

**Karl Stengel**

**Tra Espressionismo surreale e Astrazione lirica, le ragioni del disegno e quelle del colore**

di Giampaolo TROTTA

Le opere esposte in questa mostra fiorentina del maestro ungherese Karl Stengel sono suddivise in due sostanziali gruppi, apparentemente assai diversi tra di loro: le grandi tele dominate dal colore, di forte impatto lirico ed emozionale espressionista astratto, che affondano le proprie radici nella sperimentazione informale americana ed europea postbellica e in alcune avanguardie russe prebelliche, e una figurazione surreale su carta e di più contenute dimensioni, spesso 'grottesca', di ascendenza più marcatamente europea e segnatamente espressionista tedesca. Opere tutte assai originali e di forte impatto, che uniscono il raro pregio di possedere un'assoluta identità artistica, ma al contempo una forte radice culturale nell'arte storica del Novecento. Un'analisi delle opere di Stengel non solamente da un punto di vista di critica d'arte, ma anche di 'storia' dell'arte lumeggerà meglio questo singolare e felicissimo sodalizio.

Nella prima serie di opere, il suo lavoro si concentra sulle emozioni di base, spesso riempiendo grandi tele con pochi colori intensi, senza *nuances*, e solo piccoli dettagli immediatamente comprensibili e sviluppando il suo stile: luminosi rettangoli colorati sembrano stagliarsi sulla tela librandosi al di sopra della sua superficie, luccicanti blocchi di colore di ampio respiro (figg. 1, 2 e 3). Il riferimento culturale di Stengel, in questo caso, è indubbiamente Mark Rothko e, più latamente, la *Color Field Painting* (cioè la pittura a campi di colore), movimento caratterizzato dall'uso di grandi tele coperte interamente ed unicamente da estensioni invariate di colore, che escludevano, però, a differenza di quanto avviene nei quadri di Stengel, qualsiasi interesse per il valore del segno, della forma o della materia. Come Malevič, allorché definiva il Suprematismo (quasi un secolo fa, attorno al 1913), Stengel pare sostenere, con tali opere, che l'artista moderno deve guardare a un'arte finalmente liberata da fini pratici ed estetici e lavorare soltanto assecondando una pura sensibilità plastica; la pittura non deve essere la rappresentazione estetica della realtà e, invece, il fine dell'artista è quello di ricercare un percorso che conduca all'essenza dell'arte: all'arte, cioè, fine a se stessa. A comporre l'opera suprematista russa a campi di colore, però, come si sa, non c'era che un solo elemento: il colore, appunto, che veniva espresso nel miglior modo possibile in un dipinto astratto (basti pensare al famoso quadrato in nero di Malevič, del 1915, oppure al suo quadrato rosso, ambedue perimetrati di bianco). Nei quadri di Stengel, invece, non osserviamo monocromi assoluti, ma una sorta di rivisitazione personalizzata dell'Espressionismo astratto (inteso, almeno in parte, nell'accezione che fu propria del movimento artistico statunitense successivo alla Seconda Guerra Mondiale) e dell'Informale europeo, con riferimenti al *Tachisme* francese di un Georges Mathie o di un Hans Hartung. Conformemente alle idee che a suo tempo espresse il critico americano Clement Greenberg, fortemente avverso al minimalismo di matrice industriale reiterata ed anti-soggettivo, l'arte vera si basa sul sentimento. In questa serie Stengel non si propone di raffigurare le immagini dei sogni e dell'inconscio, come faceva il Surrealismo, ma l'arte consiste nell'atto stesso del dipingere. Al centro del lavoro è l'individualità (soggettività) dell'artista e luogo di esistenza dell'artista e dell'arte è il quadro, spazio libero da convenzioni estetiche, in cui Stengel convoglia le proprie emozioni e la propria energia vitale.

