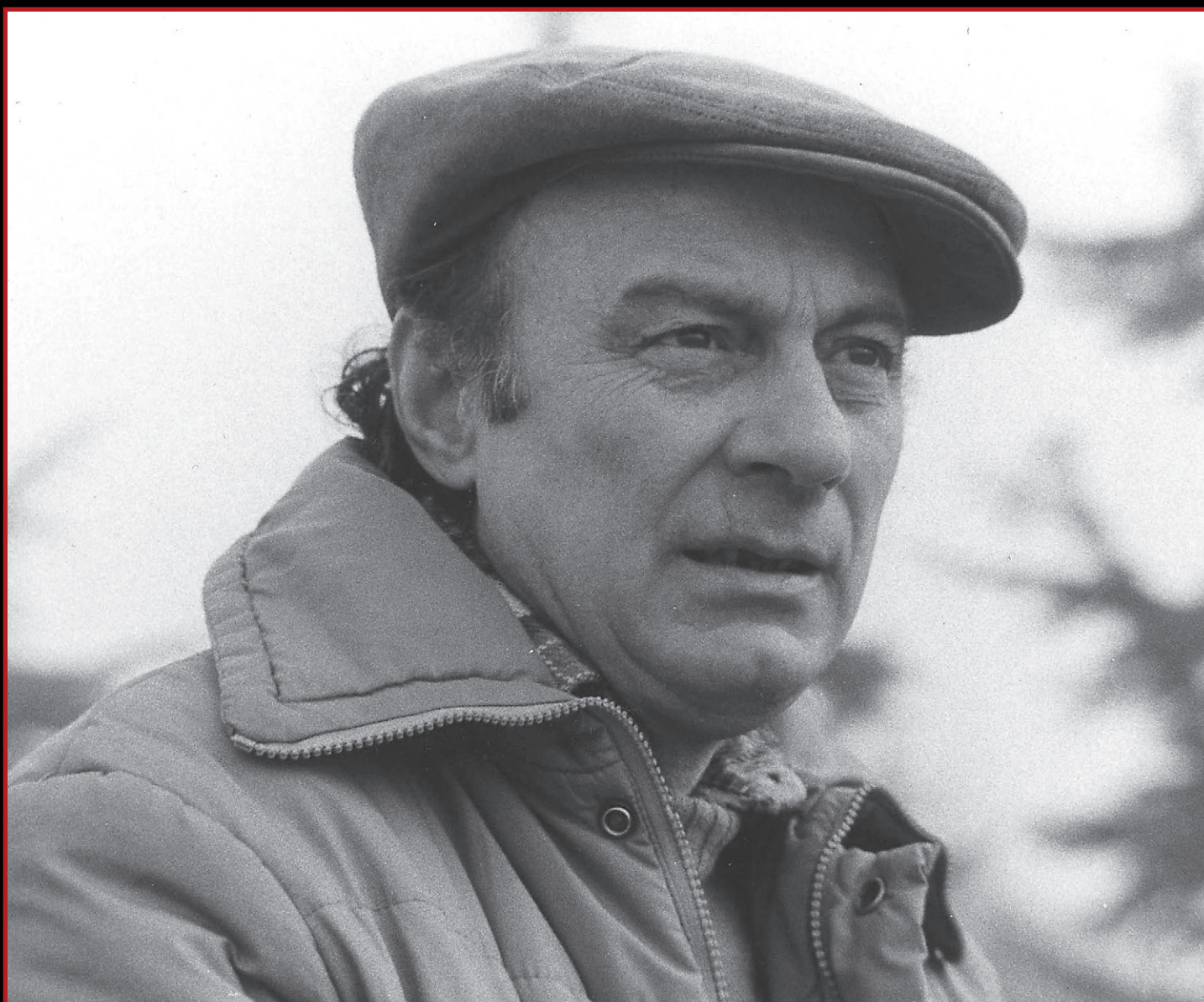


n u o v a **META** parole & immagini



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

36

ANNO XXIX - DUEMILAQUATTORDICI - PERIODICO

NEOS
EDIZIONI

AREONATURA

Lo sguardo
di Tullio Pericoli
sul paesaggio
dell'Alto Garda

Riva del Garda
Museo
22.03 | 02.11.2014



Museo Riva del Garda
p.zza C. Battisti 3/a
38066 Riva del Garda
orario:
10.00 - 18.00 (venerdì chiuso);
giugno - settembre
aperto tutti i giorni
tel 0464 673869
info@museoaltogarda.it
www.museoaltogarda.it

n u o v a META parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI
ANNO XXIX - DUEMILAQUATTORDICI - PERIODICO

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 2014

www.rivistaartenuovameta.it

EDITORIALE 3

Claudio Cerritelli RITRATTO D'AUTORE 4

Bruno Bandini INTERPRETAZIONI 12

Claudio Cerritelli INTERVISTA 14

Maurizio Medaglia ARTE E COMUNICAZIONE 22

Fausta Squatriti ARTE E TECNICA 24

Saverio Ciarcia ARTE E ARCHITETTURA 28

Martina Ganino ESPOSIZIONI 36

Laura Monaldi POESIA VISIVA 38

Marialisa Leone NARRAZIONI 46

Paolo Martore SCULTURA E AMBIENTE 50

Gianni Perillo UTOPIE 52

Pietro Torrisi CINEMATOGRAFIA 56

Annalisa Ferraro MUSEI 60

Ignazio Gadaleta, Valdi Spagnulo, Adriano Altamira PAROLE E IMMAGINI 62

Christian Cremona, Marialisa Leone, Alec Von Bargaen

Piera Legnaghi, Alessandra Bonoli, Adolfo Lugli

Rosanna Ruscio, Claudio Cerritelli, Francesco Sbolzani OSSERVATORIO 80

Matteo Zarbo, Sharon Di Carlo

Paola Fenini POESIA 96

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

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

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

[La rivista](#) [Ultimo Numero](#) [Prossimo Numero](#) [Archivio](#) [Amici di Nuova Meta](#)

Che cos'è Nuova Meta?

Il sito NUOVA META - parole e 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.



Ultimo Numero
Numero 36

Prossimo Numero
Numero 37



*Un pensiero
per
Vasco Bendini*



L'immagine "sfigurata" del nostro bel paese è malinconica, non è possibile ignorare che una corretta gestione del patrimonio artistico e culturale riguarda la nostra salute fisica e mentale, che la tutela ambientale è condizione primaria per pensare il futuro senza inganni. La distruzione della natura va di pari passo con l'assalto speculativo, l'indifferenza verso una fruizione consapevole dei beni culturali si sposa con la logica basata sull'imperativo dell'intrattenimento. E' fin troppo ovvio che ogni bene culturale sia fonte di ricerca dell'identità storica e civile di un paese, e invece nulla che sappia contrastare in modo persistente il degrado del patrimonio artistico e ambientale. Il fatto è che, a parte l'osservanza di precise competenze tecniche, si è alquanto liquefatto l'impegno politico per cambiare rotta, la dignità collettiva del bene culturale appartiene sempre meno al campo dell'educazione civile e morale e sempre più al profitto dei predatori.

La dimensione della città va costantemente ripensata e reiventata, le linee guida del suo miglioramento mi sembrano legate al rispetto della sua morfologia storica e all'innesto di nuove costruzioni capaci di interpretare l'identità stratificata dei luoghi. Il mito del grattacielo o della scenografia urbana strepitosa rispondono a scelte che non servono a nulla se non prevedono un progetto che regola l'insieme delle diverse tipologie, se non si calano nella memoria della città. Credo che il miglior coraggio consista nel seguire le reali necessità del vivere collettivo, nel modificare le deficienze strutturali e le anomalie dell'architettura stessa. Serve sensibilità e sapienza critica nel ridefinire ciò che si è costruito contrastando il degrado che avanza con progetti legati all'idea di funzione pubblica. Ammiro gli architetti che si pongono al servizio di una qualificazione estetica della città, senza cedere all'estasi del profitto, alle lusinghe del marketing. L'importante è che il cittadino non abbia mai la sensazione di sentirsi estraneo o escluso dall'ambiente in cui vive, infatti è l'armonia delle molteplici funzioni ciò che qualifica il modo di partecipare alle dinamiche future della città.

Nel panorama delle grandi esposizioni pubbliche si avverte che l'offerta è sempre più commisurata alla divulgazione delle opere di grandi artisti o movimenti artistici di sicuro richiamo, con strategie di comunicazione che riflettono soprattutto gli interessi del mercato delle mostre stesse. Quest'industria espositiva alletta un pubblico che si compiace di visitare esposizioni reclamizzate a tutto campo, senza mai sognarsi di entrare in una galleria d'arte contemporanea per rendersi conto che la ricerca va avanti e la conoscenza degli artisti del presente va coltivata con altrettanta attenzione.

L'attualità in Italia è attraversata da molteplici fermenti creativi, una vera e propria mescolanza di linguaggi (dalla pittura alle nuove tecnologie) rispetto alla quale lo spettatore gode di una finta libertà di lettura, in realtà è sommerso da un flusso che travolge la possibilità di fermare lo sguardo, meditare, approfondire e costruire un vero rapporto conoscitivo con i linguaggi che mutano. Comunque sia, il polso vitale della situazione è – a mio avviso – sempre legato all'attività espositiva delle gallerie private, soprattutto quelle che, pur nella deprimente crisi, resistono e si spingono oltre la soglia garantita dei valori storici, esplorando situazioni di ricerca sconosciute, impegnandosi a sostenere e valorizzare il talento di artisti giovani e meno giovani.

(c.c.)

LE PORTE DELL'ALTROVE

INTORNO ALLA POETICA DI MICHELE FESTA

Ricordare la figura di Michele Festa (Milano 1932-2010) non è solo un modo di ripercorrere le stagioni salienti della sua avventura creativa ma anche l'occasione per ripensare – attraverso il suo limpido e coerente contributo ideativo – il ruolo della scultura contemporanea nel suo ossessivo rapporto con lo spazio ambientale. Per valutare gli esiti costruttivi della sua lunga ricerca, bisogna considerare i calibrati passaggi che l'artista milanese conduce dal mito della figura come misura plastica della visione spaziale fino alla sintesi astratta dei volumi sospesi nel vuoto, in bilico tra terra e cielo.

Se una delle condizioni strutturali della scultura contemporanea è legata allo slancio di porsi come segno attivo dentro l'utopia dello spazio totale,

Michele Festa nel suo studio, 1979.
(Archivio Festa).



bisogna riconoscere che essa è connaturale alla tensione espansiva che Michele Festa ha coltivato durante il suo lungo percorso di ricerca, dagli anni Cinquanta ad oggi.

Dopo una fase di formazione dedicata all'esplorazione della figura umana come luogo di energie dinamiche della materia (1954 - 1965), nella seconda metà degli anni Sessanta Festa inizia ad elaborare il valore dell'instabilità spaziale, attraverso l'uso del frammento, del lacerto, della forma infranta e ricomposta in un ipotetico equilibrio.

In questa stagione sperimentale cambiano le tecniche e i materiali, il marmo, la pietra o la creta sono sostituiti dall'acciaio inox e dal perspex, materie in grado di suggerire complessi effetti dinamici e più articolate tensioni dei piani costruttivi.

Le figure geometriche (piramidi, cubi, parallelepipedi) sono strumenti per superare la fissità dei rapporti volumetrici attivando situazioni conflittuali, molteplici relazioni tra gli elementi, percorsi attivi che acquistano forza nell'atto di definirsi in rapporto ai pieni e ai vuoti.

Attento ai grandi modelli di rinnovamento plastico delle avanguardie storiche (Boccioni, Gabo, Tatlin, Pevsner) Festa esplora campi dinamici e percettivi capaci di esprimere gli slittamenti delle forme geometriche al di là del loro assetto apparente. L'artista verifica diverse posizioni di un'unica struttura formale, tali da creare situazioni variabili dello spazio, sia all'interno della sua configurazione sia in relazione alle dinamiche ambientali. L'idea che il pensiero non ha punti fermi dialoga con la convinzione che il corpo (corpo della scultura) è un flusso di estensioni sensoriali che non giungono mai a esaurirsi: semmai, esse amplificano la percezione dello spazio circostante introducendo nuovi orientamenti, al di là della loro definizione strutturale.

Commentando le ricerche di Festa in occasione di una mostra milanese del 1976 Miklos N. Varga interpreta le opere di grande formato come "esperienza determinante di analisi e di sintesi della 'tenuta' sculturale in rapporto alle caratteristiche ambientali, dalla natura dei parchi erbosi e alberati ai luoghi di antica o recente urbanizzazione".

Questa considerazione è tuttavia attenuata dalla consapevolezza che il destino sociale della scultura contemporanea, pur proiettandosi verso una sensibilità plastica "al servizio della comunità", incontra difficoltà nel tramutare la fase progettuale in una effettiva presenza nel contesto ambientale. In sostanza, il destino della scultura ambientale deve fare sempre i conti con la difficoltà di tramutarsi in realtà, deve spesso limitarsi alla dimensione del progetto, relegando la realizzazione alla speranza di un futuro possibile.

La nostra attenzione è -in questo senso- rivolta soprattutto a quelle occasioni positive in cui uno scultore come Festa si è cimentato in rapporto alla realtà concreta dello spazio ambientale, commisurando le qualità ideative del progetto scultoreo ai vincoli dell'ambiente.

Si tratta di una premessa necessaria alla valutazione della scultura collocata recentemente realizzata e collocata nel cuore di Riva del Garda, un'opera significativa che si inserisce nel percorso di sculture già esistente nella città (con opere di Bruno Munari, Paolo Minoli, Alessandra Bonoli), ulteriore contributo alla sua qualificazione estetica.

Come lontana premessa ai più recenti interventi ambientali bisogna considerare alcune grandi sculture esposte all'aperto verso la fine degli anni Sessanta, nel momento in cui l'attività di Festa inizia a misurarsi con la dimensione pubblica delle opere. L'idea di scultura si amplifica, il passaggio dall'atelier allo spazio totale comporta un diverso registro costruttivo, l'artista affronta un impatto atmosferico modificando volta per volta il respiro compositivo dei materiali.

La scultura di bronzo collocata nel 1967 presso l'Officina Euralfa a Lainate indica che la forza interiore delle forme e l'esplosione della materia rimbalzano nello spazio in modo sempre diverso.

Questa energia determina una serie di relazioni con l'ambiente circostante, impone la propria presenza attraverso tensioni curvilinee, risonanze concave, riflessi di luce e d'ombra che esprimono uno stato d'animo inquieto e mai pago degli equilibri stabiliti. D'altro lato, nelle sculture esposte in numerose occasioni presso il Museo Pagani a Castellanza, (dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi) l'artista milanese verifica varie possibilità di inventare strutture capaci di competere con le energie del contesto ambientale.

A partire dal 1973, Festa affronta in modo specifico il problema dell'integrazione architettonica della scultura, a differenza di altri autori non è guidato da alcun radicalismo ideologico. Se è vero che il rapporto tra scultura e architettura non è accidentale ma deve essere funzionale alla qualità estetica della vita sociale, non bisogna tuttavia sacrificare a questo ideale la specifica natura della ricerca artistica, vale a dire i valori creativi che nascono all'interno degli strumenti capaci di far coincidere forma e realtà. Di queste convinzioni Festa si nutre cercando via via le ragioni del soggetto e quelle dell'oggetto, cogliendo in tal senso punti di equilibrio tra le ragioni individuali e quelle collettive.

Dal punto di vista strettamente plastico, si serve prevalentemente del cerchio come figura primaria che avvolge lo spazio delimitando un volume virtuale

che entra in relazione con le energie circostanti, non solo dell'architettura ma anche del paesaggio. Le grandi sculture per il Parco Melzi a Cavaglià (tre opere collocate tra il 1978 e il 1980) e quella per il Parco Pubblico Spazio Arte a Sesto S. Giovanni mostrano la sua capacità di trasformare la conoscenza analitica dello spazio reale nell'invenzione poetica di strutture che modificano la percezione dell'ambiente. Tale mutamento avviene attraverso l'uso di strumenti specifici del linguaggio plastico-architettonico, soprattutto la presenza di volumi elementari la cui modulazione non convenzionale provoca tensioni e nuovi bilanciamenti.

Il movimento di queste situazioni plastiche è attivato da varie componenti, si va dall'effetto

S.F. 26, 1989, acciaio.
Misure: H. 59,5 cm; L. 42 cm; P. 30 cm.



slittante dei piani costruttivi agli inediti rapporti luce-ombra dovuti al diverso trattamento dei materiali, dalla natura specchiante delle superfici all'effetto satinato che determina differenti qualità della luce percepita.

Non a caso, parlando di questo tipo di opere Patrizia Serra osserva nel 1987 che "i materiali uti-

lizzati dall'artista divengono adeguati al suo modo di porsi rispetto alla materia: le durissime lamiere d'acciaio si adombrano di patine ricche e dense, che assorbono la luce lasciando a spigoli limpidissimi la loro misura spaziale".

La fenditura della superficie è una scelta che permette di entrare nel volume attraverso differenti incidenze di ombre, il taglio del piano crea minime oscurità, emanazioni dello spazio interno verso l'esterno, linee di penetrazione della materia che si percepiscono lungo i profili delle forme, tra la luce tagliante delle lamiere. Da queste sollecitazioni nasce l'impulso a interrogare lo spazio nella sua totalità, a invadere l'ambiente segnando i piani con la misura del vuoto, vuoto attivo – naturalmente-energia visibile che invade l'atmosfera.

In questo modo lo scultore sottolinea il peso degli spigoli come punti di tensione determinanti, essi agiscono oltre il perimetro dei volumi solidi, passano dalla curva alla linea retta. Sono tramiti necessari per affrontare l'impatto con l'aria in cui si trovano ad agire: segni di trasformazione permanente che esprimono il continuo generarsi della forma pura.

Gli anni Ottanta sono un decennio decisivo per la messa a punto del linguaggio costruttivo di Festa, le volumetrie geometriche si sdoppiano e si triplicano mettendo in evidenza slittamenti, minimi spostamenti per una massima efficacia percettiva. Il peso della materia si alleggerisce in una ricerca di ritmi che pongono in primo piano la funzione dei vertici, essi si avvicinano e si allontanano determinando differenti punti di instabilità. In alcuni casi la sintesi è perfetta, la punta del vertice costituisce la base e, nel contempo, il punto estremo della costruzione verticale: terra e cielo hanno la medesima posizione rispetto alla forma plastica, lo spazio potrebbe rovesciarsi e non cambierebbe il peso percettivo ed ideativo della scultura.

In altre verifiche di ricerca il peso delle forme è virtuale, non più volumi compatti, non più superfici dure e metalliche, ma volumi virtuali determinati da strutture dove elementi lineari costruiscono gabbie geometriche, piramidi illusorie che si sovrappongono offrendo la sensazione di un continuo sfasamento delle strutture. Esse giocano con il vuoto, s'intersecano, s'incontrano e si distaccano, dialogano tra di loro evocando la massima fermezza con la tensione essenziale delle linee che trasformano lo spazio rarefatto in spazio concreto, tangibile. Tutto ciò fa pensare a determinate immagini ambigue che nelle teorie della percezione indicano spazi virtuali, spazi che non esistono se non a partire dalla capacità del lettore di completare la struttura osservata.

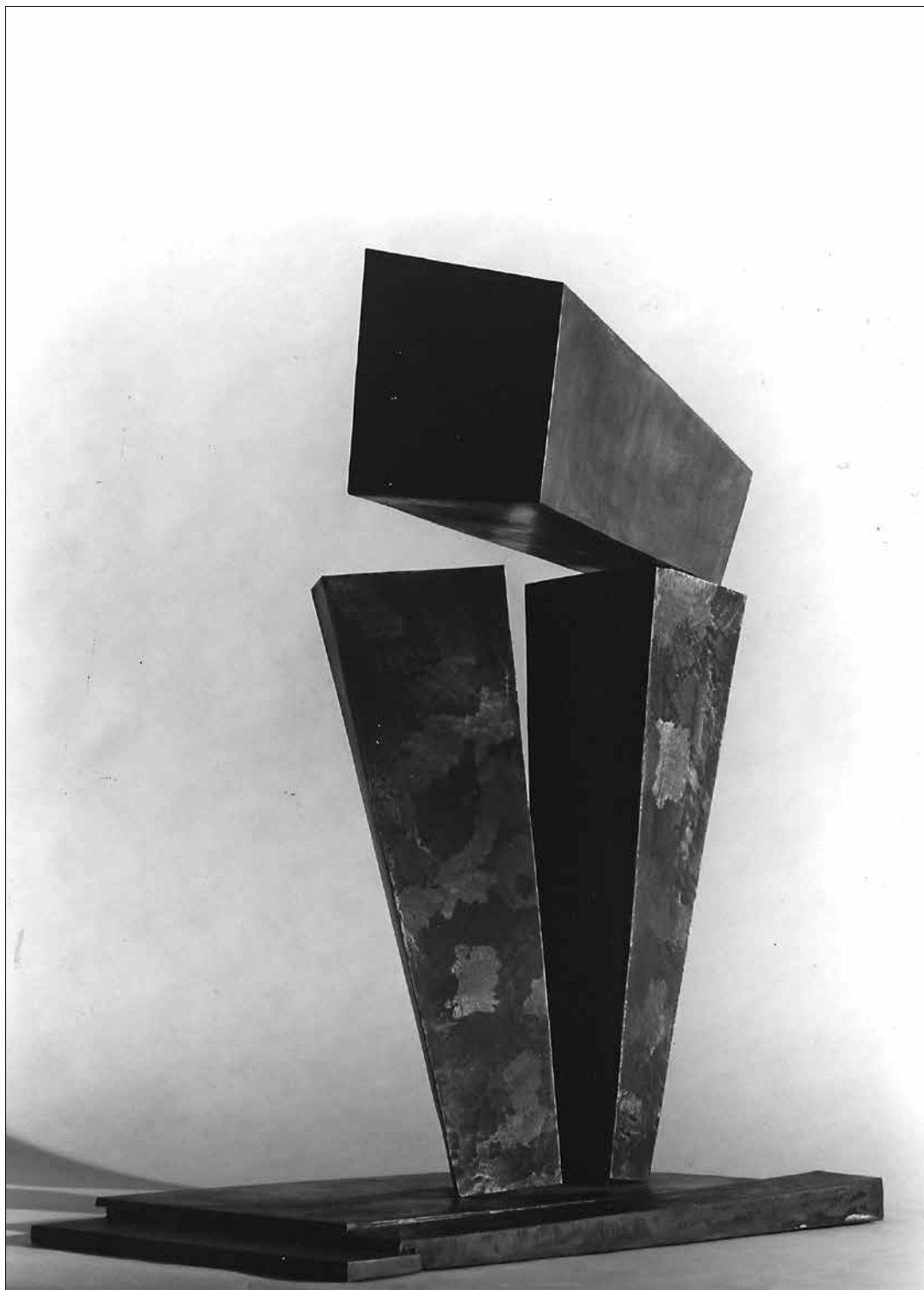
Festa non vuole giocare con le illusioni ottiche ma intende far emergere la complessa possibilità del

S.F. 39 *Stele*, 1995, materiale corten.
Misure: H. 128 cm ; L. 79 cm ; P. 44 cm.



vuoto di farsi solido, riflette dunque sul peso dell'aria, sull'energia interna ai volumi virtuali. Inoltre, costringe lo spettatore a misurarsi con la scultura come figura ambigua, ambivalente, sospesa tra la soglia della presenza e dell'assenza, in bilico tra la materia oggettiva e la materia da immaginare. Commentando una mostra presso la Galleria Lo-

renzelli di Milano (1987) Luciano Caramel ricorda alcune affermazioni dell'artista intorno al desiderio di "far vivere" la scultura come "elemento stesso della forma- struttura". Al di là della successione dei piani dinamici l'identità della scultura si esplica nell'interrelazione tra spazio e forma, queste due entità complementari "non necessariamente nasco-



S.Fr 41 Porta, 1995, rame.
Misure: H. 84 cm; L. 67 cm; P. 30 cm.



S.B. *38 Porta*, 1996, rame/acciaio.
Misure: H. 75 cm; L. 80 cm; P. 34 cm.

no insieme, ma si sviluppano e si integrano contemporaneamente perché uno è in funzione dell'altro". L'analisi di questo processo dialettico tra tensioni interne ed esterne, tra movimenti strutturali e dinamiche espansive non sono esperimenti formalistici ma densi di significato in quanto "conservano – scrive Caramel – un'integrità che ha radici nella memoria, e nella storia".

L'implicazione della memoria nella dimensione della scultura contemporanea riguarda soprattutto la sua capacità di essere spazio propulsivo, energia che agisce verso l'esterno, in grado di proiettare la conoscenza del passato verso le tensioni drammatiche della contemporaneità. Si tratta di una scultura autonoma e indipendente da vincoli esteriori, eppure consapevole che il suo senso sta nella possibilità di relazione con il mondo. Questo concetto è presente nelle esperienze che vanno sotto il segno della "costruttività", una situazione di ricerca che Festa condivide con altri autori della scultura ita-

liana (da Carrino a Staccioli, da Pardi a Varisco, da Legnaghi a Magnoni, da Lorenzetti a Mattiacci), artisti che praticano con rara coerenza formale modelli di tipo costruttivo perseguiti attraverso diverse procedure linguistiche.

La posizione di Festa non predilige il versante analitico della scultura, e neppure segue le regole di costruzione matematica, si affida piuttosto al libero esercizio dell'intuizione plastica. L'uso di forme geometriche razionali rientra in questo spirito d'invenzione che difende le ragioni dell'istinto come genesi del funzionamento delle forme.

Senza dubbio, nella ricerca di Festa l'analisi del linguaggio è l'indispensabile premessa all'esplorazione sensoriale della forma plastica, purché prevalga la prospettiva simbolica di spazi ulteriori rispetto a quelli costruiti dalla ragione.

Anche quando si avverte la presenza di una misura minimalista, essa è sempre sottomessa al fluire della sensibilità individuale, al desiderio di trasformare lo spazio in esperienza soggettiva, non schiacciata dal dominio dei codici costruttivi.

Per artisti dediti alla sensibilità plastica totale, forma-volume-colore-superficie non sono mai concepiti come elementi inalterabili, sono strumenti per sentire la forma come esperimento fisico e mentale, strutturale e immaginativo.

L'idea perseguita da Festa è una "costruttività" funzionale alla fantasia spiazzante della forma che si modifica per captare il senso dello spazio instabile, segnato dalla tentazione di rompere gli equilibri raggiunti, i sistemi compositivi consolidati, la staticità dei riferimenti formali. Da un lato sta la metodologia progettuale che disegni e modelli indicano senza pentimenti, dall'altro la possibilità di muoversi verso nuove apparizioni, in prospettiva che non è mai prevedibile ma commisurata all'esperimento delle materie.

Anche per le opere di grandi dimensioni Festa segue tutte le fasi ricerca, dal lavoro progettuale alla scelta dei materiali fino alle fasi realizzative vere e proprie. La sua dedizione nei confronti dell'opera è totale e proverbiale, a tal punto che l'esercizio della manualità si pone – a differenza di altri scultori della sua generazione – come una sorta di sacrificio necessario al senso stesso dell'opera, al suo valore etico ed estetico.

In un testo di Alberto Veca (1992) si legge che Festa – non demanda ad altri, alla loro abilità o interpretazione, evidente e inevitabile quest'ultima per chi non conosce se non per misure approssimative quanto deve essere realizzato, il compito di portare a termine la scultura". Il fatto di "essere padroni del controllo del proprio agire" è dunque non irrilevante, anzi costituisce un aspetto decisivo, soprattutto

in relazione ai modi di "operare nel mondo delle arti plastiche oggi", spesso fortemente sbilanciate verso un disimpegno da tali vincoli.

I processi di lavorazione di Festa si sono affinati nel tempo, tuttavia uno dei problemi di sempre è quello della saldatura che in un tipo di lavoro come questo ha precise finalità linguistiche. Non deve deformare i piani, deve svolgersi il più possibile ad una temperatura omogenea, e questo dipende dalla grandezza delle lastre che richiedono molteplici punti di connessione, mentre se si tratta di una piccola scultura può bastare una saldatura unica.

L'importante è fondere i lembi delle lamiere senza riporto di materiale, evitando di far vedere ciò che non è necessario alla purezza della forma.

Tenere sotto controllo gli effetti di rigonfiamento e di ondulazione dei piani è un impegno costante che Festa sostiene con molta attenzione, allo scopo di rispettare la durezza dei volumi, la fermezza del loro respiro costruttivo che non può avere cedimenti. Il trattamento degli spigoli è molto importante in quanto dà scatto e vibrazione alla massa dei volumi, essi devono essere ben definiti, l'artista vuol sentirli vivere come elementi in continua tensione con la strutturazione delle forme. Altrettanto importante è la torsione dei piani che lo scultore realizza stringendo la forma fino a chiuderla attraverso rapide saldature, con un sistema di lavoro che deve garantire la massima tensione del risultato.

L'esercizio costruttivo è messo a dura prova dallo sforzo di sfruttare le tecniche per trasformare i volumi statici in elementi dinamici, l'intenzione è di far vivere lo spazio come elemento stesso dell'evento plastico, energia interna alla struttura formale che costringe il vuoto a mettersi in costante rapporto con i materiali della scultura.

L'operazione comporta non solo l'articolazione delle diverse aggregazioni volumetriche ma anche la sensibilizzazione delle superfici che si caricano di molteplici effetti di luce, cangianze legate alle patinature dei diversi piani.

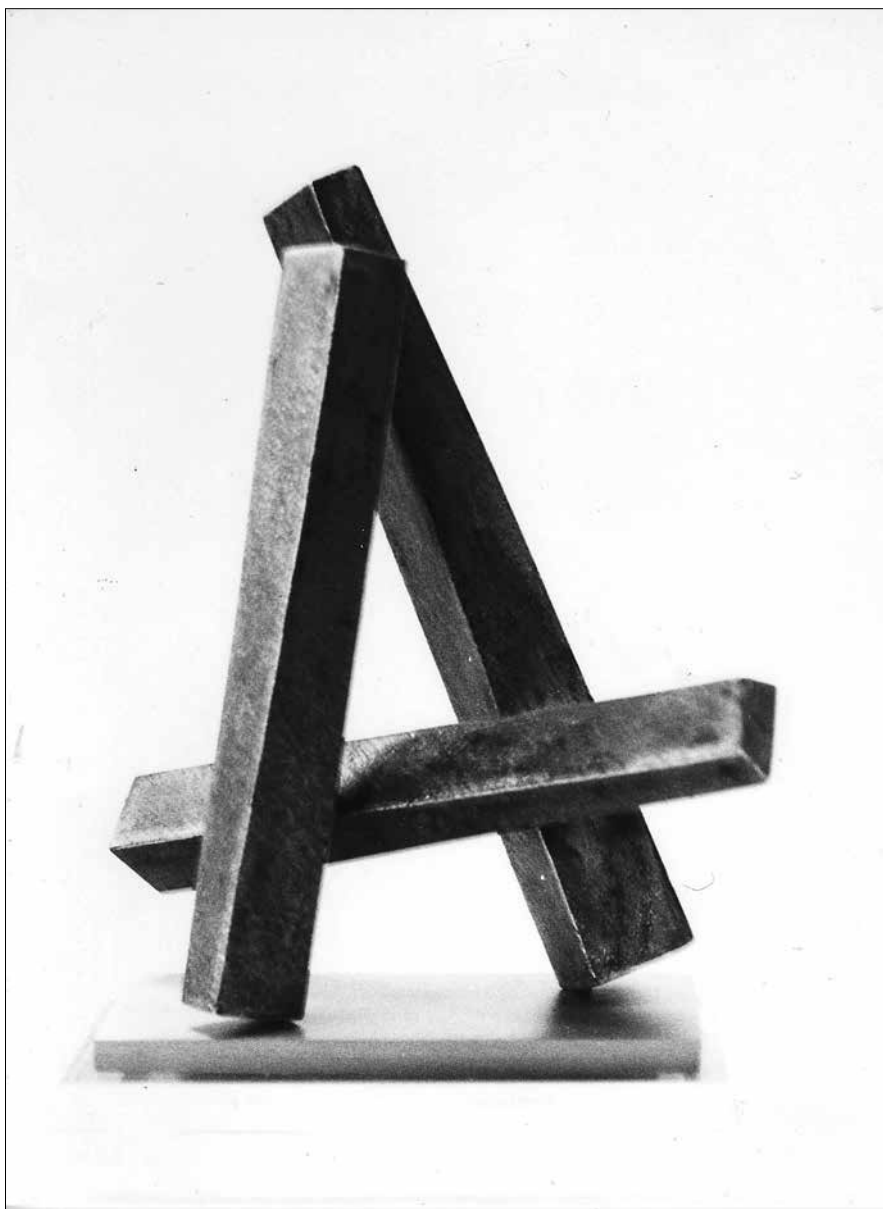
In una recente intervista Festa ripercorre gli esperimenti legati alla qualità cromatica delle superfici, racconta che quando ha iniziato a usare il ferro era interessato al colore blu scuro del metallo (il colore minerale della calamina) che tuttavia diventa bianco con la saldatura. Per ovviare a questo inconveniente ha usato la grafite e altri pigmenti che danno toni volta per volta caldi o freddi. In seguito, ha sperimentato altre vernici di varie componenti, fino a creare ossidazioni in grado di conferire alla superficie un'identità propria, una qualità della luce che si stacca dai puri e semplici effetti quantitativi della metallurgia.

