalisti che nel dopoguerra riscoprono il bassorilievo, gli sbalzi, l'arrotondamento degli spigoli. Quindi c'è una continuità, una scelta, di gusto, si potrebbe dire, usandolo nel significato

GUIDO CANELLA

[…] I discovered a strange assonance between Marco's research and my interests as a young man in looking at Milan. Milan, as we know, is a beautiful city for those who know how to discover it. It is sadly unshowy – that is, it is necessary to know it very well and, perhaps, have a little history in order to be able to appreciate its monuments. […] But Marco's interest was one regarding a certain expanding area in the city, at least it seemed so to me, an interest that indeed arrived at the outskirts but that lingered above all on a district that came about during Milan's first great expansion in the 1930s. This is a fairly particular and extraordinary district, in the sense that, differently from other Italian cities, which have a structure based on monuments, on perspective views guided in certain sense by empty spaces that in some way make more interesting the ones filled with monuments, this district of Milan is a kind of corridor, a channel; in other words, it is a district that shows how the Milan of the economic and commercial expansion of the 1930s, after the 1929 crisis, was a paratactic city, that is a city of sequences more than of syntaxes, of hierarchies. The interest in this city, and the fact of finding in this particular district of Milan a particular essence of the city, made me ask myself: "How could it inspire a young painter?"
Painted architecture and a painted city. I pondered and said to myself, "But is it possible to paint architecture?", and I thought of De Chirico, for example the De Chirico of Ferrara where Metaphysical painting was born, or the De Chirico who passed through Turin on his way to the 1912 Paris Exposition where he showed his first Metaphysical pictures. He went in search of the Turin of Nietzsche, a city so well-ordered and, in a certain sense, so enigmatic. And then other cases came to mind. For example, I thought about Scipione, of Scipione's Baroque Rome, this too captured through its monuments, in its gilded unravelling, and then obviously I thought of Sironi, the Sironi of the urban landscapes and of the outskirts, and the early paintings by Petrus seemed to me to be linked to this Sironi-like atmosphere […]. For those who do not live in and understand Milan – and of course I am speaking as an architect and not as a historian or art critic – I believe that it is indefinable, I believe there is something extra that escapes us. And then I thought of other cases; I thought of the Futurist Sant'Elia. But just where is Sant'Elia's Futurism? To me it has always seemed that the Futurism in the architecture drawn and painted by Sant'Elia is a Wagnerschule Futurism, in other words one influenced by the Viennese Secession, and that there is little Futurism in it. Perhaps there had been some bullying on the part of the person guiding Futurism at the time. To exemplify: it is a city made up of monuments or gigantic buildings, but the base and grain of which is a Novecento grain, in other words a paratactic city. Petrus's city is, above all, a city painted in the1930s, in the years of the Milanese Novecento movement. Even though not being experts, you will have certainly found details of buildings by Ponti, Gerla, even Pasquali,

di Lionello Venturi, un gusto che non è soltanto una riscoperta di moda, ma qualche cosa che si affida a questo periodo, che è il periodo costruttore della città. […] Mi chiedevo, sempre ragionando da architetto, ma è possibile raffigurare la città del Razionalismo? C'erano stati dei casi, mi sforzavo di pensare, c'era per esempio Fernand Léger, il pittore prediletto da Le Corbusier, che dipingeva i costruttori, che combinava delle macchine, in cui la figura umana era tutt'uno con il meccanismo. C'erano poi dei pittori, quelli cosiddetti della Neue Sachlichkeit, cioè della Nuova Oggettività tedesca e mi veniva da pensare questa nuova oggettività, questo rendere soggetto l'oggetto in pittura, non veniva da una specie di sublimazione espressionista che, mano a mano, arriva quasi alla negazione della deformazione per riproporre la cosa, l'oggetto qui ed ora per come era, per come è? Pensavo quindi che scavando nella pittura di Marco si potesse trovare un processo per certi versi analogo, cioè un processo che partiva da un quadro che io ho a casa e che, non a caso, tengo in camera da letto perché prima di leggere lo guardo spesso. È un quadro che sulla sinistra ha un caseggiato con un certo partito architettonico di tipo novecentista, sulla destra un fabbricato che potrebbe essere industria o uffici, di due epoche diverse e in mezzo scorre come un fiume una ferrovia , con una larga curva che mi ricordava la larga curva di certi quadri di Sironi, della periferia, dove questo fatto di dare questa curvatura alla dinamicità della città che si sta facendo moderna, che si sta facendo industriale e commerciale allo stesso punto (a differenza per esempio di Torino che invece è tutta industriale) c'erano delle cose che riportavo a questa iniziazione sua. Ma poi […] c'è come una scossa, qualcosa che irrompe improvvisamente, c'è per esempio l'abbandono di un cupore sironiano e si accendono delle luci, queste luci più che solari sono quasi luci artificiali, abbaglianti quasi, i colori non sono più le mezzetinte della modernità, sono colori squillanti, forse di una modernità d'avanguardia, rischiosa. E poi c'è un aspetto che è quello del sotto-sopra, c'è un frammento di un edificio e poi sopra c'è quasi lo stesso frammento che apre un varco di cielo fra questi due elementi, e poi alla fine, nelle cose più recenti c'è quasi una visione caleidoscopica, quasi che queste immagini della Milano paratattica entrino e aprano un interrogativo.

Io leggevo le belle pagine che hanno ispirato molti autori e studiosi sulla pittura di Petrus e giustamente questi autori parlano di una Milano che corre in parallelo a certe fotografie, a certe immagini di Basilico, di una pittura del paesaggio milanese che non è metafisica, non è espressionista, è una pittura realista (non nel senso che siamo abituati ad attribuire a una certa epoca del Realismo e del Neorealismo) pittura realista in quanto del reale. Io invece penso che dietro questi quadri, con tutta la verità che tutti questi studiosi e critici hanno messo in luce, ci sia come una forma di enigma. […] A me sembra […], che questo enigma di Petrus sia invece una ricerca di un universale diverso, di un universale che per definirsi tale deve cercare nella propria identità, insomma una trincea dell'identità, e che a Milano, io credo, parta proprio da quello, non cioè da una pittura di

and by Muzio, Lancia […]. And I said to myself, how come Marco Petrus is interested in these buildings? Why, I asked myself, not rationalist architecture, the rationalist white nakedness of which examples exist in Milan, Lombardy, Como? But then I realised that we had travelled from the 1930s to the post-war period and, not by chance, Petrus's painting also included the architecture of those we call rationalist architects who after the war rediscovered bas-reliefs, cantilevers, and the rounding off of sharp corners. So there is a continuity, a choice of taste, we might say, in the sense of Lionello Venturi: a taste that is not just a fashionable rediscovery but something that was entrusted to this period, the constructive period of the city. […] I asked myself, always as an architect, isn't it impossible to represent the city of rationalism? I forced myself to think and came up with Fernand Léger, for example, Le Corbusier's favourite painter who painted builders and combined them with machines so that the figures became one with the machines. Then there were the painters of the so-called Neue Sachlichkeit, in other words the German New Objectivists, and it came to mind that did not this new objectivity, this making the subject the object of painting, derive from a kind of expressionist sublimation that slowly arrived virtually at a denial of deformation in order to propose the thing, the object as it is here and now? So I thought that by excavating the painting by Marco it would be possible to find a process that might be analogous, in other words a process that started from a painting I have at home and that, not by chance, I keep in my bedroom because before reading I often look at it. It is a painting that has an apartment block to the left with a kind of Novecento architecture, and to the right is what might be an industrial building or offices; so buildings from two different epochs and in the middle, like a river, runs a railway line with a wide curve that reminds me of the curves in certain paintings of the outskirts by Sironi; in them too there is this fact of giving the curvature the dynamism of the city that was becoming modern, that was becoming both industrial and commercial in the same place (unlike Turin, for example, which is wholly industrial), and this led my mind back to the city's beginnings. And lastly […] there is something like an electric shock, something that suddenly explodes; for example, there is the abandonment of the Sironi-like darkness and the lights begin to blaze, these more than solar lights that are almost artificial and dazzling. The colours are no longer the halftones of modernity but are bright, risky, of an avant-garde modernity. And then there is the under/over aspect: there is a fragment of a building and then above it is almost the same fragment that opens up a space in the sky between these two elements; and then, at the end, in the most recent pieces, there is an almost kaleidoscopic vision, almost as though these images of this paratactic Milan enter into and open questions. I have read the fine words written by many authors and scholars of Petrus's painting, and they quite rightly speak of a Milan that is paralleled by certain photographs, by certain images by Basilico, by a kind of Milanese landscape painting that is not metaphysical, not expressionist but realist

paesaggio da cavalletto, ma parta dalla parte della città costruita, della città anche più convenzionale e banale, se vogliamo. Questa ricerca dell'essenza di Milano è alla base di questa ricerca e questo enigma è ancora un enigma da sciogliersi, non attraverso la pittura, ma un enigma che la città stessa, l'arte intellettuale, quello che pensano coloro i quali si ritengono artisti, devono in qualche modo affrontare e disporre nel tempo.

trascrizione dell'intervento di presentazione del volume *Marco Petrus* a Palazzo delle Stelline, 2003

BEPPE SEVERGNINI

LONDON SUSPENDED

Quando sono uscito dallo studio di Marco Petrus mi sono ritrovato a guardare Milano. Credetemi, non è ovvio. Milano è una città che si usa, non si guarda. E invece mi sono accorto, lasciando il quartiere Isola e rientrando sui Bastioni, che gli occhi andavano in giro: balconi e spigoli, cubi e parabole, vetri e tetti, terrazzi e fiori sui terrazzi, abusi sanati prima dai condoni e poi dall'abitudine.

Pensateci: non è poco. Anzi, è moltissimo. Un pittore che ci insegna a guardare è come un musicista che ci insegna, suonando, ad ascoltare. I quadri di Petrus – l'ho pensato appena ho visto una sua Torre Velasca sulla copertina di una rivista – sono memorabili perché ridanno dignità ai luoghi della nostra vita. Restituiscono un significato a stili architettonici (il razionalismo, il modernismo) rimasti schiacciati tra l'eterno revival e un futuro di vetro e metallo. Non intendono convincerci che quegli edifici siano belli. Ci dicono però che ci sono, e aiutano a riscoprire dettagli che avevamo perduto. Milano infatti è indaffarata come Manhattan ma, a differenza di Manhattan, non strappa lo sguardo verso l'alto. Milano è amata da chi la frequenta come si ama la dentatura irregolare di un parente. Perché c'è, e ha molto masticato.

Immagino che Marco Petrus abbia imparato a raccontarla perché c'è cresciuto, uscito da una famiglia che era già l'inizio di un racconto: nonno ucraino rimasto prigioniero della guerra, nonna esule, padre pittore, un'infanzia anni Sessanta nella bohème di Brera, oggi ripulita come un Covent Garden qualunque (l'atrio di un negozio, in sostanza). Mi chiedevo: Petrus avrebbe saputo raccontare un'altra città, una città come Londra? Certo, c'è stato, per inseguire ragazze a vent'anni e panorami a quaranta. Ma non la conosce a fondo. E Londra è complicata.

E invece – non so come abbia fatto – Marco Petrus c'è riuscito di nuovo. Forse perché ha quello che, in inglese, si chiama "un occhio fresco". Forse perché Canary Wharf l'hanno inventata per i pittori. Forse perché tutti amiamo le cattedrali (qui lo stadio di San Siro, lì la Battersea Power Station). O perché l'umanità invisibile si somiglia: dietro una vetrata di Croydon o dentro la Ca' Brutta di via

(not in the sense we are used to giving to a certain period of Realism and Neo-realism), realist painting inasmuch as it is real. Instead, I think that behind these paintings, apart from all the truth that all these authors have brought to light, there is a kind of enigma of form. […] It seems to me […] that Petrus's enigma is a search for a different universal, a universal that in order to define itself as such must search within its own identity, in other words a defence line for identity, and I believe that Milan starts from that, not from landscape painting but from the built city, even the most banal and conventional part of the city if we want. This search for the essence of Milan is at the heart of this art research, and this enigma is still an enigma to solve, though not through painting; but it is an enigma that must in some way be confronted and organised by the city itself, by intelligent art, and by all those who consider themselves to be artists.

transcription of the speech for the book *Marco Petrus* in Palazzo delle Stelline, 2003

BEPPE SEVERGNINI

LONDON SUSPENDED

When I came out of Marco Petrus' studio, I found myself looking at Milan. This is not normal, I assure you. You use Milan, you don't look at it. And yet, as I left the Isola district and headed back along the Bastioni, I realized my eyes were wandering. To the balconies, corners, cubes, curves, windows, roofs and terraces. To flowers on the terraces and infringements of building regulations exonerated by amnesties and familiarity.

Think about it. This is no small thing. In fact, it's rather significant. An artist who shows us to look is like a musician teaching us how to listen. As soon as I saw a Petrus painting of the Torre Velasca on a magazine cover, I realized his works stay in the memory because they restore dignity to the places where we live. They give back meaning to architectural styles — rationalism, modernism — crushed between endless revivals and a future of glass and metal. They do not set out to persuade us that the buildings are beautiful. But they do tell us that they are there, and help us to rediscover forgotten details. Milan is as busy as Manhattan but, unlike Manhattan, it does not force your eyes skyward. People who use Milan love it as they might love a relative's uneven teeth. It's there, and it has done a lot of chewing.

I imagine that Marco Petrus learned to describe Milan because he grew up there, in a family that itself came straight out of a story. His Ukrainian grandfather was a prisoner of war, his grandmother was an exile, his father was an artist and his childhood was spent in the Bohemian atmosphere of Brera, which today has been cleaned up and Covent Garden-ised (it's essentially a department store foyer). I wondered whether Petrus would be able to describe a dif-

Turati c'è la stessa gente, in fondo. Stessi desideri, stessi guai, stesse consolazioni, abitudini e lingue che si avvicinano e si corteggiano (anche a Milano diciamo "downshifting", anche a Londra mangiano "al fresco"). E non è importante che si veda, quella gente. Per me c'è, o c'è stata, o ci sarà.
Forse è per questo che i dipinti di Petrus non mi trasmettono ansia, ma una sorta di euforica serenità. Non riconosco le premonizioni di Giorgio De Chirico o le malinconie di Mario Sironi. Non trovo neppure, in questi quadri, le immagini di uno spaventoso "day after", come ha scritto qualcuno. Vedo invece il momento sospeso che segue l'alba e precede le attività della giornata. Strade ancora vuote, sole obliquo, vetri raggiunti dalla luce. La città di Petrus è una promessa da mantenere.
Guardate i colori del cielo dietro i palazzi: è quel che resta dei sogni.

in Marco Petrus. London Suspended, Milano 2003

PHILIPPE DAVERIO

INTRODUZIONE

L'Italia non ama più l'architettura, anzi addirittura la teme. La questione è particolarmente curiosa se si pensa che la penisola latina dell'architettura è stata la culla, rubando gli stilemi ai Greci, mescolandoli con le tradizioni etrusche e inventando quella fantastica visione plastico-ingegneristica che sta alla base delle teorie di Vitruvio, il quale fu alla base del pensiero intellettuale del Rinascimento colto, quello di Palladio, s'intende. L'Italia d'oggi è democratica e repubblicana, intimamente antifascista, e per antifascismo è forse anti-architettonica, essendo la passione per l'architettura stata chiave del ventennio. Alla passione per l'architettura, quella di Libera, di Piacentini o di Moretti, quella alternativa di Pollini o di Pagano Pogatschnig, si è sostituita la passione per il costruire, per il mattone democristiano o cooperativo rosso che ha dato la casa a decine di migliaia di persone, la fortuna a molte di meno, ma ha tolto all'architettura il diritto all'*epos.*
Milano, che è da sempre all'avanguardia nel disfacimento psichico, riporta alcuni dei comportamenti anti-architettonici sicuramente più significativi. Ha essa alterato un meccanismo storico che negli ultimi duemila e cinquecento anni aveva determinato l'estetica urbanistica delle nostre città. Da sempre i temi collettivi, quelli significativi o, come amano dire i semiologi, significanti, erano stati affidati ai talenti riconosciuti delle comunità urbane. Alcune volte questi talenti venivano reperiti fuori dal selciato ma erano poi comunque accettati: stranieri immediatamente amati furono Bramante, Filarete o più tardi Piermarini. Altre volte le capacità locali avevano diritto all'encomio.
Milano non ama più l'architettura. I suoi talenti progettuali, riconosciuti e spesso apprezzati attorno al globo, vengono regolarmente reiettati a casa. La casistica è estremamente interessante per l'antropologo culturale. Dei vari interventi realizzati ultimamente in città dagli ingegni di chiara fama neppure uno è stato accolto con simpatia unanime: la Fiera di Mario Bellini, lo IULM di Guiducci, piazza San Babila di Caccia Dominioni e dello stesso Caccia la risistemazione elegantemente colta dell'interno tristemente post-bellico di Sant'Ambrogio, il monumento a Pertini del geniale Aldo Rossi tanto odiato dalla destra per motivi politici, da un caro amico professore d'estetica per motivi di disordine parametrico, dalle signore del quadrilatero della moda per nessun motivo apparente, il Piccolo Teatro di Marco Zanuso, un capolavoro assoluto a parere mio e via dicendo. I milanesi si esaltano più facilmente all'arrivo inspiegabile di Pei, di Libeskind o di Isozaki. Questione di esterofilia dipendente dal complesso di inferiorità che affligge da sempre ogni provinciale? Questione di sottomissione genuflessa agli interessi internazionali nell'ambito di un nuovo colonialismo che ci vuole perdenti e portatori del cappellino da guardiani di museo nel prossimo confronto internazionale? Ai posteri l'ardua...
Per fortuna gli artisti sono portatori d'una loro sensibilità, che è poi la sensibilità collettiva che alla collettività sembra mancare. È questo il motore che porta Marco Petrus a indagare sulla città, sulla sua architettura del passato recente, che fu gloriosa.
Ed è questa una indagine che reca sicuramente tracce di melanconia per una fierezza del mattone, per una sua autonomia linguistica che non sembrano più appartenerci.
Indaga lui gli edifici della prima metà del XX secolo, anzi quelle costruzioni che superano le eleganze facili del Liberty per andare a inventare un gusto e uno stile locali immersi in una cultura in parte razionalista, in parte neoitalica. Va egli a riscoprire, anzi meglio a segnalare, fabbricati che spesso l'occhio ignora, ma la storia no. Ripercorre facciate di palazzi ormai obsoleti per mancanza di manutenzione e compie in questo percorso un utile miracolo che solo la pittura, non la fotografia, può compiere: li restaura riportandoli al loro teorico primo apparire.
Ne consegue un cosmo, piccolo per il mondo, grandioso invece per chi voglia sapere, dove la memoria tornata viva consente all'anima di riscoprirsi. Un cosmo che ha naturali analogie con la visione metafisica del primo De Chirico, con i suoi cieli scuri e carichi di oscure minacce. Ma al contempo un cosmo che indica alla sensibilità di chi ama ancora coltivarla la strada per non perdere la memoria, anzi per ravvivarla come strumento profondo per compiere il prossimo passo, quello del riscatto.

in Marco Petrus. Milano, Milano 2005

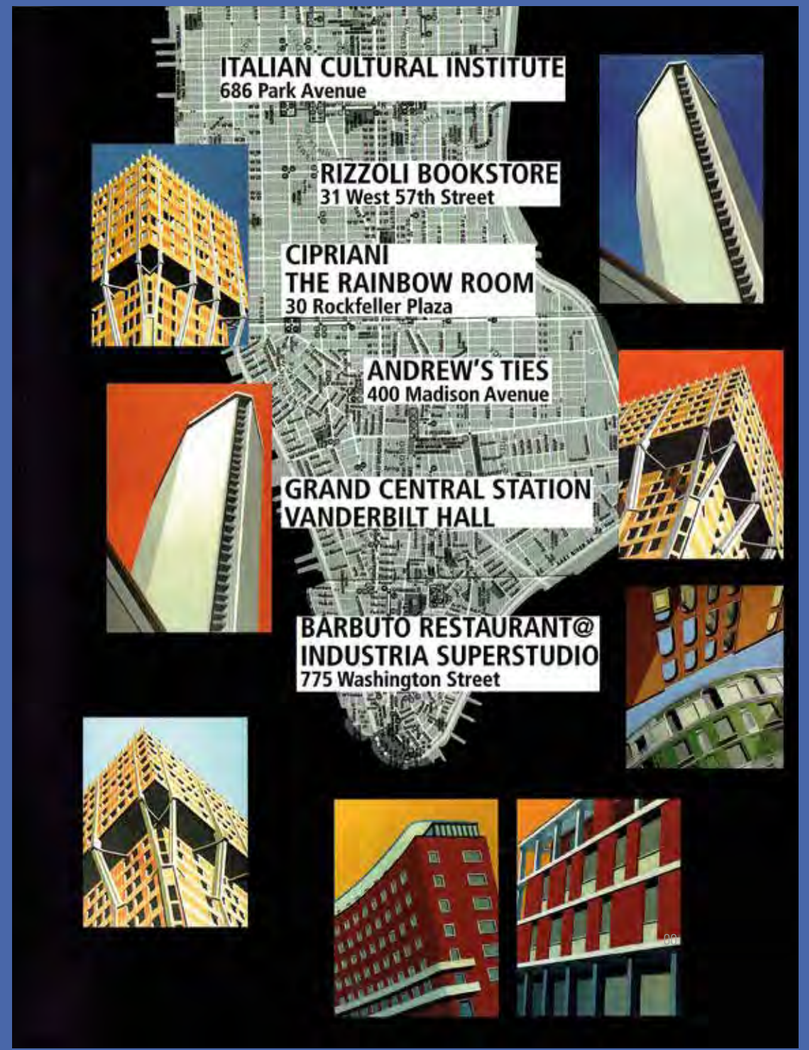
different city, like London. He's been there, of course, chasing girls when he was twenty and views at forty. But he doesn't really know London. And London is complicated.
Yet – and I don't know how — Marco Petrus has done it again. Perhaps because he has what is known as a "fresh eye". Perhaps because Canary Wharf was invented for artists. Perhaps because we all love monuments, like Milan's San Siro football stadium or London's Battersea Power Station. Or perhaps because the unseen are similar everywhere. Behind a shop window in Croydon, or at Ca' Brutta in Via Turati, people are basically the same. They have the same desires, worries and consolations. Their habits and languages are moving closer, and intermingling (we have "downshifting" in Milan and Londoners eat "al fresco"). It doesn't matter if you can't actually see the people. For me, they are — or have been, or will be — there.
That may be why Petrus' paintings do not make me feel anxious. Instead, they instil a euphoric serenity. I do not perceive any of Giorgio de Chirico's forebodings, or the melancholy of Mario Sironi. Nor do I see in them some appalling "Day After", as one writer claimed. What I see is the momentary hiatus that follows the dawn and precedes the business of the day. The streets are empty, and the slanting sun grazes the windows. Petrus' city is a promise still to be kept.
Look at the colours of the sky behind the buildings and you'll see the remains of a dream.

***in Marco Petrus. London Suspended,* Milano 2003**

PHILIPPE DAVERIO

FOREWORD

Italy no longer loves architecture; in fact it fears it. The matter is particularly curious if we consider that the Latin peninsula has been the cradle of architecture, stealing stylemes from the Greeks, mixing them with Etruscan traditions and inventing that fantastic vision of plasticity and engineering that is at the basis of the theories of Vitruvius, who in turn was at the basis of the intellectual thought of the cultured Renaissance, that of Palladio, that is. Today's Italy is democratic and republican, deeply antifascist, and through antifascism it is perhaps anti-architectural, as the passion for architecture was a keystone of the twenty years of fascist rule. The passion for architecture, that of Libera, Piacentini or Moretti, the alternative one of Pollini or Pagano Pogatschnig, has been replaced by the passion for building, for the Christian Democratic or cooperative red brick that has given homes to tens of thousands of people, luck to far fewer, but has removed architecture's right to the *epos.* Milan, which has long been in the vanguard in psychic decomposition, certainly shows some of the most significant anti-architectural behaviour. It has altered a historical mechanism that had determined the urban planning aesthetics of our cities over the last two thousand five hundred years. The themes of shared spaces, the significant ones—or, as semiologists love to say, the signifiers—had long been entrusted to the recognised talents of urban communities. Sometimes these talents were found outside the local pavements, but they were nevertheless accepted: 'foreigners' who were immediately loved were Bramante, Filarete or later Piermarini. At other times local capabilities also had a right to praise.
Milan no longer loves architecture. Its architectural design talents, recognised and often appreciated around the globe, are regularly rejected at home. The case histories are extremely interesting to the cultural anthropologist. Of the various projects recently implemented in the city by talents of clear renown, not one has been unanimously welcomed: Mario Bellini's Fair, Guiducci's IULM, Piazza San Babila and the elegantly cultured redesigning of the sad post-war interior of Sant'Ambrogio, both by Caccia Dominioni, the Pertini Monument by the brilliant Aldo Rossi, so hated by the right for political reasons, by a dear aesthetics professor friend for reasons of parametric disorder, by the ladies of the so-called 'Quadrilateral of Fashion' for no apparent reason, the Piccolo Teatro by Marco Zanuso, an absolute masterpiece in my view, and so on. The Milanese are more easily thrilled by the inexplicable arrival of Pei, Libeskind or Isozaki. Is it a question of xenomania dependent on the inferiority complex that has long tormented every provincial? Is it a question of genuflecting submission to international interests, part of a new colonialism that has cast us as the losers and the wearers of the museum keeper's cap at the next international meeting of the great and the good?
Let the next generations decide.
Luckily artists are the bearers of their own sensitivity, which is the community sensitivity that the community itself seems to lack. This is the driving force that makes Marco Petrus investigate the city, its glorious architecture of the recent past. And this is an investigation that undoubtedly bears traces of nostalgia for a boldness of brick, for its expressive autonomy that no longer seems to belong to us.
He investigates the buildings of the first half the 20th century, or rather, those constructions that go beyond the easy elegance of Liberty to invent a local taste and style absorbed in a culture that is partly rationalist, partly neo-Italic. He goes on to rediscover, or rather to highlight, buildings that the eye often ignores, but history does not. He follows the facades of buildings now obsolete due to lack of maintenance and in doing so performs a useful miracle that only the painting, not the photograph, can perform: he restores them, returning them to their first theoretical appearance.
The result is a cosmos, small for the world, yet grand for those eager to know, where memory brought back to life allows the soul to rediscover itself. A cosmos that has natural analogies with the metaphysical vision of early De Chirico,



New York, 2005
Mappa dei luoghi espositivi al Columbus Day
Map of exhibition locations at Columbus Day

ALESSANDRO RIVA

Esporre l'opera di Marco Petrus a New York durante le celebrazioni del Columbus Day ha un doppio significato: creare un vincolo fra le anime delle città di Milano e New York e confrontare il sogno urbano italiano con quello statunitense, collocando i quadri nei molti luoghi coinvolti nelle celebrazioni. Il progetto è una sfida intellettuale e culturale e non un semplice tentativo di promuovere e dare risalto alla nuova arte italiana.