Le sue tele, 'rothkiane' nell'idea-matrice alla base (cfr. anche fig. 6), si vestono solitamente di una bicromia – fatta per contrasti tra tonalità calde e fredde e alludente a contrasti tra opposti sentimenti e sensazioni psicologiche (rosso e blu: fig. 1; nero e blu: fig. 3; blu e verde: fig. 2; cremisi e rosa cupo: fig. 4; bianco e rosso: fig. 5; grigio e bordeaux; celeste e rosa: fig. 6, ecc.) – che definisce, mediante una potente linea nera ed espressioni-

sta, un'ambientazione virtuale o embrionale, con una sorta di sua linea di orizzonte, nella quale si inserisce la 'scatola' del rettangolo, racchiudente segni gestuali nervosamente 'hartunghiani' come segreti dell'anima. Una sua originalissima *Action painting*, perché sottolinea l'urgenza dell'azione per l'artista. Un' 'Azione' che non va intesa solamente in senso motorio, gestuale, ma anche squisitamente ed impalpabilmente psicologico ed esistenziale. L'artista 'esiste' non perché raffigura qualcosa esistente fuori da sé, ma perché sceglie di agire. 'Azione' intesa, quindi, come assunzione del rischio di dipingere il quadro senza un progetto preconstituito, lasciando che il quadro nasca e si riveli al momento. 'Azione' come auto-conferma dell'esistenza dell'artista, dando senso a sé e alla Storia.

Ecco che il suo modo di 'gesticolare' attraverso pennellate mosse e dinamiche (in contrasto con l'omogeneità circostante dei rammentati fondi 'malevičiani', nel nostro caso fondali di una 'scena' tutta interiore), che sembrano a tratti acquerellose (tecnica che ritroviamo pure nei sottofondi delle sue opere maggiormente figurative su carta), richiama alla mente le grandi tele dell'americana Helen Frankenthaler (figg. 2 e 8) e, quando le pennellate si fanno, al contrario, più graficizzate e quasi ideogrammi (figg. 4, 5 e 6), le sue opere si avvicinano allo 'scritturismo' di un Riccardo Licata o al 'graffitismo' di un Giorgio Celiberti. Una specie di alfabeto immaginario ed immaginifico composto da simboli e tratti grafici, una 'scrittura grafico-pittorica' assoluta ed anti-armonica che trae ispirazione come dal linguaggio musicale e pare trovare linfa vitale e commento sonoro nella dodecafonia schönbergiana (fig. 4). Come nessuno dei dodici suoni della scala cromatica prevale sugli altri e le composizioni, pertanto, non sono basate sulla tonica e non presentano più la struttura gerarchica tipica del sistema tonale, così le 'note grafico-cromatiche' di Stengel, in questo caso, riempiono il campo 'uniformemente' e senza 'picchi' tonali, specialmente nei fondali delle sue opere su carta (figg. 8 e 9).

L'artista, con l'ispirazione di un grande compositore e contemporaneamente la maestria di un direttore d'orchestra, fa muovere segni gestuali e colori sulla tela e sulla carta così da restituirci spartiti emotivamente dinamici, dove una gestualità contenuta e mediata trova adeguata rispondenza in un colore deciso, che delimita uno spazio espressionista concepito come luogo evocativo della spiritualità. Opere declinate talora come omaggi personalissimi ad Hartung, a Kandinskij o all'ultimo Mirò. E proprio nell'ultima sua produzione, sul volgere del 2010 (fig. 27), pare riaffermarsi quanto sosteneva proprio Kandinskij a proposito della spiritualità nell'arte: l'anima è come un pianoforte con molte corde, il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto; il movimento del colore è una vibrazione che tocca le corde dell'interiorità ("mi sembrava che l'anima viva dei colori emettesse un richiamo musicale, quando l'inflessibile volontà del pennello strappava loro una parte di vita"). Colore nel quale prende poi forma larvale la figura umana 'pensata' da Stengel (figg. 28 e 29), nasce dal colore stesso per danzare libera da ogni schema sulla tela, in un giuoco di rossi (caldi come il suono vitale di una tuba), di verdi acqua (vibranti ed espressivi come il suono riposante del violino) e di silenti neri, con accenni di azzurro (agile ma pastoso come il suono del flauto tranquillo), su statici fondi bianco-grigi, che donano pause alla composizione. La sua opera, che nella produzione prevalentemente a pastello e matita su carta non ha mai cercato la completa astrazione bensì un linguaggio surreale poeticamente semplificato, nell'ultimo periodo si abbandona, dunque, al trionfo fantastico del colore puro, in una gioiosa libertà formale assoluta, per poi tornare ad un'ombra di figurazione.