Questo travaglio tecnico, del resto, non è mai stato fine a se stesso, è una via che Festa segue per trasformare il rigore delle tecnologie nella continua invenzione di stimoli intuitivi che fanno della scultura un luogo di risonanze, di inquietudini ma, soprattutto, un mezzo per sognare spazi che stanno altrove, in bilico tra il presente e l'eterno futuro.

Nella recente Porta Breda realizzata nel 2003-2004 presso la città di Sesto San Giovanni, il rapporto con l'ambiente è concepito in senso dinamico, lo spazio circostante entra attivamente nella dimensione della "porta" intesa come soglia da attraversare, da vivere, da sentire come estensione del pensiero e del corpo. L'opera è entrata nella coscienza della città, è diventata segno della memoria, essa si rapporta alla storia e all'attualità, ne sottolinea

S.B 46, 1997, rame.

Misure: H. 82 cm; L. 50 cm; P. 33 cm.



la dimensione simbolica attraverso un modo non prevaricante di celebrarne il significato preesistente. Rapportandosi alla struttura del "carroponte" la "grande porta" di Festa si pone come ultimo segno di una stratificazione di funzioni e di relazioni che dal passato giungono fino alla contemporaneità. Questo avviene senza tradire l'identità antropologica del territorio industriale, in tal senso la scultura

svolge la funzione di memoria sociale del luogo oltre che di qualificazione estetica del territorio. Festa è giunto a questa soluzione attraverso tutta una serie di ricerche intorno al tema iconografico della 'porta' come struttura a tre elementi che modifica continuamente il punto di vista dello spettatore. Presentando questa che può essere considerata l'opera ambientale più impegnativa mai realizzata dal



S.F. 64, 1998, materiale corten.
Misure: H. 100 cm; L. 70 cm; P. 35 cm.

nostro artista, la storica dell'arte Anna Finocchi sottolinea che "la ricerca di Festa sul tema della 'porta' affonda nel più lontano passato delle strutture trilitiche della civiltà megalitiche, dai dolmen ai cerchi sacri come quello di Stonehenge, senza dimenticare che la struttura trilitica sta all'origine del tempio greco, ma elabora la ferma solidità e la sicurezza generate da queste antiche strutture primarie rendendole apparentemente instabili, sottoponendo le forme a tensioni e torsioni, organizzando le componenti in equilibri precari: la pacificante fermezza dell'archetipo si trasforma così in drammatica espressione del dubbio e della precarietà che insidia ogni certezza della nostra vita, del nostro oggi".

Si tratta di un sentimento plastico che Festa coltiva con passione verificando molteplici combinazioni di elementi, il ciclo degli anni Novanta denominato "dialoghi" mette in luce le diverse inclinazioni, posizioni, distanze e rotture prospettiche dei volumi. Questa serie di ricerche indica la volontà di interrogare il sistema costruttivo della forma in tutte le sue possibili aggregazioni, si tratta di continui rapporti tra uomo e ambiente, un viaggio al limite della "perfezione".

"Questa è una parola amata da Festa, - scrivevo a proposito di questo ciclo di opere- proprio perché essa non ha limiti e, al tempo stesso, impone una profonda disciplina, lo sforzo di analizzare quell'evento aperto che è la scultura, costruita col valore intuitivo ma anche con precise regole della visione". Questa considerazione è sempre valida soprattutto se si è convinti che la scultura - come ogni vera arte dell'invisibile - costringe il nascosto a venire alla luce, dando solidità alla dimensione insondabile del vuoto. Le due "porte" realizzate nella casa Sala a Milano (1998-2002) sono un esempio di come Festa sintetizza nell'immagine simbolica della "porta" una tensione e una magia costruttiva tale da ridefinire totalmente gli equilibri di una architettura interna già strutturalmente connotata.

Le strutture s'integrano, non sovrastano anche se sono potenti nella loro definizione formale, sono funzionali e al tempo stesso diventano soglie per dialogare con la sorgente di pensieri diversi, carichi di sorpresa e di stupore. Una delle due porte è girevole, non è un gioco dinamico ma la condizione stessa che permette di stare nello spazio muovendosi nella sua ampia articolazione di possibilità. Festa riflette sull'incertezza della vita, sull'inquietudine dei sentimenti, sulla necessità di interrogare i significati visibili e invisibile del mondo di cui siamo parte.

Questo modo di ragionare sulla scultura come evento in divenire, come sistema aperto alle logiche intuitive dell'immaginazione ha guidato anche la re-

alizzazione dell'opera per Riva del Garda. L'artista l'ha concepita come coscienza dello spazio urbano in cui la scultura non può ridursi a segno decorativo, zona d'intrattenimento, spazio di percezione neutrale, ma punto di convergenza delle energie circostanti, di situazioni composite che vanno dalla spigolosità dell'architettura moderna alla luce indeterminata del paesaggio: e viceversa.

Festa ha scelto di realizzare un modello caratterizzato da un enorme cubo sospeso, con un senso di torsione dello spazio che sottolinea la verità esistenziale dell'uomo contemporaneo posto nel punto di incrocio di tensioni contrastanti, spesso anche drammatiche.

La torsione e l'equilibrio instabile della scultura si pone in aperta relazione con l'ambiente non perché imita i caratteri formali dei palazzi o l'atmosfera estetica del parco con lo sfondo del lago, ma in quanto suscita nell'osservatore la capacità di vivere lo spazio come luogo di incontro collettivo. Un'opera destinata dunque a far riflettere attraverso il reciproco scambio di energie tra uomo e ambiente, arte e paesaggio.

Si ringrazia Enrico Cattaneo per le foto pubblicate.

2008, materiale corten.

Misure: H. 180 cm; L. 160 cm; P. 90 cm.



È L'ITALIA, BELLEZZA.

E TU NON PUOI FARCI NIENTE...

Anche il recente Festival di Sanremo era dedicato alla Bellezza. La Bellezza diventa, all'interno del neonato governo Renzi, una sorta di "ministero" capace di dare sostanza ad una parte del Jobs Act. Il ministro Franceschini non ne fa mistero: il capitale-Bellezza è il vero volano per rilanciare il Pil di un Paese ormai esausto.

Pompei continua, silenziosa, a collassare. Non è colpa di un ministro. Piuttosto di un'incuria decennale, di progetti mancati, di politiche per i "beni culturali" che non hanno mai avuto attuazione. Il *Futuro del classico*, come recitava il titolo di un pamphlet di Salvatore Settis, è più che mai incerto.

Certo, l'Italia è un giacimento (inesauribile?) di beni culturali. Manutenzione, uso, gestione – se si vuole "sfruttamento" – del giacimento sono, a dir poco, discutibili. E non è il marketing a svilire la qualità del bene (magari fossimo in grado di sfruttare la commercializzazione del prodotto in modo sensato e coerente), bensì l'impossibilità quasi fisiologica di delineare e di seguire un metodo di lavoro, di sperimentarlo in modo consapevole e condiviso. Cade un governo, cambia un'amministrazione, e del metodo, del progetto, tutti si scordano.

A fronte di una buona, per certi versi eccellente edizione della Biennale veneziana dello scorso anno, quante brutte ed inutili esposizioni si vedono in giro. Inseguiamo un modello che è ormai vecchio di decenni: la grande mostra, con i soliti pezzi ritenuti – a torto o a ragione – capolavori, esposti a caso per l'arrembante sete degli occhi di visitatori, disposti a mettersi in file ordinate per assistere ad un evento inesistente. Spese esorbitanti che potrebbero costituire un vero investimento sul futuro se ci fossero delle idee e ci fos-

se un interlocutore disposto ad ascoltarne le trame. Invece no. Niente di tutto questo: le mostre si fanno per trascinare moltitudini nel "luogo" dove la verità dell'arte si manifesta (?) e ripagare, magari con un profitto, l'investimento che è stato realizzato. La quantità si traduce in qualità. Buono non perché "vero", ma perché utile, in termini economici ovviamente. I valori platonici, ed anche quelli crociani, risultano sovvertiti.

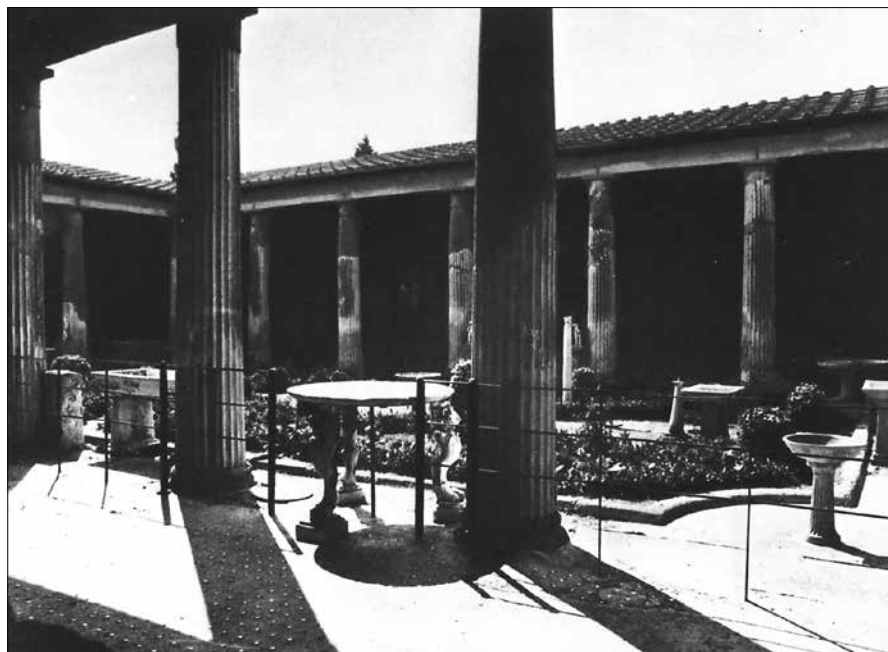
D'accordo, non siamo anime belle, e i numeri hanno un loro peso e una loro dignità. Ma adesso francamente sembra troppo. Si è raggiunto un punto di non ritorno. Altro che critico o curatore: le mostre le fanno impresari, incantatori capaci di suggestionare la nostra fantasia, come accade per i protagonisti dello straordinario film *The Prestige*.

Eppure, «Scrivere roba sulla vita vera è quasi impossibile, semplicemente perché è TROPPIA», ha sottolineato David Foster Wallace. E Wallace era ossessionato dall'abuso che nell'età contemporanea si faceva dell'ironia. La post-modernità era, a suo avviso, ossessionata dalla "battuta", dal gusto demolitorio che, attraverso i media – in particolare la televisione – sembrava invadere ogni anfratto della "vita".

Come ha messo in evidenza la struggente biografia sul narratore statunitense scritta da D.T. Max, dal titolo inequivocabile, *Ogni storia d'amore è una storia di fantasmi*, per Wallace la letteratura – e, per estensione, dico l'arte – non attraversa solo una crisi estetica, ma anche morale. Siamo diventati un Occidente schiavo dei propri appetiti, i cui abitanti confondono l'amore disinteressato con la cronica e nevrotica necessità di soddisfare un bisogno mai soddisfacibile. Una massa d'individui schiava del desiderio, disposta ad adattarsi, a lasciar decadere ogni impegno, a rendere quella disposizione alla superficialità volontaria, deliberata, arguta. Che non sa rispondere ad una domanda che nelle arti costantemente riverbera: "la nostra esperienza del mondo è una conseguenza dello stato oggettivo delle cose o delle nostre limitazioni cognitive?". Detto altrimenti: il linguaggio che le arti utilizzano è una finestra che si apre sul mondo? Oppure una gabbia, uno schema attraverso il quale ci imponiamo di ordinare il mondo?

Nell'era post-atomica, nel dilagare della cultura "pop" e del postmoderno, a quelle domande non si riesce più a dare risposta. "Finestra" o "griglia", il linguaggio dell'arte non sembra più essere in grado di cogliere il senso di paralisi che investe l'esistenza. Un po' come accade ai protagonisti del romanzo *White Noise* di Don DeLillo, autore amatissimo da Wallace. Che cosa accade? Jack e Murray si avventurano alla ricerca di un'attrazione turistica nota come "il fienile più fotografato d'America". Un

Pompei, Casa dei Vetii, peristilio.



banalissimo fienile che tuttavia, in virtù dello slogan evidenziato a più riprese, diventa una sorta di luogo di culto in cui si accalcano fotografi alla ricerca della resa migliore dell'immagine di quel fienile. Eppure, una volta viste le insegne pubblicitarie, "diventa impossibile vedere il fienile" ... "non siamo qui per catturare un'immagine: siamo qui per mantenerne una ... è un'accumulazione di energie senza nome". E la conclusione dell'avventura è concettualmente ineccepibile: "Essere qui è una specie di resa spirituale. Vediamo solo ciò che vedono gli altri. Le migliaia che sono state qui in passato, coloro che verranno in futuro. Abbiamo accettato di essere parte di una percezione collettiva. Questo letteralmente colora la nostra visione. In un certo senso è un'esperienza religiosa, come ogni turismo". Ne derivò un altro silenzio. "Fanno fotografie del fare fotografie", disse" (DeLillo, p.13).

Indubbiamente meno mistico del turbamento psicologico e comportamentale che subisce chi segue lo *Stalker* nel "luogo" denso di inquietudini, mai rappresentabile o visualizzabile, come accade nel film di Andrej Tarkovskij, il gesto dei protagonisti del romanzo di DeLillo ha pur sempre a che fare con la metastasi del guardare generata da una fama – quella del fienile – "famoso per la sola ragione di essere un oggetto che viene guardato", con Murray, lo studioso della cultura pop, che "guarda la gente che guarda un fienile, e il suo amico Jack sta guardando Murray che guarda tutto questo guardare, e naturalmente noi lettori stiamo guardando Jack, il narratore, che guarda Murray che guarda, eccetera".

Per Wallace, questa metastasi del guardare, che cerca in ogni modo di "rendere strano ciò che è familiare", introduce una *narrativa d'immagine* che utilizza uno sguardo beffardo per reinventare le dinamiche della "vita vera" "oltre il baratro dell'illusione, della mediazione, delle statistiche, del marketing, dell'immagine e dell'apparenza", che tuttavia, nella stragrande maggioranza dei casi, si risolve in una descrizione superficiale di una realtà che è già stata trasfigurata dalla televisione. Come? Rendendo operative le inclinazioni al pessimismo annoiato, al materialismo autoironico, "all'assoluta indifferenza e all'illusoria convinzione che il cinismo e l'ingenuità si escludano a vicenda".

Magari l'ignara visitatrice, languidamente svenuta osservando il turbante o la perla della ragazza dipinta da Vermeer che in questi tempi malsani è ospitata a Bologna, era afflitta dalla stessa sindrome.

«Il sapere, che era un valore d'uso, diviene un valore di scambio. L'utilità del sapere fa del sapere un genere di consumo, desiderabile non più da qualche scelto amatore, ma da tutto il mondo. Questo

genere di consumo, dunque, verrà preparato in forme sempre più maneggevoli e commestibili; verrà distribuito a una clientela sempre più numerosa; diventerà una faccenda commerciale, una cosa imitata e prodotta un po' ovunque». Senza aspettare Jean Clair o Marc Fumaroli, il consuntivo di Paul Valéry non potrebbe essere più disincantato. La riflessione sulle cause che hanno determinato un impoverimento ed una degenerazione dello spirito, che hanno certificato il declino di un' "anima" incapace di controbilanciare la pressione di una tecnica che non riconosce etica, non potrebbe essere più sottile. Valéry scrive *La crise de l'esprit* nel 1919, sulla rivista londinese "Athenaeum", e sa che la crisi non è il risultato di una guerra, per quanto "grande". La crisi era già esplosa prima, su una dimensione planetaria.

La ragazza con l'orecchino di perla

Il mito
della Golden Age
DA VERMEER
A REMBRANDT
Capolavori
dal Mauritshuis



ARTE E MATEMATICA, UNIVERSI IN RELAZIONE

INCONTRO CON BRUNO D'AMORE, MATEMATICO, TEORICO E CRITICO D'ARTE



Bruno D'Amore a Riccione.

Claudio Cerritelli: Come vedi la tua avventura di studioso di matematica rispetto all'osservazione dei fatti artistici, dopo 40 anni di militanza? È possibile immaginare un rapporto arte-scienza che non sia puramente analogico, che sia invece fondato su basi cognitive logico-scientifiche? Oppure questa è un'ipotesi che non ha mai avuto effettivi momenti di verifica? Pensi che esista una valenza scientifica dell'arte nel senso che gli artisti possono usare metodologie e strumentazioni capaci di comunicare questo rapporto, questo dialogo? Vorrei una riflessione spassionata sul modo in cui tu attualmente vivi questi problemi di sempre.

Bruno D'Amore: Questo discorso lo posso affrontare con esempi che ho tratto dalla mia militanza (e per questo ci vorrebbe un po' di tempo), oppure come riflessioni personali riassunte come chiedi tu (e per queste posso essere più veloce). Ne approfitto per dirti che la prefazione che ti ho chiesto è per un libro che affronta il tema del rapporto fra arte e matematica; quello che cerco di fare è confrontare l'espressione artistica e l'espressione matematica (non dico scientifica in genere, in quanto la matematica è espressione scientifica molto specifica). Sono due modalità di espressione di tipo linguistico estremamente ben collegabili l'una all'altra in quanto hanno in comune parole magiche come: fantasia, immaginazione, creatività. Dal punto di vista scientifico, per esempio, un fisico, un chimico, difficilmente possono creare la loro disciplina a piacere. Il chimico ha di fronte a sé gli elementi della natura, e quindi quelli può e deve usare. Non può inventare un elemento nella tavola periodica con un numero atomico a caso. Il fisico ha di fronte a sé

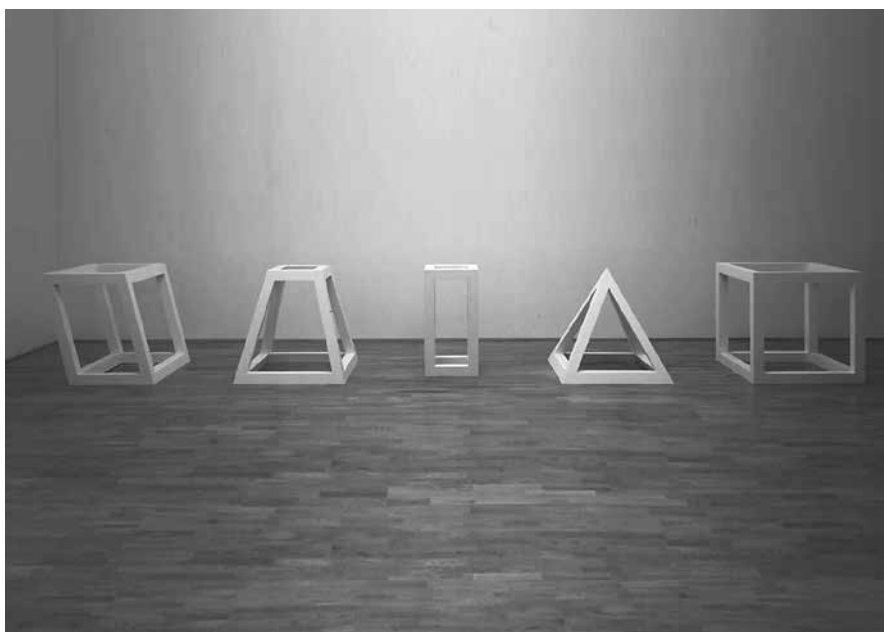
la realtà, qualunque cosa essa sia, e a quella deve ricondursi. Può ipotizzare neutrini che viaggiano più veloci della luce, ma poi deve fare un esperimento per vedere se è vero o no. Il matematico invece non ha nulla di naturale con cui confrontarsi, s'inventa delle teorie e poi non ha nessun interesse e nessuna modalità per verificarle in quella che chiamiamo realtà, a lui interessa solo la coerenza, non la verità. Mentre fisico e chimico sono alle prese con una realtà empirica, il matematico no, non potrà mai verificare nessuna delle sue affermazioni. Ho una retta e un punto; quante parallele alla retta posso condurre per quel punto? Nessuna, una, due, infinite? Posso creare teorie per ciascuno di questi numeri, ma non posso fare verifiche empiriche. Non ha nemmeno senso. Però, il matematico non può inventarsi quello che vuole come vuole, deve essere coerente, ma la sua libertà è totalmente illimitata, i risultati più belli in matematica sono quelli che ti lasciano sbalordito, i più eleganti. La creazione matematica è un puro colpo di fantasia. Se ti poni in quest'ottica, puoi interpretare le operazioni artistiche da un punto di osservazione puramente realistico, oppure le puoi interpretare come atti di fantasia coerenti. Permettimi un esempio: entri in una caverna dipinta dall'essere umano trentamila anni fa e vedi scene di caccia; puoi interpretarle come un evento, in un realismo totale, una specie di tentativo beneaugurante per la caccia del giorno dopo, o il resoconto di una caccia che c'è già stata, con tutte le varie sfaccettature. Ma le puoi anche interpretare come una sorta di sogno; pensa per esempio nella Valcamonica la famosa figura del sacerdote che corre, i labirinti: un labirinto reale costruito non c'è nel trentamila avanti Cristo in Valcamonica, è dunque totalmente inventato, e guarda caso è un concetto matematico.

Posso interpretare queste realizzazioni dell'essere umano come tentativi di liberarsi da una concretezza che è vincolante, verso la possibilità di rappresentare sogni, idee, pure fantasie, esattamente come fa la matematica. Negli anni mi sono messo a guardare non soltanto gli artisti che si prestano a questo gioco (Mondrian, Sol Lewitt, Kosuth, lo fanno apposta, anzi dichiarano apertamente che cosa stanno facendo), ma sono andato a rivedere espressioni dell'arte antica o anche contemporanea di artisti che non pensavano alla matematica, e nelle opere dei quali vedi che c'è una trama logica di costruzione formale che non è detto sia una matematica consapevole.

CC: Per questi artisti si potrebbe parlare di pensiero matematico involontario?

BDA: Considera i grandi informali, per esempio

Sol Lewitt, *Five Open Geometric Structures*, legno dipinto, 92x672x91.4 cm, Tate Gallery, 1979.





Joseph Kosuth, *Una e tre sedie*, varie realizzazioni a partire dal 1966.

gli artisti dell'Action Painting, prendi una di queste opere sacre e importanti degli anni Quaranta e poi prendi il pittore della domenica che a quelle si ispira per creare le sue opere. Le guardi e senti che c'è differenza, la puoi percepire a livello estetico ma soprattutto senti, avverti, che nelle seconde c'è una mancanza strutturale. E allora ti chiedi: dov'è la matematica che ti permette di distinguere questi aspetti? E c'è davvero, perché oggi si sa che la dimensione frattale di un'opera straordinaria che ha fatto la storia come quella di Jackson Pollock è costante, mentre quella del pittore della domenica è più banale, non è stringente, manca di coerenza formale. Ci sono dei linguaggi che sono sottesi, che non sono dichiarati, ma che se tu sei esperto puoi riconoscere prima e interpretare poi. Ci sono artisti che usano i segni della matematica come forma d'arte, e dunque in questo caso non è matematica, è solo un riferimento mentale esplicitamente voluto. Come Jasper Johns, per esempio, o come Ugo Nespolo.

CC: In questi casi entra in gioco anche la numerologia?

BDA: Sì, anche la gematria ebraica è una forma elementare di aritmetica, e su questa si possono costruire immagini, opere che tutti apprezzano ma non necessariamente capiscono fino in fondo, come la straordinaria opera di Tobia Ravà.

CC: Il discorso potrebbe proseguire anche analiz-

zando il rapporto tra musica e pittura, tra musica e matematica, alcune opere di artisti contemporanei evocano sia aritmetica sia matematica sia estetica.

BDA: Sulla relazione tra musica e matematica abbiamo un altro filone tremendamente interessante perché la musica è matematica, fino a tre secoli fa faceva parte delle scienze del quadrivio: aritmetica, geometria, astronomia e musica. Questo avveniva totalmente ancora fino ai tempi di Bach, poi c'è stato il Romanticismo che ha dato della musica un'interpretazione diversa e l'ha allontanata per un paio di secoli, però dopo è tornata a contatto strettissimo con la matematica. Nell'arte figurativa il discorso è più difficile, per esempio tutte queste operazioni che oggi si fanno al calcolatore (Computer art), si vede che sono forme artistiche, ma soprattutto sono realizzazioni di modelli matematici che attirano l'attenzione soprattutto per il loro specifico gusto estetico. Paradossalmente, per me questi esempi non sono così interessanti sul piano artistico. Invece, m'interessa l'opera quando appartiene con specificità indiscutibile all'arte figurativa riconosciuta vera, storica, assolutamente pregnante e indiscutibile, dove, però, una delle possibili letture è quella del linguaggio matematico.

CC: E la questione della sezione aurea, usata da artisti di tutti i tempi, è comunque frutto di consapevole studio sulle strutture misurabili del mondo rappresentabile?

BDA: È una lunga storia che inizia con Fidra nel 500



René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928-29.

avanti Cristo e che perdura fino a oggi, per esempio sia i medievali sia i rinascimentali la usano in maniera spudorata, continua, esplicita, consapevole. Sai meglio di me che con la possibilità che abbiamo avuto oggi di vedere in sezione le opere di tanti rinascimentali, tra cui Leonardo, Piero e molti altri, l'operazione matematica è evidente, addirittura sfacciata. È un'operazione estetico-matematica, gli artisti sfruttano questi numeri per dare quella dimensione di piacevolezza estetica che è legata probabilmente alle modalità naturali di visione dell'occhio umano. L'essere umano – l'ha spiegato anche la Gestalt - non è libero di vedere le cose, l'occhio umano attraverso il cervello interpreta le cose che vede e ci sono delle forme e delle proporzioni che sono riconosciute come più piacevoli, più gradevoli o semplicemente più riconoscibili di altre. Una delle operazioni dell'arte contemporanea è stata quella di rompere con questa tradizione. Anche tra gli architetti, più di uno ha tentato di rompere con questa tradizione. Per esempio, Gaudì nella Sagrada Família a Barcellona, invece di usare come rapporto quello di Fidia, adotta il rapporto 1/12, perché vuole rappresentare continuamente Cristo circondato dagli apostoli, quindi si serve di un'estetica un po' bizzarra che non tutti apprezzano. Il cervello dell'essere umano è fatto in modo che quando vede queste immagini le adatta culturalmente, non le adatta fisiologicamente. Quindi, per accettare un rapporto dimensionale che non sia quello naturale coincidente con il numero aureo, ci vuole un certo grado di cultura che serve a sistemare le cose rendendole significative. Quasi tutti gli architetti usano come

curve dominanti la circonferenza e la parabola; la curva dominante in Gaudì è invece la catenaria (che è una curva piuttosto complessa studiata a partire da Galileo Galilei) e questo fatto, esteticamente, lì per lì ti lascia un po' imbarazzato.

CC: *Tutto è basato sulla forza delle anomalie.*

BDA: Sì, le sceglie lui, lo fa apposta però; era un artista mistico, profondamente legato alla religione cattolica; per questo s'è inventato questo rapporto 1/12, che non è l'1,6 circa del rapporto aureo, pur di celare un continuo rinvio ad una presenza divina.

CC: *Del resto tutto il '900 cerca di fare i conti con le anomalie, irregolarità e distorsioni.*

BDA: Certo, una volta sistemate tutte le regolarità, il bello sta nel distruggerle per cercare quelle che tu chiami anomalie. Questo, che avviene in arte, avviene in modo identico nella matematica, è la stessa storia. Ho scritto un trattatello su Magritte: se lo interpreti banalmente come pittore surrealista riconosci la metà delle cose che voleva dire, ma se hai la pazienza di riguardarlo seguendo un linguaggio matematico (intrecciato con i suoi interessi semiotici) rimani a bocca aperta. E certe sue affermazioni in interviste o in testi teorici indicano che queste cose le sapeva, non erano per nulla casuali.

CC: *Come fai a sfuggire nelle tue ricerche agli inevitabili formalismi della matematica, alla retorica scolastica di questa disciplina?*

BDA: Io non parlo di quella matematica ma del suo linguaggio libero e coerente, linguaggio di fantasia. Io parlo del linguaggio dei matematici creatori di teorie, non quello per forza di cose un po' stereotipato dei libri di testo.

CC: *Dunque di un linguaggio che sta nella vita, matematica dappertutto, come dice il titolo di una tua pubblicazione.*

BDA: Sì, nella vita di tutti i giorni e di tutti noi, quando siamo creativi. Ci sono un potere di descrizione e un potere semantico nel linguaggio della matematica che veramente sono quasi sconosciuti ai più. Invece andrebbe conosciuto, perché ti dà la possibilità di capire molto di più di quello che apparentemente credi di capire, solo vedendo, cioè solo usando la Doxa e non la Aletheia, come avrebbe detto Parmenide.

CC: *Qualche altro esempio intorno a questo potere semantico?*

BDA: Il Cubismo, con tutte le sue radici conosciute, è un modo per dire che oltre a quello che vedo prospetticamente posso voler descrivere dell'altro, sa-

pere di più intorno a quello che vedo direttamente, avere quel pathos della conoscenza che la prospettiva corretta non mi dà. La matematica ti permette questo. Una volta, mi hanno chiesto di introdurre una mostra storica sul Cubismo a Palazzo dei Diamanti di Ferrara, allora ho fatto un esperimento con un bambino. Gli ho detto di prendere un cubo con tutte le sei facce disegnate, e gli ho chiesto di rappresentarlo su un foglio. Lui ha cercato all'inizio di dare al suo disegno una prospettiva come farebbe un adulto, poi però era talmente bella la figura della faccia "di là", quella che non si vedeva ma che lui conosceva assai bene, che il bambino ha disegnato il cubo come fosse aperto, per cui si vedevano sì le tre facce in prospettiva ma anche la figura della faccia nascosta, perché era particolarmente interessante e lui la voleva comunque mostrare. Aveva reinventato il cubismo.

CC: Aveva subito capito intuitivamente il meccanismo di lettura mentale.

BDA: Si tratta di un'operazione colta che è insita nella natura dell'essere umano, e la matematica dello studio degli sviluppi dei solidi te la spiega benissimo.

CC: Se è la fantasia che permette di congiungere i modi del metodo matematico a quelli della ricerca artistica, che senso ha parlare di pittore matematico, non è un'enfatizzazione di questo rapporto? Oppure non è una forma retorica di percepire questa congiunzione già implicita nelle possibilità dell'arte e della matematica?

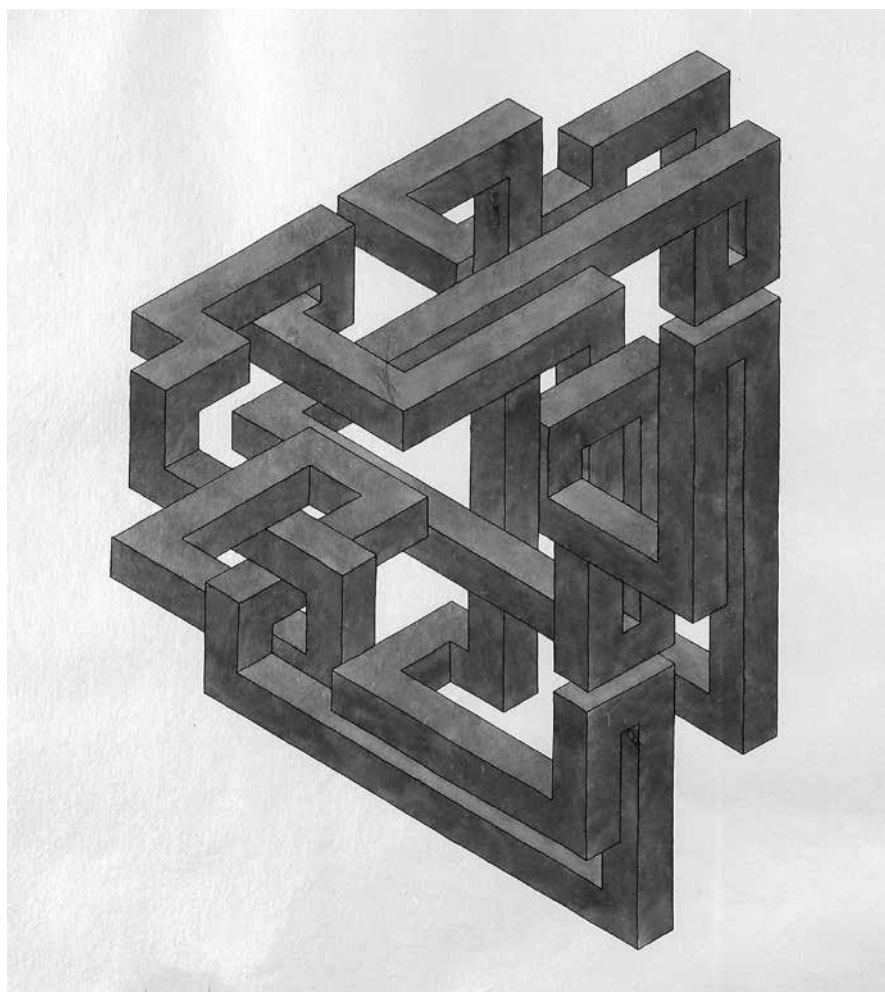
BDA: Non tutti sono capaci di percepirlo. Pittore-matematico è un'inutile ripetizione, va detto per indicare un pittore che è consapevole del suo fare o comunque della relazione fra artista e linguaggio matematico. Ti racconto questo episodio che ti piacerà. Ero molto amico di Oscar Reutersvärd, il pittore svedese di Lund, quindi frequentavo casa sua. Anche la moglie era pittrice ma dipingeva paesaggi lacustri, stagni, piccole valli. La differenza è che lui questi suoi disegni impossibili li esponeva e vendeva in tutto il mondo, mentre lei vendeva i suoi ... alla cugina o alla zia. Dopo una loro buffa discussione, lei mi confessò: Quello che non capisco è perché io che dipingo non riesco a farmi capire, e lui con quelle cose lì, invece ci riesce. Tuttavia lui non era consapevole della matematica che usava; quando lo vidi per la prima volta compresi che realizzava modelli di quello che in topologia si chiama "nodo" (che lui chiamava "meandro"); in particolare riconobbi un nodo piuttosto complesso di ordine 8; lui era affascinato da questo tipo di analisi della sua opera, ma diceva che non aveva mai capito niente

di matematica e che quindi tutto ciò era puramente casuale. Era il più matematico di tutti i pittori che io avessi mai conosciuto, solo che lo faceva d'istinto, diceva che a diciotto anni si era messo a fare questi disegni un po' ingenui e poi aveva trovato il trucco (che credeva di aver inventato lui) e si divertiva a farli, rendendoli sempre più complessi ed esteticamente accattivanti. Il colore lo aggiunse assai più tardi, contro voglia, spinto dal suo mercante.

