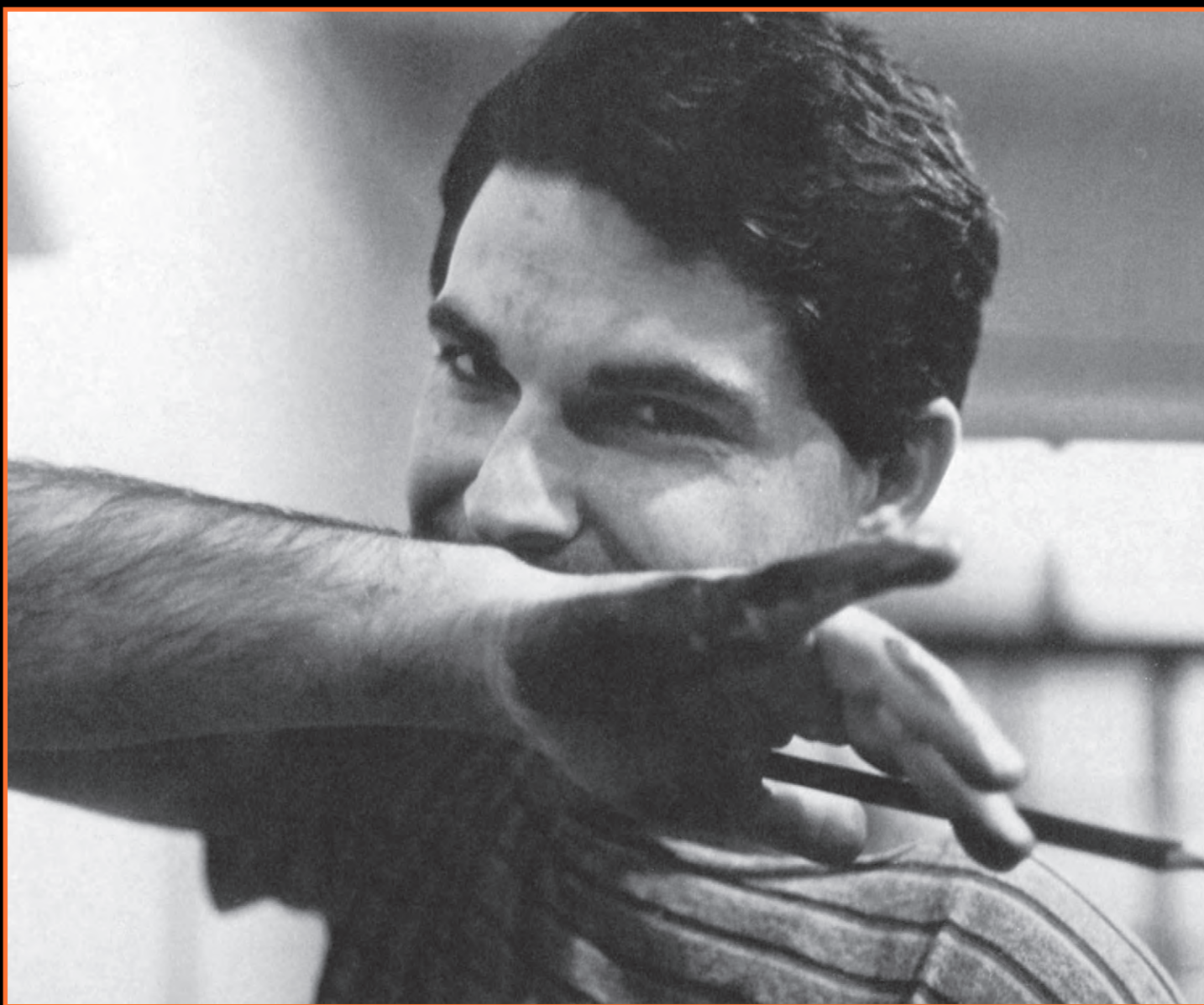


n u o v a **META** parole & immagini



RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI

35

ANNO XXVI? - DUEMILTREDICI - PERIODICO QUADRIMESTRALE

NEOS
EDIZIONI

BIENNALE INTERNAZIONALE DI SCULTURA RACCONIGI 2013

**PENSARE LO SPAZIO:
DIALOGHI TRA NATURA
E IMMAGINAZIONE**

***SENSING SPACE:
DIALOGUES BETWEEN NATURE
AND IMAGINATION***

**GRANDE CONCORSO FOTOGRAFICO
APERTO A TUTTI
NELL'AMBITO DELLA BIENNALE DI SCULTURA 2013**
www.facebook.com/BiennaleSculturaRacconigi

16 giugno - 13 ottobre 2013
martedì - domenica, ore 10:00-19:00

Organizzazione di Riccardo Cordero

GERMANIA

BACH JÖRG
GÖHRINGER ARMIN
HARTLIEB INGRID
KNUBBEN JÜRGEN
PFEIFFER JOHANNES
POKORNY WERNER
PRIOR KLAUS
SCHAD ROBERT
STIELOW HARTMUT

SPAGNA

BARÒN LINARES VICENTE
CERA LLUIS
DE SOTO RAMÒN
NAVALON NATIVIDAD

NAVARRO MIQUEL

PLENSA JAUME
RABLACI
SOLANO SUSANA
SOLIS MAR

ITALIA

ALBERTI SERGIO
ANTICO ITALO
BENEDINI GABRIELLA
BERGOMI GIUSEPPE
BERSEZIO ENZO
BONOLI ALESSANDRA
CAMPUS GIOVANNI
CASCIELLO ANGELO
CASSANI NINO

CONSOLAZIONE ETTORE

FINOTTI NELLO
FLORIANI SERGIO
GHIOTTI MASSIMO
LANARO ROBERTO
LANFREDINI ITALO
LEGNAGHI PIERA
MARIANI UMBERTO
MATTIACCI ELISEO
MAZZUCCHELLI FRANCO
MITORAJ IGOR
MORANDINI MARCELLO
PIROZZI GIUSEPPE

POMPILI GRAZIANO

RIGHINI VALERIO
SCARABELLI DAVIDE
SCHIAVOCAMPO PAOLO
STACCIOLI MAURO
TROTTA ANTONIO
ZANNI SERGIO
ZAVAGNO NANE

SEZIONE STORICA (ITALIA)

BOZZOLA ANGELO
CAPPELLO CARMELO
CASCELLA ANDREA
CHERCHI SANDRO
CONSAGRA PIETRO
FABBRI AGENORE
FESTA MICHELE
GHERMANDI QUINTO
MASTROIANNI UMBERTO
MILANI UMBERTO
PEREZ AUGUSTO
PIERLUCA
POMODORO GIO'
TAVERNARI VITTORIO

Info

Associazione Piemontese Arte
www.piemontearte.com
Real Castello di Racconigi (Cuneo)
www.ilcastellodiracconigi.it

Ufficio stampa

Emanuela Bernascone
+39 011 19714998
www.emanuelabernascone.com

Comunicazione e PR

Explan, Torino
Liliana Panza
explan1@tin.it

n u o v a META parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI
ANNO XXVIII - DUEMILATREDICI - PERIODICO ANNUALE

Direttore responsabile
Claudio Cerritelli

Redazione
Bruno Bandini
Marialisa Leone
Silvia Ramasso
Luigi Sansone
Franco Storti

Coordinamento e ufficio stampa
Maria Elisabetta Todaro
Impaginazione e grafica
Studio Del Castello

Editore
NEOS EDIZIONI
Via Genova, 57, Rivoli (TO)
Tel. 011 9576450
Fax 011 9576449
 *E-mail: info@neosedizioni.it*
prestampa@subalpina.it
http: www.neosedizioni.it

Redazione
Via G. Bertacchi, 6
20136 Milano
tel./fax 02 89404689
claudio.cerritelli@fastwebnet.it

Autorizzazione del tribunale
di Firenze n. 4114 del 15/6/81

Tutti i diritti di proprietà letteraria e
artistica riservati a
Meta parole & immagini.

Numero finito nel mese
di dicembre 2013

www.rivistaartenuovameta.it

	EDITORIALE	3
	<i>Claudio Cerritelli</i> RILETTURE	4
<i>Francesco Margoni, Bruno Bandini</i>	INTERPRETAZIONI	12
<i>Claudio Cerritelli, Rosanna Ruscio</i>	INTERVISTA	18
<i>Raffaella Pulejo</i>	GRANDI ESPOSIZIONI	28
<i>Bruno Bandini e Claudio Cerritelli</i>	DIALOGHI	36
<i>Franco Forzani Borroni</i>	ARTE E MUSICA	40
<i>Marialisa Leone, Eros Bonamini</i>	MEMORIA CONTINUA	44
<i>Pietro Gentili</i>	ARTE ARCHITETTURA	52
<i>Paola Fenini</i>	DERIVE LETTERARIE	56
<i>Paolo Badini, Milena Barberis, Gianni Asdrubali</i>	PAROLE E IMMAGINI	58
<i>Luca Giacobbe, Angelo Gabriele Fierro,</i> <i>Franco Giuli, Fabrizio Merisi</i>		
<i>Paola Fenini</i>	POESIE	72
<i>Valentina Gramiccia, Marialisa Leone, Mirella Bentivoglio</i>	OSSERVATORIO	74
<i>Francesca Porreca, Francesca Agostinelli, Bruno Riva,</i> <i>Giorgio Casati, Tiziana Tacconi, Franco Storti</i>		

In copertina: Piero Manai, 1978

NEOS EDIZIONI

Progetta e realizza cataloghi e volumi d'arte

www.neosedizioni.it

Rivoli (Torino) - Tel. 011 9576450

NUOVA META PAROLE E IMMAGINI

è anche online

www.rivistaartenuovameta.it

Su desktop, smartphone e tablet

The screenshot shows the website for 'NUOVA META parole & immagini'. At the top, the title 'NUOVA META parole & immagini' is displayed in a large, bold, sans-serif font. Below it, in smaller text, is 'RIVISTA DI CRITICA DELL'ARTE FONDATA DA PIERO MATTESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CIVILLI'. A navigation bar contains links: 'La rivista', 'Ultimo Numero', 'Prossimo Numero', 'Archivio', and 'Amici di Nuova Meta'. The main content area starts with the heading 'Che cos'è Nuova Meta?' followed by a paragraph: 'Il sito NUOVA META - parole & immagini è un "luogo" nel quale è presente l'Archivio della nuova serie della Rivista. È uno spazio nel quale il nuovo numero della Rivista prende progressivamente corpo.' Below this text is a video player showing a woman reading. The page is divided into two columns. The left column is titled 'Ultimo Numero' and 'Numero 35', featuring a thumbnail of the magazine cover with a man's face. The right column is titled 'Prossimo Numero' and 'Numero 36', with the subtitle 'Originale, copia, riproduzione, edizione' and 'Il Festival segretissimo'. It features a thumbnail of a magazine spread showing a black jacket and the Mona Lisa painting.

Creatività e didattica dell'arte sono termini che accomunano le diverse identità delle Accademie di Belle Arti in Italia, intese come laboratori che oscillano su diversi fronti operativi, dalle tecniche tradizionali alle contaminazioni tecnologiche, dalle modalità di manipolazione materica ai prelievi direttamente oggettuali, dalle sperimentazioni manuali alle tecniche digitali. L'idea di laboratorio didattico va oltre la gestione dei linguaggi consolidati, si pone piuttosto come verifica di molteplici orizzonti di ricerca, necessità di interrogare i codici del passato per farne condizione stessa della coscienza creativa rivolta al futuro.

Nell'ambito di questa irrinunciabile utopia, tutto sembra muoversi oltre le certezze stilistiche, le convenzioni stratificate, i paradigmi consolidati, in sintonia con quanto caratterizza - per esempio - l'odierno insegnamento all'Accademia di Brera, dimensione che raccoglie orientamenti creativi capaci di indicare le ragioni soggettive e le motivazioni tecnico-espressive dei linguaggi, intese nel loro profondo legame con le dinamiche dell'attualità. Ciò che emerge dalla varietà dei modi in cui gli allievi frequentano il territorio delle arti è la compresenza di diverse concezioni spaziali, visioni in divenire che rivelano un apprendimento e una crescita delle identità individuali, proprio perché le idee e i progetti sono sottoposti alla prova del fare e alle mutevoli possibilità di interpretare il senso del presente nell'atto del suo rivelarsi.

A voler enumerare le scelte praticate dagli allievi si avvertono trasmutazioni continue dal figurale all'aniconico, movimenti di espansione e concentrazione delle forme plastiche, veri e propri esercizi di esplorazione dei linguaggi tra visibile e invisibile, tra concretezza e virtualità, tra sfera progettuale e verifica di uno spazio-tempo in continua metamorfosi. Pittura, scultura, grafica, manipolazione oggettuale, installazione, fotografia, immagine digitale e ogni altra contaminazione tecnica costituiscono il campo di sperimentazione didattica, inteso come esperienza sollecitata - secondo attitudini e modalità diverse - dalla guida dei docenti, con quella competenza e passione necessarie per sviluppare la coscienza critica del pensare e fare arte. Il discorso didattico va infatti affrontato rispettando i tempi di sviluppo dell'esperienza degli allievi, il percorso di assimilazione delle tecniche condotto con un senso del rigore e una libertà d'invenzione senza le quali qualunque metodologia rischia di non produrre forme concrete di consapevolezza, ma solo modelli precostituiti di pensiero. In tal senso, l'insegnamento dell'arte non può che avvalersi di modi di "educazione sperimentale" in grado di avviare i giovani verso quella riflessione critica sugli strumenti di ricerca che è acquisizione fondamentale per sostenere il valore dinamico del fare creativo. (c.c.)

AUTORITRATTO CON MASCHERE

UNA SINGOLARE MOSTRA DI PIERO MANAI NEI PRIMI ANNI OTTANTA

L'artista, l'opera, il critico

Il lavoro di un'artista è un'immagine complessa, attraversata da continue interferenze, insidiata da minacce che riescono quasi sempre a tradire quell'aria di lucida distanza che ognuno vorrebbe avere di fronte allo scorrere delle opere e delle proprie ossessioni immaginative.

Per alcuni queste minacce sono slanci e voli nel dominio della riflessione teorica, nei bei modi di dire e di simulare l'arte con la cosmesi raffinata della parola, che ne abbellisce il corpo, ne colma i vuoti o le mancanze, invitando a prender possesso del suo volto.

Per altri artisti non esistono minacce da controllare «dal di fuori» ma solo sfide da affrontare dentro la trama del lavoro, a confronto con i mezzi della pittura, lungo la sola traiettoria che può chiarire le ragioni dell'opera, una lenta costruzione dello sguardo che si sostiene da sé, con l'energia del proprio sviluppo.

Piero Manai mi pare sempre più posseduto dalle insidie del suo lavoro di pittore, sempre più concentrato nella questione dell'immagine, che non intende parlare altre lingue o essere sostenuta da significati esterni.

Manai è lì, lavora pensando, sceglie le carte adatte ai suoi segni, ha le mani imbrattate di carbone: non ama scrivere del lavoro, a volte ne parla, difficilmente lo descrive: quando è stimolato a farlo accompagna col gesto ogni parola traducendo nell'immagine assente della pittura i concetti dell'arte e le idee di ogni sua azione.

È una teoria empirica quella che immagino per il

comportamento di Manai, un modo di concedere poco spazio al silenzio della pittura e di consegnare nel suo abbraccio ogni attimo della riflessione, la pausa naturale dello sguardo. Del resto Manai vorrebbe esser sempre in studio, sul lavoro, girando fra le carte sparse sul tavolo, guardando e riguardando i frammenti appoggiati sul muro fino a farli scomparire nell'abbaglio della propria mente pittorica. Così, lo vedo spostare oggetti, strappar carta, sfregare il colore del carbone su ogni possibile piano d'appoggio per ricavarne un'indicazione, quasi una regola di incalcolabile energia.

Ma perché la descrizione di queste operazioni? Proprio per indicare l'intenzione di render limpido il lavoro attraverso il lavoro, la materia attraverso la sua conoscenza tattile, dunque per giungere a spegnere ogni minimo alibi teorico nello stretto contatto coi materiali. Perché lì prende visibilità la vera natura dell'opera, ed è in quel momento che si toccano tutte le più belle soggezioni che le idee subiscono nei confronti del lavoro di pittore.

Dunque, qualcosa si può trarre da questa impostazione, e non è cosa da poco. Si può capire, per esempio, che non siamo (intendo noi critici) ancora convinti, addestrati o disposti a leggere l'arte attraverso la sua stessa presenza, a capire l'evidenza di un'immagine attraverso i suggerimenti di un'altra immagine, a indagare insomma la natura di un pittore usando chiavi di lettura interne, immagine con immagine, segno con segno. E non c'è pericolo di fuggire dall'ideologia del lavoro perché non esiste costruzione o prospettiva di idee pittoriche fuori dall'intenzione della pittura, che è implicitamente

Installazione

Galleria De Foscherari, Bologna, maggio 1981.



il modo più efficace e duraturo per vederne il destino, la possibilità di parlare al mondo senza dire una parola di troppo. Ecco, qui sta Manai, e per stanare la presenza ermetica dei suoi fatti bisogna stargli vicino, o almeno stare vicino al suo lavoro, seguirlo senza ricorrere all'uso di qualche filtro culturalistico che non mi pare adatto a scoprire la sua ricerca.

E allora come fare? Ho una risposta. Essa dice che bisogna tornare a studiare il lavoro degli artisti, confrontare un esito con l'altro, senza timori eccessivi, sapendo che si sta costruendo un esercizio critico e non si stanno facendo pagine di storia dell'arte.

Un'opera: l'autoritratto con maschere

È vero, un'opera può bastare per parlare di un artista, ma bisogna che l'opera sia importante o che almeno contenga elementi di studio sufficienti a coprire l'immagine dell'autore. Quando esistono queste condizioni, ogni piccola traccia e memoria del lavoro passato trova modo di emergere e ci si trova a parlare di un'opera avendo l'impressione di tenere un confronto assai più allargato, con tante allusioni all'immagine completa dell'artista. Questa convinzione trova una mirabile verifica nel frutto più recente di Manai, quell'autoritratto con maschere presentato nel maggio dell'ottantuno negli spazi della galleria De Foscherari di Bologna. L'esempio calza perché Manai pare trasgredire ideologicamente le sue recenti traiettorie mentre in realtà le trattiene all'interno di quell'immensa iconografia. La ricerca sul segno ne esce rafforzata ed è proiettata senza timore nel regno tanto mummificato della figurazione, di fronte alla quale fino a poco tempo fa si provava quasi un brivido di rifiuto, un rigetto pressoché completo della sua grammatica rappresentativa. Manai ha voluto saggiare anche questo terreno, non per innovare alcunché o metter nuove radici, ma quasi sorvolando con scioltezza su un paesaggio diverso, che è poi anche una natura diversa, prendendo questi tempi e luoghi nella ragione pittorica del suo fare.

Vediamo qualche notizia in grado di illustrare gli stimoli di questa mossa. C'è un quadro di James Ensor del 1899 intitolato appunto «Autoritratto con maschere» che gli storici dell'arte leggono come un'opera di declino, all'interno di una fase di manierismo decadente fatto di ripetizioni e di riprese di vecchi temi. È un quadro in cui Ensor si ritrae attorniato da una folla di maschere, «ridicole facce di cartone» che esprimono le passioni umane, dove domina la tensione di una pittura fissata nelle mille smorfie che attraversano la composizione. La qualità dei capolavori non è più presente e il cammino di Ensor si fa meno bruciante.

Nonostante questa perdita di invenzioni creative, il vivace suono dei colori non è svanito del tutto e la potenza immaginativa trattenuta nei lineamenti delle maschere è ancora ricca di suggerimenti e di sollecitazioni plastiche.

Intorno a queste immagini s'è fermata l'attenzione di Manai e ci sono voluti mesi e molteplici prove per chiarire le diverse possibilità che l'iconografia ensoriana poteva offrire.

All'inizio il lavoro è stato quasi sorpreso, messo in difficile equilibrio, tenuto in uno stato di attesa in cui ogni ipotesi poteva far scaturire una direzione, un'apertura.

All'interno di questa pausa l'artista s'è poi inventato un percorso, ha deciso di prendere una via e l'azione della mano ha vinto ogni perplessità, finalmente. Avanzando verso queste facce emblematiche, le ha considerate una stupenda occasione del proprio stile, nutrimento fantastico per la propria inquietudine. Così, Manai ha decostruito la serrata spazialità di Ensor, ha isolato ogni maschera pensandola come elemento di un paesaggio senza racconto ma con infinite relazioni.

Se è capitata quest'inclinazione verso le maschere espressioniste è perché esse permettono un forte isolamento plastico con cui potersi buttare a capofitto nell'accentuazione dei segni, neri, violenti, o ancora nelle ombreggiature brune e nell'addensamento dei volumi, con invenzione immediata.

È dunque il sogno della materia e dei propri strumenti ciò che possiede la mente di Manai, e in questo sogno sta la condizione del suo repertorio formale, la costruzione folgorante di forme che vengono da sé, facendosi consistenti durante il lavoro fino a sorprendere la mano del pittore. E se il pretesto delle icone è prelevato da quell'immenso laboratorio di immagini che è la storia dell'arte è perché ad essa Manai guarda senza soggezioni culturalistiche e senza falsi agganci linguistici: è uno sguardo disincantato, pronto a fermarsi su qualche orizzonte codificato giusto il tempo per trarne respiro ma, in quel punto, il nostro pittore non rimarrà e riuscirà a venirne fuori senza rossori, sulla strada inflessibile della sua pittura. Manai non copia, non interpreta e neppure cita: guarda i quadri del passato come si guarda una qualunque cosa, un albero, un volto, un oggetto. Può permettersi questa posizione perché sa che tutto si risolve nelle regole della visione, le regole della pittura, difficili da contraffare e pericolose da simulare. Lo spazio dell'opera si costruisce con questi strumenti e non con l'accattonaggio culturale, con l'esibizione inconcludente delle citazioni. È per questo che risulta perfido ogni tentativo di trascinare nell'ambito delle rivisitazioni iconografiche (con relativa storia





dell'arte) quest'autoritratto con maschere del 1899, perché a quella situazione Manai non appartiene in alcun modo, neppure per lontana analogia.

Ma allora a chi appartiene Manai? Direi a se stesso, alla sua potente immaginazione, ai mezzi stessi con cui da anni si sta avventurando nel problema delle immagini. Ora appartiene anche ai luoghi del suo autoritratto che vive di continue metamorfosi, proprio come Manai, e al tempo stesso di un'unica materia, il carbone, con cui l'artista dice da anni la sua storia, profonda se si guarda indietro per oltre un decennio di fatti, materiali e ossessioni.

È un vero sforzo conoscitivo sulle opere dell'attualità quello di cui si sente maggior bisogno, è la discussione su certi filoni stilistici ed espressivi che manca, e insieme la necessità di distinguere un risultato da un altro, la qualità di un artista dalle facili approssimazioni di altri sbucati alla ribalta dal vuoto di una storia senza lavoro né minima identità.

L'opera, sia chiaro, non è tornata a esser protago-

nista come mitologia, ideologia dell'ineffabile, produzione di distanza e di inaccessibilità. Se si parla oggi di «opere» e non di «operazioni» è perché si vuol puntare sull'unicità di certe tensioni artistiche più che sul loro grado di verifica processuale. Si tratta di un segno di questo momento culturale, un sintomo della crisi dei linguaggi rappresentativi e positivi, potrebbe dire il sociologo di turno. E mi sembra di capire che l'attenzione intorno all'opera sia davvero un tramite per salvare il lavoro della critica d'arte (o dell'arte) sempre più disposta a rasentare l'immagine degli artisti lungo la direzione di una rotta di avvicinamento alla pura e semplice gestione dei loro prodotti. Per chi si trova ancora interessato a condividere tensioni e spaesamenti con gli artisti, tra i loro luoghi, nelle loro stanze di lavoro, ciò non può bastare, non può esser sufficiente solo l'organizzazione, la pubblicità, i rapporti di questo nuovo pensiero burocratico. Serve altro, serve leggere e passare il tempo nell'inferno provvisorio dell'opera, guardando senza risparmio, con gli occhi fissi e mobili, il congegno dei suoi segni e le sue infinite virtù.

L'autoritratto come specchio, dunque? E perché no. Del resto Manai non esclude alcuna interpretazione a priori, purché essa si faccia carico delle tensioni reali dell'opera e di quelle ancor più reali della personalità dell'artista.

I frammenti, i luoghi, i segni sono continuamente sconvolti nella trama irrisolta dell'identità, che si guarda addosso con un certo distacco e si fa pure il verso, cioè mira ogni tanto a ripetersi nell'artificio dello stile, con sensibilità quasi manieristica. Ma non è precisamente così. Manai usa l'espedito delle maschere per fare un autoritratto dal di fuori, mettendo a distanza certe cose, non in senso rappresentativo, di statica evidenza formale, ma proiettando ogni egotismo nell'immagine del lavoro. L'autoritratto di Manai dunque non c'è, non è rappresentato, non si vede, mentre invece si vedono e si toccano tutti i pretesti del suo lavoro di pittore: le immagini preferite, gli strumenti, le materie, gli oggetti, i supporti, l'allusione allo studio, alla parete d'appoggio e così via.

Non avendo ritratti da fare e nature morte da identificare Manai guarda Ensor ma fa la sua pittura, sceglie Ensor e vede crescere nel contempo l'ansia di verificare la materia dei carboni lontano da quelle condizioni tautologiche del fare che Fagone aveva sottolineato qualche anno fa. Questa estroversione dal blocco analitico è possibile perché Manai lavora, contemporaneamente, ai fogli volanti, neo-astratti e ancor meglio gestuali. Sono fogli di grande misura attraversati da accelerazioni violente e improvvise delle linee, da segni veloci, sgranati, polverosi,

fissati sui limiti di supporti verticali e orizzontali, carte e tele di straordinaria tensione spaziale, appena appuntate sul muro oppure sovrapposte e affollate sulla parete preferita dello studio. La pittura di questi fogli non ha rotto la concentrazione che Manai veniva accumulando sulle maschere, sulla loro diversa spazialità, che sarebbe meglio definire «destino spaziale»; non c'è stata conflittualità, anzi la freschezza di quelle traiettorie faceva crescere la tensione sulle maschere proprio perché il segno sembrava continuare da quelle a queste senza mutare impostazione. Manai ha potuto tenere i suoi carboni tra le mani e fare l'una e l'altra cosa, padrone assoluto di ogni movimento, di ogni sguardo, completamente immerso nell'epidermide dei fogli dove conta la fantasia della mente coniugata con l'azione della mano, e nulla più.

La questione è quindi quella dell'immagine e delle sue consistenze; si tratta di afferrare la qualità della pittura senza ossessionarsi nella presenza delle sue iconografie, astratte o figurative che siano; Manai va al di là di questa identificazione e ci va con un abile uso di pretesti interni, non gratuiti e casuali, ma scelti dentro una naturale vocazione visiva. Ecco, qui potremmo essere a un buon punto, e poter dire qualcosa di meno vago: non ci vuol molto a capire che le maschere sono davvero tramiti, soglie percettive, pretesti e incentivi per continuare a parlare di pittura, a farla, senza l'obbligo di mutar temperatura.

A questa condizione, evidentemente, Ensor non esiste più, è miracolosamente scomparso e dobbiamo preoccuparci di togliere il riferimento, ribadire questo scarto, e guardare solo Manai, la storia infinita dei suoi segni che nessuna iconografia può simulare e controbattere. Questa preoccupazione a togliere di mezzo Ensor è forse l'unico modo per tentare un approccio con l'autoritratto di Manai, per conquistare la natura del suo linguaggio, leggendo quest'esito attraverso altre opere, come suggerivo poc'anzi, per seguire con maggior destrezza l'intreccio formale e l'immaginazione con cui questa opera gigantesca avanza verso di noi, senza retorica.

L'avventura del segno

Vediamo qualche altro tratto, qualche indicazione che sappia meglio penetrare la fisionomia di Manai. Rimane valida l'immagine acutamente additata da Fossati quando sottolinea un «itinerario a stretto giro d'orizzonte, a una distanza in cui tra il carboncino che Manai ha fra le mani e il carboncino che abbiamo davanti, fra il carboncino per il quadro e il carboncino nel quadro c'è un passo controllato e ragionevole». Questa dinamica è intatta, ed è una fortuna: non so se rimangono intatte le tensioni e le

intenzioni. Penso che quella ragionevolezza abbia smesso di portare abiti misurati e si sia messa a fare uso più irregolare degli strumenti del pittore.

Tuttavia il passaggio alle attuali immagini, allo sperpero dei loro segni non significa cancellare con un colpo di spugna il senso di quel presupposto: nulla è andato smarrito e direi che l'accelerazione di oggi ha rafforzato diversamente la manualità di Manai, che è presente come interna trasgressione, dimensione non programmatica del lavoro. La partita si gioca ancora nell'ottica circolare che unisce gestopittura-supporto, ma l'equilibrio di questi tre fattori ha trovato altri punti di evidenza, un differente modo di incrociare le rispettive caratteristiche. Sullo sfondo di quel medesimo supporto il gesto s'è messo a improvvisare la materia cercando diverse distanze e un numero straordinario di sollecitazioni, per non bloccarsi.

Ogni idea preventiva è così messa a tacere. I moventi sono altri: l'energia, il vuoto, la caduta dell'occhio lungo il percorso della mano. La materia trova slancio a risalire, a strapparsi di dosso il senso delle consuete traiettorie, a tentare uno scontro frontale vincendo finalmente la resistenza dello sguardo. Sul vecchio orizzonte, saturo di visioni circoscritte, Manai proietta l'immagine con escandescenza,



pare non preoccuparsi delle conseguenze di questo confronto forse irreparabile. Ormai corre con assoluta disinvoltura di superficie in superficie, mettendo alle sue spalle un intreccio impressionante di segni. Sono scatti ma potrebbero anche essere abbandoni, soffi, gesti pacati, e questo si vede bene nelle maschere, verso le quali Manai si porta con aria sognante, riducendo la biologia del gesto nella misura del breve frammento senza tacere la forza immaginifica di quei medesimi segni. Dalle composizioni folgoranti al programma dell'autoritratto è bastato un passo, una felice intuizione. L'avventura è la stessa, e come tutte le avventure può contare solo sulla separazione dal luogo d'avvio, che è lo spazio di tempo in cui Manai s'impadronisce dell'icona, una maschera o altro, la rende inerte sotto l'azione dello sguardo e avvia un processo di scioglimento della sua fisionomia, una defigurazione progressiva della sua identità. Manai tiene dunque a distanza la maschera, la fissa per conoscerla, avvicina e allontana l'occhio



immaginando già come uscirà dal miracolo delle sue mani. Per fare ciò continua a far uso della proiezione dell'immagine su muro, e lì, sopra la superficie scabra, sorprende le maschere, una alla volta, segue qualche linea ma subito deborda, non ce la fa a insterilirsi nella copia del tracciato.

Allontana il colore, interpreta con felice intuizione le sue consistenze, rovesciandole con violenza: insomma le contrae e le allarga in una fissità emblematica dove ogni espressione vive in una sospensione arcana, metafisica potrebbe dire qualcuno.

Tutto è affidato alle intonazioni del nero, a questa materia stupenda e misteriosa che è il carbone, al rilancio continuo delle forme. Ciò che conta è aver messo l'oggetto a distanza: da qui scaturisce il percorso e sono spinte, incroci, fatture, strappi, spessori, congiunzioni e via dicendo. È chiaro che solo la temperatura decisiva della mano può ricavare queste linee di concentrazioni, spente o accese, a seconda dell'impatto, che ora scarniscono la materia sul foglio, ora la tradiscono o infine la esaltano nel frottage intenso trovato sulla parete.

C'è l'involucro dell'icona, che è maschera, natura morta, paesaggio, e l'azione di Manai non può che trasfigurarsi e fantasticare intorno a questi blocchi d'appoggio, visti a distanza, oggetti di una visione pronta ad accogliere ogni sollecitazione. Manai non sa dunque resistere e si mette a trasgredire, a sbordare e sfilacciare la fisionomia delle maschere: le accorcia e le allunga, cambia posizione, a seconda della grandezza del supporto, e si fida ciecamente della sensibilità della linea, spingendola ad imprese di energico contenimento dei profili.

Il segno indugia sulle pieghe dei volti, le fa risalire verso la fronte fino a confonderle nello spessore denso delle capigliature, buie e minacciose, che incombono senza avvertire lo sguardo. Le posizioni mutano di nuovo secondo scatti in avanti e all'indietro: qualche figura è colta d'improvviso dal naso in su, schiacciata tra mento e fronte, oppure tagliata sulla gola, quasi come testa decapitata o ancora strappata a metà lungo l'andamento verticale del naso.

È un gioco di reciproche fratture dove il sopra e il sotto sono artifici per meglio fissare la smorfia di una bocca enorme o la fissità di uno sguardo raccapricciante. Ma ciò che più interessa è il lavoro sul contorno dei profili, duri e inflessibili ma anche morbidi e tremolanti, secondo l'intenzione di uno spazio che entra, esce o è respinto dalla figura. E che dire ancora delle ossessive cerchiature degli occhi, le pupille dilatate, le sopracciglia aggrottate e deformate, l'assenza funerea di certi sguardi persi nel vuoto; e quelle bocche serrate, o appena schiuse, che annunciano una smorfia di sarcasmo e di do-

lore non si sa bene, tanto ambigua è la dimensione di quella folla invereconda di maschere. Ma Ensor non c'è più, mi si perdoni se lo ripeto ancora. C'è Manai, l'eccellenza del suo esercizio di pittore, la tensione di un artista che diventa signore dell'opera e delle sue metamorfosi.

La maschera come natura morta

I generi non hanno più senso, questo è certo, però la loro immagine culturale, la loro mitologia ormai trascurata può servire come metafora per chiarire alcune impostazioni dello sguardo. L'artista contemporaneo butta l'occhio sul paesaggio, sulla natura morta o sul ritratto con indifferenza verso le relative distinzioni; l'arte non serve questi luoghi apparentemente separati, ma li usa come tramite del proprio linguaggio, occasioni per decidere quale sia la propria identità. Ogni immagine, per quanto ricorrente e ossessiva, è transitoria e l'artista se la pone innanzi per vedere e verificare la propria arte. Così è per Manai, già lo sappiamo.

L'oggetto o gli oggetti stanno di fronte, di là, e il pittore sta di qua a vederseli, già filtrandoli con gli occhi della pittura. Manai ripete da anni questo atteggiamento e lo porta anche sulla questione delle maschere: questa condizione primeggia nelle prove passate, in ogni lavoro, dove, per dirla ancora con Fossati, è presente «un reagente continuo a lasciar che la soglia-pittura si porti via i propri oggetti, identificandoli una volta per tutte come gli oggetti della pittura, la quale continua mentre questi s'infrangono».

Per Manai è dunque importante mettere gli oggetti a distanza, prenderli subito con la lunghezza d'occhio del pittore, per bloccare la loro presenza nella impassibile evidenza della materia che li esprimerà. In questo modo le maschere sono messe in posa per essere sognate dalla pittura più che per essere viste nel racconto che sta fuori dall'opera. Non esiste racconto ma solo scena; non analisi psicologica ma ricerca di posizioni, scorci, impatti, vuoti e distanze. L'apparente immobilismo psichico non ha nulla a che vedere con una matrice simbolica o simbolista delle maschere. Le immagino quindi volentieri come nature vuote, paesaggi deserti, ritratti dell'assenza, che ormai allontanano ogni segreto di vita e ogni sospetto di vitalità, e stanno ad occupar spazio solo perché tornate in campo sotto la protezione della pittura e dei suoi nutrimenti.

Sono modelli messi in posa e ogni loro movimento appartiene all'arte e al suo infinito colloquio. Questo colloquio parte a distanza ma si può star tranquilli che giungerà a destinazione, cioè a costruire lo sguardo dello spettatore nello spazio regolato dal sentimento della pittura, dalla sua



capacità di sedurre anche il lettore più distratto. Il senso della natura morta è proprio questo, se non sbaglio: disporre una sottile regia del linguaggio e costruire la trappola dello sguardo senza bisogno di rappresentare quella medesima trappola, anzi parlando di altre cose, di barattoli, di carboncini e di maschere per esempio.

Così anche l'artificio di quest'autoritratto serve per nascondersi infinitamente dietro la scena della pittura, che accumula allusioni ma non le risolve mai, rimandandole ad altro tempo e sospendendo qualunque significato immediato.

S'è detto che l'autoritratto è uno specchio e questa



ricorrente metafora può ben entrare nel lavoro di Manai, a condizione che essa non perda di vista la presenza della pittura e si possa dire appunto che è lo specchio del dipingere, le cui intermittenze sono i soliti oggetti e gli sguardi che entrano ed escono da quel luogo.

Se queste maschere sono frammenti dello specchio del linguaggio esse non nascondono alcunché, solo il pittore, e sono quindi maschere di carbone il cui riflesso può produrre altre immagini, ma della stessa materia.

Ora, al di là di questi giochetti, va sottolineata un'altra questione, che potrebbe rimettere tutto in discussione, e che a mio modo di vedere risulta

decisiva per lo sviluppo di Manai. Riguarda il rapporto tra il controllo progettuale e ciò che non è direttamente programmabile, dimodoché la scrittura di ogni sua opera pare oscillare tra una mentalità di rigore spaziale e l'incontinenza del segno; è questo un aspetto che spesso raddoppia le sue traiettorie e lo vedremo, di qui a poco, nel problema dell'allestimento della mostra bolognese. Là sarà riferito alla composizione dei pezzi, qui rimane invece implicato nella misura del frammento. Sono cosmi contenuti l'uno nell'altro e il piacere della pittura smentisce ogni controllo concettuale. Per queste ragioni l'autoritratto è il luogo incessantemente contraddittorio dell'immaginazione di Manai; vi si sposano almeno due cifre: la sensualità della materia, quel suo essere cipria e belletto, e l'immobilità dell'icona, lo spazio condannato del suo simulacro. Potremmo dire un po' seccamente: la natura erotica della pittura incontra sempre sul suo cammino la continua morte dell'immagine, ma non la evita. La porta con sé, dentro il luogo del proprio sogno, dove gioia e malessere s'uniscono in un'unica tensione, quella che guida le immagini di quest'autoritratto con maschere di Manai.

Doppio passo di avvicinamento

Siamo così giunti alla possibilità di chiudere il discorso, ma chiuderlo senza discutere il percorso della mostra bolognese potrebbe limitare l'immagine di questo lavoro. Mi pare che proprio la natura dell'esposizione sia stata la verifica più stringente delle intenzioni di Manai e che il lavoro si sia dato volontariamente due anime: quella dello «studio», di cui abbiamo finora parlato, e quella della mostra vera e propria. Infatti una ricerca come quella di Manai non riesce mai a trovare in mostra le migliori possibilità per esprimersi proprio per la sua vocazione spaziale, per la necessità di trovare la collocazione ideale dell'immagine. Ma il lavoro di un'artista è fatto di mostre e le mostre vanno affrontate per quello che sono, spesso pessime occasioni per far vedere la ricerca. Torniamo dunque, senza rimproveri, alle cinquantacinque maschere disposte sulle due pareti consecutive della galleria, all'idea di una orchestrazione dei pezzi abbastanza equilibrata e contratta, senza comunque soffocare il respiro di ogni carta, anche del più piccolo frammento. Ci troviamo di fronte ad un altro lavoro, ad un'impostazione che brucia seccamente l'aria che avvolgeva queste carte sulle pareti dello studio, un'aria di trascurata efficacia che indicava traiettorie di lettura provvisoria, pronte ad esser modificate dalla mano dell'artista, che sposta, sostituisce, copre foglio con foglio lasciando l'impronta delle dita con naturale freschezza.

Un altro lavoro, dunque, quello della mostra, e insisto su quest'aspetto per rimbeccare qualche inutile perplessità sui criteri di allestimento delle immagini, criteri che sarebbero potuti essere infiniti nel momento in cui Manai ha portato in galleria le maschere intelate e di varia grandezza. Ma a questo punto la pittura era terminata, il segno aveva interrotto il suo viaggio illimitato e rimaneva l'altro lavoro, la seconda mentalità dell'opera, la scelta di una possibilità di montaggio, e una sola. Manai ha pensato così a una composizione rigorosa e al tempo stesso ricca di suggestioni immaginative, in sostanza si è lasciato andare verso un controllo istintivo delle singole maschere, a loro volta già fortemente costrette nei loro quadrati di tela. Ha poi lasciato piuttosto libere queste porzioni appuntando sulle pareti con un senso di leggera precarietà, quasi fossero posizioni in attesa di una mutazione. È di nuovo il magnetismo dello spazio che ossessiona Manai, la sua spinta a spostare continuamente i limiti dell'immagine da un perimetro all'altro, con una sintesi coraggiosa delle distanze, che poi distanze non sono ma possibilità di avvicinare per contrapposizione un segno ad un altro, uno spessore ad una linea sfuggente. Non a caso l'artista ha suggerito un sottotitolo che interpreta la natura dell'allestimento, la sua ideologia interna, potremmo supporre. Esso dice: percorso dal manierismo di Ensor ai quadrati di Malevich. Ed è chiaro che questo secondo riferimento va affiancato al primo con la stessa possibilità di farne subito a meno, come abbiamo detto per Ensor, cioè dimenticando Malevich e trattenendo solamente la temperatura rigorosa dei rapporti spaziali.

Se le maschere sono i segni dissociati di una materia immaginata volta per volta, secondo una realtà interna, il riferimento costruttivo a Malevich è lo spostamento di quella realtà, diventa un modo per coordinare le sue frantumate apparizioni in un orizzonte spaziale circoscritto e al tempo stesso complesso, dove non cresce rappresentazione alcuna, ma si dilata con efficace sintesi una variabile misura. Di fronte alla suggestione generale di questo lavoro mi sento dunque di poter suggerire due movimenti di lettura, due passi, insomma due tipi di ancoraggio verso la composta dispersione di queste cinquantacinque maschere: sono due mosse fisicamente richieste proprio nel momento in cui si varca la soglia dello spazio espositivo. Sono due ed è evidente che possono essere moltiplicate per ennesime sfumature, aggiustamenti, visioni.

Il primo movimento corrisponde alle dimensioni reali della galleria, sembra ormai inutile dirlo, alle due pareti successive che fanno angolo abbracciando lo spettatore con l'accorgimento globale delle picco-

le e grandi teste. Prevala una valenza concettuale, vissuta nell'involucro spaziale come in un grande guscio mentale dove trova a poco a poco evidenza un felice rapporto tra figurazione e astrazione, consumato nella recitazione assoluta del segno, nel pieno possesso della piccola e grande misura.