La formazione 'tedesca' di Stengel e la sua robusta preparazione figurativa, legata ad una sorprendente abilità nel disegno, torna prepotente nella seconda serie di opere, questa volta tecniche miste su carta, come si diceva. Su una base ancora una volta, come si diceva precedentemente, astrattamente vorticoso e 'frankenthaleriano' (figg. 8, 9, 16, 18 e 19) – a tratti memore del cupo magma grafico-cromatico di Wols, il tedesco Otto Wolfgang Schulze (figg. 10, 13 e 22) – nascono le sue figure surreali e metafisiche, fatte di sogno, di ironia, di malinconia e di larvato enigma. Se l'ambientazione delle figure è di ascendenza

surreale daliliana (con gli oggetti 'fuori scala' rispetto ai personaggi: figg. 11 e 12) e talvolta con un'aura silenziosamente monodimensionale dechirichiana (figg. 7 e 24), un'umanità spesso 'aspra', dai connotati culturali apertamente tedeschi nella raffigurazione espressionista di corpi e di volti trattati come architetture (con riferimenti da Kirchner a Schiele: figg. 8, 11, 22 e 23), popola i suoi disegni come statue ora statiche come silhouette o ombre, ora gesticolanti nelle deformazioni anatomiche. La carnalità rivisitata di un George Grosz (figg. 14 e 15) si fa ironia, sarcasmo visionario, critica disincantata e meditabonda della società e delle sue icone (fig. 20). Proprio in quest'ultima opera, l'aura fumosa del locale notturno di altri tempi, che pare traslarsi e concretizzarsi nei neri e nei grigi antracite del policromo fondale pollockiano, porta con sé la visione eterea di una figura carnale di donna nuda del varietà, che prende forma e sostanza dai pensieri e dalle note musicali - come di una canzone fatale evocante "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" - del suonatore di pianoforte, scettico-romantico-decadente personaggio di un simbolico ed esistenzialista *Der Blaue Engel* di stembergiana memoria. Ma, soprattutto, si evince un pervicace, ostinato credo nella Libertà a più ampio spettro (fig. 15). La riduzione grafica del segno - tracciato con matita, talora su carta trasparente applicata su altra carta dove è impresso l'esuberante fuoco d'artificio cromatico informale (ad esempio, le figg. 18, 19, 20 e 23) - si radicalizza per esprimere (pur senza alcuna implicazione di condanna morale) il degrado etico, mescolando fonti artistiche auliche del passato a iconografie più apertamente erotiche e popolari del periodo tra le due guerre mondiali (fig. 20). Stengel passa, così, da disegni caricaturali ad apocalittiche vedute surreali ad una grafica programmaticamente 'etica', di una sua originale e particolare etica libertaria. La sua matita corrosiva svela impietosamente l'ipocrisia e la violenza; il suo stile duro e spigoloso diviene denuncia meditata della spietata avidità dei ceti dirigenti e di volgari uomini d'affari immersi nella globalizzazione contemporanea, nascosta sotto la maschera della rispettabilità. Le 'storie' simbolicamente narrate da Stengel nascono dal vissuto dell'artista, rappresentano la ricerca dell'emozionale e dello spirituale nella realtà che li circonda, divengono riflessioni sulla solitudine dell'uomo, sull'alienazione dell'individuo, ma anche 'fotografano' emozioni, sensualità, raggiungimento di una soddisfazione interiore per mezzo dell'occhio, aliena da visioni trascendentali. Stengel porta all'esterno - direttamente sul supporto pittorico - la sua anima allo stato puro, così com'è e senza alcuna mediazione.