CC: Vuoi quindi dire che la porta d'accesso alla matematica può avvenire nella più completa inconsapevolezza?

BDA: È dentro di noi, come esseri umani abbiamo la propensione al linguaggio, è già nel nostro DNA, e poi alla matematica. E sai perché te lo dico con assoluta sicurezza? Perché oggi sappiamo che anche gli animali hanno una loro matematica; oggi sappiamo che i leoni o le cornacchie sono animali assai ... matematici, i delfini sono straordinari matematici, gli scimpanzé imparano la matematica fino ad un certo punto più rapidamente dei bambini, questo vuol dire la matematica è insita nella Natura stessa.

Oscar Reutersvärd, *Meandro*.

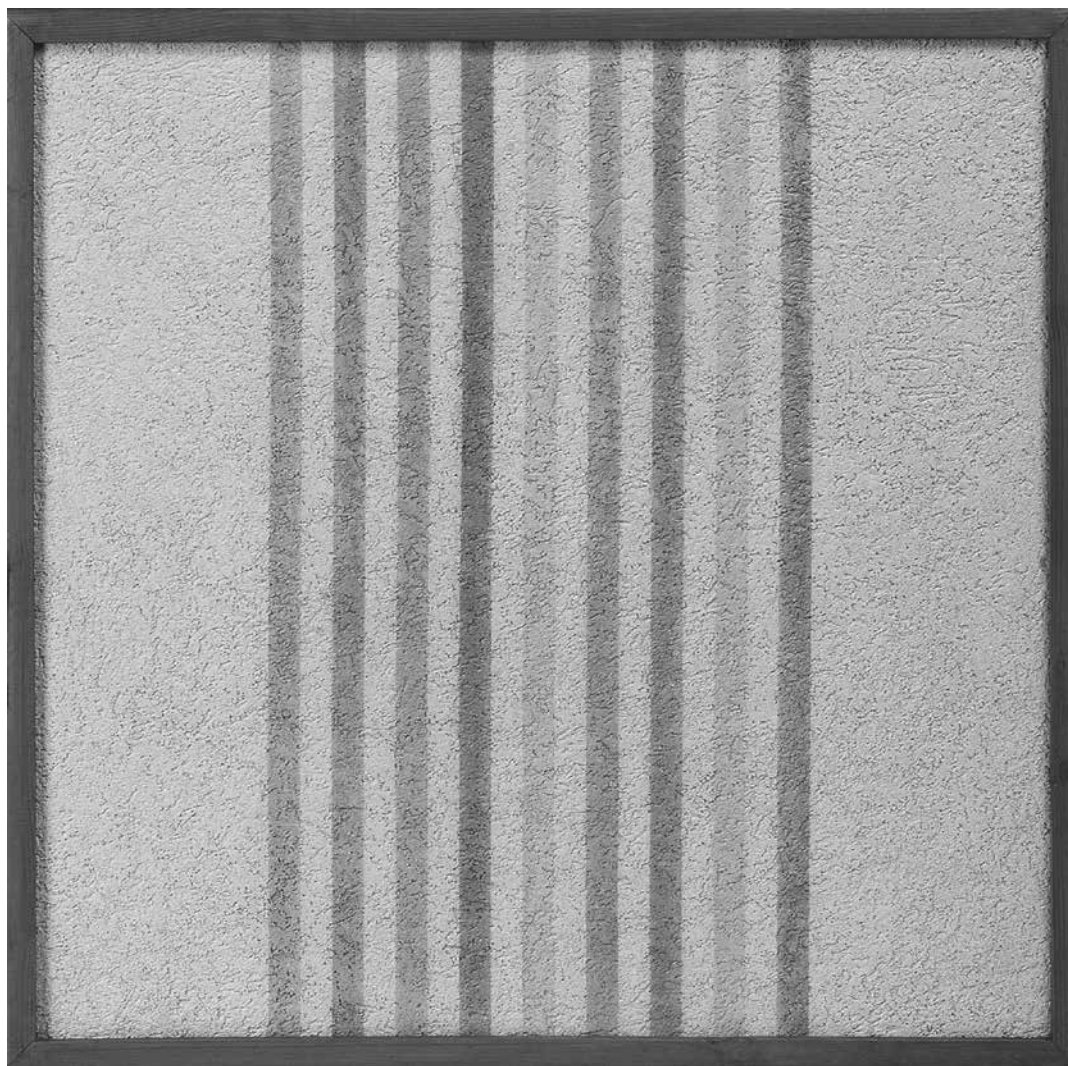


BDA: Il riferimento ai numeri e alle loro successioni

BDA: Questo è l'aspetto più banale e più presente; a me piace poterlo dire, perché una pensa sempre che l'artista debba ispirarsi a chissà cosa, ai grandi sogni umani o ai materiali o alle grandi idee filosofiche. Non

Bernar Venet, *Saturation with a Large Blue Curve in the Center*, acrilico su muro, 7.5x19m, 2008.
Collection: Chateau d'Arsac, Arsac, France.





Elio Marchegiani, *Grammature di colore su intonaco, fine'70*.

è vero: si può ispirare anche agli oggetti astratti della matematica o alle loro rappresentazioni semiotiche. Pensa ai nastri di Möbius usati da Max Bill, uno degli oggetti matematici topologicamente più straordinari.

CC: Di solito la matematica è evocata nelle tendenze astratto-costruttive, nell'astrattismo geometrico e minimalista, in tutte le forme di carattere analitico, ma non può essere presente anche nelle fluenze della materia informale, apparentemente senza strutturazione progettuale?

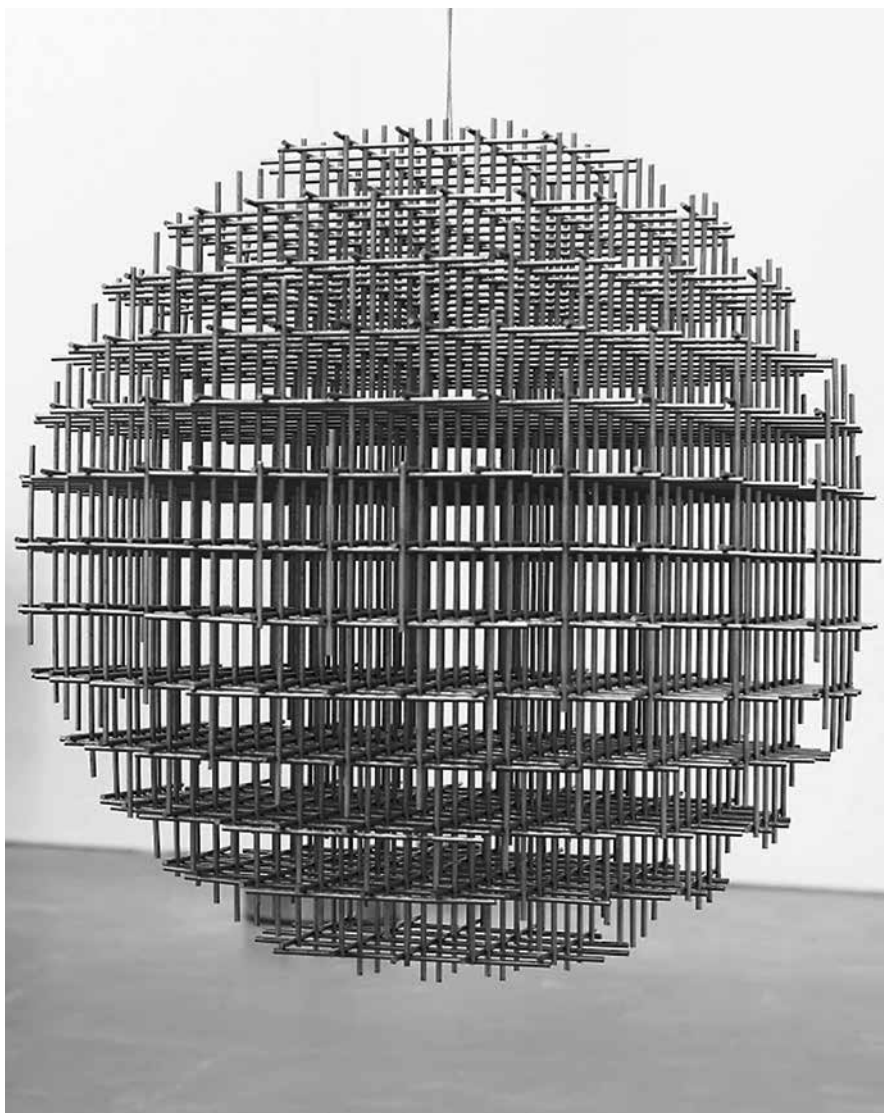
BDA: Nelle trame degli informali si scopre che l'artista va avanti nella complessa organizzazione strutturale della sua opera finché la struttura, appunto, non è di sua soddisfazione; questo aspetto esteticamente soddisfacente ha matematicamente una sua spiegazione, non è casuale. Si parla appunto di dimensione frattale costante.

CC: Dunque, l'automatismo gestuale ha una sua logica matematica?

BDA: Certo, la semiotica del gesto è oggi studiata più dai matematici che dai semiotici. C'è un matematico guatemalteco-canadese, il caro amico Luis Radford, che studia la complessità della manualità della gestione semiotica dei segni umani, la studia più lui che non gli allievi di Umberto Eco, perché gli interessa dal punto di vista matematico.

CC: Giorgio Celli confrontava la struttura a ventaglio del gesto di uno scimpanzé (messo in condizione di dipingere) con l'analoga struttura a ventaglio rintracciabile nei dipinti di Hartung, una comparazione di carattere meccano-morfo, dove le differenze sono visibili da un lato in un primordio reale e originario, dall'altro in un primordio cercato attraverso lo strumento culturale della pittura.

BDA: Non mi sorprende questa comparazione, certo l'essere umano ha la possibilità di andare oltre, in fondo la cultura è un modo per spingersi sempre oltre. Attento: parlo di cultura al singolare per includerla in questa nostra chiacchierata in tutte le sue forme espressive.



François Morellet, *Sphères-Trames*, 1969.

CC: Torniamo alla suddivisione tra artisti che usano la matematica in modo profondamente consapevole e analitico, quelli che scelgono l'oggetto matematico come oggetto di rappresentazione, e quelli che lo fanno inconsapevolmente. Bisogna allora tener sempre presenti queste differenze?

BDA: Ricorderai negli Anni Ottanta Bernard Venet che dominava la scena europea, lui era totalmente consapevole di quello che faceva, non c'era nulla di casuale. Fu il caro amico Filiberto Menna a farmi entrare in contatto con lui nei primi anni '70 e ancora oggi lo siamo. La sua opera di oggi lo è ancora di più, matematicamente consapevole. La sua ultima mostra a Venezia ha avuto un unico tema, l'opera di un matematico arabo dell'inizio del IX sec., al-Khwarizmi. Vorrei ricordare un esempio che molti citano sempre e che nessuno spiega mai, il crocifisso ipercubo di Dalí. Vedi un Cristo crocifisso su una pila di cubi, e sotto c'è scritto: ipercubo. Caspita,

ci sarà un motivo per questo titolo: perché ci sono cinque cubi disposti a quel modo, e perché Cristo non tocca la croce e sembra spostato in avanti? Ci sarà un motivo, o è tutto casuale? Queste domande ti spingono a cercare (è questo che fa lo scienziato, è questo che fa il critico d'arte); e si scopre che pochi anni prima Dalí si era messo in contatto con uno studioso canadese di geometria a più dimensioni, Thomas Banchoff, professore nella Brown University; sapendo un po' di matematica, si capisce che quella croce fatta di cubi è la rappresentazione tridimensionale di un ipercubo in quattro dimensioni. Dalí l'ha realizzato in maniera impeccabile, ma non ci dice nulla a proposito. L'ha citato nel titolo: se lo capisci, bene, se non lo capisci, niente. Non lo trovi fantastico? Nel mio libro c'è la spiegazione del processo che conduce a questa rappresentazione.

CC: Tra gli artisti che hai conosciuto e studiato come critico militante, qual è quello che più si avvicina alla figura dell'artista matematico?

BDA: Devo fare diverse casistiche, come si diceva prima. Come matematico totale ma inconsapevole, Reuterswärd (finché non gliel'ho detto io). Saffaro è un caso all'opposto; grande pittore, indiscutibilmente, grande poeta, pensatore finissimo; ma ha anche dato un contributo alla matematica dei poliedri, pubblicando due articoli di ricerca (tra l'altro, su una rivista matematica diretta dal sottoscritto). Escher sta a metà, nel senso che le sue informazioni matematiche erano medie; non mi riferisco a opere tipo Cascata o Belvedere, mi riferisco soprattutto a quei disegni periodici che lui chiama "verso l'infinito"; in queste opere dimostra di aver capito concetti non banali di geometria non euclidea (anche lui ebbe contatti con un importante geometra anglo-canadese). Ci sono poi stati molti autori che hanno lavorato soprattutto sulla logica e sulla relativa trasposizione in pittura. Penso ancora all'opera di Saffaro: "Gödel che si guarda allo specchio"; è un bellissimo esempio di logica trasformata in opera pittorica. Ma gli autori che potrei citare sono veramente tantissimi.

CC: E un artista di cui sei variamente occupato come Elio Marchegiani, in che situazione sta rispetto agli altri?

BDA: Marchegiani ha di matematico questo, che è un deduttivo, a lui viene in mente un'operazione, su quella lavora-lavora-lavora anche per anni, deducendo, fino a realizzarla e a farla diventare concreta. Il passaggio da un'idea alla concretezza è un processo logico, forse più abduttivo che deduttivo; in più occasioni si avverte che nulla è affidato al caso, nelle grammature di colore tutto è sotto

controllo, le misure, le tonalità, i colori accostati, addirittura in taluni casi si ritrovano le teorie dei colori dell'inizio del '900. Marchegiani ha anche realizzato una serie di disegni dedicati alle geometrie non euclidee.

CC: Ma è giusto dire che si può arrivare a una comparazione tra artista e matematico sulla base di un comune interesse per il metodo? È opportuno vedere unite queste attitudini attraverso una metodologia analitica, come garanzia del rapporto tra la scientificità del linguaggio artistico e la creatività di quello matematico? Che ne pensi della scientificità che un Luigi Veronesi sperimenta immaginando un metodo trascrittivo del rapporto tra colore e suono, pittura e musica?

BDA: È una scientificità che non è tuttavia paragonabile a quella del matematico che crea, non è intrinseca, assoluta. La parola scientificità è forse abusata nel lessico dell'arte, forse bisognerebbe trovare un'altra parola per indicare ricerche come quelle di Veronesi. A me interessa soprattutto la coerenza che è la base della creazione matematica, non è la verità, come alcuni ingenuamente credono; attenzione però, perché la coerenza in matematica non si riesce a dimostrare, ci sono dei teoremi degli anni Trenta che affermano esistere enunciati veri, ma che non sono dimostrabili.

CC: E il famoso criterio dell'incompletezza!

BDA: Più o meno sì, devo per forza volgarizzare molto, i colleghi matematici mi dovranno perdonare! Questi risultati hanno distrutto il sogno dei matematici che durava da duemila anni e più, quello di poter dimostrare rigorosamente tutte le affermazioni vere, sogno che ha coinvolto anche Aristotele. Questa ricerca è andata avanti per due migliaia d'anni. I teologi scolastici che volevano dimostrare logicamente l'esistenza di Dio sono partiti da queste basi, per esempio. Un enunciato o è vero o è falso, e dunque o si dimostra l'una cosa o l'altra. Come ripeto, solo negli anni Trenta del secolo scorso si è visto che non è così. Forzando un po' la mano: ci sono delle affermazioni riguardo alle quali l'essere umano prende una decisione indipendentemente da giustificazioni formali o tentativi di dimostrazione. Adesso, con un po' di coraggio, adattiamo queste asserzioni al mondo dell'arte, la situazione è dello stesso tipo, mutando quel che c'è da mutare. Che cos'è che ti garantisce la pienezza del risultato? Il fatto di accettare la gradevolezza, per esempio, non funziona: ognuno avrà i suoi criteri estetici; però non puoi accusare un certo artista o un

critico del fatto che estetica e gradevolezza o accettazione dell'oggetto d'arte non possono essere formalmente dimostrati, non è questa la differenza, perché anche nel campo della matematica non posso dimostrare analoghi assunti.

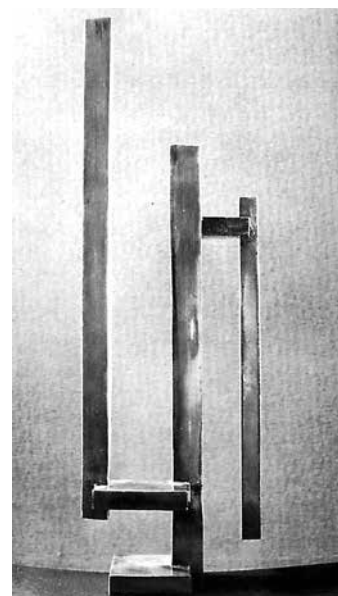
CC: Questo è dunque il punto di contatto tra infinito matematico e infinito estetico, la loro innata indimostrabilità. Il concetto aperto di infinito non è allora forse quello che unisce tutte le discipline, tutti i linguaggi, tutti i metodi comunicativi?

BDA: In matematica esiste una definizione formalmente perfetta di infinito, mentre nelle altre discipline una simile definizione non serve, però certamente quello che tu chiami infinito è questa vastità, questa illimitatezza, questa possibilità che ha l'essere umano di poter spaziare, di poter andare avanti. Ripeto, in altre discipline no, nelle scienze naturali per esempio non è così. Dirò di più, nel campo delle arti, la libertà che ha un pittore a volte non l'ha neppure un letterato o un poeta, come diceva anche Leonardo: per quanto essi dichiarino assoluta libertà, quando si mettono a scrivere sono legati mani e piedi alle parole, ad una certa logica, alle semantiche condivise, ai condizionanti "tagli delle lingue madri", come diceva l'antropologo Benjamin Worf.

CC: Che sintesi hai operato nel tuo libro *Arte e Matematica*, metafore analogie rappresentazioni, identità tra due mondi possibili? È un volume che manca, ci sono stati tanti studi e contributi in questa direzione, ma mai offerti in modo così completo e sistematico. Mi sbaglio?

BDA: Ho impiegato vent'anni a raccogliere migliaia di esempi, è un libro che può servire a tutti, una lettura comune. Chi l'ha tentato prima di me sembrava propendere sempre o più da una parte o più dall'altra, e sceglieva in modo opportuno solo certe operazioni d'arte o certi artisti; invece bisogna avere il coraggio di non pensare al collega accademico che ti legge ma di pensare a un'operazione culturale fine a sé stessa. Gli amici e colleghi Emmer, Odifreddi, io stesso, abbiamo già scritto in tal senso. Questo volume è un'altra cosa, ampio, con grande ricchezza d'immagini e di testo. Per fortuna il coraggioso editore Dedalo lo pubblica così com'è, senza dover fare quei consistenti tagli richiesti da altri editori. Le immagini contano molto, sono fondamentali nell'arte, come si fa a non capirlo?

Cineca, zona tecnologica presso Casalecchio di Reno, Bologna, 8 luglio 2013.



Georges Vantongerloo,
 $y = 2x^3 - 13,5x^2 + 21x$, 1935.

QUALITÀ E VALIDABILITÀ

PALINODIA PER UN LETTORE SMARRITO



Dasha Zhukova siede su un'opera della serie "Chair" (1969), disegnata dall'artista pop Allen Jones.

Se la "comunicazione diretta" è fatta soprattutto, anche se non secondo un diretto nesso causale, di domande e risposte, quella mediata dai media, quella mediatica, è una relazione soggetta in quanto tale a molte derive: positive e negative; tra quelle negative e collocabili prevalentemente in ambito extrascientifico, la deriva dall'opinione semioggettiva, dalla doxa, all'opinismo, al soggettivismo opinionistico, è tra le derive più frequenti e frequentate da chi la attua e da chi la subisce: in buona fede, per ignoranza e pigrizia intellettuale, ed in mala fede, per interesse, quando l'informazione viene manipolata in disinformazione, la notizia è una non-notizia notiziabile, una hoax per l'intrattenimento depistante; ed anche la cosiddetta controinformazione (quella per esempio di una slow life decrescitista, che confonde l'accumulo fine a sé stesso con la naturale tendenza alla crescita), risulta omologata ad una simile informazione disinformata o disinformatrice (quella, per stare al succitato esempio, della fast life dell'accumulo per l'accumulo).

Un esempio (specifico) per i "lettori" di NUOVA META: "smarriti" (confusi, a causa di una mappa ridotta in una pappa indigesta) e "tagliati fuori" (dai giri oligarchici che contano e che si contano tra loro): Okwui Enwezor curerà la prossima Biennale di Venezia del 2015; questa è la non-notizia notiziabile apparsa sui mass media cartacei e non

cartacei nei mesi scorsi. Su questa non-notizia si è già scatenato l'opinismo disinformativo e controinformativo di vari opinionisti ed addetti ai lavori (sempre i soliti, da Daverio a Sgarbi & vari C.), con tanto di hoax gossiparo come contorno (Nigella Lawson lascia Charles Saatchi...). In questo modo il fatto culturale viene ridotto ad evento mediatico mainstream d'intrattenimento, di "costume", distraente rispetto a quella che, eufemisticamente, viene solo ora considerata nei termini di una... "opacità del mercato globale dell'arte" (così di recente la Vettese, sugli scambi nel "primario" e nel "secondario")... Hallelûyâh !!! (הייללה !!!).

Così come non è accettabile il disoccupato o l'inoccupato che muore di freddo per strada, mentre fa più notizia la caduta di due punti percentuali in borsa (Obama dixit), è inaccettabile che molti artisti non epigoni, di qualità, vengano ignorati, mentre per milioni di dollari vanno all'asta degli scadenti imbalsamatori che hanno messo l'Avanguardia in formalina in ambito "cross culture" (molto "cross" e poco culturale).

Guida utile ridotta all'osso e senza la pretesa di guidare all'utile, per i lettori che, smarriti, ci hanno letto sin qui: non cercate dove vi dicono che troverete quello che state cercando; non cercate quello che vi dicono di cercare perché è quello che tutti cercano; non cercate di avere attenzione, successo, quando non ne avete; non cercate la qualità (ilichistica)



di chi fa sempre nuovo l'antico nel proprio tempo, dove invece c'è solo citazione, emulazione e trovata spacciata inconsapevolmente (per ignoranza) o consapevolmente (con scaltrezza e destrezza truffaldina) per novità e originalità; non cercate la verità scriteriata e soggettivamente massimalista (ideologica, religiosa, estetica), ma la validità, ovvero dei criteri di validabilità (tali in quanto comparativi ed intersoggettivi) come quello qualitativo (indipendente dal gusto e dai generi) suddetto; non cercate nei mass media e nella massa ammassata e massimalista il "flow" esperienziale che porta all'"awe", perché nella massiva e massiccia disposofobia globalizzata troverete tuttalpiù l'evento "wow!"; non cercate "cultura" nell' "intrattenimento". Non c'è qualità senza trasformazione, senza ripensamento (Aufhebung); non ci sono verità ma solo la validità di fatti validabili o meno. Non fatevi distrarre!

"La vita nell'era spaziale non è niente male!" Globale non è: "tutto/i uguale/i". Globale non è: "diseguale". "Globalizzazione" non è ancora "globale". Un lavoratore sfruttato in India o in Polonia, privo degli stessi diritti e di un pari potere d'acquisto e capacità di spesa di un occidentale, o un artista cinese omologato ad uno europeo o nordamericano, non sono soggetti globali, ma numeri di una globalizzazione dell'omologazione e della disuguaglianza. Da più di tre milioni d'anni, le "glo-

balizzazioni" sono una parentesi tra gli "Out of the Africa". Oggi la "globalizzazione" è una parentesi tra gli Out of the Africa del passato e un Out of the Earth necessario e praticabile solo in un futuro di global governance pacificatoria tecno-scientifica: di "Scienzocrazia". Ed una scienza che non si lascia più governare ma che governa, per poter essere eucratia e multiculturale necessita di un apporto extrascientifico, artistico ed extrartistico, con qualità ilchiastiche: ossia di un terreno fertile per il pensiero controintuitivo, scientifico. Diversamente (come paventato da Emanuele Severino) si rischierebbe una deriva tecnocratica, l'ennesimo paravento alle "democrature" demoligarchiche di quel nichilismo agro-urbano che, mutando la precarietà del nomade preagricolo e la sua paura di morire di fame, l'horror vacui gastrico, in "Nulla", in un massimalistico alibi nichilista (teista ed ateista, ideologico e confessionale), accumula per accumulare: dividendo uno squilibrante mondo di città-mondo in obesi e denutriti, tra disturbi alimentari e carestie, filo-fast e filo-slow di un horror pleni pauperista ed altrettanto nichilista...

Diversamente, se all'attuale globalizzazione egonichilista e disposofobica su tutte le scale, dismetabolica, diseconomica e disecologica, non seguirà on-slow, festina lenta, una progettualità globale esoterrestre, l'umano rischierà una "discontinuità biotica", una massiva estinzione.



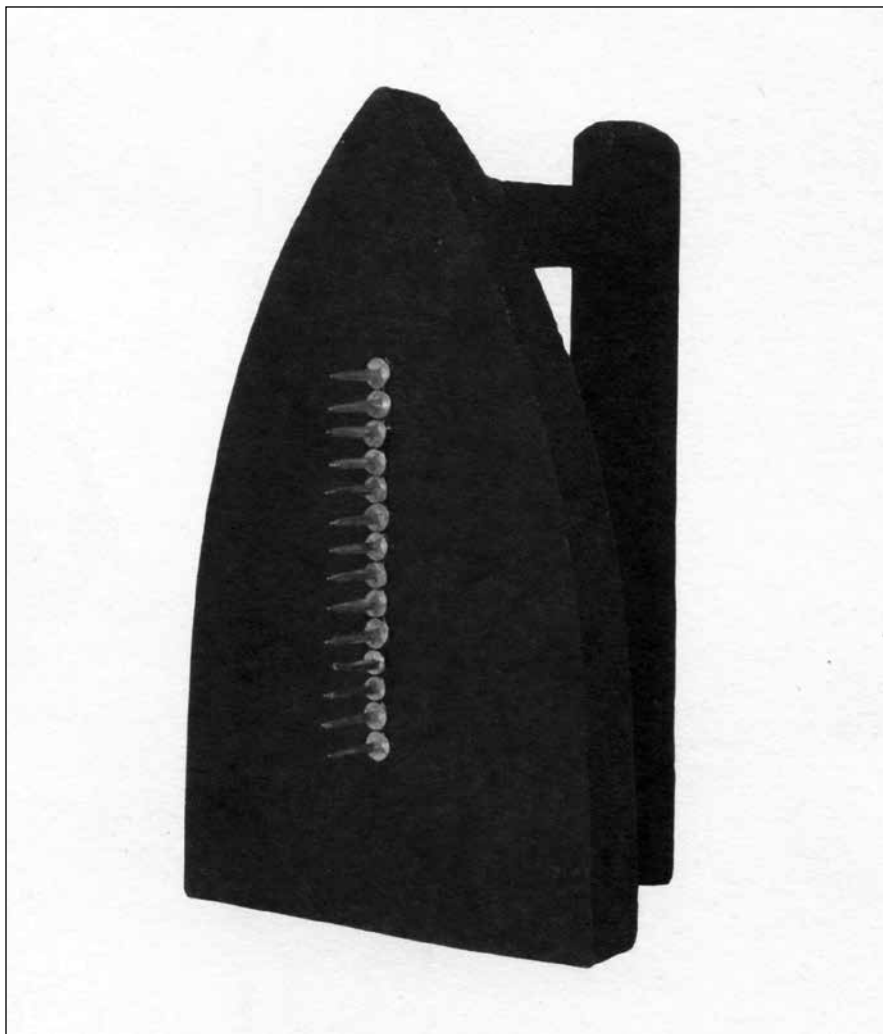
Elon Musk, SpaceX.

ORIGINALE, COPIA, RIPRODUZIONE, EDIZIONE.

Il valore dell'opera d'arte è la sua unicità di linguaggio, ma sono solo le arti visive che legano il proprio valore all'unicità fisica dell'opera. Perfino l'architettura vale in quanto unica. Le ricostruzioni, per quanto accurate, denotano quasi sempre la diversa epoca storica, mani che hanno pensato diversamente. Per la musica è tutto un altro discorso, essa esiste solo attraverso la sua esecuzione, vale a dire interpretazione.

In una concezione piramidale, uno è in cima a tutto quello che dall'uno discende, similmente a come viene spiegata la creazione. Ne deriva che il valore dell'unicità si estende, dal concetto della divinità ad ogni altro bene, desiderabile tanto più in quanto raro. Di quel valore carismatico dell'uno, vogliono potere godere, partecipare, in tanti, e ancor prima della civiltà industriale dove il valore del grande numero soppianta, come indispensabile surrogato, il socialmente ingiusto privilegio dell'uno, si sono inventati vari tipi di espedienti, originando altre forme d'arte, quella dell'artigianato e delle grandi manifatture seriali, porcellane e tessuti, delle stam-

Man Ray, *Cadeau*, 1921-1974.
5000 esemplari ciascuno corredato
da un certificato numerato e firmato.
Luciano Anselmino Editore, Torino.



pe, del libro, delle copie, e, dagli Anni Sessanta in poi, delle opere d'arte tridimensionali create appositamente per essere in più esemplari, ognuna avente lo stesso valore dell'altra, e fu la gallerista parigina Denise René, fedele alla tendenza geometrica e cinetica, ad editare, tra i primi, i Multipli dei suoi artisti, contribuendo alla loro popolarità. Ma anche Daniel Spoerri, artista del gruppo Nouveau Réalisme editò vari Multipli, sotto la sigla di Edition Mat, attorno al '62, e verso il '64 io e Sergio Tosi ci dedicammo in pieno alle edizioni di Multipli. Ma per tornare al tema della moltiplicazione dell'originale, si può dire che nel rapporto tra l'originale e la sua replica (e varie sono state e sono le maniere di replicarla) stia quel tanto che dell'opera originale non si riesce a disperdere, vale a dire il pensiero che si designa al suo interno, necessario all'artista per rendere oggettuale il movente primigenio dell'opera, portatore dell'aura che sparisce non appena si copia o riproduce l'opera che la possiede, privandola della bellezza.

Ma la fame di bellezza escogita da sempre vari accorgimenti per poterla replicare, ben sapendo che la contemplazione riservata a chi si reca colà dove l'opera si trova, e dal vero stabilire con lei un intimo rapporto, è tutt'altro.