Il secondo passo, che ne comprende altri e altri ancora, è quello che conduce in silenzio verso ognuna delle maschere, e qui c'è bisogno di pazienza, di amore verso ciò che queste immagini hanno da dire o da tacere. Allineate su diverse file secondo belle contraddizioni di peso e di spazio, bisogna andarsene a cercare, queste maschere o nature morte o ancora paesaggi, in ogni loro minima evidenza, scorgendo ogni traccia della loro visibilità.

In questa aderenza alla pelle dell'immagine stanno le maggiori sorprese e i sottili artifici del mestiere di Manai: qui bisogna fermarsi a lavorare con lo sguardo, prima lentamente e poi facendolo ruotare in modo sempre diverso sopra i cinquantacinque dettagli liberati dalla soggezione del quadro di Ensor. Manai non poteva perdere questa splendida occasione e, noi, non possiamo d'ora in poi vedere quell'autoritratto con maschere del 1899 senza il fascino di quest'opera del 1981, senza la memoria del suo ritrovato spazio immaginativo.



CONTRO IL PREGIUDIZIO SULL'ARTE CONTEMPORANEA

Proponiamo al lettore una riflessione sui modi della fruizione e comprensione propri dell'arte contemporanea, volta ad argomentare la tesi che una certa credenza, che andremo a specificare, è pregiudiziale. In questa riflessione opponiamo schematicamente l'arte contemporanea all'arte che la precede cronologicamente, categorizzando come contemporanea (ma solamente in funzione della semplicità del discorso e dell'opposizione che intendiamo avere in esso) non solo l'arte prodotta dopo il superamento (?) del modernismo, ovvero l'arte dal post-modernismo in poi – anche se, per lo più, con 'contemporanea' di fatto intendiamo riferirci alla cangiante, caotica e plurale esperienza degli ultimi quarant'anni – ma anche i lavori artistici moderni prodotti dopo la seconda guerra mondiale. Dunque, usando la formula 'arte contemporanea' intendiamo indicare sia l'esperienza di semplificazione, controllo, astrazione, rarefazione, stitichezza, razionalismo, chiarezza e rigore di certa arte moderna, sia l'esperienza di complessità, caos, istintività, espansione, ludicità, estroversione, frammentazione e ricercata contraddizione dell'arte propriamente detta contemporanea.

Veniamo subito alla questione centrale e chiariamola in poche righe. È abbastanza diffusa la credenza – per altro generalmente accompagnata dall'ulteriore credenza che essa è un prodotto del tutto originale della propria ragione e sensibilità – che *l'arte contemporanea è più immediata nei confronti del fruitore, semplice, emotivamente connotata e, in un certo senso, comprensibile o intuibile dell'arte anteriore*. Questo detto in generale, s'intende. Ebbene, noi riteniamo questa credenza falsa.

Interno di Palazzo Pitti. L'*horror vacui*.



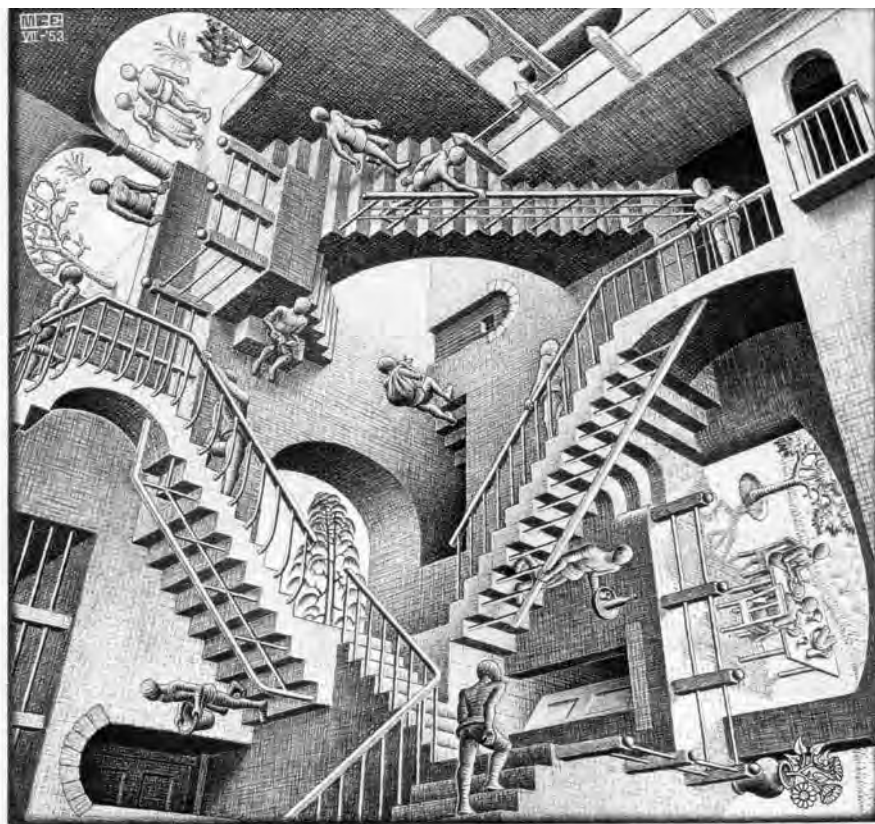
Ora, avere la credenza giusto esposta, presuppone l'impreparazione o, diciamo pure, l'ignoranza (più o meno cosciente) della materia. Infatti, il pensiero, esaurientemente enunciato, sarebbe: a parità di ignoranza, e comunque ad ignoranza data, fruire d'un'opera d'arte contemporanea è più vivamente coinvolgente e intellettualmente stimolante che fruire d'un'opera d'arte appartenente all'arte precedente; ergo, forse l'arte contemporanea può essere fruita con soddisfazione e relativa pienezza anche dall'ignorante, mentre l'arte anteriore abbisogna, per essere fruita con soddisfazione, di una preparazione intellettuale, ovvero del superamento dell'ignoranza. Facciamo un esempio. Vedere in un museo dall'architettura maestosamente conturbante, insolita e innovativa, la registrazione di una performance body-art di Gina Pane è senz'altro e in media più emotivamente coinvolgente e intellettualmente stimolante che vedere, pure nelle stanze di Palazzo Pitti, un'accozzaglia di Madonne cinque-seicentesche con bambino oleografico. Questo perché, tra le altre cose, il linguaggio di Gina Pane è senz'altro più immediato, emotivamente connotato, strutturato dalla volontà di stupire, provocare, scandalizzare ma portare alla riflessione, nonché temporalmente più vicino a noi rispetto al linguaggio di un – poniamo – Carlo Dolci. Se la Madonna col bambino nel peggiore dei casi produce noia – appunto la massima espressione di disapprovazione emotiva che Dolci è in grado di suscitare al medio fruitore di oggi – la performance di Pane può invece tranquillamente arrivare a suscitare forti sentimenti di rifiuto: rabbia, indignata irritazione, disprezzo, etc. – sia verso l'oggetto a cui l'artista riferisce, sia verso l'artista e la performance stessi. Questi fatti sono perfettamente comprensibili, considerando che noi viviamo circa (cioè, con una scarsa dilazione temporale) nel periodo storico, ovvero nel mondo di Gina Pane, e nel contempo viviamo un mondo distante da quello vissuto da Dolci – quattro secoli di evoluzione in cui il linguaggio, le categorie cognitive, le visioni del mondo e il mondo stesso sono cose andate cambiando, piuttosto radicalmente. Seppur vi possa essere, nel pensiero appena esposto, una parte di verità, comunque povera o da chiarirsi e circoscrivere con accuratezza, esso è falso, e la sua formazione è strettamente legata all'ignoranza del fruitore dell'opera artistica. È pur vero che l'arte contemporanea sa essere spesso più diretta e coinvolgente rispetto all'arte altra e precedente. Questa verità però è relativa ad una fruizione superficiale dell'opera artistica. La fruizione può essere superficiale o profonda, e profonda a diversi livelli: è superficiale quando non

è informata, è profonda quando è informata. Con 'informata' intendiamo 'accompagnata da una preparazione culturale specifica relativa al contesto storico, culturale, sociale e individuale (biografia e percorso di ricerca stilistica dell'artista) in cui l'opera è stata ideata e realizzata'. Sosteniamo che se vogliamo fruire dell'opera d'arte contemporanea in modo profondo e completo incontreremo difficoltà simili (anche se, come poi sosterremo meglio, non equivalenti) a quelle che abbiamo nel fruire delle Madonne dipinte da Dolci. Come osserva correttamente Daniel Birnbaum¹:

Molta arte proveniente dai secoli scorsi, come le allegorie barocche o i motivi religiosi rinascimentali, richiede una grande conoscenza per poter essere totalmente apprezzata; perché per l'arte contemporanea dovrebbe essere diverso?

Birnbaum ha certamente ragione, anche se noi pensiamo che il discorso vada approfondito specificando che una certa differenza tra l'arte contemporanea e l'arte ad essa precedente, per quanto riguarda i modi della fruizione e comprensione, c'è (o ci dovrebbe essere, posta pure un'attitudine conoscitiva al fenomeno estetico consapevole e profonda da parte del fruitore).

Affermare che l'arte contemporanea non abbisogna, per essere totalmente apprezzata, dello sforzo conoscitivo di cui invece abbisogna l'arte rinascimentale, è affermare un pregiudizio, il quale nasce ed è rinforzato, da una parte, dalla (apparente) semplicità o povertà artigianale dell'opera artistica contemporanea (quando è il caso) e, dall'altra, dall'immediatezza comunicativa di operazioni artistiche che appaiono per lo più emotive o suggestive. Il fruitore della domenica pomeriggio, trovato di fronte ad un'opera d'arte contemporanea la quale puntualmente non è da esso compresa nelle sue pieghe più profonde, ma che ciò nonostante gli comunica perlomeno un'emozione, quando proprio non un contenuto dotato di senso pienamente e linguisticamente esprimibile, o non gli stimola la vulcanica mente a produrre un'assorta catena di pensieri senz'altro intriganti, egli (il fruitore della domenica) è portato a pensare (in modo pregiudizievole) che la sua ricchissima fenomenologia sentimental-mentale è tutto quello che l'autore poteva e, magari, voleva comunicare, ovvero, che la fruizione è, infine, una questione del tutto personale e soggettiva, e può prescindere dalla conoscenza del contesto collettivo e individuale che ha pur portato alla produzione dell'opera d'arte. Mentre, quello stesso fruitore della domenica pomeriggio, posto questa volta di fronte alla Madonna con bambino, si sentirà talmente poco stimolato da pensare (ora con ragione)



Razionalismo e caos dell'arte contemporanea.
Relatività, M.C. Escher, litografia, 1953.

che la causa della sua noia è da individuarsi, oltre che nella casualità della visita a Palazzo Pitti e nell'abbiocco per il lauto pranzo consumato, soprattutto nell'impreparazione culturale, ovvero nell'ignoranza che da una vita asseconda i suoi tristi e scontati pensieri. Questo è detto riguardo una possibile genesi del pregiudizio.

Vogliamo però dare almeno un esempio, preso dal campo della video-arte contemporanea, al fine di far capire la realtà del pregiudizio. *Der Sandmann* (1995) è una video-installazione dell'artista canadese (e beckettiano) Stan Douglas che, attraverso una doppia proiezione, mostra uno *Schrebergärten* ricostruito come trent'anni fa e una sua versione attuale. Da quest'opera lo spettatore medio, ingenuo e impreparato, può senz'altro venire coinvolto emotivamente e, in certa misura, intellettualmente. Il video può senz'altro comunicare una fascinazione, ma anche un contenuto semantico preciso, generalmente legato alla personalità, al vissuto, alla visione del mondo, ai recenti avvenimenti o alle recenti riflessioni dello spettatore. Il livello della fascinazione è però ancora legato alla visione superficiale del materiale proposto da Douglas. È possibile comprendere il video in modo decisamente più approfondito. Per fare ciò è però necessaria una precedente preparazione da parte del fruitore. Occorre conoscere qualcosa sulla poetica (intendo:

stile, temi e varie fisse d'autore) e la biografia di Douglas, e, nello specifico, relativamente all'opera *Der Sandmann*, occorre avere una certa familiarità con le fonti su cui l'artista ha lavorato e che entrano anche solo indirettamente nella composizione dell'opera: il racconto di Hoffmann *L'uomo della sabbia* (1815), citato nel saggio di Freud *Il perturbante*, lo stesso saggio di Freud, le teorie sulla ripetizione, le *Memorie delle mie malattie nervose* di Schreber figlio; occorre sapere poi qualcosa sui diversi aspetti della pianificazione urbana della città di Potsdam in Germania dopo la caduta del muro di Berlino, qualcosa sui cosiddetti *Schrebergärten*, gli stretti appezzamenti di terra nella periferia della città tedesca, affittati ai ceti poveri; occorre avere qualche (anche minima) consapevolezza sui meccanismi del montaggio cinematografico, e riflettere sulla nostra struttura cognitiva, nonché sulle nostre aspettative di coerenza narrativa che permettono al montaggio cinematografico d'essere com'è, etc.² Queste fonti e conoscenze andrebbero poi riportate e messe in relazione alle intenzioni e riflessioni dell'artista, intenzioni e riflessioni che hanno prodotto *Der Sandmann*, a sua volta intenzionale riflessione su qualcosa di ben preciso. Ovvero, *Der Sandmann* non è semplicemente un prodotto vagamente poetico, suggestivo e onirico vertente su certi ricordi d'infanzia relativi alla periferia di Potsdam, per quanto per lo spettatore superficiale e impreparato possa, di fatto, essere questo – è invece una riflessione precisa, consapevole e non scontata sulla temporalità da parte dell'artista.

Spettatori in una galleria d'arte (contemporanea). La Tate Modern espone l'opera dell'artista attivista cinese Ai Weiwei: un tappeto formato da cento milioni di semi di girasole realizzati artigianalmente in porcellana su cui gli spettatori possono salire.



Ora, la cosa particolare della questione è che le conoscenze e i riferimenti ruotanti attorno alla produzione dell'opera di Douglas (assunta nel nostro discorso ad esempio paradigmatico dell'opera d'arte contemporanea) e necessari alla fruizione consapevole e profonda, non sono immediatamente deducibili dalla visione dell'opera, anche per un esperto di questo tipo d'arte.

Oltre al profano, anche l'esperto ha bisogno di recuperare ed approfondire pazientemente le fonti che hanno contribuito alla costruzione dell'opera, per saperne giudicare e fruire con consapevolezza e completezza. Ovvero, non è possibile dedurre solamente dal contesto storico, culturale, individuale dell'autore, dai canoni e dai modi propri del movimento a cui l'autore potrebbe appartenere (spesso, quali?), le conoscenze e le direttive interpretative date invece dall'analisi delle fonti che hanno aiutato e sorretto il processo di ideazione e costruzione dell'opera da parte dell'autore.

Facciamo notare che questa particolarità sembra proprio essere caratterizzante chi la possiede, ovvero sembra essere un criterio di demarcazione tra arte contemporanea e arte altra. Sosteniamo cioè che, per la consapevole e profonda fruizione dell'arte contemporanea, è necessario un lavoro di informazione e approfondimento generalmente maggiore rispetto a quello richiesto da una consapevole e profonda fruizione dell'arte altra, dal momento che le biografie, le personalità, i singoli fatti relativi all'individuo artista, le esigenze e i riferimenti che aiutano l'autore a ideare e costruire l'opera, sono spesso e tutte cose di fondamentale importanza per la comprensione dell'opera stessa. Altrimenti detto, la profonda e consapevole fruizione dell'arte antecedente sembra essere maggiormente indipendente dalla conoscenza della personalità di chi la produce, rispetto alla fruizione dell'arte contemporanea, che invece sembra essere più dipendente dalla conoscenza e comprensione della personalità, delle intenzioni, dei problemi, dei sentimenti, dell'intero mondo interiore dell'artista (spesso del tutto parallelo al nostro), nonché della rete di riferimenti a cui l'autore si appoggia nella sua argomentazione artistica del tema che sceglie di affrontare o di eludere.

Questa differenza demarcante è, in parte, causata dall'assenza di scuole, canoni, correnti e stili diffusi e precisi. Ogni artista sembra essere a sé stante; il che è dire che ogni artista sembra irriducibile ad una scuola, uno stile, una corrente, un canone, una maniera; ovvero, forte sperimentazione, continuo superamento, volontà di individuazione. La categorizzazione dell'artista sembra



L'esperienza emotiva di certa arte contemporanea. Un cannone spara vernice di fronte a sé.

Shooting Into The Corner, di Anish Kapoor, 2009.

Fotografo: Peter Macdiarmid / Getty Images.

difficoltosa ed è complessa, questo perché l'arte è sempre più, da parte di chi la fa, un fatto individuale. Mancando i riferimenti di categoria al cui interno individuare e interpretare l'opera, il fruitore è necessariamente, posto che voglia fruire in modo profondo, portato ad addentrarsi nel mondo personale dell'artista; questo percorso di penetrazione, con la profondità qui richiesta, non sembra da farsi se, ad esempio, vogliamo fruire delle Madonne rappresentate da Dolci.

L'arte contemporanea appare caotica, plurale ed eterogenea, proprio perché è maggiormente dipendente dalle personalità e dai mondi privati degli artisti. La categorizzazione di un artista come post-modernista non dice granché. È discutibile la categoria stessa, poiché appare inutile tentare di ridurre la complessità, l'eterogeneità e la pluralità all'interno di una categoria che si struttura proprio attorno a queste caratteristiche. Inutile, se non fosse per il sacro fine didattico e d'ordine principalmente cognitivo: la semplificazione. L'opera d'arte contemporanea solo raramente si spiega da sé, in modo autonomo, ovve-

ro, raramente è un pezzo di materia che sussiste ed è interpretabile in autonomia dalla sussistenza e dall'interpretazione e conoscenza del mondo interiore dell'artista che l'ha pensata e prodotta. Anche l'arte precedente non si spiega da sola, ma posta pure la conoscenza del contesto storico e qualche nozione relativa alla storia dell'arte da parte del fruitore, è maggiormente godibile rispetto all'opera contemporanea.

In un certo senso, dunque, l'idea propria delle avanguardie, che sia l'artista a definire cosa è arte³, sembra essere un'eredità ormai stabile e sempre attuale della nuova arte contemporanea. Ovvero, l'arte sembra diventare sempre più espressione di un'individualità – di cui però, certo, non per il solo fatto di essere individualità ne è impedita, da parte dell'interprete e fruitore, la precisazione e conoscenza – espressione di un mondo concettuale, di una mitologia e cosmogonia private, che non tardano a manifestarsi, alle volte impudicamente, e, forse, troppo spesso tese (la mitologia e cosmogonia private) a far indugiare i critici in un'esasperata opera ermeneutica – ma questo è tutt'altro discorso.

Note

¹ in Birnbaum, D. (2007). *Cronologia. Tempo e identità nei film e nei video degli artisti contemporanei*. Postmedia: Milano; p. 9.

² Magari avere, ad esempio, qualche familiarità con le teorie di Gidal P. sul montaggio, o con la teorizzazione di Badiou, anche se qui siamo di certo al livello più profondo di fruizione: critica e fortemente interpretante. Specifico che devo

i riferimenti agli autori citati al puntuale per quanto a tratti inconsistente saggio di Birnbaum sul tempo e l'identità nei film e nei video degli artisti contemporanei.

³ «Fare le cose che vengono intese come arte non è più ritenuto compito dell'artista, anzi, viene disapprovato. Oggigiorno artista è colui che fa intendere come arte le cose che fa lui.» è la celeberrima e citatissima affermazione di Tom Stoppard.

BELLO. DIPENDE.

RIFLESSIONI SU UN CONCETTO INFINITO

«La necessità non è un fatto, ma un'interpretazione»
F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 1887-1888.

Quando parliamo di "bello", di "bellezza", intendendo applicare questi termini o queste categorie al giudizio che investe le arti visive contemporanee, dovremmo riflettere su questo aforisma filologico di Nietzsche.

La "necessità", così come la "causalità", si fondano su un concetto di sostanza inteso come costituzione assoluta delle "cose": ogni ente, ivi comprese le declinazioni che del mondo rendono le arti, altro non sarebbe che una modificazione dell'eternità immutabile della sostanza delle cose. Eppure, la "crisi dei fondamenti" che investe le scienze europee al crepuscolo del XIX secolo ci insegna proprio il contrario: gli oggetti fisici, anche quelli prodotti dall'arte visiva, non sono mai dimostrabili in quanto modi o attributi di enti sostanziali. In fondo è tutto qui, se letto con attenzione, il contenuto del dramma del contemporaneo, incapace di perseguire -secondo alcuni- il fine di una bellezza che si dà ormai come pallido retaggio di un passato in cui il soggetto dispone di una visione "sostanziale" dei rapporti fenomenici.

Detto altrimenti: se crolla il concetto di sostanza, allora viene meno anche il suo correlato, il concetto di apparenza. E dunque la stessa idea di un "soggetto" capace di ridurre l'immediatezza sensibile in un sistema di previsioni e di leggi, in grado di pronunciare proposizioni (sia chiaro, sono proposizioni anche le "opere d'arte") vere, cioè di significare o di essere riducibili ai dati dell'osservazione-rappresentazione, entra in crisi. Insomma, la metafisica del soggetto, la metafisica dell'interpretare come conoscenza del mondo "vero", collassa.

La nostra relazione con il mondo va riscritta in termini di funzionalità, di uso, non di "riflessione". Abbiamo a che fare con un esserci contraddittorio e dinamico ad un tempo e con un soggetto che è calato in questa dimensione dinamico-contraddittoria. Dunque, come partecipiamo a questo processo? E quali sono le forme di questa partecipazione? In un contesto simile anche la "verità" non può che essere "costruita". Essa è il processo che rende il mondo formulabile, che dà nome a questo processo. Essa è una forma di organizzazione del materiale sensibile tale da consentircene l'uso; è una funzione di questo nostro bisogno. Questo, in fondo, è il Wille zur Macht: una fondazione e demistificazione del giudizio, grazie alla quale il soggetto riscopre una propria funzione attiva, creativa, ma, allo stesso tempo, perde ogni privilegio "prospettico", ogni primato gnoseologico.

Ed anche la dimensione estetica partecipa di que-

sto tumulto antimetafisico in cui si esalta la relazione conflittuale e processuale tra interpretazione e "fatti".

Certo, possiamo anche ignorare questa prospettiva. Pensare che essa ci consegni al relativismo più cinico e al nichilismo più spietato. Possiamo ripristinare la trascendentalità delle forme e il ruolo di un'intuizione che è capace di rendere ragione delle sostanze eterne che occorre ritrovare nel mondo. Possiamo celebrare una religione della bellezza intesa come fine ultimo dell'operare degli uomini. Eppure i fanatici nascondono sempre un dubbio inconfessabile. Ad esempio quello di riflettere sul fatto che le immagini sono composizioni di segni e che i segni, per definizione, sono strumenti per dar ordine, per strutturare, per fornire delle regole. Regole che hanno un intrinseco valore convenzionale. Regole che, correttamente applicate, possono dare buoni risultati, buone immagini (non per forza "vere" o non per forza "belle").

Si può rispondere, poeticamente, che il "bello" è l'instaurazione di una dis-misura, un evento che eccede, una sorta di domanda di infinito. Il problema è chi stabilisce se ci troviamo di fronte a questo evento? Chi decide cosa? Chi parla di essenze, diceva Wittgenstein, manifesta un profondo bisogno



Pablo Picasso, *L'italiana*, 1917.

della convenzione, o forse constatata una convenzione. D'altra parte, la stessa convenzione richiede di essere riconosciuta, che ognuno di noi giochi seguendo determinate regole, che ognuno di noi giochi lo stesso gioco.

Pur nella vaghezza, la dis-misura, l'infinito da inseguire, l'eccedenza da constatare, si rimane comunque ancorati alla richiesta di individuare delle regole, che abbiamo la capacità di ordinare e di rendere comprensibile-comunicabile il mondo. Regole che si possano impiegare perché possono fornire buoni risultati. Convenzioni per dare validità a un gioco comune.

Allora, oggi, è possibile immaginare un luogo in cui il vigore formale della convenzione sia sottoposto ad una critica radicale? Uno spazio in cui le regole si moltiplicano fino al punto da rendere problematico e conflittuale il rapporto osservazione-significato? Forse affrontare la pienezza della dimensione estetica nella grande confusione delle lingue che si dispiega dopo la "fine delle grandi narrazioni", all'interno del clima che abbiamo chiamato post-modernità, significa innanzi tutto rimanere fedeli ai limiti che il ragionamento sul "bello" si è dato, o ha riconosciuto. Occorre limitarsi a mostrare, a descrivere: il tema del mutamento delle regole, e

dunque del "gioco", non può essere affrontato a partire dall'indicazione di una nuova convenzione (è giudicabile "bello" quanto si conforma a un codice, a una normativa che viene a-priori indicata dal pensiero).

Diversamente, si rischia di tradire, in modo superstizioso, quella facoltà di distinguere che era stata indicata già nella seconda metà del Seicento. «La bellezza, egregio signore, scrive Spinoza nel 1674 in una lettera indirizzata a Boxel, non è tanto una qualità dell'oggetto che si contempla, quanto un effetto prodotto sul contemplante. Alcune cose, che di lontano sono belle, diventano brutte, viste da vicino: onde le cose, in sé considerate o rispetto a Dio, non sono né belle né brutte». La bellezza non è una qualità che si impone, bensì il frutto di un giudizio: è relativa all'immaginazione. Insomma, il campo è aperto all'esercizio della critica, che opera non sulle cause, ma sugli effetti prodotti dall'osservazione delle cose. Qui ci si può sbizzarrire a piacimento. La posizione della riflessione filosofica deve, o dovrebbe essere differente.

Il gioco tuttavia non è facile: le posizioni possono essere facilmente confuse. E non per forza volutamente, in modo colpevole e proditorio. Insomma, confondere le cause con gli effetti è un problema che è stato più volte affrontato dopo Spinoza e le soluzioni sono molteplici e in qualche misura anche lecite. Il fatto è che bisognerebbe essere molto più chiari e conseguenti in merito alle risoluzioni che intendiamo fornire nel momento in cui parliamo di "bellezza".

E, soprattutto, bisognerebbe essere più chiari e conseguenti in merito ad un'altra inquietante domanda che da almeno 50 anni non possiamo più evitare: l'arte ha necessariamente qualche cosa a che vedere con la bellezza? L'arte persegue il fine del bello? Un artefatto deve comunque e sempre essere descrivibile all'interno di uno dei codici storici del bello? Insomma, le arti devono essere belle? Ma, volendo insistere, la coppia platonica che vincola il "bello" al "buono", estetica ed etica, resta valida anche nell'universo fattuale contemporaneo? Detto altrimenti: l'arte svolge una funzione "educativa"? Provando a schematizzare possiamo dire che ci sono degli assi, dei tracciati diacronici, che rendono ragione del contemporaneo? Se sì, quali privilegiare? Picasso-Pollock? Duchamp-Warhol? Costruttivismo-Minimalismo?

Le coppie indicate non sono casuali. Basta riflettere su alcuni dei risultati migliori della riflessione sulle arti contemporanee che in questi ultimi anni sono stati svolti: da Rosalind Krauss a Benjamin Buchloh, da Yve-Alain Bois ad Hal Foster, da Peter Buerger a George Didi-Huberman.



Jackson Pollock,
Full Fathom Five
New York, MoMA, 1947.

FOTOGRAFIA COME SPERIMENTAZIONE

TRA ANALOGICO E DIGITALE. DA UN INCONTRO CON NINO MIGLIORI



Nino Migliori, Bologna 2012

Claudio Cerritelli: In una recente visita al Mambo (Galleria d'Arte Moderna di Bologna) ho visto esposte due "ossidazioni" del 1953, lavori di sperimentazione dell'immagine che da oltre 60 anni accompagnano l'identità della tua ricerca.

Che effetto ti fa pensare a quegli anni e come consideri oggi quella tua prodigiosa fase del tuo lavoro?
Nino Migliori: Secondo me la sperimentazione non appartiene a un periodo ma fa parte di un modo di pensare, per cui rappresenta il senso di una vita di ricerca. Pensa a due grandi artisti: fra la figura di un Picasso che continuamente ha cambiato e sperimentato nuove espressioni di linguaggio, e la figura di un Capogrossi che ha ripetuto lo stesso gesto modificando le forme in molteplici versioni, io preferisco il primo. La sperimentazione è in funzione dell'esigenza di trovare un sistema, un mezzo che permetta di esprimere dei concetti, secondo i tuoi parametri e in modo a te congeniale. Dunque non è dovuta alla bravura o al colpo di genio, ma è una necessità.

CC: Ma è proprio vero che la sperimentazione si identifica in un continuo mutare di situazioni espressive? Non può invece avvenire anche all'interno di una sola scelta linguistica? Non ti sembra che anche l'idea di variazione di uno stesso livello espressivo possa comportare al suo interno un senso di sperimentazione?

NM: Certo esistono le variazioni su tema anche in musica, è un florilegio, sottolineano, accendono un colore, aggiungono una sfumatura, possono avvenire

anche all'interno di una sola scelta linguistica, a patto che non siano ripetitività. Se Fontana avesse fatto per tutta la vita milioni di tagli, in tutti i modi e in tutte le dimensioni possibili, che noia: sarebbe stata una bella intuizione, ma anche una ripetizione prevalentemente mercantile. Mentre sappiamo che ha fatto sperimentazioni diverse.

CC: E sul complesso versante della fotografia, quali sono gli sperimentatori per te più significativi?

NM: Man Ray è stato un grande sperimentatore, ma ti posso citare Schad, Moholy-Nagy, Rodchenko, Hoch, le avanguardie in genere proprio per definizione hanno fatto della ricerca la loro cifra. E la fotografia rientrava a pieno titolo tra le forme espressive da verificare. Per quanto riguarda gli italiani i fratelli Bragaglia rappresentano un caposaldo.

CC: Quando penso alla fotografia sperimentale del '900 mi viene in mente anche un personaggio come Luigi Veronesi che ha sperimentato la fotografia negli Anni Trenta, con risultati molto innovativi. Come mai nei successivi decenni ne ha abbandonato il campo, rivolgendosi unicamente alla pittura astratta e alle sue infinite variazioni compositive?

NM: Certamente è una figura chiave per la fotografia italiana. Era vicino alla linea artistica della Bauhaus e alle sue tipiche sperimentazioni che ha esplorato per diversi anni. Fin dai suoi esordi si è espresso contemporaneamente attraverso la fotografia e la pittura e i risultati, con il loro rigore costruttivistico, erano perfettamente sovrapponibili. E poi credo che abbia continuato a fare fotografia fino agli Anni Ottanta, lasciando il bianco/nero degli inizi per il colore. Negli Anni Cinquanta Luigi è stato uno dei pochi ad apprezzare i miei lavori di sperimentazione e questo mi ha aiutato a continuare. Siamo diventati amici. Pensa che nel 1983 ha partecipato a *Marte 83* la manifestazione di ascendenze futuriste che avevo progettato per Cattolica e realizzata dal Gruppo Abreca che avevo fondato l'anno precedente.

CC: Torniamo alle tue ossidazioni che hanno avuto inizio nel 1948 e che hai continuato a fare fino ad oggi, questa via di ricerca non ti portava già allora lontano dalle convenzioni della fotografia ponendoti a contatto con il campo dell'artisticità?

NM: Le ossidazioni nascono contemporaneamente al fare fotografia. E così sempre dal 1948 sono i pirogrammi e poi degli anni successivi le altre forme di sperimentazione idrogrammi, cellogrammi eccetera. Erano indagini sul mezzo, analisi degli strumenti della fotografia: carta sensibile, sviluppo, fissaggio, luce, calore. Quello che voglio sottolineare

Dalla serie "Gente dell'Emilia", 1957.



are è il fatto che erano vere e proprie fotografie. Formalmente risentivano del clima che si viveva a Bologna dove l'informale aveva trovato un *humus* favorevole per il suo sviluppo. Mi interessava quel mondo e chiedevo di fare il ritratto agli artisti che mi incuriosivano maggiormente. Andavo nello studio di pittori e scultori e, superato il primo momento di contatto, attraverso la fotografia nasceva un rapporto di amicizia che mi portava a capire la "poiesis" dei personaggi, tentavo di decodificare la loro ricerca. In quegli anni ho conosciuto e frequentato Emilio Vedova, dormivo a casa di Tancredi che mi portava da Peggy Guggenheim a guardare i primi Pollock, discutendo per giorni interi su questioni d'arte. E poi frequentavo tutti i veneziani, Santomaso, Guidi, Music, e la moglie Ida Barbarigo. E la situazione si allargava.

CC: *Suppongo che a Bologna i contatti fossero altrettanto vitali e interessanti.*

NM: Certo, tutta la giovane generazione: Bendini, Cuniberti, Mascalchi, Pozzati, Leonardi, artisti che perseguivano l'Informale come rottura con la tradizione. Ma frequentavo anche i maestri Romagnoli, Morandi, Caviglioni. C'era un bel clima, pulsante, ricco di stimoli dove la tradizione si intrecciava con l'innovazione.

CC: *Quindi non frequentavi l'ambiente dei fotografi.*

NM: Certo che lo frequentavo, i circoli foto-amatoriali erano l'unica realtà strutturata che la fotografia aveva in Italia. Intervenire alle riunioni del circolo, quello bolognese era uno dei più famosi, partecipare ai concorsi era l'unico modo per confrontarsi, per avere contatti a livello nazionale e quando si poteva ci si ritrovava nelle varie città. Sono nate amicizie che durano tuttora per esempio con Luciano Ferri, Mario De Biasi, Fulvio Roiter. Quella dei fotografi era una specie di congregazione dove le mie sperimentazioni non erano accettate, non erano considerate fotografia, ma ho sempre continuato a cercare nuove forme all'interno del linguaggio fotografico che, come dicevo, mi ha portato a realizzare anche i pirogrammi. Bruciavo dei pezzi di negativo che poi mettevo nell'ingranditore e stampavo: quindi tutto all'interno dello specifico fotografico, senza relazione con la pittura dell'epoca.

CC: *Qualcosa di analogo avviene anche con l'idea dei manifesti strappati.*

NM: Sì, fotografavo la bellezza del manifesto strappato, la mia era una ricerca sui muri e sulla loro trasformazione. Una ricerca declinata sul tempo, segno e gesto. Il tempo che sgretola e che crea del-



Dalla serie "Gente dell'Emilia", 1957.

le superfici informali, il gesto dello strappo dovuto al passaggio dell'uomo che modifica, annulla una comunicazione e il segno dovuto alle scritte che a volte si sovrappongono, si alterano, si cancellano. Una pratica secolare che dalle grotte di Altamira, attraverso le scritte di Pompei giunge fino a noi con tutte le implicazioni rituali, sociali, psicologiche del caso. Tra le tante ho trovato questa, *mi chiamo Daniela, mi è morto il babbo*, è una delle tante legate ad un sentimento profondo e doloroso, pensa l'angoscia di questa bimba che ha sentito la necessità di affidare ad un muro il proprio dolore.

CC: *Quali sono stati dopo gli anni Cinquanta gli attraversamenti e le sperimentazioni del tuo sguardo fotografico?*

NM: Dal 1968 in poi, servendomi della fotografia, ho lavorato molto sul tentativo di esprimere concetti per smitizzare o per ricollocare certi valori. Per esempio, nel 1975 fui chiamato da Carlo Bertelli a fare un lavoro sul segno, *Grafica-grafica* presso la Calcografia Nazionale di Roma; per un anno ho lavorato su questo tema con Guido Strazza e Giulia Napoleone. Successivamente nel 1978 sviluppai un lavoro, *Segnificazione*, che si articola in due direzioni legate all'idea di traduzione. Un primo segmento analizza, in quattro stampe, la trascrizione fotografica dell'incisione che in base ad una stampa più o meno contrastata dà origine ad immagini completamente diverse tra loro e si passa da un gusto caravaggesco a quello di un madonnaro ottocentesco. La seconda rilettura è legata al frammento. Portai l'incisione in fotolito e feci fare delle riproduzioni di alcuni particolari che ingranditi



Il Tuffatore, 1951.

fino a due metri sono diventati altro, lavori ora pop, ora optical, annullando qualsiasi legame visivo con l'opera del Guercino.

CC: Poniamoci ora di fronte ai termini tecnici che riassumono nel corso del tempo la storia delle tue ricerche: ossidazioni, fotogrammi, lucigrammi, clichés verres, cancellazioni, idrogrammi, pirogrammi, stenopeogrammi (sperimentazioni sul foro stenopeico). Inoltre, va considerata la tua importante attività didattica, dove c'è una tensione a valorizzare gli strumenti base della fotografia, intervenendo sui mezzi della fotografia (carta sensibile, luce, calore, sviluppo e fissaggio). Poi c'è l'esperienza straordinaria legata alla polaroid manipolata, dove interviene il gesto e il tempo, non tanto la scelta di un soggetto quanto l'analisi degli strumenti. Ti sei sentito sempre libero di manipolare strumenti e tecniche, senza barriere e paura di sbagliare: didattica come libertà d'azione fotografica. Lavoro come

processo che si modifica in corso d'opera.

NM: Sì, la parola libertà mi appartiene. Credo sia un buon viatico per qualsiasi attività, nel senso di non sentirsi imbrigliati da ciò che è codificato, non essere legati da una pratica consolidata e allo stesso tempo non sentirsi intimiditi se si percorre una strada solitaria o se si realizza qualcosa che non trova un consenso immediato. Essere un "cane sciolto" ha senz'altro dei difetti, ma i pregi sono impagabili. E' questo l'insegnamento che in genere porgo agli studenti. Ricordo le tesine effettuate nel Corso di Fotografia al Perfezionamento che tenni dalla fine degli Anni Settanta presso l'Università degli Studi di Parma, chiamato dal professor Arturo Carlo Quintavalle. Ogni anno proponevo un tema diverso, ma quello che mi importava era rompere gli schemi e abbinare alla teoria la pratica. Ritengo che il fare abbia una potenza comunicativa, cognitiva e critica che la sola dottrina, anche la più sistematica, non potrà mai uguagliare. Volevo portare un approccio fisico in un ambito – la Facoltà di

Lettere e Filosofia - puramente libresco e dottrinale. Per esempio un anno tentammo di esaminare la possibilità di scrivere un racconto fotografico usando un "lessicario" comune costituito, ovviamente, da immagini. I dodici studenti muniti di telecamera fecero collettivamente delle riprese di vari soggetti: paesaggio, nudo, natura morta, ritratto, movimenti di macchina e di luci e così via, registrando una cassetta. Dopodiché ognuno scrisse il proprio racconto attingendo dalla stessa fonte, la cassetta. Ne uscirono degli elaborati molto interessanti e completamente diversi uno dall'altro, secondo la personalità del singolo, e soprattutto al di là delle scelte e dei gusti dell'insegnante.

CC: *Passiamo oltre, a qualche altra esperienza sedimentata nella tua memoria di intramontabile uomo creativo.*

NM: Alle fine degli Anni Settanta per un anno ho raccolto da laboratori di Bologna le migliaia di fotografie che non venivano ritirate. Erano immagini rinnegate per i motivi più diversi, da quelle che erano ritenute brutte, a quelle inquadrature male a quelle che venivano dimenticate. Io le raccoglievo prima che venissero mandate in discarica. Le ho concepite come una grande installazione, quasi una ubriacatura di immagini negate, occasione per analizzare il perché del rifiuto fotografico.

CC: *Torniamo al concetto di sperimentazione, al fatto che la sperimentazione produca ulteriore sperimentazione e non sia solo un momento di apertura per arrivare a delle certezze stabilizzanti. Che ne pensi del senso di incertezza estetica rispetto alla stabilizzazione del linguaggio? La fotografia è per te un linguaggio di certezze parziali?*

NM: C'è molto dibattito su questo problema. La fotografia considerata come rappresentazione del reale per me non esiste, infatti essa è solo rappresentazione del momento nel quale l'autore ha scattato la fotografia: è il momento in cui ha fatto quella scelta. Non rappresenta il reale, ma l'interpretazione del reale, ci sono milioni di storie che chiariscono questo concetto. Per esempio come inviato di guerra, con una foto, in base alla sola scelta dell'inquadratura che include o taglia una parte della scena, posso esprimere e mostrare un pensiero o il suo esatto contrario. Ciò significa schierarmi concettualmente da un parte o dall'altra, pur non intervenendo con photoshop o altri strumenti manipolatori, perché "l'alterazione" è avvenuta a monte, a livello ideologico, il che ha influenzato la mia scelta.

CC: *Una delle domande che solitamente oggi si pone ai fotografi riguarda l'uso del digitale, i limiti e le virtù dei nuovi mezzi tecnologici. C'è chi dice*

di fare fotografia tradizionale, pur senza negare l'opportunità delle nuove risorse, altri dichiarano di usare solo il digitale e di non voler rinunciare a questa diversa possibilità. Che posizione assumi rispetto a questo problema? Sei per la conservazione dei processi manuali della fotografia o accetti di confrontarti con le nuove tecnologie virtuali?

NM: Ho passato cinquant'anni lavorando in analogico e, nei primi decenni, operando direttamente in camera oscura. Le foto del periodo realista le stampavo io con tempi di lavoro illimitati, fino a tarda notte, e così era con la sperimentazione: era una necessità impellente. Del resto ho sempre dormito pochissimo. Ho lavorato con l'analogico perché non c'era alternativa, ma pensa che in un lavoro del 1980-81, che ho intitolato *La fotografia è morta viva la videografia*, che è stato anche il tema di uno dei corsi che ho tenuto all'Università, preconizzavo un'evoluzione della tecnologia che si sarebbe poi chiamata digitale. Quel lavoro è andato perso, ma per fortuna è stato pubblicato, nel 1982 apriva il fascicolo Grandi Fotografi dei Fratelli Fabbri a me dedicato. Quindi ho salutato con piacere l'avvento del

Periferia, anni '50.



Dalla serie "Muri", 1958.



digitale perché è solo un modo diverso di prelevare l'immagine. Finché la luce interverrà nel processo, si deve parlare di fotografia, *scrittura di luce* appunto, che poi si fissi su una striscia di celluloide emulsionata o in codice binario è secondario. Ho sempre considerato una forma di romanticismo il fatto di legarsi alle vecchie tecniche. In America c'è ancora chi fa i dagherrotipi, chi ripercorre le tecniche più antiche, le carte salate, e via dicendo. Ma cosa dicono di nuovo o di più? Credo sia la costruzione di un'immagine esteticizzante, come dire: o che bella immagine da attaccare a muro. Non condivido quella posizione passatista, sono per il digitale, per il telefonino.

CC: *Non ritieni che il segno in sé non abbia subito tutti questi stravolgimenti, non credi che la ricerca d'identità del segno sia una splendida superstite rispetto alla proliferazione dei segni. Si è trasformato mantenendo una vitalità, come per certi artisti il fatto di disegnare come idee prime che vengono incontro.*

NM: Il segno è ricercato nell'immediatezza e nell'appunto, però nel caso della fotografia è diverso. Questo tuo discorso vale per i pittori e per gli architetti, il senso dello schizzo. D'altro lato, il segno ha subito un'evoluzione, come nel caso del fumetto, che è una scrittura attraverso una sequenza di tanti disegni abbinati per esprimere pensieri. E' un po' lo stesso iter della fotografia, non cambia molto.