Le deformazioni dell'Espressionismo e le semplificazioni del disegno conferiscono una cruda incisività al segno, mentre i piani multipli (figurativo/informale: figg. 16, 17, 18, 20, 22 e 23) e gli effetti simultanei (bianconero/colore: si vedano le medesime opere) danno contrasto e contrappunto, non rinunciando ad un'analisi e precisione nei particolari descritti, in una struttura di insieme esaltata e visionaria. La linea tonale in grafite sul foglio in primo piano che definisce le figure è eloquente, spesso non necessita del colore se non su un altro livello, quello a macchia gestuale in secondo piano, questa volta dalle assonanze con la musica orchestrale romantica di ascendenza ottocentesca (beethoveniana), ma ancor più con quella impressionista. Stengel comunica le sue impressioni, emozioni, sensazioni e percezioni momentanee, fuggitive, evanescenti, oniriche, eterree, aeree, irreali, fantastiche. A differenza dei sentimenti, duraturi e profondi, del romanticismo, le impressioni stengeliane sono brevi e indefinite, trasmesse mediante contorni pittorici spesso sfumati nella macchia cromatica informale, come contorni musicali indefiniti, sospesi, conferendo un'atmosfera immaginaria, raffinata, elegante, preziosa, in parte dalle 'sonorità' visive che rispecchiano quelle musicali di un Debussy o di un Ravel. I colori pittorici dell'artista corrispondono quasi a colori timbrici strumentali.

Nella mostra sono prevalentemente esposti i disegni con la grande pagina bianca 'fuori scala', dove deve essere scritta la parabola esistenziale della vita: pagina alta quanto e più dei personaggi, li avvolge piegata in due o in tre parti come un paravento (figg. 7, 9, 11, 13, 19 e 21), come il fondale della scena dove agiscono ed interagiscono personaggi iso-

lati tra loro, soli come mummie egiziane (figg. 7, 10 e 13) e come monadi che non riescono a comunicare, tra alberi scheletrici (fig. 17), 'pietre di Luna', sfere e piramidi in bianco e nero (fig. 7), che si stagliano sul fondo colorato di un Cosmo magmatico interiore tutto da esplorare in un fantascientifico viaggio-'Odissea nello Spazio', talora fra lune crescenti, stelle e sprazzi di luce solare (fig. 11). Oppure, come in un altro disegno, l'enigma del Tempo, della Storia e della Civiltà paiono concretizzarsi nei simboli del sole stellare risucchiato in una spirale, dell'altra spirale della conchiglia e del cipresso che circondano il grande masso rettangolare nel quale è come scolpito od inciso l'abecedario della Vita nelle lettere greche e nei numeri arabi (fig. 12). Figure quasi informi alcune volte come ombre colorate dell'uomo, proiettanti a loro volta ombra scura sul Gran Foglio della Vita (fig. 19), che se da un lato rivelano l'assenza del personaggio in una sua specifica connotazione somatica, sono d'altra parte segno di una presenza che si rivela e si cela ad un tempo, che incombe nella sua eterea inconsistenza. Immagini di uomini e di donne deformate dall'occhio interiore dell'artista, che talora indulge verso un indefinito *cloisonnisme* dominato dalla linea nera di contorno. Simbolo paradigmatico diviene la donna dall'urlo represso che affiora sulla sua bocca, dal pugno chiuso in una rabbia che quasi la crocifigge a braccia divaricate sul foglio di antica scrittura contabile del Settecento, sul quale la figura è rappresentata nelle vorticosamente linee nere cui si sovrappongono segni blu e connotazioni rosse a sottolineare i fulcri della vita umana (e sessuale), come in un espressionista Uomo di Leonardo da Vinci reinterpretato modernamente al femminile (fig. 14).

L'uomo intuito da Stengel deve liberarsi dalle bende che lo avvolgono come una mummia e ritrovare nelle geometrie dello Spazio il suo volo di libertà, come paiono indicare i grandi volatili che si librano in aria in alcune sue opere (figg. 10 e 15), alla ricerca di sciogliere gli incubi fossilizzati interiormente e quella prigionia, ancor prima che nel corpo nell'anima, subita durante gli anni bui della Seconda Guerra Mondiale in Russia. Così, in un volto gigantesco di un suo disegno del 2006, ritagliato nel foglio surreale di fronte al quale sta impassibile e dechirichiana la figura dai ghirigori blu (fig. 16), i grandi occhi che guardano pietrificati un 'oltre' lontano quasi rispecchiano, pur nel bianco e nero, gli occhi cerulei – dolci, silenti e disincantati – dell'artista.