Marco Petrus (nato nel 1960) ha iniziato a lavorare sull'immagine della città a metà degli anni Ottanta, principalmente e quasi esclusivamente a Milano. Fin dal principio il suo interesse è stato calamitato dalle rigorose geometrie del paesaggio urbano, dalle sue inflessibili linee prospettiche, dalla regolarità e maestosità dei suoi edifici e dei suoi isolati – in breve, dalle sue coordinate urbanistiche fondamentali, dagli elementi per così dire strutturali che costituiscono il cuore e l'anima della città: l'insolita geometria prodotta dall'incrocio delle verticali di due o più edifici, la rigida prospettiva di una strada, la solitudine quasi metafisica di un isolato perso in mezzo al caotico reticolo urbano. Le opere di Marco Petrus mettono a fuoco una tematica già presente, sebbene solo in filigrana, fin dalle sue prime esperienze pittoriche: quella della ricostituzione stilistica, culturale e per così dire toponomastica della città come luogo dell'autenticità, pertanto "luogo" per antonomasia: nello specifico per Petrus la già citata Milano, in quanto simbolo della sua terra, della sua casa e della sua esperienza, identificabile nel termine tedesco *Heimat* su cui un regista del calibro di Edgar Reitz ha costruito la sua celebre saga. E ancora Milano, con il grattacielo Pirelli e la Torre Velasca, simboli estremi – a più di trent'anni di distanza dai proclami futuristi – dello sperimentalismo (mai coronato da un successo pieno) del nuovo progresso economico negli anni del boom. Milano dunque come punto di svolta di una scuola architettonica che in fin dei conti non ha mai imboccato davvero un cammino univoco, nel suo costante oscillare tra recupero della tradizione e vigorosi balzi in avanti, passi indietro e scarti in direzione marcatamente europea.

Per tornare a seguire le tracce di Milano, per portarne alla luce i confini e studiarne gli aspetti più segreti, negli ultimi anni Petrus ha essenzialmente utilizzato il metodo della sottrazione e della stilizzazione; la sua ricerca artistica infatti è stata condotta fin dal principio sul filo di una stilizzazione delle forme sempre più marcata, attraverso un processo di costante sottrazione di elementi dal caos della città; è così che dal paesaggio reale della Milano contemporanea, quella che abbiamo sempre creduto di vedere con i nostri occhi, l'artista ha incessantemente eliminato, sottratto, rimosso, spingendosi fino a rappresentare, di quel paesaggio, solo *ciò che è necessario* – quell'inafferrabile struttura simbolica di cui una città è costituita e si nutre giorno dopo giorno. In questo modo Milano è diventata nei dipinti di Petrus "il" luogo: il simbolo, la metafora, quasi astratta nella sua rigorosa scansione di piani orizzontali

with his dark skies heavy with obscure menace. Yet at the same time a cosmos that indicates the sensitivity of those who still love to cultivate the path so as not to lose the memory, or rather, to revive it as a profound instrument for taking the next step, that of redemption.

***in Marco Petrus. Milano,* Milano 2005**

ALESSANDRO RIVA

Putting the work of Marco Petrus on show in New York during the Columbus Day celebrations has a double meaning: to symbolically bring together the souls of the cities of Milan and New York and to compare the Italian and American urban dreams by placing the paintings in the many locations 'touched' by the celebrations. The project is an intellectual and cultural challenge and not merely an attempt to publicize and highlight new Italian art.

In fact Marco Petrus (born 1960) started working on the image of the city around the mid — 1980s — first of all, and almost exclusively, Milan. From the outset, his interest was magnetised by the rigorous geometry of the urban landscape, by its inflexible perspective lines, by the regularity and majesty of its buildings and its blocks — in short, by its fundamental urbanistic coordinates, by the, so to speak, structural elements which constitute the heart and soul of the city: the strange geometry produced by the crossing of the verticals of two or more buildings, the rigid perspective of a street, the almost metaphysical solitude of a block, lost in the midst of the chaotic urban grid. Marco Petrus' works bring into focus the heart of an issue which already appeared to be present, albeit only in filigree, in his first pictorial experiments: that of the stylistic, cultural and, so to speak toponymical reconstitution of the city as the place of authenticity, therefore, "the place" par excellence: in this specific instance, and for Petrus, Milan, as already mentioned, as a symbol of his own land, his own home and his own experience, identifiable in that German word, *Heimat*, on which a great director such as Edgar Reitz put together his entire and most famous saga. And Milan, yet again, with its Pirelli skyscrapers and its Torre Velasca, as extreme symbols, more than thirty years distant from Futurist cries, of the experimentalism, which was never wholly successful, of the new architectonic progress of the economic boom. Milan, therefore, as point of return of an architectonic tradition which when it comes down to it was never really resolved, in a constant seesawing of salvaging tradition and of vigorous surges forward, steps backward and deviations of markedly European scope.

In order to return to going over its traces again, to excavate its boundaries and study its most secret sides, in recent years Petrus has used, essentially, the method of subtraction and of stylisation; the artist's research has in fact, from the outset, been carried out along of an increasingly marked stylisation of forms, through a process of constant subtraction of elements from city chaos, since from the real landscape of contemporary Milan, the one which we have always believed we have seen with our eyes, the artist has incessantly taken away, removed, sub-

e verticali, della nostra idea di città, come siamo giunti a codificarla nel corso del secolo appena trascorso.

in Marco Petrus. Milano Upside Down, Milano 2005

ELENA PONTIGGIA

PETRUS, PITTORE-ARCHITETTO

Ci sono pittori che dipingono e pittori che costruiscono: *artistes-peintres,* come dicono i francesi, e *peintres-architectes*.

Petrus appartiene a questa seconda categoria. E non perché dipinge delle architetture, ma perché costruisce delle forme. L'architettura, certo, è il tema in cui la sua pittura si è identificata, e in cui ha trovato la sua cifra stilistica più necessaria, per non dire il suo mondo simbolico. Ma se, un domani, Petrus dipingesse nature morte o figure, fiori o bestiari, boschi o motivi ornamentali lo farebbe allo stesso modo: costruendoli. Creando cioè forme solide, compatte, persistenti, affidate a un disegno preciso, ad alta definizione, ben sigillato in contorni chiusi, in perimetri delineati, saldi, fermi.

Si tratta di una scelta stilistica che è anche una scelta filosofica, e tutt'altro che ovvia. Medardo Rosso, per esempio, diceva: «L'uomo è uno scherzo di luce». La materia, potremmo tradurre, è pura apparenza: un miraggio, un fuoco fatuo, un gioco come l'ombra cinese che si disegna sul muro e prende le sembianze di un cane, di un cigno, di un cerchio, ma in realtà non esiste.

Petrus, invece, è convinto del contrario. È convinto, per usare una dichiarazione di poetica del Novecento italiano, «che il mondo, per fortuna, non è fatto di nebbia». Per questo le sue opere danno, prima di tutto, una sensazione di solidità, di peso, di concretezza: una concretezza, verrebbe da dire, tutta lombarda e magari comacina (almeno per adozione ideale, perché le origini dell'artista, geograficamente, sono diverse).

Le sue opere, insomma, sono rappresentazioni di una realtà e di una materia che esiste e non è affatto un'illusione, al di là delle impressioni, dei soggettivismi, della psicologia.

Diceva Gombrowicz: «La realtà e ciò che *resiste,* e per questo crea dolore». Anche in Petrus la realtà resiste: quelle sue architetture di tanti piani, quelle aggregazioni di mattoni e quelle colate di cemento, quelle strutture a vista non sono fatte per trasformarsi a nostro piacere. Tutt'altro. Non sono idee, sono *res,* realtà oggettive. Provate a urtare contro uno dei quei muri e vedrete.

Petrus, allora, dipinge la dura realtà dei fatti. E, a ben vedere, c'è un elemento drammatico nella sua pittura, che apparentemente sembra serena e priva di drammi, rischiarata da colori luminosi, e soprattutto dalla nitidezza, dalla intatta

tracted: thus reaching the point of representing, of the landscape, only *that which was necessary*— the subtle symbolic framework of which a city is made and on which it feeds day after day. Milan has thus gradually become, in Petrus' pictures, "the" place: the symbol, the metaphor, almost abstract in its rigorous scansion of horizontal and vertical planes, of our idea of a city, as we have come to codify it in the course of the century just past.

***in Marco Petrus. Milano Upside Down*, Milano 2005**

ELENA PONTIGGIA

PETRUS, PAINTER-ARCHITECT

There are painters who paint and painters who build: *artistes-peintres*, as the French say, and *peintres-architectes*.

Petrus belongs to this second category. And not because he paints architecture, but because he constructs forms. Architecture, to be sure, is the theme in which his painting has been identified, and the one where he has found his most necessary stylistic cipher, not to mention his symbolic world. But if Petrus were some day to paint still lifes or figures, flowers or bestiaries, woods or ornamental motifs, he would do it in the same way: by constructing them. That is to say, by creating solid, compact, persistent forms that devolve from precise, high-definition design, well-sealed within closed contours, in delineat ed, solid, steady perimeters.

It is a matter of a stylistic choice, which is also a philosophical choice, and one that is anything but obvious. Medardo Rosso, for example, said: "Man is a joke of light." Material, we can translate, is pure appearance: a mirage, a will-o'-the-wisp, a game like the Chinese shadow-show that makes images on the wall, taking on the likenesses of a dog, a swan, or a circle that, in reality, do not exist.

Petrus, however, is convinced of the contrary. He is convinced - to make use of a declaration of the poetics of twentieth century Italy – "that the world, fortunately, is not made of fog." For this reason his works give, above all, a sensation of solidity, of weight, of concreteness: a concreteness that is, we ought to say, entirely Lombard, and perhaps even local to the style of Como (at least by ideal adoption, because the artist's origins are geographically elsewhere).

His works are, in short, representations of a reality, and of a material that actually exists, one that is by no means an illusion: beyond impressions, beyond subjectivisms, beyond psychology.

Gombrowicz said: "Reality is what *resists*, and that is why it creates pain. " In Petrus as well, reality resists: those architectures of his articulated over many levels, those aggregations of bricks, and those castings of cement, those decorative structures were not made to transform according to our own pleasure. Quite the contrary. They are not ideas; they are *res*: objective reality. Try colliding with one of those walls and you'll see. Petrus, then,

perfezione (senza deperimento, senza inquinamento, senza nemmeno un filo di polvere) delle forme. Il dramma è proprio nell'ineluttabilità di quelle masse, di quelle architetture. Ci spieghiamo meglio con un esempio. In *Amleto,* la sua poesia più intensa, Pasternak scrive: «Vivere la vita non è attraversare un campo». È un verso di grande suggestione, ma la traduzione italiana, e la nostra scarsa conoscenza della cultura russa, rischiano di banalizzarlo, come se la frase volesse dire: «La vita non è tutta rose e fiori», o qualcosa del genere. Il che è vero, ma è anche ovvio. Invece nel suo verso Pasternak aveva citato un popolare proverbio russo, che si dovrebbe tradurre pressappoco così: «Vivere la vita non è tagliare per i campi, non è prendere una scorciatoia». Pasternak voleva dire che iI nostro libero arbitrio, pur così libero e così arbitrario, si trova spesso di fronte, nella vita, a scelte obbligate, a strade obbligatorie, a un copione fissato in anticipo che occorre recitare fino in fondo, anche se la parte non ci piace, lo spettacolo non è come ce lo aspettavamo e i compagni di scena non sono quelli che vorremmo.

Anche nei quadri di Petrus si assiste a qualcosa di simile. Quella che dipinge è un'architettura nobile, solenne, ma anche incombente: una costruzione più potente dell'uomo, una sorta di balena bianca che occupa tutto iI nostro campo visivo e non si può ignorare, modificare, evitare.

La realtà, insomma, è ostinata. In un mondo come il nostro, che adora le impressioni e l'impressionismo, Petrus riconduce la riflessione all'oggetto e all'oggettività. In un momento in cui si ama tutto quello che è light e soft, riporta l'attenzione sulla durezza delle cose. D'altra parte, se la leggerezza dell'essere può rivelarsi insostenibile, la scoperta della sua pesantezza può essere corroborante. Non so a voi, ma a noi, personalmente, le opere di Petrus comunicano un sentimento di energia, che di solito iI "mondo della natura fluttuante" non comunica. E non è poco.

Si può allora comprendere come mai, per esprimere questa sua visione delle cose, l'artista abbia trovato un riferimento fondamentale nell'architettura degli anni venti. Non è un caso, visto che proprio in quel periodo la dimensione del costruire diventa il cuore stesso del concetto di arte. È allora che si avverte la necessità di una pittura dal disegno compatto, senza pittoricismi e sensibilismi tardoromantici, senza soggettivismi di derivazione impressionista. E' allora che si promuove una pittura che rivendica il primato dell'architettura, come sottolinea ironicamente Bontempelli ne *La vita operosa* (1920): «Ogni tanto bisogna rifornirsi di sostantivi e di aggettivi. Prima della guerra c'erano le parole "sensibilita", "dinamico", "musicale"; oggi invece le pietre basilari del vocabolario critico sono "costruito", "corposo", "architettura"».

Petrus ha preso le mosse idealmente di lì e, forse inconsapevolmente, si è lasciato guidare dal fascino (un fascino, si intende, mentale, affidato più alla potenza sintattica della composizione che a una piacevolezza emotiva ed esteriore) dell'architettura milanese di quell'epoca, riscoprendo e ricreando una famiglia di paesaggi urbani sulla scia dei maggiori interpreti di questo tema. Anche se i suoi, natural-

paints the hard reality of facts. And, to all appearances, there is a dramatic element in his painting, which seems apparently serene and devoid of dramas, brightened by luminous colors and, especially, by the distinctness, by the integral perfection (without deterioration, without pollution, without even a speck of dust) of the forms. The drama is precisely in the ineluctability of those masses, of those architectures,

It's more obvious with an example: in Hamlet, his most intense poetry, Pasternak wrote: "Living life is not crossing through a field." The verse contains great suggestiveness, but the Italian translation and our limited knowledge of the Russian culture combine to produce the risk of trivializing it, as though the sentence meant "Life is not a bed of roses," or something of the sort. And though this is true, it is also obvious. What Pasternak was citing in his verse is actually a popular Russian proverb, which translates approximately as "Living life does not mean cutting through the fields; it is not taking shortcuts." What Pasternak meant was that in life our free will, even while being so free and so arbitrary, often finds itself confronted with compelling choices, with obligatory roads, according to a previously fixed script that must be enacted all the way through to the end, even if we do not like the part, or if the performance is not as we expected, or if our fellow actors are not those we would have wanted.

In Petrus's paintings, we are attending something of the like. What he paints is an architecture that is noble, solemn, but also imminent: a construction that is more powerful than man, a sort of white whale that occupies our entire visual field and that cannot be ignored, changed, or avoided.

Reality, in short, is obstinate. In a world like ours, which adores impressions and Impressionism, Petrus leads our reflection back to the object and to objectivity. At a time when people love everything light and soft, he draws our attention back to the hardness of things. On the other hand, if the lightness of being proves to be unbearable, the discovery of its heaviness can be invigorating. I don't know about you, but for us, personally, Petrus's works communicate a feeling of energy, one that "the world of fluctuating Nature" does not communicate. And that is no small thing.

And so we can understand why it is that the artist found a fundamental reference in the architecture of the twenties for expressing his view of things. This was not by chance, since that was the period when the dimension of constructing became the very heart of the concept of art. That was when the necessity was realized for painting from compact design, without picturesqueness or late Romantic sensitivities, without the subjectivism deriving from Impressionism. That was when a style of painting was promoted that would redeem the primacy of architecture, as Bontempelli ironically pointed out in *La vita operosa* (1920): "Every once in a while we need to stock up again on nouns and adjectives. Before the war, we had the words sensitivity, dynamic, musical, while today the foundation stones for the critical vocabulary are constructed, dense, architecture."

mente, sono paesaggi urbani del suo tempo, dunque più luminosi e sereni, più mentali e meno materici, più colorati e meno cupi (pur con quei distinguo che abbiamo visto) di quelli novecentisti.
Così Petrus ha dipinto la Ca' Brutta di Muzio e il Palazzo della Previdenza di Piacentini, il Palazzo dell'Arte e la Torre Ponti-Lancia, Casa Rustici di Terragni e la Torre del Fascio Primigenio di Portaluppi, l'Angelicum ancora di Muzio e la casa di corso Sempione di Varisco.
Non si è limitato, però, alle opere degli anni fra le due guerre, ma si è avvicinato al presente, soffermandosi sulla Torre Velasca e sulla Torre Pirelli, sulla "casa-cuneo" di Moretti e sul Palazzo Montecatini di Gio Ponti.
E non si è limitato nemmeno a Milano. La sua visione, come dimostra anche l'attuale mostra comasca, si è allargata all'Europa, all'America, all'Asia. Petrus si è mosso in Italia da Trieste a Napoli a Torino, e internazionalmente da Shanghai a Londra. A Mosca è andato a visitare il Club Operaio Rusakov e il garage Inturist di Mel'nikov, il Club Operaio Zuev di Golosov; a Ljubljana ha scoperto (quanti, in realtà, lo conoscono?) il cimitero costruito da Plecnik; a New York si è fermato davanti al Rockefeller Center e in Park Avenue; a Praga ha reso omaggio a Chochol.
Ha ripreso tutte quelle architetture con millimetrica precisione, con un occhio freddo e fotografico alla Sheeler, alla Demuth, alla Ralston Crawford: a quei maestri americani, cioè, che non a caso sono stati chiamati "precisionisti". Ma in realtà le ha anche reinventate, immergendole in spazi rarefatti e artificiali, nitidi e senza atmosfera come segnali stradali, come cartelloni pubblicitari. Ha dato loro, cioè, un carattere di segno o icona, di diagramma geometrico, di congegno meccanico. Soprattutto li ha sottratti al mutevole scorrere della vita, che comporta macchie, abrasioni, corrosioni. Ha tolto loro quello che Le Corbusier considerava il più bello di tutti i colori: il colore del tempo.
Il tempo, infatti, si è arrestato nelle visioni di Petrus. O, per meglio dire, non è mai trascorso. La vita non ha mai lambito le sue città e di loro si può dire quello che qualcuno ha detto della *Città ideale* di Leon Battista Alberti: che è ideale perché l'uomo non c'è.
Nelle opere più recenti, poi, Petrus ha giocato con le angolature e le prospettive. Come se quelli che aveva davanti non fossero case o palazzi, ma modellini sul computer, li ha inclinati, li ha fatti ruotare, li ha resi sghembi e pendenti, scegliendo un punto di vista sempre più improbabile e giungendo, negli esiti ultimi, a sdoppiare le singole zone di un edificio, che ci compare davanti da più parti, con effetti di evidente straniamento.
Le opere, allora, acuiscono la loro dimensione concettuale, come lettere di un alfabeto che l'artista dispone sulla pagina della tela e che, se vuole, può anche scrivere capovolte. Acuiscono, ancora, la loro dimensione astratta e ritmica, come si vede in particolare nelle linee ascendenti del Rockefeller Center o in certi palazzi di New York, di cui rimane solo la centuriazione ossessiva, la quadrettatura implacabile.

Petrus has taken impulse ideally from there, and perhaps unconsciously he has let himself be guided by the appeal (a mental appeal, to be sure, entrusted more to the syntactical power of composition than to an emotive, exterior pleasantness) of the Milanese architecture of that epoch, rediscovering and creating anew a family of urban landscapes in the wake of the major interpreters of this theme. Even if his are urban landscapes of his time, naturally, and so, more luminous and serene, more mental and less material, more colorful and less gloomy than those (meaning those that we have seen) of the 1900s.
This was how Petrus painted Muzio's Ca' Brutta, Piacentini's Palazzo della Previdenza, the Palazzo dell'Arte, the Ponti-Lancia Tower, Terragni's Casa Rustici, Portaluppi's Torre del Fascio Primigenio, Muzio's Angelicum, and Varisco's house on Corso Sempione. He did not limit himself, however, to works from the years between the two wars, but has also approached the present, to dwell upon the Velasca Tower, on the Pirelli Tower, on Moretti's "wedge-house," and on Gio Ponti's Palazzo Montecatini.
Nor has he even limited himself to Milan. His vision, as the current exhibition in Coma demonstrates, has expanded to Europe, to America, to Asia. Petrus moves, in Italy, from Trieste, to Naples, to Turin, and internationally, from Shanghai to London. In Moscow he went to visit the Rusakov Club, Mel'nikov's "Inturist" Garage, the Zuev Workers' Club by Golosov; in Ljubljana he discovered (how many actually know of it?) the cemetery built by Plecnik; in New York he stopped before the Rockefeller Center and on Park Avenue; he rendered homage in Prague to Chochol.
He represented all those architectural works with millimetrical precision, with a cold and photographical eye, in the style of Sheeler, Demuth, or Ralston Crawford: that is to say, in the style of those American masters who – not without reason – were called "precisionists." But actually, he reinvented them, even, immersing them within rarefied, artificial spaces that are distinct and without atmosphere, like street signs, like billboards. That is to say, he gave them the character of a sign or of an icon, of a geometric diagram, of a mechanical device, Above all, he subtracted them from the mutable flow of life, which involves stains, abrasions, corrosions. He took away from them what Le Corbusier considered to be the most beautiful of all colors: the color of time. Time, in fact, has been stopped in Petrus's visions. Or to put it better, it never elapsed. Life has never skirted his cities, and one can say of them what someone said about Leon Battista Alberti's *Città ideale* (The Ideal City): that it is ideal because man is not there.
In his more recent works, Petrus has played with slants and perspectives. As though what he was working on were not houses or buildings, but small-scale computer models: he inclined them, rotated them, made them crooked and slanting, and choosing ever more improbable points of view, arriving, in the final results, to the point of doubling the individual zones of a building, so that it appears before us as though of many parts, with obvious effects of alienation.
The works, thus, heighten their conceptual dimension, like the letters of an alphabet that the artist arranges on the pages of a canvas and that, if he so desires, he can even write upside down. They heighten, further, their abstract and rhythmic dimension, and this can be seen especially in the ascending lines of Rockefeller Center, or in certain of the buildings of New York, of which there remains only the obsessive division into plots, the implacable division into grids.

Così *Città sospesa*, per fare un esempio tra i tanti possibili, è un alveare geometrico, una catena di cellette a metà fra un colombario di pietra e una tarsia rompicapo. Della casa, alla fine, non si distingue più l'insieme, ma solo i dettagli, in una sapiente regia di primissimi piani senza inizio né termine. Così il palazzo di Shanghai sembra un mazzetto di asticelle dello shanghai: un fascio di bastoncini stranamente compatti che, invece di cadere disordinatamente sul piano, si accorpano in una composizione compatta.
Il risultato, però, non esprime precarietà, ne tanto meno un romantico franare delle forme. Al contrario, pur così oblique e disassate, le architetture mantengono tutta la loro solennità. Lo si vede, in particolare, nelle opere dedicate a Terragni, come *Casa del Fascio,* che rappresenta anche l'immagine-guida di questa mostra comasca. Terragni, come sappiamo, in quel suo capolavoro aveva in mente una dimensione di trasparenza, di svuotamento. «Il fascismo è una casa di vetro» aveva detto Mussolini, e Terragni aveva creato un'architettura in cui la parte centrale si alleggeriva radicalmente: non c'era più il muro, ma un mosaico di quadrati che incorniciavano il vuoto.
Petrus riprende proprio la sezione centrale dell'edificio, ma senza più inquadrarla tra pareti continue. L'effetto di leggerezza e di svuotamento, in questo modo, si attenua, lasciando risaltare piuttosto la saldezza della struttura, la potenza del gioco dei pilastri, unita alla dissonanza fra le diverse linee dei parapetti, dei piani, delle finestre,
Soprattutto, però, qui come nelle altre opere, prevale un sottile senso di mistero: quel mistero racchiuso non nelle cose che non conosciamo, ma in quelle che ci sono più familiari. E che invece sono le più enigmatiche perché, come Petrus dimostra, non c'è niente di più sconosciuto di quello che crediamo di conoscere perfettamente.

in Architettonica Petrus, Milano 2007

MATTEO BREGA

L'ONIRICO ARCHITETTONICO DI MARCO PETRUS

[…] I "palazzi di Petrus" non sono soltanto variazioni sul tema nel senso più alto, ma sono Petrus stesso. Lo sono nella misura in cui il "ritorno a casa" cui essi alludono si impone quale forma per significare tutto l'altro, in altri termini per costituire lo specifico artistico del pittore. Palazzi accidentali, dunque, nel senso che sono riconducibili soltanto all'equilibrio formale che Petrus, o il suo demone, ha distillato al fine di parlare di tutto tranne che di quei palazzi, lasciando ai risvolti urbani l'ultimo dei messaggi possibili. Ed è qui fondamentale la scelta che Petrus, nel corso del tempo, ha operato nei confronti di ben precisi e determinati

while being so oblique and out of kilter, the architectures maintain all their solemnity. This is especially seen in the works dedicated to Terragni, such as *Casa del Fascio*, which also represents the icon piece for this exhibition in Como.
In that masterpiece of his, Terragni had in mind, as we know, a dimension of transparency, of emptying. "Fascism is a glass house," Mussolini had said, and Terragni had created an architecture in which the central part was radically lightened: there was no longer a wall, rather a mosaic of squares that framed the void.
It is precisely the central section of the building that Petrus represents, but no longer does he place it between continuous walls. The effects of lightness and of emptying, in this manner, are quelled, bringing out, rather, the solidity of the structure, the power of the play of columns, united with the dissonances among the various lines of the parapets, the floors, the windows.
Above all else, though, here as in the other works, there is a subtle sense of mystery that prevails: that mystery which is held, not by the things we do not know, but in those that are most familiar to us. And it is those, indeed, which are the most enigmatic, because as Petrus demonstrates, there is nothing more hidden than that which we believe we know perfectly.

in *Architettoniuca Petrus*, Milano 2007

MATTEO BREGA

THE ARCHITECTURAL DREAMWORLD OF MARCO PETRUS

[…] The "Petrus's buildings" are not merely variations on a theme in the highest sense, but they are Petrus himself. They are such in the measure in which the "return home" to which these allude imposes itself as the form for meaning everything