La potenza evocativa dell'arte è stata capita da tutte le religioni che se ne avvalgono come tramite per toccare il cuore dei credenti ed elevarli verso la divinità della cui magnificenza è metafora e simbolo, così come, assai più grossolanamente, si servono dell'arte i regimi totalitari. L'immagine, anche parzialmente distolta dal suo essere strumento di base all'arte, occupa nel contesto sociale un ruolo assai importante anche oggi, quando il tema-problema del linguaggio visivo si è allargato rovesciando la scala dei valori, per assumere valore proprio in virtù della ripetibilità di un'opera visiva simil-artistica prodotta da una squadra di esperti, che uniscono nozioni di psicologia, comunicazione, linguaggio, per stimolare quell'immaginario assai complesso che ci rende influenzabili da questo bombardamento emozionale, sia pure di basso rango.

Questa metodica, sviluppatasi nel linguaggio pubblicitario, è stata acquisita di rimando da quello artistico, da cui era, in modo diverso, partita con le avanguardie storiche che ci hanno abituato al sottinteso, al non detto, al nulla eloquente, dando luogo ad opere concettuali, dove vale assai più il ragionamento, a discapito dell'emozione, in una fusione delle esperienze linguistiche di cui probabilmente non si può più fare a meno.

L'immagine pubblicitaria colma il desiderio collettivo di esteticità, fornendogliela sotto mentite spoglie, più digeribile, comodamente in ogni luogo

della città e degli schermi, sostituendosi alle riproduzioni fedeli-infedeli, di opere nate per essere uniche e divenute paradigma del sentimento collettivo del bello.

Per alcune opere d'arte famosissime, l'accanimento protrattosi sulla loro icona, Gioconda, angeli di Raffaello, la testa di Adamo della Cappella Sistina, tanto per citarne alcune, rende quasi insopportabili anche gli originali. Da tempo anche Magritte, Mirò, Dalí, Man Ray, sono entrati nell'iconologia di massa. Assai meno Picasso, probabilmente troppo secco; rimangono favorite immagini "leccate", dalle quali è più facile slittare allo stilema di un gusto che cerca anche oggi, nell'arte, il sublime e non il violento, il sognato e non la denuncia.

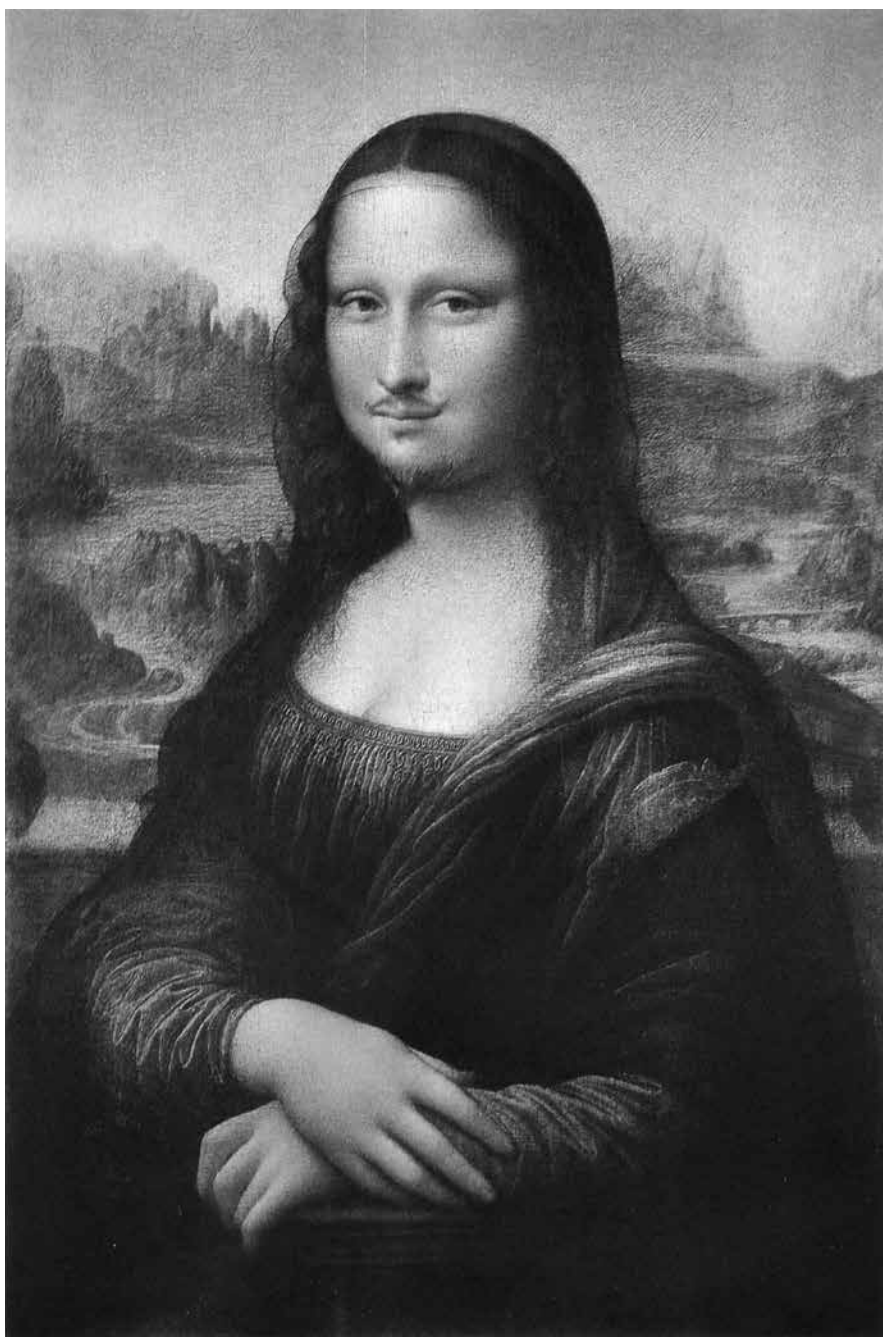
Fino alla riproducibilità dell'immagine con mezzi fotomeccanici, nella seconda metà dell'Ottocento ma evolutisi dalla metà degli Anni Cinquanta ad oggi in maniera straordinaria, l'immagine per essere diffusa in più copie aveva bisogno di un altro artista, incisore, che la copiasse diligentemente sulla lastra di rame, trasformando in tratti ogni lumeggiatura di colore osservata nell'originale. I risultati, ovviamente in bianco e nero, sono straordinari, perché ci dicono anche del sentimento dell'artista-incisore di fronte all'originale da copiare, e dunque, si presume, anche del sentimento dell'epoca nella quale l'incisore ha vissuto. E queste copie servivano da modello ai pittori di provincia, al cui bagaglio culturale si aggiungevano, probabilmente, i racconti di coloro i quali avevano avuto la fortuna di viaggiare e vedere gli originali dal vero, e ne sapevano raccontare i colori, le suggestioni, con quella precisione necessaria a chi non ha altri mezzi se non la propria memoria. Di copia vera e propria non si può parlare, per la diversissima strumentazione adoperata, per il cambio di supporto, dimensione, e, come già detto, cromia. E si tratta di modelli idealizzati, nel Settecento, quando la committenza si allarga ai borghesi di media ricchezza, che alla veduta realistica preferiscono quella di fantasia, mentre la passione per il viaggio iniziatico dilaga in tutta Europa. Il commercio delle stampe è stato fiorente nei secoli passati, prima dell'industrializzazione, lo è massimamente oggi, nell'epoca della riproducibilità tecnica, perché questa è in grado di saziare la fame di "visione" a proposito di qualsiasi argomento, diventando il perno della comunicazione.

La tecnica della riproduzione fotomeccanica, figlia della vecchia litografia, ha conosciuto i propri momenti di splendore anche artigianale, dalla fine degli Anni Cinquanta fino agli Anni Novanta. In questo lasso di tempo l'editoria d'arte ha vissuto un grande sviluppo e si sono stampate riproduzioni di altissimo livello per una editoria così detta di lusso,

in quanto i costi della buona riproduzione e della buona stampa sono elevati. La buona qualità è stata possibile dall'azione congiunta di figure professionali scomparse, specie quella del cromista, in grado di apporre ritocchi manuali alle pellicole, alle lastre, osservando e interpretando il fotocolor fornito per la selezione cromatica, e nei casi migliori confrontando quest'ultimo con l'originale.

L'evoluzione tecnologia ha portato ad avere macchine che fanno tutto da sole, macchine con le quali non si riesce ad interloquire tecnologicamente, non lo si sa fare, non c'è tempo per farlo.

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.P.*, 1919
(replica 1930).
Ready made rettificato, matita su una
riproduzione della Monna Lisa.





René Magritte, *Tête d'homme*, s.d.
Calcografia.

Ma la digitalizzazione del sistema riproduttivo ha reintrodotto, oggi, la possibilità di intervenire, simil-manualmente, nelle scale cromatiche, e così si potrebbe anche ripristinare la sensibilità e il desiderio di riproduzioni il più fedeli possibile all'originale, se questo desiderio non si fosse in gran parte perduto, sostituito dalla rapidità.

Gli artisti si servono delle tecnologie digitali, sostituendole, conseguentemente alle proprie esigenze espressive, ai tradizionali pennelli e colori, peraltro già massimamente obsoleti da almeno mezzo secolo, anche se vari ritorni alla ragione hanno reintrodotto, anche con successo, i mezzi tradizionali nel repertorio tecnologico dell'artista.

Ed è così che le tecniche digitali, se pure fotografiche e riferite a un soggetto dedotto dal reale, usate dall'artista producono l'unico originale esistente,

sia pure stampabile in gran numero come la vecchia fotografia, la quale, già ai primi del Novecento viene intuita da parecchi artisti come opera d'arte capace di rendere l'immagine del reale più sublime del reale stesso, e conosce la propria consacrazione, non più soltanto come arte collaterale alla pittura, con Stieglitz, Man Ray, Moholy Nagy, tanto per fare pochi nomi. Ma il problema della tiratura si pone agli occhi del collezionista, ancora desideroso di avere un'opera unica e irripetibile, mentre la fotografia, come la stampa, è nata per esistere in più copie, e proprio in questo sta il suo successo.

Il problema dell'unicità o della molteplicità attiene di conseguenza anche al valore venale con cui si soppesa il pregio dell'opera d'arte. Si pone infatti il problema se una foto di Man Ray faccia parte della tiratura originale, anche se raramente se ne conosce l'esatta tiratura, prima che venisse l'obbligo di numerare e firmare le tirature fotografiche così come quelle delle stampe così dette originali, o se faccia parte di una seconda tiratura voluta dallo stesso Man Ray negli Anni Cinquanta, oppure se si tratti di una anche più tardiva. Ma va detto che nella poetica dadaista il concetto di unicità viene messo in crisi, e che lo stesso Man Ray autorizzò parecchie tirature, per esempio del suo ferro da stiro con i chiodi, considerandole ogni volta ragionevoli ed originali, ricominciando la numerazione da uno.

È all'inizio degli Anni Sessanta che si diffondono maggiormente le edizioni numerate, cartelle di grafiche originali con testi appositamente scritti da poeti, oppure accostati per simpatia e concomitanza di poetica, e sempre negli stessi anni si inventano i cosiddetti "Multipli", oggetti tridimensionali firmati e numerati, massimamente costruiti da artigiani semi-industrializzati, senza avere mai l'intervento manuale dell'artista, che da artefice si trasforma in progettista.

Nascono inoltre i "Libri d'artista", che si avvalgono di una totale commistione dei generi, e possono sia essere realizzati manualmente dall'artista stesso che per interposta persona. In ogni caso rappresentano un linguaggio che si rapporta liberamente a quello del libro illustrato, dove parole e immagini convivono e collaborano all'unico progetto libro.

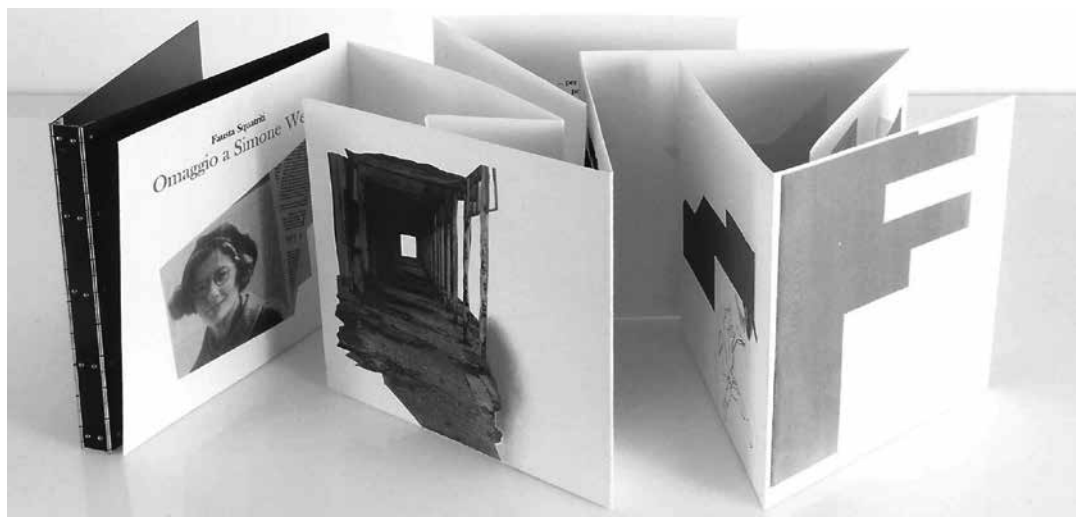
La sfida operata negli Anni Sessanta, anni di espansione economica, di ottimismo, di piacere al rovesciamento dei valori così rigidamente mantenuti per secoli, e di grandi utopie economiche e sociali, in parte realizzatesi, ha funzionato, a mio avviso, portando la conoscenza dell'arte ad un maggior numero di persone, anche se l'opera d'arte rimane



Andy Warhol, *Man Ray*.
Serigrafia (editore Anselmino - tiratura di 250 copie), 1975.

non destinata ai grandi numeri. Si sono edite, sempre verso il 1965, 1966, alcuni multipli in edizione dichiarata illimitata, ma l'iniziativa non ha avuto il successo sperato, vuoi perché, per abbassare i costi

di produzione, i progetti si sono impoveriti, vuoi perché quel retaggio di desiderio di possedere, solo tra gli umani, quell'opera d'arte, non è mai del tutto morto, e credo sia giusto così.



Fausta Squatriti, *Libro d'artista*, 2012
Realizzato in tecnica mista in unico esemplare firmato con l'ausilio di Marco Parini per la copertina metallica.

L'ARCHITETTURA DELLA MORTE

VIAGGIO ASISTEMATICO NEL TEMPO E NELLO SPAZIO DEL DOLORE

Alla morte non è possibile sfuggire, fa purtroppo parte dell'esperienza di ciascuno di noi.

Ma se esiste la morte, che è mutamento caducità trasformazione, deve esserci, per forza, da qualche parte, l'eternità, l'indistruttibile continuità dell'essere, l'ineffabile fissità del tutto.

L'infinita durata è naturalmente una caratteristica non umana, sovrumana, trascendente: se non la prima è certamente una delle fondamentali qualità del divino.

Al concetto di eternità ecco dunque abbinata l'idea inevitabile della o delle divinità, necessarie a proteggere gli uomini dal dolore, dalla morte e dalla funesta imprevedibilità di entrambi¹.

Se la morte non si può evitare, né scegliere tempi e modalità più o meno dignitose, si può però evitare la fine del ricordo, l'oblio polveroso che cancella le tracce del defunto: ciò che interessa non è, in questo caso, la sopravvivenza della specie, che madre natura più o meno a lungo spontaneamente assicura, ma la sopravvivenza egoistica del singolo o per lo meno della sua imperitura memoria.

A questo fine è quanto mai essenziale che almeno resista agli attacchi del tempo l'ultima gloriosa dimora: l'architettura che ha scandito le ore liete e tristi della vita sarà allora l'unica guida sicura e fedele, capace di accompagnare oltre la morte, se qualcosa ci attende al di là di essa.

Con l'idea della morte e della sepoltura, dunque, l'architettura ha dovuto sin da subito misurarsi: anzi il tema della fine, che peraltro interroga anche sul senso e sullo scopo della vita dell'uomo, si è ca-

ricato, come era naturale, di particolari significati e valenze simboliche, più che mai presenti anche nella cultura moderna².

Qualunque sia l'atteggiamento dominante nei confronti della morte, che la si voglia esorcizzare attraverso la complessità di riti magici e propiziatori, celebrare nelle forme consolatorie della religione o laicamente esaltare come eroica ultima sfida dell'umana finitudine all'oblio della storia, con la morte ogni società umana deve fare necessariamente i conti.

Dai faraoni egizi, venerati come dei dopo la morte, al re Mausolo, disperatamente compianto dalla devota Artemisia, sorella e moglie, dagli imperatori romani -Augusto e Adriano in primis- ai grandi tumuli circolari etruschi, dalle arche scaligere a quelle più malinconiche erette da Michelangelo per Giuliano e Lorenzo dei Medici, la storia ci offre una lunga carrellata di esempi più o meno emblematici del rapporto costante che ciascuna epoca e civiltà hanno intessuto con la morte.

Per la storia dell'Occidente un punto di svolta fondamentale è certamente rappresentato dal lungo scontro ideologico tra Riforma luterana e Controriforma cattolica romana, scoppiata dopo lenta incubazione agli inizi del Cinquecento, che ha posto le radici di atteggiamenti ancora oggi presenti e condizionanti le culture del Vecchio Continente. È stata una guerra combattuta aspramente e con ogni mezzo, spaziando dal piano astratto del pensiero a quello della prassi, dai riti ai costumi predominanti. Tutta



Daniel Libeskind: Museo ebraico di Berlino, scorcio esterno.

l'arte, dalla pittura alla scultura all'architettura, è stata chiamata a fornire il proprio insostituibile contributo ad un conflitto combattuto anche -se non soprattutto- a colpi di edifici più o meno sacri, di chiese sontuose o di aristocratiche sepolture, spot pubblicitari quasi sempre particolarmente efficaci.

Viene oggi da chiedersi quanto ancora pesa in questo campo il passato, come si è evoluta la nostra sensibilità e quali sono state le sue principali manifestazioni architettoniche: insomma come si è mossa su questi temi, negli ultimi tre secoli, la cultura moderna, quella che grosso modo va dai primi dell'Ottocento fino ai giorni nostri.

La nostra storia, almeno per quanto riguarda la realtà europea, ha inizio con Napoleone e con l'Éditto di Saint Cloud, emanato in Francia nel 1804 ed esteso ai territori italiani nel 1806. Ponendo fine a una tradizione millenaria, si stabiliva -per motivi di pubblica salubrità e igiene- il divieto di sepoltura sia all'interno o in prossimità delle chiese sia in aree cittadine: nacque così la necessità di utilizzare, per le inumazioni, recinti funerari extraurbani. Era il frutto maturo di quelle istanze di funzionale razionalità formulate dal Secolo dei Lumi, a cui si univano le nuove conquiste portate dalla Rivoluzione francese, che imponevano principi di rigida uguaglianza, nelle strutture della vita ordinaria come in quelle funerarie e cimiteriali.

Mentre il più visionario degli architetti neoclassici, Étienne-Louis Boullée, sognava di riprendere con singolare vigore pittorico la scala monumentale

degli antichi, utilizzando volumi puri e forme geometriche elementari (piramide, cono e sfera), per riproporre spazi maestosi, il cui valore espressivo ed emozionale andava ben al di là della problematica e incerta realizzabilità, la produzione architettonica corrente si muoveva su un piano ben più limitato e prosaico di cimiteri in genere pretenziosi e di tombe più o meno appariscenti e originali.

Nella prassi ordinaria, infatti, specie nel nostro paese comunque non immemore di antiche spagnolesche albagie, le originarie norme sull'uniformità delle lapidi e l'ubicazione delle epigrafi saranno ben presto trascurate e i cimiteri tenderanno a riempirsi di monumenti funerari rappresentativi di una borghesia in ascesa e di una nobiltà che aspira a diventare borghese. In questi veri e propri «musei all'aperto» trionfa per oltre un secolo l'Eclettismo architettonico, il disinvolto accostamento degli stili storicistici, dal neogreco, al neoetrusco, al neoromano, al neobizantino, passando per il neogotico e il neorinascimentale. Non manca il riferimento a paesi lontani e a gusti esotici, con il neocinese, il neoarabo, il neoindiano e il neoegeo, mentre nella scultura si passa dal Verismo al Simbolismo. La prima guerra mondiale provvederà a spazzare via gli ultimi stanchi riverberi della *Belle Époque*, delle sue illusioni e delle ormai insostenibili frivolezze architettoniche: segni premonitori sempre più angosciosi si infittiranno, fino a rendere cupo l'orizzonte di una cultura messa ormai di fronte all'inevitabile tramonto di un'epoca, felice solo

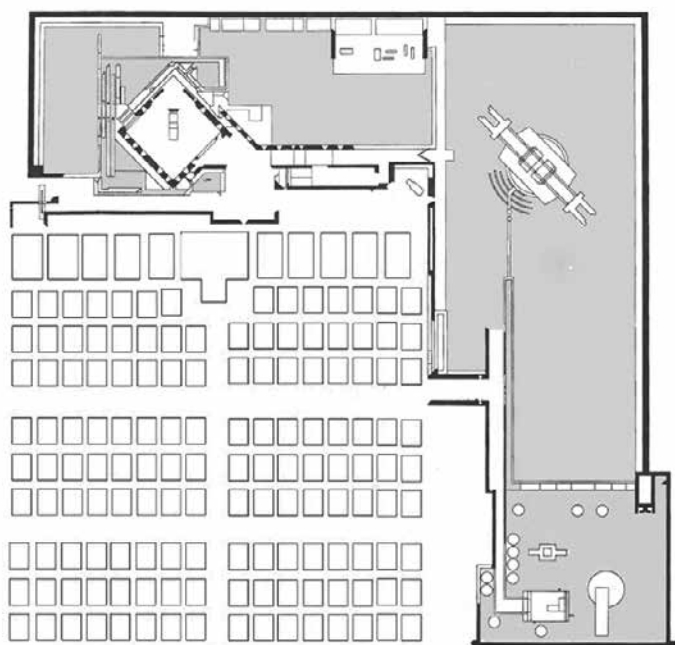
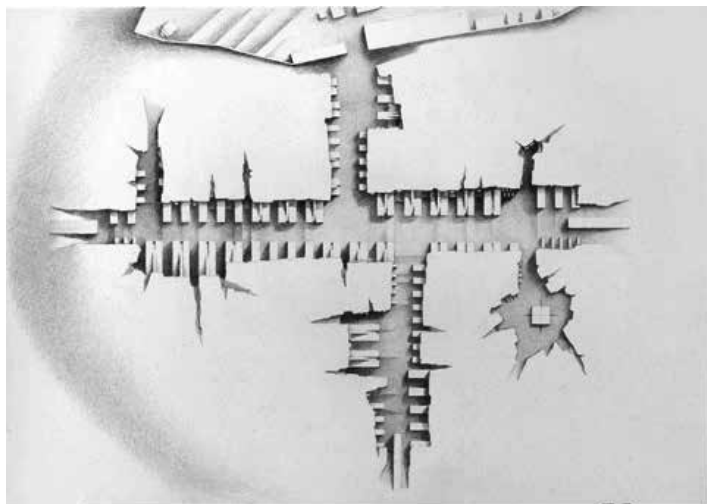


Erik Gunnar Asplund: Crematorio di Stoccolma, vista del portico di ingresso.

nelle apparenze, in realtà profondamente in crisi. Un radicale cambiamento del rapporto dell'uomo con la morte sarà purtroppo registrato alla metà del Novecento, con la Shoah.

Si materializza l'idea folle e spaventosa che si possa procedere a cancellare un'etnia, un intero popolo, distruggendo e sradicando non uno, alcuni o molti

Arnaldo Pomodoro: Progetto per l'ampliamento del cimitero di Urbino, pianta generale.



Carlo Scarpa: Tomba Brion a San Vito di Altivole (TV), pianta generale.

alberi, ma l'intera foresta. Se, come recita l'Ecclesiaste, «... C'è un tempo per nascere e un tempo per morire, un tempo per piantare e un tempo per sradicare le piante ...», il tempo del genocidio appartiene quasi per intero, sia pure con autorevoli episodiche anticipazioni, al secolo breve. Non che la storia anche più antica non ci abbia mostrato

a quali livelli di efferata ferocia la bestia umana possa giungere: mai però essa si era dedicata all'annientamento di massa con tanta scientifica e burocratica efficienza, con l'atteggiamento di chi deve risolvere un arduo impegnativo problema fisico-matematico.

A una tale rottura della continuità della storia, sotto cui si intravede una profonda lacerazione del pensiero filosofico moderno e il prevalere di un atteggiamento nichilistico e distruttivo³, l'architettura non poteva reagire se non frantumando i consolidati riferimenti ad una tradizione non più adeguata a raccontare un simile orrore. Nel museo della Shoa di Berlino di Daniel Libeskind, un lungo corpo spezzato si contorce sul terreno, flagellato da tagli obliqui brutalmente aperti come ferite sanguinanti. All'interno, il vuoto di alcuni ambienti allude all'assenza voluta e tragica di un popolo ridotto a coltre calpestabile di mute sagome metalliche prive di identità, volti anonimi con occhi sbarrati e bocche disperatamente aperte in un ultimo grido strozzato.

Ben altra è, per fortuna, l'atmosfera che, in tutta l'Europa continentale, generalmente si respira nei luoghi della morte e del dolore, dove una cultura di ascendenza nordica e anglosassone si contrappone nettamente alla visione generalmente lugubre e pomposa diffusa nel mondo neolatino e mediterraneo. Quest'ultima affonda le sue radici nella pesante, tenebrosa religiosità barocca, che trova nei teatrali monumenti berniniani il proprio apice espressivo.

Per capire la diversità di atteggiamento, psicologico prima che architettonico, dei contrapposti modelli culturali, basti pensare al carattere aperto, luminoso, sereno dei tipici cimiteri inglesi totalmente immersi nel verde: l'immagine della morte è come diluita in un accogliente e protettivo rapporto con la natura, a cui l'ultimo distruttivo, traumatico evento, lungi dal distaccare, unisce ancor più intimamente.

Si afferma un senso panico della natura, intesa come forza vitale e creatrice, che suscita ammirazione e romantico sgomento. Per rimanere al Novecento, tra il 1935 e il 1940, Erik Gunnar Asplund, uno dei maggiori architetti norvegesi della sua generazione, realizza il crematorio di Stoccolma, quietamente disteso nel verde di lievi ondulazioni collinari.

Emerge, dall'articolazione dei bassi corpi inseriti tra gli alberi, in mezzo alla natura appunto, un sentimento della morte totalmente lontano da quello cupo e barocco, che dall'Europa meridionale si era esteso anche al Nuovo Mondo attraverso lo sconfinato impero di Filippo II e dei suoi conquistadores.

Ma, nell'ultima parte del Novecento, una sensibi-

lità nuova comincia ad affermarsi anche in Italia. Proprio l'ultimo scorcio del secolo appena passato ci regala l'ampliamento del cimitero di Urbino di Arnaldo Pomodoro: sulla dolce collina umbra, tra vigneti e ulivi, lo spazio della morte si impone come lacerante ferita inferta alla terra, slabbrata, mal suturata. La via dei morti è incassata nel suolo e i loculi dei defunti sono ricavati al di sotto del piano esterno di campagna: non è ancora l'asettico allontanamento dell'immagine della morte e il suo confinamento nei luoghi deputati (ospedali e cimiteri appunto), ma già si avverte un ritegno a mostrare l'inesorabile corruzione degli individui, quasi per evitare -paradosso insanabile- che essa possa in qualche modo inquinare la distaccata e indifferente armonia della natura, opera tuttavia di quegli stessi uomini e di tutte le precedenti transeunte generazioni.

Vorrei chiudere questo excursus –sicuramente lacunoso e non sistematico- sull'architettura della morte dall'Ottocento a oggi con un personaggio come sempre fuori dal coro, che fa storia a sé, Carlo Scarpa, autore della sistemazione funeraria per la famiglia Brion: una complessa trama di spazi, simboli e percorsi, sviluppata subito accanto al cimitero di San Vito di Altivole (TV)⁴. A quest'opera, che può a buon diritto essere ritenuta il suo capolavoro, Scarpa lavorò costantemente per quasi dieci anni nell'ultima parte della sua vita, dal 1969 al 1978, quando morì per un banale incidente durante un viaggio a Sendai in Giappone.

Si tratta di una cappella molto particolare: sorge infatti all'esterno e in ampliamento del cimitero cittadino, costeggiandolo a «L» su due lati, ma ha un'estensione se non superiore almeno pari rispetto ad esso. Si entra dal cimitero preesistente (ma c'è anche un secondo accesso diretto dall'esterno) tramite uno stretto vano, i «propilei», dominato sul fondo dall'allusivo motivo di due cerchi parzialmente sovrapposti come fedine nuziali incrociate, simbolo dell'amore coniugale. All'esterno, un segnale inquietante attira lo sguardo: un filo di acciaio è teso nel vuoto, sul prato, senza ragione apparente⁵. Superati pochi gradini⁶, lo spazio si biforca ortogonalmente in opposte direzioni. A sinistra usciamo su un prato assolato tagliato in diagonale da una lunga struttura ad arco direttamente poggiata sul terreno: è l'«arcosolio» che accoglie, in una piccola conca circolare incassata, le tombe dei coniugi Brion.

Come nei sarcofagi etruschi di Valle Giulia o del Louvre, a testimoniare un profondo legame che va oltre la morte, Onorina e Giuseppe Brion si protendono l'una verso l'altro, sembrano quasi tendersi la mano in un estremo slancio affettivo⁷, all'ombra



di un arcobaleno colorato dalle preziose piastrelle vitree di Mario de Luigi: un segno, finalmente di quiete, che protegge le arche pericolosamente inclinate come navi sballottate dai flutti tempestosi dell'esistenza.

La parte inferiore è realizzata in marmo di Carrara bianco venato, mentre le casse superiori, incastrate nel granito scuro, sono in palissandro con scritte in ebano e avorio.

Da qui in avanti il percorso, che era stato accompagnato e quasi indirizzato dall'acqua di un canale, sempre più mossa e gorgogliante via via che si riduce la sezione fino agli anelli terminali, si dirama di nuovo. Sulla destra, nei pressi del muro di cinta, le spoglie dei parenti sono raccolte sotto una massiccia «edico-

L'arcossolium con l'intradosso decorato a piastrelle smaltate e un primo piano delle arche dei coniugi Brion.

Il «tempietto» di famiglia circondato dall'acqua, con il passaggio a lastre separate verso il boschetto di cipressi.



L'isola dei Morti di Böcklin.



la», una sorta di tenda o caverna in calcestruzzo chiusa da falde asimmetriche. Una lama di luce cala dall'alto attraverso un taglio praticato lungo la linea di colmo, creando riflessi cangianti sul marmorino nero che riveste l'intradosso di copertura: luce divina che taglia le tenebre della morte. Riparate sotto la "caverna", le tombe dei parenti dei Brion sono indicate da semplici lapidi delicatamente poggiare sull'erba.

Procedendo lungo l'asse principale, prima allo scoperto e poi nel prosiegua al coperto, un complesso snodo trapezio conduce al tempio di famiglia.

L'isolotto con la tomba di Rousseau nel parco di Ermenonville in un dipinto di Hubert Robert del 1802.



A questo spazio di preghiera e raccoglimento si giunge anche dal secondo ingresso, quello diretto dall'esterno. La cappella è per tre quarti circondata dall'acqua, simbolo di vita e di purezza, che visivamente la separa da un boschetto di cipressi disposti secondo una griglia quasi regolare. La loro presenza si carica di un valore simbolico più denso, aggiuntivo rispetto alle forme ordinarie, che unisce a miti lontani suggestioni tipiche del paesaggio romantico⁸.

Il boschetto è collegato alla cappella soltanto da una successione di lastre in calcestruzzo, separate tra loro e appena emergenti dal pelo dell'acqua. Tutto il contesto, l'acqua quasi ferma e questo incerto passaggio, è anche un omaggio alla cultura giapponese, mediata attraverso la lezione wrightiana: il riferimento più diretto è agli stretti sentieri di pietre isolate, spesso irregolari e oscillanti, che conducono alla casa del tè⁹.

L'acqua, sempre presente nei progetti di Scarpa¹⁰, arricchisce le due testate del lotto, ma fa da filo conduttore continuo dell'intera composizione, in un silenzioso, discreto movimento appena avvertibile dall'osservatore. Venezia, Ravenna, i giardini arabi e l'Alhambra sono tutti echi chiaramente avvertibili nel modo sapiente con cui Scarpa maneggia uno dei materiali apparentemente più inconsistenti e fuggevoli per un architetto.

L'interno della cappella si articola in diagonale verso l'altare. Su di esso galleggia una cappa di luce in calcestruzzo a pareti svasate rivestite in listelli di mogano sovrapposti: una piramide inversa, virtuale, svuotata e visibile dal basso, sulle cui superfici scanalate la luce gioca con le fitte modanature che si restringono verso l'alto in progressivo aggetto.