CC: *Altra questione collegata a ciò che sto tentando di capire: come è cambiato il concetto di qualità della fotografia? Nel passato, la qualità era legata anche alla specificità del procedimento tecnico, alla manualità del fare, alla seduzione del tempo di sviluppo della fotografia, con componenti non uguali per tutti. Indubbiamente c'è una qualità anche nella fotografia digitale, qual è per te?*

NM: Secondo il mio parere la qualità va valutata dal punto di vista linguistico, quindi che tu abbia realizzato l'immagine con tecnica analogica o tecnica digitale poco

importa. Ciò che conta è che quella fotografia, o serie di fotografie, rappresenti le suggestioni, il racconto, l'idea che l'autore ha voluto esprimere. Non sono un fanatico della qualità tecnica, con l'avvento del digitale apparentemente le cose si sono semplificate, c'è una minore manualità, ma va considerata la conoscenza dello strumento, dei programmi, la competenza dello specifico: è come la scrittura, è sempre il discorso della scrittura a venire fuori. Quando tu sai mettere in fila le parole e lavori sulla tastiera e hai un minimo di conoscenza tecnica dello strumento per poter scrivere, che differenza c'è tra il grande scrittore e l'ultimo neofita? Ognuno ha la possibilità - se ha delle idee - di esprimerle. Tutto il resto è accademia, romanticismo, difesa dell'aura, di un'aura che secondo me non esiste.

CC: *Ma non si può non riconoscere che esistono fotografi particolarmente legati alle procedure cosiddette antiche come spazio ancora possibile per fare immagini cariche di fascino, diverse dalle moltiplicazioni di massa.*

NM: Ci sono gruppi in Italia e in America che passano la vita a studiare la possibilità tecnica di raggiungere certi risultati. Io mi trovo su una lunghezza d'onda diversa perché bisogna chiedersi che significato ha fare delle fotografie tirate a dieci esemplari quando se ne possono stampare un milione? E' un fatto mercantile. Non è che porti miglierie né alla qualità della stampa né alla pregnanza del progetto.

CC: *Rispetto alla tua mitica fotografia del "tuffatore" fatta negli anni Cinquanta ci sono diverse ver-*

sioni a diversa grandezza, in questo caso come si giustifica la differente misura della fotografia stampata, a che cosa è dovuta la sua diversificazione?

NM: Nulla. Quando c'è un buon negativo o un file a giusta definizione la fotografia può essere stampata in ogni misura, non è un problema che mi pongo, dipende dall'esigenza del collezionista. Un altro è il discorso sulle tirature, io non ho mai fatto tirature, e chi compra le mie foto, lo sa. I fotografi datati come me non fanno tirature, non è questione di passare dalla generalizzazione alla tiratura. La tiratura è più un condizionamento che riguarda i giovani fotografi: se vuoi lavorare hai bisogno anche di vendere e il mercato è direzionato sulla tiratura, ma è una posizione che non condivido.

CC: *Di fronte a questa situazione che metodo hai adottato?*

NM: Ho adottato il sistema di fare un timbro da mettere dietro la fotografia, un timbro nel quale scrivo: stampata in quel giorno, dal tal stampatore, sul tal tipo di carta, con tali inchiostri. Fornisco informazioni, ma la tiratura deve essere aperta e dichiarata con le informazioni relative. Fare fotografia è per me un fatto di pensiero, è un'idea, non un fatto di mercato, è per questo che non sostengo le tirature.

CC: *Avverto dunque la compresenza di due modalità, due idealismi che spesso agiscono per contrasto: i puristi-romantici della fotografia analogica e i nuovi rappresentanti della fotografia digitale.*

NM: E' una contrapposizione sempre esistita nella

Dalla serie *Italian sketchbook*, dal 1984.





Dalla serie "Cancellazioni", anni '60.

storia dell'arte e della comunicazione. Quando nasce qualcosa di nuovo, c'è chi nutre una forma di conservatorismo rispetto alle novità e credo che questo sia dovuto a vari fattori, uno per timore che le nuove forme siano più apprezzate e invadano il mercato stabilizzato e un altro quello di sentirsi inadempiuti.

Non credo sia un caso che l'arte venisse chiamata *technè* dagli antichi greci. Le innovazioni tecniche hanno influenzato da sempre il procedere cosiddetto artistico, pensa alle sperimentazioni di Leonardo, pensa all'avvento dei colori ad olio o di quelli acrilici, hanno cambiato non solo la procedura, ma anche l'iconografia della pittura.

La fotografia è figlia della tecnica più di ogni altra espressione, per cui le innovazioni sono molto più veloci rispetto a quelle della pittura, per riferirci all'esempio precedente. In 170 anni ci sono state continue rivoluzioni: in fondo il dagherrotipo, che rappresenta la nascita ufficiale della fotografia, dopo pochi decenni non era più praticato!

CC: Non è dunque una questione di contrasto culturale tra chi difende un valore procedurale della fotografia rispetto al suo presunto impoverimento dovuto alla nuova logica del digitale?

NM: Se stampiamo delle foto sia in digitale che in analogico, e le mostriamo a chi ha questa convinzione, vedrai che sono pochi quelli in grado di distinguerle. Oggi con la stampa digitale di alta qualità, sulla carta adatta, con la verniciatura finale è difficile cogliere la differenza. Se fossi un collezionista preferirei la stampa digitale, per la durata, la resa, la pulizia. Oggi ci sono anche ingranditori che da un file digitale stampano su carta fotografica, cioè stampano "su analogico" ciò che tu hai elaborato in digitale. Allora sei dentro la logica dell'analogico (all'illogica dell'analogico) e hai tutte le suggestioni dell'analogico: per me è una posizione incomprensibile. Ti ripeto: è romanticismo.

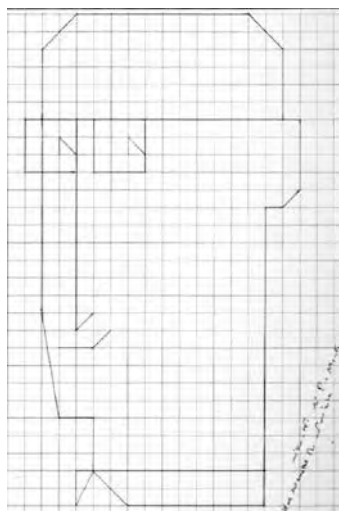
Bologna, 15 settembre 2011

50x60, 1991.



UNA STORIA TUTTA DA RACCONTARE

PIO MONTI, SINGOLARE GALLERISTA E MERCANTE D'ARTE



Gino De Dominicis,
ritratto di Pio Monti, 1972.

Esistono molti modi di raccontare e raccontarsi, Ambroise Vollard ad esempio aveva deciso di lasciare testimonianza del suo lavoro di gallerista e mercante d'arte scrivendo *Souvenirs d'un marchand de tableaux* (1937), un libro così denso di aneddoti e talmente efficace nella forma, da costituire un modello di riferimento per gran parte della storia artistica del Novecento. Da allora il sistema dell'arte si è notevolmente sviluppato e le strutture sono diventate tanto complesse e dinamiche da rendere difficile la stesura di un testo che sia al contempo esaustivo e chiaro. E' forse questa consapevolezza ad aver convinto Pio Monti, singolare gallerista e mercante d'arte, a raccontare e raccontarsi, scegliendo unicamente le immagini pubblicitarie realizzate durante quarant'anni di attività a Roma. Il volume intitolato *Advertising* (2012), esemplifica molto bene quel suo modo ridanciano di ricordare gli incontri con coloro che hanno segnato momenti singolari della storia dell'arte italiana. I nomi sono tanti, da Gino De Dominicis a Getulio Alviani, da Alighiero Boetti a John Baldassarri, solo per citarne alcuni, e l'incipit pubblicitario con cui annuncia ogni mostra, tradisce un gusto al "gioco" così sagace da sciogliere qualsiasi dubbio sull'indissolubilità e sacralità di quel che chiamiamo arte. Come spiegare altrimenti "le invenzioni visive" dove la rapidità del pensiero s'accorda con una scrittura pronta alle divagazioni e alle sovrapposizioni di termini e significati, come interpretare l'autoironia che lo vede protagonista di fotomontaggi e dichiarazioni testamentarie. L'abitudine allo sconfinamento dei linguaggi non viene smentita neppure nell'impaginazione del libro, impostato secondo un ordine che rifugge dalla cronologia strettamente storica e nel rispetto, di singolari digressioni visive e verbali quale espediente per rinviare una definitiva conclusione. Di fatto, anche qui Pio Monti non fa che seguire la sua vocazione di letterato dell'arte, povero come romanziere ma ricco come poeta, un dono il suo che è facile capire quando si cerca di intervistarlo, ovvero quando forzando il senso di una domanda ti risponde recitando interi poemi o brevi componimenti surreali. Proprio questa capacità di "giocare" con il linguaggio accompagna il senso delle sue affermazioni alcune volte sincere altre volutamente ingannevoli e ambigue.

Il lavoro di gallerista Pio Monti l'aveva cominciato nel 1969, prima a Macerata poi a Roma dove viene "maleducato" come lui stesso afferma con ironia, ad un percorso di godimento nevrotico totale, al punto da essere ancora considerato indimenticabile. Fino a quel momento l'esperienza lavorativa di Pio Monti era stata di rappresentante di creme contro l'invecchiamento della Revlon,

un mestiere che lui ha sempre interpretato come un segno premonitore di un'avventura che l'avrebbe portato a sostenere un artista come De Dominicis che del tema dell'immortalità, aveva fatto il punto di forza della sua ricerca.

Alla domanda di rito sulle ragioni della sua scelta di aprire uno spazio espositivo a Roma, risponde con un grande sorriso, anticipando un ragionamento che ama ripetere in molte occasioni.

La scelta di Roma è stata dettata da diverse ragioni, non ultima quella di operare in un luogo lontano dalla provincia. Roma in quegli anni costituiva il centro di una grande vivacità intellettuale e artistica dove i gesti avevano significati profondi tali da creare situazioni magiche ed intense. Da subito ho cominciato a collaborare con Emilio Prini, Vittorio Pisani e Gino De Dominicis con cui ho condiviso uno stretto rapporto professionale e umano. Tra i tanti ricordi, c'è quello che mi ha visto provvedere di tanto in tanto, al reperimento del materiale per la realizzazione delle opere. Non tele oppure colori, ma una mozzarella (in riferimento all'opera *La mozzarella in carrozza* di De Dominicis), uno scheletro e altre cose di questo tipo.

Mi sembra di capire che con quest'ultimo artista hai avuto un sodalizio speciale?

Beh sì, ci univa il fatto di essere marchigiani ed una amicizia fraterna, tanto che quando si trattò di acquistare uno scheletro dell'artista non esitai a vendere un mio appartamento. Pensa che ho ospitato nella mia galleria ben otto sue mostre, mentre i galleristi che oggi si occupano di lui ne hanno fatta appena una. L'aspetto curioso è che con quest'incontro avevo avuto modo di restituire un significato alla mia giovanile esperienza di rappresentate di cosmetici contro l'invecchiamento. Io che mi ero tanto prodigato a vendere ai profumieri una crema che si chiamava "Eterna 27" perché doveva fermare il tempo a ventisette anni - il che mi sembrava certamente un'illusione - mi ero ritrovato a lavorare con un artista che faceva dell'immortalità il tema della sua ricerca. Tra noi si era creata una magica connessione e lo stesso si può dire tra me e le sue opere, ricordo lo scheletro con i pattini che aveva intitolato *La possibilità di correre nello spazio per abbreviare il tempo*, ecco tutto questo a me suscitava forti emozioni. Di tutte le mostre da me organizzate, due sono a mio parere le più belle, due realizzate a distanza di un anno, nel 1976 e nel 1977, ma identiche nei contenuti e nell'allestimento, a dimostrazione del fatto che il tempo non si era fermato. D'altra parte erano questi i temi su cui lui lavorava e che mi vedeva-

no sostenerlo. Si trattava di un rapporto di stima reciproca. Condividevamo la casa, i viaggi e tantissimo lavoro. Pensa che una volta scrisse la parola "immortalità" sul mio diploma di salto in alto, perché diceva che saltando l'asticella ero uscito dalla condizione coercitiva della gravità. Ma tanti altri aneddoti potrei raccontare, alcuni forse già noti.

Sì, ho letto che quando De Dominicis parlava con te di entropia diceva "entro-pio" e che in merito a questo, circa due anni fa hai scritto un libro di ricordi intitolato "P'io e Gino. Però gli artisti di cui ti sei occupato sono stati tanti, a cominciare da Salvo, Pisani, Spalletti, ma anche Alviani, Cuoghi, Boetti, soltanto per citarne alcuni.

Beh in effetti basta vedere i miei progetti editoriali e le mostre per capire con chi ho condiviso l'avventura artistica di quegli anni, Kounellis, Boetti, Mochetti, Ontani, Merz, Chiari, De Maria, Cucchi, Spalletti, Mattiacci, Vitone, Nunzio mentre negli ultimi tempi direi Lim, Levini, Di Fabio, Canistrà, Iaria. Ma ripeto, il mio ricordo va soprattutto a quel periodo che chiamo comportamentale, ovvero quando i gesti avevano significati forti e gli artisti credevano così tanto in quel facevano da mettersi in gioco senza pudore. Insomma era il periodo in cui il gallerista era la spalla pratica dell'artista tanto da provvedere a comprare i materiali di cui aveva bisogno, viveva giorno e notte con lui e spesso ne subiva tutte le paranoie. La grande difficoltà era tuttavia riuscire a vendere le opere, difatti i collezionisti che venivano in galleria non capivano lavori come il puntino sul muro, dove sotto c'era scritto "questo non è un punto ma l'ombra di un punto la cui locazione è nella mente percipiente", oppure lavori come la piramide invisibile costituita da un segno sul pavimento. In fondo, il mio investimento di mercante era strettamente leopardiano, per restare in terra marchigiana, guardavo non tanto l'orizzonte ma all'infinito. Poi tutto questo è finito, la ricerca dei materiali è stata negata per quadri realizzati unicamente dagli artisti, la figura del gallerista ha cominciato ad essere sostituita dal mercante e contestualmente è andata scomparendo tutta quella tensione che comprendeva la maturazione di un'opera, insomma con l'arrivo della transavanguardia il lavoro si è trasformato in avanguardia in trans.

Tra i tuoi incontri importanti ci sono anche quelli con Albers e Warhol. In che termini sei riuscito a stabilire una relazione con questi artisti?

Ricordo che ero andato a trovare Joseph Albers a New York nel 1970, proprio in quell'occasione mi chiese dell'acqua santa da San Pietro. Si trattava di una richiesta che poteva apparire bizzar-

ra, fermo restando che lui mi confessò che prima di procedere a realizzare un'opera d'arte faceva la comunione. Ma chi mi stupì ancor di più fu Andy Warhol, il quale non lesinava a venire a trovarmi nella mia casa nelle Marche, e proprio durante uno dei quei viaggi, mi chiese di fermarmi a Loreto perché voleva vedere le opere di Lorenzo Lotto.

E dell'incontro con Sol Le Witt cosa dici? Anche lui veniva spesso ospitato nella tua casa nelle Marche? Diciamo che gli artisti che venivano a trascorrere un po' di tempo nella mia casa marchigiana erano in tanti, con grande sgomento di mia moglie che non smetteva mai di stupirsi dinanzi alle stranezze di questi personaggi. Sol Le Witt ha anche realizzato un *wall drawing* sul camino della mia casa e mi ha fatto dono di tante altre opere.

Come quasi tutti i galleristi che operano da diversi decenni, anche tu sostieni che il mondo dell'arte è cambiato, che nel passato si vendeva meno ma c'era la passione e la condivisione con l'artista, mentre adesso la logica è diventata esclusivamente mercantile, dunque mi viene da chiederti come ti regoli rispetto a questi cambiamenti?

Continuo a fare questo mestiere con grande entusiasmo ed ho cercato di trasferire tutto questo ai miei figli, ho tre figli, io mi chiamo Monti, loro sono dunque tre-Monti. Cerco di dargli delle buone indicazioni, però vedo che sono più mercanti che galleristi. Quello che mi rattrista, a parte il generale cambiamento di finalità e passioni, è il diffuso disinteresse a conoscere la storia, mi riferisco nello specifico ad una recente grande mostra sull'arte a Roma dagli Anni Settanta ad oggi, organizzata negli spazi del Macro, nella quale non sono stato neppure citato per la mia lunga attività di gallerista. E questo lo dico non per presenzialismo, ma neppure essere citato mi pare troppo. Mi viene il dubbio che forse chi organizza oggi le mostre è poco interessato a conoscere la storia.

Credi di aver conservato il tuo buon intuito?

Sono sempre una persona curiosa che vive sulla scia delle emozioni, nato nella terra di Leopardi ho sempre sentimenti delicati, suono il pianoforte perché sono convinto che la musica possa fermare il movimento. Ti faccio un esempio, l'ultima mostra è dedicata a Dino Pedriali - raffinato fotografo, famoso per aver immortalato gli ultimi anni di vita di Pier Paolo Pasolini - il quale ritorna alla visibilità del pubblico con dei lavori di genuina bellezza, dove il tema del corpo, in un'epoca di realtà virtuale, sembra riacquistare tutto il suo significato glorioso e sacro.



Sol Le Witt e Pio Monti, 1972.

IL PALAZZO ENCICLOPEDICO

SULLA BIENNALE D'ARTE DI VENEZIA

Credo che pochi avessero sentito nominare l'artista autodidatta italo-americano Marino Auriti e il suo progetto utopico del 1955 di un colossale Palazzo che raccogliesse tutti i saperi dell'umanità, prima che Massimiliano Gioni, curatore della 55ª edizione della Biennale Arte di Venezia, ne facesse il personaggio ispiratore della recente manifestazione.

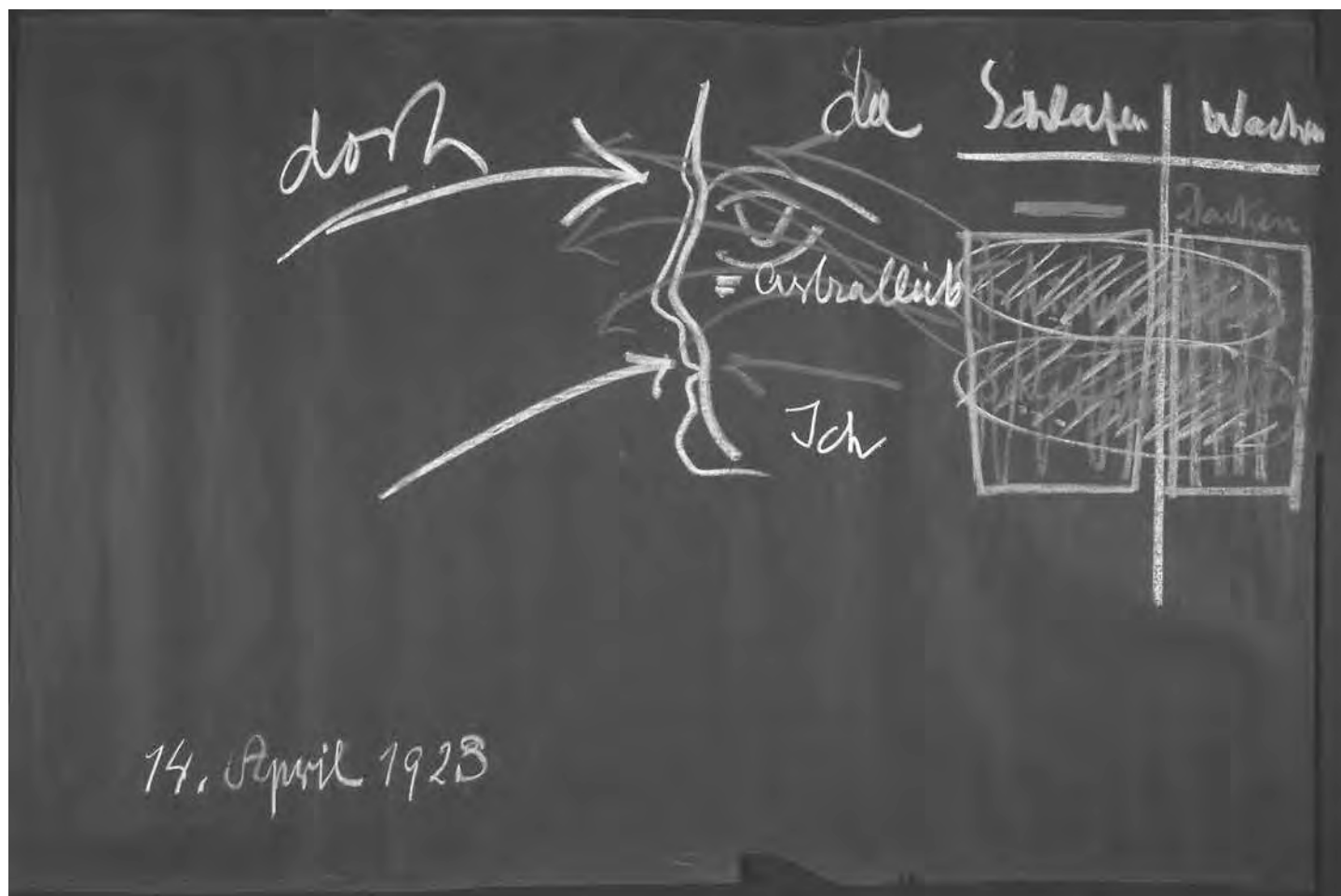
"Oggi, - scrive Gioni nella presentazione in catalogo - alle prese con il diluvio dell'informazione, questi tentativi di strutturare la conoscenza in sistemi onnicomprensivi ci appaiono ancora più necessari e ancora più disperati. (...) Il 'Palazzo Enciclopedico' è una mostra sulla conoscenza, sul desiderio di sapere e vedere tutto e sul punto in cui questo desiderio si trasforma in ossessione e paranoia. (...) Una scienza combinatoria - basata sull'organizzazione di oggetti e immagini eterogenee - non è poi dissimile dalla cultura dell'iperconnettività contemporanea."

L'idea della mostra si fonda su questa analogia tra la vocazione catalogatoria e l'illusione di conoscenza totale che affonda le radici nell'antichità e la coscienza dell'impotenza davanti all'irriducibilità delle infinite specie dell'essere. Una irriducibilità

che produce il tuffo in un'altra dimensione di infinito, quello dell'interiorità - della *visione* interiore - che è il terreno comune delle opere che snodano il percorso espositivo nel Palazzo delle Esposizioni ai Giardini e negli spazi dell'Arsenale.

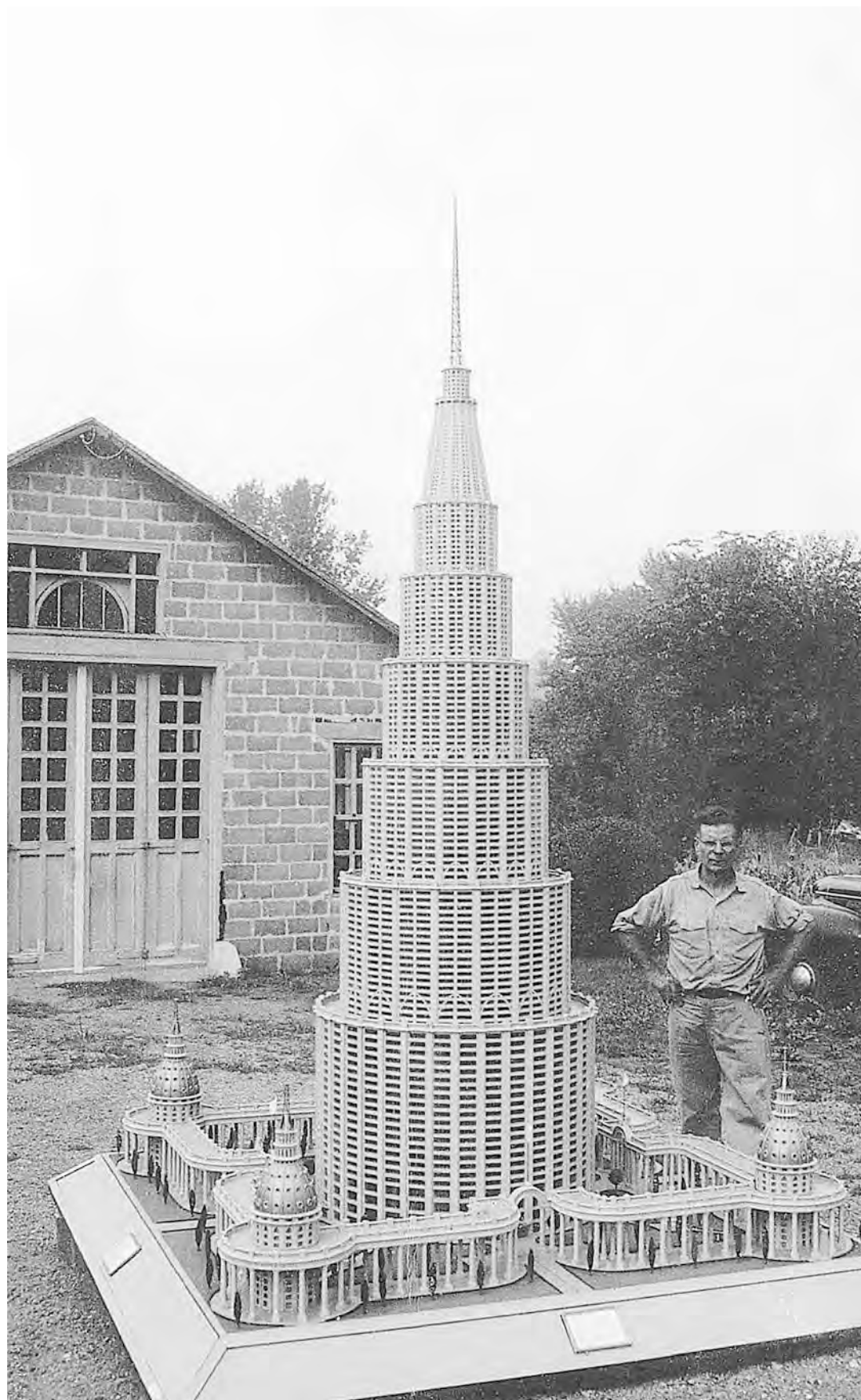
Nella prospettiva di restituire all'arte una visione ermeneutica del mondo, sfuggendo alla riduttiva visione del sistema dell'arte contemporaneo, il curatore sceglie artisti noti e meno noti, mescola linguaggi e riferimenti disciplinari eterogenei con l'ambizioso (e meticoloso) proposito di scrivere una narrazione 'universale' in cui l'immagine sfuma nell'immaginario. La concezione della mostra opera uno scarto dalla storia dell'arte verso una cultura visiva nel senso indicato da W.J.T. Mitchell, cultura visiva nella quale le categorie tradizionali della storia dell'arte canonica e i confini disciplinari precipitano nella dimensione caotica dell'immagine e del suo contrario, l'invisibile, contenuto dentro di noi. Invisibile ed ermetico è l'inconscio, e la via maestra per accedere all'inconscio è il sogno. Il *Libro Rosso* di Jung - esposto per la prima volta in Italia nel contesto di una mostra d'arte, - introduce e dà il "la" alla narrazione. Nelle teche di vetro in circolo nell'atrio,

Rudolf Steiner, *Disegni alla lavagna*, gesso su carta nera, 102x153x3,8 cm
Gentile concessione dell'Archivio Rudolf Steiner, Dornach, Svizzera, 1923.



Raffaella Pulejo

META GRANDI ESPOSIZIONI



Marino Auriti (1891 - 1980),
L'Enciclopedico Palazzo del Mondo,
legno, plastica, vetro, metallo, pettini e
parti in miniatura modellate, 11x7x7', c.
1950s. Gentile concessione dell'American
Folk Art Museum di New York, dono di
Colette Auriti Firmani in memoria di
Marino Auriti, 2002.35.1.

sotto il ciclo pittorico di Galileo Chini visibile dopo il restauro nella cupola, sono esposti potentissimi i disegni a colori (in riproduzione), i "crittogrammi del sè" disegnati dallo psicanalista svizzero nel corso di venti anni all'inizio del Novecento. Libro miniato moderno, quasi controparte dell'universo patologico della psiche di Freud, il *Libro Rosso* è un

catalogo di visioni "prime" che tentano di catturare il potere magico dell'immagine.

Segue nell'esposizione il calco del volto a occhi chiusi del vate del surrealismo André Breton e più avanti nel percorso, le immagini della collezione di Breton filmata da Ed Atkins e, ancora, le "lavagne" in carta nera con i disegni tracciati con gessetti co-



René Iché, *Mask of Breton* (Maschera di Breton), gesso e stucco, ca 1950.
Foto di Francesco Galli
Collezione Martin du Louvre, Paris,
Gentile concessione
la Biennale di Venezia.

lorati – cerchi, scritte, spirali – che accompagnavano le conferenze di Rudolf Steiner nelle quali illustrava la sua teoria antroposofica.

In questa sala ha luogo anche la performance di Tino Sehgal (premiato con il Leone d'Oro) che si svolge per tutto il tempo dell'Esposizione e consiste in una situazione in cui una giovane coppia danza

e canta una nenia, alludendo alla trasmissione di saperi da una generazione all'altra in un ciclo che si rinnova all'infinito.

Una parte delle opere in mostra trova in questi riferimenti al mondo dell'inconscio collettivo che si apre con il pensiero di Jung, più che con la psicoanalisi di Freud, la sua ascendenza ideale e atem-



Evgenij Kozlov (E-E),
Untitled (Ленинградский Альбом)
The Leningrad Album, No 204 (Senza
 Titolo, l'Album di Leningrado, n°204),
 inchiostro, biro, matita,
 pastello su carta, 29.7x21.2 cm
 Collezione Kozlov & Fobo, Berlino, 1971.

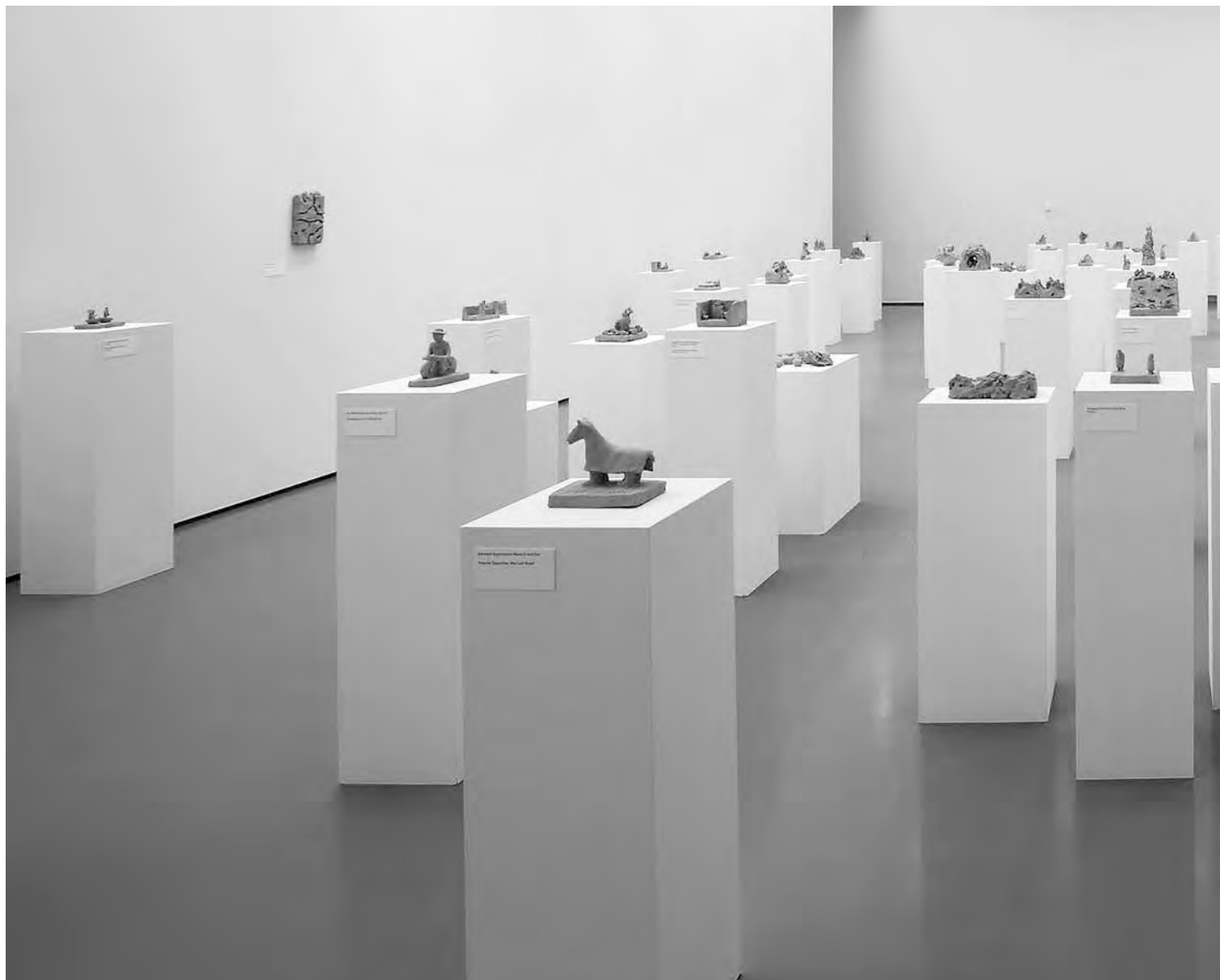
Peter Fischli e David Weiss,
Suddenly This Overview (All'improvviso
 questa panoramica), argilla cruda, circa
 250 sculture, da 6x7x5 cm a 82x83x5 cm
 Vista dell'installazione: Peter Fischli &
 David Weiss: *flowers & questions:*
retrospettiva, 1981 - 2012.

porale: disegni di sciamani, rappresentazioni di immagini prime, visioni ad occhi chiusi sul privatissimo schermo del proprio immaginario. Noi stessi siamo *media*, conduttori di immagini.

La narrazione si dipana poi lungo la linea dell'immagine incarnata nel corpo: *imago* in latino era la maschera di cera che i romani creavano per conservare la memoria dei defunti, ricorda Gioni, e la parola "immagine" mantiene nella sua etimologia una prossimità profonda con il corpo e con la morte. A questa sezione si ascrivono le opere di Cindy Shearman (all'Arsenale) che presenta una mostra nella mostra, un suo museo immaginario di fotografie sul tema della maschera, del travestitismo e dell'identità. Sul tema del corpo sono i lavori di Marisa Merz e Maria Lessing con le immagini di corpi

femminili, autorappresentazioni a confine del sentire interno ed esterno di sé.

La natura è luogo e materia che si presta alla tassonomia e alla catalogazione sin dai tempi più remoti, nella duplice tensione che spinge alla conoscenza razionale da una parte e allo sgomento visionario dall'altra. E se nei disegni di Stefan Bertalan, Lin Xue e Patrick Van Caeckenberg si tenta di "decrittare" il codice della natura, nelle opere cupe, sublimi e malinconiche di Thierry De Cordier incombe un senso della natura interamente emozionale. Come pure, attraverso il linguaggio neutro ma ingannevole del video, costruito su un iperrealismo che rende inizialmente incomprensibile l'oggetto ripreso (l'invisibile dell'interno del corpo), l'impressionante video di Yuri Ancarani,



Da Vinci (dal nome del macchinario medico), in cui un robot chirurgico esplora un addome umano: nuova Odissea nello spazio, in cui i prodigi della tecnica appaiono strabilianti e producono, appunto, sgomento ed esaltazione, tanto quanto la visione di un mare in tempesta poteva produrre nell'animo di un romantico Friederich.

Il libro come scrigno di immagini che non trovano posto nel mondo reale e l'esercizio dell'immaginazione attraverso il disegno caratterizzano gran parte dell'esposizione. Il testo integrale della *Genesis* in 207 pagine di fumetto in bianco e nero di Robert Crumb, o la raccolta di 250 disegni a inchiostro del *The Leningrad Album* realizzati da Evgenij Kozlov tra i dodici e i diciotto anni, che registrano il risveglio delle fantasie sessuali di un adolescente, si

propongono come altrettante tassonomie, cataloghi dell'esistere, contrappunto "low" rispetto alle "immagini prime" di Carl Gustav Jung.

A dissacrare in modo rigorosamente tassonomico le modalità della nostra vita, ci pensano Peter Fischli e David Weiss con le centocinquanta piccole figure in argilla cruda che descrivono il mondo attraverso una serie di avvenimenti apparentemente incongruenti nella loro banalità.

Il viaggio che Gioni propone, più uno scenario di culture antropologiche che artistiche in senso stretto, intreccia storie collettive su prospettive temporali di lunga durata con microcosmi privati protetti nei luoghi reconditi dell'inconscio e della memoria personale. L'accostamento delle due scale, macro e micro, globale e privata, caratterizza anche l'at-



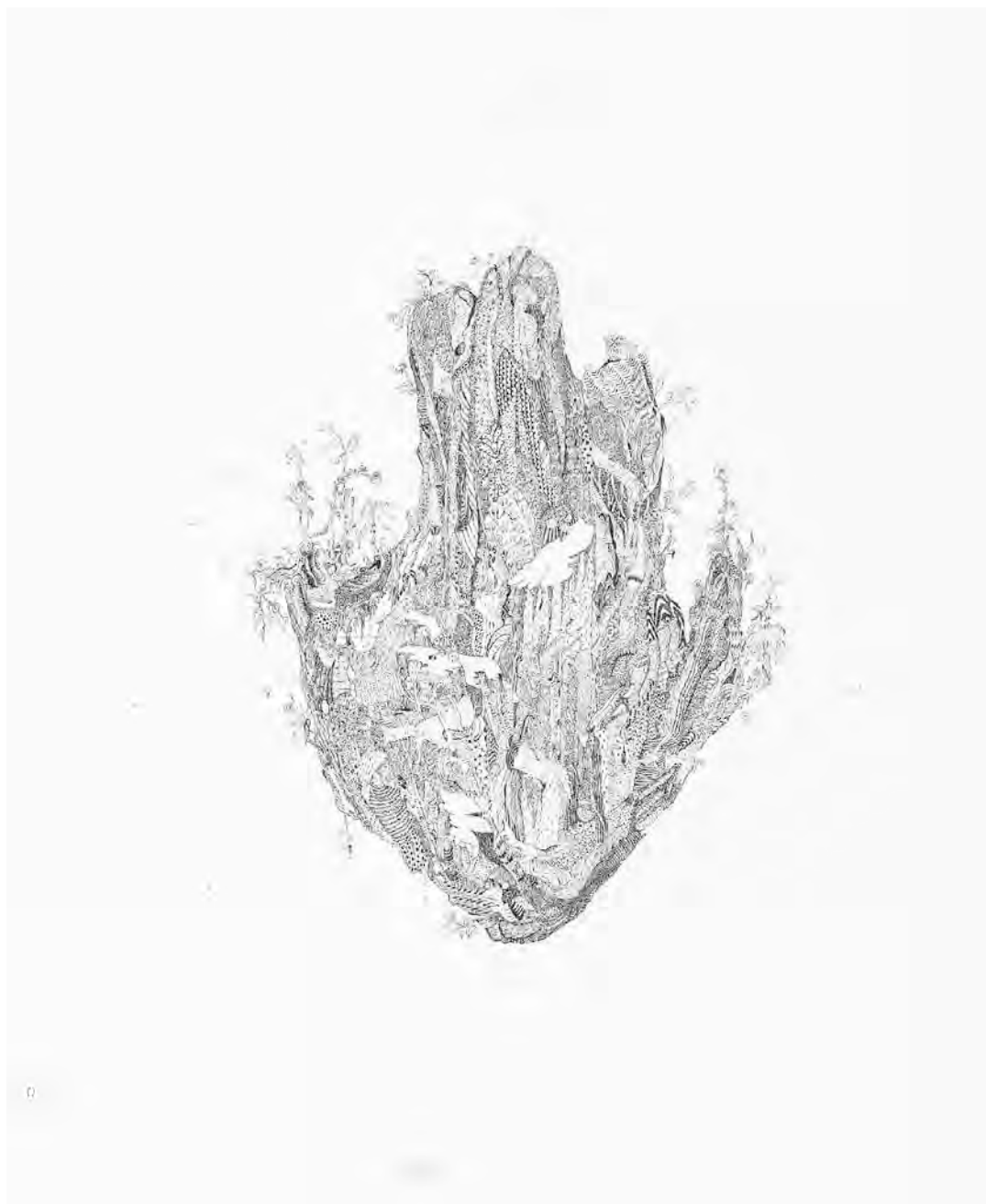
traversamento del percorso espositivo, in cui alla miniatura del disegno si affianca la grande quantità delle piccole immagini esposte in sequenza. I sussulti e i vettori che spingono le cose dell'oggi appaiono intrappolate nel cerchio neutro del sogno. Se il 'sistema dell'arte contemporanea' sembra non interessare minimamente il progetto della mostra,

l'affascinante visione enciclopedica resta analogicamente aderente ad un mondo che sembra privo di senso e di direzione, un mondo silenzioso, attraversato da nenie sciamaniche e da bagliori visionari, mollemente adagiato sulle acque della laguna, distante, lento, sognante. Il segnale della Biennale di Gioni è che il tempo dell'attesa, continua.

Thierry De Cordier, *Mer Montée*
pittura ad olio, smalto e inchiostro di
china su tela, 170x270 cm, 2011.
Fotografia © 2013 Dirk Pauwels, Gent
Collezione Privata, Belgio
Gentile concessione dell'artista
e di Xavier Hufkens, Bruxelles.



Yuri Ancarani, *Da Vinci*,
Video digitale, 25 min, 2012.
Gentile concessione dell'artista
e della Galleria Zero.



Lin Xue, *Untitled (Senza Titolo)*,
(2012-13), inchiostro su carta,
78x48 cm, 2012
Fotografo: Eddie C.Y. Lam
Gentile concessione Galleria EXIT
e dell'artista.