Nell'ultima produzione stengeliana la sua già tipica figura, ridotta a fragile ombra cinese di una *silhouette* di carta (come le figurine ritagliate nel giornale dai bambini), ombra proiettata e surrealisticamente avvolta dal sipario delle pagine bianche o vorticosamente 'scritte' (figg. 7, 9 13, 19 e 21), assume grandi dimensioni (figg. 24 e 25), coagulandosi nei toni del rosso, dell'azzurro e del verde, e in alcune opere sembra partorita dal dinamismo della pennellata espressionista (fig. 26), così che getta un ponte simbolico e semiotico tra l'astrazione e la figurazione, indissolubilmente fuse in un'orchestrazione assoluta.

Opere, quindi, come si può evincere, non divise in due gruppi differenti e alternativi, come pareva inizialmente, ma fuse in un *unicum* di sorprendente coerenza intellettuale, impastate della stessa vis pingendi, della medesima visionarietà lirica e gestuale: un magma travolgente di straordinaria originalità e forza di impatto visivo e concettuale che non è riconducibile a nessun precedente artistico se non a Stengel stesso e alla sua vita indissolubilmente intrisa di segnanti esperienze personali e di caparbio e sempre giovanile vigore creativo. Un grande 'vecchio' che ha attraversato con orgoglio 'avanguardistico' tutto il Novecento, per incendiare ancora come un ventenne, nonostante i suoi ottantacinque anni, i propri quadri dipinti con inestinguibile *furor pingendi* nel suo caotico studio tra le ridenti e dolci colline del Valdarno Superiore e declinati secondo l'inconfondibile sua maniera di intendere l'Espressionismo lirico e surreale.

## **Karl Stengel**

### ***Between Surreal Expressionism and Lyrical Abstraction, the reasons for drawing and for colour***

by Giampaolo TROTTA

In this Florentine exhibition, the works by the Hungarian master, Karl Stengel, are divided into two major groups that are seemingly quite different from each other: the large canvases dominated by colour, of strong emotional and lyrical abstract expressionist impact, that have their roots sunk in post-war American and European *informel* experimentation and in some pre-war Russian avant-garde art, and then the surreal, often 'grotesque', representations of a smaller size on paper, with a more markedly European ancestry, in particular German Expressionism. The works are all very original and of great impact, and are united by a rare merit: they all have absolute artistic identity but at the same time have strong cultural roots in the history of art of the twentieth century. An analysis of Stengel's art, not only from an art critical point of view, but also from that of art 'history' will better demonstrate this singular and happy combination.

In the first series of works where his style develops his art focuses on basic emotions, often filling large canvases with few, intense colours, without nuances, and with only small, immediately comprehensible details: brightly coloured rectangles that appear to stand out against the canvas hovering above the surface, shimmering and wide-ranging blocks of colour (figs. 1, 2 and 3). Stengel's cultural reference in this case, is undoubtedly Mark Rothko and, more generally speaking, *Color Field painting*, a movement characterized by the use of large canvases entirely and uniquely covered in unvaried expanses of colour, which excluded however, contrary to Stengel's paintings, any interest in the value of a sign, shape, or matter. Like Malevich, when he defined Suprematism (almost a century ago, around 1913), Stengel seems to support, in these works, that the modern artist must look at art as having been finally freed from possessing a practical and aesthetic purpose and must work to only support a pure plastic sensitivity; painting must not be an aesthetic representation of reality and instead, the artist's aim should be to find a path that leads to the essence of art: to art, that is, an end in itself. As we know however, there was only one element in the Russian Suprematist works that made up of fields of colour: colour, that was expressed in the best way possible, through abstract painting (think of the famous black square by Malevich of 1915, or his red square both on a white background). In Stengel's paintings, however, we do not see absolute monochromes, but a sort of personalised reworking of Abstract Expressionism (understood, at least in part, as that American artistic movement post World War II) and the European *Informel*, with references to the French *Tachisme* of Georges Mathie or Hans Hartung. In accordance with the ideas expressed at the time by the American critic Clement Greenberg, strongly adverse to minimalism with its repetition and anti-subjective industrial roots, true art is based on feeling. In this series, Stengel is not depicting images of dreams and the unconscious, as the Surrealists did, but his art lies in the very act of painting. At the core of the work is the individuality (subjectivity) of the artist, the artist and art exist within the painting: that is a space free from aesthetic conventions, and where Stengel conveys his emotions and his vital energy.