L'idea della piramide capovolta, un baldacchino di luce «sospeso» sul piccolo altare, richiama alla mente insospettabili, inattese assonanze con un passato quasi completamente avvolto nell'oblio: l'originale intuizione di Le Brun chiamato a disegnare le decorazioni per il catafalco del cancelliere Séguier, quanto di più distante potremmo immaginare dai mondi culturali e progettuali scarpiani, si rivela paradossalmente il riferimento forse più intimo sul piano dell'emozione¹¹. Mentre sulle pareti dietro l'altare formelle quadrate realizzate con sottili lastre marmoree introducono tenui luminosità alabastrine da basilica paleocristiana, la luce calda che accarezza dall'alto le venature del legno ricorda, irradiandosi, i raggi di legno dorato di Bernini riflessi sul volto in estasi di Santa Teresa e sull'ambiguo complice sorriso dell'angelo che la sostiene. Un misterioso bradisismo affonda le insistite modanature delle pareti esterne sotto il livello dell'acqua, come a Pozzuoli o come accade sempre a Venezia, nel basamento dei palazzi e negli approdi: Scarpa stesso si era del resto definito «un uomo di Bisanzio venuto a Venezia attraverso la Grecia»¹², volendo significare la capacità di sedimentare tutta la storia dell'architettura, nel solco profondo della Tradizione.

A destra del corridoio di accesso il percorso è chiuso da un telaio metallico vetrato apparentemente bloccato: ma basta appena spingere uno dei traversi verso il basso che miracolosamente il setto affonda senza sforzo, scomparendo nel pavimento, da cui con la stessa facilità può risalire grondando acqua. Il meccanismo, incomprensibile dall'interno, è in realtà ben visibile sulla parete esterna, nel moto complicato di una serie di cavi, di pulegge e contrappesi che disegnano arcane figure sulla cruda superficie in calcestruzzo. Se alcuni misteri trovano soluzione, come la porta a scomparsa nell'acqua, molti altri rimangono sospesi. Sin dall'inizio l'osservatore, abilmente tenuto in uno stato di continua attesa (attraverso il metodo scarpiano dell'anticipazione, del «vedere e rivedere» secondo una felice formula interpretativa)¹³ viene continuamente messo di fronte a eventi sconcertanti, a segni gravidi di allusioni, che spesso restano –volutamente o meno- incerti, non chiariti. Senza che ciò riduca la qualità artistica del progetto, di cui forse sono, al contrario, la più profonda ragion d'essere. Imprevisti, rallentamenti, scorci improvvisi costituiscono insomma arricchimento indispensabile a rendere viva e coinvolgente l'esperienza spaziale¹⁴. Superato lo strano cancello a saliscendi, eccoci infine davanti ad un'altra grande vasca su cui galleggia immobile tra le piante acquatiche uno strano vascello in legno e metallo, astronave di un Caronte traghettatore di anime nello spazio interstellare di un medioevo

(ormai) prossimo venturo. È il «padiglione della meditazione», una scatola tagliata a metà e pericolosamente in bilico su quattro esili pilastri binati in acciaio, disposti a spirale saltando gli angoli, come neanche Borromini avrebbe saputo fare.

Sulla superficie dell'acqua, giace inerte una croce labirintica, che aggiunge silenzio al silenzio, mistero al mistero.

In ogni angolo o frammento di questo spazio incantato il gioco delle ombre, continuamente mutevoli durante il giorno, risulta fondamentale: è il tema -sempre attentamente studiato- che introduce l'idea stessa del tempo che scorre e prepara al confidente incontro con il comune destino. Dolore, pietà e affetto caratterizzano ogni passaggio di questa straordinaria macchina poetica per l'elaborazione del lutto. Senza dubbio, le circostanze sono state incredibilmente favorevoli a questa singolare realizzazione: l'architettura, infatti, e quella funeraria in particolare, è economicamente impegnativa. Come aveva ben compreso il cardinal Chigi già molto prima di diventare papa, i costi sono difficilmente ammortizzabili, se non in termini di futuro prestigio sociale. In un'infuocata assemblea universitaria, nel 1968, in piena contestazione studentesca, Scarpa rivendicò -non senza coraggio- il suo diritto, quasi un auspicio, di trovarsi un «nuovo faraone» che gli facesse costruire la sua tomba. Il faraone che di lì a poco



Il complesso meccanismo di sollevamento a pulegge, cavi e saliscendi, del cancello di accesso al padiglione della meditazione.

Il «padiglione della meditazione» con la croce labirintica appena affiorante tra le piante acquatiche.



doveva offrirgli l'attesa opportunità si rivelò in realtà quanto mai democratico e riservato¹⁵. Ai quesiti che spesso affliggono non solo gli addetti ai lavori, critici e architetti, ma anche il comune osservatore: «può l'architettura, specie quella legata al concetto di morte, toccare così delicatamente le corde dell'animo umano da diventare essa stessa poesia?», ma, soprattutto, «può l'architettura moderna fare a meno di simboli?», Scarpa sembra offrire risposte commoventi e precise.

In questo angolo ameno e appartato della campagna trevigiana, il tempio e il tempo della morte si sono infine trasformati in una lunga passeggiata all'interno di un giardino letteralmente disseminato di simboli, che fanno però parte integrante dello spettacolo della natura: non sarà forse simile a questo spazio armonioso e riservato il *paradeisos*, il meraviglioso recinto chiuso da muri, il paradiso insomma, da sempre disperatamente bramato da ogni uomo?

Bibliografia

- Albertini, Bianca e Bagnoli, Sandro, *SCARPA – MUSEI ED ESPOSIZIONI*, Jaca Book, Milano 1992
- AA.VV., *Storia dell'Architettura – vol. 1/15*, collana a cura di Gabucci Ada, Mondadori Electa S.p.A., Milano 2009
- Borsi, Franco, *Bernini Architetto*, Electa Editrice, Milano 1980
- Gravagnuolo, Benedetto, *ADOLF LOOS*, IDEA BOOKS EDIZIONI, Milano 1981
- Hauser, Arnold, *STORIA SOCIALE DELL'ARTE*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 1956
- Lankheit, Klaus, *Il tempio della ragione – Disegni inediti di Boullée*, Editrice Magma, Milano 1977
- Loos, Adolf, *Parole nel vuoto*, traduzione italiana di Sonia Gessner, Adelphi Edizioni, Milano 1992
- Martin, Roland, *ARCHITETTURA GRECA*, Electa, Milano 1980
- Monestiroli, Antonio, *La metopa e il triglifo (nove lezioni di architettura)*, Editori Laterza, Roma-Bari 2002

- Murphy, Richard, *Carlo Scarpa & Castelveccchio*, Arsenale Editrice, Venezia 1991
- Norberg-Schulz, Christian: *Genius loci (paesaggio, ambiente, architettura)*, Electa, Milano 1979
- Polano, Sergio, *Carlo Scarpa: Palazzo Abatellis*, Electa, Milano 1989
- Schumacher, Thomas L., *Terragni e il Danteum*, Officina Edizioni, Roma 1983
- Sloss Ackerman, James, *L'ARCHITETTURA DI MICHELANGELO*, Torino 1968
- Summerson, John, *IL LINGUAGGIO CLASSICO DELL'ARCHITETTURA*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 1990
- Wilton-Ely, John: *Piranesi*, Electa, Milano 1984 (Edizione originale in lingua inglese, Thames and Hudson Ltd, London 1978)
- Zevi, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Giulio Einaudi Editore s.p.a., Torino 1961
- Zevi, Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino 1962

Note

¹ Vedi in proposito il fondamentale libro di Emanuele Severino, *Tecnica e architettura*, (a cura di Renato Rizzi), Raffaello Cortina Editore, Milano 2007 (prima edizione 2003). Scrive Severino:

«L'angoscia non è il dolore che stordisce: essa accompagna il tempo in cui l'uomo comincia a pensare come potrà riuscire ad allontanare e a evitare il più possibile il dolore. L'angoscia, come il pensiero, crescono nelle pause del dolore. E ciò che soprattutto

angoscia è l'imprevedibilità del futuro. Atterrisce che il dolore possa irrompere di nuovo, da un momento all'altro, imprevisto. L'imprevedibilità del dolore è il centro dell'angoscia.» (pagg. 26 e seg.)

² Il tema è stato ad esempio affrontato con impareggiabile forza comunicativa ancora agli inizi del Novecento da Loos, architetto viennese tra i padri dell'architettura moderna. In un suo famoso saggio «Architektur» del 1910, oggi nel libro *Adolf Loos - Parole nel vuoto* (edizione italiana nella traduzione di Sonia Gessner, Adelphi Edizioni, Milano 1972, p. 255) egli scrive: «Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa è architettura». Loos intende sottolineare come proprio davanti a una sepoltura l'attività costruttiva dell'uomo ritrovi integralmente la sua dignità. Il risultato è allora un'architettura capace di recuperare le più profonde ragioni della sua qualità e una forza evocativa essenziale, priva di inutili orpelli.

³ Riferimento obbligato è ancora il bel libro di Emanuele Severino, *Tecnica e architettura*, (op.cit.). Si legga in particolare il capitolo «Raumgestaltung» (pagg. 88-102) e, in stretto e illuminante abbinamento le pagg. 9 e seg. dell'introduzione di Renato Rizzi.

⁴ Materializzare un'idea astratta attraverso l'architettura, i percorsi e i materiali per tradurre l'esperienza stessa della vita e della morte in un racconto spaziale di alta intensità simbolica ed emotiva, era in verità una strada già tentata da un altro dei grandi architetti italiani del Novecento, Giuseppe Terragni. Nel suo *Danteum*, sfortunatamente rimasto a livello di progetto, per celebrare degnamente «il massimo poeta degli italiani», egli aveva immaginato un'architettura visionaria, che, variando tipo e peso dei materiali (dalla pietra al cristallo) e giocando su ombre profonde e luminose trasparenze, proponeva l'originale rilettura delle tre cantiche dantesche: il lungo viaggio dell'anima obnubilata dal peccato dai patimenti dell'inferno alla beatitudine celeste.

⁵ In realtà, il cavo teso sembrerebbe voler impedire - con una barriera quasi virtuale appena visibile, che, una volta giunti sul prato nei pressi dell'arcosolio, si possa raggiungere il bordo della grande vasca su cui galleggia il «padiglione della meditazione», senza ripassare per il percorso accuratamente predisposto da Scarpa, maestro indiscusso nel «dissimulare» - in tutti i suoi allestimenti - la presenza necessaria di percorsi coerenti di visita, in qualche modo obbligatori proprio perché razionali e attentamente analizzati.

⁶ I gradini sono disassati rispetto al vano forse per invitare il visitatore ad andare verso destra piuttosto che verso sinistra, venendo spontaneo allontanarsi dalla parete a cui è addossata la scala. La presenza dei due frapposti gradoni a doppia alzata richiama prepotentemente il ricordo dei Propilei di Atene di Mnesicle, dove il percorso delle Panatenee si infilava tra le colonne, tagliando letteralmente i gradoni monumentale (palesamente non percorribili) lasciando in vista la nuda roccia sottostante. Non a caso Scarpa stesso ha dato proprio quel nome al lungo vano di accesso: omaggio evidentemente non solo formale alla tradizione dell'architettura classica.

⁷ Ha scritto lo stesso Scarpa: «È bello che due persone che si sono amate in vita si pieghino l'una verso l'altra per salutarsi dopo la morte».

⁸ Al recupero dell'idea classica di «boschetto sacro» si aggiunge probabilmente in Scarpa anche un riferimento di sapore romantico, al giardino di Ermenonville, il primo dei grandi giardini paesistici francesi, realizzato nella seconda metà del Settecento, e al dipinto *L'isola dei Morti* del pittore simbolista svizzero Arnold Böcklin, proposto dall'artista in ben cinque diverse versioni.

⁹ Nella cultura giapponese, il percorso che conduce alla casa del tè è detto *tobi-ishi*; è stretto e insicuro (spesso è fatto di pietre isolate e malferme. Per percorrerlo occorrono concentrazione e cautela. La pericolosità è però voluta, per preparare l'ospite alla cerimonia del tè, momento di grande godimento e perfetta armonia di corpo e spirito.

¹⁰ Magistrale è la descrizione fatta da Antonio Piva in *La costruzione del museo contemporaneo*, Jaca Book, Milano 1998, pp. 99-102, (riportata anche da Albertini e Bagnoli, op.cit., p. 25): «Troveremo i passaggi, dall'interno all'esterno, sottolineati dagli attimi concessi alla natura, alle poche cose preziose come l'acqua se è raccolta e condotta in modo da farsi vedere e da non disperdersi; il disegno della pavimentazione della corte, gli scorci verso la città».

¹¹ Quando, il 25 gennaio 1672, morì il vecchio cancelliere Séguier, toccò a Le Brun progettare le decorazioni per l'ufficio funebre nella Chiesa dell'Oratoire. L'idea era molto suggestiva: nel «castrum doloris», quattro figure allegoriche sorreggevano un'urna gigantesca, che a sua volta portava l'alto feretro coperto di drappi e l'urna ducale. La vera novità dell'allestimento era però costituita da una piramide di lumi pendente dalla volta, apparentemente sorretta da due angeli in volo ad ali spiegate, che formava come un baldacchino di luce sopra il feretro. La macchina scenografica era per la prima volta nettamente divisa in due: una zona massiccia direttamente scaricata a terra e un'altra, aerea e completamente staccata, che si librava leggera sopra di essa.

¹² Sono le parole che gli attribuisce Aldo Businaro in una commossa intervista in cui traccia un inedito ritratto del grande architetto veneziano.

¹³ *Percorso e «rivedere»* è per l'esattezza l'espressione coniata da Bianca Albertini e Sandro Bagnoli, due dei collaboratori storici di Carlo Scarpa, che ne hanno diffusamente ed efficacemente parlato per spiegare la metodologia compositiva del maestro nei percorsi museali e nelle esposizioni in *Carlo Scarpa - Musei ed esposizioni*, Jaca Book, Milano 1992, pag. 16 e seg. Uno dei paragrafi è poi intitolato *dovere e voler rivedere*, a sottolineare la straordinaria capacità di Scarpa di dissimulare il tracciato obbligatorio di visita predisposto, trasformandolo in un vero e proprio «itinerario di emozioni». Gli esempi utilizzabili sono così numerosi da lasciare soltanto l'imbarazzo della scelta: dalla mostra di Piet Mondrian del 1956 (dove un taglio improvviso in un pannello consente di sbirciare, in lontananza e in anteprima, l'ultima opera del pittore collocata alla fine del percorso espositivo) agli accorgimenti, via via più sofisticati e scenografici, messi in atto a Palazzo Abatellis o a Castelvechio.

¹⁴ Se esiste una traduzione architettonica dell'*opera aperta* di Umberto Eco, questa potrebbe essere proprio l'architettura di Scarpa e in particolare quella del complesso monumentale di Brion. L'opinione di Manfredo Tafuri appare, nel merito, convincente e condivisibile. Robert Venturi, in *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980 (p. 123), ha a sua volta precisato: «Poeti e drammaturghi accettano dilemmi senza soluzioni; la validità degli interrogativi e l'incisività del significato sono ciò che rende le loro opere pertinenti al campo dell'arte più che a quello della filosofia ... Nell'edificio o nell'immagine urbana validamente complessi, l'occhio non vuole essere soddisfatto troppo rapidamente o troppo facilmente [...]». Lo stesso Scarpa del resto aveva affermato che non è indispensabile per l'osservatore cogliere ogni possibile riferimento simbolico o culturale: «Se l'architettura è buona chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene. L'ambiente educa in maniera critica» (da «Mille Cipressi», conferenza di Carlo Scarpa a Madrid, in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), *Carlo Scarpa, opera completa*, Electa, Milano 1984, p. 287).

¹⁵ La tomba di famiglia si è infatti trasformata in un giardino non soltanto per la famiglia Brion, ma per l'intero paese. Disse una volta lo stesso Scarpa: «Questo è l'unico lavoro che vado a vedere volentieri, perché mi sembra di aver conquistato il senso della campagna, come volevano i Brion. Tutti ci vanno con molto affetto, i bambini giocano, i cani corrono, bisognerebbe fare tutti i cimiteri così.» La frase è tratta da «Mille Cipressi», conferenza tenuta da Carlo Scarpa a Madrid (1978), in F. Dal Co, G. Mazzariol (a cura di), op. cit. p. 286.

METODOLOGIE ESPOSITIVE A CONFRONTO

ORIENTAMENTI DELLE MOSTRE PUBBLICHE A MILANO

Piero Manzoni, *Linea m 7200*, 1960, inchiostro su carta, cilindro di zinco ricoperto da fogli di piombo; cm 96x66, Heart, Herning.

Molte le mostre organizzate e proposte dalla città in questo periodo, esposizioni diverse per temi e soggetti coinvolti, ma che rientrano tutte nel palinsesto della Primavera di Milano, un progetto del Comune dedicato alla città ed alle sue eccellenze storico artistiche e culturali, per provare a rendere la nostra metropoli una capitale culturale.

Una di queste è la retrospettiva dedicata a Piero Manzoni, allestita a Palazzo Reale e curata da Flaminio Gualdoni e Rosalia Pasqualino di Marineo, che con oltre centotrenta opere descrive la vicenda artistica di uno dei protagonisti dell'arte italiana degli Anni Cinquanta.

La mostra racconta il percorso artistico di Manzoni, attraverso una selezione di pezzi chiave che accostati gli uni agli altri vogliono mostrare il mutare e l'evolversi delle tecniche sperimentate dall'artista. Dai primi quadri, scuri e materici, segnati dalla presenza in silhouette di oggetti forse simbolici come le chiavi, agli *Achrome*, con sovrapposti strati di gesso spatolato, tela grinzata e caolino, che si evolvono negli anni con la sovrapposizione di cotone idrofilo, polistirolo espanso, sassolini, fibra sintetica e carta compressa.

Le *Linee*, che nascono dalla riflessione sul tempo, lo spazio, il segno e la carta, costituite da un segno grafico continuo tracciato all'infinito su un rotolo di carta bianca, tagliato a metri e inscatolato, con tanto di etichetta che ne dichiara al pubblico il contenuto, cui si affiancano i *Corpi d'aria*, sculture pneumatiche preparate e confezionate in serie dall'artista affiancate dalla variante del *Fiato d'artista*. Le *Uova* firmate da Manzoni con la sua impron-

Emilio Scanavino, *Scultura*, 1968, bigoli in terra cotta smaltata e uovo dorato a 3° fuoco, dimensioni variabili.



ta digitale, la *Base magica*, all'origine delle *Sculture viventi* e delle relative *Carte d'autenticità*, fino alla da tutti conosciuta *Merda d'artista*. Fa da corollario un nucleo di documenti d'archivio, cataloghi, fotografie e manifesti, che raccontano l'artista e il momento culturale che lo vide protagonista.

Una mostra interessante che, attraverso la selezione delle opere esposte, permette di cogliere l'evoluzione e il procedere dell'arte di Manzoni, se pur con qualche difficoltà dovuta ad un allestimento che se sembra pensato e strutturato in maniera cronologica, nella realtà risulta mescolare le diverse tipologie di opere esposte, confondendo sugli effettivi sviluppi del suo fare artistico.

Alla Fondazione Stelline è allestita *Nascenza*, personale di Emilio Scanavino. Curata da Elisabetta Longari in collaborazione con l'Archivio Scanavino, la mostra è costruita come un percorso di rilettura di alcune opere dell'artista, che è stato uno degli indiscussi protagonisti dell'informale italiano.

Un allestimento semplice che rende protagoniste le sculture, le installazioni ed un nucleo di disegni inediti, selezionati per l'occasione, che nella sala con volta a botte in mattoni rossi della Fondazione trovano la loro perfetta collocazione, come fossero posti dentro un'ideale incubatrice.

Guardando le opere esposte sembra emergere un fare arte che ha alla sua origine alcune forme semplici e pulite, primordiali, da cui l'artista continuamente riparte, declinandole lungo percorsi creativi di volta in volta diversi. L'uovo, le mani, i nodi, sono simboli del fare e del creare, che da una materia primordiale nascono e si sviluppano evolvendosi e trasformandosi lentamente.

Le mani rappresentano un punto di partenza materiale, in quanto strumenti del fare, e insieme creativo: sono loro che plasmano la terra dandole quella forma paradigmatica che le è propria, ma al contempo sono emblema di un fare artistico che per Scanavino è un fare artigianale. L'uovo è qui me-

tafora della nascita, della nascita citata nel titolo della mostra, ma è anche simbolo di uno sviluppo che segue le leggi della natura, che se pur materialmente è creato dall'artista, una volta germogliato segue una propria libera evoluzione. Nei disegni, che possono essere forse letti come fasi del ciclo di sviluppo di alcune delle opere esposte, in un'ottica del fare arte per la quale tutti i diversi mezzi espressivi concorrono alla produzione artistica, emerge con forza questa trasformazione della forma archetipica secondo un percorso proprio.

La Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente dedica invece la propria esposizione a quegli artisti milanesi per nascita o per adozione nati esclusivamente tra il 1930 e il 1939 e quindi appartenenti, anagraficamente, alla generazione di Manzoni, che protagonista della mostra di Palazzo Reale diviene qui punto di partenza per tracciare una mappa di quel periodo.

La mostra curata da Elena Pontiggia e Cristina Casero è certamente un'occasione per restituire lustro ad una storica istituzione milanese, attraverso un percorso che vede protagoniste cinquantasette opere, una per ognuno degli artisti presenti, selezionate tra quelle della stagione artistica successiva al Realismo, all'Informale, al Realismo Esistenziale.

Certo si può contare chi manca, chi è stato escluso, ma i criteri alla base della mostra sono ben chiariti dalle curatrici nel catalogo. Apre l'esposizione Dangelo, seguito da un monocromo bianco di Castellani e uno rosso di Bonalumi. C'è una splendida *Superficie magnetica* di Boriani e tutto il Gruppo T al completo; c'è il gruppo del Cenobio, senza Vermi di un paio d'anni troppo giovane; ci sono i colori forti e i soggetti fumettistici di Adami e la riflessione sulla società contemporanea di Mariani vicino alle opere antiamericane di Baratella e Spadari. Federica Galli e Iros Marpicati, Forgioli, Pericoli, Vago e Ossola, un *Libro cancellato* di Emilio Isgrò e un collage di Gini.

Ampio spazio è poi dato, fortunatamente, alla scultura, con opere allestite al centro della sala, all'interno di una struttura costruita come una sequenza continua di vani. Da Staccioli a Pardi, da Spagnulo a Pomodoro Fabro e Bodini, con opere selezionate *in primis* tra quelle facenti parte delle collezioni della Permanente stessa, che ben raccontano le ricerche cruciali del periodo.

Infine Aligi Sassu e Nino Franchina. Opere su carta nella Milano degli anni Trenta, la mostra curata da Valentina Raimondo e allestita nelle due sale espositive della Fondazione Corrente lungo un percorso che vede affiancati disegni per lo più inediti e rari materiali d'archivio, che è stata realizzata grazie al prestito delle opere concesso rispettivamente dalla Fondazione Helenita e Aligi Sassu e dall'Archivio Nino Franchina.

I due autori provengono da esperienze artistiche di-

verse, sia dal punto di vista geografico che da quello più strettamente espressivo; se Sassu guarda da un lato al Futurismo mentre dall'altro studia la pittura dell'Ottocento francese, che lo influenzerà nella declinazione dei temi indagati nelle sue opere e nella chiave di lettura usata per guardare all'arte precedente, Franchina si forma all'Accademia di Palermo e realizza le sue prime opere a partire dagli stilemi del Novecento, guardando poi all'Espressionismo francese. Dall'ottobre 1936 all'aprile 1937 lo scultore siciliano e il pittore milanese di origini sarde condividono non soltanto lo studio di Sassu in via Sant'Antonio, ma anche le amicizie, la vita e la ricerca. I contatti con il mondo artistico e culturale della Milano degli anni Trenta sono stretti per entrambi e comuni; risulta inevitabile la reciproca influenza, che sembra nascere anche dall'esigenza di produrre un'arte che sia, col procedere dei giorni, sempre più eticamente motivata. Emerge una ricerca comune che vede protagoniste le figure umane, studiate nei volti e nella declinazione dei corpi, uomini, donne ma anche pugili e cavalli, che se appartengono, quest'ultimi, al mondo proprio di Sassu, diventano ora protagonisti anche degli studi di Franchina.

Guardando le opere in mostra si vede chiaramente la comunione di soggetti, mezzi e sviluppi espressivi, tanto che talvolta risulta quasi difficile distinguere le due diverse mani; questo non nell'ottica di un copiare l'uno i tratti nell'altro, ma nel parallelo sviluppo formale delle soluzioni disegnative proprie della loro comune indagine artistica.



Aligi Sassu, Disegno 6, Senza titolo (Figura femminile), acquarello su carta, mm 330x244, 1934, Fondazione Helenita e Aligi Sassu.

Luciano Fabro, *De Italia*, 1972, pelle piegata, cm 110,5x110.



RETORICHE VERBOVISIVE

INTORNO AL GRUPPO 70 E ALLA POESIA VISIVA

È indiscutibile che la lingua sia uno strumento sociale, perennemente in movimento e suscettibile a continue lessicalizzazioni e grammaticalizzazioni, denotative della cultura vigente. Non a caso D'Achille ha definito la lingua come una «lingua di cultura», caratterizzata dalla mutevolezza e dalla elasticità delle proprie strutture morfo-sintattiche. Società, lingua e cultura sono legate indissolubilmente in un continuo processo di rinnovamento e consolidamento delle strutture. In tal senso, la lingua, in quanto sistema di segni, può essere esaminata come sistema di relazioni significative, nello stretto rapporto che si instaura fra il codice linguistico della collettività (langue) e l'attuazione individuale delle potenzialità del medesimo codice (parole), come è stato affermato da De Saussure. In tale sistema di relazioni, la lingua denota la propria istanza referenziale, qualificandosi come riflesso indiscusso della realtà sociale. Il dinamismo delle trasformazioni sociali e culturali, che hanno caratterizzato il 'secolo breve', hanno prodotto un processo di omologazione linguistica, ove le variabili diatopiche e diastratiche, legate allo spazio e alla posizione socialculturale del parlante, hanno subito una forzatura sia a livello politico e istituzionale, che a livello degli intellettuali militanti. La massificazione della comunicazione e dell'informazione, prodotta dalla società industriale e del consumo, ha generato nuovi modelli di lingua, aprendo i confini della linguistica ai nascenti concetti di lingua trasmessa, formale/informale, settoriale/tecnica e di sottocodice. Se da una parte

si assiste a una semplificazione della sintassi in virtù di una maggiore manipolazione nell'uso del codice linguistico, dall'altra si manifesta una specializzazione del lessico, come conseguenza della complessità culturale della nuova società. La passività di tali modelli ha fatto sì che i media sancissero il passaggio da un uso prettamente tecnico-scientifico a un uso comune del lessico, prima con funzione connotativa e metaforica, poi sempre più concettuale. Di fatto, la lingua dell'avanguardia del secondo Novecento è caratterizzata dallo scarto dalla norma e dall'infrazione dei codici precostituiti nell'idea che la demistificazione del sistema linguistico possa mettere in luce il problema dell'alienazione prodotta dalla società, in quanto effetto della lingua sociale massificata: un fare poetico inteso come inerenza, come mimesis critica, rispecchiamento e contestazione.

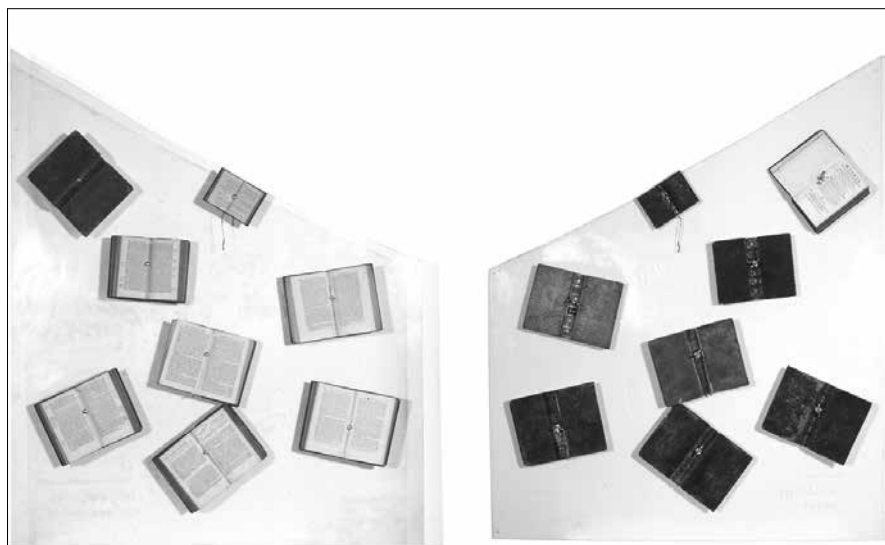
Le teorie linguistiche che hanno agito nell'ambito creativo della Neoavanguardia hanno operato anche nell'ambito dell'idee verbo-visuali che hanno condotto alla constatazione che il sistema linguistico può essere utilizzato come strumento formativo delle opere letterarie e artistiche, oppure come modello epistemologico in quell'arduo tentativo di indagare fino a che punto i principi di letterarietà e di artisticità siano stati derogati nelle varie modalità espressive, che rientrano nella pratica sperimentale della Neoavanguardia e della sperimentazione verbo-visuale, come la messa in luce delle deviazioni significative, che sono andate a infrangere le regole linguistiche stabilite dalla tradizione letteraria e dalle tendenze artistiche dominanti. Attraverso la simbiosi fra l'analisi del sistema linguistico contemporaneo e la possibile relazione estetica che si instaura fra i vari registri è possibile la strutturazione del messaggio poetico verbo-visuale; allo stesso modo, accogliendo la lezione estetica delle avanguardie storiche e distinguendo, nell'analisi del linguaggio, fra codice linguistico e sottocodici massificati dalla società industriale, si opera la sintesi di due sistemi comunicativo-percettivi: quello verbale e quello iconico, da sempre tenuti divisi dalla tradizione delle arti. La novità e la rottura con il canone avviene, in tal senso, nell'ambito di due universi ben distinti, ma capaci di compenetrarsi in strategie estetiche del tutto nuove sul piano della sperimentazione. Paradossalmente è nella banalità del processo di integrazione e sintesi che la Neoavanguardia porta l'Arte al piano inferiore delle grandi masse, senza ricorrere a particolari modalità di decodifica.

La poesia riacquistava il senso etimologico di poïesis, di azione creatrice ad ampio raggio, ritornando a essere un "fare artistico" tout court al di là di tutte le specializzazioni convenzionali dei generi artistici. Poesia, pertanto, come manipolazione

Eugenio Miccini, *Adversis rebus*, lettera metallica su tela emulsionata, cm 114,5x145,5 - 1972.



pluri-artistica e inter-artistica della lingua scritta e parlata, della parola lirica e quotidiana, nuovamente comunicativa in una dimensione inedita, oltre se stessa e oltre la convenzionalità del sistema linguistico odierno. Inevitabilmente la letteratura e l'arte dovevano farsi carico della nuova situazione culturale e promuovere delle linee direttive che fossero in sé estetiche e linguistiche, capaci di una sintesi mimetica in relazione all'esigenza di una strutturazione stabile e non più mutevole del reale. La parola diventa materia vivace e dinamica che tenta il riscatto della propria concretezza, nella visione di un linguaggio che esiste in qualità di "materia fra la materia": essa pone il riscatto, utilizzando la terminologia della linguistica saussuriana, del proprio «significante grafico» a discapito del «significato». Una soluzione tecnica, indirizzata a realizzare una iper-evidenza del significante, in modo che i segni verbali siano più densi, visibili e vistosi, ossia trasfigurati in segni pittorici, dotati di molteplici significati. Nella pratica verbo-visuale il significante si presentava sempre più come una forma generatrice di senso, colma di cumuli di denotazioni e connotazioni, in virtù di una serie di codici e di lessici, capaci di ristabilire le corrispondenze fra gruppi di significati, indicando il senso come attuazione concreta del valore significativo del significante grafico. Tale recupero fisico del grafema e la realizzazione del significante avviene attraverso procedimenti di intensificazione della presenza verbale o di associa-



Julien Blaine, *Papillons de nuit*,
assemblaggio di libri su plexiglass,
cm 123x102, 1969.

zione del segno verbale con altri segni extra-linguistici e non-verbali all'interno dell'opera, procedendo dalla combinazione della semanticità di parola e immagine, dall'associazione di elementi fonetici o semplicemente grafici della lingua all'immagine, fino a giungere al recupero di una comunicatività primitiva e ancestrale nella sintesi di linguaggio verbale e mimica gestuale non-verbale. Sintatticamente tale linguaggio poetico ricalca il significante tecnologico, semanticamente concentra e devia il significato originario. Ne risulta un "interlinguaggio" volto alla manifestazione di esperienze e idee



Luciano Ori, *La notizia*, collage
su cartoncino, cm 69,5x99,5 - 1964.

Lucia Marcucci, *Il benessere provvisorio*, collage su faesite, cm 60x50, 1965.



sinestetiche, tendendo ad associare le visioni artistiche alla totalità dell'esperienza sensoriale, in vista di una fruizione prettamente estetica.