Como 2007
veduta della mostra
all'Ex Chiesa di San Francesco
exhibition view at the Ex Chiesa di San Francesco

palazzi di Milano e di una Milano architettonicamente ben definita. Soltanto certe linee si prestano alla cernita di Petrus, soltanto certi punti di vista vengono utilizzati e soltanto determinate peculiarità che potremmo definire di "architettura d'atmosfera" possono supportare i colori e le organizzazioni spaziali di Petrus.
Che i paesaggi urbani di Petrus siano luoghi innanzitutto mentali lo mostra l'assenza dell'uomo in quanto persona e la sua sostituzione con l'umano (nel senso di "passato attraverso l'uomo": "umanizzato") in quanto manufatto, costruzione. Le immagini elaborate dal pittore milanese ospitano un'assenza, sottolineata dal protagonismo dei palazzi che altro non sono se non, semplicemente, luoghi di accoglienza per uomini. La destinazione umana della casa viene sottolineata da Petrus proprio grazie all'estromissione che egli attua nei confronti di coloro che tali case dovrebbero popolare. L'effetto è quello metafisico? Straniante? Solitario? Petrus appare più che altro pittore del silenzio dove la componente fondamentale del silenzio che dipinge è la luce: nettissima, fatta di *parti* e antiallusiva. Modalità tipiche che si pongono come punti di forza e non certo di debolezza per colui che ha affrontato – non certo unico – il tema della città come metafora del vivere con una costanza e una coerenza di grande rilievo, dalla metà degli anni ottanta a oggi.
Tema interessantissimo circa la pittura di Marco Petrus risulta essere l'effettivo rapporto tra la Milano raffigurata e l'intento raffigurativo; […] esiste un Petrus senza i suoi palazzi? Può darsi un effetto simile anche con altri temi? La scelta d'elezione operata da Petrus nei confronti dell'architettura cela in sé un legame ben più profondo che quello apparentemente biografico del ricordo delle zone o dell'evocazione dei luoghi. Le forme piene dei panorami urbani di Petrus si danno nell'effetto innanzitutto grazie alla capacità delle immagini utilizzate per riempire lo spazio nella maniera perfettamente funzionale all'intenzionalità estetica di Petrus. […]
Petrus indubbiamente ha cercato, nel corso degli anni, motivi urbani sempre più adatti per attuare una sorta di ricerca del *visivo* (non ricerca visiva) che sapesse esprimere sotto il segno del silenzio una riflessione sulle modalità di approccio dell'uomo nei confronti della città; che è un altro modo per dire *architettura*. In questo senso ha senza dubbio ragione chi, conoscendo bene Marco Petrus, lo ha definito "coerente" nella sua scelta pervicacemente pittorica e insistentemente figurativa che, non scendendo mai a compromessi o contaminazioni, e riuscita – merito di Petrus – a portare avanti il discorso iniziato con il solo ausilio del codice artistico d'elezione, senza cedere a "climi culturali" ipersperimentalisti e teorici dello "scavalcamento nella novità", ma proseguendo il silenzioso viaggio – quasi un documentario per Milano e per il mondo delle città – sostenendo argomenti puramente visivi; concetti e non concettualismi.
Per ultimo il rapporto sempre rinnovato della pittura di Petrus con l'onirico. Quella con il sogno è per Petrus una dialettica continua e climatica. Conferma si ha con le ultime opere dove la maturazione della tensione monodimensionale si evidenzia come approdo onirico ed evidenzia tutta l'efficacia dell'utilizzo degli

else, in other terms, to constitute the painter's artistic specific. Accidental buildings, then, in the sense that they can only be conducted back to the formal equilibrium that Petrus, or his demon, has distilled for the purpose of speaking of everything except those buildings, leaving the last possible message to the urban implications. And here the choice is fundamental that Petrus, through the course of time, has made use of, regarding quite precise and specific buildings of Milan, and of an architecturally well-defined Milan. Only certain lines lend themselves to Petrus's selection, only certain points of view are utilized, and only determinate peculiarities, which we might define as "architecture of atmosphere" can support the colors and the spatial organizations of Petrus.
That Petrus's urban landscapes are primarily mental places is demonstrated by the absence of man as a person, and by his substitution by "the human," in the sense of "having passed through man," or "humanized," as an example of something manufactured, or a construction. The images elaborated by the Milanese painter host an absence, underlined by the protagonism of the buildings that are nothing other than simply locations for the receiving of men. The human destination of the house is underlined by Petrus, owing precisely to the expulsion he actuates in regard to those who ought to be populating those houses. Is the effect metaphysical? Alienating? Solitary? Petrus appears, more than anything else, to be the painter of silence, where the fundamental component of the silence he paints is light: very distinct, made up of parts, and anti-allusive. Typical modalities that pose as strengths, and certainly not weaknesses, for someone who has faced—certainly not uniquely—the theme of the city as a metaphor of living, with a constancy and a coherency of outstanding relief, from midway through the eighties until today.
A very interesting theme concerning Marco Petrus's painting is the effective relation between Milan as depicted and the representative intent; […] does there exist a Petrus without his buildings? Could there be a similar effect, as well, using other themes? The choice operated by Petrus in relation to architecture conceals within itself a much deeper tie than the apparently biographical one, of the memory of zones or of the evoking of places. The full forms of Petrus's urban panoramas give themselves into the effect, owing to the capacity of the images utilized to fill the space in a manner perfectly functional to Petrus's aesthetic intentionality. […]
Petrus has doubtlessly sought, through the course of the years, ever more suitable urban motives to actuate a sort of research of the *visual* (not a visual research) that he would be able to express under the sign of silence, of a reflection about the modality of man's approach to the city; which is another way of saying *architecture*. In this sense, someone would doubtless be right who, knowing Marco Petrus well, defined him as "coherent" in his obstinately pictorial and insistently figurative choice, which, while never stooping to compromises or contaminations, has succeeded—through the merit of Petrus—in carrying forward the discourse that was initiated

sfondi fortemente contrastati. La ricerca visiva di Petrus continua dunque in tutto il mondo, ovunque ci sia un edificio che interloquisca silenziosamente con la sua curiosità di scorcio, di taglio, di inclinazione, di rotazione. I tagli sono sempre più estremi, più stretti o più corti; le scelte sempre più coraggiose; la riflessione sempre più metafisica. Il Petrus viaggiatore a Mosca o a Londra (ma ancora più suggestivo sarebbe pensare a un Petrus che non lascia mai casa sua e vede i palazzi di Mosca e Londra attraverso una webcam) crea un immaginario petrusiano assolutamente indipendente da ciò che ritrae: il contenuto e sempre accidentale e il *Club Operaio Rusakov* potrebbe essere un palazzo di Piacentini o di Terragni, tanto è evidente il metamorfismo dell'occhio di Petrus sulle visioni che elegge a ritratto. Cosa rimane dunque del "milanocentrismo"? L'andar per il mondo a ritrarre tutto come se fosse la Torre Velasca (di Petrus) e un omaggio a Milano o una dichiarazione di superfluità nei suoi confronti? E certo, comunque, che il compasso di Petrus si punta su un percorso fondamentalmente introverso al quale il pittore ci consente di assistere come guardando attraverso finestre di palazzi dai tagli geometrici e seriali. E ciò che si vede – in maniera estremamente intensa, grazie al silenzio che grava tutt'intorno – e la riproposizione di un rapporto attraverso il classico e aureo *locus* della variazione sul tema: il rapporto tra uomo e città. Dove l'uomo e assente e al suo posto grava ovunque il suo sostituto: il silenzio.

in Architettonica Petrus, Milano 2007

with only the aid of the elected artistic code, without yielding to hyper-experimentalist and theoretical "cultural climates" of the "overtaking in novelty," but continuing on with the silent journey—almost a documentary for Milan and for the world of cities—sustaining purely visual arguments; concepts and not conceptualisms.
And lastly, the ever renewed relationship of Petrus's painting with the dreamlike. For Petrus, there is a continual and climatic dialectic with the dream. A confirmation is found in his latest works, in which the maturation of the monodimensional tension is evidenced as a dreamlike landing place, and an entirely effective evidence of the utilization of strongly contrasting backgrounds. Petrus's research of the visual, therefore, continues throughout the world, wherever there is a building, and there he silently interacts with it, with his curiosity, in terms of the glimpse, the cut, the inclination, the rotation. The cuts are ever more extreme, ever narrower, ever shorter; the choices are ever more courageous; the reflection, ever more metaphysical. Petrus, the traveler to Moscow or to London (but it would be even more suggestive to think of a Petrus who never left home and who viewed the buildings of Moscow and London using a webcam), creates a Petrusian imaginary structure that is absolutely independent of what he is portraying: the content is always accidental, and the *Club Operaio Rusakov* (Rusakov Worker's Club) could be one of Piacentini's or Terragni's buildings, so obvious is Petrus's metamorphosis of the eye in regard to the visions he elects to portray. And what remains, then, of this "Milano-centrism"? Is going about the world to represent everything as though it were the Velasca Tower (of Petrus) a sort of homage to Milan, or a declaration of its superfluity? Certainly, Petrus's compass points along an itinerary that is fundamentally introverted, which the painter allows us to take part in, as though looking through the windows of buildings of geometrical, serial cuts. And what we see—in an extremely intense manner, owing to the silence that charges, all about—is the re-proposition of a relation, through the classical and golden locus of the variation on a theme: the relation between man and the city. Where man is absent, and in his place, what provides a ubiquitous charge throughout, is his substitute: silence.

in *Architettonica Petrus*, Milano 2007

FULVIO IRACE

PITTORE DI ICONE

«Milano – scrisse Gio Ponti – è la città più architettonica d'Italia». Anzi – citando Forneaux Jordan dalle pagine di «The Observer» – «the most modern city in the world and the most italian thing in Italy».
Il tono poteva apparire esaltato, ma a metà degli anni 50 la prospettiva era esatta, confermata anche, nel 1955, dalle meravigliate osservazioni di Kidder Smith nel suo inedito *tour d'Italie moderne – Italy Builds* – e ancor prima da quelle di Piero Bottoni che con la sua *Antologia di edifici moderni a Milano*, pubblicata dall'Editoriale Domus nel 1954, inaugurava quel format delle guide d'architettura contemporanea, cui si adegueranno *Milano oggi* di Gio Ponti (1957), *Nuove architetture a Milano* di Roberto Aloi (1959) e *Architettura moderna a Milano* di Agnoldomenico Pica (1966).
Gli anni successivi alla ricostruzione dopo i disastri della seconda guerra mondiale erano stati infatti propizi alla crescita di un'architettura di qualità, che, dopo la parentesi altrettanto feconda del ventennio fascista, si proponeva di fissare in monumenti pubblici e privati il volto urbano nell'era della seconda modernità.

FULVIO IRACE

ICON PAINTER

"Milan, wrote Gio Ponti, is the most architectural city in Italy." Or rather, citing Furneaux Jordan in the pages of *The Observer*, "the most modern city in the world and the most Italian thing in Italy." The tone might sound a bit over the top, but in the mid-fifties the impression was correct. It was confirmed in 1955 by the marveling observations of Kidder Smith in *Italy Builds*, an original *tour d'Italie moderne*, and even before that by those of Piero Bottoni. Bottoni's *Antologia di edifici moderni a Milano*, published by Editoriale Domus in 1954, inaugurated the format of contemporary architectural guides also adopted in *Milano oggi* by Gio Ponti (1957), *Nuove architetture a Milano* by Roberto Aloi (1959) and *Architettura moderna a Milano* by Agnoldomenico Pica (1966).
The years following reconstruction, after the disasters of World War II, favored the growth of quality architecture. After the equally fertile parenthesis of two decades of Fascism, in this period architecture sought to fix the face of the city in public and private monuments in a second wave of modernity.

Dopo essere stata la culla del Futurismo agli inizi del xx secolo e quella del Novecentismo e del Razionalismo nel periodo tra le due guerre, Milano si trovava ad affrontare un terza rifondazione in nome degli ideali rinnovati di un paese che scopriva la democrazia e quindi la necessità di riformulare in una diversa chiave sociale i temi dell'abitare e del lavorare, dello svago e della cultura.
Rispetto alle altre città d'Italia e soprattutto alla sua eterna rivale – Roma – la "capitale morale" si era ritagliata il ruolo di laboratorio sperimentale, di incubatore delle ipotesi più ardite perché legate alle esigenze dell'industria e della committenza privata più che alle costrizioni di un potere politico in cerca di affermazione.
Tra i cantieri della prima espansione tardo ottocentesca, Boccioni aveva intravisto il miracolo della "città che sale", la levitazione dello skyline che stava trasformando in un aspro dorso di caseggiati e di torri la silhouette della città storica, disposta a ruota attorno al Duomo. Sant'Elia si era però limitato a lasciare sulle carte il disegno della "città nuova": questa sarebbe sorta solo più tardi e non con l'incanto di un unico cantiere, ma per frammenti e sovrapposizioni, sull'impasto di pietra della città esistente, rimodellata di volta in volta in fabbriche talora austere, talora audaci.
Prima venne il liberty; poi, il neoclassicismo, il déco, il razionalismo, il novecentismo furono declinazioni di uno scenario urbano che attirò costantemente l'attenzione degli artisti: questi, non solo collaborarono con gli architetti in emblematici saggi di "unità delle arti", ma adottarono la quinta della città come elemento intrinseco alla loro pittura.
Soprattutto negli anni 20 e 30, nel clima di Valori Plastici e del Realismo Magico, la pittura su quadro si fece camera oscura aperta sulla strada: la città entrò nell'interno e questo provvide la cornice alla magia di una città sospesa nel silenzio di un crepuscolo metafisico. Mario Sironi, Achille Funi, Ubaldo Oppi crearono l'iconografia di una città novecentista, dove il clamore dei cantieri si era placato per dar luogo al silenzio dell'ascolto: modesti caseggiati o storici muri, piazze abbandonate o chiese deserte si affacciavano dentro stanze silenti dove austeri personaggi in posa recitavano i modi della malinconia urbana.
Schegge di città possibili si mettevano in posa come i veri protagonisti di una recita senza parole: anzi come icone di una religione appena sussurrata da figure assorte in una meditazione profonda, forse incapaci di comprenderne fino in fondo quel mistero tanto più indecifrabile quanto più apparentemente banale e a portata di mano.
Mezzo secolo dopo, Marco Petrus si è messo in animo di ritessere quel filo slabbrato negli anni 50 dal proiettarsi della pittura urbana in arte applicata alla città: gli artisti dell'astratto e dell'informale estesero il raggio della loro pittura sui muri stessi dell'architettura, creando, la sintesi delle arti non nel chiuso della camera oscura ma, per così dire, *en plein air*.
Furono Fontana, e poi Crippa e Soldati, ma anche Melotti, Casentino, Somaini e

Above all in the 1920s and 30s, in the climate of "Valori Plastici" and "Magic Realism," the painting of pictures became a camera obscura open onto the street: the city was brought into it and this provided the frame for the magic of a city suspended in the silence of a metaphysical twilight. Mario Sironi, Achille Funi and Ubaldo Oppi created the iconography of a twentieth-century city, where the din of construction sites was stilled to give way to the silence of listening: modest buildings or ancient walls, deserted piazzas or empty churches faced onto silent rooms where austere figures in pose recited the modes of urban melancholy.
Splinters of possible cities put themselves in pose as the true

Volgograd 2008
veduta della mostra
al Centro Espositivo Mercuri
exhibition view at the Exhibition Hall Mercury

i Pomodoro ad aprire, complici gli architetti, le porte degli atelier: e sorsero così i colti graffiti dei nuovi condomini degli anni 50, degli altri ipermoderni, delle sale dei cinema e dei teatri, degli interni di una borghesia in cerca di nuovi autori. La pittura si sottrasse alla muta adorazione e si fece azione essa stessa; si ritrasse dal limbo virtuale della tela e si mosse, ardita, incontro alla città, confondendosi con l'architettura e non più limitandosi a solo ritrarla.

Nuove figure si aggiunsero alla città di pietra descritta da Savinio: aggraziate, snelle, leggere intonarono i loro ritmi mescolandosi al boogie woogie metropolitano, insinuandosi con plastiche leggere di colore e di materia dentro la città ferrosa dipinta dai metafisici.

Eppure, per Marco Petrus – pittore di icone – il Tempo è una misura compatta dove la modernità può anche irrompere ma ne rimane irretita: congelata, come gocce di ferro fuso che si rapprendono in un vaso di ghiaccio. La memoria del realismo magico gli ha fatto trarre dagli scaffali della Storia gli *exempla* di quella pittura a lui tanto congeniale, spingendolo a riportare in primo piano il paesaggio urbano che lì figurava da sfondo. Anzi, portandolo talmente in primo piano da renderlo protagonista assoluto: cancellata la presenza degli uomini e delle cose, resa evanescente la memoria dell'interno, Petrus ha restituito all'architettura il suo ruolo di protagonista.

Schegge urbane rimbalzano sulle sue tele, elementi di un puzzle che non ha bisogno di essere ricomposto, perché i suoi vuoti appartengono alla dimensione della memoria. Utilizzando con malizia una tecnica di rappresentazione volutamente naïve, Petrus parte dalla fotografia per eliminarne ogni residuo di rumore urbano: la ripulisce di tutto ciò che appartiene al regno dell'uso, la pantografa con una stesura di colore piatto e senza sfumature. Riporta la sagoma dell'architettura alla silhouette dello stereotipo, come un artista bizantino avrebbe fatto con l'immagine sacra del Cristo o della Vergine. Alla suntuosità del fondo oro sostituisce i toni acidi di cieli rossi, celesti o aranciati: fondale perfetto per celebrare l'Assunzione dell'Architettura nell'empireo della memoria.

Negli anni 30 del XX secolo, il razionalista Alberto Sartoris aveva codificato l'uso dell'assonometria dal basso come strumento di rappresentazione della volatilità dell'architettura funzionalista. Case e palazzi, sorpresi nell'atto del galleggiamento nella nebbia del lucido da disegno, sembravano una metafora della Sacra Casa di Loreto, arche religiose in statico movimento verso i paradisi dell'Astrazione.

Le architetture di Petrus esibiscono turgidezze agli antipodi dai sottili tratti di china di Sartoris: ma egualmente (e goffamente) mimano il volo. Innanzitutto, mettendo in primo piano la cima galleggiante di un pinnacolo, di una torre, di un telaio in calcestruzzo. Poi ponendolo diagonalmente rispetto al piano, come se fosse il riflesso momentaneo su uno specchio di un movimento lento e disequilibrato. Altre volte ancora, mimando l'imminente scontro di due figure, come il pacato convergere di dirigibili nello spazio immoto di un fotogramma bloccato.

Si generano così contrasti che aprono la rappresentazione allo spazio dell'inter-

protagonists of a wordless performance: or rather as the icons of a religion barely murmured by figures sunk deep in meditation, perhaps incapable of fully comprehending that mystery, all the more indecipherable the more apparently banal and close to hand.

Half a century later, Marco Petrus took it into his mind to spin that thread which had frayed in the 1950s by the projection of urban painting into art applied to the city: the artists of abstraction and Art Informel extended the radius of their painting onto the walls of architecture itself, creating the synthesis of the arts, not in the enclosure of the camera obscura but *en plein air*.

It was first Fontana and then Crippa and Soldati, but also Melotti, Casentino, Somaini and the Pomodoro brothers who, in complicity with the architects, opened the doors of their studios: and so there arose the cultured graffiti of the new condos in the 1950s, with the hypermodern lobbies, the cinemas and theaters, the interiors of a bourgeoisie in search of new authors. Painting withdrew from mute adoration and itself became action; it withdrew from the virtual limbo of canvas and moved boldly to meet the city, blending with the architecture and no longer limiting itself to depicting it.

New figures were added to the city of stone described by Savinio: graceful, slender, light, they harmonized their rhythms blending with the metropolitan boogie-woogie, insinuating themselves with light models of colors and materials into the ferrous city painted by the Metaphysicals.

And yet for Marco Petrus, a painter of icons, Time is a compact measure: modernity can also break in, but remains captured by it—frozen, like drops of molten iron congealed in a vase of ice. The memory of Magic Realism induced him to take down from the shelves of History the *exempla* of that painting so congenial to him, leading him to restore to the foreground the urban landscape, which there appeared in the background. In fact he places it so much in the foreground as to make it the absolute protagonist. After canceling the presence of men and things, made evanescent by the memory of interiors, Petrus has restored architecture to its role as protagonist.

Splinters of the city rebound on his canvases, elements of a puzzle that has no need to be recomposed because his voids belong to the dimension of memory.

Craftily using a deliberately naive technique of representation, Petrus starts from photography to eliminate every residue of urban noise: he cleanses it of everything that belongs to the realm of use. He then pantographs it with a layer of flat color, without shading. He transfers the outline of the architecture to the silhouette of the stereotype, just as a Byzantine artist would have done with the sacred image of Christ or the Virgin. He replaces the sumptuousness of gold leaf with the acid tones of red, light blue or orange skies: the perfect backdrop to celebrate Architecture's Assumption into the empyrean of memory.

In the 1930s, the Rationalist Alberto Sartoris codified the use of axonometry viewed from below as an instrument for repre-

pretazione, come se incontrandosi nell'aria immota della pittura architetture di diversi climi ritrovassero il principio di una solidarietà solo immaginata e ora resa credibile dal confronto.
Partendo da Milano, Petrus infatti ha imparato a riconoscere l'architettura nelle sue geografie planetarie: a riconoscere in essa, cioè, l'appartenenza al medesimo album di famiglia. Dal piano materiale l'ha ricondotta quindi sul piano concettuale: l'ha separata dal contesto. L'ha spiazzata per meglio riconoscerne l'appartenenza a un'idea universale. Ha fermato per questo le lancette dell'orologio, come nelle *Piazze d'Italia* di De Chirico, bloccandola sul passaggio pericoloso tra fisica e metafisica.
Come un pittore di icone, Petrus crede insomma nel valore salvifico dell'Architettura, fonte di mistero e di adorazione.
Anno dopo anno, viaggio dopo viaggio, colleziona nel mondo elementi da aggiungere al suo carnet di naturalista; poi, nel chiuso del suo studio, li estrae dalle teche di carta dove ne ha composto il ricordo e li mette in circolo nella grande opera della sua missione di pittore del sacro: la costruzione di un'iconostasi virtuale dietro cui celebrare il mistero dell'eterno accadere dell'Architettura.

in Petrus' Milano, Milano 2008

PIA CAPELLI

APPUNTI PER UNA BIOGRAFIA

È difficile non pensare a Marco Petrus come a un pittore milanese. Anagraficamente nasce a Rimini, nel 1960, secondo di quelli che poi diventeranno sei figli. Il padre Vitale, pittore, è nato a Kiev ed è trasmigrato in Friuli, si diploma all'Accademia di Venezia per poi approdare al Quartiere delle Botteghe di Sesto San Giovanni in quelle Case Valadè che in quegli anni sono crocevia e ritrovo per artisti. Ma da metà degli anni Sessanta i Petrus sono definitivamente a Milano. E non in una Milano qualsiasi: Marco viene su tra via Solferino, via Borgonuovo, corso Garibaldi, i ritrovi di artisti al bar Giamaica. È la comunità dei pittori milanesi a vederlo crescere, e quando nel 1984 il padre muore sono loro a trovargli uno spazio, a regalargli un torchio e a spingerlo, poco più che ventenne, ad aprire una stamperia d'arte, portandogli anche un po' di lavoro. C'è il destino in quella scelta: la stamperia Petrus funziona solo per pochi anni, non rende poi granchè, ma diventa il ritrovo di tanti amici che passano di lì, tirano tardi tra una bevuta e quattro chiacchere d'arte. E presto quelle stanze diventano lo studio di un pittore. Un «pittore-architetto», come scriverà Elena Pontiggia, o un architetto pittore, che conserva sempre l'occhio acquisito durante gli studi fatti al Politecnico.
Oggi lo studio si trova nel cuore della nuova Milano degli artisti, affacciato su un cortile interno della zona Isola, tra spazi espositivi sperimentali, centri sociali, studi di design. Anche il vecchio torchio c'è ancora, e pare quasi un gesto di scaramantica nostalgia volerlo conservare in mezzo ai grandi quadri, tra i tavoli su cui spesso le tele vengono sdraiate per i "lavori di fino", gli ultimi ritocchi, il controllo di una linea retta che sia veramente retta senza essere "troppo" retta. Perché lo scopo di Petrus non è, non è mai stato, riprodurre l'architettura esattamente com'è, in un disegno di precisione tecnica, quanto piuttosto trovare l'anima impercettibile della superficie. Rimanendo sobriamente in equilibrio tra la freddezza della geometria e la facile retorica della veduta urbana.
La prima personale di Petrus è del 1991, alla galleria Noa di Milano. Accanto a lui c'è uno di quegli amici artisti che bazzicavano la stamperia: Alessandro Riva. Che presto prende però la via della scrittura, e diventa il critico di riferimento di una intera generazione di figurativi italiani. Nel 1997 è Riva a curare la collettiva *Esterno Città,* alla galleria Appiani Arte Trentadue, che riunisce quattro artisti lombardi coetanei: oltre a Petrus ci sono Giovanni Frangi, Luca Pignatelli e Velasco Vitali. […]
Lunghe passeggiate, anche notturne, con gli occhi bene aperti su Milano, perlustrazioni di archeologie industriali, entrano nelle prime tele importanti. Qui Milano è una città già vuota, spopolata, ma ancora una città intera, con un corpo fatto di asfalti, di marciapiedi, di corrimano gialli del metrò, di tram che svoltano immobili dietro un angolo, e poi di palazzi che si offrono alla vista uno accanto all'altro. Di periferie, di piazze San Babila, di vie Turati e di case che, per i milanesi, hanno un nome: la Torre Ponti-Lancia, casa Marmont, la casa della Fontana, palazzo Vittoria.
Le atmosfere di queste Milano impossibili guidano il pensiero verso il confronto con i maestri del Novecento, con il loro approccio alla rappresentazione dello spazio e del tempo. «La città è vuota. È naturale che la deliberata esclusione di figure umane suggerisca il ricordo di vedute metafisiche: nella formazione di Petrus si legge la memoria di De Chirico, e anche, per venire alla fisionomia urbana di Milano, la sintetica intensa registrazione che ne diede Sironi». […]
La Milano di Petrus […] è solo di Petrus. Gli si impone con una sorta di necessità, guidando lei stessa il suo sguardo verso l'alto. Pare farglisi incontro. Quella Milano degli anni Ottanta e Novanta tutta presa da se stessa, che i milanesi non guardano quasi più, Petrus la guarda. Se ne innamora. Sarà lei ad aprirgli lo sguardo, un giorno verso altre città, offrendogli dapprincipio – tutto intorno a casa – un percorso di sensibilità architettonica dentro quegli anni Trenta e Quaranta che paiono calamitare la sua attenzione. La Triennale di Muzio in viale Alemagna, i progetti di Terragni, di Piacentini, di Gio Ponti.
Una piccola rivoluzione sono, proprio nel 2003, gli *Upside Down*, in cui ogni collegamento realistico tra la costruzione e la città si smaterializza, e le teste dei palazzi possono colloquiare tra loro contrapposte in dialoghi impossibili, sfiorandosi e specchiandosi e lasciando libero solo uno zigozago di colore per la materia del cielo.

senting the volatility of Functionalist architecture. Houses and buildings, captured in the act of floating in the fog of the transparent drawing paper, seemed a metaphor of the Sacred House of Loreto, religious arks in static movement towards paradises of Abstraction.
The architecture of Petrus displays turgidities which are at the antipodes from Sartoris' slender strokes of India ink: but equally (and clumsily) they mimic his flight. Above all, by placing in the foreground the floating apex of a pinnacle, a tower, a frame in concrete. Then placing it diagonally to the plane, as if it was the momentary reflection in a mirror of a slow and unbalanced motion. And at yet other times by miming the imminent clash between two figures, like the peaceful convergence of dirigibles in the frozen space of a movie frame.
This generates contrasts that open up the representation to the space of interpretation, as if by meeting in the motionless air of painting, architectures of different climes were to find the principle of a solidarity only imagined, and now made credible by the encounter.
Starting from Milan, Petrus has learned to recognize architecture in its planetary geography: to recognize how it belongs to the same family album. From the material plane he has therefore led it back to the conceptual: he has separated it from the context. He has displaced it all the better to recognize the way it belongs to a universal idea. For this purpose he has stopped the hands of the clock, as in De Chirico's *Piazzas of Italy*, freezing them in the perilous landscape between physics and metaphysics.
Like a painter of icons, Petrus believes, in short, in the salvational value of architecture, a source of mystery and worship. Year after year, journey after journey, he collects from around the world elements to be added to his naturalist's notebook. Then, in his studio, he takes them from the cases of paper where he has composed their memory and sets them circulating in the great work of his mission as a painter of the sacred: the construction of a virtual iconostasis behind which to celebrate the mystery of the eternal occurrence of Architecture.

in *Petrus' Milano*, Milano 2008

PIA CAPELLI

NOTES FOR A BIOGRAPHY

It is difficult not to think of Marco Petrus as a Milanese painter. He was actually born in Rimini, in 1960, the second of what was eventually a family of six. His father Vitale was a painter, born in Kiev and transplanted to Friuli. He graduated from the Academy in Venice and ended up in the Quartiere delle Botteghe at Sesto San Giovanni, in Case Valadè, in those years a crossroads and meeting place for artists. Finally, in the mid-sixties, the Petrus family settled in Milan. And not just any part of Milan: Marco grew up between Via Solferino, Via Borgonuovo and Corso Garibaldi, the haunt of artists centered on the Bar Giamaica. It was the community of Milanese painters who saw him grow up, and when in 1984 his father died they found him some premises, gave him a press and encouraged him, then barely twenty, to open an art printing shop and also brought him a little work. There was destiny in that choice. The Petrus printing shop kept going for only a few years, it never earned much, but it became a meeting place for many friends, who used to drop in and linger till late, drinking and chatting about art. And soon the same premises became the studio of a painter. A 'painter-architect,' as Elena Pontiggia has written, or an architect painter, who always retained the trained eye he had developed during his studies at the Milan Polytechnic.
Petrus' first solo exhibition was held in 1991 at the Galleria Noa in Milan. With him was one of those artist friends who had frequented the printing shop: Alessandro Riva. Soon, however, he had taken to writing and became the critic of reference for a whole generation of Italian figurative artists. In 1997 it was Riva who curated the group exhibition *Esterno Città*, at the Galleria Appiani Arte Trentadue, bringing together four contemporary Lombard artists. Besides Petrus, they were Giovanni Frangi, Luca Pignatelli and Velasco Vitali. […].
Long walks, sometimes at night, with his eyes wide open on Milan, reconnaissances of industrial archaeology, became part of his first important canvases. Here Milan was already an empty and depopulated city, but still whole, with a body made up of asphalt, sidewalks, yellow handrails on the subways, streetcars frozen turning a corner, and then buildings offering themselves to the view one after the other. Of outer city areas and squares like Piazza San Babila, streets like Via Turati and buildings which have a name for the Milanese: Torre Ponti-Lancia, Casa Marmont, Casa della Fontana, Palazzo Vittoria. The atmospheres of these impossible Milans guide the thoughts towards a comparison with the masters of the twentieth century, with their approach to the representation of space and time. "The city is empty. It is natural that the deliberate exclusion of human figures should evoke a memory of metaphysical scenes: in the formation of Petrus we can read the memory of De Chirico, and also, coming to the urban face of Milan, the intense synthetic recording of it in the work of Sironi." […]
The Milan of Petrus […] is of Petrus alone. The city imposes itself upon him with a sort of necessity, guiding his gaze upwards. It seems to come towards him. That Milan of the eighties and nineties, all wrapped up in itself, which the Milanese hardly looked at any more—Petrus looked at it. He fell in love with it. It was the city that opened his eyes one day towards other cities, offering him in the beginning—all around his home—a path of architectural sensibility through those thirties and forties which seem to have aroused his interest. The Triennale building by Muzio in Viale Alemagna, the projects by Terragni, Piacentini and Gio Ponti.