N.B. Continua anche l'attesa di un curatore italiano per la Biennale veneziana, per coloro che ne rimpiangevano la venuta e che hanno gioito per la scelta di Massimiliano Gioni (io sono esterofila e la nazionalità del curatore mi è indifferente): di italiano, Gioni ha solo l'anagrafe, poiché ad una scorsa dei 24 autori invitati a contribuire al catalogo del Palazzo Enciclopedico, a parte Andrea Pinotti – Università Statale, Milano e Lina Bolzoni, Normale di Pisa e New York University - tutti gli altri sono stranieri e affiliati perlopiù a università americane (William N. West - Northwestern University; Anthony Grafton – Princeton; Alexander

Nagel, Ben Kafka – New York University; Christopher Turner, Brian Dillon, D. Graham Burnett – editors "Cabinet"; Cecilia Sjöholm, Sven-Olov Wallenstein – Södertörn Högskola, Stoccolma; Markus Krajewski- Leuphana Universität, Luneburgo; Carol Mavor, Marina Warner – Londra; Steven Condon – University of Cambridge; Jamieson Webster – New York; Simon Critchley – New School for Social Sciences, New York; Daniel Rosenberg – University of Oregon; Arika Okrent – Philadelphia; Mark Lilla – Columbia University; Amy Hollywood, Peter Galison – Harvard University; Chris Wiley – Brooklyn; Margaret Wertheim – Institute for Figuring, Los Angeles).

DIALOGO FUORI LUOGO, TRA AFFINITÀ DIVERSE

A PROPOSITO DELL'ARTE DI MAURIZIO CATTELAN



Maurizio Cattelan.

Claudio Cerritelli: La scelta di dedicare il Premio di Pittura Scultura e Arte Elettronica Guglielmo Marconi 2012 a Maurizio Cattelan segue decisamente l'onda internazionale dell'arte italiana. Sinceramente, pensavo che non avrebbe accettato questo riconoscimento, lui che ha deciso di dimettersi belamente dal sistema dell'arte di cui è uno dei protagonisti consacrati. Tuttavia il suo gesto mi sembra generoso e fuori dalle consuetudini delle star, dunque va preso in considerazione come un atto di libertà e rispetto nei tuoi confronti che lo segui a distanza con intelligenza e senza secondi fini. Detto questo (che forse potevo anche risparmiarmi) passiamo a una riflessione sulla figura d'artista che Cattelan ha interpretato e forse va ancora interpretando. Mi viene in mente un tuo articolo recente, dove commenti le ultime prese di posizione di Marc Fumaroli (Parigi - New York e ritorno, Adelphi 2011) e di Jean Clair (L'inverno della cultura, Skira 2011), entrambi volti a sottolineare - da prospettive diverse - il decadimento del 'fare arte' a favore del marketing e delle logiche pubblicitarie. Esse sembrano prevalere totalmente sulla possibilità di riconoscere criticamente una 'qualità' della ricerca artistica. Se questo è vero, non ti sembra che l'arte di Cattelan sia quella che nel modo più emblematico interpreta questo orientamento?

Bruno Bandini: La tua domanda parte da una premessa "cornuta" alla quale credo valga la pena contrapporre una considerazione. Non so se sia così strano che Maurizio Cattelan abbia accolto con favore l'attribuzione del Premio Marconi. Lo ha trovato una cosa "bella", lusinghiera mi sembra di poter tradurre, per il fatto che - è sempre la mia fantasia che procede - da Bologna non aveva mai ottenuto particolari attenzioni. Se si eccettuano la collaborazione con la Galleria Neon di Gino Gianuzzi e il sodalizio con lo studio di design di Claudio Alba, la presenza di Cattelan a Bologna è stata a dir poco sporadica. Ricordo una sua singolare partecipazione "fuori norma" a un'edizione dell' "Arte Fiera" in cui aveva piazzato un tavolino, una sedia di plastica ed un telefono giocattolo: lui era gallerista-espositore ed artista. Non c'era niente da vedere o da vendere, solo l'adattamento fittizio a un rituale altrettanto fittizio che prevede che l'arte in fiera transiti attraverso l'"ufficio" temporaneo di un soggetto che chiamiamo gallerista. Sono d'accordo che si tratti di un gesto di libertà, più che di generosità nei miei confronti: quando gli organizzai una piccola mostra alla Loggetta della Pinacoteca Comunale di Ravenna lui espose un certificato medico dove si certificava che non avrebbe potuto presenziare alla vernice. Ci ritrovammo in quattro persone, io non capii la ragione del gesto, e, detto francamente, se

lo avessi incontrato quella sera, lo avrei insultato. Questo per dire che lui sapeva e io no e, dunque, non mi deve niente. Ma sono onorato di averlo incrociato.

C.C.: Seguendo queste tue considerazioni personali, ci metto anche del mio, nel senso che ricordo la sua partecipazione nella fitta schiera di artisti da me invitati nel 1986 alla seconda edizione della Biennale Giovani di Faenza. Una sua opera pubblicata in catalogo si intitola "Luci da mente", quasi una premonizione ironica della sua metodologia creativa. Ma torniamo alla sua attuale figura d'artista, alle più recenti opere-operazioni messe in gioco abilmente da Cattelan, alla promozione mediatica della sua mitologia. Non credi che nel suo programma d'autore prevalga la logica del marchio di fabbrica, l'escogitazione provocatoria, l'esibizionismo calcolato, il gesto pubblicitario eccedente, dunque non soltanto l'approfondimento linguistico e la verifica interna del fare arte.

B.B.: Già, la domanda vera: pubblicità e logiche mercantili avviliscono e fanno decadere il "fare arte". E' la posizione, autorevole e un po' reazionaria di Jean Clair. Marc Fumaroli articola il proprio ragionamento in modo più profondo, ma il risultato non si distanzia molto dagli esiti cui giunge il pamphlet di Clair.

Che dire? Secondo i nostri autori francesi, la post-modernità ha dato avvio a un drammatico declino, segnato da scandali, da rivoluzioni permanenti, dalla tirannia di un «nuovo» senza origine. Siamo nella geografia del negativo. In un teatro di pantomime burlesche: un teatro «festivo e funebre, venale e mortificante», contagiato da blasfemie. L'artista del nostro tempo non è più un profeta. E che cosa avrebbe dovuto profetizzare questo artista "scomparso" nell'inutile mercimonio vellicato dalla contemporaneità? La "bellezza". Ecco, è questo culto funerario della Bellezza che mi sgomenta. Una Bellezza che era già in declino con il crollo del "sistema delle arti belle". E questo non accade con o per colpa del post-moderno, ma già all'inizio del XIX secolo, con Goethe. A mio parere Clair e Fumaroli lo sanno benissimo. Credo lo sappia anche Cattelan.

C.C.: "Il ruolo che Cattelan interpreta con massima efficacia è quello di un produttore di pubblicità legato all'evidenza della funzione irrisoria del linguaggio, secondo modalità operative che hanno la loro radice nelle forme dell'avanguardia storica e delle sue conseguenti declinazioni. Si tratta di un solco piuttosto usurato, tuttavia - anche volendo considerarlo ancora percorribile -, ho l'impressione che le strategie d'intervento (idee e comportamen-

ti) dovrebbero essere affrontati al di fuori del criterio di novità che sta all'origine del loro assunto originario. Svanita l'assoluta originalità, che cosa resta? D'altra parte, l'assunto avanguardistico dell'arte come immaginazione era ben diverso da questa prospettiva dove l'esaltazione del sistema dell'arte come esaltazione sfrenata dello shock iconoclasta prevale sul valore intrinseco dell'ipotesi creativa. Ipotesi che - secondo me - è sempre altrove, al di là del mondo esteriorizzato nelle forme della sua pubblicizzazione. Che ne rimane allora del potere d'incanto che ha l'arte, del reale spiazzamento delle logiche imperanti, del segreto enigma della sua alterità? Oppure questa è pura nostalgia d'un modo di intendere l'arte che nulla ha a che vedere con l'attualità, con il lavoro d'artista come instancabile macchina comunicativa, agitatore iconoclasta d'immagini destinate all'eclatanza mediatica assoluta?"

B.B.: Premesso che contro l'"incanto" suscitato dalla manifestazione dell'arte, contro il "segreto enigma della sua alterità" non ho nulla, vale a dire non nutro alcuna diffidenza e nemmeno rancorese incomprensioni, non capisco perché non possa "incantare" un lavoro di Cattelan come lo scoiattolo suicida, o Ave Maria, o il fachiro sotterrato alla Biennale veneziana, mi pare, del 2005?

Certo, si opera su un piano della comunicazione visiva che è molto differente rispetto alle categorie tradizionali, o, se preferisci, alle "classi" in cui tradizionalmente le arti si manifestano: pittura, scultura, fotografia etc. etc.

Non so, ma a me viene in mente la riflessione che ormai un decennio fa ha svolto Rosalind Krauss sull'arte "post-mediale". Proverei a immaginare il lavoro di Cattelan su questo piano di riferimento. Voglio dire: non è arrivato il momento di distanziarsi - non di abbandonare - ma di distanziarsi da quei vincoli "accademici"? C'è poi un'altra cosa: parli di dissoluzione del "principio" dell'originalità come se si trattasse della "perdita dell'aura". L'originalità, così come altri "principi", è un mito modernista che non penso possa più valere come elemento assoluto. Il fatto è che, nel tempo, in questi tempi - liquidi, incerti -, lo statuto dell'immagine ha subito torsioni sconvolgenti. E non certo per il diffondersi dei nuovi media. Sono i parametri dello spazio e del tempo a modificarsi in modo radicale. Un po' come era accaduto ai futuristi, anzi un po' come dichiarava F.T. Marinetti, nel manifesto del 1909.

C.C.: Inutile negare che il mito dell'originalità accompagna l'idea di arte di epoca in epoca, secondo parametri diversi, canoni estetici di stretta attinenza socio-culturale. Ma non vorrei suscitare riflessioni sui massimi sistemi. Passiamo a un'altra



questione, più vicina alla valutazione delle opere, in questo caso al quoziente di originalità delle installazioni. Genere artistico - questo - che mi ha sempre attratto fin da quando (anni Settanta) ero allievo stralunato al Dams di Bologna e mi capitava di vedere non solo pittura, scultura, fotografia, ma soprattutto performances, pratiche concettuali, azioni e installazioni disseminate tra ipotesi ambientali e contesti sinestestici. Oggi come allora si perde spesso di vista che il linguaggio proliferante delle installazioni (vedi quella celebratissima di Cattelan al Guggenheim di New York con la sintesi spaziale di tutte le sue opere) ha precedenti significativi nella prima metà del '900, già in ambito dadaista (vedi Schwitters) e ancor più evidenti - in questo caso - nella grande esposizione del Surrealismo allestita nel 1938 da Duchamp alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi. Con inconsuete idee installative, materiali appesi al soffitto, oggetti dislocati nel mezzo dell'ambiente espositivo, disseminazioni simultanee di opere, eccetera. Dunque, come mai si rintracciano precedenti studiando il linguaggio di pittori e scultori e non si parla mai di questi modelli di riferimento che stanno alla base delle installazioni odierne, spacciate come opere di stupefacente invenzione?"

B.B.: I riferimenti a Kurt Schwitters ed a Marcel Duchamp, ma credo anche a Piero Manzoni, forse a Pinot Gallizio, a Lucio Fontana, sono senz'altro giusti. Ma l'installazione del Guggenheim, per rimanere a quanto lo stesso Cattelan ha dichiarato, ha a che fare anche con altre immagini. Quella spirale rinvia, iconograficamente, a una specie di torre di Babele rovesciata. Dunque, ad un mito molto particolare: il linguaggio. Il fallimento di quell'opera, la torre

La nona ora, tecnica mista, grandezza naturale, installazione, Royal Academy, Londra, 1999.

di Babele, si deve al fatto che l'onnipotente ha deciso di differenziare le lingue. Forse è l'arte a unire, forse sono le opere degli artisti, nonostante la loro lingua sia sempre differente. Detta così, altro che albero di Natale o lampadario come qualche detrattore ha suggerito. L'alternativa a quell'installazione sarebbe stata – ma la cosa è tutta da verificare – dislocare senza mappe e senza titoli le opere all'interno dell'isola di Manhattan. Una specie di caccia al tesoro; un ready-made a dir poco sconvolgente.

C.C.: Non vorrei essere frainteso, non si tratta di non riconoscere l'importanza dello spaesamento e della sorpresa che da quasi un secolo fa parte del sistema di valori provocatori che l'arte contemporanea ha professato, dal gesto irriverente di Duchamp ai suoi persecutori. Il fatto è che – a mio parere- il

valore linguistico che caratterizza l'operare di Cattelan mi pare sopravvalutato, ma ciò si pone tutto a suo favore, in quanto sa gestire al massimo questa soglia di attesa. Direi che la decisione di ritirarsi dalla scena, annunciata circa un anno fa (apparentemente come un divertente pesce d'aprile), qualora fosse vera potrebbe essere davvero il gesto nuovo, assoluto e assolutorio, difficile da decifrare, ma comunque capace di affrontare l'idea di durata (tanta cara agli artisti) con una scelta che definirei senza paragoni. Che ne pensi di questa annunciata uscita di scena? Non credi che potrebbe essere di nuovo una mossa pubblicitaria e non un'esigenza esistenziale?

*B.B.: "Gestire la soglia d'attesa". Mi piace. Direi che tutti dovrebbero essere in grado di farlo. Cattelan, mi sembra di averlo accennato, opera all'interno di quel confine ambiguo che delinea le relazioni tra arte e comunicazione. Mi sembra che prenda molto seriamente la "battuta" di Duchamp secondo la quale «l'arte la fa chi la guarda». Un po' come dire: senza il gioco delle interpretazioni l'opera non esiste. L'opera appartiene alle letture che se ne danno. C'entra anche la "decostruzione" di Jacques Derrida. Se questo è vero, il "ritiro" – vero o falso che sia, ma credo sia vero – è un'operazione che, per una volta, toglie tempo, e non certo senso, al gioco delle interpretazioni. Il tempo, per la danza delle letture, è terminato. O meglio, possiamo continuare a chiederci che cosa abbia fatto, Cattelan, ma ragionando sulle opere che ha realizzato. Mettiamola così: le opere hanno un tempo, una vita, che di solito coincide con gli anni di attività dell'artista che le ha realizzate. Dopo, se sono ritenute "autentiche", dotate di senso, entrano in un altro tempo (credo sia quello che interessa agli storici dell'arte). Con quel gesto Cattelan le sottrae senza annullarle, le consegna a un tempo che decideremo quale potrà essere, un tempo necessario (*kairos*) che sostituisce la cronologia che ha generato le opere (*kronos*). Non so se sia una trovata "pubblicitaria". Se anche fosse, l'ha pensata bene.*

C.C.: Mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa. Oggi, sabato 31 marzo 2012, apro il mio quotidiano preferito e leggo: l'artista (Cattelan) non fa più opere ma si dedica a mille altri progetti (film, rivista, galleria). L'intervistatrice (Irene Maria Scalise) definisce Cattelan "ipercinetico" e ne fa un ritratto lusinghiero, per certi versi mitico, dove emerge la sua attuale filosofia di vita decisamente iperattiva. L'attività "desiderante" dell'artista insonne si muove a ruota libera su diversi fronti: "mi è sempre piaciuto - dichiara - alternare esperimenti e programmazioni imprevedibili". Davvero invidiabile

Particolare installazione mostra, "Maurizio Cattelan, All", Guggenheim Museum, New York, 2011.



quest'energia totale che produce altre avventure, ho l'impressione che sia un modo di interpretare l'idea di flessibilità all'interno del sistema di notorietà che lo avvolge. Quest'orientamento fa venire in mente una norma di vita dadaista che prevede di escogitare sempre un altro livello di lettura della propria immagine. In questo caso, se il rischio è che il pubblico possa essersi assuefatto alla provocazione irriverente (il papa abbattuto, i manichini impiccati, quel cristo di cavallo, il dito figurato, eccetera), bisogna inventare il "pensionamento" come molla per aprire un altro campo operativo, ripartendo da qualcos'altro che tenga in gioco ed esalti la macchina del lavoro creativo. Da critico tradizionalista, cocciuto e fuori-tempo, malato di visioni interiori e sconfinamenti nell'invisibile, ti chiedo: si tratta di capacità di affrontare un'acrobazia senza rete o è di nuovo un'intelligente mossa programmata che fa parte del sistema-Cattelan?

B.B.: Non molli. Ed è giusto così. Il fatto è che non so che cosa rispondere. Cattelan ha poco più di 50 anni: che cosa dovrebbe fare? Voglio dire, che cosa fare dopo il "pensionamento", come lo chiami tu? Il fatto è che, se ci pensi, può fare qualsiasi cosa. Questa è la sua fortuna, o la sua condanna. Tra le due ipotesi che ventili, mi piace di più l'"acrobazia senza rete". Se ci pensi potrebbe fare il critico. Ma lo ha già fatto, alla Biennale di Berlino. E' difficile mettersi nei suoi panni. Tu ed io che cosa faremmo? Il fatto è che non siamo nelle condizioni per porci la domanda. Sì, forse è necessario inventare qualcosa, un gesto capace di innescare una molla "per aprire un altro campo operativo". Hai ragione. Sarebbe una cosa che ha dello sbalorditivo, come dire che ti inventi la capacità di aprire il campo – il campo sul quale insiste la creatività artistica – in modo talmente radicale da modificare le "regole del gioco". Insomma, il "fare arte" non propone solo forme, immagini diverse, ma anche modalità originali alle quali abbiamo accesso in maniera diversa. Personalmente, nonostante molte difficoltà, ho sempre sognato che possano esistere "musei" diversi da quelli che solitamente visitiamo. Magari ci pensa Cattelan.

C.C.: Anche tu non molli, caro amico. Per questo forse è il caso di sospendere questo dialogo fuori-luogo tra affinità diverse. Non senza riproporti come finale di conversazione una vecchia questione Anni Sessanta, affrontata nel capitolo finale di un vecchio e sempre valido libro di Lamberto Pignotti (*Il supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Guaraldi 1974). Questione che tira in ballo - a mio vedere - anche la posizione emblematica di Cattelan: "Si può giocare il sistema che ci sta giocando?".

Un interrogativo che - ora come allora - riguarda soprattutto quei comportamenti più divergenti e incontrollabili che scalfiscono o addirittura invertono le regole del sistema dell'arte attuale, anzi ne introducono altre, apparentemente nuove.

B.B.: Capisco. Risponderei secco secco in questo modo: se è il sistema che "ci" sta giocando, allora è evidente che ognuno di noi non è che una pedina che, per quanto determinata a sottrarsi al "gioco", ne resterà sempre parte integrante. Se invece quel sistema è un luogo in cui "si" gioca, allora sono dell'idea che quel sistema si possa giocare. Si allarga il campo, lo si dilata fino al punto da modificare le regole con le quali il gioco si conduce. Ovviamente questo non significa che Cattelan sia riuscito in questa operazione. Ci ha provato: poi ognuno coltiva le proprie illusioni.

Bidibibodibiboo, scoiattolo imbalsamato, ceramica, formica, legno, pittura, acciaio, grandezza naturale, installazione, Laure Genillard Gallery, Londra, 1996.



LE APOCALISSI DEL LINGUAGGIO

INTORNO AL «CLASSICO», AL «NUOVO» E ALL'«ORIGINALE»



Beethoven, Joseph Karl Stieler, 1820. Conservato nell'Archiv für Kunst und Geschichte di Berlino.

Mai come in epoche di dubbi e di incertezze la riflessione critica si fa rischiosa ed urgente: rischiosa nella misura in cui la creatività abdica - o ha abdicato - all'esplorazione del *limen* dei traguardi precedentemente raggiunti, urgente a causa della consapevolezza di coloro che percepiscono tale rischiosità. Nel caso qui discusso la riflessione si esplicita coniugando la lettura di due testi apparentemente lontani come il *Beethoven* di Piero Buscaroli¹ e l'ultima fatica di René Girard *Portando Clausewitz all'estremo*²; che poi il sommo compositore (1770-1827) e lo stratega prussiano (1780-1831) abbiano condiviso ben 47 anni della storia europea, è il primo indizio a rivelare quanto la citata lontananza sia in realtà solo apparente.

Della guerra

Partiamo allora proprio dal saggio del filosofo francese con una sommaria glossa: lungo la sua disamina del celebre trattato *Della guerra*³, Girard scopre la folgorante intuizione di Clausewitz del conflitto militare inteso come «un duello su scala più vasta». Uno scontro fra nazioni - o popoli, o civiltà, o quel che si vuole - fondatamente teso alla distruzione dell'avversario; ben oltre dunque la proverbiale affermazione secondo la quale la guerra altro non sarebbe che «la continuazione della politica con altri mezzi»⁴. Quest'ultima parrebbe appartenere ad un Clausewitz successivo, che - forse per motivi contingenti (il suo ruolo di direttore dell'Accademia militare di Berlino), forse perché lui per primo terrorizzato dalle implicazioni apocalittiche della sua prima intuizione - addomestica l'originaria pulsione distruttiva nell'illusione che la diplomazia possa successivamente reimpadronirsi del conflitto, e risolverlo al di là dell'esito guerresco.

Girard naturalmente nega questa correzione, supera l'interpretazione della precedente sociologia francese (in particolare di Raymond Aron, probabilmente il primo al quale si deve la «riabilitazione» del testo prussiano⁵), e ne rilancia la lettura estrema. La ricomposizione politica del conflitto armato altro non è, secondo Girard, che un momento d'attesa durante il quale i duellanti si riorganizzano per sferrare all'avversario il colpo fatale. Ogni guerra sarà inevitabilmente più violenta delle precedenti e, giuste le possibilità di distruzione di massa oggi fornite da tecnologie neppure tanto sofisticate, compirà un ulteriore passo avanti verso l'obiettivo dell'annichilimento globale.

Per quanto intellettualmente stuzzicante si mostri, una simile rilettura esula dall'argomento di queste righe, e pertanto lasciamo a chi la voglia approfondire il gusto di considerarla condivisibile o meno; ciò che viceversa esonda in territori più consoni al

tono di questa rivista è il sapiente confronto operato dal capitolo II: *Clausewitz e Hegel*. Ciò che René Girard e il suo interlocutore Benoît Chantre⁶ mettono in discussione è proprio quel concetto di *Aufhebung*, di riconciliazione, quale risultante della solita dinamica di tesi-antitesi-sintesi che da ormai due secoli affligge gli studenti liceali d'Occidente (da cui anche l'inconfessato piacere di vedere finalmente ridimensionare l'indigeribile *Fenomenologia*). Una dinamica che, secondo Girard, è più attribuibile allo hegelismo che ad Hegel, in quanto nella sua corretta accezione la dialettica hegeliana «parte dallo spirito per entrare nell'alienazione tramite un'elevazione, un superamento (*Aufhebung*) che è riconciliazione dei due termini opposti»⁷. E tuttavia anche questa impostazione è negata da Clausewitz, che non vede affatto alcuna eventualità di riconciliazione degli opposti, ma solo l'affermarsi di una posizione a detrimento dell'altra, e ciò fino alla totale dissoluzione di quest'ultima. Tesi e antitesi si alternano, progressivamente annullando le differenze reciproche e per ciò stesso radicalizzando la loro opposizione; man mano cioè che posizioni differenziate in origine si trasformano in identità opposte, il confronto dialettico tende a divergere, non a conciliare.

Anche nella sua lettura delle relazioni sociali Hegel presuppone sempre una convergenza equilibratrice: il «riconoscimento» nella dialettica servo-padrone, implica il raggiungimento di un equilibrio fra le due posizioni: «due avversari entrano in conflitto per farsi riconoscere, ma questo desiderio di riconoscimento impedisce loro di uccidersi. Come potrebbero riconoscersi se uno dei due morisse o se morissero entrambi?»⁸. E nel contempo «non c'è stato alcun *desiderio di riconoscimento* fra i tutsi e gli hutu, ma una rivalità speculare che è precipitata all'estremo degenerando in genocidio. Si prenda il Medio Oriente, dove i massacri tra sciiti e sunniti non fanno che esasperarsi man mano che passano i mesi e gli anni. Non si può più dire che l'uno cerchi di farsi *riconoscere* dall'altro: vuole sterminarlo, il che è assai diverso»⁹.

Secondo Hegel lo Stato non sarebbe altro che un superamento del soggettivismo individualista a favore di un'etica collettiva, e l'eventualità secondo la quale in tempo di guerra alcuni comportamenti «eroici» sappiano detronizzare il proprio istinto biologico di autoconservazione, instaurando in sua vece l'utilità universale, costituirebbe il fondamento di tanta etica. Anche in questo caso tuttavia si dovrebbe ipotizzare che la guerra non abbia come esito la distruzione di tutti gli individui, ma garantisca la sopravvivenza di superstiti che possano godere di una simile fondazione¹⁰: se tutti gli in-



Il modello di fortepiano di Thomas Broadwood sul quale Beethoven compose le sue ultime sonate per pianoforte.
Foto: Beethoven-Haus, Bonn.

dividui dovessero sacrificarsi per consentire l'avvento dello Spirito nella storia sotto forma di diritto, è lecito domandarsi presso chi si verificherebbe questo avvento. Questa è la contraddizione avvertita da Clausewitz, ed il timor panico che lo assale nel coglierne l'ardenza lo costringe a nascondersela dietro una concezione ormai obsoleta, fingendo presso i suoi lettori - presumibilmente papaveri di qualche Stato Maggiore europeo, poco versati nella speculazione filosofica - che lo scontro militare sia ancora retaggio dei codici cavallereschi vigenti a tutto il '700, e che pertanto la guerra possa ancora essere controllata dalla politica.

Beethoven

Ragionamenti tutti molto interessanti - mormorerà fra i denti a questo punto lo spigolatore di «Nuova Meta» - ma cosa hanno a che fare con una rivista che per elezione si rivolge alla critica dell'arte? Passiamo allora a Beethoven (sempreché lo si consideri artista «a sufficienza») per scoprire quanto nella sua colossale opera di ridefinizione del genio renano, Piero Buscaroli si ritrovi gioco-forza a confrontarsi con l'idea di «classico». Un'idea, diciamo

subito, per circostanziare la quale l'autore fa ricorso a Quintiliano, al concetto di *classem ducere*: «la prima classe dell'arte, il modello dell'exercitium, della scuola, dell'armonia»¹¹. Dunque un'idea che prescinde dalla dimensione temporale, secondo la quale classico dovrebbe invece intendersi come «di sempre», né antico né moderno; un'idea, quella di Buscaroli, che fa di classico un quasi sinonimo di eccellente, di «primo della classe», e se vogliamo anche di *fuoriclasse*.

A sostegno di una tesi così fondamentale il testo riporta un'ampia citazione di Thomas Eliot, dal suo *On Poetry and Poets* del 1957, a cui di seguito anche noi facciamo riferimento: «Ogni poeta supremo, classico o non, tende a esaurire il terreno che coltiva, tanto che, dopo aver prodotto un raccolto in esaurimento, deve essere lasciato in riposo per alcune generazioni [...]. Che ogni grande opera di poesia tenda a rendere impossibile la produzione di opere egualmente grandi della stessa specie, è innegabile [...]. Non solo ogni grande poeta, ma ogni poeta autentico, anche se minore, realizza una volta per tutte alcune possibilità della lingua, e così

Il manoscritto della
Sonata per pianoforte, op. 111
in do minore.
Foto: Beethoven-Haus, Bonn.



lascia ai suoi successori una possibilità in meno. La vena che ha esaurito può essere molto piccola, o può rappresentare qualche maggiore forma di poesia. Ma quel che il grande poeta esaurisce è solo una forma, e non l'intera lingua. Quando il grande poeta è anche un grande poeta classico, esaurisce non una sola forma, ma la lingua del suo tempo: e la lingua del suo tempo, come lui l'ha usata, sarà la lingua nella sua perfezione. Così che noi non dobbiamo prendere in considerazione solo il poeta, ma la lingua in cui scrive: non ne viene soltanto che un poeta classico esaurisce la lingua, ma che una lingua così esauribile è la specie che può produrre un poeta classico»¹².

Dunque secondo Eliot la classicità è quel livello di eccellenza tale da esaurire ogni corrente possibilità espressiva: la perfezione estetica non si raggiunge attraverso alcun *Aufhebung*, alcuna sintesi conciliatoria, ma nell'esaurire la lingua *prima che lo faccia qualcun altro*. La conflittualità fra artisti è tanto maggiore quanto più vi è la consapevolezza che far progredire la forma significa strapparsi vicendevolmente il terreno da sotto i piedi; anche qui Clausewitz *vincit* Hegel, quest'ultimo non a caso sommamente negato all'intelligenza dell'arte (in generale, e della musica in particolare).

Del nuovo

«Wagner non apre delle porte, ma le chiude» si ostina a ripetere Mario Bortolotto¹³, e lo stesso si potrebbe dire di tutti i grandi *novatori* o reputati tali: divenire classico equivale a fare terra bruciata della lingua, lasciando tutt'al più agli epigoni il compito di contare i caduti sul campo e coprirne le pudende, come nel caso di Daniele da Volterra. Perché il povero Braghetton non fu affatto un artista disprezzabile, se non fosse che giungeva buon secondo dopo tanto maestro, ed alla sua maniera non restò altro che specializzarsi nella biancheria intima: la lingua michelangiolesca non esisteva più, era stata esaurita dal suo inventore, per potersi ancora

esprimere occorre inventarne una nuova (soluzione che era apparsa più che ragionevole al genio di Raffaello, non fosse morto). L'arte sopravvive procreando in una lingua saturnina che divora le sue creature.

Il che diffonde una nuova luce sul problema dell'opposizione vecchio-nuovo, che credevamo ormai superata giuste le riflessioni di Glenn Gould. Novità non è necessariamente sinonimo di qualità: proporre qualcosa di inedito implica per l'autore tutta una serie di lodevoli predicati (la fantasia, il coraggio, ecc.), ma non necessariamente un elevato valore dell'opera. E per converso astenersi dall'innovare non significa adagiarsi sulla mediocrità del già fatto, «altrimenti saremmo costretti ad ammettere che Bach è un compositore mediocre»¹⁴. Ma ancora una volta occorre evitare di confondere la forma con la lingua: l'*Arte della fuga* (1750) esaurisce la lingua del *Primo libro dei Capricci* (1626) nella misura in cui Bach utilizza le stesse forme di Frescobaldi, scelta di norma giustificata da un generico gusto arcaizzante sempre attribuito al *Thomaskantor*. Per poter tornare a cimentarsi nelle medesime forme occorrerà dunque prima cambiare lingua, per poi nuovamente consumarla fino ad ogni suo esaurimento espressivo, come puntualmente farà Beethoven con la *Grande fuga*, op. 133 (1825).

«Dopo di me il silenzio»¹⁵ chiosava John Cage, ed il silenzio che un tempo aleggiava su una pianura dopo una battaglia è oggi diventato lo spazio muto che segue un olocausto. Per la fortuna nostra e degli altri, gli artisti non hanno mai mietuto molte vittime al di fuori delle loro discipline specifiche, e ci rendiamo conto che l'apocalisse evocata non potrà far danni più di tanto. Ma ugualmente ci piacerebbe instillare una piccola incertezza fra gli ottimisti ad oltranza, coloro che hanno serenamente archiviato dubbi e timori sulla morte dell'arte come obsoleti e *vieux*. Coloro che ostinatamente si rifiutano di vedere l'esaurirsi del linguaggio, ed il duello che costringe l'arte a fare sempre più *tabula rasa* di se stessa. Coloro che *credunt quod cupiunt*.

Note

¹ PIERO BUSCAROLI, *Beethoven*, Rizzoli, Milano, 2004.

² RENÉ GIRARD, *Achever Clausewitz*, Carnets Nord, Paris, 2007; trad. it. e cura di G. Fornari, *Portando Clausewitz all'estremo. Conversazione con Benoît Chantre*, Adelphi, Milano, 2008.

³ Il testo di Clausewitz apparve – postumo ed incompiuto – fra il 1832 e il 1837. Cfr. la trad. it. di A. Bollati ed E. Canevari, KARL [recte CARL] VON CLAUSEWITZ, *Della guerra*, Mondadori, 1997.

⁴ C. VON CLAUSEWITZ, *cit.*, p. 38.

⁵ Cfr. RAYMOND ARON, *Clausewitz*, trad. it. di R. Falcioni, Il Mulino, Bologna, 1991.

⁶ Il saggio è redatto in stile dialogico, «fingendo» una conversazione tra i due autori.

⁷ R. GIRARD, *cit.*, p. 62.

⁸ R. GIRARD, *cit.*, p. 67.

⁹ R. GIRARD, *cit.*, pp. 77-8.

¹⁰ Naturalmente per Hegel lo Stato è inteso come «universale concreto», cioè quell'unione tra concetto e realtà che non ha nulla che spartire con gli Stati particolari, i quali sono tuttavia quelli che si fanno la guerra nella «storia apparente».

¹¹ P. BUSCAROLI, *cit.*, p. 18.

¹² Cfr. THOMAS STEARN ELIOT, *Della poesia e dei poeti*, in *Opere (1939-1962)*, Bompiani, Milano, 2003.

¹³ Cfr. MARIO BORTOLOTTI, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano, 2003.

¹⁴ Cfr. GLENN GOULD, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, Adelphi, Milano, 1988; G. GOULD, *No, non sono un eccentrico*, EDT, Torino, 1989; JONATHAN COTT (a cura di), *Conversazioni con Glenn Gould*, Ubulibri, Milano, 1989.

¹⁵ Cfr. JOHN CAGE, *Dopo di me il silenzio (?)*, Emme Edizioni, Milano, 1978.

SENTIRE LA FEBBRE DELL'ATTENZIONE

RICORDANDO TONINO GUERRA



Tonino Guerra, ritratto, Pennabilli 2008.
Fotografia di Francesco Torrisi.

*"La nostra mente non ha più candore,
è piena di egoismo.
Così per denaro più che per ignoranza,
abbattiamo il nostro passato
e non sappiamo che stiamo
distruggendo il nostro futuro."*

Tonino Guerra

Avere un maestro è sentire tutta la forza dell'adolescenza, la forza del sogno, la forza della possibilità. Solo dobbiamo imparare a concederci la fortuna di riconoscerlo.

Ermanno Olmi, che applaudivamo a Santarcangelo alla apertura del Mondo di Tonino Guerra il 16 marzo dello scorso anno, ci ha detto: "Non io, voi meritate l'applauso, perché voi avete ricono-

sciuto il poeta". Umiltà gigantesca ed esemplare. Ho incontrato Tonino Guerra nel 2007, in un paesuccio abruzzese. Lui mi aveva detto per telefono: "Senti, se vuoi conoscere le cose che faccio potresti venire a vedere questa mostra a Canzano, anzi dimmi com'è il mare in Abruzzo, mi piacerebbe andare sulla spiaggia".

A Canzano ho compreso come un artista poeta sia capace di mettersi in conversazione con i luoghi. Si trattava in questo caso di un posto solitario e un po' arroccato, un castello in parte salvato al tempo, antichissimi muri, cantine sudate di umidità, il posto della neve, stanze di cortili comuni, strette vie piene di quegli umori ... come nei paesi della nostra infanzia. Luoghi che Tonino chiamava i Luoghi dell'anima.

Lì ho sentito il suo sguardo toccare, attraverso le sue opere, queste pietre, questi mattoni, scegliere il dove, ascoltando i suoni, le voci, osservando le ombre, le prepotenze della luce, annusando gli odori del tempo. Indicarne la presenza, suggerire l'ascolto. Portare le nostre sensibilità nei paesaggi della memoria con un racconto dilatato di grande immaginazione. Ma non lasciandoci immersi a lungo nello stupore. Aiutandoci invece subito dopo a raccogliere una certezza: credere che la bellezza vada sostenuta, incoraggiata, sottolineata. Che porti dentro di sé una carica potente, viva. Anche economica, se qualcuno ancora non l'avesse capito! Che è come una freccia da tener puntata davanti a noi e da sospendere con intelligenza, rispetto, fantasia, mentre si cammina.

Un'abilità da maestro, e lui lo fu realmente, innata, e che diventò ricchezza per la nostra cultura contemporanea, nella straordinaria esperienza della scrittura e del pensiero per il cinema.

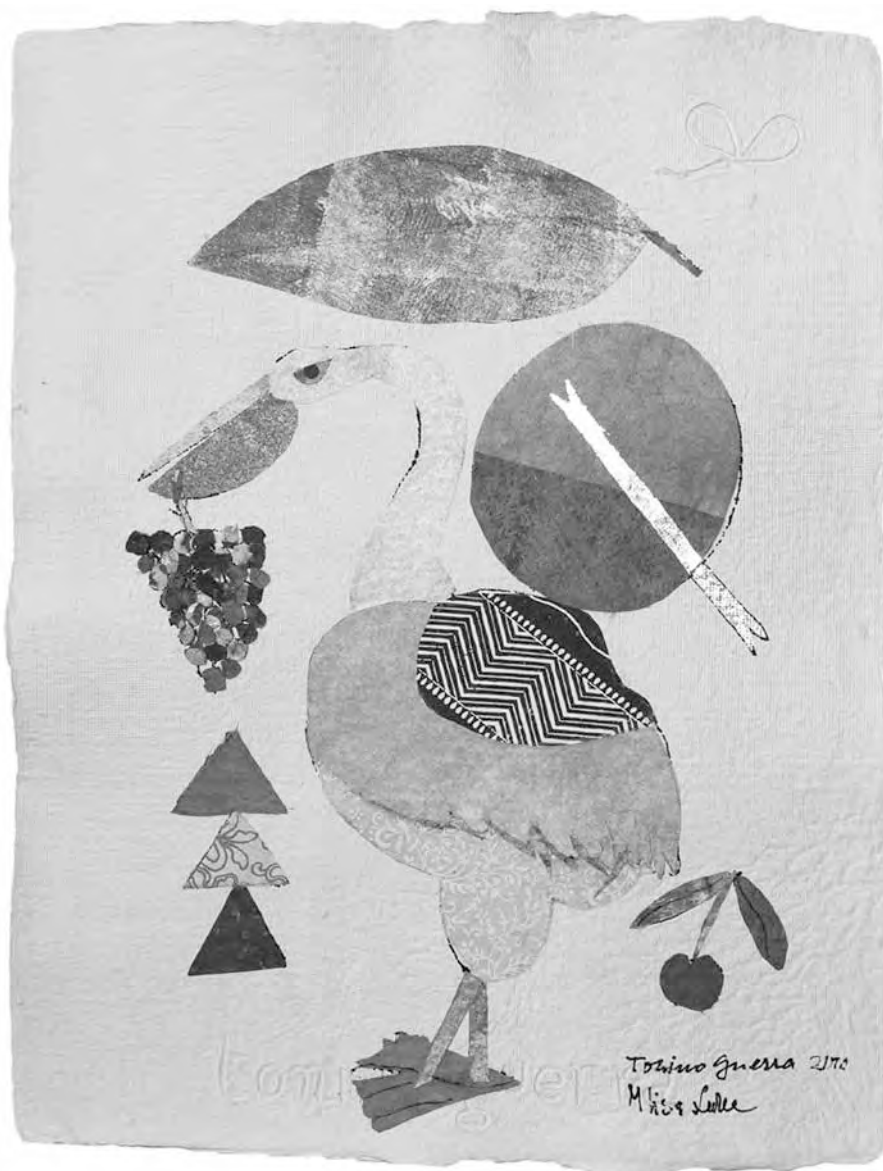
Un bagaglio carico di visioni, di emozioni, di incontri che portò con sé da Roma e lo mise sulla terra, sulle erbe e le rocce della valle del Marecchia, dove era nato.

Da questa valle il suo sarà un lento e continuo percorrere, ascoltare e vedere, come una seconda vita spesa nell'oscillazione tra il lavoro con la parola e l'esercizio dell'immagine.

Anche passi faticosi nella scoperta e responsabilità, che daranno ai suoi territori, prima di tutto interiori, grandi suggerimenti.

"Incontro quel mondo che aveva grazia, che non avvelenava l'acqua e l'aria, e mi vien voglia di dire a tutti che bisogna tornare a riempirsi di umanità."

Il poeta scende in campo con la sua arma preferita, la parola. E anche quando parla con un sindaco o un presidente della provincia, non rinuncia mai a graffiare la compostezza istituzionale o incantarla o darle delle scosse con immagini piene di curiose, gioiose e dolorose verità e suggestioni.



7 avvisi ai sindaci, e tra questi uno vi do da leggere, è fantastico!

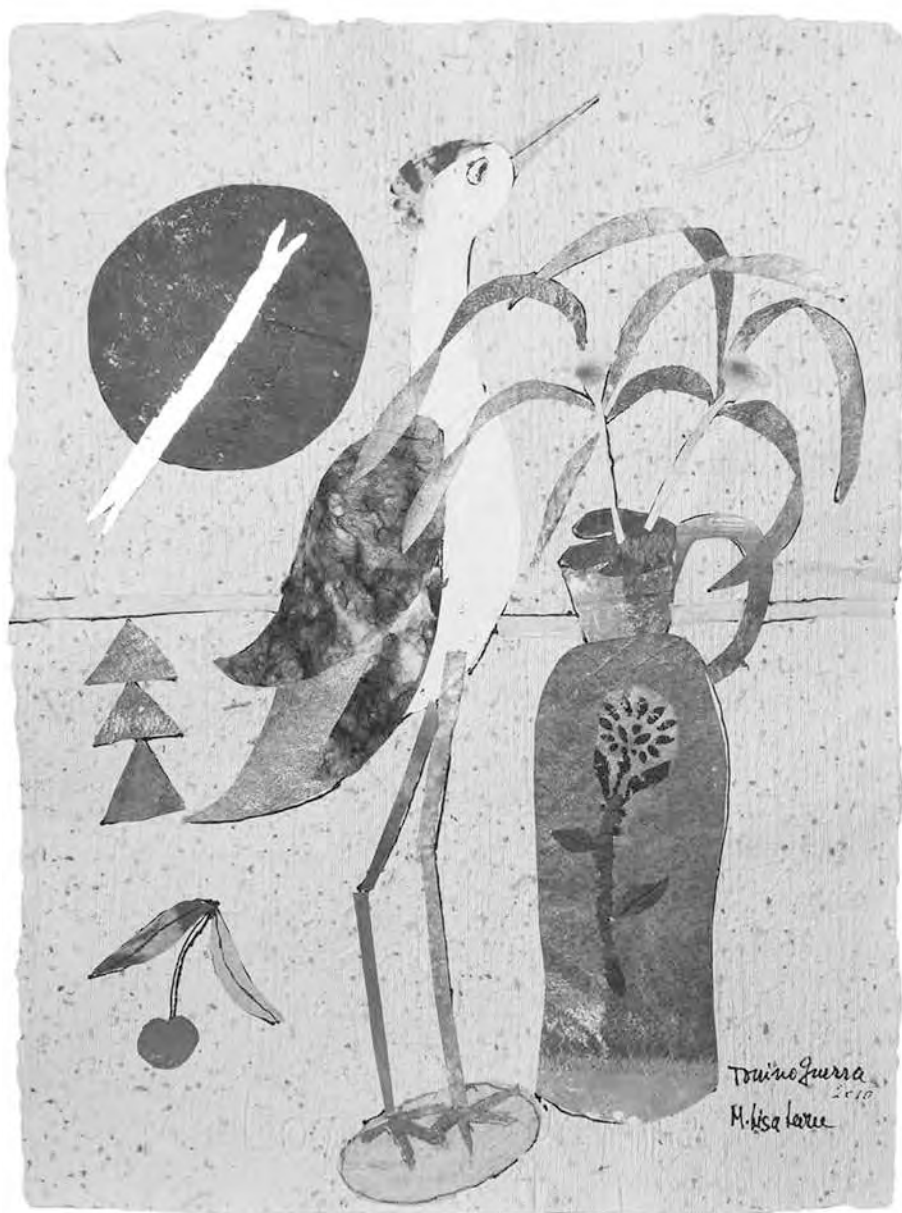
"Caro Sindaco, è ora che tu cominci ad ascoltare le voci che sembrano inutili, bisogna che nel tuo cervello occupato dalle lunghe tubature delle fogne e dai muri delle scuole e dagli ospizi e dall'asfalto e dai ferri e dalle pillole per gli ospedali, bisogna che nel tuo cervello pratico e attento soprattutto ai bisogni materiali, bisogna che entri il ronzio degli insetti. Devi pregare che su questa piazza arrivino le cicogne o mille ali di farfalle, devi riempire gli occhi di tutti noi di cose che siano l'inizio di un grande sogno, devi gridare che costruiremo le piramidi. Non importa se poi non le costruiremo. Quello che conta è alimentare il desiderio, tirare la nostra anima da tutti i lati come fosse un lenzuolo dilatabile all'infinito... Ecco che arriva la nuvola di farfalle, ecco che tutti abbandoniamo la sedia di casa e lo stretto cannocchiale delle finestre. Stiamo tornando al centro della piazza per godere assieme questo spettacolo. I grandi godimenti sono quelli che si provano succhiando la meraviglia che esplode. Solo così può nascere la bella favola del nostro e del tuo paese."