La poetica della Poesia Visiva è andata sviluppandosi progressivamente, dagli anni Sessanta a oggi, secondo tecniche e ideologie sempre più complesse. In quanto figlia legittima del realismo, è stata definita in generale come una modalità artistico-letteraria pragmatica, in quanto sopravvalutazione dei significati rispetto ai significanti, in una prospettiva contraria agli esiti del concretismo e della scrittura visuale. Si è trattato, in sostanza, della volontà di recuperare quel rapporto tra messaggio

poetico e destinatario, perso, nel corso del Novecento, nelle poetiche dell'incomunicabilità e dell'alienazione linguistica del sistema poetico e artistico. Il cosiddetto "interlinguaggio" serve a riproporre, in primo piano, l'esigenza di un'analisi della storia e dell'uomo stesso, nel suo rapportarsi al mondo e agli altri uomini nella dimensione intersoggettiva della sua esistenza, nel suo essere dunque, «essere-nel-mondo», in cui il linguaggio si manifesta come elemento che svela l'uomo al mondo e il mondo all'uomo. In risposta all'industrializzazione e alla società di massa l'effettività ontologica dell'uomo, la sua esistenza e la sua esigenza comunicativa,

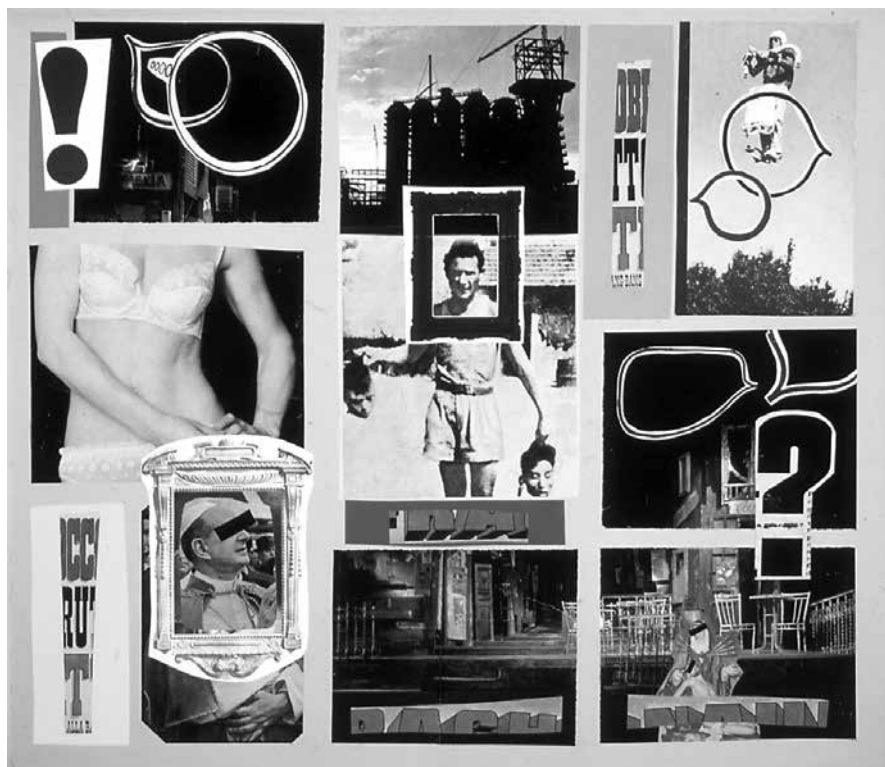


sono stati infatti come meccanismi primigeni di reinvenzione delle forme del linguaggio. In tal modo la poesia recupera e rafforza la sua identità ibrida, già consolidata nelle prime avanguardie storiche. La Poesia Visiva, in tal senso, muove le proprie istanze espressive ed estetiche non solo privilegiando la connessione e l'inter-connessione di forma e contenuto attraverso un processo semantico che demistifica i miti culturali della società di massa, ma unisce anche la dimensione estetica a quella più prettamente vitalistica della cultura e della società. La complessità della stratificazione dei piani linguistici si addensa in un orizzonte nuovo: si tratta del passaggio dal pastiche linguistico puramente letterario al collage iconico prodotto dalla società industrializzata. L'automazione del linguaggio trova nella simbologia semiotica l'apertura all'allusività e all'arbitrarietà non solo del segno linguistico, ma anche dell'immagine. Accanto alla sperimentazione lessicale e all'immissione nel testo letterario e poetico di linguaggi appartenenti alla società, la strutturazione linguistica si complica, a causa dell'osmosi tra parola e immagine. I linguaggi giornalistici, pubblicitari e burocratici invadono la pagina letteraria con tutta la loro forza semantica e la loro materialità visuale. Nella società dell'immagine e del consumo nuove relazioni vengono poste in luce: fra parola e immagine, fra segno linguistico e segno iconico, nasce una nuova dinamica di comunicazione, che, avvalendosi di una retorica persuasiva e allusiva, rende il messaggio pubblicitario ancora più penetrante agli occhi dello spettatore e alla sensibilità del 'telespettatore'. A livello linguistico,

la pubblicità è caratterizzata da propri codici, anche se risente dell'influsso degli altri elementi mass mediatici, accomunandosi a essi, soprattutto negli intenti finali del messaggio. Tratti comuni alla lingua dei mass media possono essere: la penetrazione di forestierismi; le neoformazioni lessicali con i prefissi iper-, extra-, super-, maxi-, ultra; l'uso degli avverbi in -mente come accrescitivi semantici (audacemente giovane); l'uso di prefissi, suffissi e relativi -oidi: -anti, bio-, elettro-, -ante, -ente, -abile, -ibile, -izzare (antigelo, rassodante, motorizzare). Nel lessico si annoverano: il passaggio dal nome comune al nome proprio (borotalco); la presenza di parole tema che si iterano di pubblicità in pubblicità (delicato, morbido, genuino); la varietà di giustapposti: coppie di sostantivi con ordine determinato-determinante (profumo donna, tessuto freschezza), giustapposti con ordine determinante-determinato (palazzo pigiama), composti verbo+nome (lavasciuga); le parole macedonia (granturismo, amboessi); l'uso di tecnicismi (espanso, biologicamente); sinestesie (gusto morbido); antonomasie, giochi di parole, modulazioni di tipo proverbiale. La sintassi è dominata dalla paratassi e dalla concisione, spesso con la prevalenza della nominalizzazione e con la tendenza a ridurre i verbi al solo uso dell'essere. Si tratta di un codice linguistico semplificato, ma con una ridondanza di termini quasi anaforica, con un puro intento ideologico. Molti sono, infatti, gli esempi di simbologie semiotiche: gli animali come

Michele Perfetti,*Sino in fondo*,
collage su cartone,
cm 28x23 e 70x50, 1966.

Lamberto Pignotti, *Di scena il peggio*,
collage su cartone, cm 46x54, 1967.



forza, velocità e agilità, contrapposizione qualitativa fra donna e uomo, i ricorrenti valori stereotipati della famiglia, della giovinezza, della natura e dello spettacolo mediatico. L'opposizione all'ideologia mira, di conseguenza, a instaurare un nuovo ordine: si cerca dapprima di sostituire i significati con un livello più immediato della denotazione, successivamente si manifesta polemicamente il privilegio del significante: un luogo in cui si annienta sia l'io che l'ideologia stessa. Le forme non hanno più bisogno di significati e si riducono al significante. La Poesia Visiva rappresenta, in tal senso, il momento finale del processo neoavanguardistico che vede il passaggio dalla contestazione del significato connotativo per un significato denotativo al privilegio del significante. Sull'asse sintagmatico, l'enunciato si configura come una combinazione di elementi polisemici e polisemantici selezionati a priori, secondo i principi di dissimilarità e similarità. La funzione poetica di un testo denota la propria caratteristica, proprio a partire dal processo di combinazione e selezione dei codici linguistici, i quali possono trovarsi in un rapporto di similarità o di contrasto. Ne consegue che gli elementi selezionati e combinati secondo i vari principi, concorrono a moltiplicare i significati del testo poetico. L'atto della lettura, in quanto atto di conoscenza, si trasfigura maggiormente nell'atto stesso d'interpretazione. Ai confini delle normali idee sul pensiero filosofico, sull'arte, sulla letteratura e sul mondo universale generalizzato, le parvenze sensibili cariche di certezza positivista si relativizzano nella molteplicità dei livelli ermeneu-

tici e denunciano, rispetto al passato, un mutato rapporto con il mondo, più violento e tragico. Ora il carattere sperimentale delle composizioni artistiche e poetiche esige nuovi metodi di interpretazione, nuove leggi di lettura dell'opera d'arte e dei sistemi letterario-artistici. Fra sistema linguistico e sistema culturale si crea in tal senso una contraddizione visibile proprio a partire dalle Neoavanguardie: se la lingua – in quanto strumento indispensabile alla comunità e ai rapporti interpersonali – contiene autoreferenzialmente la società, decade l'esigenza realistica di riferire la prassi letteraria alla vita sociale. La modalità espressiva, acquistando concretezza, provoca la perdita dell'attività giudicante, tenendo separate l'arte e l'interpretazione critica. A partire dagli studi di Greimas sulla Semantica strutturale il Gruppo μ dell'Università di Liegi ha individuato quattro forme di deviazione dal «grado zero» del linguaggio dell'opera d'arte. Esattamente tali forme sono: la «soppressione», l'«aggiunzione», la «soppressione-aggiunzione» ossia la sostituzione e infine la «permutazione» che consisterebbe nell'invertire l'ordine degli elementi. Si tratta di meccanismi che si verificano su tutti i livelli del linguaggio a partire proprio dall'idea che un'operazione retorica si verifica al momento dello scarto dalla neutralità linguistica del «grado zero». «Sintagma verbo-visivo» e «sintassi verbo-visiva» non ricalcano tanto la lingua media orale della società, quanto piuttosto il linguaggio tecnologico dei mass media, imperanti sia a livello visivo che verbale. In questa dialettica innovatrice si insinua tutta la carica polemica e critica al sociale, di cui il codice verbo-visivo ne è riflesso: il codice linguistico si carica adesso della propria valenza comunicativa attraverso l'espressionismo percettivo dell'immagine. Si tratta, in sostanza, della nascita di una lingua moderna, concreta e puntuale, ove complicazione del lessico e semplificazione della sintassi convergono nella combinazione di più tipologie di comunicazione, quella verbale e quella non-verbale.

La visione artistica e poetica si confronta e si scontra con la visione culturale del canone collettivo. Se, infatti, la comunicazione letteraria può essere compresa come quel vasto campo di ricerca critica e analitica dominato da tensioni e spinte verso la codificazione e la trasformazione, il testo può essere compreso solo in rapporto al contesto culturale. Il messaggio dell'opera d'arte contiene in sé un modello di mondo decifrato con codici diversi che si sommano e si organizzano all'interno del sistema dei sistemi, ossia la cultura. Sul versante della Poesia Visiva si tratta di mettere in luce l'aspetto paradigmatico della cultura, ossia il legame che si instaura

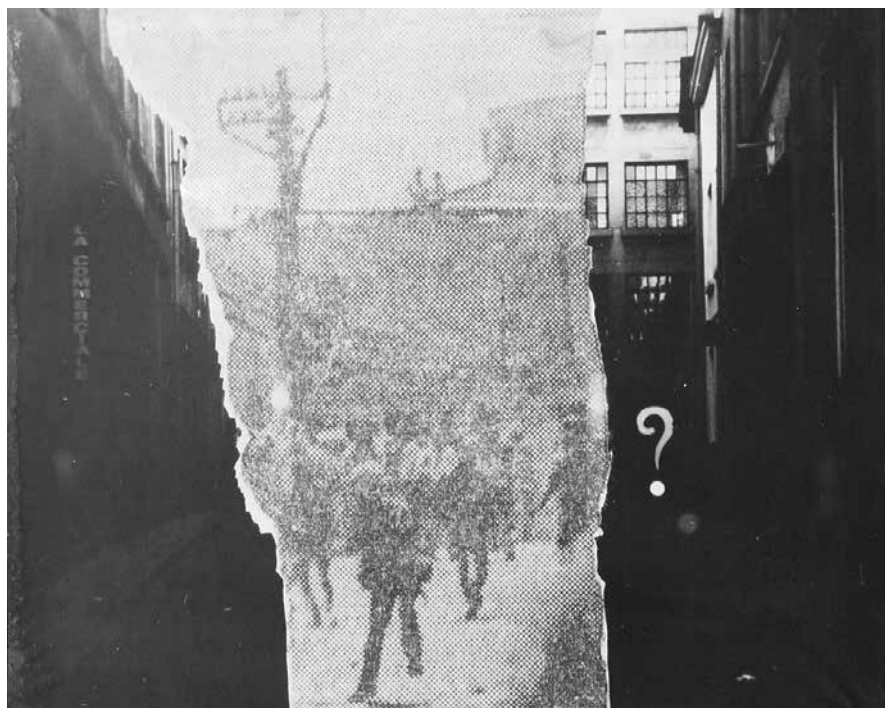
Luciano Caruso, *Strisce di poesia*, ritagli di carta in busta di plastica, cm 23,2x30, 1969.



fra segno e significato e l'aspetto sintagmatico in riferimento alla combinazione dei segni – secondo l'impostazione data da Lotman. Gli elementi del linguaggio, i segni e i codici referenziali attraverso cui viene codificato il mondo, si combinano all'interno dell'opera visiva, creando una struttura ermeneutica e critica. L'autonomia del linguaggio poetico si realizza, quindi, in virtù del fine raggiunto attraverso il mezzo tecnologico adoperato.

A tal proposito sarà di notevole interesse notare come il «collage largo» – prassi artistica della Poesia Visiva affermata nei primi anni Sessanta dopo un'attenta analisi teorica da parte degli intellettuali militanti e interni al movimento del gruppo berlinese del dadaismo – rispecchi il volere teorico e le modalità estetiche proposte a priori. L'operazione alla base di queste pratiche si struttura in due momenti principali. Da un lato si ha il momento del «prelievo» in cui avviene la scelta dei sottocodici, i quali vengono individuati a partire da una determinata situazione storica e da un «sintagma» particolare che ne descrive l'essenza. Dall'altro lato vi è il momento del «montaggio» che si pone come strutturazione del metalinguaggio tramite cui si esercita la critica alla società che fa da sfondo al linguaggio oggetto.

Eugenio Miccini, per esempio, era convinto che la letteratura dovesse operare il riscatto estetico dei simboli della società contemporanea, puntando a un uso comunicativo dei linguaggi tecnologici della nuova società, attuando un recupero del messaggio in nome dell'immagine attraverso una narrazione labirintica e concettuale, al fine di una lettura simbolica della realtà, colma di aporie da svelare e contraddizioni da demistificare. Si tratta di un divertissement poetico, di un gioco linguistico di grande attualità, in cui la visualità diviene la nuova dimensione della parola: una metafora puramente illustrativa del reale, che si esplica in un'unione discontinua e polivalente di parole e immagini. In tali opere la parola aliena l'immagine, che a sua volta è alienata dalla parola, in un silenzio enigmatico e quasi sarcastico, dal quale scaturisce una poeticità inedita. La metafora e la retorica iconica della poesia visiva post-ermetica è un rimando al punto d'origine del linguaggio, ossia al momento della coincidenza perfetta fra nome e cosa, in contrasto con la sordità e la cecità del mondo e dell'uomo contemporaneo. Il fine è quello di creare un'armonia comunicativa, in cui il contemporaneo, con la sua cultura e i suoi linguaggi, operi un'inversione di rotta, purificando il corrotto processo di estetizzazione del quotidiano che ha invaso la società di massa. Lamberto Pignotti mise in luce un'insopprimibile esigenza di ordine razionale e di una razionalizzazione del processo letterario, sostenendo che la



poeticità moderna risiedeva nel significato globale della comunicazione. Di conseguenza, grazie all'operato dell'artista, le pratiche di visualizzazione del materiale verbale si sono fatte promotrici di un'intensificazione del segno grafico, attraverso la convergenza e l'associazione di altri tipi di segni; le modalità di espressione del messaggio poetico hanno posto l'accento sulla semanticità del segno, operando il riscatto estetico della parola poetica che è andata incontro a una radicale trasformazione verso le forme della 'scrittura visuale', linguisticamente ibrida. Poesia, quindi, non solo come qualcosa da leggere, ascoltare o scrivere, bensì come qualcosa da vedere e sulla quale riflettere in un ambito moderno tipicamente multimediale e interdisciplinare. Simultaneità, articolazione e metamorfosi sembrano essere i cardini di una poetica militante sul linguaggio e sulle contraddizioni di una società culturale in crisi, che non accetta le privazioni di senso e la perdita di paradigmi. In definitiva la prassi artistica di Lamberto Pignotti può essere definita come il tentativo di riabilitare il gesto poetico nei vasti orizzonti dell'estetica contemporanea, unendo il testo al contesto, la poeticità all'artisticità, la parola all'immagine, facendole dialogare insieme e convivere, ma al tempo stesso si tratta del tentativo di organizzare, analizzare e rendere fruibile al pubblico il presente storico. Un progetto mirato alla fusione di tutte le arti e all'apertura di nuove frontiere di espressione creativa, in cui calco, trascrizione, ripetizione, paradosso, contaminazione e concentrazione si qualificano come nuo-

Alain Arias-Misson, *Punto interrogativo*, tela emulsionata, cm 80x100, 1972.

Nanni Balestrini, *Il poeta del silenzio*, collage su cartoncino, cm 21x29,5 - 1967.



ve figure retoriche, i nuovi stilemi grazie ai quali il poeta moderno può esprimersi e comunicare. Sul piano della valutazione poetica propriamente detta, quella di Lucia Marcucci, può essere chiarita come una riflessione caratterizzata da una forte impronta militante attenta ai minimi cambiamenti del mondo contemporaneo, pronta ad assorbire tutto ciò che lo spirito del tempo può donare all'artista. La poetica verbo-visuale dell'artista si presenta, di conseguenza, come una composizione complessa di elementi che rappresentano gli aspetti della realtà esistenziale e che risultano combinati in operazioni di destrutturazione e decostruzione degli stilemi contemporanei, in virtù di una demitizzazione dei falsi valori e di una nuova simbolizzazione, al fine di ri-creare quella condizione di libertà intellettuale persa nell'epoca capitalistica. La rappresentazione realistica si rileva, non a caso, attraverso l'uso frequente delle figure antinomiche di immagine e parola, che sostengono l'annichilimento dei nuovi e falsi valori sociali e che tentano il ristabilimento dell'ordine in un'estetica del quotidiano dominata dalla sollecitazione e dal dinamismo, dall'armonia e dalla disarmonia, dalla continuità e dalla discontinuità, alla ricerca, quindi, di un'unità semantica/interpretativa che ha origine dall'equilibrio del caos. La realtà caotica e vorticosità si traduce in una grammatica combinatoria-oppositiva del linguaggio, in cui l'informe e il disordine dell'esperienza si trasformano nella struttura non-lineare del codice filmico, teatrale,

narrativo e poetico che è in sé una ri-creazione atemporale del linguaggio, ormai del tutto alienato dalla contemporaneità. Il linguaggio si manifesta come materia segnica, in una provocante eversione della convenzionalità e attraverso esso, quindi, si opera una decostruzione dell'ideologia portante della società, in nome di una ideologia pura e popolare.

Per Sarenco l'opera è in sé un segno, o per essere più precisi, un macro-segno con infinite potenzialità espressive, capaci di coinvolgere le coscienze collettive. L'espressione artistica è il risultato di un gioco di forze animato da tensioni estetiche, che si costruiscono attraverso l'uso di valori extra-estetici al fine di adempiere a un obbligo espressivo e comunicativo. Nelle opere di Michele Perfetti il collage acquista il valore autarchico di essere puro scarto operativo dalla tradizione, ossia un'autentica ricerca poetica sul presente in quanto presente, secondo ampie prospettive interpretative. Porre problematiche sul linguaggio, con l'ausilio dell'opera d'arte, significa per Michele Perfetti tentare una speculazione critica e teorica, legando i materiali linguistici alla morale contemporanea, in modo tale da oltrepassare i limiti delle coscienze collettive. La parola si fa citazione neutra, combinandosi armonicamente all'immagine referente e superando il canonico concetto di semanticità verbale. Nel momento in cui parola e immagine si uniscono indissolubilmente nell'atto di comunicare, esse costituiscono insieme una conoscenza universale. Non a caso nelle sue

opere il collage rappresenta lo scarto operativo dalla tradizione e un'autentica ricerca poetica sul proprio tempo, nonché una progettualità ideologica e verbo-visuale che incarna la stilistica dell'entimema aristotelico, inteso come il recupero della razionalità attraverso la sfera del significato, nel tentativo di salvare il valore primo del linguaggio attraverso l'intuizione del lettore. Il pubblico di Jean-François Bory si trova invece proiettato su un piano percettivo particolare: se da un lato assapora con cognizione estetica l'essenza dell'opera, dall'altro è obbligato a decifrarne gli elementi attraverso la riflessione e il senso critico. Calligrammi, dorature, fotomontaggi e l'oggetto-libro diventano luoghi di ricerca e di conoscenza; diventano metafore epistemologiche, il nesso fra due cose differenti, il cui fine non è l'espressione di un qualcosa ma il mezzo attraverso il quale è possibile la scoperta del mondo. Dall'epifania della parola, alla distruzione della Torre di Babele, sino alla morte di Gutenberg e allo svelamento del complotto insito nel linguaggio globalizzato dai media, Jean-François Bory ha agito nel cuore del Sistema, riavvicinando l'Estetica alla vita.

La precisione teorica e tecnica, gli stilemi retorici e la critica alla contemporaneità rendono Luciano Ori un poeta visivo ermetico, caratterizzato da un'audacia letteraria che procede oltre le apparenze e i linguaggi esistenti. L'attualità viene codificata secondo scansioni ritmiche e una classificazione simil-scientifica di immagini e segni, selezionati e catalogati all'interno dell'opera d'arte, la quale si manifesta come un vero e proprio archivio estetico, reale, concreto e ricercato. I collages e i décollages rivelano, in tal senso, una dimensione estetica inedita, ma allo stesso tempo autentica, capace di mettere in luce una vera e propria indagine analitica sui linguaggi tecnologici, attraverso un ampio spettro espressivo e strutturale.

Deviazione e trasformazione sono i cardini della poesia artistica di Roberto Malquori che, estrapolando liberamente le immagini da giornali, riviste e quotidiani, riesce a svincolare i frammenti visivi prescelti dal contesto originario, per poi assemblarli in un nuovo linguaggio iconico dotato di significati e strutture inediti. In questa prospettiva Julien Blaine riconquista il piacere della semplicità architettonica della parola sulla pagina e dell'immagine così come appare dinanzi agli occhi. Fra la forza energica e vigorosa, prorompente e autoironica dell'immagine e della parola emerge una poetica dettata dalla presa di coscienza di una necessità di dominio e di sconfinamento nel tempo e nello spazio dell'oggi. Luciano Caruso commistiona il proprio lessico con materiali linguistici – sia visivi che verbali – recuperandoli dal vasto repertorio della tradizione classi-

ca, unendoli a quelli prelevati dalla contemporaneità. Nelle opere di Nanni Balestrini si registra il più assoluto asintattismo, tale da far emergere soltanto la qualità tipografica della parola, la quale perde la propria valenza semantica a vantaggio solo di quella iconica, come anche in Stelio Maria Martini, in cui la parte linguistica appare in una posizione di prevalenza rispetto alla parte iconografica.

Questi sono solo alcuni esempi per chiarire come la pratica verbo-visuale si sia servita della retorica linguistica contemporanea, nel tentativo di dare una concreta interpretazione a un mondo e a un sistema sociale sfuggente e teso a una complessità labirintica.

- Per le immagini delle opere si ringrazia Carlo Palli

Luciano Ori, *Tutto il meglio*, collage su cartone, cm 70x50, 1965.



ALLORA TI REGALO UNA STORIA

MARIALISA LEONE SI APPRESTA A PUBBLICARE LE SUE CONVERSAZIONI CON TONINO GUERRA

Claudio Cerritelli: So che tu e Tonino Guerra avete avuto una lunga frequentazione e che le vostre numerose e ricche conversazioni sono raccolte in un tuo Diario, che ho avuto la fortuna di leggere in anteprima. Mi dici che per ora è inedito, ma vicino alla pubblicazione, me ne parli?

Marialisa Leone: Sì, io e Tonino ci siamo conosciuti nel 2007. Io sono salita lassù a Pennabilli, nel paese dove lui abitava da quasi 25 anni, come attirata da un richiamo illogico, poi ho capito che quell'attrazione era dovuta a una sorta di comune sensibilità e passione per la terra, le piante, la poesia ed anche un amore grande ed entusiasmante per la materia artistica, questo ci attrasse e ci tenne in contatto per anni.

Avevo sentito dire che in quel paese della Valle del Marecchia il poeta, scrittore Tonino, amico di Federico Fellini, aveva creato un orto dei frutti dimenticati proprio sotto il roccione del Castello. E così andai per incontrarlo. In realtà quel giorno lui non c'era. Visitai la Fondazione, un antico oratorio di pietra pieno di opere di amici suoi, artisti un po' di tutto il mondo, ma soprattutto russi. Mi piacque l'atmosfera di quel luogo, le sue opere, i suoi dipinti prima di ogni altro, e lasciai per lui un mio libro raccolta di esperienze artistiche scritte per Meta. Nella dedica al maestro dicevo: "sono entusiasta della Sua opera, potremmo pensare di farla conoscere a Milano, magari con una mostra all'Accademia di Brera".

Beh, lui il giorno dopo mi chiamò al telefono e così iniziammo a parlarci, a conoscerci.

CC: Capisco, ma questo tuo Diario in realtà è una continua conversazione in forma diretta, non sono solo annotazioni tue, sono proprio le vostre telefonate, i vostri dialoghi, come hai potuto raccoglierti con questa fedeltà?

ML: Devo dirti che dopo le nostre telefonate mi restava sempre un senso di grande ricchezza e nello stesso tempo di perdita. ... Così ho pensato che le parole che volavano per l'aria o quelle trascritte velocemente sulle carte perché veramente emozionanti, non potessero andare perdute.

Maaa..., non pensare che lo scritto del Diario derivi da registrazioni. Non avrei mai osato usare un mezzo tecnologico e frapporlo tra me e Tonino. Semplicemente, e ha un po' dell'incredibile, il flusso di pensieri tradotti in parole costruiva già immagini, e mi si fissavano nella mente in modo così nitido da creare una sorta di mini sceneggiatura che ero in grado di trascrivere appena dopo, quasi per intero. Del resto Tonino ha sempre affermato che la parola è già immagine, voleva dire che la parola quando è usata in modo evocativo è come una scultura, diventa materia viva, la puoi toccare, e lei ti tocca. Lui era maestro nell'uso della lingua, il dialetto prima di tutto, la lingua "piena di sudore e polvere". E sapeva colpire l'immaginario come pochi.



Tonino Guerra e Marialisa Leone, Pennabilli 2009. Foto di Francesco Torrisi.

Mi viene in mente il pensiero rivolto al sindaco nei suoi Suggerimenti. Gli diceva che era ora che cominciasse ad ascoltare le voci che sembrano inutili, che nel suo 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, che nel suo cervello pratico entrasse il ronzio degli insetti. Capisci, un'immagine così non la dimentichi facilmente.

E poi c'è un'altra cosa. Tonino ascoltava davvero, non perdeva il gusto della sorpresa, gli piaceva "succhiare lo stupore che esce dagli altri", magari giocava con le tue parole e faceva nascere situazioni comiche, umoristiche, insomma con lui non era un parlare qualsiasi, era un appuntamento atteso, stimolante, a volte anche complicitamente competitivo.

CC: *Straordinario. Qui nel tuo manoscritto si sente sempre il piacere di raccontare da parte di entrambi, ma lui lo dichiarava più di te, era come se volesse raccontarti sempre qualcosa di speciale, di nuovo ... "allora ti regalo una storia".*

ML: Eh, sì, era una specie di gioco, erano i doni che Tonino mi faceva in cambio magari di consigli artistici, di piccoli favori, di attenzioni affettuose o anche solo della mia presenza telefonica quando stava sperimentando qualche nostra diavoleria creativa ... "tieni il telefono acceso che se ho bisogno ti chiamo".

E un po' mi aveva contagiato, anch'io mi divertivo qualche volta a sorprenderlo con piccoli racconti. E mi diceva: "raccontami che mi sembra bello" oppure: "scrivi, scrivi, che scrivi bene!"

Certo i suoi di racconti erano fantastici, divertenti, profondi. Sai, lui nel mondo del cinema aveva conosciuto i grandi del Novecento italiano, ma anche russo. I suoi incontri, le sue amicizie, con De Sica che lo aspettava a Napoli mentre girava i suoi film. Oppure con Mastroianni, con Fellini, Antonioni, Sofia Loren, la Vitti ... interminabili fiumi di ricordi profumatissimi. Poi la Russia, il continente che lui diceva di avere ricevuto in dono da Lora, sua moglie. I mondi di Paradjanov, di Tarkovskij. Lui ha davvero percorso le strade gelate e fangose della Russia e della Georgia per incontrare la viva ispirazione della scrittura dei grandi classici.

Ma inseguiva anche situazioni leggendarie, magiche, e allora si avventurava in viaggi incredibili alla ricerca di strani segni e sorprese. E quello che io sempre trovo nella sua scrittura che leggo e rileggo con un gusto ancora nuovo di sorpresa, è la magia del saper parlare in modo straordinario di cose ordinarie. I suoi racconti scritti sono immensi, gustosi, pieni di calore, tengono compagnia.

Almodovar in uno dei suoi ultimi film fa dire ad un suo personaggio rivolto ad un altro: "... e ricordati, se parti, di mettere in valigia un libro di poesie di Tonino Guerra".



Le favole orientali,
i disegni di Tonino Guerra
per i colori di Marialisa Leone, 2011.
Acrilici e carte su scatola di cartone.

Tonino Guerra e Marialisa Leone,
Pennabilli 2010. Foto di Francesco Torrisi.



CC: *Parlavate spesso anche di colori e materie artistiche...*

ML: Certo, il nostro nutrimento, la nostra ricerca, divertente, riuscivamo a distanza a lavorare a quattro mani. Lui era incoraggiante sempre. "Senta, lei che è maestra di queste baracche, mi potrebbe dire come faccio a stendere un velo di lontananza, come una nebbia ... su questa pittura del cavallino azzurro?" Unico il suo modo di coinvolgere! Quanto mi manca!

Credo che ci siamo aiutati davvero, confidandoci anche i nostri segreti di lavoro. Lui, con la storia del-

la bomba inesplosa nelle zone buie che aveva visto in me, da lontano ha acceso la miccia.

Un giorno, durante la mostra di Tonino a Milano, a Brera, (sai, l'abbiamo realizzata poi, con la cura di Claudio Cerritelli, docente a Brera), è stato nel mio studio a Crema e ha visto i miei lavori. Subito si è entusiasmato e in poche ore ha buttato giù idee e schizzi per nuove opere che avremmo realizzato e firmato insieme. Così sono nate le *Favole senza la neve*, bellissime carte disegnate da lui che io ho vestito con i miei colori. L'anno dopo le *Favole Orientali*, quelle che lui chiamava i barattoli, fantastici mondi appoggiati su volumi / scatole dove mi sono davvero divertita a dipingere in grande libertà. Stanno oggi al museo di Santarcangelo.

I progetti erano tanti per gli anni a venire. Sono "sospesi", come i tanti che Tonino aveva proposto ai vari sindaci della sua valle, e che piano piano spero riescano a realizzarsi.

CC: *Ma non era solo un incontro a distanza, vi siete anche frequentati. Nel Diario ci sono belle pagine di viaggi a Mosca, a Firenze, a Milano, Roma, Ravenna, Bologna ...*

ML: Sì, sono stati anni ricchi. Tonino a volte mi chiamava mentre eravamo in viaggio, io e Franco, mio



Tonino Guerra e Marialisa Leone,
Pennabilli 2010. Foto di Francesco Torrisi.

marito, e più di una volta la sua capacità di persuasione vinceva sull'itinerario. Con lui nulla era scontato: "... non conoscete Sassocorvaro? Ci sto andando per L'Arca dell'Arte, devo premiare i salvatori della bellezza, dovete venire!"

Oppure: "Sarò a Roma per il David di Donatello, potreste passare di là come zingari".

E ancora: "Festeggiamo a Mosca i nostri compleanni di marzo, tu che sei un pesce come noi non puoi mancare".

Poi i giorni passati a Pennabilli durante le feste inventate da lui per il suo paese. E quelle erano occasioni per lavorare insieme, come nei giorni del Cavallino Azzurro, quei bellissimi giorni in cui noi due raccolti silenziosamente nel suo studio là in alto quasi a toccare le nuvole, abbiamo finalmente messo il velo di lontananza e nebbia al suo tenerissimo dipinto.

Quando non poteva esserci in viaggio con noi mi diceva: "Sono un uomo vecchio, prestami i tuoi occhi, così viaggio anch'io".