His canvases that are Rothko-like in their idea-matrix (see also fig. 6), are usually two-colour - with contrasts between warm and cold tones and alluding to contrasts between opposing sentiments and psychological sensations (red and blue: figure 1; black and blue: fig. 3; blue and green: fig. 2; crimson and dark pink: fig. 4; white and red: fig. 5; grey and burgundy, blue and pink: fig. 6, etc.) - that defines, by means of a powerful black expressionist line, an embryonic or virtual setting, with its sort of ho-

rizon line, on which the rectangle 'box' is inserted that nervously encloses 'Hartung-like' gestural signs, like secrets of the soul. His very original *Action painting* highlights the urgency of action for the artist. An 'Action' that should not be understood only in the sense of a gestural motion, but also in an exquisitely and impalpably psychological and existential way. The artist 'exists' not because he represents something existing outside of himself, but because he chooses to act. 'Action' understood therefore, as acceptance of the risk of painting without a preconceived idea, letting the painting come about and reveal itself in that moment. 'Action' as a self-confirmation of the artist's existence, giving a meaning to himself and to History.

His way of 'gesticulating' with blurred dynamic brush strokes (in contrast to the surrounding homogeneity of the Malevich-like backgrounds, in our case that are the backdrop to a completely interior 'scene'), which are at times 'watercolourish', (a technique we also see in the backgrounds of his more figurative works on paper), brings to mind the large canvases of the American artist Helen Frankenthaler (figs. 2 and 8) and, when on the contrary, the strokes are more graphitized and almost ideograms (figs. 4, 5 and 6), his works are closer to the 'writings' of Riccardo Licata or to the 'graffiti' of Giorgio Celiberti. A kind of imaginary and imaginative alphabet consisting of symbols and graphic scribbles, an absolute and anti-harmonic 'graphic-pictorial writing' that finds inspiration in musical language and seems to find lifeblood and resonant comments in Schoenberg's dodecaphonic technique (fig. 4). As none of the twelve tones of the chromatic scale prevail over the others and the compositions, therefore, are not based on the tonic and no longer have the hierarchical structure typical of the tonal system, so Stengel's 'graphic-chromatic notes', in this case, fill the area 'evenly' and without tonal 'peaks', particularly in the backgrounds of his works on paper (figs. 8 and 9).

The artist, with both the inspiration of a great composer and the skill of a conductor, makes gestural marks and the colours move on the canvas and on the paper so as to give us emotionally dynamic scores, where a contained and mediated gesture finds its response in a strong colour that defines an expressionist space, conceived as a place evocative of spirituality. Works that are sometimes declined as very personal homages to Hartung, to Kandinsky or to late Mirò. And it is in his latest production at the end of 2010 (fig. 27), that the artist seems to reassert what Kandinsky believed about spirituality in art: the soul is like a piano with many strings, the colour is the key, the eye is the hammer, the movement of colour is a vibration that touches the strings of inner life ("It seemed to me that the soul of the colours emitted a musical call, when the unbending will of the brush tore a piece of life from them"). Colour which then takes on a larval form in the shape of a human figure 'created' by Stengel (figs. 28 and 29), arising from that very colour to dance free of any grid on the canvas, in a play of reds (hot like the vital sound of a tuba), of aqua greens (vibrant and expressive as the relaxing sound of the violin) and of silent blacks, with hints of blue (agile but dense like the tranquil sound of the flute), on static grey-white backgrounds, that create the pauses in the composition. His work, in the predominantly pastel and pencil on paper phase, has never looked to be only abstract but also suggests a simplified poetically surreal language; in the last period he abandons himself, therefore, to the fantastic triumph of pure colour, in a joyous, absolute and formal freedom, to then return to a shadow of figuration.