La "scoperta" dell'*Upside Down* non è un passaggio di poco conto. […] Accadono due cose: in primo luogo la città scompare, nel senso che il punto di innesto dell'edificio alla terra esce per sempre dal disegno. Petrus non dipinge più paesaggi urbani aderenti alla realtà topografica. Non ci sono più case con marciapiedi, portoni, incroci, ma creature galleggianti. Automobili, tram, lampioni, vanno ad aggiungersi alla figura umana nel territorio di ciò che non interessa. In secondo luogo, assume importanza fondamentale il cielo. Che perde la trasparenza dell'aria, la sua mobilità, e diventa un elemento architettonico solido come i cementi delle costruzioni, fa loro da contrappeso cromatico e volumetrico. Sparisce tutto ciò che può vagamente alludere a elementi temporali o atmosferici – un orizzonte più scuro, l'approcciare della notte o di un temporale, qualche nuvola spumosa. Con il ribaltamento verso l'alto delle facciate anche il cielo – che solo sfondo come si è detto non è più – perde aderenza con la realtà. Diviene azzurro di un azzurro piatto, omogeneo, poi si svincola anche da quest'ultimo naturalismo cromatico e si fa arancio, rosso, ocra, mattone. Nero.
[…] in una città diversa forse Petrus non sarebbe divenuto Petrus. Milano, con la sua dimensione a portata di piede (o di bicicletta, perché Petrus non guida) è la città ideale per un artista che gira con una Kodak in mano, e vuole fermarsi a fotografare la bellissima Ca' Brutta. Anche da un punto di vista "verticale" Milano, che non si spinge ancora troppo in su, è la metropoli giusta per chi piega la testa all'indietro per arrivare con lo sguardo fino alla cima dei palazzi. Né troppo piccola né troppo grande, come le ambizioni di un pittore che si scopre tale strada facendo.
Questo innamoramento reciproco tra Petrus e la sua arte ha in realtà un che di necessario. Il dipingere architetture nude, che è un dipingere ispirato – certo – ma poi anche rigoroso, paziente, si addice profondamente all'indole di Petrus. Di sicuro però non c'è alcuna spinta filosofica o programmatica nella sua scelta di non dipingere l'uomo. Non ci sono nevrosi, scelte cerebrali. Semplicemente, a Petrus interessa l'architettura. È vero, nella sua Milano i milanesi non ci sono, le grandi finestre sono come occhi aperti su una città che non si muove, che sta in posa seria come fa Petrus quando lo fotografano. Ma da un certo punto in poi semplicemente la città smette di chiederselo, dove sono i suoi abitanti. Perché le sue forme iniziano a stagliarsi contro il cielo, e tutto ciò che conta è la struttura, e il rapporto tra i volumi, e il peso della materia, e il colore. […]
C'è una gratitudine vicendevole, io credo, tra Milano e Petrus. Milano ha generato Petrus e Petrus ha ri-generato Milano. Se per un'opera d'arte la necessità estetica non è solo un complimento critico ma la condizione essenziale di esistenza, possiamo dire che Milano aveva bisogno di Petrus per vedere se stessa.

in Petrus' Milano, Milano 2008

A small revolution in 2003 was the *Upside Down* series, in which any realistic connection between construction and the city was dematerialized, and the fronts of the buildings converse together, counterpoised in impossible dialogues, touching and mirroring each other and leaving free only a zigzag of color for the pigment of the sky.
The 'discovery' of *Upside Down* was a breakthrough of no little importance. [...] Two things have happened: in the first place the city has disappeared, in the sense that the point of contact between the building and the ground has disappeared for ever from his drawing. Petrus no longer paints urban landscapes which are close to topographical reality. There are no more buildings with sidewalks, main entrances and junctions, but floating creatures. Automobiles, streetcars and streetlights have joined the human figure in the territory of what does not interest him. In the second place, the sky now acquires fundamental importance. It loses the transparency of air, its mobility, and becomes a solid architectural element like concrete in the buildings; it acts as their chromatic and volumetric counterweight. Everything that might vaguely hint at temporal or atmospheric factors has disappeared: a darker horizon, approaching night or a storm, fluffy clouds. With this upturning towards the tops of the façades also the sky—which is no longer just background, as we have said—loses its closeness to reality. It becomes blue, a flat, homogeneous blue, then it frees itself even from this last chromatic naturalism and becomes orange, red, ocher, brick color. Black.
[...] In a different city, perhaps Petrus would never have become Petrus. Milan, with its compact dimensions which mean you can walk all over it (or cycle, because Petrus can't drive), is the ideal city for an artist who wanders about with a Kodak in his hand and wants to stop and take a photo of the beautiful Ca' Brutta. And also from a 'vertical' point of view, Milan, which has not yet thrust its way too high up, is the right metropolis for someone who bends backwards to look at the tops of the buildings. Neither too small nor too large, like the ambitions of a painter who discovers his vocation as he makes his way. This reciprocal enamorment between Petrus and his art has in reality something necessary about it. Painting bare architecture, which is an inspired kind of painting, true, but also rigorous and patient, is profoundly suited to Petrus' nature. But there is certainly no philosophical or programmatic impulse in his choice not to paint people. No neuroses, no cerebral choices. It is simply that Petrus is interested in architecture. True, the Milanese are missing from his Milan. The big windows open like eyes onto an unmoving city, which poses seriously, as does Petrus when he is photographed. But from a certain point on, the city simply ceases to ask itself where its inhabitants are. Because its forms begin to stand out against the sky, and all that counts is the structure, and the relation between the volumes, and the weight of the material and the color. […]
There is mutual gratitude, I believe, between Milan and Petrus. Milan generated Petrus and Petrus has re-generated Milan. If for a work of art the aesthetic necessity is not just a critical compliment but the essential condition of its existence, we can say that Milan needed Petrus to see itself.

in *Petrus' Milano*, Milano 2008

LUCA BEATRICE

MEMORIA

Quando si commenta la pittura di Marco Petrus sembra inevitabile affrontarla in relazione all'architettura. Ne è tema e soggetto principale. Irrinunciabile fonte di sperimentazione linguistica, se è vero che nel tragitto di circa vent'anni il suo stile si è asciugato perdendo per strada narrazione e descrittività. Non è un mistero che Petrus punti alla sintesi estrema: alla fine i suoi lavori si riducono quasi a motivo astratto-decorativo, ma sempre sente il bisogno di ancorarsi alla realtà. All'esistenza, a un edificio, uno scorcio, un paesaggio di cui si celebra l'assenza più che non la presenza. Però qualcosa dietro c'è. I muri, che così puliti, intonsi, geometrici, è davvero impossibile vederli, nascondono. Tracce di memoria. Ci arriverò a breve.
Petrus rivela che ogni mostra è pretesto per un viaggio. Pittura come forma di conoscenza. Sappiamo che lui si prepara, documentandosi avidamente su guide, cartine, sfruttando ogni informazione e "dritta" di conoscenti e amici locali che sanno qualcosa di più su quello o quell'altro palazzo, costruzione, casa privata, edificio pubblico. Da questo punto di vista il suo metodo non è dissimile ai pittori viaggiatori del XVIII secolo, in gran parte stranieri, che visitando l'Italia cercavano vestigia dell'antico, del classico, come se fosse quella l'età dell'oro, la culla fondativa della cultura europea.
Il momento cruciale Petrus lo posiziona nel moderno e nel modernismo – allargando il più possibile il significato del termine. La prima parte del Novecento, al massimo gli anni Sessanta, segna il transito tra due epoche, per il sovrapporsi di stili, soluzioni, invenzioni. Ne sono capitati anche in seguito di fatti interessanti, fino al presente, ma con meno frequenza. Dove un tempo era la norma oggi ci troviamo a parlare di eccezioni. Altrove capita, in Italia no, le nostre città sembrano attualmente incapaci di cambiare faccia. Ciò che analizza Petrus nei suoi dipinti passa anche in molta fotografia contemporanea, cominciando dal grande Gabriele Basilico. Sembra che il tempo si sia cristallizzato, imbalsamato. Entrambi vedono le case come l'entomologo le farfalle. [...]

in Marco Petrus. Trieste al centro, Cinisello Balsamo 2009

FRANCESCO M. CATALUCCIO

TRIESTE E I SIMULACRI DELLA MITTELEUROPA

[...] L'idea di Mitteleuropa, che si è diffusa all'interno dell'impero austrungarico, ha identificato l'Austria e la sua cultura, tra la metà dell'Ottocento e la prima guerra mondiale, come l'elemento unificante di una miriade diversa di popoli e culture.

LUCA BEATRICE

MEMORY

Any discussion of Marco Petrus' painting must inevitably consider its relation to architecture – his theme and primary subject. It has been for him a source of endless linguistic experimentation, although Petrus' style has become increasingly lean over the course of twenty or so years, abandoning both narration and description along the way. It is no mystery that Petrus is working towards an extreme essentiality: in the end, his works can almost be seen as abstract-decorative motifs. Nonetheless, Petrus still feels the need to anchor himself to reality – to existence, to a building, a partial view or landscape, which resonates with an absence more than a presence. Yet something survives there. Inside those walls – so clean, pristine, and geometric that one cannot even see them – something is hidden. Traces of memory. But I will get to this point momentarily
Petrus shows how each exhibition can be the pretext for a journey: painting as a form of consciousness. We know that he prepares himself avidly consulting guidebooks, maps and grasping any information and tips from local friends and acquaintances who know anything about this or that other building, construction, private house, or public structure. In this regard, his method is not unlike the traveler/painters of the 18th century, mostly foreigners, who visited Italy in search of vestiges of the ancient world, the classical world, as if that were the Golden Age, the cradle of European culture.
For Petrus, the modern – and the modernism – is the crucial moment, but in its broadest interpretation. The first part of the 1900s, at most the 1970s, marks the transition between two epochs, with their rich array of styles and inventions. Though novel approaches continue to appear, they are much less frequent these days. What was once the norm has become an exception. It happens elsewhere, but not in Italy; indeed, our cities seem incapable of renewal. What Petrus analyzes in his paintings is also captured in contemporary photography, beginning with the great Gabriele Basilico. In the work of each artist, time seems crystallized or embalmed; each views buildings as an entomologist views butterflies. [...]

in *Marco Petrus. Trieste al centro*, Cinisello Balsamo 2009

Trieste 2009
veduta della mostra
al Centro Espositivo d'Arte Moderna
e Contemporanea Ex Pescheria
exhibition view at the Centro
Espositivo d'Arte Moderna
e Contemporanea Ex Pescheria

[…] Trieste è stata una città ostinatamente e orgogliosamente legata all'Italia, ma nella sua apparenza poco italiana. La sua cultura ha permesso però all'Italia di stare ancorata all'Europa: dalle sue banchine e dalle sue strade sono arrivate nel resto del paese idee e immagini di un universo più ampio. L'Italia, nel Novecento, è stata debitrice a Trieste degli architravi della modernità: dalla poesia, alla letteratura, alla psicoanalisi, all'arte. Nonostante le guerre, gli scontri ideologici e i lutti, a Trieste si è praticata un'idea di identità multiculturale, quanto mai necessaria e auspicabile al giorno d'oggi.

[…] Come si fa a cogliere l'anima di una città, soprattutto di una come Trieste, precipitato di un mondo come quello della Mitteleuropa? […]

Marco Petrus ha uno sguardo e una prospettiva, assai originali, che ha affinato in un percorso iniziato vent'anni anni fa e caratterizzato proprio da un processo artistico di riduzione all'essenziale. La sua pittura, sin dagli inizi, si è concentrata sulla rappresentazione di edifici della prima metà del Novecento: palazzi scarnificati, ridotti all'essenza delle loro forme geometriche, simulacri di un mondo e di una cultura del quale rimangono come solide testimonianze. Costruzioni all'apparenza prive di vita, forse quasi nemmeno più edifici per abitazione, ma perfetti contenitori del Nulla del nostro tempo. La luce che li investe, e che ricorda quella dei quadri di Edward Hopper, stende su di loro una patina di disumana astrazione. Petrus è un innovativo seguace del grande pittore americano. […]

Le finestre dei "palazzi senza centro" dipinti da Petrus sono palpebre cieche spalancate sul vuoto: non lasciano trasparire alcuna figura né arredo. Tutto appare abbandonato e quei bellissimi edifici, con le loro forme originali, sembrano vestigia di tempi più veri, di un Moderno che non esiste più. I palazzi svettano su un sottofondo di cieli neutri, i particolari paiono inessenziali, sacrificati alle leggi ferree della totalità compositiva. A volte, edifici diversi si specchiano gli uni negli altri, oppure la stessa costruzione si moltiplica come in un gioco di specchi. Spesso le costruzioni svettano nel dipinto senza la base, come fossero a mezz'aria (come *Torre*, omaggio al capolavoro di Rogers, o in *Via Fabio Filzi*).

Petrus si è accostato a Trieste e ad alcune altre e significative città della Mitteleuropa (Vienna, Lubiana, Praga, Budapest), sentendosi libero di scegliere uno sguardo apparentemente a-storico e prospettive originali. I suoi soggetti-palazzi sono visti quasi sempre dal basso. Nella serie *Upside Down* gli edifici incombono sullo spettatore, convergendo sopra di lui, sovrastandolo. Stili architettonici diversi si accostano quasi a toccarsi in alto, lasciando poco spazio a un cielo che non è più sfondo, ma una sorta di X tra il pieno dei palazzi. In *Upside Down 5* gli edifici sono identici: l'inquietante e plastica *Casa del Vento* si sdoppia e assume le dimensioni di una costruzione extraterrestre. Il giro plastico dei balconi di *Casa del Vento* permette a Petrus di sottolineare, attraverso diverse inquadrature e prospettive, le linee curve che trafigurano la facciata in un gioco di chiaroscuri assai efficace. Le sue inquietanti e circonvolute spirali paiono volute di un intestino pronto ad assorbire e digerire tutto. Un effetto simile viene ottenuto anche

FRANCESCO M. CATALUCCIO

TRIESTE AND SIMULACRA OF MITTELEUROPA

[…] The concept of *Mitteleuropa*, which proliferated within the Austro-Hungarian empire, identified Austria and its culture as the element unifying this multitude of diverse peoples and cultures from the mid-1800s to the First World War.

[…] Trieste has maintained its tie to Italy with pride and determination, yet it hardly looks Italian at all. Nonetheless its culture has kept Italy anchored to Europe: from its docks and roads, ideas and images of a wider world flowed into the rest of the country. Indeed, throughout the 20th century, Italy was indebted to Trieste for supplying pillars of modernity in poetry, literature, psychoanalysis and art. Despite the wars, the grave losses and the ideological clashes, Trieste has put into practice an idea of a multicultural identity that is still sorely needed today. […]

How can one capture the soul of a city, and especially a city like Trieste, distilled as it is from a world like *Mitteleuropa*? […] Marco Petrus has a surprisingly original gaze, an original point of view, refined over the course of twenty years and characterized precisely by a creative process that involves reducing elements to their essence. From the beginning, his painting has focused on the representation of building from the first half of the 20th century: buildings stripped of their flesh, reduced to the essence of their geometric forms, simulacra of a world and a culture to which they stand in stolid testimony. Seemingly lifeless constructions, perhaps not even buildings to dwell in, yet perfect containers for the Nothingness of our times. The light striking them, reminiscent of the paintings of Edward Hopper, glazes them with an inhuman abstraction. Petrus is, in fact, an innovative follower of the great American painter. […]

The windows of the "buildings with no centre" painted by Petrus are blind eyelids gaping onto the void, revealing no figures, no furniture. Everything looks abandoned, and those beautiful buildings with their ingenious shapes seem like vestiges of truer times, of a Modernity that no longer exists. The buildings soar upon a background of neutral skies; details are dispensable, sacrificed to the iron laws of the composition's unity. At times, buildings reflect each other; at others, the same construction is multiplied in a play of mirrors. Often the constructions rise up in the painting from no apparent base, as if suspended in mid-air (as in *Torre*, homage to Rogers' masterpiece, or in *Via Fabio Filzi*).

Petrus observed Trieste and certain other particularly significant cities of *Mitteleuropa* (Wien, Ljubljana, Praha and Budapest), feeling free to adopt a seemingly ahistoric view and bizarre angles. His subjects/buildings are almost always seen from below. In the *Upside Down* series, the buildings loom over the viewer, converging upon him, towering over him. Diverse architectural styles stand side by side, their tops almost merging, leaving little space for a sky that is no longer a background but a sort of X between the fullness of the buildings.

mostrando i palazzi su piani diversi (come in *Piazza Duca degli Abruzzi*). A Petrus paiono interessare, come segni caratteristici dell'epoca tra le due guerre (che potrebbe venir definita "post-Mitteleuropa"), gli angoli stondati che costringono le balconate ad ardite contorsioni: la *Casa del Vento*; *Casa De Stabile*; *Pozsonyi út*; *Largo Granatieri*, ma anche lo spigoloso *Arkad Bazar* e, in fondo, anche *Praha 1* e *Via Hermet*). Della stessa epoca, o anche di quella precedente, gli preme sottolineare gli aspetti "neoclassici" che conferiscono agli edifici delle strane sembianze di templi antichi: come *Gasometro* o *Via Locchi*.
I tagli inconsueti dai quali gli edifici vengono osservati, sottolineati dalla varietà delle forme dei balconi o delle decorazioni e, soprattutto dalla sequenza delle finestre, permettono al pittore di operare delle carrellate di luci e forme assai suggestive che restituiscono il senso di una grande cultura, non soltanto professionale, che stava alla base del lavoro degli architetti e dei loro committenti.
Petrus è riuscito a cogliere una originale verità di Trieste, attraverso i suoi edifici moderni e accostandoli ad altri palazzi dell'Europa centrale. […]
Alla fine, i palazzi, nei dipinti di Petrus, sono linee. Linee come segno del movimento, come godimento del movimento, come paradosso del movimento. Luci e ombre che esaltano, e nello stesso tempo contraddicono, la geometria, stabilendo, nella fissità del quadro, una precaria percezione delle forme reali. Dello spirito della Mitteleuropa, in alcuni palazzi emblematici, Petrus ha colto la sua radicale messa in discussione di tutte le certezze, il malinconico spaesamento.

in Marco Petrus. Trieste al centro, Cinisello Balsamo 2009

ALESSANDRO MENDINI

Ho sempre avuto un grande interesse per la pittura e per il disegno dell'architettura; dalle piazze di De Chirico, fino a Massimo Scolari, Arduino Cantafora, i riferimenti al Filarete. L'architettura vista *sub specie* pittorica non ha assolutamente niente a che fare con la fotografia, perché si carica di un contenuto che è dovuto alla materia della pittura, alla tela, all'olio. L'olio su tela ha una grande magia anche sironiana. Per me tutto nasce da una memoria che ho acquisito, come milanese, del senso di vedere città dipinte. E sul progredire di questo interesse mi sono imbattuto a un certo punto nei lavori di Petrus – cognome interessantissimo, che è quasi un logo architettonico – e da qui ho deciso di includerli all'interno di miei progetti, dal Museo del Design in Triennale, a «Domus» e in altre occasioni. Nella Velasca dipinta da Petrus ho ritrovato la mia amicizia con Rogers, di quando con lui si parlava della polemica su questa torre medievale a Milano. Quando poi ho visto pubblicato un dipinto di Petrus della mia casa di via Giorgio Jan, di Portaluppi, mi ha interessato a tal punto che gli ho chiesto di ritrarmela in

In *Upside Down 5*, the buildings are identical: the disconcerting, modular *Casa del Vento* doubles itself and acquires the dimensions of an extra-terrestrial construction. The swirl of the balconies in *Casa del Vento* allows Petrus to highlight, through a variety of angles, the curves that pierce the facade with a highly effective play of light and shadow. Their disturbing, convoluted spirals seem like the whorls of an intestine capable of absorbing and digesting anything. He achieves a similar effect by showing buildings on various different planes (as in *Piazza Duca degli Abruzzi*).
Petrus is interested in signs characteristic of the period between the two wars (which could be called "post-*Mitteleuropa*"), such as the strange angles that force balconies to perform daring contortions, as in *Casa del Vento; Casa De Stabile; Pozsonyi út, Largo Granatieri*, and also the angular *Arkad Bazar* and, in effect, even *Praha 1* and *Via Hermet*. He repeatedly highlights the "neo-classical" aspects that give buildings from this and the preceding period an odd resemblance to ancient temples, as in *Gasometro* or *Via Locchi*.
The unusual angles from which the buildings are observed, accentuated by the many shapes of the balconies and decorations and, above all, by the sequence of windows, allows the painter to create an evocative, almost cinematographic image of light and form that revives the feeling of the glorious culture – and not just professional culture – that underlay the work of the architects and their patrons. Petrus succeeded in capturing an original truth of Trieste through its modern buildings placed alongside other central European buildings. […]
In the end, the buildings in Petrus' paintings are lines – lines as a sign of movement, as the pleasure of movement, as the paradox of movement. Light and shadow complement and, at the same time, contradict the geometry, establishing within the painting's immobility, a precarious perception of real forms. In certain of his emblematic buildings, Petrus has managed to grasp both the radical tendency to call all certainties into question and the melancholic sense of being lost so typical of the spirit of *Mitteleuropa*.