CC: *La Russia, la grande "madre", e lui lì era conosciuto?*

ML: - Conosciuto? Lo aspettavano come un profeta. Nelle università, nei teatri, nei musei, nei circoli culturali, non ho mai visto tanta gente accorrere per sentire lezioni di sceneggiatura, per partecipare alle presentazioni di libri o semplicemente per festeggiare un compleanno.

Alle mostre delle sue opere d'arte, dal Museo Pushkin al Palazzo dell'Architettura dove ho visto la sua grande mostra di mosaici, arrivavano fiumi di persone. Ti dico teatri stipati di gente, molti giovani, ma anche studiosi, intellettuali e artisti. La Russia faceva a gara a organizzare eventi in cui Tonino potesse esserci, da Mosca a San Pietroburgo, a Tbilisi, come anche nei centri minori, dove lui ha lasciato opere e ricordi di incontri.

Certamente il fatto che al suo fianco ci fosse la moglie Lora in veste anche di traduttrice e interprete aveva una sua importanza ... ma non solo, Lora ha anche curato molte pubblicazioni di Tonino in lingua russa, questo naturalmente lo aveva reso ancora più conosciuto e atteso in Russia.

Poi di Russia scrisse molto e disse molto. "Una civiltà che bisogna lasciar stare in quanto a cultura". Della Russia amava i mercati, la gente comune, l'arte visiva, la musica, il teatro, la letteratura, la danza e ... e il cinema? Il grande amico Tarkovskij.

Beh, lui è stato anche capace di produrre interessanti scambi tra la cultura italiana e quella russa, e ne fu ambasciatore informale, fantasioso e sorprendente.

CC: *Quindi di tutto questo grande universo è ricco il tuo, il vostro Diario, e sono certo che la pubblicazione, che queste conversazioni confidenziali ma allo stesso tempo espansive, siano attese da chi conosceva e amava Tonino e possano camminare tra le persone con la stessa capacità di tenere compagnia con cui lui camminava nelle umanità; ma anche, vi auguro, di inciampare in nuovi lettori, perché dello spirito di questo grande uomo e del suo pensiero abbiamo bisogno tutti.*

Tonino Guerra e Marialisa Leone, Pennabilli 2011. Foto di Francesco Torrisi.

Le favole orientali, i disegni di Tonino Guerra per i colori di Marialisa Leone, 2011. Acrilici e carte su scatola di cartone.



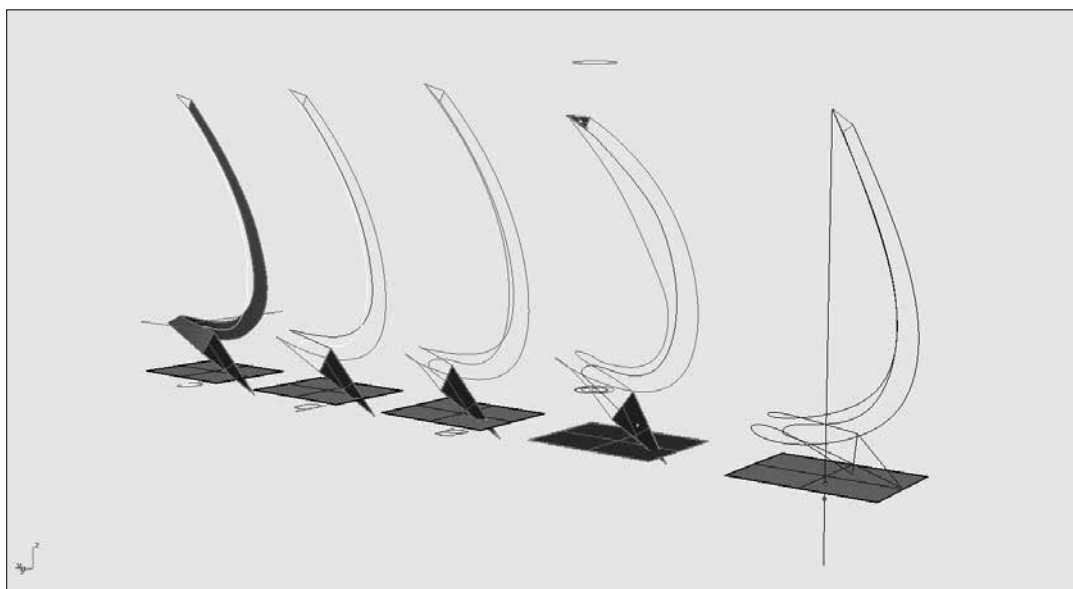
SLANCIO

UN INTERVENTO DI ARTE PUBBLICA, LA NUOVA SCULTURA DI TRINGALI E MAZZONE ALL'AEROPORTO DI VENEZIA

Nel 2012 la società SAVE (Aeroporto di Venezia), ha bandito un Concorso Internazionale per collocare una scultura per l'esterno dell'aeroporto della Sere-
nissima. Tra i numerosi partecipanti alla prima sele-
zione del 2013, sono stati individuati dieci finalisti,

ossia Giacomo Tringali e Massimo Mazzone, Ogata Yoshinobu, Riccardo Cordero, Giancarlo Marchese, Claudio Capotondi, Vittorio Gentile, Sergio Capellini, Arturo Vittori e Andrea Voegler, Antonio Folli-
na, Antonio Caselli. Questi, artisti e architetti, sono

G. Tringali e M. Mazzone, Vista uno, render air studio.



G. Tringali e M. Mazzone, Collage, posizionamento aiuola imbarco.



stati quindi invitati a produrre un progetto e un modello per la seconda fase.

Spesso le opere d'arte che nascono su Concorso Pubblico allo scopo di "abbellire" grandi architetture o infrastrutture risentono in modo negativo di bandi concepiti secondo una mentalità nostalgica, che evoca una monumentalità pre-moderna, celebrativa, e decorativa. Invece, in questo caso, sia il bando che il progetto vincitore hanno lavorato sulla <costruzione funzionale del luogo>, secondo un processualismo e un razionalismo di tipo Moderno, evidente tanto nella nitidezza geometrica dell'aeroporto di Mar che nelle linee della scultura di cui parliamo.

In effetti, a vincere è stato il progetto intitolato <Slancio>, del gruppo TRINGALI – MAZZONE. L'opera coniuga tre temi: Venezia, il lavoro, il volo, e consiste di un prisma triangolare in acciaio corten ad andamento curvilineo, o per meglio dire ad elica. Una lama spiraliforme che sorge dal terreno, ossia da un consistente blocco di fondazione in calcestruzzo sostenuto da micropali che, seppur invisibile perché alloggiato nel sottosuolo, richiama le palificazioni sulle quali si erge la città lagunare. L'opera ricorda la traiettoria di un aereo in fase di decollo, o di atterraggio, ma anche un aratro o una forcola; si tratta di una <Scultura Costruita>, non modellata né scolpita, che mette in pratica la lezione della grande scultura italiana in metallo del XX secolo, quella di Carrino, Lo Savio, Burri, Legnaghi, Minoli. <Slancio> s'inserisce nello spazio funzionale architettonico rispettando l'atmosfera lagunare.

La scultura verrà realizzata interamente sul territorio veneziano a Noventa di Piave dalla Tecnostrutture, impresa leader nella lavorazione del calcestruzzo e dell'acciaio, per essere poi installata entro l'anno.

L'equipe vincitrice è composta dagli scultori **Giacomo Tringali** (già vincitore del concorso pubblico per la Biblioteca di Cles Trento) e **Massimo Mazzone** (già autore di Nuvola Rossa, Eur Floating Space e Piazza Project, Eindhoven NL, Arch. M. Fuksas nonché Docente di Tecniche della Scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano). E da uno staff tecnico di alto profilo, composto dall'ing. Andrea Imbrenda dello studio Proges Engineering (tra i vincitori 2014 degli *Excellence in Structural Engineering Award del National Council of Structural Engineers Associations* degli Stati Uniti d'America), dall'architetto Federico Del Brun, per la parte grafica e l'illustrazione, e gli architetti di AIR, che hanno curato la modellazione 3D del manufatto. Inoltre, il dettaglio dei modelli in metallo è stato seguito da Osvaldo Ti-

berti e Michele D'Agostino, due giovani e valenti scultori. Occorre infine menzionare la preziosa collaborazione di altri eccellenti artisti quali Emiliano Coletta, Laura Cazzaniga, Alessandro Zorzetto, Giulia Mazzorin, Barbara Marzoli.

G. Tringali e M. Mazzone, Modello in ferro a 1/4 del reale.



PITTURA MODULARE COMBINATORIA

PER UNA COSTRUZIONE DI MONDI DIVERSI

Peirce chiamava "il gioco del fantasticare" ciò che Sebeok definisce *linguaggio*, e cioè la procedura modellizzante specie-specifica dell'uomo, attraverso la quale organizzare spazialmente e temporalmente i propri vissuti e la realtà circostante, e attraverso la quale conferire senso alla costruzione di un mondo. Similmente *Stochastic combined painting* si serve di pezzi che possono essere messi insieme in un numero infinito di modi, dando luogo a un numero indeterminato di modelli che potrebbero essere nuovamente smontati e ricombinati in nuovi modelli. Ma solo alcune combinazioni di elementi colorati, possono scatenare conflitti interpretativi, che risultano imprevedibili, spontanei, originali e che proprio per questo sono solo ipotizzabili e verificabili sperimentalmente. Lo scopo di questa ricerca sperimentale è inventare uno stimolo efficace nella provocazione di interpretazioni eterogenee, non conformiste.

Pittura modulare combinatoria

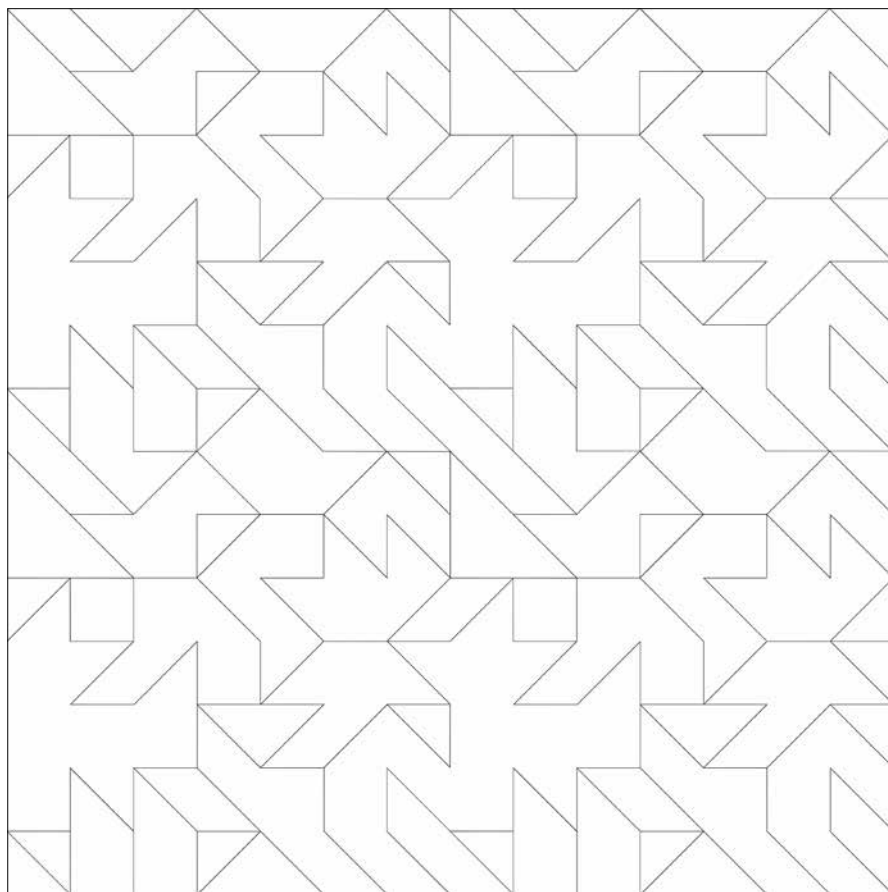
Come per il *linguaggio*, nel senso inteso da Sebeok (1984), la procedura combinatoria, in *Stochastic combined painting*, permette di utilizzare un numero finito di elementi per produrre un numero illimitato di sensi e di significati. Ciò che Sebeok chiama *linguaggio* è la capacità sintattica, compositiva,

combinatoria, specifica dell'uomo; antecedente anche al parlare. La funzione specifica del *linguaggio*, come procedura modellante e "modellizzante", come capacità di generare modelli modellando, come modello di costruzione del mondo, è quella di significare, di interpretare, di conferire senso. Questa caratteristica specifica del congegno di modellazione dell'uomo è ciò che Peirce (1980) chiamava "il gioco del fantasticare". Inoltre questa capacità inventiva del *linguaggio*, nei linguaggi verbali e non verbali, ha capacità di autonomia rispetto alle funzioni pratiche, alla loro utilità, produttività, ma anche alla funzione cognitiva, comunicativa, al loro dover servire a qualcuno o qualcosa, al "loro impiego per la conservazione e riproduzione dell'ordine esistente." Proprio in questa possibilità, sostiene Augusto Ponzio (2013), di infunzionalità, di eccedenza espressiva, di un altrimenti rispetto all'essere così delle cose, del "mondo già fatto", in questa possibilità di un "terzo senso", come lo chiama Roland Barthes (1982), del senso della "significanza", per distinguerlo da quello della comunicazione e del messaggio e da quello della significazione, si manifesta il carattere, che Ponzio chiama *scrittura*, della modellazione primaria propriamente umana. Ponzio sostiene che la creatività che Chomsky considera come carattere specifico del linguaggio verbale è invece in esso derivata, mentre è propria del *linguaggio*, come procedura primaria di modellazione.

In sintesi, dunque, il linguaggio è una procedura modellizzante specie-specifica dell'uomo, attraverso la quale organizzare spazialmente e temporalmente i propri vissuti e la realtà circostante, e attraverso la quale conferire senso alla costruzione di un mondo. Inoltre il *linguaggio*, attraverso stessi mezzi e utilizzando stessi elementi, permette all'uomo di dare *nuovi* sensi alla realtà e costruire mondi *diversi*. In altri termini potremmo dire che ciò che Hjelmslev (1968) chiama "materia", simile alla nuvola di Amleto, può cambiare aspetto da un momento all'altro. La materia è fisica, per ciò che concerne la forma dell'espressione. Per quanto concerne la forma del contenuto la materia è la "massa del pensiero" amorfa. Il lavoro linguistico della modellazione primaria conferisce con la modellazione (secondaria, terziaria) una forma determinata alla materia. *Stochastic combined painting* è costituita da parallelepipedi triangolari (le basi sono triangoli isosceli rettangoli) colorati, in combinazione aleatoria.

I pezzi che compongono l'opera, come fonemi, possono combinarsi e alla stessa stregua dei monemi, possono divenire segni più complessi; fino a diventare veri e propri testi e stimolare processi di lettura e interpretazioni imprevedibili ed eterogenei.

Combinazione esacromatica toroidale.
Progetto grafico per la sperimentazione cromatica.



Gianni Perillo

Alla stessa stregua della *scrittura*, intesa nei termini proposti da Ponzio, indipendente dalla funzione comunicativa della trascrizione, *Stochastic combined painting*, come modellazione del linguaggio, si serve di pezzi che possono essere messi insieme in un numero infinito di modi. In tale maniera, essa può dar luogo a un numero indeterminato di modelli che potrebbero essere nuovamente smontati e ricombinati in nuovi modelli.

Jakobson (1974) ha sostenuto più volte che nelle combinazioni di elementi non figurativi nella pittura astratta possiamo leggere "un continuo rinvio della parte al tutto e di una parte a un'altra parte, stimolazioni di attese, fenomeno di 'significanza' diffuso lungo tutta l'estensione di una testura cronologica o spaziale" (Eco, 1984).

E proprio sul fenomeno delle combinazioni di elementi pittorici, già Seurat mosse, nei suoi dipinti, la possibilità di con-fondere nella retina dell'osservatore i puntini di colori complementari, delle varie regioni di colore. Alla luce degli studi di Chevreul e Rood sui colori e di Henry sulla composizione, Seurat coltivò la sua pratica analitica dell'arte.

Filiberto Menna (1975), parlando della teoria e della pratica artistica di Sol LeWitt, l'assimilò a quella con cui Seurat fondò l'indagine analitica moderna dell'arte. "La novità decisiva di Sol LeWitt consiste nel fatto che ora l'accostamento è compiuto su basi arbitrarie e convenzionali e non (...) sull'Einführung" (Menna, 1975). Ma l'arbitrarietà e convenzionalità di un sistema (linguistico), non possono non mostrare la proiezione psicologica degli utilizzatori del sistema. Si è scelto, nel nostro caso, di non predeterminare la percezione e la proiezione nell'interazione con l'opera (come in Seurat, ma anche in Sol LeWitt); ma di lasciare all'opera la capacità di stimolare tutte le proiezioni spontanee possibili ed eterogenee degli osservatori. La composizione non è predeterminata (figurativa come in Seurat, o astratto-matematica come in Sol LeWitt), ma abbiamo generato le possibili combinazioni degli elementi costitutivi dell'opera (forme ottenute dalla combinazione di triangoli e colori) stocasticamente. Non vengono, in questo modo, limitate le possibilità di combinazione affidandosi alle poche, possibili e personali proposte pre-poste di un autore; ma piuttosto si valutano tutte le possibili combinazioni del caso. "Il caso è creatore di senso, e quindi l'opera stessa, creatura del divino Caso, è non rappresentazione ma, radicalmente, evento." (Benvenuto, 1994)

Ma, per essere evento, come sostiene Lombardo nella teoria eventualista (Lombardo, 2002), solo alcune soluzioni stimolano, come l'oggetto d'amore, proiezioni uniche per ogni osservatore.

"Il valore estetico non esiste in sé nell'opera d'arte, ma è concepibile soltanto in funzione di una interpretazione e di una ricreazione". (Evola, 1963)

Ed è proprio partendo dalla considerazione delle interpretazioni, o meglio dalla loro conflittualità, che possiamo distinguere un oggetto comune da un'opera d'arte. Come l'oggetto d'amore, solo alcune opere, o nel nostro caso solo alcune combinazioni di elementi colorati, possono scatenare conflitti interpretativi; che risultano imprevedibili, spontanei, originali, rispetto ad un modello conformista e che proprio per questo sono solo ipotizzabili e verificabili sperimentalmente.

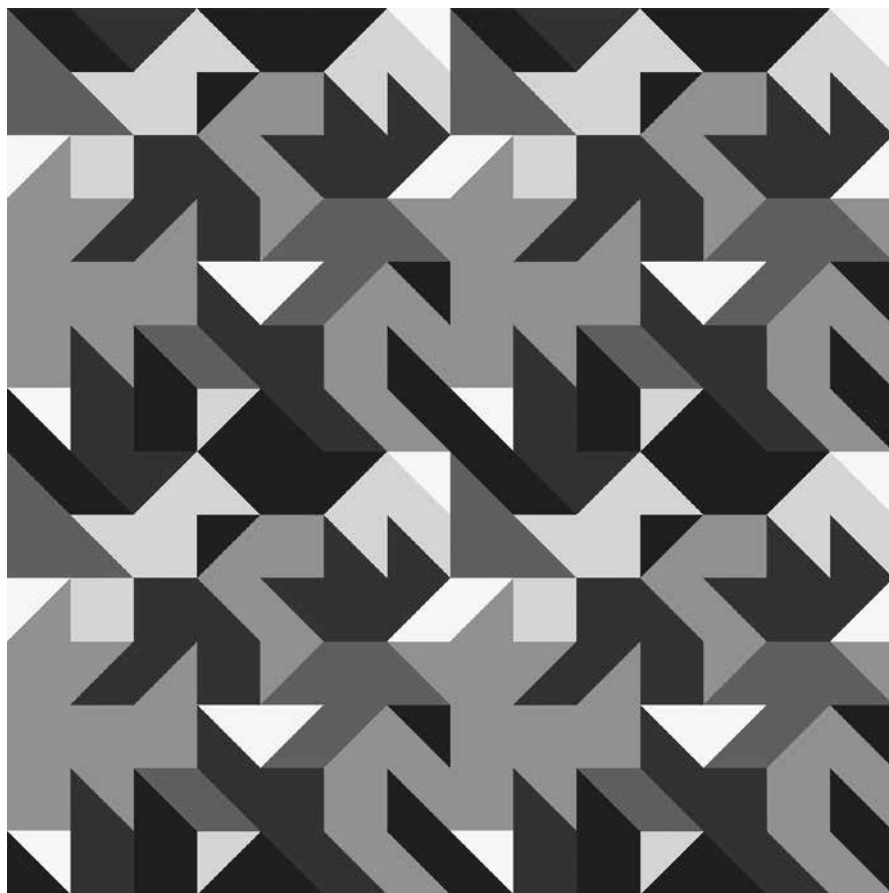
Sempre nella teoria eventualista Lombardo (1996) riconosce nell'eterogeneità delle interpretazioni uno dei fondamentali fattori che un'opera d'arte deve provocare.

"Il pubblico infatti, secondo questa teoria interagisce con l'opera d'arte proiettando in essa i suoi contenuti più personali, quasi per confermare la sua unicità individuale ed esprimendo, attraverso l'originalità dell'interpretazione, l'originalità del proprio vissuto affettivo." (Lombardo, 1987)

L'arte, per Lombardo, ha una funzione sociale di conferma e di rinforzo narcisistico, dato dalla partecipazione al processo interpretativo.

Abbiamo già detto che Sebeok considera il linguaggio una procedura modellizzante specie-specifica dell'uomo, secondo la quale l'uomo, organizza spazialmente e temporalmente i propri vissuti e la realtà circostante conferendo loro un senso e ottenendo la costruzione di un mondo. L'arte, come linguaggio specifico, deve stimolare la partecipazione alla creazione del mondo come una 'propria opera' (*autonomia*), ed una percezione del mondo diversa da come si presenta (*capacità interpretativa*). Da questo si evince che *Stochastic combined painting* non è un'opera di pittura astratta, non ha lo scopo <<di mostrare la bellezza "in sé" delle armonie matematiche>> (Lombardo, 1994), o uno scopo espressivo o comunicativo dell'animo o fantasia dell'artista. Piuttosto si presenta come ricerca sperimentale, con lo scopo di inventare uno stimolo efficace nella provocazione di interpretazioni non conformiste. Si ottiene così uno stimolo visivo capace di innescare una serie di inferenze nella ricerca del suo significato. L'incremento di una molteplicità di soluzioni interpretative cattura l'osservatore come un enigma da risolvere. I contenuti dunque sono "espressioni" dell'osservatore e non dell'artista.

La particolarità della pittura stocastica, dice ancora Lombardo a proposito della molteplicità delle soluzioni interpretative, viene affidata alla possibilità di "misurare" l'arbitrarietà dei contenuti interpretativi in relazione alle strutture visive che li provocano;



Y, R, B and W.
Progetto grafico per la realizzazione
in acrilico su tela, cm. 70 x 70.

per inventarne di nuove e con un grado di psicoattività sempre più elevato. Il valore eventualista di uno stimolo dipende, quindi, "dal rapporto realizzato dalle persone con esso, che si valuta senza applicare categorie diagnostiche mediche o sociologiche, ma in base alla dispersione dei contenuti o dei comportamenti: quanto più risultano differenziati tra loro, tanto più si è verificato l'evento." (Ferraris, 2004) Alla stessa stregua dell'opera d'arte, sopraggiungendo come evento anche "l'innamoramento risulta enigmatico come una situazione d'emergenza, che costringe a comportamenti prima impensati, involontariamente creativi, e può condurre spontaneamente a scoprire nuovi scopi di vita...Viktor Šklovskij per l'arte, come Stendhal per l'amore, vede l'evento nel rapporto imprevedibilmente dinamico tra soggetto e oggetto, escludendo il riconoscimento di qualcosa di noto che si tratterebbe solo di trovare, nell'amata o nell'opera". Ma, scrive ancora Ferraris, che Šklovskij "considera pure l'eventualità di un esaurimento del rapporto, che fissa l'oggetto nel "già compiuto" della storia, da cui potrà riemergere solo qualora i soggetti lo sentano diversamente e lo trasformino in qualche cosa di nuovo." (Ferraris, 2006)

Alla stessa stregua dell'innamoramento, l'opera

d'arte-stimolo (secondo la teoria eventualista), dopo un periodo di esposizione, esaurisce la sua efficacia, decade, e lo stimolo si satura.

"Since an interesting and at first disorientating stimulus must be to a certain extent unfamiliar, it is easy to hypothesize that after a long-term exposure it will become familiar and its eventualist score will decay. When an aesthetic stimulus has completely decayed it becomes an ordinary object. In such a case we say that the stimulus is saturated." (Lombardo, 1996)

Si verifica quindi il decadimento dello stimolo, attraverso la saturazione dello stesso; in conseguenza di una raggiunta prevedibilità dello stimolo e soprattutto di una raggiunta omogeneità di risposte interpretative. In altre parole il linguaggio si fa normato e le risposte conformiste.

Nel passaggio dalla condizione di attivo a saturo, è possibile anche valutare la *durata* dell'efficacia estetica di uno stimolo. La *durata* è l'arco di tempo in cui uno stimolo passa dal suo stato attivo a saturazione. La *durata* permette di valutare sperimentalmente l'efficacia estetica di uno stimolo nel tempo. La durata è, dunque, la determinazione di un'unità di tempo entro la quale uno stimolo, invariato, risulta attivo. Ma la durata è anche la determinazione di una possibile misurazione dell'efficacia di uno stimolo nelle sue variabili: complessità della forma, permutazioni di colore, ecc. (la ricerca mira al miglioramento dell'efficacia estetica di uno stimolo); entro le quali lo stimolo risulta più o meno efficace; oltre le quali non è più efficace. Rispetto a quest'ultimo punto abbiamo cominciato un percorso sperimentale per "misurare", in *Stochastic combined painting*, l'arbitrarietà dei contenuti interpretativi in relazione alle strutture visive che li provocherebbero, e per poter migliorare l'efficacia estetica dello stimolo.

Campione. Alcuni alunni (18 maschi, 23 femmine) di scuola secondaria di I grado hanno realizzato un certo numero di oggetti pittorici modulari.

Stimolo. Gli oggetti pittorici modulari sono stati ottenuti combinando prismi (che chiameremo Pt), con basi triangolari, di diversi colori; riempiendo una superficie quadrata di 35 x 35 cm. Le basi del prisma sono triangoli isosceli rettangoli, con cateto pari a 5 cm.

Procedura. Successivamente sono stati esposti i risultati a diverse classi di alunni. Esposte diverse combinazioni, è risultata preferita un'organizzazione compositiva in "figure" più o meno grandi. Ciò veniva assegnata una preferenza allo stimolo con regioni di colore più estese (formate da più Pt), con modestissima presenza di regioni minime, costituite da 1, 2 Pt colorati. Per lo più venivano preferite composizioni con una maggior parte dello spazio

occupato da regioni medie (da 3 a 10 Pt), una piccola parte occupata da una regione unica più grande (fino a 25 Pt), che evitava una ridondanza formale specie nelle composizioni con poca differenza di estensione tra le regioni medie, e poche piccole regioni da 1 o 2 Pt. Inoltre venivano preferite composizioni con colori equidistanti associati ad un colore complementare, o composizioni con gradi di luminanza di colori primari.

Conclusioni. La lettura dell'osservatore è tesa a proiezioni iconiche (uso qui il termine icona nel senso di Peirce), assegnando un significato alle regioni di colore. Più volte quest'atteggiamento ha portato, in maniera diversa per diversi osservatori, a combinare tra loro più regioni di colore diverso, o singoli triangoli con regioni di colore diverso, nel tentativo di "comporre" figure di senso. In altri termini possiamo dire che alcune combinazioni, hanno stimolato interpretazioni eterogenee nei diversi osservatori.

Abbiamo ottimizzato (in base ai risultati fin qui ottenuti) queste informazioni, cercando di sviluppare un metodo per produrre in maniera automatica **pittura modulare combinatoria**. Abbiamo scelto di generare combinazioni stocastiche, per ottenere una distribuzione casuale delle ridondanze formali. Disegnato un quadrato (Q) di 35 x 35 cm., l'abbiamo diviso in ulteriori 49 quadrati da 5 x 5 cm. Successivamente abbiamo diviso ogni quadrato in due triangoli isosceli-rettangoli uguali, estraendo a sorte l'angolo retto del primo dei due triangoli, tra i 4 angoli retti del quadrato, e ottenendo di conseguenza il triangolo congruente.

Partiamo, a questo punto, dalla realizzazione della regione più estesa. Estraiamo a sorte un triangolo, tra i 98 triangoli in Q. Estraiamo a sorte il numero (da 11 a 25) di triangoli da annettere al triangolo estratto precedentemente per ottenere la nostra regione. Procediamo con le regioni di estensioni medie. Estratto un nuovo triangolo tra quelli disponibili,

estraiamo a sorte il numero (da 3 a 10) di triangoli da annettere ad esso e ripetiamo l'operazione fino a ricoprire l'80% circa della superficie di Q. I restanti triangoli, esclusi dalle regioni medie e grandi, costituiranno le regioni più piccole. A questo punto definiamo che:

ogni triangolo si annette al precedente per 2 punti di contatto (2 vertici);

ogni triangolo si annette al precedente secondo una delle tre possibili posizioni, che viene estratta a sorte: ipotenusa in comune tra i due triangoli, cateto in comune e angolo retto adiacente, cateto in comune e angolo retto consecutivo;

ogni triangolo che si annette al precedente viene estratto a sorte tra tutti i possibili triangoli che si anetterebbero per 2 punti di contatto al precedente (naturalmente nell'estrazione vengono scartati i triangoli che risultano parte di una regione già costituita).

Costituite le regioni si passa alla colorazione delle stesse, considerando che non ci possono essere regioni adiacenti dello stesso colore; ovvero che non ci possono essere regioni dello stesso colore con più di un vertice in comune. Come già rilevato le preferenze (nei risultati fin qui ottenuti) vanno a composizioni con colori equidistanti associati ad un colore complementare, o a composizioni con gradi di luminanza di colori primari. Abbiamo colorato la fig. 1 (Y, R, B e W) utilizzando il bianco e 5 colori, costituiti da tre tinte diverse (un giallo, un rosso e un blu), un gradiente di luminanza della tinta blu e un ultimo colore, risultato dalla mescolanza delle altre due tinte.

Per studiare le preferenze compositive di forme e colori in *Stochastic combined painting*, secondo i parametri fin qui discussi, abbiamo avviato una collaborazione con Roberto De Nicolò (esperto di tecnologie) per generare combinazioni affidandoci ad algoritmi e implementando un software.

Bibliografia

- Benvenuto, S., *Dada e la filosofia. Evola e l'essenza del dadaismo*, 1994.
- Eco, U. (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- Evola, J., *Sul significato dell'arte modernissima*, 1963.
- Ferraris, P. (2004), *Psicologia e arte dell'evento*, Gangemi, Roma.
- Ferraris, P. (2006), *Da Time all'avanguardia: ipotesi su amore e ricerca*, in <<Rivista di psicologia dell'arte>>, N. S., XXVII, 17, 39-47.
- Hjelmslev, L. (1968), *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- Jakobson, R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- Jakobson, R. (1974), *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milano.
- Lombardo, S. (1987), *La teoria eventualista*, in <<Rivista di psicologia dell'arte>>, 14-15, 39-42.

- Lombardo, S. (1994), *Pittura stocastica: tassellature modulari che creano disegni aperti*, in <<Rivista di psicologia dell'arte>>, N. S., XV, 3/4/5, 64-65.
- Lombardo, S. (1991-1996), *Event and decay of the aesthetic experience*, (1991) in <<Empirical studies of the art>>, 9 (2), 123-141; (1996) in <<Rivista di psicologia dell'arte>>, N. S., 7, 4-17.
- Lombardo, S. (2002), *10 opere dal 1960 e una teoria*, in <<Rivista di psicologia dell'arte>>, N. S., XIII, 13, 5-22.
- Menna, F. (1975), *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.
- Peirce, C. S. (1980), *Semiotica*, Einaudi, Torino.
- Ponzio, A. (2013), *Il linguaggio e lingue*, Mimesis, Milano.
- Ponzio, A. (2013), *Athanor, Semiotica e comunicazione globale*, N. S. XXIV, 17, Mimesis, Milano.
- Sebeok, T. A. (1984), *Il gioco del fantasticare*, Spirali, Milano.
- Saussure, F. de (1916), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari.

TOUCH OF EVIL

INTORNO AL CAPOLAVORO DI ORSON WELLES

Che sia per studio o per passione, lungo il percorso per apprendere l'arte del cinema è inevitabile incontrare la figura di Orson Welles. Nato nel secondo decennio del ventesimo secolo, bambino prodigio in svariate arti, Orson cresce sviluppando uno spiccato talento per la regia che lo porta a dirigere da giovanissimo il famoso "Quarto Potere", da moltissimi considerato il più grande capolavoro nella storia del cinema. Nel mezzo di una carriera segnata da grandi opere acclamate dalla critica ma non dal pubblico, troviamo "Touch of Evil"¹, esponente di spicco della filmografia noir classica di fine Anni '50, improntato sul tema del doppio e della battaglia interiore tra luce ed oscurità. Un contenuto di questa portata chiama in causa uno stile visivo di impatto connotato da immagini estremamente grafiche e ricche di significati intrinseci. Per queste caratteristiche è possibile affermare che "Touch of Evil" sia in grado di cambiare il modo di vedere e comprendere la cinematografia².