Stengel's 'German' formation and his strong figurative preparation, linked to an astonishing ability to draw, comes to the forefront in the second series of works, this time mixed media on paper. Against a, once again, abstractly vorticoso and 'Frankenthaler-like' background, (figs. 8, 9, 16, 18 and 19) - at times reminiscent of the German artist, Otto Wolfgang Schulze's, Wols' sombre graphic-chromatic magma, (figs. 10, 13 and 22) - his surreal and metaphysical figures are revealed, made up of dreams, irony, melancholy and masked enigma. If the setting of the figures has a sur-

real Dalí-like ancestry (with the objects being "out of scale" compared to the characters: figs. 11 and 12) and sometimes with a silently monumental De Chirico-like aura (figs 7 and 24), an often 'bitter' humanity, from the openly German cultural connotations in the expressionist depiction of faces and bodies treated as architecture (reference to Kirchner and Schiele: figs. 8, 11, 22 and 23), populates his drawings as statues sometimes as still as silhouettes or shadows, sometimes gesticulating in their anatomical deformations. The revisited carnality of George Grosz (figs. 14 and 15) creates irony and visionary sarcasm and is a thoughtful and sobering critique of society and its icons (Fig. 20). It is this last work, the aura of a smoky nightspot from another era, that seems to shift and materialize in the blacks and greys of the polychrome Pollock-like background, and that carries with it the ethereal vision of a carnal figure of a naked woman, the variety that takes form and substance through the thoughts and the musical notes – as in a fatal song evoking "Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" – of the pianist, a skeptical-romantic-decadent character of a symbolic and existential *Der Blaue Engel*, reminding one of Sternberg. But above all, it depicts a stubborn, obstinate belief in Freedom in the wider sense (fig. 15). The graphic reduction of the strokes - drawn in pencil, sometimes on transparent paper placed over another piece of paper onto which the exuberant abstract chromatic firework is impressed (for example figs. 18, 19, 22 and 23) - becomes radicalized to express (without any implication of moral convictions) ethical degradation, mixing solemn artistic sources of the past with more openly erotic and popular iconography of the period between the two world wars (fig. 20). Stengel moves, like this, from caricatured drawings to surreal apocalyptic views to a programmatically 'ethical' drawing style, with his original and particular libertarian ethic. His corrosive pencil mercilessly reveals hypocrisy and violence; his style becomes hard and sharp, a denunciation of the ruthless greed of the ruling classes and vulgar businessmen immersed in contemporary globalization, hidden behind the mask of respectability. The 'stories' that are symbolically narrated by Stengel derive from the artist's own experiences and represent the search for emotions and for the spiritual reality that surround him, they become reflections on man's solitude and on the alienation of the individual, but they also photograph emotions and sensuality and achieve visually an inner satisfaction, devoid of transcendental visions. Stengel reveals - directly onto the pictorial surface - his soul in a pure state, as it is and without any mediation.

The deformations of Expressionism and simplifications of the drawing give a crude incisiveness to the strokes, whilst the multiple planes (figurative / abstract figs. 16, 17, 18, 20, 22 and 23) and the simultaneous effects (black and white / colour: see previously stated examples) give contrast and counterpoint, without renouncing analysis and accuracy in the detail, in a both enhanced and visionary structure. The graphite tonal line that define the figures in the foreground of the sheet are eloquent, often colour is not necessary, if not on another level, that of the gestural stains in the background, this time with assonances of the romantic orchestral music of the nineteenth-century (Beethoven), but even more so with Impressionist music. Stengel reveals his momentary impressions, emotions, sensations and perceptions that are fleeting, evanescent, oneiric, ethereal, airy, unreal and fantastic. In contrast to the lasting and profound sentiments of Romanticism, Stengel's impressions are short and vague, transmitted through pictorial outlines, often *sfumato* in the chromatic abstract marks, like an undefined suspended musical accompaniment, giving an imaginary, refined, elegant, precious atmosphere, in part by the visual 'sonorities' that mirror those in the music of Debussy or Ravel. The pictorial colours of the artist almost resemble instrumental tonal colours.