in *Marco Petrus. Trieste al centro*, Cinisello Balsamo 2009

ALESSANDRO MENDINI

I've always been extremely interested in painting and architectural design, from De Chirico's piazzas to Massimo Scolari, Arduino Cantafora and references to Filarete. Architecture viewed as a subspecies of painting has absolutely nothing to do with photography because it is loaded with content deriving from the material of painting, canvas and oil. Oil on canvas also holds an intense magic bearing traces of Sironi. For me it all comes from a memory that, being a native of Milan, I acquired of the sensation of seeing painted cities. As this

un quadro con una particolare prospettiva d'angolo. E poi c'è l'attenzione per l'architettura degli anni Trenta, magari andando anche verso gli anni Venti, o più in qua: c'è una scelta accurata della qualità delle facciate, coi loro volumi, coi loro colori, coi vetri, coi materiali, a creare una specie di città impossibile, perfetta. Perfetta e anche drammaticamente isolata perché è una città senza persone, materica ma anche fantasma. Dopo Milano mi piace il riferimento a Trieste, che è un altro luogo che mi è interessato molto (Rogers era di Trieste), e questo vagare nelle città europee andando a pescare architetture che a me sembrano dei capolavori. Gli anni fra i Trenta e i Quaranta sono quelli della mia infanzia; questo tipo di immagini mi evoca ricordi profondi, ho una reazione emotiva davanti a questi quadri perché mi provocano molte sensazioni di un vissuto che per me è lontanissimo, è scomparso, bellissimo.
La pittura di Petrus può anche essere pensata come rilevamento e schedatura di esterni, e in un certo senso lo è anche, ma non si tratta di un approccio meccanico, perchè dietro le scelte di queste facciate c'è la ricerca di un'estetica urbana molto raffinata e molto precisa: anche l'invenzione che mi sembra abbastanza unica del lavorare sempre in termini prospettici, dal basso, guardando le linee delle architetture come se fossero delle autostrade.
C'è in Petrus una coerenza di percorso, perché c'è una fissità della tematica, una palette di colori aperta ma comunque definita, l'uso continuo della prospettiva, la presenza di un cielo come astrazione, tutti elementi che non si sono mai tradotti in una formula, ma sono progressioni di un discorso che va avanti: un discorso lungo, impegnativo, impegnato e coerente. Quasi da urbanista pittorico. Petrus ha la fortuna e la qualità di sapere quello che vuole – beato lui!
Guardando queste tele, penso al fatto che io ho sempre cercato di leggere le facciate di architettura come se fossero della macropittura, la facciata come un dipinto. Petrus questa cosa la dimostra, lui le facciate le legge di fatto come dei dipinti, o le trasforma in dipinti, quindi c'è una sovrapposizione di due valenze: la valenza dell'estetica della pittura con la valenza della facciata architettonica. Quasi una specie di sovrapposizione o coincidenza di due discipline.
Io vedo Petrus come un personaggio assolutamente contemporaneo, con una proiezione nel futuro che mi sembra poter procedere così ancora a lungo, perché il suo obiettivo non è, da architetto progettista, realizzare in una maniera arcaica un progetto che oggi si deve esprimere in una maniera diversa: lui agisce da pittore, vale a dire da persona che percepisce le cose col pennello e con la tela, e le sue sono delle interpretazioni, anche magari un po' ossessive – perché c'è un'ossessione dentro questa fissità – di un mondo dove queste architetture sono delle anime, prive di persone. Qui troverei quasi un'analogia con Morandi. Questa è un'operazione autoterapeutica, zen: lo stare isolato, davanti a una tela, davanti a delle finestre, davanti a dei muri. Il soggetto che lui va a cercare, e del quale in un certo senso si innamora, quando se lo porta sulla tela diventa un messaggio per se stesso da scoprire. Credo siano cose che danno una grande soddisfazione, perché

interest of mine developed, I then stumbled upon the works by Petrus – a fascinating surname which is almost an architectural logo – and from thereon in I decided to include them in my projects, from the Triennale Design Museum to "Domus" and also on other occasions.
In the Velasca painted by Petrus I rediscovered my friendship with Rogers, from the time when we would discuss the polemic about this mediaeval tower in Milan. When I then saw a painting that Petrus did of my house in Via Giorgio Jan, designed by Portaluppi, published, it got me so interested that I asked him to do a painting of it for me with a particular angled perspective. Then there's his focus on Thirties architecture, maybe also going back towards the Twenties, or more this way. There's an accurate choice of the quality of the façades, with their volumes, colours, glass and materials to create a sort of impossible, perfect city. It's perfect and also dramatically isolated because it's a city with no people in it, material but also ghostly. After Milan, I like his allusion to Trieste, which is another place that fascinated me (Rogers came from Trieste), and this wandering through European cities, picking up architectural designs that seem like masterpieces to me. The years between the Thirties and Forties were those of my childhood; this kind of images evokes strong memories for me. I have an emotional reaction when I look at these paintings because they provoke plenty of sensations of a past life which is so distant and beautiful to me and which has disappeared.
Petrus' painting can also be thought of as surveying and documenting of exteriors. In a certain sense it actually is, although this is not a mechanical approach, because behind the choices of these façades, there's a highly refined and extremely precise aesthetic urban study, even the invention, which I think is quite unique, of always working in terms of perspective, from the ground up, looking at architectural styles as if they were motorways.
There's a coherent path in Petrus, because there's a fixity of theme, an open yet defined colour palette, continuous use of perspective, the presence of a sky as an abstraction, all elements that have never been translated into a formula, yet which are progressions of a discourse that keeps going forward. It's a long, challenging, dedicated and coherent discourse, almost that of a city planning painter. Petrus has the good fortune and quality of knowing what he wants – lucky fellow!
Looking at these canvases, I think about how I have always tried to interpret architectural façades as if they were macro painting, as if the façade were a painting. Petrus demonstrates this idea; he actually interprets façades like paintings, or transforms them into paintings, so you get an overlap of two values: the value of the painting's aesthetic overlapping with the value of the architectural façade. It's almost the overlapping or meeting of two disciplines.
I see Petrus as an absolutely contemporary character, with a future projection that seems to me to be able to carry on like this for a long time yet, because his aim is not, as a planning architect, to create a project, which has nowadays to express

appunto non diventano mai formule, non sono formule. Come Morandi che, davanti a cinque bottiglie per tutta la vita, non ne ha fatto una formula. Per fare questo bisogna essere dei maghi.

in Marco Petrus. Synchronicity, Milano 2011 (testo raccolto da Pia Capelli)

FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI - FAM

MARCO PETRUS: LE BELLE CITTÀ

Esistono modi molto differenti per raccontare lo spazio e la città e i suoi edifici, e nella pittura e nel cinema se ne possono individuare interessanti punti di snodo. La metropoli ha subito tante modificazioni nella sua struttura e nel suo significato, quante nella sua raffigurazione. Nel cinema, dalla rappresentazione distopica del futuro urbano in *Metropolis*, si arriva agli anni ottanta, alla fantascienza filosofica di *Blade Runner*, con la frattura operata dal cinema decostruito e re-immaginato dal postmodernismo. Tramite questa decostruzione ed ibridazione dei generi, la metropoli recupera la propria visibilità e centralità in film come *Blade Runner* (appunto), *Batman* e *Dick Tracy*, i cui rispettivi ideatori delle scenografie, Syd Mead, Anton Furst e Richard Sylbert, hanno avuto la capacità di fare delle loro scene dei veri e propri manifesti programmatici, che riconducono idealmente alle dichiarazioni entusiastiche degli scenografi degli anni venti.

Quello che Marco Petrus "progetta" è, in realtà, un modo di guardare, e in tal senso la sua ricerca è prevalentemente la ricerca di una struttura formale: la forma, difatti, è quella che in primo luogo fa apparire la materia. Per Petrus la forma è il "come" della materia, e la materia è il "che cosa" della forma, allora l'opera è un modo per conferire forma alla materia e farla apparire così e non in altro modo. Certamente non come "realmente" è. Forse stiamo già passeggiando sul confine che separa la scienza dalla fantascienza. Ma esiste questo confine?

Tutte le opere di Marco Petrus hanno la vitalità di appunti di viaggio, annotazioni poetiche di impressioni ricevute in un dato momento e in un certo luogo. Ecco, dunque, materializzarsi su tela, carta, tappeti, arazzi, e altri supporti, evocazioni di spazi, sensazioni, visioni, fissate come un diario a fogli liberi. Prende così corpo una struttura che comprende descrizioni, analisi, ricerche, foto, appunti, teorie suddivise in un unico percorso tematico: scorci di edifici. Per comprendere la complessa natura del metodo di Marco Petrus occorre ricordare che egli tende a ridurre la complessità del mondo in un unico soggetto, con la conseguenza che la sua poetica possa intessere un nuovo rapporto con la realtà, verso riflessioni ed interrogativi sulla valenza simbolica di ogni singola opera. «Particolari di angoli di edifici, estrapolati dal contesto originario, sottolineano il ritmo e i rapporti chiaroscurali della composizione architettonica; elementi che diventano pretesto per una reinterpretazione pittorica. Il processo di stilizzazione fornisce la base-supporto per una proposizione di cromie…», scrive Petrus ed è la pittura, infatti, il centro di interesse e di indagine di Marco Petrus, la sua strutturazione, il suo linguaggio, la sua storia, le sue rivoluzioni. Le sue opere sono realistiche e, a un tempo, fantastiche, avventure di sguardi in cui prendono vita visioni e sperimentazioni. Petrus la pittura la ama e la conosce, Mondrian e Hopper e De Chirico e tutta la storia di una rarefazione rigorosa e al contempo poetica.

Petrus sceglie come idea centrale attorno a cui ruotano tutte le sue opere la "presenza" di un edificio forte, un edificio, come la ziqqurat in Blade Runner, o un'intera città, come la Gotham City di *Batman*, che si pone quale segno immediatamente riconoscibile ed identificabile, e che costringe lo spettatore a tener conto della sua presenza, anche per una piena comprensione della struttura pittorica. La ricerca di Marco Petrus si colloca nell'ambito di una struttura visiva del contemporaneo che si concentra sull'esperienza della pittura, con particolare attenzione all'articolazione della dimensione spaziale, la rappresentazione del contemporaneo, attraverso scorci, particolari, angoli, aperture ed edifici che sembrano voler resistere alla disgregazione dei luoghi e delle forme tradizionali della socialità. Se nel reale sempre di più si dilata lo sprawl metropolitano e il moltiplicarsi di sobborghi ed enclave, Petrus sembra voler cogliere esclusivamente dei modi potenziali e introflessi di percepire lo spazio (nella fattispecie quello urbano) e si occupa di indagare il territorio metropolitano senza i conflitti che esso stesso produce. una catalogazione sistematica, maniacale, ossessiva, a tratti claustrofobica, nella sua apparente casualità: Milano, Mosca, Londra, New York,Trieste, Roma, Praga, Lubiana…

in Marco Petrus. Dalle belle città, Roma 2012

KENNETH R. MARVEL

MARCO PETRUS

[…]. Marco Petrus, apprezzato artista contemporaneo italiano, dipinge immagini di forme architettoniche marcatamente geometriche e decontestualizzate tratte dal paesaggio urbano moderno, rappresentate in colori puri e brillanti, con una prospettiva non convenzionale e un'asciutta essenzialità. Sebbene le sue immagini si riferiscano a quella particolare incarnazione del luogo che si è evoluta fino a essere la "città", la loro capacità di generare meraviglia e fascinazione è potente come quella delle antiche pitture nelle caverne. La peculiare prassi con cui rappresenta luminose immagini di edifici, fabbriche e altre facciate che sono evidentemente prive di vita umana o di altro tipo, genera un seducente senso di quiete inattesa, spogliata della consueta agitazione della città. Tali rappresenta-

itself in a different manner, archaically. He works like a painter, meaning as a person who perceives things with a brush and canvas, and his are maybe even slightly obsessive interpretations – because there is obsession within this fixity – of a world where these architectural elements are souls, deprived of people. It is here that I would almost draw an analogy with Morandi. This is a Zen, auto-therapeutic operation: standing in isolation, facing a canvas, the windows or the walls. The subject that he goes looking for, and with which he in some sense falls in love, becomes a message for he himself to discover when he brings it onto the canvas. I believe that those are things that bring enormous satisfaction, because they never do become formulae; they are not formulae. Like Morandi, who didn't create a formula, faced with five bottles for his entire life. You have to be a magician to do that.

***in Marco Petrus. Synchronicity,* Milano 2011 (text compiled by Pia Capelli)**

FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI - FAM

MARCO PETRUS: BEAUTIFUL CITIES

There are many different ways to describe space, the city and its buildings, and interesting focal points can be found in painting and in cinema. The metropolis has been subjected to as many modifications in its structure and meaning as it has in its depiction. In cinema, there is a shift from the dystopian representation of the urban future in *Metropolis* into the Eighties and the philosophical sci-fi fantasy of *Blade Runner*, with the fracture imposed by cinema which has been deconstructed and reimagined by postmodernism. This deconstruction and hybridization of genres leads reassert the visibility and centrality of the metropolis in films like *Blade Runner* (of course), *Batman* and *Dick Tracy*, whose respective set designers Syd Mead, Anton Furst and Richard Sylbert managed to turn their scenes into actual manifestos, conceptually referencing the enthusiastic declarations of set designers of the Twenties.

What Marco Petrus "designs" is actually a way of looking at things, and in that sense his is prevalently the study of a formal structure: form is indeed what the material causes to appear in the first place. For Petrus form is the "how" of the material, and the material is the "what" of the form, so the artwork is a way of conferring a form onto the material and making it appear thus and not in any other way. Certainly not how it "really" is. Perhaps we are already skirting the boundary that separates science from sci-fi fantasy. But does this boundary exist?

All of Marco Petrus' artworks have the vitality of travel notes, poetic comments on impressions received in a set time and place. And so evocations of spaces, sensations and visions, set in position like a loose-leaf diary, materialize on canvas, paper, carpets, wall hangings and other supports. Thus a structure including descriptions, analyses, studies, photos, notes and subdivided theories takes shape in one single theme: views of buildings. In order to understand the complex nature of Marco Petrus' method, you have to remember that he tends to condense the complexity of the world into one single subject, resulting in his poetry being able to weave a new relationship with reality, aimed at reflecting on and questioning the symbolic merit of every single piece. "Details of corners of buildings, extrapolated from their original context, highlight the rhythm and chiaroscuro relationships of the architectural arrangement; elements which become the pretext for pictorial reinterpretation. The stylization process supplies the supporting base for a proposition of colours…" writes Petrus. Marco Petrus' interest and study do indeed centre on painting, along with its structuring, language, history and revolutions. His works are at the same time realistic and fantastic, adventures into views in which visions and experimentations come alive. Petrus loves painting and knows it well, Mondrian and Hopper and De Chirico and all the history of a exacting and poetic rarefaction.

Petrus bases all his works around the central idea of the "presence" of a *strong* building, like the ziggurat in *Blade Runner*, or an entire city, like Gotham City in *Batman*, which sets itself down as an immediately recognisable and identifiable sign, and which forces the spectator to notice its presence, in order to also achieve complete comprehension of the pictorial structure. Marco Petrus' study takes place in the setting of a visual structure of the contemporary world which concentrates on the experience of the painting, with particular attention to the detailing of the spatial dimension, the representation of the contemporary world, through views, details, corners, openings and buildings that seem to want to resist against the breaking apart of places and traditional forms of sociality. If in reality urban sprawl and the multiplying of suburbs and enclaves just keeps increasing, Petrus seems to want to exclusively find powerful, inverted ways of perceiving space (in the circumstances the urban space) and goes about studying the metropolitan territory without the conflicts that it produces. It's a systematic,maniacal, obsessive and in some parts claustrophobic cataloguing in its apparent haphazardness: Milan, Moscow, London, New York, Trieste, Rome, Prague, Ljubljana and more.

in *Marco Petrus. Dalle belle città*, Roma 2012

KENNETH R. MARVEL

MARCO PETRUS

[…]. Celebrated contemporary Italian artist Marco Petrus paints images of highly geometric and decontexualized architectural forms of the modern urban landscape, presented with a purity of radiant color, unconventional perspective and

Milano 2011
veduta della mostra
ai Frigoriferi Milanesi
exhibition view at the Frigoriferi Milanesi

zioni hanno la capacità di rimuovere l'estroversione dalla personalità della città, scoprendone l'anima introspettiva. Una volta che la pittura l'ha privata della sua spavalderia, la città può tornare a essere pensata come un luogo concepito in funzione di un ideale durevole, la vocazione all'eccellenza culturale, anziché soltanto in funzione della transitorietà dei risultati economici?

Questi coinvolgenti dipinti di edifici urbani europei, asiatici e americani danno risalto, ma al tempo stesso ammantano di mistero. Congelano il tempo e avvincono lo spettatore, come le pitture primitive nelle caverne. Un quadro di Petrus accenna senza rivelare del tutto. Allude al fatto che il soggetto dipinto attiene alla storia umana – forse è addirittura un'icona che definisce una parte della cultura moderna – ma la raffigurazione di per sé non è più esplicativa di quanto lo siano le pitture rupestri. Comunque ciò che risulta evidente in entrambi i casi è il marchio della rilevanza: durevole ed esterno allo scorrere del tempo, segnala che ci troviamo al cospetto di qualcosa su cui vale la pena di riflettere, meditare, qualcosa che merita di essere ricordato. In effetti il senso di immutabilità dei quadri di Petrus richiama il mondo di Gautier, un poeta del XIX secolo: «le buste/Survit à la cité» – l'arte sopravvive alla città.

L'audace progetto di Petrus – un'arte che incontri la città postmoderna – e la sintesi che ne consegue – combinare quelle architetture con le sue innovative tecniche di composizione, riproduzione in scala, prospettiva, illuminazione, scelta e stesura del colore – va al di là della verosimiglianza e negli ultimi 22 anni lo ha portato a esporre alla 54ª Biennale di Venezia nonché in numerose personali e collettive in tutta l'Europa e l'Asia. […]

I quadri di Petrus aprono la mente a una miriade di pensieri relativi all'ideale urbano. Le costruzioni sembrano levitare al di sopra dell'orizzonte e galleggiare nei dipinti con un fremito silenzioso. Nell'incontro immaginato da Petrus tra mente ed edificio, il contatto con il suolo diventa superfluo e non viene quindi neppure mostrato. Tale contatto fisico viene interrotto e, analogamente, i dipinti liberano l'idea di città dai suoi presupposti storici. Private degli elementi che l'artista reputa superflui – persone, alberi, veicoli, persino gli ingressi sono assenti – le strutture vengono messe in risalto come virtuosistici assoli su un palcoscenico. L'attenzione è concentrata sulla forma, il suo volume, il suo peso, la sua relazione diagonale con il piano dell'immagine, il contrasto di geometrie con le piatte campiture di colore del cielo, la luce e le tonalità, tutti elementi finalizzati a focalizzare l'esperienza visiva in cui l'improbabile si insedia nel naturale – un'immaginifica revisione del modo in cui pensiamo alla città. L'appiattimento e l'astrazione dei colori e delle geometrie creano una profonda quiete in cui l'osservatore è in grado di meditare con maggiore profondità. Il risultato è più un'apparizione architettonica che una pura e semplice descrizione.

Proponendoci la sua peculiare articolazione visiva delle forme architettoniche primarie delle città contemporanee, Petrus ci fornisce una notevole opportunità di immaginare e riflettere sull'esperienza urbana e più in generale sulla creazione

reductive essentiality. Though his images relate to the particular incarnation of place that has evolved to be the "city," their power to engender wonder and fascination is as potent as that of the ancient cave paintings. His unique practice of presenting luminous images of building, factory and other facades that are strikingly devoid of human or other life engenders a riveting sense of unexpected stillness bereft of the usual commotion of the city. They function to extract the extroversion from the personality of the city leaving its soul for introspection. Stripped by the paintings of its external bravado, can the city then be reconceived as a place purposed toward some enduring ideal—the vocation of cultural excellence—rather than just the temporality of competitive achievement?

These engaging paintings of European, Asian and American urban buildings valorize but also cloak in mystery. Like the primal cave paintings, they too freeze time and captivate attention. A Petrus painting intimates but does not fully reveal. It resonates that its subject is germane to man's history—perhaps even an icon that defines part of his modern culture— but it does not, in its image alone, explain more than did the petroglyphs. What is clear in both instances, however, is the enduring imprint of importance, a visual signal outside the flow of time that there is something here worth pondering, wondering about, remembering. Indeed, the sense of the immutable in Petrus' paintings recalls the words of the 19th century poet Gautier: "le buste/Survit à la cité"—art outlives the city.

Petrus' bold projection of his art to meet the post-modern city and the resulting synthesis—blending its architecture with his innovative techniques of composition, reduction, perspective, lighting, color and paint application—is beyond verisimilitude and elevates the built image to a realm of new psychological significance and won him inclusion in the 54th Venice Biennale as well as numerous solo and group exhibitions throughout Europe and Asia over the last 22 years. […]

Petrus' paintings open thought about the urban ideal to myriad possibilities. It is as though the buildings appear to have levitated from the skyline and hover in the pictures with a silent glow. Their connection to the ground becomes superfluous in Petrus' imaginative engagement between mind and building and so no longer is even shown. With the severing of this physical connection the paintings similarly liberate the idea of the city from historical assumptions. The structures are spotlighted like virtuosic soloists alone on a stage excised of elements deemed by the artist as unnecessary—people, trees, vehicles, even entryways are absent. The focus is on the form, its volume and weight, its diagonal relationship to the picture plane, the contrast of geometry to flat color fields of sky, the light and hues, all of which serve to concentrate the visual experience in which the improbable settles into the natural—an imaginative reconsideration of the way we think about the city. The flattening and abstraction of color and geometry creates a profound stillness in which the viewer is able to ruminate

di cultura. Queste immagini di una realtà urbana sottilmente alterata rispetto a quella che di solito si ritrova nell'esperienza della maggior parte degli osservatori, stimolano la percezione e invitano a guardare più da vicino, a pensare in modo più attivo. Purificano e insieme modificano le consuete concezioni del passato e al tempo stesso aprono a nuove idee di futuro. Da questo punto di vista, i quadri di Petrus funzionano in modo analogo a ciò che Jorge Luis Borges afferma a proposito della letteratura postmoderna: la scrittura esistenzialista e quella del realismo magico hanno l'effetto di confondere invenzione e realtà per indurre a nuovi modi di pensare.

Numerose sono le tecniche artistiche impiegate da Petrus per ottenere quel risultato. Rappresenta le forme dell'edificio urbano con un rispetto che ricorda quello dei suoi predecessori nel Rinascimento italiano, ritrattisti come Bronzino, Lippi o Giorgione, che riempivano la tela con l'immagine del soggetto senza aggiungervi altri elementi che avrebbero potuto costituire una distrazione. Il loro uso seducente del colore e della prospettiva favorivano la concentrazione e ispiravano deferenza. In modo altrettanto magistrale, Petrus impiega tecniche analoghe per amplificare la potenza dell'immagine e per indirizzare la contemplazione. In questi straordinari dipinti – quasi dei ritratti – di mirabili edifici, la cui architettura rivela una nobiltà che non ha nulla da invidiare a quella dei soggetti dei ritrattisti rinascimentali, Petrus elimina qualunque cosa che non sia l'edificio in sé. È evidente l'assenza di qualsiasi riferimento al creatore umano di tali edifici, agli architetti che li hanno concepiti, alle persone che li popolano, a qualsiasi elemento anche solo remotamente organico. È raro che nei cieli monocromi ci sia una nuvola che possa fornire la benché minima occasione di distrazione dal soggetto principale. […]

Un quadro di Petrus costituisce l'espressione visiva di ciò che verosimilmente intendeva Italo Calvino quando diceva della città che "non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano". Con analogo senso del mistero, Petrus non "dice" della città, ma espone il suo significato semiotico – il suo "segno dell'infinito" – dipingendo elementi che ne definiscono la forma e ne trascrivono il DNA culturale. È un'opera che, come sostiene Calvino, accenna senza indottrinare. In quelle immagini radiose ci sono "seghettature, intagli, svirgole" di una delle più importanti creazioni umane: la costruzione delle città. Petrus svela le "linee della mano" di quest'architettura, ma lascia all'osservatore la chiromanzia dell'interpretazione.

in Marco Petrus. Belle città, Santa Fe 2013

more fully. The result is more architectonic apparition than mere description.

In offering us his unique visual articulation of the primary architectural forms of contemporary cities, Petrus confers a remarkable opportunity for imagination and reflection, both about the urban experience in particular and the making of culture in general. These images of an urban reality, subtly altered from that ordinarily resident in most observers' experience, jostle perception and lure the viewer into looking more closely and thinking more actively. They both cleanse and modify common conceptions of the past while simultaneously opening to new ideas about the future. In this regard, Petrus' paintings function in a way similar to Jorge Luis Borges' conception of post-modern literature and the effect of existentialist and magical realist writing to blur fiction and fact to provoke new ways of thinking.

Petrus' artistic techniques to accomplish this result are numerous. He depicts the forms of urban edifice with a reverence reminiscent of his portraitist forebears during the Italian Renaissance, painters such as Bronzino, Lippi, or Giorgione, each of whom filled a canvas with the image of his subject, usually devoid of other elements to eliminate distraction. Their use of intriguing color and perspective concentrated attention and inspired respect. In an equally masterful way, Petrus employs similar techniques to intensify the power of his image and to focus contemplation. In these remarkable paintings—nearly portraits themselves—of revered buildings whose architecture has a nobility not unlike that of the Renaissance portraitists' subjects, Petrus eliminates everything but the building. Conspicuous is the absence of any reference to the human creator of these edifices, to the architects who conceived them, to the people who occupy them, to anything remotely organic. Rarely is there a cloud in the monochromatic sky to offer even the scantest chance for distraction from the primary subject.

[…] A Petrus painting is itself the visual expression of what the great Italian writer Italo Calvino likely meant when he said about the city, that it "does not tell its past, but contains it like the lines of a hand…." With a similar sense of mystery, Petrus does not "tell" about the city but rather exposes its semiotic meaning-its "mark of infinity"-through painting elements that define its forms and transcribe its cultural DNA. The work, like Calvino's notion, intimates but does not indoctrinate. In these radiant pictures there are "scratches, indentations and scrolls" of one of man's most important creations-the buildings of cities. Petrus reveals the "lines of the hand" of this architecture but leaves the viewer to the palmistry of interpretation.

***in Marco Petrus. Belle città*, Santa Fe 2013**

FEDERICO BUCCI

UN ATLANTE ARCHITETTONICO

[...] «Amate l'architettura» scriveva Gio Ponti nel 1957 «per quel che di fantastico, avventuroso e solenne ha creato – ha inventato – con le sue forme astratte, allusive e figurative che incantano il nostro spirito e rapiscono il nostro pensiero, scenario e soccorso della nostra vita».

E i dipinti di Petrus potrebbero rappresentare il sogno di ogni architetto, calato anche nelle polverose vesti filologiche del cultore di storia, che nelle pareti di un ideale "studiolo" trova frammenti degli edifici realizzati da Alvar Aalto a Helsinki, Le Corbusier a Marsiglia, Giovanni Muzio e Aldo Andreani a Milano, Emil Fahrenkamp a Berlino e altri riconosciuti capolavori, uniti in una sorta di coloratissimo atlante piranesiano dell'architettura contemporanea.

Ardono così, potrei dire, le inafferrabili ragioni del cuore, perché la furia del collezionista soddisfa i desideri di possesso delle icone sacre dell'odierna *ars aedificatoria*.

In questa prospettiva, la pittura di Petrus mi accompagna sui terreni della divina mimesi (azione espressa più precisamente dal vocabolo greco μιμησις, cioè "imitazione, rappresentazione"), che intendo nell'accezione aristotelica di "piacere del riconoscimento". Né copia o ripetizione, né tantomeno duplicazione degli oggetti della vita, la vera *mimesis* provoca un riconoscimento da parte dello spettatore. Quest'ultimo, dunque, stimolato da un'imitazione analogico-creativa che arriva a produrre altro da ciò che imita: il "piacere del riconoscimento" risiede nell'atto di ridare vita al modello, come se fosse creato di nuovo.

Hans-Georg Gadamer ha magistralmente spiegato questo concetto: «*Mimesis* è la rappresentazione in cui ciò che viene ravvisato è solo il contenuto essenziale del rappresentato, ciò che ci sta dinanzi e che si conosce» (*Poesia e mimesi*). Quindi, conclude il filosofo tedesco, «quando ricuperiamo questo significato originario della *mimesis*, veniamo liberati da quell'angustia estetica che la teoria classicistica dell'imitazione rappresenta per il pensiero. *Mimesis* allora non consisterà tanto nel fatto che qualcosa rinvii a qualcos'altro che sia il suo archetipo, bensì che qualcosa si manifesti in se stesso come significativo. Nessun criterio predeterminato di ciò che è conforme alla natura potrà perciò decidere del valore o della mancanza di valore di una rappresentazione, ma già ogni rappresentazione che sia significativa costituisce in sé una risposta alla domanda perché essa esiste, sia che rappresenti qualcosa oppure "nulla". L'esperienza mimetica originaria rimane in tal senso l'essenza di ogni fare rappresentativo nell'arte e nella poesia».