"Bisogna tornare a essere bambini per governare!" Le sue opere - immagini, dipinti, tessuti, sculture in ferro, pietra, legno, vetro, mosaici, fontane, orti e giardini, così come le feste nel paese e le trasformazioni di povere cose abbandonate in stanze di poesia, hanno ridato a quel posto nella valle il senso della sua storia, di ciò che l'umanità possiede sempre meno, quella capacità di vivere insieme come comunità e prendersi cura dei luoghi.

Camminare per le vie di Pennabilli un po' in salita, o un po' in giù per una stradina dal selciato in pietre grigie, e incontrare sulle porte delle case una dedica che racconti la storia di chi ci abitava, fosse il sarto o il maestro o il parrucchiere, è come trovare una mano che ti invita ad entrare nell'incontro con la gente.

Le meridiane dipinte su tante case, vere opere d'arte affidate ad artisti non solo romagnoli, sono una gioia per gli occhi che guardano in su, rendono il cammino leggero e ricco di incontri, indicano il tempo, che è anche il tempo del percorrere e non del passare distrattamente a testa bassa.

Il paese ha anche un orto aperto a tutti: *L'orto dei frutti dimenticati*, dove Tonino ha voluto che fossero piantati alberi da frutto di quelle essenze che appartenevano alla cultura della valle. Il poeta ha percorso, con l'inseparabile amico Gianni, i calanchi raggiungendo vecchi agglomerati di case coloniche e attorno a queste case, a volte abitate da anziani solitari o vuote e crollanti, ha trovato peri, pruni, meli, ciliegi, quelli selvatici dai sapori straordinari. Ogni volta, con noccioli o nuovi nati, raccoglieva il suggerimento e lo portava in quell'angolo di orto dove a ottobre di ogni



anno si fa festa con *Gli antichi frutti d'Italia* per "sentire il passato in bocca".

"La cosa più importante è la nostra devozione alla terra, torniamo mediocri contadini ... I ragazzi devono imparare a usare la fantasia per salvare quello che stiamo perdendo, l'aria, l'acqua. Aiutiamoli a far fiorire piccole parole per la terra. Cercate di stare vicino a una foglia, vogliate bene alla terra, vogliatevi bene." E' la bellezza delle sue visioni che rende possibile in noi piccole trasformazioni e ci incoraggia a darci da fare in modo poetico, nel modo possibile della poesia che non è battaglia politica apertamente, ma lo diventa ben presto.

Nell'orto dei frutti dimenticati assieme a tanti alberi sono presenti i passaggi di grandi amici a cui lui ha dedicato un'opera o un gesto, un ricordo.

(opera in alto e in pagina a fianco)
Favole senza la neve, Tonino Guerra -
Marialisa Leone, pigmenti e collage
su carta a mano, 30x35 cm, 2011.



Tonino Guerra, Cesena, 2011.
Fotografia di Francesco Torrisi.

Tarkowskij, il Dalai Lama, Fellini e la Masina.... L'orto diventa così un parco delle meraviglie dove cammini tra fioriture e sculture o ti siedi ad ascoltare storie di amori e passioni, buttando l'occhio alle pietre del castello, tra api, farfalle, tra danze e musiche. Un luogo dove incontri sempre persone piene di racconti e di esperienze, gente che conosce le terre del mondo, esploratori silenziosi della vita di alberi rari, esperti di profumi e gemme. Terapeuti, erboristi. Scrittori, giornalisti. Come stare in un libro che tiene accesi tutti i sensi. Poco lontano, sempre nei giorni dei *Frutti dimenticati*,

nella chiesa della Misericordia, i doni dei frutti antichi sono messi in cartocci e cesti sui banchi da preghiera, sugli altari, sulle panche e sui tavoli imbiancati dalle tovaglie.

Rami, fascine, tele colorate, ceramiche e qualche strumento di lavoro della campagna, sapientemente ridato all'uso, costruiscono con i frutti dimenticati immagini della pittura che direi fiamminga. Anche solo il profumo è una visita all'infanzia.

La cosa fondamentale è che ci rendiamo conto che tutto è reso possibile perché esiste una piccola e laboriosa economia fatta da persone che per questo lavorano e di questo vivono.

E comprendiamo pure perché il lavoro poetico di Tonino Guerra va così d'accordo con il pensiero di Ermanno Olmi e di Carlo Petrini. Tre meravigliosi amici appassionati amanti delle terre.

Oggi il paese di Pennabilli ha certamente una vita differente dagli anni in cui Tonino era giovane, non si può pensare che la gente spenga la televisione e corra a vedere lo spettacolo di un tramonto, ma il fatto che il poeta abbia disseminato tra le case piccole significative bellezze, abbia gridato alla valle parole luminose, abbia inventato modi e modi continuamente nuovi per incontrare e far crescere, tutto questo certamente diventa una spada che difende dalla rozzezza dei nostri giorni e che indica insistentemente, anche a chi amministra, una visione possibile.

I giovani hanno bisogno della città, tutti ne abbiamo bisogno, ma a Pennabilli, nelle occasioni di incontro create da Tonino Guerra, continue durante l'anno, ho visto giovani del teatro, del cinema, della scrittura, della musica, delle arti visive, dell'artigianato, e soprattutto tenaci coltivatori, arrivare con i loro prodotti, sempre in cerca degli occhi del maestro, e insieme ai suoi occhi incontrare nei fatti un modo possibile di vivere il territorio, di vivere la comunità.

Lui non ha mai smesso di ascoltarli, e li ha tenuti nella curiosità e nel piacere della creazione anche mettendosi con loro a fare e inventare cose nuove. E' prima di tutto la presenza calda del maestro che promuove il messaggio della possibilità.

I suoi suggerimenti arrivano come "petardi", lo diceva lui stesso, e risuonano dentro a distanza.

Pennabilli 10.11 ottobre 2009. Intervento di Tonino Guerra al Convegno dei Frutti dimenticati.

"Amare la terra e portare i giovani ad amarla è un nostro compito. In questi anni abbiamo fatto un inferno. Dove è andata la devozione alla grande madre? Quella dei contadini dei tempi.

Un parco regala silenzio. Nella nostra memoria i ricordi affiorano se ci sono posti selvaggi che ci riportano all'infanzia. Non solo alla nostra infanzia, all'infanzia del mondo.

Rocce che precipitano nei torrenti. Foreste millenarie. Alberi patriarchi.

E' difficile da ripulire la cattiveria che abbiamo portato alla terra. Solo se ci riuniamo in una grande famiglia possiamo fare di questo mondo una cosa bella.

Ora il Montefeltro non è più marchigiano. Siamo passati alla Romagna. Ma cosa centra la suddivisione politica? Noi siamo sempre gli abitanti di questa terra. Il campanilismo non ci aiuta.

Noi non abbiamo il mare. Ai riminesi regaliamo onde d'erba verde.

Siamo sette comuni pieni di debiti. Inventiamo cose belle, semplici, buone!

Il mio paese non è il mio partito. Fare solo il proprio cieco interesse non è bontà verso la terra.

Generosità ci vuole e poesia.

Tolstoj aveva un meleto attorno alla sua casa. Le frequenti gelate in quella terra di Tula hanno fatto morire quegli alberi che facevano mele dolci e profumate e che erano arrivate dalla val di Non. Oggi attorno alla casa museo di Tolstoj fiorisco di nuovo centinaia di meli.

Li hanno donati i discendenti di quella antica famiglia da cui Tolstoj li aveva avuti in passato."

Raro maestro, prezioso, Tonino Guerra sapeva

raccontare i propri sogni con una convinzione talmente concreta da renderli toccabili.

"I progetti sospesi sono suggerimenti per abbellire un paese, una città, un paesaggio. Come già dissi nel settimo messaggio ai Sindaci, il fatto più importante è che essi si fissino nella memoria della gente e soprattutto dei giovani. Camminare e avere nella memoria questi suggerimenti significa che sono progetti già realizzati. Comunque sono impronte che diventano un sogno collettivo, ora che tutti gli ideali sono caduti, e i giovani stanno percorrendo strade pericolose".

Ho scelto il Progetto Sospeso n° 30 (Tonino Guerra ha scritto un intero libro di progetti sospesi) per chiudere questo mio contributo sull'arte, chiedendo ai lettori di esprimersi, se lo desiderano. Raccogliere suggerimenti potrebbe diventare una buona, incoraggiante abitudine.

"Ogni comune può creare con pochi soldi un Museo Sospeso. Gli artisti sono invitati a lasciare almeno cinque quadri al Museo. Se si vendono, i soldi vanno al pittore il quale deve subito sostituirli. Così il paese continua ad avere una sua esposizione di opere e aiuta gli artisti nelle vendite".

Febbraio 2013

Favole senza la neve, Tonino Guerra -
Marialisa Leone, pigmenti e collage su
carta a mano, 30x35 cm, 2011.



SULLA DEFINIZIONE DI SEGNO

E ALTRI PROCEDIMENTI SPAZIO-TEMPORALI



Eros Bonamini, 2008.

Cronotopografie, 105 nastri di tela imbevuti contemporaneamente in acqua ossigenata a 60 volumi, immersi successivamente in inchiostro nero 1 ogni 3 minuti, 158x123 cm, 1977.

Il principio della differenzialità è alla base del processo cognitivo come del processo comunicativo; esso si basa sulla invarianza di alcune caratteristiche di un elemento posto in serie e sulla varianza di uno o più elementi caratterizzanti la serie stessa, che danno il titolo alla serie.

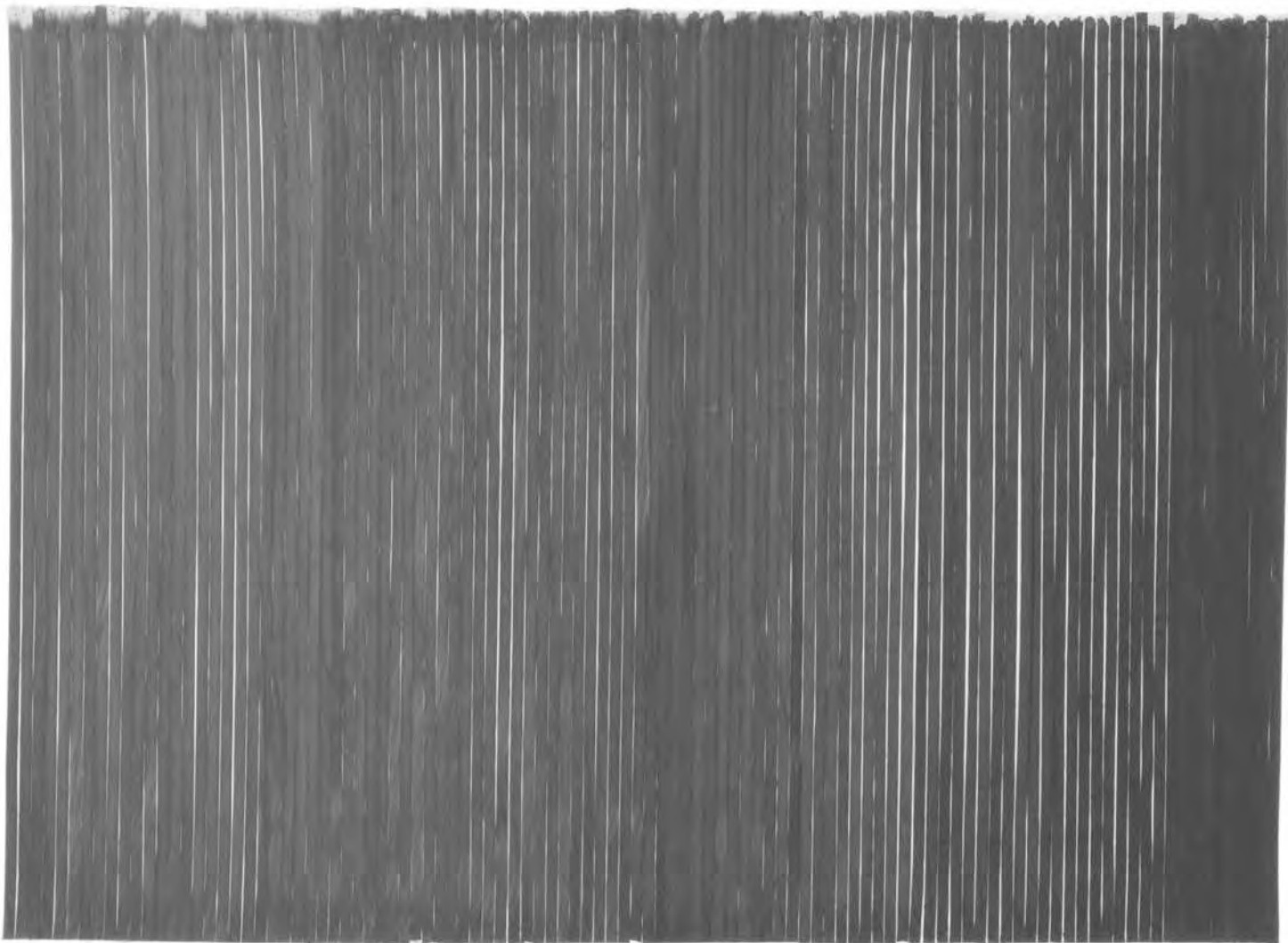
Così è possibile concepire l'elemento semplice, o reso tale, solo in relazione con l'antecedente e il susseguente. Se non si instaura questa solidarietà logica fra elementi, il processo deve essere considerato arbitrario, illogico in quanto rimangono incognite le sue premesse. Lo sforzo di una "logicità" non deve essere inteso come rigidità "asettica" o meccanica, ma come sviluppo "naturale" di un processo logico-espressivo; credo infatti che il "calore" della emotività e la "freddezza" della logica facciano parte di un vocabolario e di una mentalità da rifiutare una volta che si voglia parlare in termini progressivi e non "nostalgici".

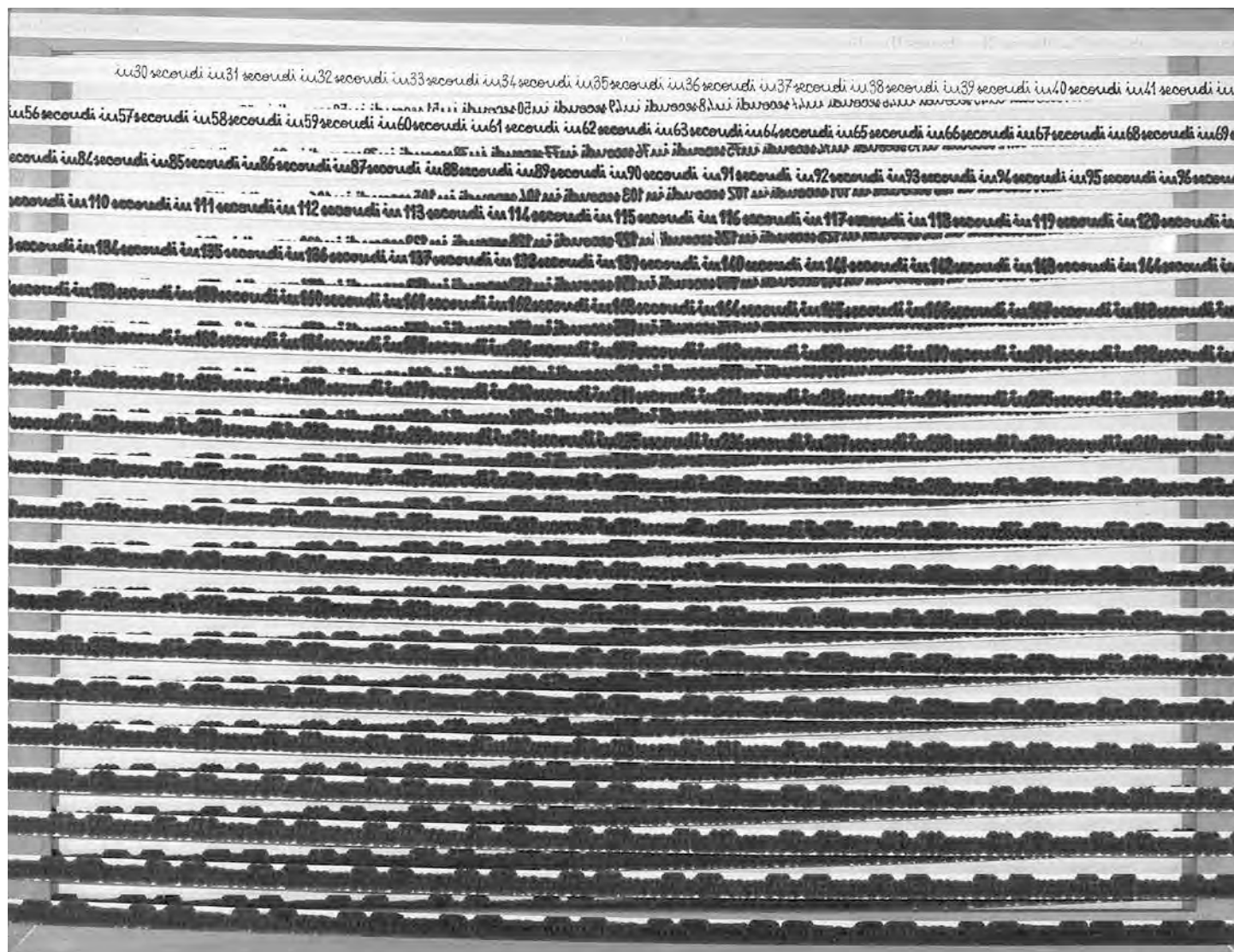
Una definizione di segno nasce quindi per me dal carattere differenziale di due entità che possono

essere confrontate fra loro; nell'indicazione di questo valore diverso consiste il valore e la funzione comunicativa del segno.

Partendo da queste premesse si può dire che il processo che adotto nelle mie opere, e quindi il materiale che elaboro, non ha valore in sé ma in quanto illustrativo di una equivalenza fra tempo e differenzialità. La scelta del materiale operativo cioè dipende dalla adeguatezza, della coincidenza fra materiale e tesi che si vuole dimostrare. E questo indipendentemente dal valore simbolico, d'uso che il materiale ha o può acquistare al di fuori della sua specificità del mio intervento.

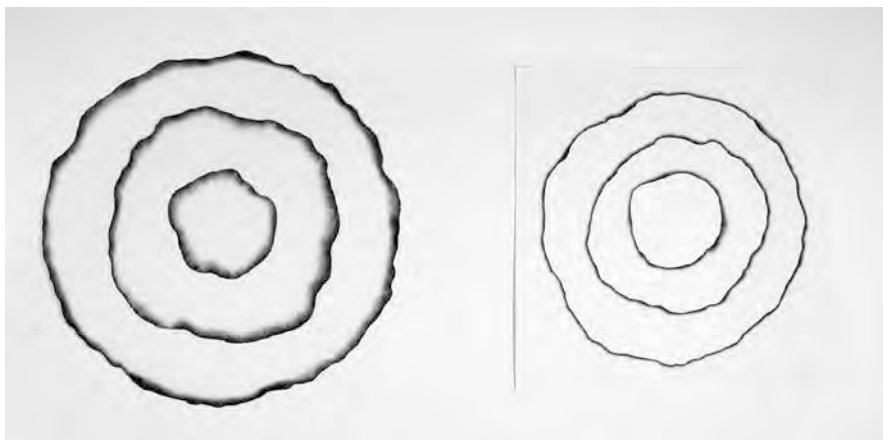
Con questo non posso escludere che il materiale adottato e la forma che esso assume (i nastri di tela nell'ultimo ciclo delle mie ricerche) possa essere letto o possa determinare analogicamente un valore simbolico. Questo è inevitabile. Ma non è l'argomento centrale del discorso. Precedentemente ho lavorato, sempre sulla relazione tempo/azione con il cemento e il tempo del suo indurimento; ma il





discorso nel primo come nel secondo caso verte sulla relazione fra l'effetto materiale della ricerca e la sua espressione logica, nomenclature. In altre parole verte sulla relazione fra la percezione della differenzialità di un elemento invariante nel suo aspetto dimensionale in funzione del tempo e la leggenda che accompagna l'oggetto stesso, in cui vengono precisati il metodo esecutivo e gli strumenti di lavoro. Direi quindi che la qualità fondamentale del lavoro consiste nella coincidenza fra progettazione empirica, lavoro operativo e prodotto finale.

Quando si dice che l'opera è il "processo" di formazione dell'oggetto spesso si fa della letteratura in quanto, magari, viene esemplificato il processo cronologico/materiale dell'opera nell'opera stessa, e cioè si compie una "mimesi", una finzione del processo. Nel mio caso l'identificazione processo/opera è esauriente in quanto all'opera non viene attribuito alcun valore superiore rispetto a



Cronotopografie,
Segni tracce fuoco in-per 1-2-3 min.
ruotabile, tela indeformabile,
88x176 cm, 2002.

Sopra
Cronotopografie,
Grafite e pennarello su nastro di tela avvolto su telaio.
Un segno tracciato con pennarello in 1-2-3...sec.,
3x1.50x200 cm, 1981.

META

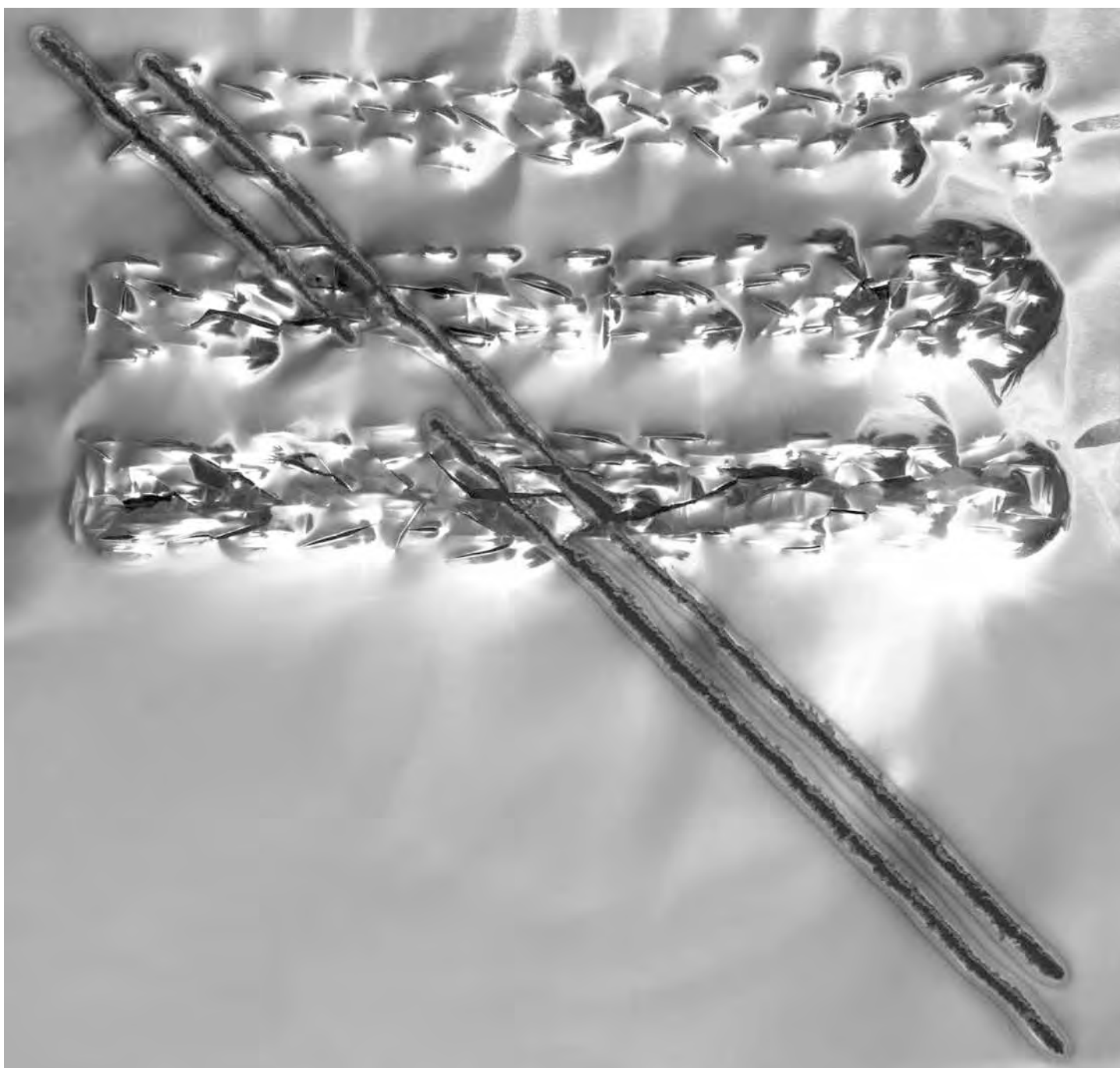
MEMORIA CONTINUA

Vanitas cronotopografie,
Acciaio inox specchiante
fiamma ossidrica + ascia
in-per 100-200-300 sec,
100x100 cm, 2010.

quello di manufatto artificiale di natura empirica. Collocare questo oggetto destituito di valore "estetico" all'interno di una produzione "estetica" è la contraddizione positiva del mio lavoro. In questo senso l'atto comunicativo segnico, diventa atto estetico senza con questo dover modificare ulteriormente, fingere, correggere un processo elementare la cui validità consiste appunto nel suo valore di esempio semplice.

Dal catalogo "Una definizione di segno" ed. Gall. Ferrari Verona, Verona 1978.

"Volume" da volvere, girare. E' proprio il momento "buio" del passaggio da una pagina all'altra, quando ciò che si è memorizzato risulta assente e si intravede lo sviluppo nelle due facciate successive, a interessare. Le singole pagine sono allora frammenti di un discorso continuo il cui sviluppo trova i suoi confini nella pagina finale, nella soluzione conclusiva che può essere disvelamento, risoluzione degli enigmi, ma può anche aprire, per così dire, altri enigmi. Il mio racconto, sia che utilizzi un unico mezzo di scrittura, il pennarello o l'inchiostro iniet-

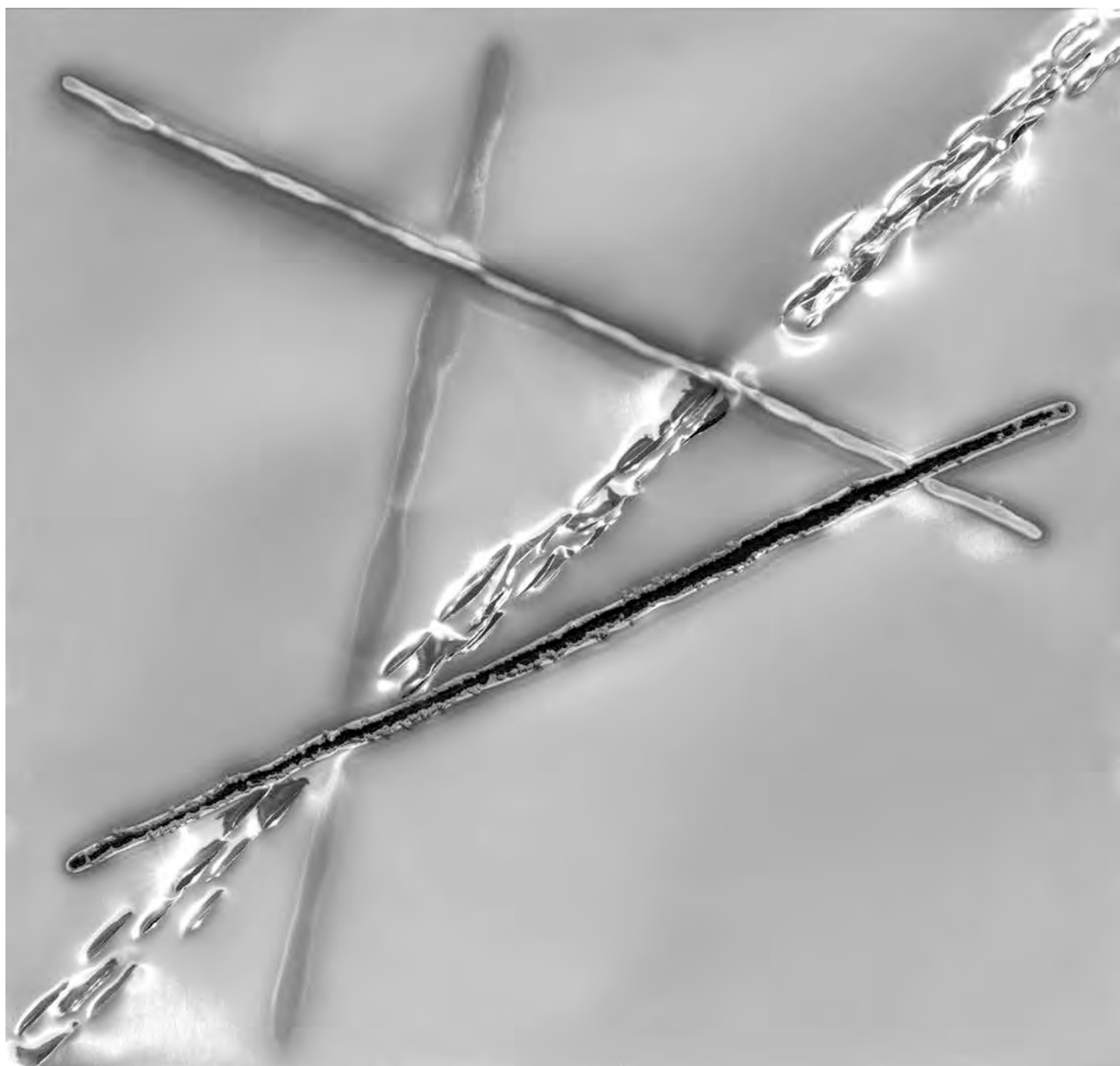


tato sulla tela, sia che invece presenti contemporaneamente tre mezzi e tre sistemi di scrittura (l'alfabeto, la linea, il punto) accentua il carattere del singolo episodio, giocato sul tempo diverso, in progressione impiegato, nel tracciare il grafo o la lettera, ma deve essere colto anche come parte di continuo. La singola pagina è allora osservazione istantanea della modificazione avvenuta, in altri termini della "figura" che il tempo impiegato nel tracciarla determina, ma contemporaneamente rimanda ai momenti necessari precedenti all'i-

potesi di quanto potrà avvenire successivamente. La pagina è allora anche una "pausa" nel continuo del procedimento, che può essere percorsa nel consueto andamento destrorso della scrittura ma che, proprio per le sue qualità di "figura", suggerisce letture spaziali, scomponendo e arricchendo l'andamento principale.

Dal catalogo della mostra "Arte nel Veneto 70-80" Fondazione dell'opera Bevilacqua La Masa e Cà Pesaro, Venezia 1982.

Vanitas cronotopografie,
Acciaio inox specchiante
ascia + fiamma ossidrica,
100x100 cm, 2010.



LA CASA DI COLLE OPPIO

ARTE E ARCHITETTURA SPIRITUALE

L'attesa nell'arte

L'attesa nell'arte è una forma di solitudine legata alla quiete silenziosa dello spirito umano.

Questa attesa per ogni essere umano volge verso la fine del suo cammino terreno, lungo o breve che sia.

In queste condizioni l'uomo saggio può nutrirsi egli stesso dei suoi frutti meravigliosi. La luce della sua arte verrà attratta dalla bellezza del mondo così potranno rifiorire i fiori di una lontana giovinezza.

Nella condizione di attesa va considerato il compimento dei nostri atti, che sono nel bene e nel male l'espressione del nostro cuore.

E sempre nella condizione di attesa l'anima gioisce nel suo giardino incantato dei sentimenti.

L'arte non più aggressiva si adegua alla luce dorata del tramonto. E in questa luce i colori dell'iride si compenetrano gli uni negli altri nella dolcezza di un mondo evanescente simile a quello degli Angeli.

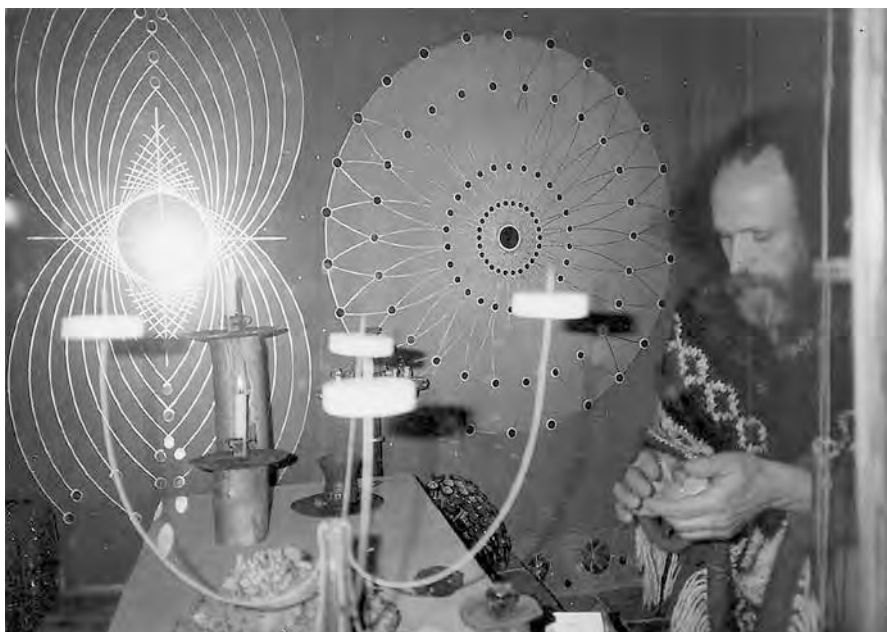
Quindi questa condizione di attesa ci può svelare numerose porte, ad esempio: la porta della con-

Un turbine di pensieri e di ricordi mi assalgono e vorrei rivedere il mio cielo tempestato di stelle lucenti all'interno della stanza buia; vorrei rivedere la costellazione dell'Orione, il grande carro, i sogni delle mie aspirazioni e i sogni surreali del mio amore, ma in questa attesa gli stessi sogni levitano sospesi privi di contorni e il tutto si espande verso un infinito mondo addormentato nel cui sogno rivivono una schiera frantumata di ricordi, di sensazioni, di passioni simili al grande sogno collettivo.

In questa attesa l'uomo guarda la sue mani sconcertato e allo stesso tempo vorrebbe produrre bellezza, affinché la bontà possa prevalere sull'operato umano. E queste mani ormai non più giovani, ricercando ancora una dialettica in seno alla natura, accarezzano con amore e felicità sia un gatto che un petalo di un fiore.

In questo rapporto si avverte una sincera felicità e una mutua intesa.

Ad ogni modo le mani creative non cessano di pro-



Pietro Gentili.

templazione, che ci mette in relazione con l'anima; la porta dell'adorazione, che ci unisce alle sfere angeliche; la porta del cielo, che ci abbraccia e ci comprende in seno allo Spirito Divino; la porta della terra, che ci unisce al dolore di ogni creatura; la porta del fuoco, che ci mette in relazione con l'ardore bruciante dei martiri; la porta dell'acqua, che ci fa comprendere il dolore della Madre Divina.

Ma su queste meditazioni c'è un artista che si affanna per il dolore del mondo e questo dolore si aggrappa ad ogni forma di bellezza che può essere tradotta in bontà, attraverso l'opera d'arte, la quale può rendere migliore il cuore umano.



Immagine a destra
Casa degli angeli.

durre bellezza, la quale non sarà di natura aggressiva, bensì contemplativa. Rappresentando la dolcezza di un mondo quieto e maturo la bellezza assume forme più sfumate e leggere in un contesto di abbandono totale nei confronti della stessa natura.

Nella condizione di attesa l'uomo vive la sua solitudine o in senso costruttivo o in senso negativo; ciò dipenderà dalla sua cultura, dal suo credo e dalla sua capacità di amare le altre creature appartenenti al regno animale. Per cui la predisposizione ad accogliere ogni forma di vita del creato può far scaturire nell'uomo il miracolo della divina compassione, che rappresenta nel mondo manifestato l'amore più

commovente e più struggente del cuore umano. Ciò non toglie alla creatura umana il senso della emarginazione.

La pietà non è una virtualità del nostro tempo.

Se l'uomo potesse riflettersi nello specchio umano potrebbe vedere il suo proprio dramma quale esso sia.

Non è tanto il tempo dell'attesa ad affliggere l'uomo nella sua condizione di solitudine, bensì il rifiuto della vecchiaia inscritta nella sua fronte.

Mi sconcerta questa cultura del benessere fisico e delle apparenze e così l'uomo non vede nell'altro la sua poesia, la sua interiorità, legata alla sua spiritualità; e in questo benessere ritroviamo solo l'aridità del nostro cuore.

Nella condizione di attesa il cuore si ripiega in una dorata passività priva di scosse e sollecitazioni, le azioni scoordinate del fisico anche se angosciano devono essere accettate nella loro drammaticità.

Per cui quotidianamente si devono affrontare le difficoltà legate alla precarietà della memoria, del calcolo, della scrittura, annessa all'intellettualità creativa del pensiero e di ogni forma di creatività. Ma ogni ostacolo può essere superato se ci si abbandona alla nostra condizione e al nostro contenuto spirituale.

"Non ci si nutre di solo pane".

Ma la drammaticità della solitudine è seguita dallo spavento e dallo smarrimento di non poter riconoscere i luoghi amati, e poi per incanto riconoscerli e accarezzarli, la gioia è talmente grande che le mani tremano di emozione e in questo contesto ogni cosa può essere accarezzata, protetta e amata.

Nel mio spinoso giardino di Colle Oppio non mi stanco mai di ammirare la bellezza; ogni filo d'erba, ogni fiore selvatico da me è conosciuto e amato, come pure i roseti, le malve, i rosmarini e i melograni con i loro fiori rossi e frutti paradisiaci, i maraschi e le rose canine e tutti gli alberi fruttiferi che nutrono gli uccelli e adornano i templi santi di questo luogo.

In questo luogo aspro e spinoso vi può trovare rifugio e protezione ogni creatura, secondo i parametri della natura con le sue leggi crudeli, ma non spietate e feroci come quelle dell'uomo.

Nonostante il voler proteggere ogni cosa del creato non ci si può sottrarre agli elementi naturali quali gli uragani, i terremoti, che modificano la nostra madre terra anch'essa sottomessa alle sue leggi.

Nella nostra casa di Colle Oppio io ed Emanuela condividiamo la nostra vita con due amorevoli cagnette, una si chiama Bianca e l'altra Fufi. Poi abbiamo un bellissimo gatto di nome Grigetto da noi allevato che si considera come nostro figlio e quando facciamo qualche manchevolezza, secondo lui nei suoi confronti, ci punisce con la sua indifferenza, allora per tornare nelle sue grazie dobbiamo

instancabilmente accarezzarlo, coccolarlo, cibarlo con bocconcini prelibati e per finire giocare un po' con lui a nascondino.

In confronto le cagnette sono più festose, più di-

Oasi di pace.



pendenti, un po' più anarchiche come tutti gli animali che ho amato e mi hanno amato, molto più di quanto io ho amato loro.

San Francesco d'Assisi li considerava suoi fratelli minori e tutte le creature erano attratte dalla sua santità.

L'uomo si meraviglia dei prodigi della santità ma non gli animali. Nella nostra civiltà tecnologica la persona anziana viene emarginata dalla disperante solitudine, ma la stessa persona non accoglie chi potrebbe amarla incondizionatamente e si priva di gioia e di amore.

Casina azzurra.



Casina azzurra.

Mi rendo conto quando entro in un bar quanta difficoltà devo affrontare per aprire con disinvoltura la zuccheriera prendere la tazzina del caffè; le mie mani un tempo scaltre ora sono incerte e timorose e si orientano verso gli oggetti con difficoltà, in più c'è il disagio della mia nascosta vergogna.

Malgrado tutto vedo dall'alto ciò che mi accade e ne resto spettatore distaccato, forse a causa di una qualche magica pillolina.

Si devono considerare inoltre nella mia condizione di attesa le mie difficoltà di scrittura, di lettura, di memoria, che alterano la mia fragilità psichica, ma tutto ciò non diminuisce la mia facoltà di pensare,

di creare in quanto artista, anzi questa situazione di disagio fisico e psichico rende la mia arte attuale più commovente, più sensibile, perché pervasa dalla dolcezza del mio cuore, un tempo presente ma non così manifesta. Infatti nella condizione di attesa la mia arte può fiorire nella sua fragilità compenetrandosi con il dolore della vita.

La mistica di Colle Oppio

La mistica di Colle Oppio si poggia sulla fragilità di un terreno franoso, in parte sostenuto da grandi aceri argentei e da robuste querce, ma una parte è sprovvista di ogni sostegno, il tutto si affaccia a ponente su di un alto precipizio. In questo luogo sorgono le quattro dimore celesti, ciascuna si erge ai bordi del precipizio.

Il mio percorso mistico inizia dalla prima dimora, quella legata al dolore della Madre Terra; sulla porta ci accoglie l'immagine dello Zodiaco e dell'Angelo, ed è qui che è custodito il grande libro della Creazione ed è racchiusa la luce dell'amata del mio cuore, questa semplice dimora è pervasa da una luce azzurra, simbolo dell'amore materno. E ancora all'interno si trova un grande Angelo di luce azzurra, protettore della dimora.