In this exhibition, the drawings on a big 'out of scale' white page are predominantly being shown, where the existential parable of life is written: pages that are taller than the figures themselves, he wraps them folded in two or three parts like a screen

(figs. 7, 9, 11, 13, 19 and 21), like the background to a scene where the characters act and interact but that isolated from each other, alone like Egyptian mummies (figs. 7, 10 and 13) and like monads that cannot communicate, amongst skeletal trees (fig. 17), 'moonstones', black and white spheres and pyramids (fig. 7), that stand out against the coloured background of a magmatic inner Cosmos to be explored in a sci-fi journey 'A Space Odyssey', sometimes between crescent moons, stars and flashes of sunlight (fig. 11). Or, as in another drawing, the enigma of Time, History and Civilization seem to materialize in the symbols of the radiant sun sucked into a spiral, in the other spiral of the shell and in the cypress tree that surround the large rectangular block of stone in which the alphabet of life in Greek letters and Arabic numerals is carved or engraved. (fig. 12). They are almost shapeless figures, sometimes like a coloured shadow of a man, in turn projecting a dark shadow onto the big "Sheet of Life" (fig. 19), that whilst revealing on the one hand, the absence of a character in a specific somatic connotation, on the other they represent a presence that both reveals and conceals, that lies in its ethereal inconsistency. Images of men and women that are deformed by the artist's inner eye, that sometimes indulge in an indefinite *cloisonné* dominated by the black outline. The repressed scream of a woman as it emerges from her mouth becomes a paradigmatic symbol, the clenched fist in rage that nearly crucifies her with arms wide apart, upon a sheet of an antique eighteenth century book entry, on which the figure is represented with vigorous black lines overlapping with blue stains and red connotations, to emphasize the focal points of human life (and sexual life), as in an expressionist version of the Vitruvian Man by Leonardo da Vinci in a modern female reinterpretation. (fig. 14).

The man created by Stengel must break free from the bandages that wrap him like a mummy, to find his flight to freedom in the geometry of Space, like the large birds that soar in the air, as some of his works seem to suggest (figs. 10 and 15), seeking to dissolve the internally fossilized nightmares and that imprisonment, both of the soul and body, that he suffered during the dark years of the Second World War in Russia. Thus, in the gigantic face in a drawing from 2006 cut out of a surreal sheet, in front of which is the impassive and De Chirico-like figure made up of blue squiggles (fig. 16), the large petrified eyes that look far 'beyond', almost reflect, even though in black and white, the blue eyes - sweet, silent and disillusioned - of the artist.

In Stengel's latest production, his by now recurring figure, reduced to a fragile Chinese shadow of a paper silhouette (like the figures cut out of newspaper by children), with its shadow cast and surrealistically wrapped by the curtain of white pages or whirling 'writing' (Figs. 7, 9 13, 19 and 21), takes on very large dimensions (figs. 24 and 25), coagulating in shades of red, blue and green and in some works seems to come out of the dynamism of expressionist brushwork (fig. 26), so that a symbolic and semiotic bridge is created between abstraction and figuration, inextricably fused in an absolute orchestration.

Works then, as can be seen, that are not divided into two different and alternative groups, as it seemed at first, but that merge into a *unicum* of remarkable intellectual coherence, mixed by the same *vis pingendi*, the same lyrical and gestural vision: an overwhelming magma of extraordinary originality and strength of visual and conceptual impact that is not attributable to any artistic precedence if not to Stengel himself and to his life that is inextricably steeped in personal experiences and by a stubborn and always youthful creative force. A man who has lived through the entire twentieth century with 'avant-garde' pride, inflames his paintings like a twenty-year old, despite his eighty-five years of age, with unquenchable *furor pingendi* in his chaotic studio, between the joyous and sweet hills of the *Upper Valdarno*, and that should be interpreted following his unique way of interpreting lyrical and surreal Expressionism.