Perciò, tra i montaggi architettonici di Petrus mi piace riconoscere i frammenti di una Milano moderna che mette in mostra le proprie bellezze, svelandone i più intimi segreti. Ho solo l'imbarazzo della scelta. Nella grande tela *Dalle belle città 7* (2013) vedo l'ala interna dell'edificio di Luigi Moretti in corso Italia (1953) affacciata sull'angolo in cemento armato del grattacielo Pirelli (1960), incastellato sul

FEDERICO BUCCI

AN ARCHITECTURAL ATLAS

[…] "Love architecture", wrote Giò Ponti in 1957, "for what is fantastic, adventurous and solemn about what it has created – invented – with its abstract, allusive and figurative forms that enchant our spirit and ravish our thought, the setting and succour of our life."

Petrus's paintings could represent every architect's dream, also in the dusty philological guise of the history lover, who in the ideal walls of a *studiolo* finds fragments of buildings designed by Alvar Aalto in Helsinki, Le Corbusier in Marseille, Giovanni Muzio and Aldo Andreani in Milan, Emil Fahrenkamp in Berlin and other acknowledged masterworks, collected in a kind of very colourful Piranesian atlas of contemporary architecture.

I could say that the elusive reasons of the heart are so ardent, because the collector's frenzy satisfies the desire to possess the sacred icons of today's *ars aedificatoria*.

From this standpoint, Petrus's painting accompanies me through the terrain of divine *mimesis* (an action expressed more precisely by the Greek word μιμησις, namely "imitation, representation"), which I use in the Aristotelian sense of "pleasure in recognizing". Neither copy or repetition, nor the duplication of the objects in life, true *mimesis* sparks recognition in the viewer. Recognition, therefore stimulated by a creative-analogical imitation that produces something different from what it imitates: the "pleasure in recognizing" lies in the act of bringing the model back to life, as though it has been newly created.

Hans-George Gadamer has given a masterly explanation of this concept: "*Mimesis* is the representation in which what is recognized is only the essential content of what is represented, what is in front of us and what is known" (*Dichtung und Mimesis*). Therefore, the German philosopher concludes, "when we go back to this original meaning of *mimesis*, we are freed from those aesthetic straits that the classical theory of imitation represents for thought. Hence *mimesis* does not consist so much in the fact that something refers to something else that is its archetype, but that something is manifested as significant in itself. No predetermined criterion of what conforms to nature can therefore decide the value or lack of value of a representation, but already every representation that is significant constitutes in itself an answer to the question of why it exists, whether it represents something or 'nothing'. In this sense the original mimetic experience remains the essence of every representative act in art and poetry."

Thus, I like recognizing fragments of a modern Milan that exhibits its beauties, revealing its innermost secrets in Petrus's architectural compositions. I have plenty to choose from. In the large canvas *Dalle belle città 7* (2013), I see the internal wing of Luigi Moretti's building in Corso Italia (1953) facing the reinforced concrete corner of the Grattacielo Pirelli (1960), on top of Palazzo INA in Corso Sempione by Piero Bottoni (1958),

Roma 2012
veduta della mostra
alla First Gallery
exhibition view at the First Gallery

Milano 2014
allestimento della mostra
alla Triennale di Milano
Setup of the exhibition at the Triennale di Milano

palazzo INA in corso Sempione di Piero Bottoni (1958), a sua volta appoggiato sul tetto della Ca' Brutta (1922) di Giovanni Muzio, affiancata alla torre Rasini (1935) di Emilio Lancia e Gio Ponti. Oppure, in una versione successiva della stessa serie (*Dalle belle città 8*, 2013), mi emoziona non poco quel sostegno della Torre Velasca (1958), opera simbolo del gruppo BBPR, che emerge come un relitto dal naufragio della tradizione moderna.
Invece, per il secondo e più ragionato passaggio, devo tornare a scomodare Foucault, laddove l'archeologo del sapere scopre l'essenza della pittura di Manet, rappresentata dal «quadro-oggetto, il quadro come materialità, il quadro come cosa colorata illuminata da una luce esterna e davanti al quale, o attorno al quale, si sposta lo spettatore» (*La Peinture de Manet*).
Così guardo di nuovo, attraverso la lente paziente della successione temporale, le tele di Petrus e, di colpo, le architetture partecipano a un dinamico intreccio di superfici luminose.
Accade allora che la tessitura di mattoni klinker del Palazzo dell'Arte (inaugurato nel 1933) di Giovanni Muzio (*Atlas 3*, 2013) venga proiettata in diagonale con tonalità complementari fra loro, in una visione materica alla quale anche il cielo è chiamato a far parte.
Mentre il cielo di Marsiglia, quando il vento lo disegna di un azzurro intenso, da una parte (*Atlas 4*, 2013) punteggia ritmicamente i pannelli esterni delle cellule dell'Unité d'habitation (1952) di Le Corbusier, e dall'altra (*Atlas 7*, 2013) illumina i nodi strutturali della Tour du Méditerranée (1972) progettata dallo studio Atelier 9. Resto a Marsiglia, fino al tramonto: il sole colora tutto di rosso e accende le curve metalliche della torre CMA CGM (2010), opera recente dello studio di Zaha Hadid, che si stendono sulla tela e acquietano le tensioni dello sforzo costruttivo (*Atlas 1*, 2013).
E a Berlino, lungo il Landwehrkanal, ondeggia il fronte bianco della Shell-Haus (1932) di Emil Fahrenkamp, rilevando inedite modanature nelle linee d'ombra portate dai profili marcapiano (*Atlas 6*, 2013).
Di fronte al *flâneur* che le osserva, le architetture di Petrus vibrano nelle masse stereometriche, ma non rinunciano ad amplificare la potenza espressiva del dettaglio svelato dalla luce.
Mi fermo, per esempio, da appassionato cultore delle diverse stagioni dell'architettura moderna milanese, davanti a palazzo Fidia in via Mozart (1932), uno dei prodotti della geniale matita di Aldo Andreani: sull'angolo, il gioco architettonico delle cornici curve e spezzate è interpretato nella densità luministica del colore, che dal bianco al nero passa per un'ampia gamma di grigi (*Mozart 1* e *Mozart 2*, entrambi del 2013).
Mi pare lo stesso tono di grigio del palazzo per uffici della Enso-Gutzeit (1962), progettato da Alvar Aalto nel porto di Helsinki, che nel dettaglio d'angolo isolato da Petrus racconta l'ombra fredda della luce del Nord (*Helsinki*, 2011).
Un grigio che si riscalda alla luce del golfo di Napoli, in un riquadro della facciata

which in turn rests on the roof of the Ca' Brutta (1922) by Giovanni Muzio, flanking the Torre Rasini (1935) by Emilio Lancia and Gio Ponti. Or, in a later version in the same series (*Dalle belle città 8*, 2013), I am quite moved by that support of the Torre Velasca (1958), the work that is the symbol of the BBPR group, which emerges like wreckage from the shipwreck of the modern tradition.
Now I have to trouble Foucault once again regarding the second and more rational aspect. The archaeologist of knowledge discovers the essence of Manet's painting, represented by the "picture-object, the picture as materiality, as something coloured which clarifies an external light and in front of which, or about which, the viewer revolves" (*La Peinture de Manet*).
So I look once again at Petrus's canvases through the patient lens of temporal succession and suddenly the buildings become part of a dynamic interweaving of luminous surfaces.
The texture of the clinker bricks, with their complementary colours, of the Palazzo dell'Arte (inaugurated in 1933) designed by Giovanni Muzio (*Atlas 3*, 2013) is projected diagonally in a material view in which the sky is also invited to participate.
While the sky of Marseille, when the wind paints it an intense blue, on the one hand (*Atlas 4*, 2013), rhythmically flecks the external panels of the individual units of the Unité d'Habitation (1952) by Le Corbusier, and on the other (*Atlas 7*, 2013) illuminates the skeletal structure of the Tour du Méditerranée (1972) designed by Atelier 9. In Marseille at sunset the sun colours everything red and lights up the metal curves of the Tour CMA CGM (2010), a recent building designed by the Zaha Hadid studio, which stretch out on the canvas calming the tensions of the constructive effort (*Atlas 1*, 2013).
In Berlin, the white undulating façade of the Shell-Haus (1932) by Emil Fahrenkamp, along the Landwehrkanal, accentuates new mouldings in the lines of shadow created by the profiles of the storeys (*Atlas 6*, 2013).
The stereometric masses of Petrus's buildings vibrate before the viewer's eyes and do not fail to increase the expressive power of the detail revealed by the light.
A great lover of the various periods of modern Milanese architecture, I stop, for example, in front of Palazzo Fidia in Via Mozart (1932), one of the edifices created by the brilliant pencil of Aldo Andreani. On the corner, the architectural interplay of the curved, broken up cornices, is rendered through the luministic density of the colour, which goes from black and white to a wide range of greys (*Mozart 1* and *Mozart 2*, both dating from 2013).
Grey like the Enso-Gutzeit office building (1962), designed by Alvar Aalto in the port of Helsinki, and the isolated corner detail chosen by Petrus reflects the cold northern light (*Helsinki*, 2011).
Grey that becomes warm in the light of the Gulf of Naples, in a section of the marble façade of the Palazzo delle Poste (1936) designed by Giuseppe Vaccaro and Gino Franzi (*Napoli*, 2010).
I now come to the climax of my naive impressions with two

di marmo del Palazzo delle Poste (1936) disegnato da Giuseppe Vaccaro e Gino Franzi (*Napoli*, 2010).
Giungo così all'apice di queste mie impressioni *naïves* in due tele, *Traversi Blu* e *Traversi Rosso* (2013), scelte tra le preferite: l'intonaco Terranova del Garage Traversi, pregiatissima testimonianza dell'architettura degli anni trenta, firmata da Giuseppe De Min (l'architetto della SNIA Viscosa), si accende e si spegne in toni ocra differenti nel contrasto con le aperture vetrate, illuminate al mattino e alla sera dal sole di Milano, sognato sempre a colori.
In questa sovranità della pittura, sostenuta dal "naufragio del soggetto", domina il silenzio eloquente della luce e le architetture si smaterializzano, rivelando così inedite presenze geometriche.
Finalmente ho capito che cosa mi affascina dell'opera di Petrus: la mimesi dei capolavori dell'architettura moderna e contemporanea che trasfigura gli elementi della costruzione. Sotto le fonti luminose che il pittore lancia sulle tele, i muri e i pilastri, le porte e le finestre, i balconi e le terrazze, le strutture e le superfici, di mattoni, di vetro, di cemento armato e acciaio, disegnano astratte geometrie di un poetico paesaggio urbano.
Un'immobile e silenziosa città ideale, pronta a ricevere, da chi l'osserva, il soffio della vita.

in Marco Petrus Atlas, Monza 2014

MICHELE BONUOMO

MARCO PETRUS, STILE DI CITTÀ
Le città di Marco Petrus sono immobili e destinate a un'ibernazione che non prevede disgelo. Non salgono con dinamismo boccioniano, né sprofondano in cupi anfratti piranesiani, né sono scosse da improvvisi tremori come nelle irrequiete allucinazioni di Monsù Desiderio.
Le città di Petrus sono mute. All'interno non si odono le voci degli abitanti né i rumori di fondo dei loro stati d'animo. In una quieta rappresentazione che va oltre l'apparenza fisica della realtà (De Chirico s'intravede come in un miraggio evanescente), la memoria dell'artista si alimenta di frammenti per un dialogo silenzioso, scandito da immagini a lui molto familiari; e, attraverso progressive manipolazioni, la ricompone in una nuova identità formale. Così facendo, la memoria dà luogo a un esercizio di pittura fatto di precisione che Petrus, senza difficoltà, pratica e controlla con rigore monastico. La sua passione per l'architettura novecentesca e la sottile nostalgia di un perduto ordine estetico – ragione e il sentimento di tutta la sua pittura – sono alla base di una pratica che si è fatta stile: un termine, quest'ultimo, scomparso non si sa perché dal vocabolario della

canvases, *Traversi Blu* and *Traversi Rosso*, 2013, which are among my favourites. The Terranova plaster of the Garage Traversi, a superb example of 1930s architecture by Giuseppe De Min (the architect of the SNIA Viscosa building), brightens up and fades in different shades of ochre contrasting with the windows, illuminated morning and evening by the Milan sun, always dreamed of in colour.
In this supremacy of painting, supported by the "shipwreck of the subject matter", the eloquent silence of the light dominates and the architecture becomes immaterial, thus revealing new geometric presences.
Finally I have understood what fascinates me about Petrus's work: the mimesis of masterpieces of modern and contemporary architecture in which the elements of the construction become transfigured. In the light the painter creates on the canvases, walls and pillars, doors and windows, balconies and terraces, structures and surfaces, in brick, glass, reinforced concrete and steel become the abstract geometries of a poetic cityscape.
A silent, motionless, ideal city waiting for the viewer to give it the breath of life.

***in Marco Petrus Atlas*, Monza 2014**

MICHELE BONUOMO

MARCO PETRUS, STYLE AND THE CITY
His cities are mute. Neither the voices of inhabitants nor the background noise of their mental states are to be heard. In tranquil representation that goes beyond the physical appearance of reality (De Chirico is glimpsed as in an evanescent mirage), the artist's memory feeds on fragments for a silent dialogue interspersed with images very familiar to him and recast through progressive manipulation into a new formal identity. In this way, memory gives rise to an exercise in painting made up of precision that Petrus effortlessly practices and controls with monastic rigour. His passion for 20th-century architecture and subtle nostalgia for a lost aesthetic order, the rhyme and reason of all his painting, lie at the root of a practice that has become style, a term that has disappeared from the contemporary vocabulary – no one knows why – but is clearly present in the case of Petrus with no awkwardness.
In a world and an age where everything flows and is consumed on the surface, there seems to be no more room for style understood as complete, harmonious unity of form and thought. With the strength of an unmistakable identity and hence of a deftly organized canon, Petrus's painting is markedly at variance with many contemporary forms, all too often reduced to academic exercises and lifeless variations on the theme of outmoded experiences that are now definitively shelved. A century after Marcel Duchamp's most explosive pronounce-

contemporaneità, ma che nel caso di Petrus è presente con chiarezza e senza alcun'imbarazzo.
In un mondo e in un'epoca dove tutto scorre e si consuma in superficie, sembra che non ci sia più spazio per lo stile inteso come insieme armonico e concluso di forma e di pensiero. La pittura di Petrus, forte di un'identità inequivocabile e, quindi, di un canone sapientemente organizzato, è in netta controtendenza rispetto a tante forme di contemporaneità ridotte in troppi casi ad esercitazioni accademiche e a snervate variazioni sul tema di esperienze fuori tempo massimo, ora definitivamente archiviate. A un secolo di distanza dalle più fulminanti dichiarazioni di Marcel Duchamp, estreme e necessarie nel tempo in cui vennero formulate, è incredibile vedere ancora tanti artisti gingillarsi con *jeux de mots* e provocazioni che non provocano: i copywriter e i pubblicitari forse sanno fare di meglio, ma a nessuno verrebbe in mente di archiviare il loro operato alla voce "arte"! La pittura ha bisogno di ritrovare una quieta remora, così da dimostrare che l'unica provocazione che ancora può essere messa in atto sta tutta nella tenace volontà di riempire se stessa di senso e verità.
Un pittore, dunque, può definirsi tale se è ancora capace di parlare la lingua viva e inesausta della pittura, cercando e trovando nel suo vocabolario parole nuove per raccontare l'emozione di un pensiero. [...]
Le città di Petrus, e dunque la sua pittura, sono fondate anch'esse su un principio di equilibro, raggiunto dall'artista attraverso quella forte concentrazione formale che gli ha garantito la messa a punto di un intransigente canone pittorico. Così facendo, Petrus ha trasformato il sistema della rappresentazione in metodo di indagine del pensiero, piuttosto che in esibizione virtuosistica del vero(simile). D'altronde, se così non fosse, mai come oggi la pittura sarebbe in perenne ritardo al confronto di quelle soluzioni tecnologiche che offrono senza sosta sofisticate "meraviglie" visive. La disciplina con cui Petrus pratica la pittura lo mette al riparo da tali rischi e, allo stesso tempo, gli consente di aggiungere – tela dopo tela, disegno dopo disegno – nuovi elementi alla costruzione del suo stile. Elaborando rarefatti equilibri compositivi, Petrus forza i limiti della superficie della tela o della carta, e si concede l'opportunità di individuare ulteriori variazioni di una forma dipinta. Per lui, dunque, quale migliore occasione per fare pittura di una muta forma architettonica fatta solo di linee e volumi, di vuoti e di pieni, e quale miglior "modello" da mettere in posa di un brandello enigmatico di città che gli appartiene? La scelta di dipingere frammenti di architetture novecentesche a lui molto familiari, colti da punti di vista inaspettati o isolati in prospettive vertiginose che ne dilatano il tempo e lo spazio, gli permette di dare forma a visioni "altre" e a rarefatti piaceri della mente.
Come le sue città, anche la pittura di Petrus è silenziosa. È fatta per pensare più che per agitare stati d'animo: e così, nei suoi "atlanti" di città reimmaginate le passioni si stemperano in proiezioni azzardate, in tagli irreali, in dettagli così stressati da trasformare, per esempio, un segno razionalista di Terragni o una

ments, extreme and essential at the time when they were formulated, it is incredible to see so many artists still toying with puns and provocations that provoke nothing. Copywriters and admen may well know how to do better but no one would dream of classifying their work as art. Painting needs to find calm restraint so as to demonstrate that the only provocation now possible lies in the stubborn determination to fill itself with meaning and truth.
A painter can therefore claim to be such if still capable of speaking the living and unexhausted language of painting, of seeking and finding new words in his vocabulary to express the emotion of a thought. [...]
The cities of Petrus and hence his painting are also grounded on a principle of balance, attained by the artist through the marked formal concentration that has enabled him to develop an intransigent pictorial canon. He has thus transformed the system of representation into a method of investigation of thought rather than a virtuoso exhibition of truth (or verisimilitude). If this were not so, painting would now be lagging even further behind than ever before with respect to the constant stream of sophisticated visual wonders offered by high-tech devices. The discipline with which Petrus practices his art protects him against such risks and enables him at the same time to add new elements to the construction of his style, canvas after canvas, drawing after drawing. Developing rarefied compositional equilibria, Petrus tests the limits of the surface of the canvas or paper and allows himself the opportunity to identify further variations of a painted form. For him therefore, what subject could be better for painting than a mute architectural form made up of lines and volumes, solids and voids? What "model" could be better than an enigmatic fragment of the city that belongs to him? The decision to paint slices of 20th century buildings very familiar to him – seen from unexpected angles or isolated in dizzying perspectives that expand them spatially and temporally – allows him to give shape to "other" visions and rarefied pleasures of the mind.
Like his cities, Petrus's painting is silent. It is made to prompt thought rather than agitated mental states. In his "atlases" of reconceived cities, the passions therefore blend into daring projections, unreal cuts, details so stressed as to transform, for example, a Rationalist work by Terragni or a sentimental classical echo of Muzio or Portaluppi into rarefied abstractions that stand out motionless against flat, monochromatic backgrounds as in an icon by Rublëv or a panel by a Tuscan primitive. If Mondrian's tree is pared down to the point of losing its naturalistic connotations and becoming no more than a "eurhythmic composition" of black lines and white, red, blue and yellow planes containing all the possible forms of the idea of the tree, Marco Petrus's fragments – taken all together – make up the calmest and most reassuring idea of the city, where it is pleasant to let the eye wander and construct thoughts.

in *Marco Petrus Atlas*, Monza 2014

sentimentale eco classicistica di Muzio o di Portaluppi in rarefatte astrazioni, che si stagliano immobili contro fondi monocromi e piatti come in una icona di Rublev o in una tavola di un primitivo toscano. Se per successive scarnificazioni l'albero di Mondrian ha perso i suoi connotati naturalistici per diventare solo una "composizione" euritmica di linee nere e di campiture bianche, rosse, blu o gialle, che contiene tutte le possibili forme dell'idea dell'albero, i frammenti di Marco Petrus – tutt'insieme – compongono la più calma e rassicurante idea di città, dove è piacevole far vagare gli occhi e costruire ancora un pensiero.

in Marco Petrus Atlas, Monza 2014

MICHELE BONUOMO

LA CALMA BELLEZZA DELLE VELE DI MARCO PETRUS

Marco Petrus è un pittore di città. Città senza abitanti, senza desideri, e passioni, drammi e contraddizioni. Marco Petrus indaga, classifica e reinventa frammenti urbani in cui la storia pubblica e privata, intima e collettiva è congelata in una forma pura ed elementare, quindi universale, in una visione affrancata tanto da sentimentalismi vedutistici quanto da snervate discussioni politiche o sociali. Persegue un ordine estetico e un'idea di tempo fuori dai conformismi di una malintesa contemporaneità. Il "tempo puro" che cerca nella rappresentazione di un episodio architettonico è quello misurato da una pittura fatta di segni e di forme organizzate, che sono in primo luogo il codice generativo della stessa architettura presa in considerazione, e quindi matrice della forma della sua pittura. Così facendo, Petrus trasforma un brano costruito in un emblema che, ridotto ad assoluta astrazione formale, contiene nello stesso tempo il segreto della sua pratica artistica e anche – in maniera subliminale – memoria, storie e racconti di un luogo, che se immediatamente svelati correrebbero il rischio di consegnarsi, a seconda degli opportunismi del momento, o ad analisi tranquillizzanti o alla retorica di considerazioni di circostanza.

Dopo che per anni ha catalogato nel suo atlante pittorico le forme di architetture dipinte prelevate nelle città d'Italia, e soprattutto nella Milano "che sale" di Muzio, Portaluppi, Terragni e di altri maestri delle "magnifiche sorti e progressive" di un Novecento ancora positivo e propositivo, Petrus ha applicato il suo dispositivo di rappresentazione pittorica a Napoli. E per giunta a un luogo e a delle forme di architettura divenute emblematiche non certo perché sono entrate a far parte di quella idea sublime e tragica di bellezza, che tanto e da sempre ha appassionato i pittori approdati nel Golfo, ma per quei vissuti tragici di una realtà cui è stata negata sia la bellezza che il sublime. Scegliendo come soggetto del suo canone pittorico le Vele di Scampia, Petrus ha colto due obiettivi, strettamente connessi tra di loro: riformulare un metodo d'indagine e di rappresentazione di un paesaggio urbano – imprevedibile e finora irrappresentabile all'interno di quell'immaginario che condanna Napoli a essere sempre sirena incantatrice. E, allo stesso tempo proprio per questi vincoli di rappresentazione, obbligare la pittura a mettere a punto un'assolutezza espressiva e formale, liberata dai limiti di una descrizione o di una narrazione ridotta a cinico documentarismo comodo per una fiction televisiva o per una narrazione pulp, ma che, nell'illusione di essere politicamente corretto ed esemplare, condanna la città all'insignificanza. Sia la Ca' Brutta di Giovanni Muzio a Milano che le Vele di Franz Di Salvo a Napoli, nonostante i loro opposti destini, danno corpo al codice di una disciplina silenziosa che Petrus da anni va praticando: una pittura cioè che nella misura e nel controllo degli stati d'animo cerca forma e durata; un fare non contaminato da una compiaciuta retorica, e che – come in questo caso – può servire a restituire dignità e riscatto a un luogo e a delle vite che, certo non per colpa loro, sono costretti a portare la croce del degrado e dell'inciviltà. Guardano gli esiti formali di questo ultimo ciclo di dipinti di Petrus, viene da dire che la sua probabilmente è oggi una delle forme più lucide e rigorose per "mettere in posa Napoli". E, nel confronto con tutta la potente carica evocativa della città, probabilmente si offre come nuova chance per la stessa pittura. La dichiarazione che Petrus ha fatto con le sue "partiture", ricavate dall'indagine visiva operata sulle Vele di Scampia, ci rimanda in un gioco di memoria a un'altra dichiarazione, quella forse inconsapevole ma di sicuro in largo anticipo sui tempi, fatta da Thomas Jones in un pomeriggio d'estate del 1782 dipingendo *Un muro a Napoli*, una piccola tela oggi conservata alla National Gallery di Londra. Tutta la dolente fascinazione che Napoli aveva esercitato sul pittore gallese alle prese con il suo Grand Tour mediterraneo è concentrata in una semplice griglia geometrica scandita da un muro di tufo che quasi per intero impegna il quadro, sottolineata in alto da un rettangolo blu a rappresentare il cielo e da un piccolo frammento bianco di parete intonacata. L'elemento centrale di un balcone, da cui pende un'incongrua striscia bianca di un povero bucato steso al sole, non fa che accentuare la scansione astratta dell'intera visione. Tutto il resto è silenzio. Non ci sono rumori di fondo che distolgono l'attenzione da una sintesi simbolica e formale della città e per questo più veritiera e profonda di quanto forse ci possano essere in tante cronache descrittive dell'epoca. [ ] Una matrice, dunque, questa del piccolo quadro di Jones che permette alla pittura di fermare il tempo puro della forma, quell'ordine assoluto e quella fredda bellezza primaria che, con caparbia e ossessiva lucidità, Petrus ha saputo sapientemente armonizzare nelle sue partiture pittoriche.

Marco Petrus è dunque pittore di città senza rumori di fondo, di luoghi che si offrono allo sguardo senza far leva su narrazioni che, se mai chiariscono lo stato d'animo di un momento, sono destinate a essere comunque riduttive e frammentarie. Le storie previste negli scenari urbani di Petrus possono essere solo quelle che ognuno, entrando in questa sorta di teatro dell'assenza,

MICHELE BONUOMO

THE CALM BEAUTY OF MARCO PETRUS'S VELE

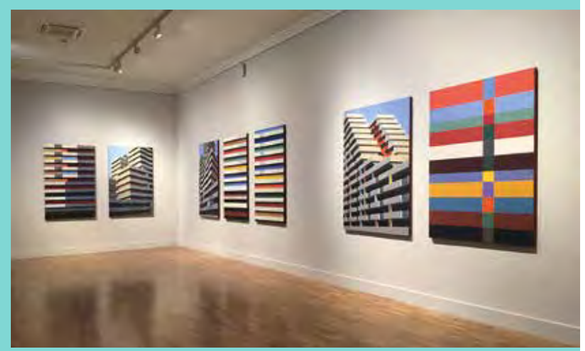
Marco Petrus is a painter of cities. Cities without inhabitants, without desires, passions, dramas, and contradictions. Marco Petrus investigates, classifies, and reinvents city fragments in which public and private, intimate and collective history is frozen into a pure and elementary, and therefore universal, form. His is a vision free of both picturesque sentimentality and enervated political or social discussions. He follows an aesthetic order and an idea of time that is outside the conformism of a misunderstood contemporaneity. The "pure time" he searches for when representing a piece of architecture is one that can be measured in a painting consisting of organised marks and forms which are, first of all, the generative code of the very architecture he considers and, therefore, the matrix of the form of his painting. By doing this, Petrus transforms a constructed fragment into an emblem that, reduced to an absolute formal abstraction, at the same time contains the secret of his art and also – in a subliminal way – the memory, history, and story of a place which, if immediately revealed, would run the risk of giving to us, according to momentary expediencies, either tranquilising analyses or circumstantial rhetoric.