Continuando il percorso si sale lungo una stretta scalinata fatta di pietre e qui troviamo la dimora degli Angeli, poggiata anch'essa al bordo di un precipizio, di forma ottagonale le pareti sono decorate con specchi ed in alto, nei punti di incontro dei lati, si trova una foglia in oro che accentua la forma ottagonale, il tutto è sormontato da una cupola bianca ed oro; ma la straordinarietà di questa dimora è data dal fatto che rappresenta l'iride celeste con i sette colori della luce manifestata, ogni luce è rappresentata dal suo Angelo, così in ogni parete vi appare un Angelo. Nelle tre nicchie principali sono rappresentati i tre colori primari del rosso del giallo e dell'azzurro, ai loro lati si trovano i colori secondari dell'arancio, del verde, del viola e dell'indaco. La bellezza di questa dimora è data dal fatto che il pavimento ed il soffitto con la cupola sono interamente di specchi di vari colori, quindi c'è un rispecchiamento infinito che dà una profondità ed una altezza senza limiti, creando una atmosfera magica. In più nel pavimento si trovano incastonati i sette pianeti tradizionali della Zodiaco.

Salendo ancora troviamo le quattro colonne mistiche che sorreggono una cupola segnata a vuoto da cui pende l'uovo cosmico che oscilla secondo il soffio del vento; ai piedi delle colonne c'è uno specchio di acqua che riflette la natura circostante ricordandoci il mito di Narciso.

Dopodiché si va nella grande dimora detta Oasi di pace. In questo grande spazio si trova un grande



Sole d'oro e un grande Angelo; vi sono quattro colonne votive, ognuna decorata in modo diverso. L'interno di questo luogo di pace è pieno di oggetti, sculture e immagini votive. Per arrivare a questo luogo si percorre, come l'ha definita Emanuela, la via mistica che partendo dalla nostra casa si snoda nel giardino, circondata da fiori,

piante aromatiche e da alberi da frutto, che con le loro vibrazioni ci accompagnano in questo percorso. Ed è caro al mio cuore ricordare che tutto ciò che si è edificato spiritualmente e visivamente è protetto e contenuto nel mio spinoso giardino di Colle Oppio.

Aprile 2002

Oasi di pace.

Colonna.

*Ogni giorno pettino l'erba del tuo prato
Ogni giorno prego nel tuo luogo santo
Ogni giorno contemplo l'amore delle tue creature
Ogni giorno vedo rinnovare il Mondo qui a Colle Oppio
Ogni giorno ammiro il cielo e la terra
per non dimenticare il bene della tua bellezza o mio Signore
Ogni notte mi incanta il tuo cielo stellato
Ogni notte conto le ore che mi separano da Te
Ogni notte mi sgomenta il tremore della solitudine
Ogni notte desidero svegliarmi alla luce dalla nuova aurora - anima mia -*



RILEGGERE CONRAD AIKEN

ALLE FONTI DI UN POETA DIMENTICATO



Conrad Aiken.

*Intendi: sii fecondato dalla parola.
Sospendi il tuo pensiero per l'intrusione del vento.
Che tu sia disperso, disperso, come un pugno di semi disseccati,
O come una manciata di foglie d'autunno. Svola, svola,
Senza curarti di dove vai, a che fine,
Vivendo o morendo. Corri col vento,
Rotea, ritorna, abita un albero, staccati, salpa
Color scarlatto su un corso d'acqua a osservare le trote,
Senza conforto, senza aiuto, brillante. Nulla
Si addice all'anima quanto il mutamento.
Non hai nome:
E ciò che chiami te stesso altro non è che un bisbiglio
Di quella parola divina, vuota e immortale,
Che a tutto diede respiro perché avesse moto. Tu, sei veramente te stesso?
E che significa "tu"? Cos'è questa cosa che chiami "tu"?
Un seme? Una foglia? Una congregazione
Di molecole che cantano? Un atomo scisso in due parti?
Elettroni che danzano in un cerchio magico?
Un mondo il cui centro è la coscienza di sé?
Ridi, e dimenticati; disprezza, e muta il tuo
Odio, uccidi, ama, procrea, disperati.
Scendi e risali, entra, esci, dissetati
Con ciò che è oscuro e con ciò che risplende, bagnati in ciò che è amaro,
Ardi nel più crudele, e sii leggero, leggero come cenere.
Potresti essere stato un granello luminoso di sabbia chiara.
Tu, che per un attimo rapido ricordi
Tutte le cose, o ciò che pensi che le cose siano, il cui pianto
Ti consuma, o le cui gioie
Ti levano al cielo, a un cielo che è
Come tu lo desideri: potresti essere stato un sogno
Sognato in sogno da qualcuno che
Sogna di Dio e da Dio è sognato. E davvero
Potresti essere stato un Dio, una stella,
Un mondo di stelle e di Dèi, una tela di tempo;
Potresti essere stato la parola
Che diede al mondo il respiro.
Sei tutto e nulla. Ah, povero essere, triste
Fantasma di vento, foglia morta del Dio autunnale,
Seme brillante di breve disastro, mutevole forma:
Lasciati andare col vento, abbandonati, eppure
Tenacemente resisti; tocca rapidamente ciò che puoi toccare;
Ricorda e dimentica; e agisci
Come se ogni tocco fosse fatale e fosse l'ultimo. Tu sei
Tutte le cose, tutte le cose sono la tua anima¹.*

¹ da *Preludi a Memnon*, VIII

La poesia indefinita e totale di Conrad Aiken.

Poeta introspettivo legato alle pieghe più riposte dell'animo umano e alla psicologia freudiana, Conrad Aiken è stato variamente interpretato ed analizzato dalla critica d'oltreoceano e scarsamente valorizzato negli studi letterari del vecchio continente. Ad oggi l'ultima edizione italiana di una parte esigua della sua produzione lirica risale a circa 50 anni fa (*Conrad Aiken. Il logos nella quinta strada*, introduzione di Roberto Sanesi, Guanda, 1964). Scrivere di lui oggi è scrivere di un poeta sconosciuto poiché impopolare e poco comprensibile, la cui poesia è stata tacciata più volte di nebulosità e scarsa efficacia².

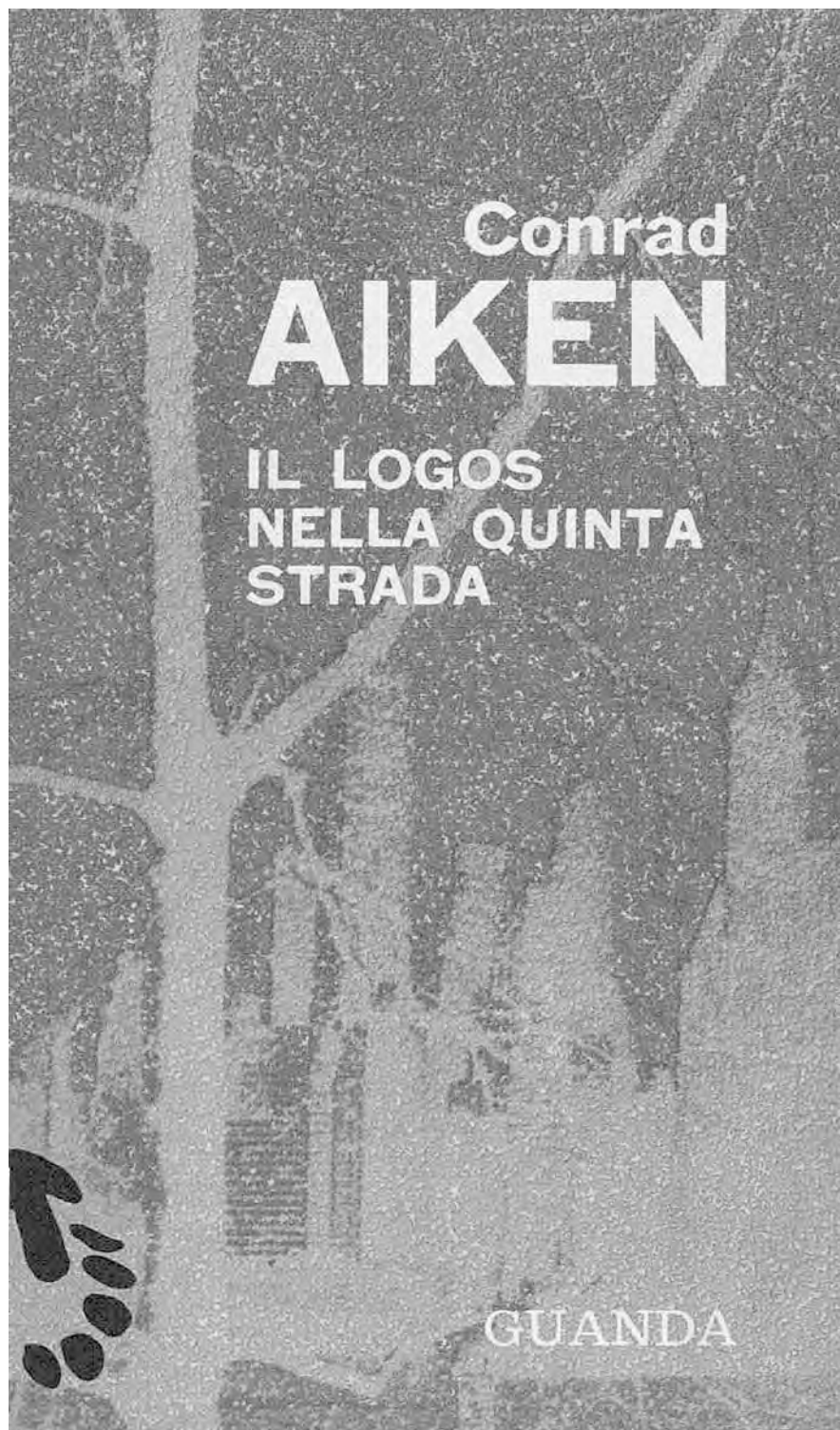
Tuttavia la musicalità irrequieta dei suoi versi, l'alone d'incanto che qualcuno ha intraveduto nella sinfonia emotiva dei suoi componimenti, il significato insondabile della vita dell'individuo concepita nella sua unità con il tutto e con il nulla trova forse a posteriori un riconoscimento altro e più convincente. Oggi la poesia indefinita di Aiken sviluppa una nuova efficacia poiché in essa emerge il tentativo così fortemente contemporaneo di cogliere l'universo vitale nella sua totalità contingente.

Il senso dell'esistenza è il mistero che permea e muove il fare poetico, l'interrogativo che corrisponde fatalmente una risposta appena vociferata poiché inafferrabile. Bisbiglio armonico indecifrabile che svapora nell'infinito.

² "...sfugge come la lepre di Wordsworth in the Leech-Gatherer, in una lieve nebbia..." scriveva Aldous Huxley nel 1920 o lo stesso Sanesi "Continuava a muoversi dall'universale al particolare e il particolare perdeva ogni contorno".

Conrad Aiken è nato nel 1889 a Savannah in Georgia. Dopo la tragica morte di entrambi i genitori, si trasferisce a New Bedford nel Massachusetts da uno zio e poi a Cambridge dove intraprende gli studi in una scuola privata per poi iscriversi nel 1907 ad Harvard. Durante il periodo universitario conosce T.S. Eliot con il quale collabora, insieme ad altri amici scrittori come John Reed e Van Wyck Brooks, alla pubblicazione della rivista universitaria *The Advocate*. Si laurea nel 1912 e nel 1914 viene editata la sua prima raccolta di poesie *Earth Triumphant* alla quale seguiranno altre 51 pubblicazioni durante la sua vita tra raccolte poetiche, racconti e una autobiografia. Dopo la fine della Grande Guerra Aiken viaggia molto in Europa soffermandosi in Inghilterra, Francia e Spagna e, rientrato negli Stati Uniti, lavora come direttore della rivista *Dial* dal 1917 al 1919 e tra il 1928 e il 1929 tiene la cattedra di Letteratura Inglese di Harvard. Nel 1924 è editore dei *Selected Poems* di Emily Dickinson contribuendo efficacemente alla rivalutazione postuma dell'opera poetica della grande poetessa americana.

na. Continua durante gli anni successivi a muoversi tra l'Inghilterra e gli Stati Uniti, ottiene nel 1929 il Premio Pulitzer e lo Shelley Memorial Award per i suoi *Selected Poems* nel 1934 gli viene conferita la Guggenheim Fellowship, durante gli anni 50 è consulente di poesia presso la biblioteca del Congresso di Washington. Muore a Savannah nel 1973.



HEROIC WRECK OBJECT DOCUMENT

Paolo Badini



Come trasformare un abietto atto terroristico in un rilevante fatto estetico...

L'azione deve riguardare quegli oggetti e apparati, tecnici e non, che hanno contribuito in qualche modo al fatto che l'artista producesse la sua arte... e che per tale ragione hanno subito turpi e vili danneggiamenti...

Il mio ricordo va anche alle esposizioni di alcuni anni fa degli orrori dei lager nazisti, ai cumuli di occhiali sequestrati agli ebrei, ai paralumi e ai portafogli fatti di pelle umana.

Il precedente nella storia dell'arte sono i "Ready Made" di Marcel Duchamp che, a loro tempo, fecero tanto scalpore, ma che, volenti o nolenti, si sono inseriti prepotentemente nella Storia dell'Arte Moderna. Un altro riferimento importante è la poetica di Piero Manzoni.

Qui non si discute del valore di più o di meno "povertà" dell'Arte, ma del fatto che venga minata l'arte moderna nei suoi aspetti fattivi ed essenziali. L'oggetto che era parte vitale del corpo espressivo dell'artista come uomo in relazione agli altri uomini, viene esposto per significare, per chi la intende in tal modo, una avvenuta crocifissione, oppure, in modo laico, una realtà estetica divenuta ben superiore alla viltà che l'ha generata. Potrebbe anche significare una commemorazione funebre, perché nell'ottusa mente degli esecutori del misfatto, qualche essere umano vi era certamente collegato...

Il sottile velo di mestizia e il desiderio di ricerca della verità che accompagna questi oggetti eroici mi fa molto riflettere su come essi vadano presentati al pubblico artistico, se vadano impreziositi un po', il che presupporrebbe la considerazione di portarli ad essere visti come una specie di mausoleo, oppure lasciarli nello stato in cui si trovano e accompagnarli con commenti scarni e semplici, giusto per far comprendere la miseria umana e la ferocia di chi ha prodotto i guasti. Potrebbero anche essere definiti come degli 'Stupa' o edificazioni funebri spontanee esposte per il ricordo e la commemorazione di persone che rimangano nel cuore di qualcuno.

Penso di non cambiarli più di tanto e di non intervenire troppo personalmente per non alterare l'immagine di chi, per periodi lunghi o brevi, mi ha aiutato a camminare sulla scena della nostra grande e amata terra... Ed ecco un consiglio prezioso dell'antico magistrato e militare Teseo: "La presentazione dell'Heroic Wreck Object non deve essere concepita in maniera eclatante!".





OSCILLAZIONI DI IDENTITÀ

Milena Barberis

“

Racconto attraverso l'immagine femminile il mondo che mi circonda: situazioni, fatti, stati d'animo.

Dipingo corpi e volti in continua trasformazione.

Ecco, la ragazza va in scena e interpreta la parte.

In questo caso ci troviamo in una stanza dove un tappeto rosso ci conduce all'interno.

Le pareti di questa stanza sono circondate da ritratti che sono volti della stessa donna, caratterizzati da piccolissime differenze, nulla è uguale a se stesso e tutti sono in continua ricerca di identità.

Questi volti non sfuggono allo sguardo ma sollecitano sguardi interiori, storie, distanze, luoghi lontani o vicini e ci portano a una diversa percezione del tempo.

Fanno parte della nostra memoria e narrano di esperienze vissute.

Uso la tecnica digitale in chiave pittorica, trasformo e manipolo la base fotografica con un procedimento totalmente manuale.

Utilizzo tutti gli strumenti del computer, pennelli, matite, colori, esattamente come quando, prima del 2000, dipingevo in modo tradizionale.

”

Particolare dell'Installazione Milena Barberis, Kikoko "Oscillazioni di identità"
Museo Pigorini, Roma, 2013.



ZAGOMANESCO

Gianni Asdrubali

“

Zagomanesco non è un fantasma, né una figura astratta. È una figura e basta. Una figura che non ha niente di immaginario, non sfonda verso l'infinito, casomai quest'infinito si risolve in una frontalità adimensionale che lo annulla.

Zagomanesco non si astraе, al contrario si incarna come corpo. Un corpo, un insieme di atomi. Un corpo a cui ho dato un nome per distinguerlo dagli altri corpi, così come si dà un nome ad una persona per differenziarla dalle altre persone, dagli altri corpi.

Zagomanesco quindi è reale, viene da dentro. Si fa da dentro e quindi non è una rappresentazione di qualcosa. Anche il pianeta terra si è fatto da dentro, anche l'universo, gli universi si sono fatti da dentro e tutto ciò che si fa da dentro non è rappresentabile.

La realtà si fa da dentro, ma cosa c'è dentro questo dentro?

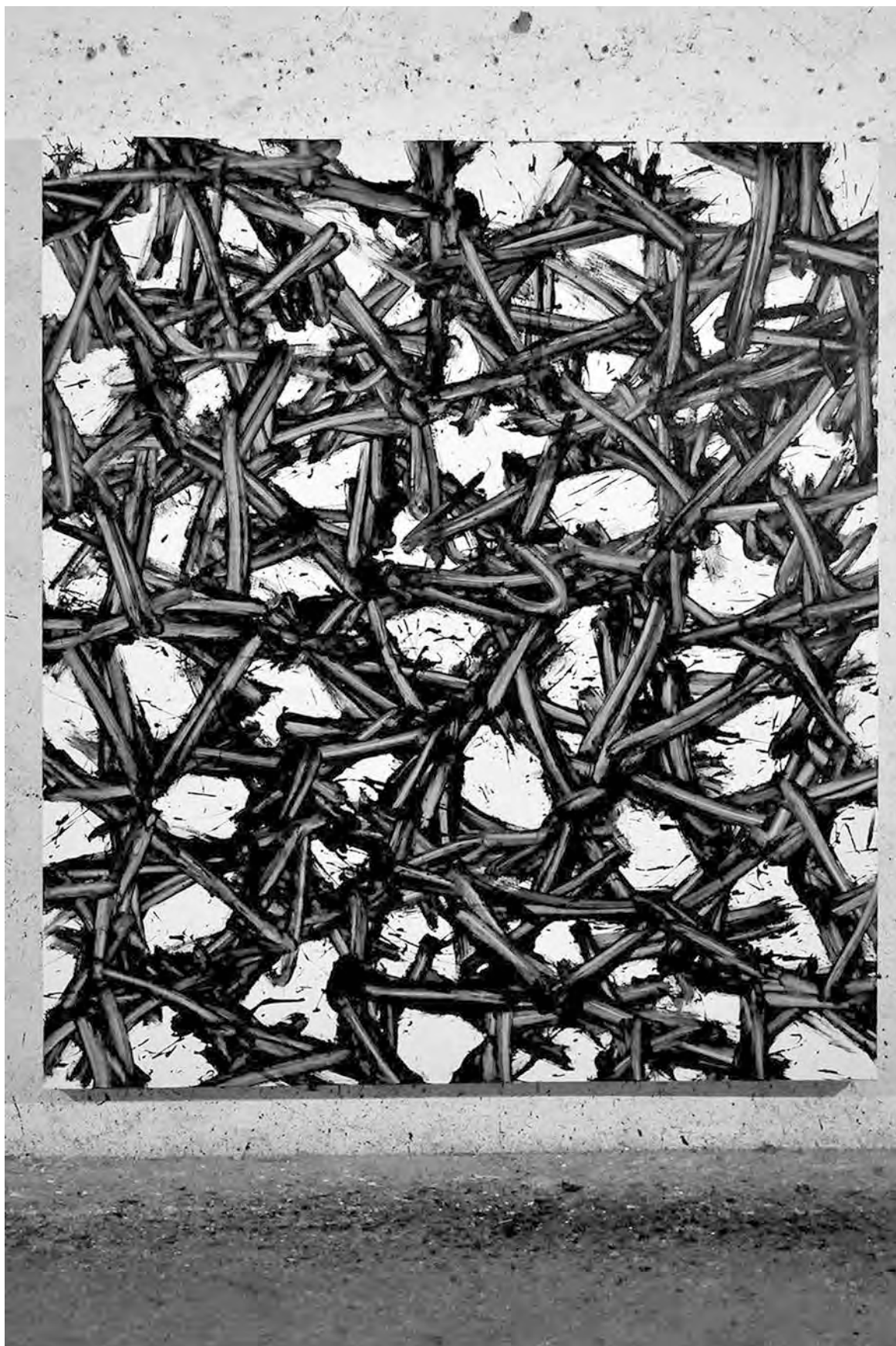
Niente, cosa volete che ci sia, non c'è proprio niente. Ed è proprio questo niente a generare tensione, a creare uno stato di allerta che stimola l'azione, un'azione che deve essere fatta prima che questo niente ti inghiotta.

In questo stato vertiginoso non c'è tempo per nessuna rappresentazione, per nessun intellettualismo, che semmai viene dopo. In definitiva è la tensione provocata dal vuoto che fa la realtà e non l'azione umana. Quest'ultima è anch'essa generata dalla prima, ma è strumentale e non protagonista.

Zagomanesco è il risultato dello scontro tra l'azione umana sul vuoto, tra l'azione umana generata dalla tensione provocata dal vuoto e il vuoto stesso. Il risultato di questo scontro non è prevedibile, non può essere pensato prima. La forma che ne deriva è casuale ma mai a caso. Sempre in equilibrio perché si definisce in quanto realtà e non rappresentazione di realtà.

”

Zagomanesco, pittura industriale su tela, cm 158x182, 2012.



PITTURA COME PROMANAZIONE

Luca Giacobbe



La Pittura ha un suo volto: un volto pieno di emblemi, sentimenti e sensazioni che tendono a rinnovarsi di continuo esprimendo i valori che sono precisazioni non superflue ma segni tangibili dell'essere un artista.

Non esiste un dogma per porre certi limiti del gusto e dell'azione; tutto ciò si alimenta con qualcosa di affascinante, insolito e misterioso che esalta lo stato delle cose

perfezionandone un linguaggio che si presenta sempre nuovo.

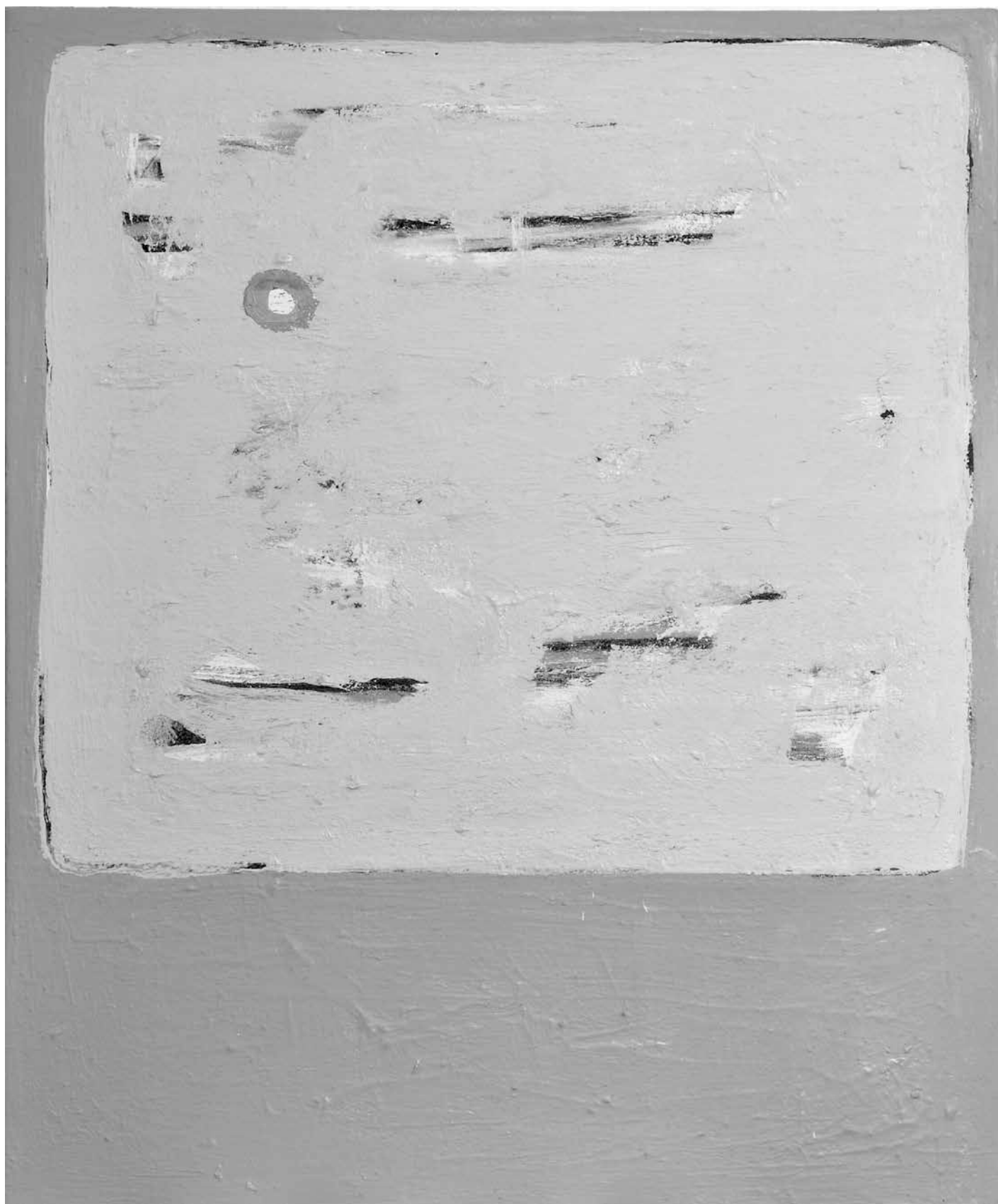
Ed è con questo spirito che affronto i soggetti dei miei dipinti che rappresentano la promanazione di me stesso e sono resi con un gesto lento, laborioso come se il mio essere fosse quasi timido se non riluttante ad esprimersi attraverso una rappresentazione espressiva piena di allusioni e capricci.

Nelle mie tele c'è tutta una poesia cruda e rozza che emana dalla superficie materica del colore, monocromo o bicromo che sia, e che serve a dimostrare che lavoro quasi sempre ai margini delle cose dando forma ai soggetti che rappresentano il mio modo di identificarmi nella realtà contemporanea.



Versi Diversi, olio su tela, cm 50x60, 2009.

META
PAROLE E IMMAGINI



SCOLPIRE LE ROCCE

Angelo Gabriele Fierro



La mia prospettiva artistica si estrinseca principalmente

nell'ambito della natura rupestre come monti, fiumi e rocce.

L'intenzione è quella di lasciare traccia del mio vissuto a coloro che verranno, come hanno fatto i nostri predecessori Primitivi.

Amo intervenire nella natura più pura dove desidero plasmare la pietra fra i maestosi silenzi delle alte cime e delle pure acque dei fiumi che sgorgano dai ghiacciai, luoghi ideali dove la mia vena artistica e creativa può esprimersi compiutamente.

Non sono io a scegliere il soggetto da scolpire, sono le rocce che mi indicano quali forme antropomorfe si celano in esse. Il mio compito è quello di interpretare queste immagini e portarle alla luce, in questo modo intendo continuare l'opera iniziata dalla natura esprimendo un senso di simbiosi immaginativa con le sue forme originarie.

Il percorso delle mie opere è affidato alle modificazioni del tempo e costituisce una specie di Museo en plein air, un patrimonio prezioso che metto a disposizione del pubblico mio contemporaneo ma soprattutto alle future generazioni, affinché possano approfondire sempre più il rapporto con la natura e con le energie racchiuse nel suo volto segreto.

Le sculture sono intimamente legate alle caratteristiche dei luoghi dove sono intervenuto in questi anni, circa 40 opere sono state eseguite in provincia di Sondrio fra i Comuni di Albaredo, Valmasino e Cosio Valtellino, mentre altre 10 opere di varia grandezza sono state realizzate nelle rocce di pietra calcarea situate nella zona del Partenio in Valle Caudina e precisamente sul monte Coppola in Cervinara (Avellino), mia terra di origine.



*La Pietà - Intervento su roccia di pietra calcarea, Cervinara (AV),
Monte Coppola, dimensione ambiente, 2012.*



UNA RICERCA NELLA CONTINUITÀ

Franco Giuli

“

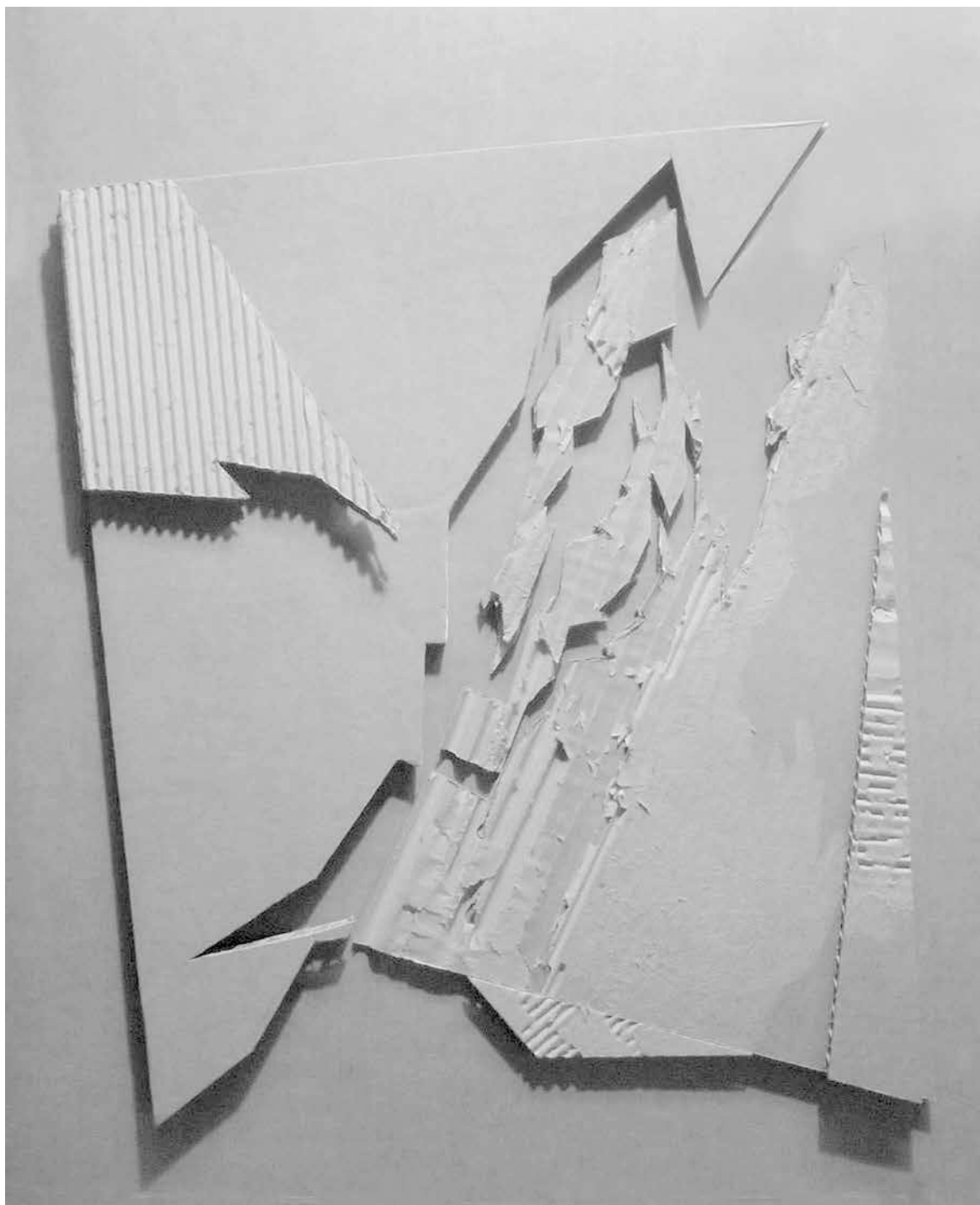
Parlare delle mie ultime opere è compito difficile se prima non torniamo indietro nel tempo per ricollegare e focalizzare il mio lavoro sin dal 1968 quando in una mostra presentata da Italo Tomassoni scrivevo in catalogo una dichiarazione che puntualizzava il momento di ricerca.

Dal 1960 al 1970 il mio interesse era rivolto verso forme nuove di espressione, passando dalla dinamica dello spazio alle superfici prospettiche in funzione dei fattori luce-spazio colore-forma. La costruzione, era sì equilibrata che la superficie pittorica rivelava la profondità del segno e delle forme, facendo assumere agli assetti geometrici costruttivi, un valore percettivo, dove la luce aveva una parte determinante sugli elementi geometrici composti. Detti elementi determinavano in modo assoluto gli spazi e la luce era determinante sui piani ad essi attribuiti. Dopo un periodo di ricerca pittorica, attraversata da esperienze sulla dinamica dello spazio e sull'equilibrio cromatico fra luci e ombre e, dopo un'approfondita analisi su una tematica fantastico-concettuale sempre più vicina ai miei interessi, mi sono occupato del rapporto fra opere e spazio-ambiente. Così dalla «carta» che nel 1973 mi ha permesso di concretizzare certe ricerche, sono passato alle realizzazioni dalle punte aguzze dove le ombre create dai piani inclinati si amalgamavano al colore vellutato del cartone.

Di pittura e lirismo quindi si poteva ancora parlare anche se certe fenomenologie erano ormai lontane. Da questo punto di vista Marchiori, presentando una mostra alla galleria la Chiocciola di Padova, aveva scritto che il mio lavoro era «uno schermo illusorio in cui si assisteva alla metamorfosi della scultura in pittura». Questo lavoro posso collocarlo in una precisa area di ricerca dove la terza dimensione, le strutture primarie, i materiali e lo spazio, mi hanno permesso di indagare ancora nell'area costruttivista. Dopo i legni e i cartoni, protagonisti di una nuova progettazione e il ritrovare quella cromia a me nota, mi hanno portato ad un'analisi più approfondita nell'ambito della pittura astratto-concreta, capace di rimuovere concetti e sensazioni nuove attraverso la funzione del colore e dei materiali. Il lavoro recente, le analisi dei contenuti e lo spazio siderale, sono il mio nuovo interesse per la ricerca nella continuità. In questa fase, le incisioni sui cartoni ondulati da imballaggio, consentono di indagare ancora sui piani in rilievo per una tridimensionalità raggiunta costruttivamente. Questo lavoro coerente e sempre rinnovato, mi ha permesso di creare nello spazio itinerari fantastici e nuove sensazioni fra luci e ombre.

”

Franco Giuli, *Incisione su cartoni da imballaggio in rilievo*, 73x61 cm, 2013.



FRA MATERIALE E IMMATERIALE

Fabrizio Merisi

“

Considero il lavoro artistico un mezzo per visualizzare la condizione esistenziale, in rapporto stretto con interessi antropologici e la cultura surrealista della globalità. Sul versante etnografico le mie ricerche si sono concretizzate in una intensa attività museografica per conto del Museo del Lino di Pescarolo, che annovera una ricchissima raccolta di strumenti, manufatti tessili e testimonianze che riguardano la lavorazione della fibra del lino, evidenziandone la centralità nella cultura contadina. Nel 1996 assumo il ruolo di direttore del museo e nello stesso anno l'attenzione per le pratiche di recupero e riuso degli scarti mi porta a realizzare la mostra *Il Rattoppo. Bisogno e creatività nelle pratiche contadine*, accompagnata da un volume di notevole rilevanza teorica, soprattutto per l'apporto di Pietro Clemente, già allora figura centrale nel panorama di rinnovamento critico della antropologia culturale italiana. Questo incontro e il costante rapporto di collaborazione e amicizia che ne è seguito è stato fondamentale per l'acquisizione di consapevolezza circa la complessità del rapporto fra 'materiale' e 'immateriale' nell'ambito della cultura contadina, ma anche dell'importanza dello scambio e dell'ibridazione fra individui, popoli e culture. Col passare degli anni, l'iniziale diaframma di separatezza tra pratiche artistiche e ricerca etnografica si è andato assottigliando fino all'instaurarsi di una forte connessione organica e al trasferimento continuo da un campo all'altro di conoscenze, comportamenti ed esperienze creative.

”

Cuscino - relitto - reliquia con insegna augurale. Je te salue vieil océan,
tela imbottita e cucita, cartapesta, frammenti di carta, tela e corde dipinti
all'acquerello, filo elettrico, filo di ferro, steli di penne di pavone,
77x45x14 cm, 2009 - 2012.



HAIKU

Paola Fenini

In questi monti
non più il grido del cervo,
fiorisce un pruno.

Percorro sola
l'incanto di ottobre.
Logore suole.

Si stendon lunghe
le ombre dei palazzi
senza ricordi.

I rossi melograni
spacca l'autunno.
Un ramo si inchina

Fuori nel parco
rami sfogliano il vento.
Fiato sul vetro

Giardino d'inverno.
Un limone giallo
matura il disgelo.

Luna graziosa
perché anche tu come me
non invecchi?

Stride il metrò
parla con i suoi fantasmi
un uomo solo.

Ventilatore
un ragazzino gioca a palla
sotto al portico

Cado a sedere.
le pieghe del mio abito
sorriso triste

LUCILLA CATANIA, UNA SCULTRICE GRECA



Ritratto, 2006,
Ph. Stefano Fontebasso De Martino.

Che il concetto del bello, in epoca postmoderna, sia pressoché abbandonato perché ambiguo, indefinibile, diluito e financo confuso con il suo contrario non significa che esso non (r)esista. Non si vede, come una conchiglia sotto la sabbia. Ma c'è. Basta che spiri un soffio di vento.

Ci sono verità archetipiche che resistono alla storia, ai suoi corsi e ricorsi. Ci sono verità che resistono persino nell'era della tecnica. Una di queste è l'idea del bello. Nella cultura occidentale delle origini il bello (*kalòs kagathòs*) è greco. Ed è insieme etico ed estetico.

Un'idea archetipica è per definizione sempre attuale, sempre contemporanea e potente: «La bellezza non fa le rivoluzioni, ma verrà un giorno in cui le rivoluzioni avranno bisogno di bellezza» (Albert Camus). Esattamente come l'arte. L'arte è sempre contemporanea (ma non sempre rivoluzionaria, contrariamente a quanto sostenevano Breton e Trotsky). Le sue declinazioni, pur essendo espressione diretta del tempo entro cui si manifestano, non ne dovrebbero tuttavia modificare la natura.

Stando a queste premesse, personalmente non conosco artista più "greca" di Lucilla Catania. Ella non è né

credente né laicista. E' più esattamente *greca*. E non è un caso che si tratti di una scultrice. Il greco, contrariamente al cristiano, prende sul serio il fatto che l'uomo è mortale, che la vita si gioca tutta qui e ora. Originaria è solo la Natura, regolata da un'unica legge, quella della necessità. Gli uomini devono guardare ad essa, sulla sua base edificare la polis ed emanare le leggi del governo e dell'anima. «L'uomo è giusto solo se si aggiusta all'universa armonia» (Platone). Questa Natura «nessun uomo e nessun dio fece» (Eraclito). Sempre è stata e sempre sarà. La Natura ha vita perché noi moriamo (uomo in greco significa *mortale*) e la nostra morte è la condizione della continuità dell'ordine naturale, una sorta di *crudeltà innocente* (Umberto Galimberti). Mentre per i cristiani la natura è il risultato di un atto di volontà: dio l'ha creata e l'ha messa al servizio dell'uomo perché ne eserciti il dominio (Genesi).

Di qui, anche la dimensione del tempo greco è profondamente diversa da quella del tempo cristiano. Se quest'ultimo è teleologico ed escatologico, il tempo greco è ciclico, governato dall'alternarsi delle stagioni e dei cicli vitali della terra (entro cui anche l'uomo è inscritto).

Lacrima, 1992, Ph. Tonino Orlandi.



Oggi Lucilla come tutti noi vive il tempo della tecnica che, contrariamente a quello greco, è il tempo della progettualità. In questo tempo è concesso di vivere unicamente come funzionari della tecnica e non come soggetti protagonisti della propria vita. Di fatto l'uomo, e quindi anche l'artista in quanto uomo, sembra dis-abitare il suo tempo come soggetto e lo abita invece solo in funzione della tecnica. È ora di tornare ad abitarlo consapevolmente, di rispettare quella Natura originaria e di diventarne gli ospiti consapevoli e solidali.

È per questo che Lucilla Catania non dimentica Pascal che parla dell'uomo come «una canna, la più fragile di tutta la natura, ma una canna pensante». Questo il nostro riscatto sulla terra. Forse l'unico.

Da scultrice, Lucilla Catania aspira a generare forme che dalla natura prendano ispirazione, con la natura convivano in armonia, ma anche generino idee che non si sterilizzano nel loro stare ma aspirano a *divenire* altro da sé, a produrre altro da sé, a dare un senso a quella terribile-innocente crudeltà che è la morte.

Questi presupposti stanno alla base della ricerca della scultrice romana. Nel suo lavoro, i rapporti di forma materia e spazio somigliano al rapporto dell'uomo greco con la natura. La scultura di Lucilla Catania è, infatti, lontana dalla statuaria monumentale che occupa lo spazio senza entrarci in relazione empatica. Il rapporto spazio-figura per lei è centrale. Non si tratta mai di occupazione ma di dialogo (mi vengono in mente opere come *Naturale* e *Drappo rosso*, quest'ultima un lavoro *site-specific* del 2010: un lungo tappeto rosso in terracotta che sinuosamente si adatta alle curve del terreno e ai confini di uno degli alberi di melograno che ingentilisce il Giardino dei Passionisti, presso la Scala Santa di Roma).

Basta sfogliare le pagine della bella monografia ricapitolativa di trent'anni di lavoro, *Stareeandare*, a cura di Roberto Gramiccia, con contributi critici di Anna Imponente, Christoph Bertsch e Paolo Aita, edita per i tipi di DeriveApprodi (Roma, 2011, pp. 253) per capirlo. La pregevole documentazione fotografica del libro è il tracciato ideale per iniziare questo viaggio. Una tappa fondamentale di esso sarà, la prossima primavera 2013, una mostra personale che si annuncia importante e che avrà luogo nei magnifici spazi del Museo Nazionale d'Arte Orientale di Roma (MNAO) e che dal volume *Stareeandare* prende origine.

Oltre al profondo rispetto del rapporto spazio-forma, emerge dal lavoro della Catania anche quello per la legge della proporzione, del numero pitagorico, insomma della misura. Esso allude a quella conoscenza matematica per cui Platone fa scrivere sulla porta della sua scuola «Non si entra qui se non



si è geometri». Del resto, per i greci è proprio la misura l'unica felicità possibile.

Anche il concetto di armonia è un archetipo che prescinde dal tempo e dalle mode: è una verità (bella e vera) imprescindibile, oggi così come ieri. E il lavoro plastico dell'autrice romana lo accerta.

Il volume *Stareeandare* contiene un documento di Lucilla Catania intitolato *Fondazione di una nuova classicità per l'arte contemporanea*. Si tratta del manifesto - perché gli artisti non scrivono più manifesti? - del lavoro dell'autrice romana che indica e illustra energicamente il tracciato teorico del suo lavoro, annunciando la sua adesione, appunto, alla *greicità* che allude alla: «costituzione di un linguaggio artistico al cui interno le questioni relative ai valori della forma, del senso e dello spazio, intesi come elementi propri all'opera artistica, riacquistino la loro centralità. (...) Allora diviene possibile che

Sfogliatella, 2004, Ph. Claudio Abate.

forme archetipiche e materiali antichi sedimentati nel corso dei secoli, carichi di rimandi ed evocazioni, si ritrovino proiettati in quegli spazi, mentali prima ancora che fisici, che la ricerca e l'estetica contemporanea hanno scoperto come i nuovi luoghi dell'arte, le nuove atmosfere dove l'arte si manifesta e si riceve. Ed è possibile, ovviamente, anche il contrario, là dove materiali modernissimi ricostruiscono e reinterpretano dimensioni artistiche lontane da noi, i templi del passato, della storia dell'uomo». Anche questo significa essere *greci*.

La riflessione sul tempo, centrale nel lavoro dell'artista, si esprime in forma di sfida rispetto all'esaltazione dell'eterno presente acritico del pensiero unico, che è quello che purtroppo oggi ci domina.

La greicità, intesa come capacità di investigare verità archetipiche nel tempo della storia, senza l'ausilio di strumenti di fede (in Dio, nella tecnica, nella scienza ecc.), è una strada possibile per "curare il brutto e il cattivo" del postmoderno e recuperare la *kalokagathia*.

Il brutto contemporaneo fonda il suo consenso non su argomenti (estetici, filosofici, teorici) ma sulla mozione degli affetti o meglio degli effetti (oggi mediatici). Esattamente come facevano i retori (contro i quali Platone si scaglia violentemente), i quali fondano la loro verità su falsi sillogismi, su illusioni retoriche appunto, non certo su argomenti solidi. È per questo che Lucilla Catania, da scultrice, esprime perplessità nei confronti di operazioni mediatico-sensazionalistiche alla Hirst e alla Cattelan e ri-

Ondine, 1997, Ph. Claudio Abate.



conosce i suoi maestri in figure quali Brancusi e Fontana. Fin dagli esordi della sua produzione artistica, Catania predilige la scultura a terra (in questo dimostrando la sua aderenza per ciò che sta "alla base"). Fanno eccezione i primissimi lavori a parete del biennio '77-'78 quando, ancora molto giovane, osserva l'esperienza dell'Arte povera e le sue *Stoppe* e i suoi *Gessi* fanno l'occhiolino a Pino Pascali. Ma già si intravede la sua capacità di governare la materia. I materiali poveri da lei usati si piegano sotto le sue mani docilmente a rappresentare figure aniconiche ma allusive alla natura e al mondo.

Ma è con l'investigazione della terracotta e del marmo (materiali fondativi del suo linguaggio e che mai abbandonerà) che Lucilla Catania trova la sua cifra più stabile. Il ventennio Ottanta-Novanta è prolifico e ric-

chissimo. Le sue opere si sviluppano ora su linee verticali (classiche e senza tempo le sue *Colonne*, i *Tronchi* e i *Gambi*), ora su linee orizzontali con la base lunga a terra: *Orizzonte*, *Cielo*, *Duna*, *Foglia*, *Monti* e *Valli*. E poi i lavori orientati verso l'accumulazione (*Maniglie*, *Scatole e scarpe*, *Ganci*, *Virgole* e *doppie punte*, *Ondine*) che con lo spazio entrano in dialogo secondo schemi imprevedibili. Ci sarà poi negli anni Duemila la lunga serie dei *Libri*, delle *Viti* e dei *Chiodi*. Lavori blandamente iconici, stavolta, che alludono al recupero del senso perduto attraverso il lavoro intellettuale ma anche materiale che tanto prezioso sarebbe nel nostro tempo virtuale. Quel lavoro che speriamo ci aiuterà a ridiventare soggetti della storia piuttosto che funzionari della tecnica.



Drappo rosso, 2010,
Ph. Corinto Mariannelli.

IL PROFUMO DEL BAMBINO

SULLE OPERE DI LUCA BRAY

Lo studio a Sidney. Un frigo, enorme, gelido. Io sono un bambino in una sala grandissima, devo trovare un perimetro, creare uno spazio più vicino a me, spezzare questa vastità con elementi, pannelli. E' paura? Sento di dover dimostrare qualcosa a qualcuno, ma non c'è un qualcuno. Allora capisco che posso rompere gli schemi e questo mi dà subito un senso di libertà. E posso ritornare al mio NIÑO, child, al bambino stufo con un telefono col filo, ai tempi delle telefonate noiose, agli scarabocchi sulla carta, quei disegni della mente che vaga mentre ascolta qualcosa che la annoia.

Ecco, sono nello studio enorme, davanti a un rotolo di carta di 10 metri, e intorno nessuno, sempre solo, fuori cantiere e muratori, con la difficoltà di tenere su questa carta sulla parete, con lo scotch che non riesco a mettere, che mi rompe la carta. E per finire arriva un'insegnante dell'Università e mi sgrida perché metto dello spray sul disegno per fissarlo. Perfetto, la stessa rigidità, la stessa severità che incontri nella scuola da piccolo.

Dopo un mese di Sidney vedo tutto come una favola, tutto è perfetto come in una favola. Acqua blu, in città, non una città come Roma, niente traffico, la campagna in città.

Arrivo e già tutto è pronto, entro nell'appartamento dove vivo, entro nello studio, costruisco il mio perimetro, compro i colori, compro il rotolo di carta. Lo studio bianco, mi toglie l'aria, non c'è aria, tanto spazio, troppo spazio, talmente dilatato che ti sembra assente un luogo.

Certo è uno spazio altrui, pensato per essere vis-

suto con i ragazzi, è uno spazio dell'Università delle Belle Arti.

Vivere Sidney, rubare dei momenti al tempo del ritiro in studio, conoscere quel poco. Sto quasi sempre in Università e qualche volta, solo poche volte un viaggio, come alle Blue Mountain, un posto incredibile, con l'aria densa che ti prende il naso, ti entra in profondità, gli eucaliptus che buttano in giro questo balsamo che tinge di blu la valle. Uno spettacolo magnifico! Ti piacerebbe, sono sicuro.

Vedo gli schizzi e vedo Sidney. Sì, li chiamerei proprio schizzi, più che scarabocchi. Nello scarabocchio c'è qualcosa di positivo, un'esaltazione positiva. Nello schizzo c'è un gesto pacato, senza rabbia, c'è colore, pensiero, poesia del momento, questa è la parte che lo fa avvicinare allo scarabocchio.

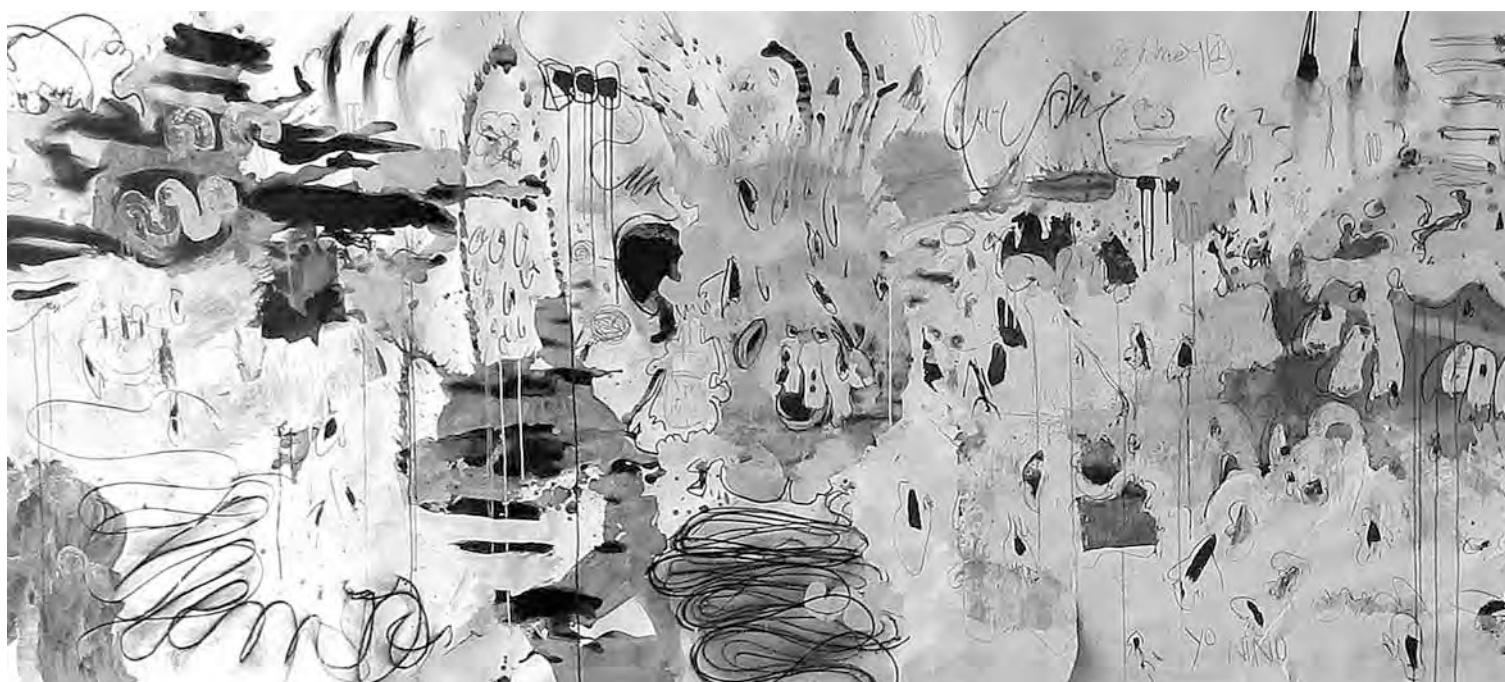
Penso a Gastone Novelli che scarabocchia dolcemente. Il mio schizzo è un diario di viaggio, un quaderno di bordo, con parole, fatto anche al telefono. 6 metri di carta se fossero solo colore, colore asciutto, sarebbero perfetti ma senza anima.

Con lo scarabocchio sono più potenti, più forti.

E devo dirti che io non scarabocchio sul muro, ma in terra. Quando la carta è al muro è enorme. Dà fatica. Allora cambio la visione, la vedo dall'alto al basso. Il tu per tu è cancellato.

I 6 metri spaventano chi li vede, non piacciono in generale, ma io a Sidney non ho avuto pensieri, idee economiche, ho dipinto per me. Ho rotto con il senso della realtà. Ho lavorato a uno schizzo di un mese in un posto nuovo.

Sidney è:



ACQUA, non toccata ma vista ogni giorno.

BLU

SILENZIO, nonostante i lavori di ristrutturazione dell'Università, lo studio è silenzioso. Mentre lavoro niente musica, non canto, non parlo, non credo di aver mai parlato. Solo un giorno ho sentito un muratore italiano che cantava *Volare*. E lì mi sono ... mi sono quasi spaventato.

RITORNO ALLO STUDIO DI BARCELONA, anche lì ci arrivavo con l'ascensore. E' bello salire per arrivare nello studio, come andare verso un'altra dimensione.

LIBERO

RILASSATO

PENSARE A SE'

IL GIOCO DELL'INTROSPEZIONE

Tutto perfetto, niente di negativo, perfino la firma dell'insegnante, quella che è venuta a sgridarmi.

BRILLANDO, BRILLANDO. Io sono un "comodino" sì, un po' pigro, ma qui alla fine del lavoro ho pulito per due giorni, ho levato tutte le macchie, grattando per ore e ore. Non mi è mai successo, perfino il bidello mi ha detto che stavo esagerando. E' vero, ho esagerato con un lavoro minuzioso, maniacale, il pavimento era uno specchio. Ma ho sentito che dovevo consegnare il luogo come me lo avevano dato. Sai lì sono molto precisi e hanno un grande senso del rispetto, ho fatto la cosa più giusta, per la prima volta forse ho fatto la persona ordinata e ho reso il rispetto con cui mi hanno trattato e accolto. Cosa posso dirti? E' iniziata bene e finita bene questa storia. Probabilmente ho pulito troppo. Ma è stato un regalo di un mese con tutti i passaggi giu-



Luca Bray,
Sidney, 2013.

sti. Non vedo niente fuori posto, fuori equilibrio.

Eric mi aveva chiesto: - *che progetto hai?* -

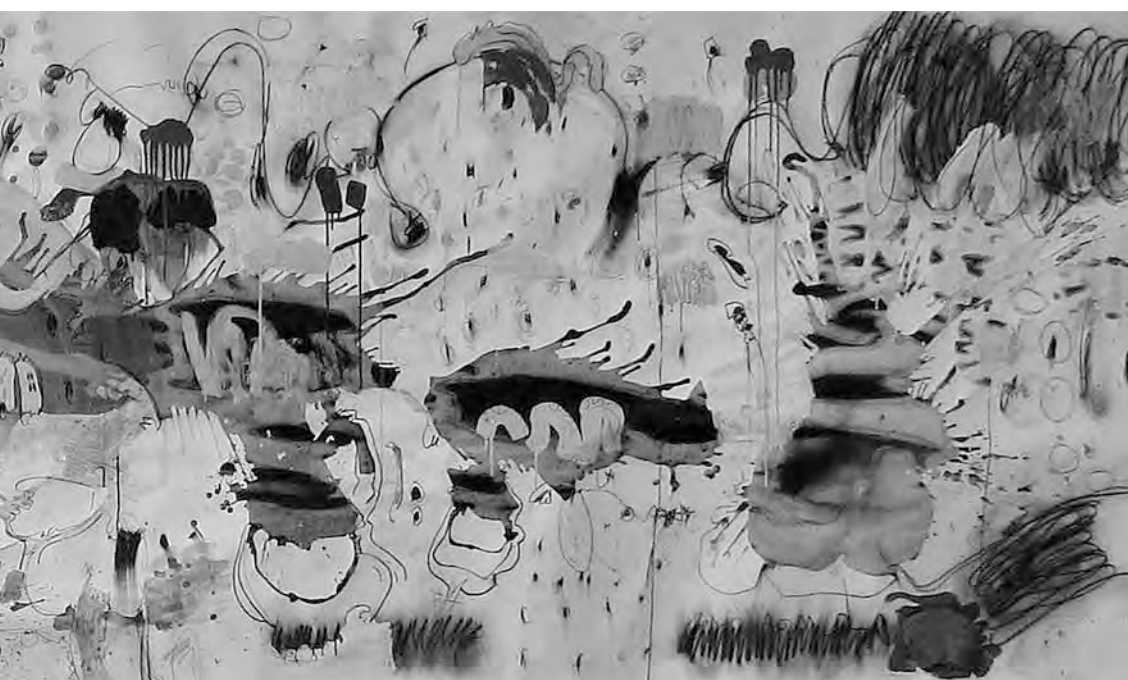
Gli avevo risposto: - *non farò niente, schizzerò, mi divertirò tanto.* -

Adesso sono pronto per iniziare di nuovo, ma con 3500 studenti. Nel mese di marzo ritorno. E lo studio non mi sembrerà più così grande.

-Vorrei essere uno di loro, grazie Luca. -

Sei contenta? Ti ho regalato una pagina del mio diario.

marzo 2013



Schizzo, pigmenti, olio e matite
di carbone su carta, 6x1,50 metri, 2013.

TRACCIATI URBANI

ALFONSO TALOTTA



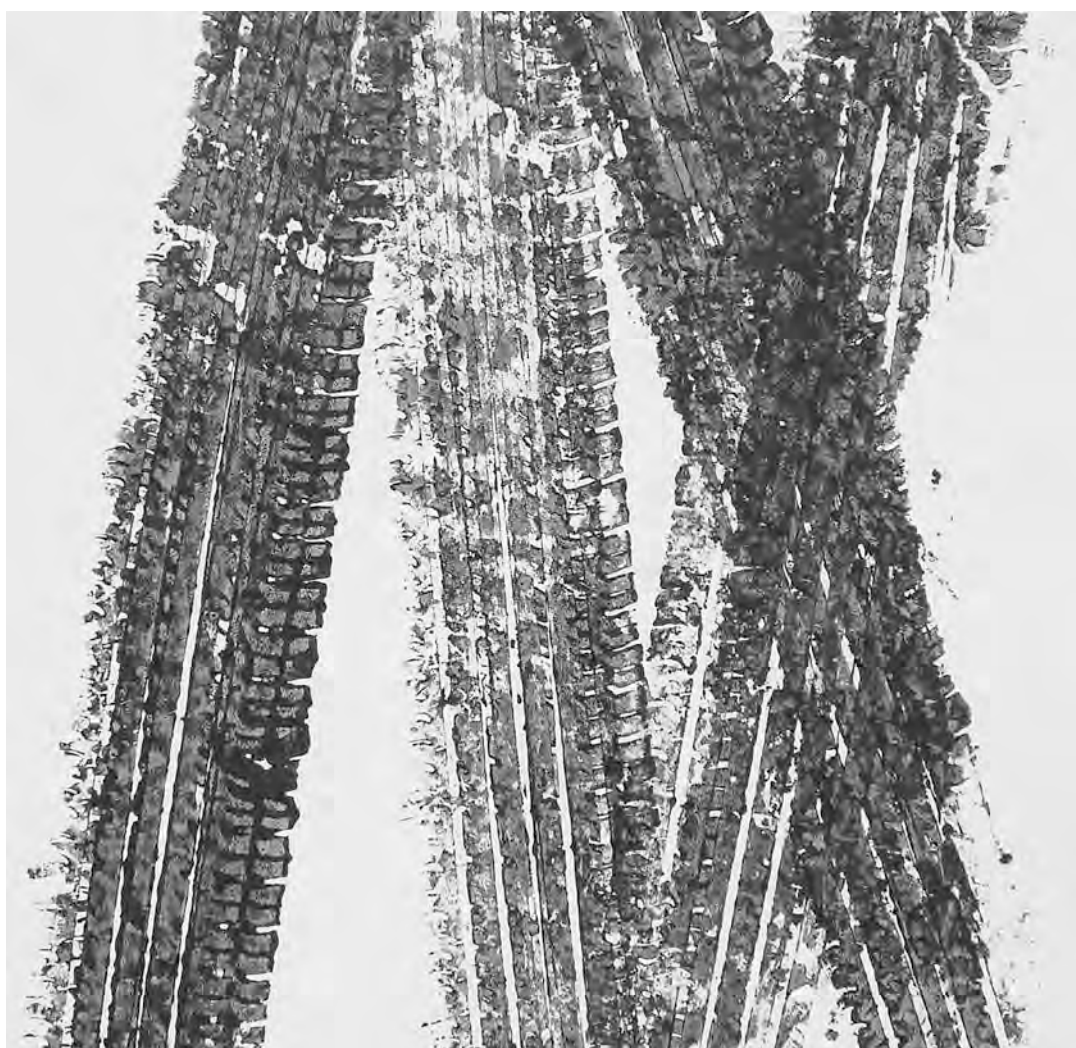
Azioni per i Tracciati Urbani,
foto 80x32 cm, 1979.

Tracciati Urbani, acrilico su tela,
80x80 cm, 1980.

Ricevo spesso cataloghi di artisti a me non noti, e mai prima d'ora ho provato l'impulso di pormi in contatto con uno di loro. È avvenuto ora. Si è trattato del documento della recente mostra antologica di un artista viterbese, Alfonso Talotta. Ciò che mi ha colpito sono state alcune riproduzioni di operazioni (opere-azioni) della fine degli anni Settanta, quando l'autore aveva ventidue anni. Costruite unicamente da segni di pneumatici come ne vediamo sulla strada nei punti in cui sono rimasti impressi nell'asfalto. Confusi, incrociati, o a poco a poco distesi, a

evidenziare, nei rettangoli delle tele, il parallelismo delle ruote, dall'autore inchiostrate di acrilico per forzarle a produrre queste righe di scrittura programmata.

Li ha chiamati tracciati urbani. Ha prelevato queste ritmiche criptografie direttamente dalle ruote, stendendo le tele sulla strada come bianchi sudari. Un'azione di marca dadaista, vibratamente postpittorica, in un momento in cui la pratica del pennello era entrata in crisi; e in cui l'invasione della macchina (e, globalmente, della Macchina) aveva moltiplicato nei vari ambiti di sperimenta-



Tracciati Urbani, acrilico su tela,
40x160 cm (dittico), 1980.

Mirella Bentivoglio

zione novopoetica i consueti segni di allarme mascherati da ironia.

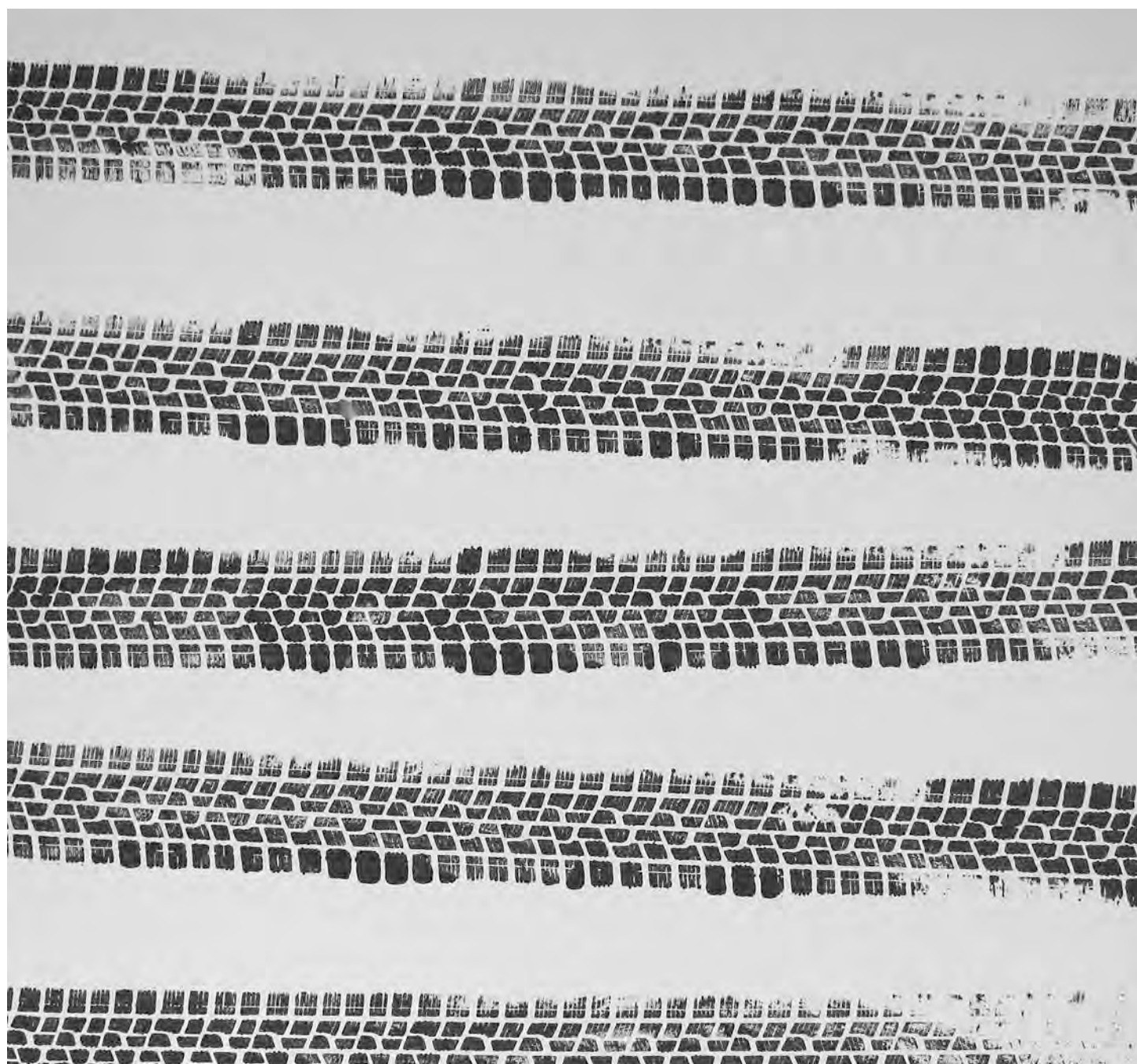
Questi tracciati urbani sono l'occupazione esterna dello spazio dell'espressione. Con la guida intenzionata del poeta della visualità, la tela diviene strada e ogni immagine è un incidente, un investimento causato dalla mano del pittore come se ad essa fosse ormai concesso solo il volante.

È stata la compatta sintesi dei vari significati impliciti, la plurima semiologia di queste opere a colpirmi. Ma anche il "tonalismo" del segno, che grazie alla sensibilità della gomma riporta tutti i

lievi dislivelli e le asperità della superficie stradale. Questi tracciati hanno fissato un momento di transizione, perché presuppongono la liquidazione degli sforzi patetici di un'arte sopravvissuta a se stessa solo mediante il prefisso "trans" che l'ha mantenuta in dialisi.

Con queste immagini legate ad azione, la realtà esistenziale ha posto il proprio riconoscibile marchio nel contesto dell'espressione, così trasformandole, senza astrusi balbettamenti, in drammatico, articolabile e anche profetico simbolo dell'attualità.

Tracciati Urbani, acrilico su tela,
135x135 cm, 1980.



TEMPUS-TIME

OPERE DI GIOVANNA FRA IN DIALOGO CON L'ARCHEOLOGIA

Tempus - time, 2013.

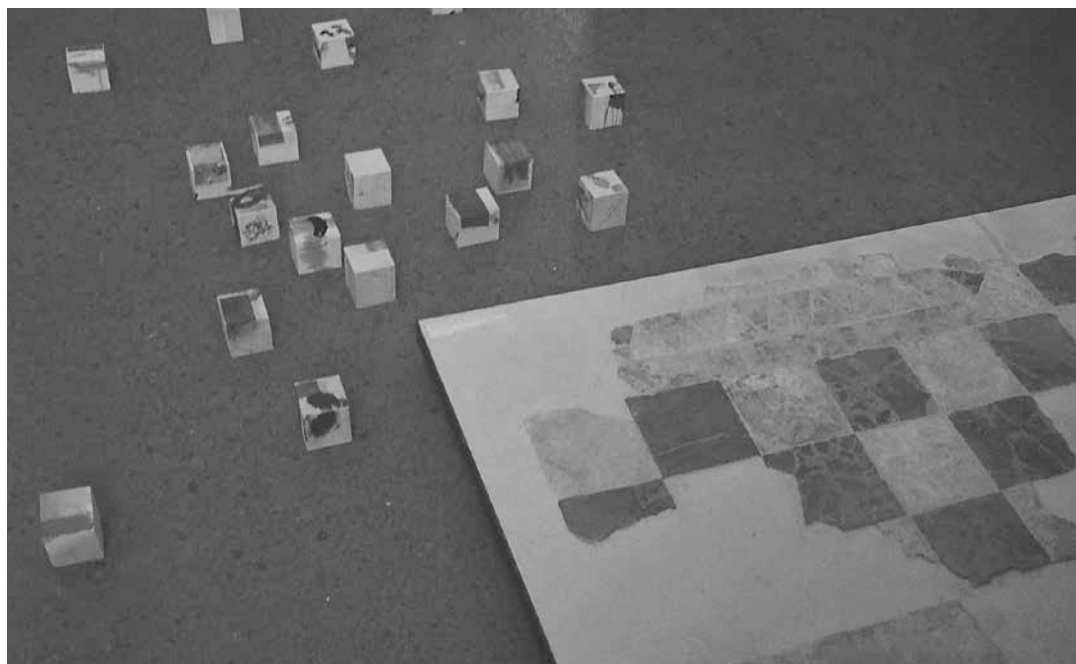
Pigmenti naturali e argilla su tela,
100x100 cm, installazione presso Musei
Civici di Pavia, sale archeologiche.
Fotografia di Pierino Sacchi.

"In questa nuova serie di fogli e tele dipinte, l'artista esprime nella scrittura/pennellata una visione essenziale delle cose, che si arricchisce grazie alla relazione tra segni di diversa consistenza materica che si dispongono al centro dello spazio. Il risultato è il materializzarsi di un momento di passaggio, frammento di tempo interiorizzato e poi oggettivizzato attraverso la pittura fino al suo apparire nel concreto nella visione. A prescindere dal dettaglio delle forme, più o meno riconoscibili, è il colore lo strumento comunicativo infallibile per rivelare le tensioni e gli slanci dell'essere. Giovanna Fra riesce ad ottenere la massima tensione con elementi minimali, eppure densi di significati e rimandi. La capacità di racchiudere l'esperienza del vissuto e il sentimento del tempo anche nelle immagini più astratte svela l'intensità della ricerca di Giovanna Fra. Si assiste a uno scavo nel profondo dell'emozione pittorica per far emergere l'esperienza dello smarrimento come valore costruttivo della pittura, un'esperienza dell'inconscio che affiora e si proietta sulla tela."

Tempus - time, 2013.

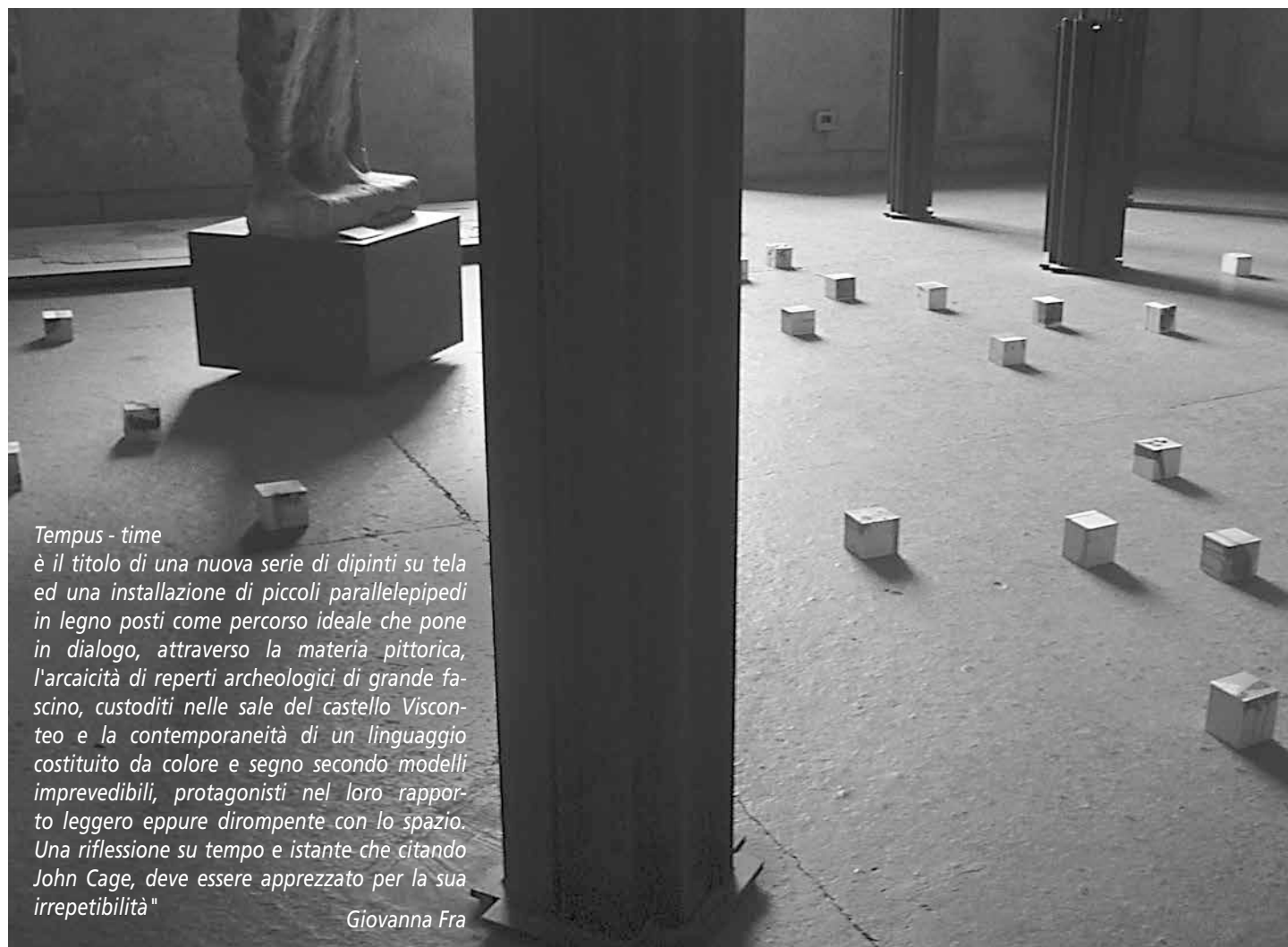
Pigmenti naturali e argilla su tela,
100x100 cm e 100x150 cm.
Installazione presso Musei Civici
di Pavia, sale archeologiche.
Fotografia di Pierino Sacchi.





Tempus - time, 2013.
Pigmenti naturali e carta su parallelepipedi in legno, installazione presso Musei Civici di Pavia, sale archeologiche.
Fotografia di Pierino Sacchi.

Tempus - time, 2013.
Pigmenti naturali e carta su parallelepipedi in legno, installazione presso Musei Civici di Pavia, sale archeologiche.
Fotografia di Pierino Sacchi.



Tempus - time
è il titolo di una nuova serie di dipinti su tela ed una installazione di piccoli parallelepipedi in legno posti come percorso ideale che pone in dialogo, attraverso la materia pittorica, l'arcaicità di reperti archeologici di grande fascino, custoditi nelle sale del castello Visconteo e la contemporaneità di un linguaggio costituito da colore e segno secondo modelli imprevedibili, protagonisti nel loro rapporto leggero eppure dirompente con lo spazio. Una riflessione su tempo e istante che citando John Cage, deve essere apprezzato per la sua irripetibilità"

Giovanna Fra

I SOGNI CHE VOLANO

STAMPERIA D'ARTE ALBICOCCO 1974 - 2013



Copertina, Carla Accardi,
azzurro, rosso su nero,
acquatinta, 344x493 mm, 2012.

Centosettanta opere di grafica d'arte contemporanea. Si riferiscono a trentacinque artisti che rappresentano quanto negli ultimi quarant'anni si è ricercato, ipotizzato, sperimentato e realizzato intorno a un mondo, quello della grafica d'arte, che si presenta nell'esposizione di grande apertura, possibilità, fascino. Una stanza è dedicata a Santomaso, una a Vedova, una a Zec, una a Giuseppe Zigaina e ancora s'incontrano opere di Carla Accardi e Tremlett e via con gli "storici" da manuale. Non mancano poi i talenti di una generazione successiva come Nunzio, Pignatelli, Frangi, Venuto, Pizzi Cannella, Omar Galliani, Petrus e i più giovani, quelli della generazione dei Settanta, che timidamente si affacciano tra lastra e foglio.

Ma in questa straordinaria esposizione gli artisti sono solo comprimari, perché il vero protagonista è lo stampatore, che esce dal riserbo della stamperia per dare immagine, con una grande mostra, ai suoi quaranta anni di lavoro.

Lo stampatore è Corrado Albicocco, ed è a lui che la regione Friuli Venezia Giulia dedica l'esposizione che nella storica Villa Manin di Passariano (Udine) celebra una professionalità dalla forte connotazione artistica, ma che si qualifica nel panorama della piccola impresa del nord-est come un caso d'eccellenza per ricerca, qualità di prodotto, marchio, interesse. La mostra è intitolata "I sogni che volano"

Corrado Albicocco, perché questo titolo, perché i sogni che volano?

Perché io sono un sognatore e se non avessi così intensamente sognato, se fossi nella mia vita rimasto con i piedi per terra, non avrei fatto questo mestiere.

E cosa sognavi?

Sin da ragazzo sognavo di aprire una stamperia d'arte, sognavo di lavorare per artisti importanti



Albicocco in Stamperia a Udine.

e di vivere con loro la trepidazione del foglio che esce dal torchio.

Tutto nasce a Urbino

Sì, alla Scuola del Libro, dove mi sono formato e dove ho iniziato a trattare gli inchiostri e le tarlatane, le lastre, le carte e i torchi. La Scuola di Urbino è una scuola prestigiosa, che mi ha dato molto e che ha accolto e formato incisori, illustratori, stampatori importanti. Avevo per maestro Piacesi, e di lì sono passati Castellani, Battistoni, Valentini, Ciarrocchi, Fiume, Brindisi...

Nella mostra ci sono autori grandissimi. Cosa ha significato per te lavorare con loro?

Beh, inizialmente ha significato paura di sbagliare, grande soggezione, ma poi la consapevolezza di una grande opportunità per imparare, opportunità ogni volta irripetibile.

Ma cosa si impara da questi grandi autori?

Innanzitutto s'impara a essere professionali, s'impara la serietà del mestiere e il rigore di dover essere sempre all'altezza. Solo guardandoli lavorare si apre un mondo che va dalle considerazioni più alte sino al piccolo gesto che devi fare tuo e acquisire come fatto naturale. E soprattutto condividendo il lavoro ho capito quanto era importante per me non deluderli mai.

Quarant'anni di lavoro non sono pochi. Vedo che dagli anni Settanta stampi autori che non hanno più abbandonato la tua stamperia. Qual è il segreto dello stampatore Albicocco?

Io mi sento di dire la pazienza. Senza la pazienza lo stampatore non esiste. E poi la passione. E' quella che mi porta a fare e rifare le cose, finché tutto non è come dico io. Anche adesso che potrei lavorare su quello che ho già imparato, ogni volta mi rimetto in gioco. Quest'ultima incisione di Carla Accardi per esempio, difficilissima, è stata per me una battaglia. Oppure la grande acquatinta di Tremlett ... sono le ultime che ho fatto, ho sessantacinque anni e ne ho fatte di prove e tirature ma non mi accontento ancora.

Dal punto di vista tecnico cosa metti in gioco di così particolare e importante?

Mah, non lo so, l'importante sai sono gli artisti..., se proprio dovessi dire, forse mi aiuta l'attenzione per i materiali che adopero. I materiali sono sempre di grande qualità. Ogni fase del mio lavoro merita il materiale appropriato e un'uguale dedizione. Poi succede quel che succeda, nel controllo dei mezzi e della tecnica, io sono pronto a giocarmi l'imprevisto.

Francesca Agostinelli

Quanto conta l'artista nel tuo lavoro?

L'artista per me è tutto, c'è poco da fare. C'è chi mi dice "ma tu qui ci metti del tuo". Certo, è naturale. Ma l'artista è l'artista, io sono il tecnico. Io li guardo e riguardo questi maestri ancor prima di condurli alla lastra e cerco di immedesimarmi nel loro lavoro per portarli alla tecnica più congeniale, per farli arrivare prima.

Mi sembra molto importante...

Non lo so, ma capirai che è inutile far lavorare all'acquaforte un artista che nella sua carriera ha usato solo il pennello. Guarda Pignatelli. Nella pittura lavora a campiture larghe, allora ho cercato di consigliargli questa tecnica, vedi, di maniera zuccherò che lui ha adottato.

Frangi: anche lui maniera zuccherò. Ma quando gli ho fatto vedere le possibilità del *carborundum* si è orientato diversamente, per poi magari tornare alla partenza...

Pizzi Cannella: un peccato fermare un autore così su una tecnica lenta. Bisogna mettere gli artisti a proprio agio, nella condizione ottimale perché si possano esprimere.

Quale futuro prevedi per la grafica d'arte?

Sinceramente la grafica sta soffrendo molto. Manca *humus*: il vivaio è ridotto, il collezionismo, seppure oggi raffinatissimo, è calato rispetto a un tempo, la cultura grafica è decisamente alta, ma poco diffusa. Manca insomma un entroterra largo che consenta alla grafica di vivere. Eppure i grandi pittori si trovano esattamente come un tempo. Però Afro, Vedova, Picasso, Zigaina sono anche grandi incisori. Oggi invece gli artisti non pensano proprio alla grafica. I più giovani poi non amano i campi specifici e non coltivano dedizione tecnica, non gli è propria la pazienza del fare. Manca infine, anche proprio nell'esercizio della grafica, quel livello amatoriale che è importante nella definizione culturale del settore.

E tu in questo senso lavori nel ruolo di editore.

Sì, lavoro nella realizzazione ed edizione dei libri d'artista e nell'edizione di una rivista dedicata esclusivamente alla grafica d'arte.

Il titolo?

Prova d'artista. Due numeri l'anno. E' una rivista finalizzata alla ricerca, lo studio, la critica, la diffusione della cultura incisoria.

Hai un figlio che segue le tue orme.

Non so cosa dire. Gianluca è laureato in economia, lo sa che la stamperia richiede molto e che la dedizione deve essere totale. Eppure è qui.

Come ti immagini la tua stamperia tra venticinque anni?

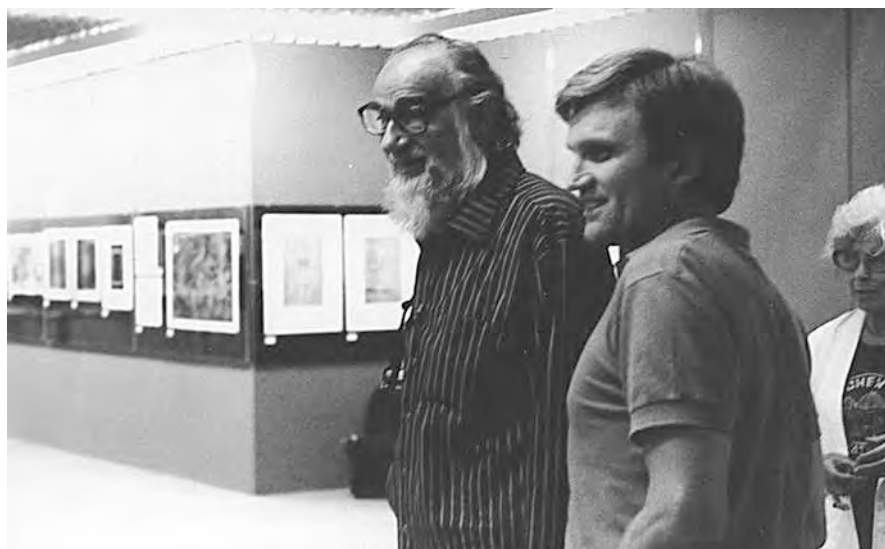
Quali saranno gli artisti e come si lavorerà? Cosa cambierà?