After years of having catalogued in his pictorial map the forms of painted architecture derived from Italian cities (above all from Milan, that "rises" in the buildings of Muzio, Portaluppi, Terragni and other masters of the "magnificent and progressive results" of a twentieth century that was still positive and purposeful), Petrus has applied his painting system to Naples. Furthermore, he has applied it to a place and to forms of architecture that have become emblematic: certainly not because they have become a part of some sublime and tragic idea of beauty that has so often captured the imagination of painters who have gone there, but because of the tragic experiences of a situation that has been denied both beauty and the sublime. By choosing as the subject for his painting the Vele buildings of Scampia, Petrus has hit two closely connected targets: to reform a method of investigating and representing a cityscape – unforeseeable and, until now, impossible to represent due to that way of thinking that has condemned Naples to always be an enchanting temptress. And, at the same time, and due to these very limits on representation, to force his painting to develop an expressive and formal absoluteness, one free of the limits of description or of a narrative reduced, for cynical and facile documentary purposes, to be the basis for a television fiction series or a pulp story but that, in the illusion of being politically correct and exemplary, actually condemns the city to insignificance. Both Ca' Brutta by Giovanni Muzio in Milan and Franz Di Salvo's Vele in Naples, despite their opposite fates, embody the code of the silent discipline that for years Petrus has been undertaking: in other words, a painting that in its measuring and control of states of mind, searches for form and duration; an undertaking uncontaminated by smug rhetoric, and one that – as in this case – can give back dignity to and redeem a place and lives that, obviously not for their own fault, are forced to bear the stigma of degradation and incivility.

When looking at the formal results of this latest series of paintings by Petrus, it comes to mind that his is today one of the most lucid and rigorous forms for "posing Naples". And, in the face of all the city's potent evocative content, probably this is giving painting itself a new possibility. The statements that Petrus has made with his "scores", composed from the visual inquiries he has made into the Vele buildings of Scampia, is reminiscent of another "statement", perhaps an unwitting one but certainly very much ahead of the times, made by Thomas Jones in the summer of 1782 in his painting *A Wall in Naples*, a small canvas now in the London National Gallery. All the sorrowful fascination that Naples had exerted on this Welsh painter, who was undertaking his Mediterranean Grand Tour, is concentrated into a simple geometrical grid articulated by a tuff wall that almost overwhelms the picture, a grid that is highlighted above by a blue rectangle representing the sky and by a small white fragment of plastered wall. The central element of a balcony, from which hangs an incongruous white strip of humble washing hung out to dry, only goes to accentuate the abstract articulation of the overall view. The rest is silence. There is no background noise to distract attention from this symbolic and formal synthesis of the city and, as a result, it is more perhaps true and profound than the many descriptions of the times. […] This small painting by Jones is, then, a matrix that allows the painting to halt the pure time of the form, that absolute order and primary cold beauty that, with stubborn and obsessive clarity, Petrus too has so skilfully harmonised in his painted scores.

So Marco Petrus then is a painter of cities without background noise, of places that present themselves to the eye without exploiting narratives that, even if they clarify a momentary state of mind, are anyway destined to be reductive and fragmentary. The stories we can expect from Petrus's urban scenes can only be those that all of us, by entering this kind of theatre of absence, bring with our own presence and decide to represent. His painting, as though in a silent presentation without any dialogue or explanatory captions, is structured in a formal order pushed to the extremes of abstraction and completed by defining matrices that push against the limits imposed by a reality that never goes beyond what is plausible. As though in a game made with Lego bricks, Petrus – by composing and dismantling, following a method and order that are his own – assembles pictorial visions in perennial transformation, and in this way searches for a formal rhythm and balance, which become the substance of the representation itself.

In the Neapolitan paintings, by leading the whole representation back to geometrical matrices articulated by colour, Petrus makes sustainable even the vision of forms that until now have made us think of anything except beauty. He has found in his paintings another idea of beauty, one that is calm and



Napoli 2017
vedute della mostra
alle Gallerie d'Italia -
Palazzo Zevallos Stigliano
exhibition view at the Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano

porta con sé e decide di rappresentare. La sua pittura, come in una muta teatralizzazione senza dialoghi o didascalie esplicative, si struttura in un ordine formale estremizzato fino all'astrazione e si completa nella definizione di matrici che forzano i limiti imposti da una realtà che non va mai oltre il verosimile. Come in un gioco fatto con i mattoncini Lego, Petrus – componendo e scomponendo secondo un metodo e un ordine che gli appartengono – assembla visioni pittoriche in perenne trasformazione, cercando in tal modo ritmo ed equilibrio formale, divenuti sostanza della stessa rappresentazione.
Nei quadri napoletani, riportando l'intera rappresentazione a matrici geometriche scandite dal colore, Petrus rende sostenibile perfino la visione di forme che fino a oggi a tutto hanno fatto pensare, tranne che alla bellezza. Nei suoi dipinti ha trovato un'idea altra di bellezza, calma e misurata, necessaria a Napoli e alla pittura. Sempre e per tutti. Sul finire del Settecento, ottimista e illuminista, a nessuno se non a un visionario gallese sarebbe venuto in mente che la bellezza di Napoli poteva essere racchiusa in quel sordo muro di tufo illuminato da una sottile a astratta striscia di cielo azzurro. Nei giorni nostri, in un tempo pessimista e confuso, Napoli è inaspettatamente bella anche nelle Vele di Scampia. Quelle silenziose dipinte da Marco Petrus.

in Marco Petrus Matrici, Venezia 2017

MARIO MARTONE

PETRUS A SCAMPIA

Guardando *Gomorra*, la serie, può capitare di imbattersi in alcune inquadrature realizzate da un'automobile in movimento che punta verso l'alto. I palazzi di Scampia, inconfondibili, vengono ripresi da soli, in astratto, e il movimento li rende ancora più totemici. Ricordo quando, molti anni fa, avevo preso in affitto un piccolo studio a Napoli, vi trovai i modellini in legno di palazzi come quelli, forse lasciati da qualche architetto che vi aveva abitato. Anni dopo li avrei visti realizzati nella periferia di Napoli. Fisionomie silenti, e per certi versi enigmatiche. Certo, conosciamo bene l'origine urbanistica e sociale di queste costruzioni e ancor più la deriva barbarica in cui hanno finito per immergersi, tanto che oggi siamo arrivati a festeggiare l'abbattimento di costruzioni come queste, alcune delle Vele di Scampia. Ma Marco Petrus ci spinge a osservare il silenzio (mi si perdoni se insisto sull'ossimoro) di questi alveari umani. È un viaggio lungo e affascinante, quello di Petrus, un processo attraverso il quale molteplici città italiane ed europee vengono sezionate attraverso dettagli delle loro architetture moderne per venire alla fine trasfigurate in pittura. Ma la tappa di Scampia non mi pare casuale né priva di stimolanti contraddizioni. Per noi napoletani, abituati

measured and necessary both to Naples and to painting. Always and for everybody. Towards the end of the optimistic and enlightened eighteenth century, no one apart from a Welsh visionary would have thought that the beauty of Naples could be enclosed in that dull wall of tuff illuminated by a slender and abstract strip of blue sky. Today, in a pessimistic and confused period, Naples is unexpectedly beautiful even in the Vele buildings in Scampia. Those silent paintings by Marco Petrus.

***in Marco Petrus Matrici*, Venezia 2017**

MARIO MARTONE

PETRUS IN SCAMPIA

When looking at the television series *Gomorra*, you might well become aware of some shots, filmed from the inside of a moving car, pointing upwards. The unmistakable Scampia buildings are filmed alone, abstractly, and the movement makes them even more totemic. I remember when, many years ago, I rented a small studio in Naples and found in it wooden models of buildings like these, perhaps left behind by some architect who had lived there before me. Years later I was to see them built in the outskirts of Naples. Silent and, in a certain sense, enigmatic physiognomies. Of course, we know well the urban and social origins of these buildings, and even more the barbaric state in which they have ended up being immersed, so much so that today we have arrived at celebrating the destruction of constructions like these, including some of the Vele buildings in Scampia itself. But Marco Petrus obliges us to observe (if you will excuse the oxymoron) the silence of these human beehives. Petrus's is a long and fascinating journey. His is a process with which many Italian and European cities are dissected through details of their modern architecture and then at last transfigured into painting. But to me his stop in Scampia does not seem random or without stimulating contradictions. For we Neapolitans, used to reasoning, discussing, and often furiously arguing about the fate of our suburbs, to find ourselves in front of this *silence* is strange. On the one hand there is something *cemetery*-like about it and, on the other hand, something futuristic. This leads to a particular condition of the spirit, a suspended state in which the tragedy and hope that fill all our discourses suddenly end up enclosed by brackets. In front of our eyes are only lines and colours: but they are underpinned by a gaze, a viewpoint, a *work*, by a kind of sacred humility of the work. We should exploit these brackets and ask ourselves other questions, in order to leave clichés behind, and try to observe this new part of Naples, by now so forcefully and voraciously mythologized, and to consider it at last as a part of ourselves. It is not by chance that Petrus has made it part of a line that links Milan, Trieste, London, Moscow, Prague, Shanghai, New York... It is time to reorganise our

a ragionare, discutere e spesso litigare furiosamente sul destino delle nostre periferie, trovarsi di fronte a questo *silenzio* è strano. C'è qualcosa di cimiteriale da un lato e di avveniristico dall'altro, che provoca una particolare condizione dello spirito, una sospensione in cui la tragedia e la speranza che occupano tutti i nostri discorsi finiscono improvvisamente tra parentesi. Davanti ai nostri occhi ci sono solo linee e colori. Ma sorrette da uno sguardo, da un punto di vista, da un *lavoro*, da una sorta di sacra umiltà del lavoro. Si può approfittare di questa parentesi per porsi domande altre, per uscire dai luoghi comuni, per provare a osservare questa nuova parte di Napoli, ormai così potentemente e voracemente mitologizzata e considerarla finalmente parte di noi. Non a caso Petrus la inserisce in un filo che collega Milano, Trieste, Londra, Mosca, Praga, Shanghai, New York... È tempo di riassestare lo sguardo su Napoli. È una città dolente in tanti suoi aspetti ma è una città viva, perciò combatte e si trasforma. Petrus, con questo suo passaggio silenzioso a Scampia, col suo gesto d'artista solo apparentemente minimale, dà un contributo significativo a questo processo. Nonostante viviamo immersi in una tale proliferazione di immagini da vanificarne, il più delle volte, forza e significato, la pittura, con un gesto obliquo, può ancora stimolare il pensiero.

in Marco Petrus Matrici, Venezia 2017

ANDREA VILIANI

MATRICI DI UNA RIVOLUZIONE PERMANENTE

La Campania e Napoli sono crocevia di ipotesi di un progresso che, per essere realizzato nella sua portata rivoluzionaria, parta necessariamente dal basso: qui infatti, come affermava Joseph Beuys – un artista che ha colto lo spirito rivoluzionario di Napoli forse più di ogni altro, pur non essendo napoletano – la "rivoluzione" è ancora possibile perché, qui, c'è ancora un sentimento radicalmente popolare, una possibilità di azione che si basa su una pratica quotidiana di riflessione, e quindi di confronto, di accoglienza, di coesistenza.

Pensiero e azione: il binomio da cui ogni rivoluzione, e quindi ogni utopia, può nascere. E a questo stesso binomio si può riportare, quindi, anche ogni tentativo fallito di rivoluzione, ogni controrivoluzione, ogni deriva distopica. Bene e male sono profondamente intrecciati, a Napoli, proprio per le potenzialità in essere che questo territorio – vulcanico e fuori dal tempo, filosofico e folklorico, astratto e realista, concettuale e barocco – esprime: il "terremoto" (possibile sinonimo di "rivoluzione"), diceva Lucio Amelio, qui, è permanente, condizione dello spirito e della società, più che dato sismografico. Un terremoto come condizione processuale, al contempo interiore e esteriore.

Ecco emergere utopie che contengono in sé, quasi connaturato, il rischio speculare della loro stessa distopia, un malessere che contiene in sé i germi, rivoluzionari, di un cambiamento, di una ricostruzione, di una rinascita.

Questo il senso, intimamente dialettico, del ciclo pittorico *Matrici* di Marco Petrus: palinsesti prospettici di un quartiere simbolo di questa esemplare relazione utopia-distopia, quale, appunto, le Vele di Scampia.

Nella sua ricerca Petrus si concentra sui dati essenziali di un contesto urbano, coglie gli elementi archetipici di un'architettura, dà rappresentazione a ciò che è identificabile come simbolo di una città e di un territorio. Le linee simmetriche, le superfici planari, i comparti di colore, l'armonico impianto strutturale, le visioni ascensionali delle sue *Matrici* comunicano un progetto coerente, una sensazione di controllo, un bisogno di ordine, una richiesta appagata di comunità. Ogni disturbo sembra estromesso dal quadro dell'opera (e, quindi, della nostra visione), mentre la composizione procede per accostamenti e sovrapposizioni regolari. Petrus non riproduce quindi le Vele, ma le rivela, nel loro portato utopico e rivoluzionario. Al contempo, però, non ne tace il destino, prima di entropia e di contestazione poi, ed è dato di cronaca recente, di distruzione. Dipingendo oggi le Vele, Petrus ci ricorda che la loro ragione rivoluzionaria rimane intatta, "a prescindere" come direbbe Totò (altro grande rivoluzionario parte-napoletano e partenopeo, quindi doppiamente napoletano). A prescindere, cioè, dal loro destino, dalla storia che ne ha decretato il progressivo smarrimento del progetto originario. Se le Vele spariranno, non sparirà il terremoto intellettuale che esse hanno incarnato, il loro valore di manifesto di quella rivoluzione che Napoli continuerà a invocare, di quel progresso che non potrà mai fare a meno del suo popolo. E ribadendo il cognome di questo pittore di architetture simboliche, "Petrus", verrebbe da dire che queste pietre non furono posate invano: in quanto "matrici" di una rivoluzione permanente. [...]

in Marco Petrus Matrici, Venezia 2017

view of Naples. It is a painful city from many points of view, but it is a lively city, and so it fights and transforms. Petrus, with his silent passage to Naples, and with the taste of an artist who is only apparently minimal, has made a significant contribution to this process. Despite the fact that we live immersed in such a proliferation of images as to frustrate for most of the time its strength and meaning, painting, with an oblique gesture, can still stimulate thought.

in *Marco Petrus Matrici*, Venezia 2017

ANDREA VILIANI

MATRICES OF A PERMANENT REVOLUTION

The Campania region and Naples are the crossroads of ideas about a kind of progress that, in order to be carried out with all its revolutionary content, necessarily starts from below. Joseph Beuys was an artist who, perhaps, captured Naples' revolutionary spirit more than anyone else, even though he was not Neapolitan. And he said that a "revolution" was still possible because here there still exists a popular radical feeling, a possibility for action based on the daily exercise of thought and, therefore, of confrontation, of hospitality, and of coexistence.

Thought and action: two aspects from which any revolution, and hence any utopia, can be born. And so it is to these same two aspects that we can also relate any failed attempted revolution, any counterrevolution, any dystopian drift. Good and evil are deeply interwoven in Naples, precisely as a result of the latent potential that this territory – volcanic and timeless, philosophical and folkloristic, abstract and realist, conceptual and baroque – expresses: Lucio Amelio said that "earthquakes" (a possible synonym for "revolutions") were permanent here, a condition of the spirit and of society more than a seismographic fact. An earthquake as a procedural condition, at one and the same time interior and exterior.

And so there emerge utopias that contain in themselves, almost innately, the specular risk of their dystopia, a malaise that contains in itself the seeds of revolution, of change, of a reconstruction, of a rebirth.

This is the sense, an intimately dialectical one, behind Marco Petrus's series of paintings *Matrici*: perspective palimpsests of a neighbourhood that is symbolic of this exemplary utopian-dystopian relationship: Scampia and its Vele buildings.

In his art Petrus concentrates on the essentials of an urban context; he collects the archetypical elements of a piece of architecture and uses them to represent what can be identified as symbols of a city and a territory. The symmetrical lines, the planar surfaces, the sections of colour, the harmonious structural plan, and the upward-looking views of his *Matrici* communicate a coherent project, a sensation of control, a need for order, and a rewarded request for community life. Any kind of disturbance seems banished from the scene of the work (and, therefore, from our vision), while the composition develops through regular juxtapositions and superimpositions. So Petrus does not reproduce the Vele buildings in themselves but, rather, reveals all their utopian and revolutionary content. At the same time, though, he does not stay quiet about their fate: at first one of entropy, then of criticism and, a recent development, of their demolition. By painting the Vele buildings today Petrus reminds us that their revolutionary justification remains intact, "regardless" as the comic actor Totò would have said (he was another player of Neapolitan parts and also a Neapolitan, so doubly Neapolitan). Regardless, that is, of their fate, of a history that has decreed the progressive loss of the original plan. But if the Vele buildings disappear, the intellectual earthquake that they embodied will not disappear: their value as a demonstration of that revolution that Naples will continue to call for, of that progress that will always have need of its people. And by putting the surname of this painter of symbolic architecture in another way, "Petrus" or "Stone", it comes to mind that these stones were not laid down in vain, inasmuch as they are the "matrices" of a permanent revolution. [...]

in *Marco Petrus Matrici*, Venezia 2017

BIOGRAFIA
BIOGRAPHY

Marco Petrus nasce a Rimini nel 1960, ma fin dalla prima infanzia vive con la famiglia a Milano. Figlio d'arte – il padre, Vitale Petrus (Kiev 1934-Milano 1984), è un protagonista della scena artistica lombarda degli anni sessanta e settanta –, è interessato fin da giovanissimo all'architettura, oltre che alle sperimentazioni riguardanti le tecniche di stampa e di riproduzione artistica.
Si diploma al corso per assistente grafico dell'Umanitaria nel 1980 e al liceo artistico nel 1984, anno in cui si iscrive alla facoltà di Architettura al Politecnico di Milano, che frequenta per un breve periodo. Alla morte del padre, apre una stamperia d'arte, che diverrà luogo di incontri e frequentazioni con altri artisti, preludio del suo esordio pittorico nel 1991 con una personale a Milano.
I quadri del primo periodo sono caratterizzati da un uso fortemente marcato e insistito del segno, retaggio della sua formazione ed esperienza come incisore. In queste opere si intravede già però quell'immobilità quasi metafisica dell'architettura, che in seguito ne connoterà il lavoro come un costante marchio di fabbrica. Fin dai primi anni manifesta un grande interesse per l'architettura, e in particolare per quella milanese, soprattutto nel suo aspetto "archetipico-mitologico" tipico degli anni trenta e quaranta, nucleo fondante e anticipatore di quelli che saranno gli straordinari sviluppi urbanistici del capoluogo lombardo nei decenni successivi.
Con il passare del tempo, il segno di Petrus va scomparendo, per lasciare spazio a un gioco sempre più rigoroso e lineare di colori scanditi da linee chiare e ben definite e da campiture piatte, in una ricerca di essenzialità e di linearità della composizione che via via caratterizzeranno la sua ricerca.
Tra la fine degli anni novanta e i primi duemila, la sua pittura subisce un nuovo scarto prospettico, aprendo il proprio sguardo analitico da una parte a indagare in maniera sempre più rigorosa la struttura stessa delle forme urbanistiche e architettoniche – arrivando a collaborare anche con istituti e facoltà di architettura di diversi paesi –, dall'altra giungendo ad abbracciare, col suo sguardo fortemente caratterizzato, esempi di forme urbanistiche recenti o meno recenti di molte città e megalopoli europee, americane e asiatiche, quasi si trattasse di tratteggiare una variegata mappatura delle infinite forme architettoniche esistenti nel mondo. Il suo lavoro sembra così prendere a tratti l'aspetto di una summa ragionata di tutte le tipologie urbanistiche possibili, rivisitate attraverso il suo peculiare stile pittorico.
La svolta più recente lo porta, in un lavoro di crescente stilizzazione della forma, dapprima ad affiancare alle rappresentazioni urbane le loro "corrispondenze" sul piano dell'astrazione (linee, segni, semplici tasselli colorati, dove originariamente c'erano prospettive, angoli e finestre); quindi a "congelare" la forma stessa del paesaggio urbano in un puro gioco di stilizzazioni astratte.
In questo modo la pittura, col suo analizzare sempre di più lo "spazio" della forma a partire dalle icone del paesaggio contemporaneo, muta progressivamente anche il proprio linguaggio e il proprio approccio formale sulla tela, sganciandosi via via dalla semplice riproposizione figurativa di elementi e scorci del paesaggio urbano, per farsi, invece, ricerca rigorosa e impeccabile sulla "pura forma" architettonica.
Il lavoro di analisi della forma originaria diviene così il pretesto per una più vasta ricerca del senso stesso del dipingere e del rappresentare.

Marco Petrus was born in Rimini in 1960, but from his earliest childhood he lived with his family in Milan. The son of an artist—his father, Vitale Petrus (Kiev 1934–Milan 1984) was a leader of the Lombard art scene in the 1960s and 1970s—from a very early age he was interested in architecture, and paid particular attention to that in Milan from the 1930s and 1940s, besides being interested in experiments with printing and art reproduction techniques.
He gained a diploma after following a course for a graphics assistant from the Umanitaria institute in 1980, and graduated from the arts secondary school in 1984, the same year in which he registered at the architectural faculty of the Milan Polytechnic, where he studied for a brief period. On the death of his father he opened an art printing house which was to become a place for meeting and getting to know other artists, a prelude to his debut as a painter in 1991 with his first solo show in Milan.
The paintings from his first period are characterised by a strongly marked and insistent use of line, the legacy of his training and experience as an engraver. In these works, however, we can already see the almost metaphysical immobility of the architecture that was later on to characterise his work, almost like a constant "trademark". From the very start he showed a great interest in architecture, in particular that of Milan, and above all its "archetypal-mythological" aspect in the 1930s and 1940s which were also a basic and anticipatory premise of what were to be the extraordinary developments in the city planning of Milan in successive decades.
With the passing of time, his lines became less and less marked and left space for an increasingly rigorous and linear play of colours, articulated by light and well-defined lines and fields of flat paint, part of a search for the concision and linearity of composition that increasingly characterised his art.
From the end of the 1990s to the beginning of the 2000s, Marco Petrus' painting underwent a new line of development. He enlarged his analytical gaze, on the one hand, to inquire in an increasingly rigorous manner into the structure itself of urban and architectural forms, to arrive at the point of collaborating with architectural institutes and faculties in various countries; on the other hand, he came to embrace, through his strongly characterised view of things, recent and less recent urban forms of many European, American, and Asiatic cities and megalopolises, almost as though he were tracing out a multifaceted map of the infinite forms of architecture existing in the world. And so his work seems at times to take on the aspect of a rational summation of all the possible types of town planning, which he revisits through his particular pictorial style as an artist.
His most recent development has led him, in an increasing stylisation of form, first to flank his urban portrayals with their "counterparts" at an abstract level (lines, marks and simple coloured patches where there had previously been perspectives, angles, and windows), and then to "freeze" the very form of the urban landscape in a pure game of abstract stylisations.
In this way his painting, with its increasing analysis of the "space" of form, starting from the icons of contemporary landscape, has also progressively changed his own art language and formal approach to the canvas; he has slowly freed himself from a simple, figurative re-statement of elements and views of the urban landscape to become, instead, a rigorous and impeccable researcher into architectonic "pure form".
In this way, his work of analysing the original form has become the pretext for a far wider research into the very meaning of painting and representation.