Credo sinceramente cambierà molto poco. La stamperia è un luogo di saperi lenti. Da quando è nata le carte, gli inchiostri, le vernici, le tecniche sono cambiate molto poco. Può forse cambiare l'aspetto tecnologico. Adesso per esempio con Gianluca, di fronte alle difficoltà delle composizioni geometriche, stiamo sperimentando la possibilità tagliare le lastre di rame col laser e ricomporle in una sorta di puzzle da sottoporre al torchio in unico passaggio.

L'esposizione a Villa Manin mette in scena un lavoro enorme. Il catalogo contiene oltre un migliaio di riproduzioni delle incisioni che hai tirato eppure lascia capire quanto progetto ci sia ancora. Ma il sogno dello stampatore si è realizzato? O forse, per il sognatore che sei, c'è ancora un sogno nascosto che deve prendere il volo?

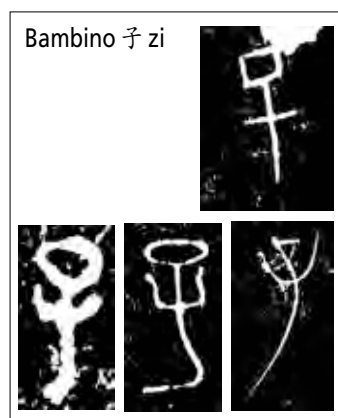
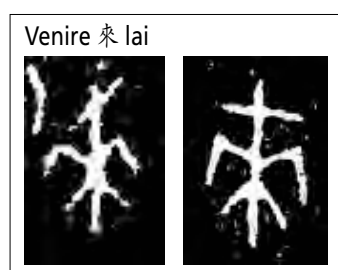
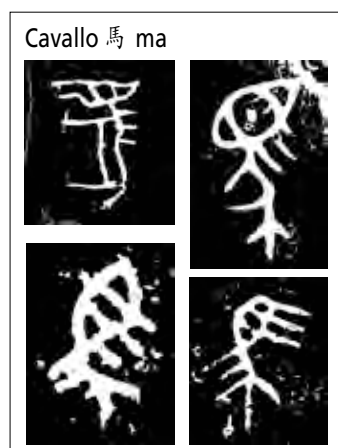
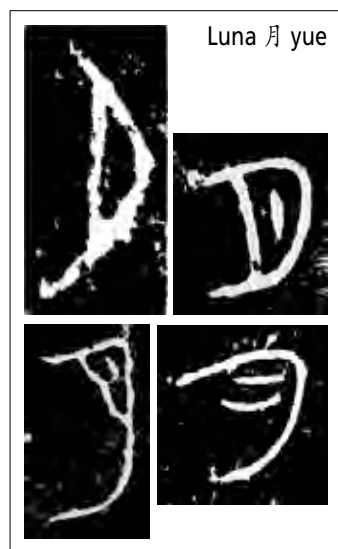
I sogni non finiscono mai e a questo punto vorrei avere un archivio ordinato, per poter rivedere la storia del mio lavoro che poi è la storia della mia vita. Ma il sogno grande è quello di poter verificare quanto ho realizzato in grandi esposizioni, magari dedicate ai singoli maestri con cui ho lavorato. Dopo l'esposizione di Zec a Milano e ora sto preparando al lavoro delle grafiche di Kounellis sono anche in contatto con Nunzio: mi piacerebbe vedere anche l'intero mio lavoro con Zigaina, Vedova, Dugo, Pizzi Cannella, Frangi, Pignatelli; rendermi conto dell'insieme, poter percorrere la mia storia e trovarmela davanti come in un film. Anzi come in un sogno. Ecco è forse questo oggi il mio sogno, quello che ricorrerà negli anni a venire e che spero prenda il volo come già molti altri.

Corrado Albicocco con Emilio Vedova.



LE FORME ANTICHE DELLA SCRITTURA CINESE

SULL'ATTUALITÀ DELLA CALLIGRAFIA DELL'ASIA ORIENTALE NELL'AMBITO ARTISTICO OCCIDENTALE



Quali opportunità dal punto di vista espressivo può offrire oggi a un artista occidentale lo studio della scrittura dell'Asia Orientale?

Per rispondere a questa domanda è necessaria una conoscenza di base della scrittura e della sua storia. Affrontiamo l'argomento partendo da ciò che maggiormente caratterizza la scrittura cinese e ci permette di cogliere subito alcuni degli affascinanti aspetti legati alle sue origini.

Nel corso dei millenni la scrittura dell'Asia Orientale si è caratterizzata come un affidabile e adattabile mezzo di comunicazione, di espressione artistica e come disciplina adatta a un percorso di affinamento interiore. La pratica calligrafica richiede un esercizio costante per acquisire le basi tecniche e approfondirle ma, possedendo una storia complessa e articolata che si è sviluppata durante millenni, richiede anche studio e riflessione sui modelli del passato.

La tradizione descrive la calligrafia come gemella della pittura, grazie soprattutto al comune impiego di un'attrezzatura di base composta da pennelli, inchiostro e da supporti esecutivi quasi identici. Mezzi potenzialmente semplici e alla portata di tutti.

Esistono però altri motivi che legano calligrafia e pittura che affondano le radici nel lontano passato e hanno un'origine identica.

Il principale riguarda l'origine pittografica di un iniziale, numericamente ridotto ma importante nucleo di caratteri, che ha fortemente influenzato la composizione dell'intero corpo degli elementi di questa scrittura. Gli oltre sessantamila caratteri esistenti sono nati seguendo sei diverse vie di strutturazione, ma la gran parte degli elementi di base che li compongono, hanno un'esplicita relazione (soprattutto nelle grafie più antiche) con la riproduzione di forme fedeli agli oggetti concreti, appartenenti all'esperienza dell'uomo sulla terra.

Scrivere non significa quindi allineare caratteri astratti ma dar forma a oggetti che, in una modesta minoranza dei casi, sono semplicemente se stessi. Eccone solo alcuni esempi:

- il carattere montagna 山 (shan) prende la forma di una montagna composta da tre cime;

- 月(yue), la luna, è generalmente rappresentata a metà del suo ciclo e quasi sempre con gobba a levante;

- il carattere cavallo 馬 (ma) rappresenta il profilo dell'animale e lo dispone nello sviluppo del testo con un orientamento verticale, come se fosse impennato; si tratta quasi sicuramente di una coerente concessione alle necessità compositive del testo, essendo le proporzioni di questi caratteri in prevalenza a sviluppo verticale;

- il carattere 隹 (zhui) rappresenta in modo generico gli uccelli dalla coda corta, siano essi piccio-

ni, passeri, ecc. e pur mantenendo nel corso dei secoli una struttura costante ci mostra un'ampia varietà di piccoli volatili che potremmo sbizzarrirci nel cercare di identificare;

- un ultimo esempio, particolarmente adatto a mostrare le ampie potenzialità espressive racchiuse dalle sintesi formali di questi caratteri è 子 (zi) che significa bambino ma può assumere anche altri significati quali: uovo, seme; Maestro; Voi, Lei; Visconte (quarto grado nobiliare), Sire; il primo dei 12 rami terrestri del calendario tradizionale. Si tratta di uno dei caratteri composti dal minor numero di tratti e ci presenta l'immagine di un bambino in fasce.

Pur rappresentando una minima percentuale i pittogrammi entrano nella composizione di altri caratteri grazie a giochi logici, o anche a cause puramente accidentali, creando unità che rappresentano oggetti o concetti con cui in molti casi non si può più ravvisare alcun nesso.

Un'altra categoria di caratteri è quella che si basa sulla rappresentazione di un oggetto come espressione di una sua qualità come nel caso del carattere 高 (gao) che esprime il concetto di alto, elevato ed è rappresentato da uno schematico edificio a torre con un tetto a due falde.

Nel processo calligrafico l'allinearsi di caratteri crea un continuo e variabile intersecarsi di stimoli composto da coerenze e da apparenti cortocircuiti logici come quelli ad esempio indotti da caratteri quali 萬 (wan) che raffigura uno scorpione ma oggi significa diecimila, e 來 (lai) che traccia il disegno di una pianta di grano ma indica il verbo venire. Entrambi questi caratteri hanno assunto l'attuale significato grazie a un processo definito prestito fonetico. Fare calligrafia in questa forma antica diventa un confronto con la definizione di forme convenzionali che sono state associate a precisi significati, rispettandone gli schemi strutturali compositivi. Secondo la forma di scrittura prescelta e l'interpretazione formale nella definizione delle proporzioni oltre che della distribuzione tra le parti compositive dei caratteri si otterranno risultati variamente espressivi e allusivi a soggetti diversi ma tutti attinenti al significato di riferimento.

È questo un processo radicalmente diverso da quello dell'allineamento di unità fonetiche costituito dalle scritture alfabetiche o sillabiche a cui si avvicina la calligrafia corsiva in caratteri cinesi grazie a un comune, anche se parziale sviluppo verso l'astrazione. Le qualità e potenzialità espressive del corsivo, spinto verso una sintesi di estrema semplificazione e rarefazione formale, meritano di essere trattate in uno specifico capitolo.



Performance di Bruno Riva e Katia Bagnoli, Teatro Studio, Milano, lunedì 7 ottobre 2013. Serata organizzata dal Piccolo Teatro, dall'Istituto Confucio dell'Università degli Studi di Milano, dall'Università degli Studi di Milano Bicocca, da OT/Orbis Tertius – Ricerche sull'immaginario contemporaneo – e dall'Associazione culturale shodo.it. Dopo la performance hanno avuto luogo una lezione-conferenza del filosofo Carlo Sini sul rapporto tra scrittura, calligrafia e pensiero e una conversazione tra i filosofi Carlo Sini, Marcello Ghilardi e il calligrafo Bruno Riva.

Queste poche immagini mostrano non solo quanto siano numerosi, ricchi di affinità e contrasti, gli abbinamenti tra caratteri. Considerando che nella composizione di un testo scritto in cinese si può scegliere tra sinonimi dall'aspetto formale diverso, è facile intuire l'importanza che assumono i giochi di associazione tra caratteri e le loro possibili stratificazioni polisemantiche.

Queste scritture antiche hanno subito una graduale evoluzione tendente alla semplificazione dei caratteri. La riforma della scrittura operata dal primo imperatore Qin Shi Huang 秦始皇 (259-210 a.C.) e la nascita ufficiale della scrittura zhuan minore 小篆 xiaozhuan ne hanno decretato la fine. La nuova scrittura zhuan minore 小篆 non solo normalizza i caratteri determinandone proporzioni precise eliminando le varianti regionali o di scuola, ma porta a compimento la tendenza alla semplificazione in atto da secoli che rende i caratteri maggiormente astratti. Dagli esiti di questa riforma si svilupperanno le forme di scrittura successive, prime tra tutte quella degli scrivani

Le immagini laterali rappresentano calchi su carta da reperti archeologici di scritture jiaguwen 甲骨文, caratteri incisi su ossi e su carapaci, e jinwen 金文, caratteri fusi nei bronzi usati a scopo rituale.

Questi due generi costituiscono le più antiche testimonianze della scrittura cinese e il loro uso si è esteso principalmente tra il XIII e il VI secolo a.C. (dinastie Shang e Zhou).

隸書 lishu, e il corsivo antico 章草 zhangcao.

Solo dopo molti secoli, verso la fine del XIX, questi antichi caratteri dei cui autori non conosciamo il nome, sono tornati alla luce. Da allora hanno influenzato numerosi calligrafi del XX secolo e contemporanei.

Disegnare scrivendo? Sì, senza dubbio fare calligrafia nelle forme di scrittura più antiche significa anche tracciare il disegno di oggetti. A differenza di quanto avveniva in passato, quando la tradizione imponeva regole compositive piuttosto rigide e limiti nell'impiego delle tecniche, oggi si calligrafa nella più totale libertà esecutiva, soprattutto per quanto attiene al valore del segno di scrittura, al tratto, all'uso della densità dell'inchiostro. Dopo la stagione informale e la conseguente riflessione sulla relazione tra il gesto e il segno, che ha vivamente interessato anche la calligrafia dell'Asia Orientale, in particolare quella giapponese dagli anni Cinquanta del secolo scorso, si sono sviluppate scuole e tendenze che continuano a sperimentare artisticamente nelle più svariate direzioni.



Alto,
elevato 高 gao



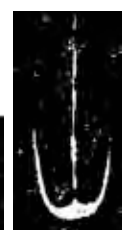
Uccello a coda corta (piccione, passero, ecc.) 隹 zhui



Diecimila 萬 wan



Montagna
山 shan



ALBA DOCILIA

LE CERAMICHE E LA PITTURA DI DORFLES

Le ceramiche e la pittura di Dorfles.

Fin da giovane studente, Gillo Dorfles, produceva schizzi e disegni molto apprezzati dai suoi coetanei. La produzione grafica - che si sviluppa dagli anni Trenta ad oggi - è caratterizzata da un segno «...primario, libero, diramato» che affianca i suoi scritti «...con disegni, in parte automatici, tracciati ovunque, nelle più disparate congiunture, con un fare pressoché obbligato, più ancora che abitudinario»; così si esprime Luciano Caramel nel documentare la serie di acquaforti, denominate *Interferenze* (1999) dallo stesso autore, esposte nella mostra.

Come pittore e teorico, Dorfles, inizia a lavorare nella prima metà degli anni Trenta; per tutti gli anni Cinquanta prende parte alle numerose mostre del MAC (Movimento Arte Concreta); la sua attività di pittore lo porta ad esporre a Milano, in Europa e nelle Americhe.

Le sue indagini critiche sull'arte contemporanea e attuale lo conducono, tuttora, ad approfondire gli aspetti socio-antropologici dei fenomeni estetici e culturali con quell'ironia che si estrinseca in alcuni suoi lavori pittorici, acquaforti/acquetinte, gioielli in argento, lavori musivi e su stoffa (tappeti e tessuti). I dipinti su ceramica sono partico-

larmente felici per la sinteticità espressiva e quel colore deciso e pieno che rende ancor più poetico e netto il suo gesto.

Viene spontaneo accostare a questo suo atteggiamento culturale e linguistico i dipinti esposti al Mart, tra dicembre 2011 e febbraio 2012, "Opere recenti" (*Fustigazione* - 2007, *Giocoliere* - 2006, *Cybernauta* - 2011 e *L'orecchio di Dio* - 1996) prodotti in acrilico su tela - per constatare la maggiore e più netta incisività dei lavori esposti nella fornace. Sono le capacità psico-estetiche dell'artista a spiegare e a far comprendere come l'arte può interagire con l'architettura, così come nel passato si è messo alla prova con l'uso della tecnica del mosaico nel restauro di "Villa Rosnati" in Appiano Gentile (CO), utilizzando anche in questo caso il linguaggio artistico contemporaneo con una tecnica antica che ben dialoga e compenetra l'architettura storica di un edificio, le cui vestigia risalgono a prima del XII secolo.

È questa la peculiarità artistica di Dorfles, l'aver colto, teorizzato e praticato con un linguaggio e un fare espressioni che uniscono, con una logica lineare e stringente, il passaggio dal fattore linguistico a quello extralinguistico dell'espressione artistica. Il suo dipingere in modo nitido, decifra con altrettanta chiarezza i passaggi del percorso creativo che interpreta l'inconscio, portandolo dal livello preconcio a quello conscio, attraverso l'utilizzo magistrale delle diverse tecniche messe a disposizione del fare arte. Per chi ha potuto vedere Dorfles lavorare alle piccole sculture durante il breve soggiorno presso lo studio Ernan Design di Albisola lo scorso aprile, pur conoscendone la ridotta ma originalissima produzione degli anni '44-'47, l'aspetto che lascia esterrefatti è rappresentato dalla rapidità e sicurezza, quasi automatica, di manipolazione dell'argilla da parte dell'artista. Le figurazioni, strettamente attinenti ai suoi racconti, sono state, successivamente, graffiate e dipinte con la stessa disinvoltura e coerenza di quei primi lavori, come se da allora fosse trascorso brevissimo tempo.

Va rilevato non solo l'interesse di Dorfles per le fenomenologie husserliana e arnheimiana e la teoria della Gestalt, ma anche l'esame dell'ampio panorama mitico-simbolico e dei rapporti tra arte e mito, da lui teorizzati in molti scritti, a partire dal 1962 con "*Simbolo comunicazione consumo*".

Gillo esprime ed esalta, con i suoi nuovi e freschi stili, quegli incroci, quelle figurazioni, quegli aspetti che più caratterizzano la realtà attuale. Non a caso questo suo fare arte è colto con entusiasmo dai più piccoli che, con intuizione istintiva, riconoscono il suo linguaggio, ieri al Palazzo Reale di Milano e al M.a.x. di Chiasso, oggi alla fornace "Alba Docilia".

Gillo Dorfles, *Senza titolo*, terracotta smaltata e graffita, Ø cm 50, Studio Ernan Design, 2012.





Gillo Dorfles mentre lavora
nel laboratorio Ernan Design
di Canepa e Pacetti,
Albisola Superiore, aprile 2012.

Lucio Fontana, *Brasile*,
terracotta smaltata con oro
al terzo fuoco a lustro,
132x77 cm, Albisola Marina,
Collezione Civica, 1949.

Il catalogo della mostra nella fornace "Alba Docilia".
Il percorso espositivo dei lavori di Dorfles documenta gli ultimi anni di ricerca dell'artista.

È opinione di Luigi Sansone che, proprio in queste fasi recentissime, Dorfles abbia realizzato, come durante il suo fertilissimo periodo del MAC, i suoi lavori più significativi.

Oggi Gillo Dorfles è in piena attività soprattutto come artista, oltre che come autore di saggi, editorialista e critico del Corriere della Sera; e ciò che colpisce, nelle opere esposte, è proprio «il disagio dell'uomo critico davanti a tutto ciò che è convenzionale e conformista» (Sansone), ma anche la gioia di poter esprimere la ricchezza di un mondo interiore ricco e misterioso.

Il catalogo, "Albisola, ceramica oggi e sempre, Gillo Dorfles" edito dalla "De Ferrari" è stato curato da Luca Bochicchio e l'apparato fotografico coordinato da Gianluca Anselmo. Il volumetto si apre con scritti di: Franco Sborgi, Luciano Caramel e Giuseppe Conte. Il catalogo illustra, anche, opere ceramiche e un quadro di Giorgio Casati.

Le opere di Lucio Fontana e Wi(l)fredo Lam.

Questa "fornace", poco conosciuta dagli stessi liguri, raccoglie, come un piccolo scrigno, altre opere straordinarie.

Subito ci si presentano le opere di Lucio Fontana (1899-1968), nato a Rosario in Argentina. Egli iniziò la sua attività di scultore nella bottega di suo padre Luigi; cambiò lo spazio pittorico, iniziando nel 1949 a forare e tagliare tele, non dipinte, o co-

Giorgio Casati, *Endiadi: rigature*,
terracotta smaltata e graffita,
42,5x26,5 cm, Studio Ernan Design, 2012.



lorate in monocromo, con gesti precisi – da chirurgo – e a produrre composizioni semplici.

In questo spazio sono presenti quattro di cinque pannelli, ognuno dei quali composto a sua volta di piccoli elementi che disegnano sintetici racconti; alcuni tra i suoi pochissimi lavori, anche ceramici, di così ampia descrizione narrativa, con una cromaticità effervescente, incontenibile; lavori che andrebbero studiati uno per uno, analiticamente, per restituire – come ha fatto Bochicchio - il capitolo racchiuso in ognuno di essi, per poi decodificarne l'intero racconto.

Si erge – sul percorso – una figura di donna così arcaica nella sua scarna statuarietà da doverla accostare alle figure ieratiche, che esprimevano quella forte energia che solo gli antichi popoli assiri ed egizi sapevano rappresentare, anche se il suo colore di un bianco assoluto e lucente - solo lievemente rimarcato da leggere pennellate nere che delineano pochi tratti del viso – riporta l'estrema modernità del ritratto, eseguito con gli stessi – veloci – gesti praticati in pittura. Di Wi(l)fredo Lam (1902-1982), nato a Sagua La Grande in Cuba - da padre cinese e madre afro-europea - sono presenti pochi lavori.

Egli si trasferì giovanissimo da Cuba in Spagna, dove visse per quattordici anni e dove, nel 1939, conobbe Pablo Picasso; e successivamente, tramite quest'ultimo, alcuni tra i maggiori pittori di quell'epoca: Mirò, Léger, Matisse, Braque, e molti altri.

È considerato uno dei maggiori e più rappresentativi artisti di quella cultura mesoamericana antica e profonda e fu considerato, per il suo lungo e persistente soggiorno in Italia, particolarmente in Albisola, un artista dell'Avanguardia Europea; fu amico di Baj, Fontana, Scanavino, Matta,... e, tra gli altri, del gallerista Carlo Cardazzo e di Milena Milani.

I due piatti esposti alla fornace, a mio avviso, rappresentano in modo scarno la sua molteplice capacità e vivacità creativa, espressa con grandi composizioni formate da una moltitudine di stilemi veloci e appuntiti dai colori vivacissimi che si combinano in ampie descrizioni iconografiche, difficilmente decodificabili ma che richiamano aspetti antropomorfici, che si rifanno a: persone/totemiche, animali e vegetali vissuti, o meglio sopravvissuti, in aridi territori. Colori decisi e a volte cupi caratterizzano questa

sua pittura, riconoscibile da lontano nei più importanti musei di tutto il mondo.

Le numerosissime opere, da lui lasciate o cedute nelle Albis(s)ole, dovrebbero essere raccolte, unitamente ad altri lavori, per illustrare il suo legame con questo territorio e l'insegnamento impartito qui a tanti giovani. Sarebbe auspicabile la costituzione, in Savona/Albissola, di un nucleo museale di arte contemporanea e attuale della ceramica. I musei all'aperto e sul lungo mare di Albisola e la preziosa "Pinacoteca" allestita nel palazzo Gavotti di Savona sono tra i primi e importanti corpi di questo ampio sistema museale a cui si affiancano i laboratori ceramici, tra i quali: Ceramiche San Giorgio; Fabbrica ceramiche Giuseppe Mazzotti; Ernan Design di Canepa e Pacetti. Le Albis(s)ole possono considerarsi un polo di attrazione, per un turismo colto ed attento alla multiformità espressiva delle varie tecniche visive e promotore di attività formative che permettano di non disperdere la professionalità locale, artigianale e artistica, legata alla ceramica.

Milano, 5 aprile 2013



Wilfredo Lam, *Senza titolo*,
terracotta smaltata, Ø cm 51,
Albissola Marina,
Collezione Civica, 1977.

IL MITO DELLA CREAZIONE

IL MANDALA COME SIMBOLO DEL COSMO

"...vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore.

Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva.

Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse.

Ogni cosa... era infinite cose, perché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo..."

Le parole di J. L. Borges non potrebbero esprimere meglio la corrispondenza cosmica che raccorda l'immagine del Mandala e la rappresentazione dinamica del cerchio cromatico.

Vi siete mai chiesti perché solitamente si dispongono i colori dell'iride intorno ad un cerchio?

Il cerchio, è una figura archetipica che rappresenta il disco solare, indica la totalità che ci fa partecipi del microcosmo nel macrocosmo.

La circolarità è il primo nesso tra spazio e tempo e se tutto cresce secondo questo modello, allora forse i criteri secondo cui si configurano queste forme sono a loro volta dinamici e circolari.

"Un buon esempio in questo senso, ci spiega il premio Nobel della fisica Gerd Binnig, è costituito dalla disintegrazione di un atomo, per esempio dal decadimento alfa.

Ci troviamo di fronte a un atomo e non succede niente, non succede niente per un lungo periodo di tempo. Poi, improvvisamente, senza una ragione comprensibile, l'atomo si trasforma emettendo una radiazione. Noi non sappiamo perché questo

avviene proprio adesso e non invece un'ora prima o un'ora dopo o in un momento completamente diverso. Non esiste per noi alcuna ragione che spieghi il momento "scelto" per la trasformazione. E così il futuro non è più predeterminabile. Il principio di causalità è violato." (Gerd Binnig, Dal Nulla, l'atto creativo nella natura e nell'uomo: le riflessioni di un Premio Nobel, Milano 1991).

La scelta della forma circolare è l'unica configurazione che non presceglie alcuna direzione particolare, ed è pertanto scelta spontaneamente per raffigurare qualche cosa che non abbia alcuna forma, che possa avere una forma qualsiasi, o che possieda tutte le forme.

Si può figurare un'immagine come un'espansione che abbia uno svolgimento per un certo periodo con un metodo preciso simile ad un universo chiuso, tutto cresce secondo questo modello, un meccanismo in cui la regolarità diventa "schema", non si tratta ovviamente di una "legge di natura" ma la premessa di un "ordine della materia inarrestabile", la cui crescita non avviene solo orizzontalmente ma anche in altezza come un vortice, per poi ricrollare in se stesso e trovare una nuova espansione: questo è il Mandala.

Tra i simboli che rappresentano la costruzione del "cerchio eterno" oltre la ruota della vita, il Mandala è simbolo del cosmo e nello stesso tempo, espressione del mito della creazione.

L'evoluzione del processo creativo procede come azione e come nuova possibilità d'evoluzione creativa. L'uomo partecipa all'evoluzione complessiva



dell'universo perché si identifica con la coscienza cosmica nel suo momento creativo, così come il simbolo del principio è nel centro del Mandala.

Il termine Mandala ha diverse traduzioni, in quella tibetana manda significa "essenza" e la significa "cogliere" quindi mandala significa "cogliere l'Essenza"; in Sanscrito significa, "cerchio magico" o "centro", è un'immagine dinamica di un centro che aggrega ed integra intorno all'essenza ciascuno elemento.

Il Mandala come il gomitolo nel Labirinto di Cnosso, è un'immagine che raffigura la ricerca del sé, cioè di un centro che aggrega ed integra intorno all'essenza che lo compone un sistema complesso di relazioni in evoluzione, dove attraverso il rapporto che ciascuno elemento mantiene con il centro, tutto è connesso con tutto.

Un pensiero orientale dice: se guardi da dove nasce il tutto, ritorni nel centro e puoi trovare il centro di te stesso e l'armonia del mondo.

Se guardi dove nasce la Luce, appare il Colore.

Il Mandala in quanto esperienza del corpo, dell'anima e del mondo può essere colto come una sequenza continua, un'affettività che si rende visibile e comunica attraverso il colore e l'immagine.

Considerando il lato psicologico, la conoscenza delle emozioni sarà il risultato della somma delle stimolazioni provocate dalla forza espressiva del colore che procede nella direzione dell'altro.

In ogni cultura lo scopo del Mandala è quello di ristabilire unione tra l'essere umano e il cosmo in cui egli è inserito ed è importante sottolineare come

tali esperienze si compiano attraverso il rito. Tutto è immerso nel Mandala, ogni forma sulla quale ci si possa concentrare, è un Mandala.

E' un Mandala, l'occhio umano, il viso, la mano, l'ombelico, una lacrima, un cristallo di sale, la terra, il sole, la luna, i pianeti, l'atomo, il cosmo, le cellule di tutti gli esseri viventi... e... un fiore, ...un fiore che sboccia. Un magico disegno appare agli occhi incantati... e si trasforma come un magma. Lo sguardo è rapito dalla chiara trasparenza dei gialli, dallo splendore dei viola, l'intensità dei rossi rubini, dei blu e dei verdi smeraldo, la purezza delle tinte pastello, e i colori irreali dell'argento, dai riflessi misteriosi delle terre e delle pietre stellate, e i fantastici disegni di bellezza di molte altre gemme.

Sul mandala si proietta il dramma della disgregazione e della reintegrazione cosmica, rivissuta dall'individuo che proietta nel corpo i medesimi simboli di quell'introspezione psicologica che riflette la dinamica dell'Universo.

L'Universo tornerà ad espandersi...

insieme viaggiamo nella spirale della vita, si sono formate agate con disegni di stelle, l'uomo nuovo nasce dall'uomo vecchio, la prima volta l'espansione avviene in un certo modo...

è la notte in cui puoi creare i tuoi sogni, con-prendere il mondo che ti circonda... far specchio di ogni cosa...

la prossima volta si svilupperà diversamente, e poi... in un modo diverso ancora!

Hanno realizzato il Mandala Con-ta-ci: Adelaide Fontana, Alberto Zanardo, Alessandro Baldanzi, Alina Montebello, Amalia Del Ponte, Andrea Chessa, Angela Occhipinti, Angela Zampini, Anna Rezzara, Anne Catherine Lonchay, Antonella Pierro, Antonia Quaranta, Barbara Santagostini, Béatrice Dupriez, Beatrice Masi, Bruno Gorgone, Camilla Baron, Carla Dughetti, Carlo Antonetti, Carmela Castellano, Carola Giabbani, Carola Nicoli, Cecilia Marchetti, Chiara Amendola, Cinzia Pattoni, Cristiana Cosu, Cristina Galli, Cristina Sani, Daniela Bolelli, Daniela Cristofori, Daniela Zarro, Danila Malgorani, Davide Pala, Debora Bosoni Eda Dika, Egle Guagnetti, Eleonora Grondona, Elisa Buffa, Elisabetta Cori, Elisabetta Giannetti, Elisabetta Susani, Elsa Berhani, Fausto Petrella, Filomena Longo, Francesca Masperi Falun, Francesca Salcioli, Francesca Sivori, George Byron Davos, Ghiti Nour, Gioia Aloisi, Giorgio Bedoni, Giovanni Beretta, Giuditta Maccalli, Giulia Beccalli, Greta Botteggi, Isa Piccini, Isabella Maj, Jacopo Musner, Jamaica Longo, Laura Tonani, Leonarda D'Alessandro, Letizia Capra, Lina Cattabeni, Luca Bombassei, Lucio Afeltra, Mandra Cerrone, Marcella Rodriguez, Marco Scifo, Maria Giovanna Berenato, Mariarosa Calabrese, Marica Albertario, Marina Quaranta, Marisa Bovolenta, Martina Basconi, Massimiliano Cecchetto, Massimo Mazzone, Michele Berton, Monica Gorini, Nicola Pinelli, Nicoletta Braga, Ottavio Mangiarini, Pala Davide, Paola Marcialis, Patricia Natlacen, Piergiorgio Baroldi, Raffaella Rocco, Roberto Rocchi, Roberto Sala, Rosa Sgorbani, Ruggero Maggi, Sara Manchi, Silvia Cucurnia, Silvia Mornati, Silvia Porro, Simona Olivieri, Susanna Baumgartner, Thomas Bucciarelli, Tiziana Tacconi, Tommaso Castelli Trini, Vanna Berlincioni, Viola Ceribelli, VitoBucciarelli, Vittorio Corsini.

"Concert-azione musicale" di Roberto Aglieri con Anna Achilli, Ermanno Bidone, Monica Bozzo, Sergio Maggi, Rosella Vicini.



UNA VISIONE

INTORNO A UNA INSTALLAZIONE DI JANNIS KOUNELLIS

Franco Storti

META
OSSERVATORIO

Sono al San Fedele. In fondo al lungo salone c'è l'installazione di Jannis Kounellis. Indubbiamente è forte. C'è angoscia, ma anche sospensione... e solennità. Qui è avvenuto qualcosa che ha a che fare con la morte, qualcosa di terribile; ma ha anche misteriosamente a che fare con la "Grandezza".

Vedo una grande croce, realizzata con i consueti materiali usati da Kounellis: in alto una lunga putrella orizzontale; ortogonale a questa una seconda putrella verticale che, dal punto mediano della prima, scende e si conficca nel pavimento. Si forma così una grande croce, una croce a "T", una crux commissa. Al braccio sinistro (per chi guarda) della croce è appeso, con una corda, un grande sacco di tessuto marrone, greve, che contiene qualcosa o qualcuno.

Ma perché è appeso? Perché dovrebbe restare appeso? Forse lo hanno tolto dalla croce, coperto per pietà e lo stanno calando: è una deposizione! E' un momento/simbolo della "deposizione".

Vado a vedere il disegno/progetto di Kounellis: lui indica che nel sacco c'è una croce. E anche chi ha redatto il comunicato stampa parla di una grande croce all'interno del sacco. Ma che senso può avere una croce appesa ad una croce più grande? Della grande croce che vedo io, nessun accenno...! sto avendo una visione! Se devo essere sincero tenderei a rifiutare che la putrella verticale sia soltanto una soluzione tecnica, per vincere la flessione esercitata dal corpo appeso alla putrella orizzontale. Perché,

se queste putrelle, così messe, sono chiaramente leggibili come "croce", dovrei accettare che si tratta solo di una struttura portante? E perché i commentatori non fanno il minimo accenno alla grande croce, ma dicono tutt'altro? Intendiamoci, non è che questo lavoro di Kounellis non si possa interpretare così come lo spiegano loro. Ha senza dubbio un suo senso. E la crux commissa? Un errore nel progetto? Un'altra via interpretativa?

Ma c'è un'altra cosa, di gran lunga più importante. Il titolo, il movente dell'opera, il tema dell'Apocalisse, di cui l'artista dà una interpretazione con la sua installazione. Vivere il nostro tempo è essere già nella consumazione dell'Apocalisse di cui lui vorrebbe parlarci? O dobbiamo pensare che il contenuto del sacco sarà, nel momento della sua lacerazione, ciò che dovremo vivere come "nuovi tempi"? Come può una croce essere simbolo della "nuova storia"? Come possiamo liberarci e vivere alleggeriti del peso di questo simbolo, così carico di sangue e sofferenza seminata "nel suo nome" nel mondo? Voglio sperare che quando il sacco lacerandosi cederà il suo contenuto, tutti si siano sbagliati e da esso fuoriesca un essere umano, che potrà sì avere le cicatrici dei chiodi ma, elaborando il suo passato, che non si può cancellare ma si può sublimare, eleggerà a proprio riferimento (questo sì sarebbe il nuovo) la Resurrezione e non più la Crocifissione.

P.S. Avendolo citato più volte, mi sembra corretto allegare il Comunicato Stampa

Jannis Kounellis elabora il tema dell'Apocalisse con un'opera site specific per la Galleria San Fedele. Il progetto prevede la realizzazione di un'installazione di grande impatto e suggestione, capace di dare forma alle diverse problematiche di carattere biblico e teologico. Con l'opera SENZA TITOLO (Svelamento - 2012), l'artista di origine greca interpreta in modo personale il tema dell'Apocalisse. Fine dei tempi o rivelazione di un nuovo tempo? Termine che designa la catastrofe definitiva della storia o svelamento di una "nuova" storia? Sono queste le domande all'origine dell'installazione di Kounellis. L'opera è costituita da un grande sacco appeso con una corda a una trave sospesa al soffitto della galleria. Il suo contenuto non è visibile ma è rivelato dal peso che l'oggetto esercita sul tessuto. Una grande croce al suo interno preme infatti sulla tela, rendendo percepibile la sua presenza all'osservatore e manifestandone la sagoma. Il telo del sacco è teso, quasi portasse un carico che non può sopportare a lungo. La tela sembra sul punto di strapparsi. Il suo involucro appare destinato a essere lacerato dagli spigoli vivi dei bracci di legno.

A cura di Pietro Bellasi, Bruno Corà, Andrea Dall'Asta e Stefano Sbarbaro.

Senza Titolo (Svelamento - 2012)
Installazione di Jannis Kounellis
Galleria S. Fedele - Milano
19 Dicembre 2012 - 10 Gennaio 2013



*La Fondazione Mudima
ha il piacere di invitarla all'inaugurazione
della mostra di*

PIETRO COLETTA

Nel segno del fuoco

Catalogo a cura di Luigi Sansone

**Martedì 5 novembre 2013
ore 18.00**

Catalogo Edizioni Mudima in preparazione

6 - 29 novembre 2013

Orario:

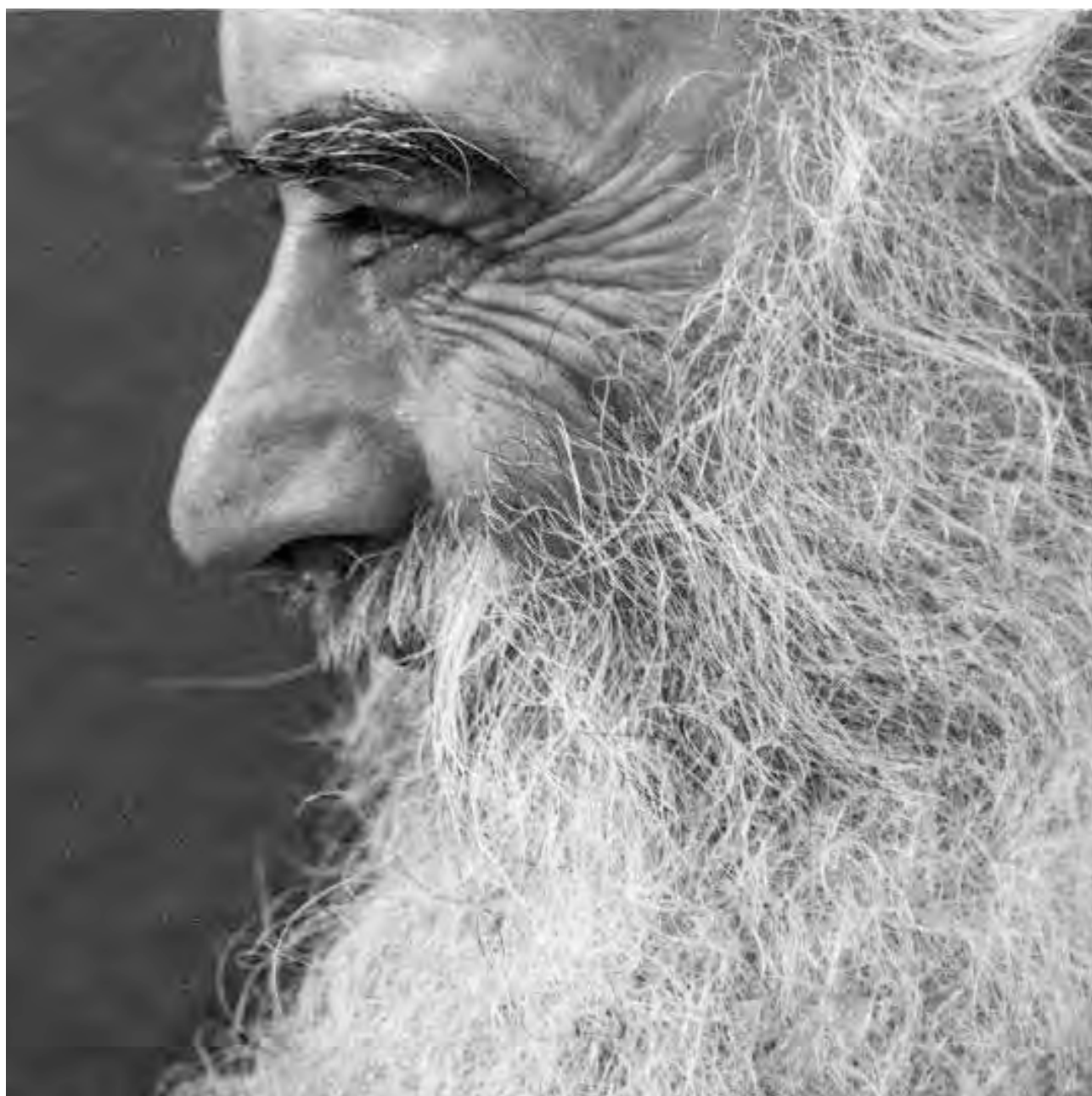
lunedì - venerdì 11.00 - 13.00/15.00 - 19.30

Ingresso libero



Fondazione Mudima
Via Tadino 26, Milano

02.29409633 - www.mudima.net



Varese - Viggiù dal 15 settembre 2013 al 13 gennaio 2014

1938-2003

Gottardo Ortelli

Attraverso le soglie del colore



**Domenica
15 settembre 2013
Viggiù**

Museo Butti viale Varese 4

Dedicato a Gottardo Ortelli

ore 17.00 inaugurazione mostra

orari: lunedì chiuso, tutti i giorni dalle 14.00 alle 18.30, sabato 10.00/12.00, 14.00/18.30
domenica 16.00/19.00

La mostra rimarrà visitabile
fino a **domenica 3 novembre**



**Giovedì
17 ottobre
Varese**

Galleria Ghiggini, via Albuzzi 17

Da colore a colore

ore 18.00 inaugurazione mostra

con opere di **Italo Bressan,
Claudio Olivieri, Gottardo Ortelli,
Tetsuro Shimizu**

orari: lunedì chiuso, tutti i giorni dalle 10.00 alle 12.30 e dalle 16.00 alle 19.00

La mostra rimarrà visitabile
fino a **domenica 10 novembre**



**Sabato 19 ottobre, Civico Museo
d'Arte Moderna e Contemporanea
Castello di Masnago, Varese**

**Gottardo Ortelli,
attraverso le soglie del colore**

ore 17.00 inaugurazione mostra

orari: lunedì chiuso, 9.30/12.30 - 14.00/18.00

la mostra sarà visitabile
sino a **domenica 12 gennaio 2014**

biglietto
intero 4 €, ridotto 2 €, scolaresche 1 €



**Domenica 20 ottobre
Castello di Masnago, Varese**

3 critici per Gottardo Ortelli

ore 18.00 *incontro con* **Rolando Bellini,
Luciano Caramel, Claudio Cerritelli**



**Sabato 9 novembre - Varese
Museo Bertoni e Spazio Rossi del Liceo
Artistico, via Valverde 2**

Incontriamo Gottardo Ortelli

ore 11.30, inaugurazione delle mostre visitabili
sino a **domenica 24 novembre**

orari Spazio Rossi: da lunedì a venerdì 9.30/13.30, sabato
9.30/13.15, domenica chiuso

orari Museo Bertoni: giovedì, sabato, domenica 14.30/18.30

giovedì 21 novembre, dalle 10.00 alle 12.00

incontro Spazio Rossi *l'opera di Gottardo Ortelli*
con il critico d'arte **Stefania Barile**

BA!

B R E R A R T

CONTEMPORARY ART WEEK

O T T O B R E

23-27

D U E M I L A T R E D I C I

M I L A N O

Un Network, una Mostra d'Arte Contemporanea
diffusa e multimediale nel distretto di Brera
e nel centro di Milano

Gallerie d'arte, istituzioni, musei, spazi espositivi,
palazzi storici, fondazioni e associazioni

www.brerart.com



0 5 1 / 8 6 3 1 9 2

PATROCINI BRERART



MEDIA PARTNERS

Artribune

DARS

exibart

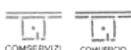
META
parole & immagini

OK
Arte

rivistasegno

where Milan

PARTNER TECNICI





Euro 6,00