MOSTRE PERSONALI SELEZIONATE
SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2017
Matrici, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, Napoli

2014
Atlas, Triennale di Milano, Milano

2013
Belle Città, LewAllen Galleries, Santa Fe (NM)

2012
Dalle belle città, First Gallery, Roma

Le città della pittura, Serrone della Villa Reale, Monza

2011
Synchronicity, Frigoriferi Milanesi, Milano

2009
Trieste al centro, ex Pescheria, Trieste

2008
Petrus' Milano, Centralnyj Dom Arkitektora, Mosca

2007
Ceci n'est pas une exposition, Nuovo Spazio Paradiso, Giardini Biennale, Venezia

Architettonica, ex Chiesa di San Francesco, Como

2005
Milano Upsidedown, Milano at Columbus Day, Istituto Italiano di Cultura, Rainbow Room Rockefeller Centre, New York

2004
Milano Milano, Fondazione Piero Portaluppi, Milano

2003
Udine, Palazzo Frisacco, Tolmezzo (Udine)

London Suspended, Barbara Behan Contemporary Art, London

Upside Down, Palazzo delle Stelline, Milano

2002
Marco Petrus, Nuova Artesegno, Udine

2001
Marco Petrus, Frullini Arte Contemporanea, Pistoia

Omaggio a Moretti, Fondazione dell'Ordine degli Architetti, Milano

2000
Verdeocra, Galleria Les Chances de l'Art, Bolzano

1999
Petrus 1999, Galleria Antologia, Monza

Il mistero delle città, Il Polittico, Roma

1998
Lo spazio del tempo, Galleria Mari, Imbersago (Lecco)

1997
Storie di città, Galleria San Pantalon, Venezia

1996
Quadri da viaggio, Castello di Belgioioso, Belgioioso (Pavia)

Marco Petrus, Galleria Monopoli, Pavia

1995
Marco Petrus, Galleria Il Cenacolo, Piacenza

1993
Marco Petrus, Centro Arte San Fedele, Milano

1991
Marco Petrus, Spazio Noa, Milano

MOSTRE COLLETTIVE SELEZIONATE
SELECTED GROUP EXHIBITIONS

2017
Paintings I. Percorsi nella pittura contemporanea da una collezione privata, Casa del Mantegna, Mantova; Museo Civico, Bassano del Grappa

1917 - 2017 Ottobre! Memoria di un Secolo, Fabbrica del Vapore, Milano

Visioni estatiche, Galleria Francesco Zanuso, Milano

Dichiarazioni di pace. Pittori e poeti contro guerre e violenza, Museo della Memoria, Milano

2016
Arte e Architettura. Punti di vista, Casa del Mantegna, Mantova

Views, Aeroporto di Milano, Malpensa

2015
Linee di confine, Museo Carlo Bilotti, Roma

La famosa invasione degli artisti a Milano, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milano

2014
Ritratti di città, Villa Olmo, Como

2013
L'Arte è un romanzo, Palazzo della Penna - Centro di Cultura Contemporanea, Perugia

Milano 2033 - Semi di futuro, 150 anni Politecnico di Milano, Triennale di Milano, Milano

Crossover, Tesa 133, Arsenale Nord, Venezia

2012
Misiad, Milano si Autoproduce Design, Cattedrale della Fabbrica del Vapore, Milano

2011
L'Arte non è cosa nostra, 54.Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, Padiglione Italia, Venezia

The First Italian Show, First Gallery, Roma

Quelli che restano. Stati d'animo del paesaggio urbano, Spazio Oberdan, Milano

2009
NoLandscape – la sparizione del paesaggio, Fondazione Bandera per l'Arte, Busto Arsizio (Varese)

2008
Rumors, ex Arsenale Borgo Dora, Torino

2007
Nuovi pittori della realtà, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano

La Nuova Figurazione Italiana. —To be continued…, Fabbrica Borroni, Bollate (Milano)

58° Premio Michetti, Museo Michetti, Francavilla al Mare (Chieti)

Arte Italiana, 1968-2007. Pittura, Palazzo Reale, Milano

Linee all'orizzonte. Paesaggi tra descrizione e astrazione, GAM, Genova

The New Italian Art Scene, TFAM Taipei Fine Arts Museum, Taipei

Italiana, Shanghai Art Museum, Shanghai

2005
Generazione Anni '60, Civico Museo Parisi Valle, Maccagno (Varese)

Miracolo a Milano, Palazzo della Ragione, Milano

E42 EUR Segno e sogno del '900, Eur – Salone delle Fontane, Roma

2004
XIV Quadriennale d'Arte di Roma, *Anteprima*, Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Torino

2003
Italian Factory. La nuova scena artistica italiana, Parlamento Europeo, Strasburgo

Extra50, 50. Esposizione Internazionale d'Arte, Istituto Santa Maria della Pietà, Venezia

Extra50, 50. Esposizione Internazionale d'Arte, Palazzo della Promotrice delle Belle Arti, Torino

Talk Show_dialoghi in mostra, Viafarini, Milano

2002
Premio Cairo Communication, Palazzo della Permanente, Milano

53° Premio Michetti, Museo Michetti, Francavilla al Mare (Chieti)

2001
Premio Cairo Communication, La Posteria, Milano

2000
Sui Generis, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano

Figurazione a Milano 1950-2000, La Posteria, Milano

1999
Le carte dell'Officina milanese, Appiani Arte, Milano

Sulla pittura. Artisti italiani sotto i 40 anni, Palazzo Sarcinelli, Conegliano (Treviso)

La pittura ritrovata, Complesso del Vittoriano, Roma

1998
Venature, La Posteria, Milano

Neovedutismo, Galleria Marieschi, Monza

La città antica e contemporanea, Università La Sapienza - Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Roma

1997
Esterno Città, Appiani Arte Trentadue, Milano

II Premio Morlotti (premiato/awarded), Imbersago (Lecco)

XXXVII Premio Suzzara (premiato/awarded), Suzzara (Mantova)

1996
Metropoli, Artisti delle aree metropolitane di Milano e Berlino, Assago (Milano)
XVIII Rassegna Nazionale del Disegno (premiato/awarded), Nova Milanese (Milano)

1995
Interpretations Urbaines, Musée de Pully, Losanna

Xilon Italia, Museo di Villa Croce, Genova

Venature, AEG Kunstlerforderung, Berlino

1994
Reale e Immaginario, Santa Maria della Pietà, Cremona

VII Triennale dell'Incisione, Palazzo della Permanente, Milano

1993
Premio San Carlo Borromeo (premiato/awarded), Palazzo della Permanente, Milano

XX Premio Sulmona (premiato/awarded), Sulmona (L'Aquila)

Premio Internazionale per l'Incisione, Palazzo Ferrero della Marmora, Biella

Utopie Metropolitane, Facoltà di Architettura, Milano

1992
Arte giovane in Lombardia, Santa Maria della Pietà, Cremona

Linoleum, Palazzo Sormani, Milano

1991
Abitare Il Tempo, Verona

BIBLIOGRAFIA
BIBLIOGRAPHY

2017

Michele Bonuomo, *La calma bellezza delle vele di Marco Petrus;*
Mario Martone, *Petrus a Scampia,*
in *Marco Petrus Matrici*, Venezia, Marsilio Editori, 2017

Chiara Casarin, a cura di,
in *Paintings I. Percorsi nella pittura contemporanea da una collezione privata,* Bassano del Grappa, ZeL Edizioni, 2017

Daniela Annaro, *L'occhio di Marco Petrus su Napoli,* in www.ildialogodimonza.it, 19 giugno 2017

Stella Cervasio, *Petrus e l'arte vista dal basso nelle Vele di Scampia a colori,* in «la Repubblica - Napoli», 23 giugno 2017

Matrici, in www.domusweb.it, 23 giugno 2017

Giuseppe Fantasia, *Da Caravaggio alle avanguardie i tesori delle Gallerie d'Italia,* in «Il foglio quotidiano», 24 giugno 2017

Matteo Galbiati, *A Napoli il nuovo rigore di Marco Petrus*, in www.espoarte.net, 26 giugno 2017

Paola De Ciuceis, *Così Petrus reinventa le Vele di Scampia*, in «Il Mattino», 27 giugno 2017

Francesca Amé, *Marco Petrus, aria nuova nelle "Vele" di Scampia,*
in «Il Giornale», 7 luglio 2017

Mario Martone, *Viaggio per immagini nel silenzio di Scampia*, in «la Repubblica», 17 luglio 2017

Manuela Brevi, *Le Vele riscattate dal rigore di Petrus*, in «Arte», luglio 2017

Stefano Bucci, *L'altra bellezza delle Vele di Scampia Napoli diventa un rompicapo pop,* in «Corriere della Sera», 23 luglio 2017

Alessandro Riva, *Marco Petrus a Napoli. Dalla stilizzazione del paesaggio alla ricerca della forma pura. Fino all'astrazione,*
in www.italianfactory.info, 23 luglio 2017

Alessandra Quattordio, *Così "strapazzo" i grandi palazzi*, in «Corriere della Sera», 29 luglio 2017

Pia Capelli, *Marco Petrus colora le Vele,* in «Il Sole 24 Ore», 13 agosto 2017

Giuseppe Ortolano, *Chi fa un'opera d'arte delle Vele di Scampia,*
in «Il Venerdì», 18 agosto 2017

Lara Leovino, *Appuntamenti d'arte,*
in «Bell'Italia», 376, agosto 2017

Gianni Biondillo, *Glossario Metropolitano,*immagini Marco Petrus,
in «Abitare», 567, settembre 2017

Carlo Melograni, *Un esame di coscienza,* immagini Marco Petrus,
in «Domus», 1016, settembre 2017

2016

Alessandra Santin, Roberto Budassi,
in *Filando i remi. La stamperia d'arte albicocco*, Pordenone 2016

Massimo Ferrari, *Arte e Architettura,*
in *Punti di vista*, Mantova, Corraini Edizioni, 2016

2015

Marco Di Capua, a cura di, *Linee di confine,* Roma, Palombi Editore 2015

Luca Beatrice, Ivan Quaroni, *La famosa invasione degli artisti a Milano,*
Milano, Edizioni Antonio Colombo Arte Contemporanea, 2015

Massimiliano Chiavarone, *A spasso con…Marco Petrus,* in «Il Giorno», 24 maggio 2015

Paolo Manazza, *Talenti Italiani,*
in «Corriere Economia», 20 luglio 2015

2014

Federico Bucci, *Un atlante architettonico;* Michele Bonuomo, *Marco Petrus, stile di città,* in *Atlas,* Monza, Johan&Levi editore, 2014

Flaminio Gualdoni, a cura di, *Ritratti di città,* Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014

Silvia Icardi, *La città alle pareti e il vintage di mia moglie "detective",*
in «Corriere della Sera», 22 febbraio 2014

Chiara Gatti, *"Atlas" La Milano che sale di Petrus,* in «Tutto Milano», 24 aprile 2014

Gianluigi Colin, *Petrus, la città del silenzio,* in «La Lettura», 27 aprile 2014

Mimmo Di Marzio, *Se la Milano di Expo diventa opera d'arte,*
in «Il Giornale», 28 aprile 2014

Pia Capelli, *Città dipinte, un atlante in frammenti*, in «Arte», maggio 2014

Umberto Fiori, *Marco Petrus. Atlas,*
in doppiozero.com, 20 maggio 2014

Greta Beretta, *Le prospettive vertiginose di Marco Petrus,*
in artslife.com, 22 maggio 2014

Giovanna Canzi, *Una giornata insieme a Marco Petrus,* in «Tutto Milano», 22 maggio 2014

Silvia Zotti, *La perfezione possibile,*
in «IOArch», 53, maggio 2014

Kevin McManus, *Altre prospettive dell'architettura*, in supplemento de «La Provincia», 28 giugno 2014

2013

Alessandro Riva, *Italia-Cina, la nuova arte tra avanguardia e recupero delle identità*, in *Crossover*, Venezia, 2013

Luca Beatrice, a cura di, *L'arte è un romanzo,* Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013

Kenneth R. Marvel, *Marco Petrus,*
in *Marco Petrus. Belle città,* Santa Fe NM, LewAllenGalleries Editions, 2013

Paul Weideman, C*haracter buildings, painter Marco Petrus*, in «Pasatiempo - The New Mexican», 26 aprile 2013

Michele Bonuomo, *Metodo Petrus,*
in «Arte», 478, giugno 2013

Severino Colombo, *Mondadori ripubblica i gialli milanesi di Olivieri con le nuove copertine firmate Marco Petrus,* in «Corriere della Sera», 14 luglio 2013

Mario Gerosa, *Nella sua casa in laguna il pittore Marco Petrus elabora nuovi progetti e legge Simenon,*
in «AD», luglio 2013

2012

Francesca Alfano Milglietti, *Marco Petrus: Le belle città,* in *Dalle belle città,* Calendasco (Piacenza), Grafiche Cesina, 2012

Elena Pontiggia, *Damioli e Petrus. L'Apparenza inganna*, in *Le città della pittura,* Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2012

Irene Merli, *Geometrie metropolitane,*
in «Geo», febbraio 2012

Chiara Vanzetto, *Petrus e Damioli, vedute urbane per due*, in «Corriere della Sera», 3 febbraio 2012

Chiara Gatti, *Romantiche, anzi razionali le città di Damioli e Petrus,*
in «la Repubblica», 14 febbraio 2012

Lorenzo Viganò, *La città vuota e silenziosa di Petrus,* in «Corriere della Sera», 29 luglio 2012

2011

Alessandro Mendini, *Mendini su Petrus,* testo raccolto da Pia Capelli,
in *Synchronicity,* Milano 2011

Mimmo Di Marzio, *Memorie di spazi,*
in *Quelli che restano - Stati d'animo del paesaggio contemporaneo,* Milano, Mimesis Edizioni, 2011

Lisa Corva, *Synchronicity racconta la Trieste di Petrus*, in «Il Piccolo», 5 aprile 2011

Camillo Langone, *Biennale con bellezza italiana,* in «Il Foglio quotidiano», 31 maggio 2011

Paolo Manazza, *Idee dalla Biennale per guadagni futuri,* in «Il Mondo», 5 agosto 2011

2010

Annamaria Sbisà, *Stanze private. Marco Petrus. La casa a quadretti,*
in «la Repubblica», 10 gennaio 2010

Lisa Corva, *Nell'ultimo film di Salvatores sesso e Cattinara sullo sfondo,* in «il Piccolo», 30 marzo 2010

Egle Santolini, *Nel film di Salvatores ci sono i miei quadri,* in «La Stampa», 15 aprile 2010

Marco Petrus, immagine Torre Velasca,
in «Domus», aprile 2010

Chiara Gatti, *Con il naso all'insù per scoprire tutta la sua segreta magia,* in «la Repubblica», 1 agosto 2010

Pia Capelli, *Poesie dipinte in piccolo,* in «Il Sole 24ore», 19 settembre 2010

2009

Luca Beatrice, *Memoria*; Francesco M. Cataluccio, *Trieste e i simulacri della Mitteleuropa*, in *Trieste al centro,* Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009

Alessandro Riva, *La sparizione del paesaggio*; Luca Beatrice, *Land & Man,* in *No Landscape,* Milano, Edizioni Italian Factory, 2009

Pia Capelli, *Ombre e luci del paesaggio contemporaneo*, in «Arte», aprile 2009

Aldo Dalla Vecchia, *Le "architetture pittoriche" di Marco Petrus*, in «Inflv», ottobre 2009

Arianna Boria, Contrasti e poesia nella Trieste di Petrus, in «Il Piccolo», 23 ottobre 2009

Pia Capelli, Non chiamateli palazzi, in «Arte» , novembre 2009

2008

Fulvio Irace, *Pittore di icone;* Pia Capelli, *Appunti per una biografia,*
in *Petrus' Milano,* Milano, Electa, 2008

Alberto Brigidini, *MyDesk - vivo in un disordine apparente*, in «GQ», aprile 2008

Gian Marco Walch, *Basta sollevare gli occhi: Milano è tutta un quadro,*
in «Il Giorno», 18 luglio 2008

2007

Alessandro Riva, *Italiana,* in *Italiana - Shanghai Art Museum*, Milano, Edizioni Italian Factory, 2007

Maurizio Sciaccaluga, *Linee all'Orizzonte,* in *Linee all'Orizzonte,* Falciano (RSM), Maretti Editore, 2007

Elena Pontiggia, *Petrus, Pittore-Architetto,* in *Achittettonica Petrus,* Milano, Electa, 2007

Vittorio Sgarbi, *Dove siamo? Appunti per una storia impossibile*; Maurizio Sciaccaluga, *Destini della pittura e destino di marginalità,* in *Arte Italiana, 1968-2007. Pittura*, Milano, Skira, 2007

Maurizio Sciaccaluga, *Il fascino discreto della figurazione,* in *Nuovi Realismi, 58mo Premio Michetti,* Firenze, Vallecchi, Firenze 2007

Chiara Canali, a cura di, *La Nuova Figurazione Italiana. – to be continued…*, Milano, Silvana Editoriale, 2007

Cristiana Campanini, *La squadra Italian Factory,* in «Arte», febbraio 2007

Stefano Pirovano, *Visioni Urbane,*
in «Casamica», all. «Corriere della Sera», 7 aprile 2007

Marco Di Capua, *La città col naso in su,* in «L'Unità», 15 aprile 2007

Felice Bonalumi, *Viaggio tra i colori - Marco Petrus,* in «L'Avvenire», 19 aprile 2007

Fiorella Minervino, *Architetture di città nei quadri di Petrus,* in «La Stampa», 23 aprile 2007

Pia Capelli, *Sogni di città,* in «Elle», aprile 2007

Grazia d'Annunzio, *Profile. Marco Petrus,* in «Vogue Italia», aprile 2007

Claudia Lanfranconi, *Menschenleer himmelwarts*, in «AD Germany», aprile 2007

Massimo Ferrari, *Marco Petrus - Ritratti di architetture*, in «Ore Piccole», aprile 2007

Paolo Manazza, *Il rally dei pittori italiani,* in «Il Mondo», 24 agosto 2007

2006

Marie-Noelle Terrisse, *Milan le style de la modernità*, in «Le Monde 2», all. «Le Monde», 3 giugno 2006

Paolo Manazza, *I nuovi italiani da comprare,* in «Il Mondo», 25 agosto 2006

2005

Carlo Fabrizio Carli, *Contemporanea,*
in *E42 EUR Segno e sogno del '900,*
Roma, Edizioni DataArs, 2005

Alessandro Riva, *Miracoli, altri miracoli e ancora altre strampalerie,*
in *Miracolo a Milano,* Milano, Edizioni Italian Factory, 2005

Claudio Rizzi, a cura di, *Generazione Anni '60 - arte contemporanea in Lombardia,* Gavirate (Va), Nicolini editore, 2005

Pia Capelli, *Miracolo, conformismo ko,*
in «Libero», 22 giugno 2005

Chiara Gatti, *La band di Italian Factory alla scoperta di Milano,*
in «la Repubblica», 25 giugno 2005

Massimo Pisa, *I grattacieli di Milano tra i grattacieli di New York*, in «la Repubblica", 12 ottobre 2005

Mario Perazzi, *Cattedrali in periferia,*
in «lo donna», all. «Corriere della Sera», 44, 29 ottobre 2005

2004

Alessandro Riva, *La nuova scena artistica italiana; Ridefinizione dei linguaggi e "koinè" regionali,*
in *Anteprima, XIV quadriennale d'arte di Roma*, Roma, Edizioni De Luca, 2004

Philippe Daverio, *Introduzione,*
in *Milano Milano,* Milano, Skira, 2004

Lorenzo Canova, *Immagini del XXI secolo,* in *Arte italiana per il XXI secolo*, Roma, Ministero degli Affari Esteri, 2004

Vittorio Sgarbi, *La pittura risorge a Torino,* in «Il Giornale», 19 gennaio 2004

Rossana Bossaglia, *La Quadriennale alla seconda tappa*, in «Corriere della Sera», 26 gennaio 2004

Alberto Fiz, *Le città invisibili,*
in «Arte In», 89, febbraio 2004

Maurizio Sciaccaluga, *Il secolo lungo della Pittura italiana. Dagli anacronisti al new glamour. Venticinque anni, mille rivoli e una sola grande corrente,*
in «Arte», agosto 2004

Cristiana Campanini, *Petrus. Sale la città*, in «Arte», ottobre 2004

Anna Foppiano, *Marco Petrus: Milano Milano*, in «Abitare», ottobre 2004

Sonia Milone, *La memoria disabitata, Milano rivisitata da Petrus,*
in «Il Giornale dell'Architettura», 22, ottobre 2004

Flavia Fossa Margutti, *Dipingere l'architettura*, in «Glamour», ottobre 2004

Rossana Bossaglia, *Quando Milano aveva l'impronta del Novecento,*
in «Corriere della Sera», 16 ottobre 2004

Luciana Baldrighi, *In mostra i palazzi dipinti da Petrus*, in «Il Giornale», 16 ottobre 2004

Pia Capelli, *Marco Petrus. Milano,*
in «Il Domenicale», 16 ottobre 2004

Alessandro Riva, *Una copertina firmata Petrus,* in «Carnet», 11, novembre 2004

2003

Alessandro Riva, *Il respiro della città*, in *Marco Petrus*, Milano, Electa, 2003

Alessandro Riva, *Italiana 2003. La nuova scena artistica*, in *Italian Factory, la nuova scena artistica italiana*, Milano, Electa, 2003

Beppe Severgnini, *London Suspended*, in *London Suspended*, Milano, Charta, 2003

Enzo Santese, *Udine*, in *Marco Petrus*, Tolmezzo (Ud), Edizioni Andrea Moro, 2003

Fabrizio Ferri, in *Italian Factory. Ritratti*, Milano 2003

Alessandro Riva, *Milano? Case su case, catrame e cemento*, in «Sette», 17, 2003

Alessandra Redaelli, *Città invisibile*, in «Arte», marzo 2003

Silvia Dell'Orso, *Petrus e Vitali, Officina milanese in mostra*, in «Tutto Milano», 328, all. «la Repubblica», aprile 2003

Luciana Baldrighi, *Scorci di Milano sulla tela nei ritratti urbani di Petrus*, in «Il Giornale», 1° maggio 2003

Federico Bucci, *Milano vista da…*, in «L'Architettura cronache e storie», maggio-giugno 2003

Marina Mojana, *Quei quadri sono pieni di talenti*, in «Economy», 4, giugno 2003

Dario Voltolini, *Marco Petrus: il cristallo dell'emozione*, in «Abitare», 430, luglio 2003

Grazia d'Annunzio, *La città vuota*, in «AD», novembre 2003

Emma Gravagnuolo, *Marco Petrus. Note da Londra*, in «Arte», dicembre 2003

Alessandro Riva, *Un italiano a Londra*, in «Carnet», dicembre 2003

Umberto Fiori per Marco Petrus, *Tornare*, poesia pubblicata in «Clandestino», 2003-2004

Chiara Vanzetto, *Petrus, una città sottosopra*, in «Corriere della Sera», 27 aprile 2003

Armando Besio, *Marco Petrus pittore di città*, in «la Repubblica», 28 aprile 2003

Pia Capelli, *Dal Pirelli alla Ca' Brutta, la città dipinta dal basso*, in «Libero», 29 aprile 2003

Rachele Ferrario, *Marco Petrus ritocca i palazzi dalla Torre Velasca al Pirellone*, in «La Stampa», 29 aprile 2003

Anna Mangiarotti, *Milano, città sottosopra "Ci salverà l'architettura"*, in «il Giorno», 29 aprile 2003

Paolo Manazza, *I giovani fanno il botto*, in «Corriere Economia», 16 giugno 2003

Rory Capelli, *Il poeta degli spazi*, in «I Viaggi di Repubblica», 301, 4 dicembre 2003

2002

Tito Maniacco, *Lungo viaggio nella città*, in *Marco Petrus*, Udine, Galleria Nuova Artesegno, 2002

Carlo Fabrizio Carli, *La città e le nuvole. Italia Argentina*, in cat. del 53° Premio Michetti, Firenze, Vallecchi, 2002

Nicoletta Cobolli Gigli, in *Premio Cairo Communication 2002*, Milano, Edizioni Giorgio Mondadori, 2002

Giorgio Bonomi, *Realismo e metafisica nella raffigurazione urbana. Da Sheeler a Petrus ed altri*, in «Titolo», 37, inverno 2001/2002

Lea Mattarella, *Quelli delle città*, in «Ars», aprile 2002

Maurizio Sciaccaluga, *Giovanni Raboni e la "Torre" di Petrus*, in «Arte», novembre 2002

2001

Dario Voltolini, *Marco Petrus*, in *Marco Petrus*, Pistoia, Frullini Arte Contemporanea, 2001

Nicoletta Cobolli Cigli, in *Premio Cairo Communication 2001. La giovane figurazione in Italia*, Milano, Giorgio Mondadori, 2001

Carlo Fabrizio Carli, *Una scelta di pittura*, in *Premio F. Ferrazzi*, Sabaudia (Lt) 2001

Armando Besio, *Moretti, da San Vittore al Watergate*, in «la Repubblica», 7 maggio 2001

Maria Vittoria Capitanucci, *Luigi Moretti, due eventi per ricordarlo*, in «Costruire», 217, giugno 2001

Giacomo Borella, *L'architetto delle "piramidi"*, in «Corriere della Sera», 6 maggio 2001

Francesca Bonazzoli, *Il collezionismo è donna e l'arte figurativa vola*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 2001

2000

Alessandro Riva, *Il fantasma del genere*, in *Sui Generis, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano*, Perugia, Edizioni Medusa, 2000

Alberto Fiz, *Architetture interiori*, in *Marco Petrus - Verdeocra*, Bolzano 2000

Fabrizia Buzio Negri, a cura di, *Figurazione a Milano, dal Secondo Dopoguerra a oggi*, Milano, La Posteria, 2000

Claudio Rizzi, a cura di, *Premio d'arte città di Lissone*, Lissone, Arte Grafiche Meroni, 2000

Mario Perazzi, *Guida alle mostre: Marco Petrus*, in «Corriere della Sera», 8 gennaio 2000

Rory Cappelli, *Paesaggi urbani*, in «I Viaggi di Repubblica», 190, 13 gennaio 2000

1999

Alessandro Riva, *La riconquista del segno*, in *Le carte dell'Officina Milanese*, Milano, Skira, 1999

Alessandro Riva, *Il demone della città*; Arnaldo Romani Brizzi, *Misteriose città*, in *Il mistero delle città*, Roma, Edizioni Il Polittico, 1999

Alessandro Riva, *Officine a Milano*; Arnaldo Romani Brizzi, *La Pittura Ritrovata 1978-1998*, in *La Pittura Ritrovata 1978-1998*, Roma, Edizioni Il Polittico, 1999

Alessandro Riva, *La rivoluzione silenziosa*, in *Artisti italiani sotto i 40 anni*, Conegliano (Tv), Linea d'ombra Libri, 1999

Alberto Bassi, *Architettura dipinta: La mano di Petrus*, in «Costruire», aprile 1999

1998

Alessandro Riva, in *Officina Milanese*, Milano, Edizioni Trentadue, 1998

Marina Pizziolo, *Lo Spazio del Tempo*, in *Marco Petrus*, Imbersago (Lc), Galleria Mari, 1998

Roberta Perfetti, *Profili di Roma*, in *Arte a Parte Roma*, Roma, Edizioni Joyce & Co., 1998

1997

Enzo Di Martino, *Claudio Rebeschini*, in *Storie di città*, Venezia, Galleria San Pantalon, 1997

Alessandro Riva, in *Esterno Città*, Milano, Appiani Arte Trentadue, 1997

XXXVII Premio Suzzara, Immagini di realtà, immagini reali, Suzzara (Mn), 1997

Alberto Rollo, *Il romanzo milanese di Marco Petrus, pittore*, in «Linea d'ombra», gennaio 1997

Federico Bucci, *Le nostre città interiori*, in «Liberazione», 30 aprile 1997

Sebastiano Grasso, *Se il pittore diventa architetto*, in «Corriere della Sera», 24 maggio 1997

Alessandro Riva, *Petrus, Milano dei misteri*, in «Arte», agosto 1997

1996

Vincenzo Accame, *Marco Petrus*, in *XVIII Rassegna nazionale del disegno "Giovanni Segantini"*, Milano 1996

Luigi Mazza, a cura di, copertina e immagini Marco Petrus, in *Planning Theory*, 16, Milano, Edizioni Franco Angeli, 1996

Umberto Fiori, *Marco Petrus*, in *Parlare al muro, sedici poesie e otto immagini*, Milano, Edizioni Marcos y Marcos, 1996

Francesca Pensa, a cura di, *Metropoli*, in *Quaranta artisti delle aree metropolitane di Milano e Berlino*, Rozzano, Edizioni del Titano, 1996

Giorgio Seveso, *Inaugurata la rassegna "Giovanni Segantini"*, in «Il Cittadino», 29 giugno 1996

Alessandro Riva, *Le mille luci della nuova realtà urbana*, in «Arte», agosto 1996

1995

Rossana Bossaglia, a cura di, *Milano, cento artisti per la città*, Milano, Edizioni Mazzotta, 1995

Mario de Micheli, *Il pittore e l'immagine*, in *Marco Petrus*, Piacenza, Galleria Il Cenacolo, 1995

Guido Giubbini, Sandra Solimano, a cura di, *Xylon italiana, Triennale nazionale di xilografia*, Genova, Museo d'arte contemporanea di Villa Croce, 1995

Francesca Pensa, a cura di, *Venature*, Berlin, Neues Kunst Quartier Ehemalingen AEG, 1995

Florence Grivel, in *Interprétations urbaines: trois regards romands, trois regards milanais*, Lausanne, Museé de Pully, 1995

Antonello Negri, presentazione della mostra, in *Sentimento della città*, Milano, Fondazione Corrente, 1995

Patrizia Zambrano, *Marco Petrus: ombre e pietre*, in «Duel», febbraio 1995

1994

Antonello Negri, *Contro la leggerezza*, in *Reale e immaginario, convergenze e fratture nell'attuale arte lombarda, Santa Maria della Pietà*, Cremona 1994

Alessandro Riva, *Le fabbriche sono le mie cattedrali*, in «Arte», gennaio 1994

Dina Draeger, *From an opening within to the outside world*, in «Der Kunsthandel», agosto 1994

Dimitri Plescan, *Marco Petrus*, in «Pagine d'arte», 46, Milano 1994

1993

Rossana Bossaglia, *Alessandro Riva*, in *Marco Petrus*, Milano, Centro Arte San Fedele, 1993

Marina De Stasio, *Una mostra: istruzioni per l'uso*, in *Venature*, Pisa, Palazzo Lanfranchi, 1993

Regione Lombardia 1993, *Premio San Carlo Borromeo*, Milano, Museo della Permanente, 1993

Sara Banti, *Autori allo specchio, Souvenir di Periferia*, in «Brava Casa», ottobre 1993

1991

Vicenzo Accame, Alessandro Riva, in *Marco Petrus*, Milano, Galleria Noa, 1991

Rossana Bossaglia, Giorgio Seveso, in *Arte giovane in Lombardia: Ricerca e presenze nell'arte*, Cremona, Santa Maria della Pietà, 1991