Famigerata e magistralmente concepita la scena iniziale, un piano sequenza di oltre tre minuti nel quale seguiamo una bomba nascosta all'interno di un'auto che si appresta ad attraversare il confine tra Stati Uniti e Messico. Il movimento della camera da presa, che parte all'interno dell'automobile e si solleva poi sulle strade della città, tra la gente, senza perdere d'occhio l'azione, concorre a creare un lento ma implacabile climax di tensione narrativa e visiva che culmina in una vera e propria esplosione, a segnare l'inizio della vicenda. Uomo giusto e virtuoso, poliziotto di origini messicane, Mike Var-

gas si trova ad investigare sull'attentato ed a collaborare con l'imponente Hank Quinlan, capo della polizia locale, uomo corrotto e pieno d'ira, mosso unicamente dalla sua personale visione di giustizia. La vicenda si va ad incentrare sull'incontro-scontro di questi due personaggi opposti e la situazione precipita nel momento in cui Vargas sospetta che Quinlan abbia contaminato le prove sul caso nel tentativo di chiamarlo chiuso e vincere il confronto. La tragedia personale di Quinlan si manifesta più che nella paura verso le autorità locali qualora dovessero scoprirlo, nel fatto che Vargas abbia letto il suo lato oscuro e lo abbia compreso per quello che davvero è, ossia un uomo senza risoluzione né forza interiore, pieno di rabbia e paura. Le azioni di Quinlan da questo punto sono dettate dalla follia e lo porteranno a commettere crimini sempre più gravi nel tentativo di gestire la situazione a modo suo e salvare il salvabile.

Oltre a dirigere il film, Orson Welles interpreta anche il personaggio principale di Hank Quinlan, rappresentazione vivente del conflitto interiore tra bene e male. La regia e la fotografia in questo film presentano caratteristiche fondamentali appartenenti al genere del thriller, poliziesco e noir, soprattutto per quanto riguarda la composizione del quadro, la relazione che va a crearsi tra gli elementi all'interno dello stesso (che essi siano personaggi, oggetti o sfondi che costruiscono la vicenda), e come la luce viene usata per raccontare la storia, esprimere emozioni, dipingere atmosfere nelle immagini. Luci ed ombre sono taglienti e definite, profonde macchine di nero assoluto negli fondali e sagome che si stagliano nell'oscurità concorrono nel modellare uno stile narrativo che muta con lo svolgersi della vicenda ed enfatizzano personaggi e relazioni tra essi.

Nel concreto, la composizione del quadro rispecchia i rapporti come segue: la relazione tra Quinlan e Vargas muta enormemente nel corso della vicenda da un principio in cui entrambi si trovano dalla stessa parte a collaborare verso un obiettivo comune al punto di svolta in cui Quinlan viene attaccato ed accusato da Vargas. Allo stesso modo le immagini presentano caratteristiche sostanziali contrapposte (fig. 1): nel montaggio della prima scena Quinlan è ripreso in maniera tale da renderlo imponente e riempire il quadro il più possibile addirittura con la camera angolata dal basso (il che pone lo spettatore e gli altri personaggi nella scena in una posizione di inferiorità rispetto al soggetto centrale). Al contrario Vargas risulta nella sua prima apparizione piccolo e sperduto nell'oscurità del fotogramma, lontano dallo spettatore e dal centro dell'azione, una macchia di luce fiavole nella notte. Al momen-

Locandina originale di Touch Of Evil, 1958.



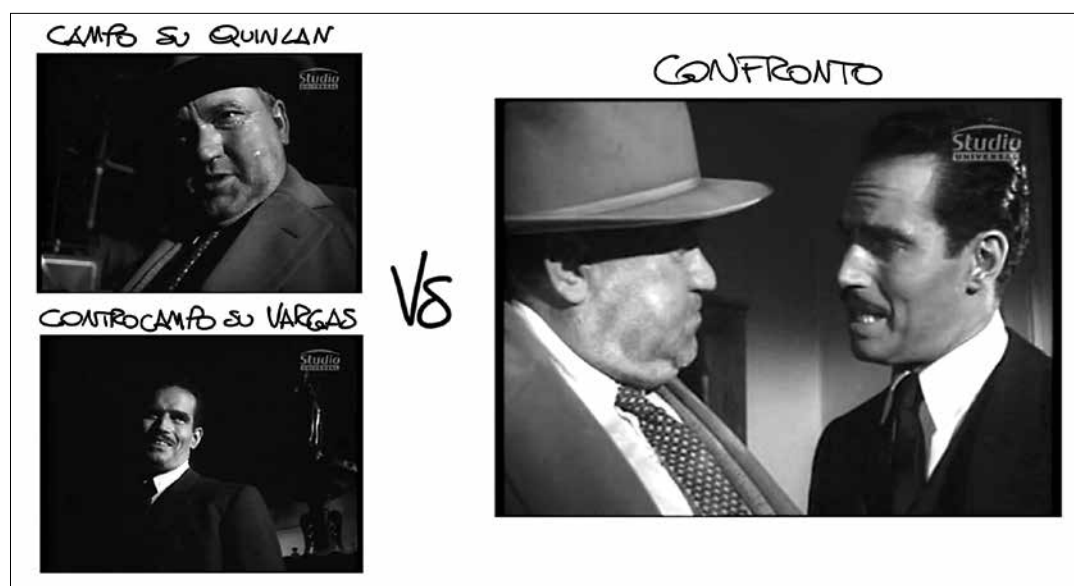


Fig. 1 - La relazione tra Quinlan e Vargas attraverso la composizione del quadro.

to del confronto invece i due uomini si fronteggiano alla pari, occupando lo stesso spazio nel quadro e lo stesso livello, condividendo la stessa luce persino, il tutto a suggerire che il potere di Quinlan è stato messo in discussione ed a riprova di ciò, notiamo l'ombra netta che va a nascondere gli occhi sulla sua espressione colpevole.

In un altro esempio ancora (fig. 2), le scelte cinematografiche giocano un ruolo notevole nel raccontare l'evolversi della relazione tra i personaggi: in una prima fase Quinlan capeggia e sovrasta i poliziotti

membri del dipartimento, la sua figura è ancora una volta la più imponente nel quadro, al di sopra di tutti, al centro dell'attenzione e dei riflettori. Verso la fine del secondo atto invece, in concomitanza con la perdita di potere del protagonista, le proporzioni dei personaggi all'interno del quadro parlano da sole: Quinlan è la figura più lontana, piccola e insignificante nella scena, mentre i poliziotti prendono il sopravvento.

Infine molto interessante lo sviluppo del rapporto tra il capo della malavita locale Grandi, e Quinlan



Fig. 2 - Il decadimento del potere di Quinlan attraverso le proporzioni nel quadro.

A



B



C



che in principio assolda il malvivente per sbarazzarsi di Vargas, ed alla fine lo assassina brutalmente con le sue stesse mani quando questo diventa ingestibile. Anche in questo caso la costruzione dei quadri e la luce spiegano le dinamiche: (fig. 3A) Quinlan è ritratto come al comando della situazione, possente rispetto alla sua controparte. (fig. 3B) Grandi approfitta di un momento di debolezza del capo della polizia per proporre un accordo e eliminare il nemico comune, Vargas. Notare come i due personaggi cambiano proporzioni e posizione nel frame mano a mano che la scena procede. Da minuscola figura nello sfondo, Grandi si avvicina a Quinlan e finisce per averne il controllo e passare in posizione di vantaggio, come comunica l'angolazione della camera dall'alto verso il basso a rendere il nostro protagonista succube e indifeso. (fig. 3C) Infine nella scena dell'assassinio, Quinlan è dipinto come una furia inesorabile, imponente più che mai sul malcapitato Grandi, fino a trasformarsi letteralmente in una macchina nera che inghiotte la vittima. Estremamente intrigante assistere a come la sagoma del nostro protagonista perde definizione nel gioco di ombre della scena, quasi nel tentativo di convincere lo spettatore che a commettere l'omicidio sia stato un demone oscuro e non il Quinlan che conosciamo ed a tratti ci siamo affezionati.

Dati questi esempi, è facile comprendere come la maestria nella composizione dei frames sia fon-

damentale per la narrazione ed a sostegno della storia. In maniera simile la fotografia definisce l'intento delle azioni e ci cala nell'atmosfera, in particolare Quinlan, e la sua duplice natura, è soggetto a questa regola. (fig. 4) Se in principio il volto era in luce, a farci accogliere l'uomo che ispira sicurezza e fiducia, verso la fine profonde ombre affilate tagliano gli occhi ed il viso a nascondere e mostrare il lato oscuro di Hank. Nulla è lasciato al caso nella costruzione di queste scene a rendere l'intera opera ugualmente chiara da comprendere qualora contemplata senza audio. Talvolta il saper conferire il significato attraverso pure immagini rappresenta l'artificio più importante nell'arte di quel cinema che tratta di sentimenti forti e sensazioni primordiali, sulle quali regista e direttore della fotografia contano per stimolare il pubblico a percepire l'essenza della narrazione nella messa in scena. È essenziale abbandonarsi a ciò che il frame ha il potere di comunicare nel singolo istante, e farsi trasportare da maestri del cinema come Orson Welles è senza dubbio un piacere ogni volta.

Note

¹ Touch of Evil, 1958, diretto e interpretato da Orson Welles, (intitolato "L'infernale Quinlan" nella versione italiana).

² Cinematografia è l'arte di girare film, nel significato più tecnico del termine che si riferisce quindi più alla fotografia che alla regia.

A sinistra: Fig. 3 A, B, C - La relazione tra Quinlan e Grandi Attraverso la composizione dei quadri.



Fig. 4 - Il dualismo tra bene e male dipinto sul volto del protagonista nelle diverse scene del film.

IL MUSMA

MUSEO DELLA SCULTURA CONTEMPORANEA - MATERA

Un palazzo nobiliare, sette ipogei, più di 500 opere, oltre 5000 volumi tra libri e cataloghi, così si presenta al pubblico il MUSMA di Matera, l'unico museo "in grotta" esistente al mondo, con una collezione interamente dedicata alla scultura contemporanea. Il visitatore che arriva da Via San Giacomo, nel pieno dei Sassi, percepisce subito la sinergia tra le epoche, attraversando l'imponente ed elegante portone di Carlo Lorenzetti, realizzato intrecciando legno, metalli ruvidi e leggeri, lamiere piegate, contemporaneo nella tecnica e nella forma, ma perfettamente inserito nella facciata seicentesca, tipica della casa palatiata. Quello che raccontato può apparire come un conflitto, si rivela essere la più grande forza di questo museo, in cui ogni scultura trova valore tra le mura di un palazzo antico, tra le tracce di una cultura secolare. Palazzo Pomarici, che accoglie la collezione, è infatti un edificio del XVI secolo, acquistato da Cesare Pomarici nel 1697, e ampliato nel XVIII secolo con l'acquisto di fabbricati contigui di proprietà del Convento di San Domenico. Con la legge n. 619 del 12 Maggio 1952 sul "Risanamento dei rioni sassi nell'abitato di Matera", la struttura fu dichiarata inabitabile, evacuata ed espropriata. L'idea del recupero dell'edificio fu avanzata dalla Fondazione Zétema, nata come gemmazione del Circolo La Scaletta, e dal suo presidente, l'avvocato Raffaello de Ruggieri, che si impegnò per il suo restauro. La bravura dei tecnici, guidati dall'architetto Alberto Zanmatti, consentì un'operazione di rivalorizzazione del palazzo e un adattamento degli ambienti a spazi espositivi. Il risultato è una struttura stratificata, ricca di elementi architettonici appartenenti a epoche diverse, in cui l'evoluzione e il rinnovamento non sono mai stati interrotti. È per questo motivo che non si prova stupore, se non per il bello, quando tra archi, peducci e volte, ci si imbatte nella *Grande figura accoccolata* di Emilio Greco o ne *La Grande Genesi* di Antonietta Raphael, sculture degli anni Sessanta

del Novecento, di straordinaria intensità psicologica e incredibile eleganza. La maestosità delle sale nobiliari del Palazzo Pomarici è messa in rilievo dalla ricca raccolta di gessi di Pericle Fazzini, dallo stile classico ma carico di riferimenti al mondo contemporaneo, o dai lavori di Pietro Consagra, grande scultore che fu fortemente ispirato da un soggiorno a Matera, da cui nacquero undici sculture.

Quella del MUSMA è una collezione costruita negli anni, con passione, costanza e competenza. Sculture, disegni, gioielli, medaglie, libri d'arte con incisioni originali sono state selezionate e raccolte dal curatore del museo, Giuseppe Appella, e dal Circolo La Scaletta, che insieme avevano sviluppato il progetto di esposizione delle Grandi Mostre nei Sassi di Matera. Occhi sempre attenti a raccontare la storia della scultura italiana dalla fine dell'Ottocento a oggi e a promuovere le menti più brillanti dell'arte italiana e internazionale. I sette ambienti ipogei, luoghi suggestivi e affascinanti, che hanno conservato l'aspetto di un tempo, rendono costantemente vivo questo dialogo tra i maestri della scultura italiana e internazionale e gli artisti contemporanei più giovani, una sinergia tra la tradizione e l'innovazione. In questi spazi, anticamente stalle o luoghi utilizzati per la pigiatura dell'uva, per il travaso e la conservazione del vino e delle derrate, si confrontano Carlo Gaurienti, Maria Lai, Carlo Lorenzetti, Giuseppe Uncini, affermati artisti del Novecento, con i più giovani, Giuseppe Capitano, *Spiga*, in cotone e canapa, Alberto Timossi, *Innesto Stele*, in legno e pvc, Carlo Bernardini, *Codice spaziale*, una scultura di luce in fibra ottica. Gli spazi ipogei, dai caratteri arcaici e naturali, diventano linfa vitale per una scultura come *Armonico XCI* di Antonella Zazzera, realizzata con fili di rame sedimentati e cuciti, sviluppata con l'esigenza di riportare l'essere umano nella sua dimensione originaria. Anche la caverna platonica di Gregorio Botta, *A che punto è la notte*,



Emmanuele De Ruvo, *Concinnitas*, 2011.

Secondo cortile.



crea un legame ancestrale con le grotte di Matera e il fuoco ricongiunge l'uomo alle sue radici. Questi spazi, custodi di storia, accolgono anche le memorie della morte e della distruzione a Sarajevo, raccontate da Emilio Isgrò in *Calcio di rigore*.

Attraverso la corte principale si arriva poi alle Sale della Caccia, splendide architetture con pitture murali, scene bucoliche e venatorie, decorazioni a grottesche della volta, con girali a foglia d'acanto. Questa scenografia fa da sfondo a tutti gli eventi temporanei, a carattere prettamente didattico, finalizzati all'approfondimento delle diverse espressioni artistiche del Novecento. Artisti come Toti Scialoja, Antonio San Filippo, Fausto Melotti, Carlo Mattioli, sono stati raccontati e omaggiati attraverso, non solo le loro sculture, ma anche opere grafiche, documenti manoscritti, cataloghi, libri illustrati, fotografie. Non manca neanche in queste sale la collezione permanente, che fa da substrato storico-artistico alle mostre temporanee. Si trovano così Giacinto Cerone, affascinato dalla sperimentazione materica e dalla fissità architettonica della scultura, Andrea e Pietro Cascella, artisti fortemente legati a Matera e alle sue tradizioni, Kengiro Azuma, con *MU S 144* e *YU 10*.

Per passare da un ipogeo a un altro, si attraversano gli ampi cortili del Palazzo Pomarici, con le opere di Aldo Calò e Luigi Guerricchio, artisti legati alla tradizione dei materiali delle loro terre, le sculture di Marcello Mascherini, nate dalla rielaborazione in chiave moderna degli elementi dell'arte greca ed etrusca, le opere labirintiche di Ibram Lassaw. Lo spazio calmo e neutro dei cortili ospita e penetra l'opera di Teodosio Magnoni, *Solido vuoto 2*, facendosi per essa contesto accogliente e protettivo.

Ci sono installazioni nate da e per questi luoghi, che ne hanno assorbito la storia, la conformazione materica, l'aura. *Costruttivo Matera 2007*, di Nicola Carrino, è stata progettata per occupare lo spazio di accesso al V ipogeo e in quel posto trova la sua

unica collocazione possibile. Realizzata durante la III Giornata del Contemporaneo, dinanzi agli occhi sorpresi e affascinati dei visitatori e di classi di studenti, l'opera si innesta nell'ambiente con lo stesso materiale, il tufo, di cui sono fatte le strutture circostanti, gli ipogei e i complessi abitativi. Il cancello *Porta della vita* di Kengiro Azuma è stato creato per e tra i Sassi di Matera, in acciaio corten, che ha il colore della terra, e in ferro, che è storia e vita vissuta. Per l'artista giapponese ogni scultura per l'esterno è pensata, studiata e creata per il luogo specifico, che influenzerà le emozioni e le sensazioni che l'opera sarà in grado di trasmettere. *Punzone* di Lucilla Catania, in tufo di Matera, è pensata per il piccolo e profondo ambiente ipogeo, collegato al primo cortile, in stretto rapporto con la scultura di Cloti Ricciardi, a essa affiancata.

Infine, nella Sala della Grafica e nella Sala della Ceramica si trova un interessante zoom sugli sviluppi della ricerca plastica europea, con opere di Piero Manzoni, Mario Ceroli, Leoncillo, Joseph Beuys, Luigi Ontani, Gillo Dorfles, Guido Strazza e altri maestri sperimentatori, affascinati dai nuovi linguaggi, ma anche dai medium della tradizione. Ne esce arricchita di nuovi valori *Concinnitas*, del giovane Emanuele De Ruvo, che si confronta con le altre opere sfidando l'equilibrio: un foglio di carta regge un blocco marmoreo, che porta inciso il titolo dell'opera, rappresentando il peso sempre maggiore che la fragile società, immobile e sotto perenne sforzo, si ritrova a dover sopportare.

A questo consistente corpo di opere e a questo progetto espositivo già orientato alla formazione, si aggiungono i servizi educativi, organizzati dalla Cooperativa Synchronos, per insegnare a guardare e leggere le opere, attraverso l'esperienza diretta con l'arte, a partire dallo stupore e dalla curiosità che gli incredibili spazi di questo museo sono capaci di generare.



Quinto ipogeo.

Teodosio Magnoni, *Solido vuoto 2*, 1992.

VIRTUALITÀ IRRADIANTI

Ignazio Gadaleta



La pittura si espande, anche in senso plastico, attraverso la dissoluzione in una miriade di unità cromatiche o punti-pittura che ridefiniscono la percezione dell'intero ambiente, misurano lo spazio, fondano il colore. Il loro disporsi sui piani delle pareti, dei pavimenti o dei soffitti può essere definito dall'incontro di archi di cerchio aventi raggi determinati dalle misure dell'area di riferimento, per ribaltamenti multipli. Ogni osservante, esercitando l'autonomia dell'interattività, può collegare visivamente a proprio modo i vari elementi, persino descrivendo delle linee virtuali diverse da quelle che hanno costruito l'opera. Oltre le linee curve generatrici, possono percepirsi altre linee rette o poligonali, aperte o chiuse, intrecciate e non, così come ulteriori pulsanti luminosissimi punti-pittura possono apparire per simultaneità percettive.

Sempre leggendo criticamente lo spazio e il tempo di relazione e nell'immersione assoluta nell'esperienza percettiva come di quella interattiva, analoghe metodologie d'intervento producono esiti ogni volta profondamente diversi indotti dai differenti luoghi e dal succedersi dei momenti.

L'opera appare agli sguardi come risultante di un processo costruttivo, che non nega l'inevitabile insorgere di evocazioni e memorie che si proiettano oltre il presente, nell'attiva coincidenza di vissuto di colui che guarda. Impossibile da percepire in un unico istante, solo all'autonoma dimensione memoriale di ogni riguardante consegna le sue possibilità di riconnessione immaginale e di conservazione permanente.

Immagini ineludibili insorgono con immediatezza come conseguenze strutturali di necessità urgenti. Figure di luce, forme stellari originarie, centri emittenti di energie vitali, sono hyperlink irradiani nell'espansione senza fine. Forse senza inizio.

Di tutto ciò non siamo gli autori. Noi siamo i messaggeri.
Il messaggio è la luce.



Virtualità irradianti, olio e acrilico fluo su semisfere di legno di faggio, 333 elementi
Ø 52x26 mm, 333 elementi Ø 42x21 mm, 333 elementi Ø 30x15 mm, 2014, (particolare).





Lo sguardo, ponte tra interno ed esterno, segno e segnale che fa emergere libera la volontà della visione.

Lo sguardo, costruzione dello spazio proprio dell'opera e quello dell'altrui percezione..... il pensiero.

Lo sguardo, "luogo" pregnante, simbolico ove, la quotidianità specchia le proprie forme, i propri codici ma, esso è altresì "tempo" dell'arte del fare..... nucleo interno ove luce, sensazione, tatto, lo conducono ad un vedere oltre la forma, un immaginario fatto di una moltitudine di possibilità, là l'equilibrio diviene funambolico..... al limite estremo della stabilità.

Nell'opera, assenza di materia, forme, segni reiterati tramite la loro stessa proiezione, grazie alla luce, come schemi scandiscono misure, tracciano immagini liriche.

Leggendo con occhio e mente, lo sguardo si posa su concavo-convesso, retta-torta, insieme di forme asimmetriche e cromaticamente dall'apparenza algida, si fanno portatrici di "tempi" e "luoghi" immaginari.

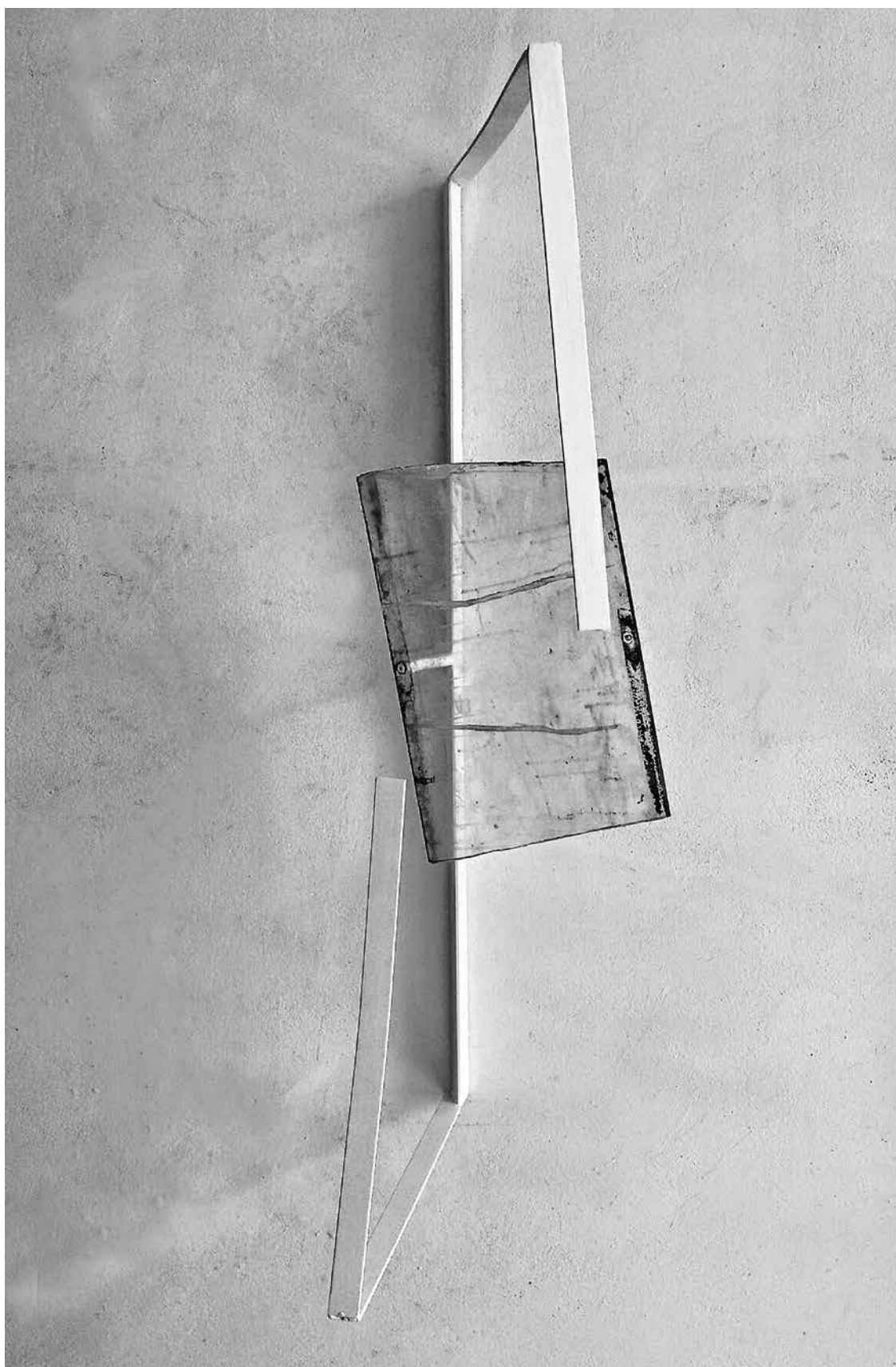
Luoghi che, la concretezza della ragione, quella dello sguardo esterno, tende a censurarci ma, che in realtà in noi custodiamo, proprio in una "visione interiore" dove, il ricordo di ciò che siamo stati spesso s'infrange nel presente e reagendo si riapre al futuro.

Ecco che l'arte fatta di "presenze" assolute, al contempo, con le sue opere mostra "anime" fragili e labili.

Ci rivela l'equazione di sguardi sospesi tra l'apparenza e la sostanza del fare... quella di un fare attraverso le attese di un pensiero che riveli le possibilità di guardare oltre il tangibile con lo sguardo sospeso al tempo.



Bandiera, 2013. Ferro verniciato bianco,
plexiglass trattato e pigmentato, cm 80x50x40 ca.



IL COMPLESSO DEL VASARI

Adriano Altamira

“

Ho chiamato il lavoro di cui mi sto occupando negli ultimi tempi Il complesso del Vasari. Infatti sono tornato su un'intuizione che ho da sempre privilegiato: considerare le opere della storia dell'arte un repertorio inesauribile di ispirazione. Mi sono occupato d'arte in maniera scientifica, come storico, ma ovviamente mi piace anche occuparmene a livello fantastico, da artista, seguendo impulsi non sempre chiari a me stesso. A dire il vero, di queste ricerche fanno idealmente parte anche lavori di molti anni fa.

Nella serie più recente di questi esperimenti, composti elettronicamente, fondendo insieme immagini di varia provenienza, ho scelto di usare incisioni rupestri, e opere di carattere primitivo e ingenuo da cui il titolo di Odi barbare per questo piccolo nucleo all'interno della serie più vasta del Complesso del Vasari.

I dettagli prescelti sono sovrapposti ad una sorta di tessitura segnica rappresentata dai miei fogli di appunti e di schizzi, intesi come uno stadio aurorale, preconcio dell'ispirazione. Ho così ottenuto un insieme di immagini inconciliabili fra loro per età, storia, significato, rimescolate con l'idea di trovar loro un nuovo habitat, una diversa coerenza, un altro significato.

Anche se mi sono sempre interessato all'arte preistorica, non avevo mai dedicato uno dei miei d'après a questo repertorio così poco considerato: finché, meditando su una serie di schizzi che avevo eseguito, inseguendo alcune idee ossessive che mi tormentavano da tempo, non lessi una sorta di aria di famiglia fra questi ultimi e alcuni graffiti preistorici che mi erano particolarmente cari. Ho così sovrapposto ad alcuni dei miei scarabocchi una serie di dipinti rupestri, fino a raggiungere delle composizioni che soddisfacevano il mio gusto per le immagini intricate e sovrapposte.

P.S. Queste immagini di artisti preistorici o aborigeni provengono in realtà un po' da tutte le epoche e da tutto il mondo: sono principalmente graffiti neolitici del Negev, del Sinai e del Tassili, della Valcamonica, della Scandinavia, immagini sia antiche sia recenti di aborigeni australiani, africani ed inuit; infine immagini medioevali e schizzi di alienati.

”

Odi barbare, stampa digitale su carta, cm 35x50, 2013.



“

"Quale vivente, dotato di senso, non ama, tra tutte le meravigliose parvenze dello spazio esteso intorno a sé, la più felice, la luce - coi suoi colori, i suoi raggi e onde; la sua mite onnipresenza, come giorno che desta... "

Novalis, Inni alla notte, I

Grafie luminose, flussi intangibili, poesie visive dello spazio esteso, e ancora tensioni coroidali verso l'infinito. Segno e gestualità, retine per uno sguardo interiormente esteriore, metafisico, che va oltre la materia, e che tuttavia non la dimentica, ma la erige, la valorizza, la plasma, la struttura, le rende onore e omaggio. L'inseparabilità è la caratteristica che rende unica la profusione vitale fra il corpo e l'anima dell'Uomo, distinte soltanto nel Mistero. La forgia, l'atto di unione, il dinamismo creativo, il nascere delle idee e il principiarsi nella forma divengono così il linguaggio principale del mio lavoro, teso ad ampliare i confini della percezione e, analogamente, a contenerla, a intrappolarla nel tempo, nello sguardo: nell'opera. Affrontare la luce significa rendere tangibile l'effimero, l'inafferrabile, l'etereo, lo spirito. Una sfida, una relazione che si realizza per mezzo di un atto scultoreo, dinamico, netto, senza riserve o paure. Un agire cosciente che incontra un'incoscienza istintiva, imprevedibile, docile alla meraviglia. Un dialogo fra ciò che si cerca e ciò che si ottiene, uno scambio di doni, di affetti, di idiomi distanti, ma mai dissimili. Prevedere l'ombra, modellare il chiarore, ricevere stupore, è la grammatica nascosta dietro ogni mio scatto: un idillio visivo in cui si incontrano la fotografia (il mezzo), la scultura (l'atto) e la pittura (il risultato).

”

Christian Cremona, *Arcangelo Michele*, fotografia, misura variabile, 2010.



SUNSET BOULEVARD

Marialisa Leone

“

Di Los Angeles porto negli occhi un lungo racconto. È la vita che sta attaccata ai 36 chilometri di Sunset Boulevard.

Il viaggio veloce, le corse delle biciclette, delle tavole skate, il lavoro, il riposo, il ristoro, la musica, un buon caffè. Prospettive, camminare, vedere lontano, la luce d'argento dell'oceano che il vento butta sulle cose, le corse delle nuvole contro il blu, i fili, i pali. Il rispecchiamento di tutto su tutto, le luci viola della sera che arriva in un botto e raffredda subito l'aria. E le palme, le magrissime e lunghissime palme ricurve che dondolando penellano il cielo.

C'è sempre una ciotola d'acqua per i cani fuori dai negozi, dai bar.

La bottega delle spezie a Sunset Junction tiene sulla porta piccoli vasi di erbe e l'acqua della sua fontana colori e smalti, gorgoglia e canta.

Negozi di necessità estreme. Ciò che serve nel deserto, ciò che serve nei ghiacci polari.

Lì si collega il mondo, la percezione, almeno.

Un uomo non più giovane, un nero, suona tamburi sull'erba, in un piccolo parco in mezzo ad abiti e curiosità. I bambini lo imitano felici, cantano, ballano.

Un altro, vestito da texano, cerca incontri. Progetta viaggi. È pieno di sapienze per la terra, per il pane.

Tutto si affaccia. Un'umanità giovane, che arriva dal mondo, vive all'aperto, s'incontra, consuma buone verdure, cuscus, succhi vegetali. Apre i computer e li tiene davanti.

Notte e giorno elicotteri atterrano sul tetto del Children Hospital. Il frastuono è già una preghiera. E non manca mai la sirena dei pompieri che, dispiace, ma ti auguri passino vicino per farti vedere il rosso brillante e lo sfolgorio degli ottoni, veri capolavori di meccanica da amatori.

Il cinema Vista, Teatro Vintage, ti arriva incontro col suo arancio frappè ricamato di bianco, come uno scoppio di risata.

Al suo fianco una presenza riservata, una casa blu con alberi carichi di limoni ... un quadro di Pierre Bonnard!

Un orto di terra rossa fatto a gradini matura cavoli, insalate e rose.

Lì vicino una scuola giardino mostra verdure, animali e paglia per sedere e stare.

Al semaforo, verso sera, un barbone prepara il suo letto di cartone. Altri fanno notte negli anditi di negozi dismessi.

Qualche volta arrivano gli echi di Down Town, quel canyon che è una crepa nella terra, da dove si alza una famiglia di grattacieli, come canne d'organo e le curve d'argento di Disney Hall moltiplicano la luce. Colori iridescenti di giorno. Blu magico la notte.

Perché Los Angeles per il resto è un tappeto immenso e raso che va a sciogliersi nell'oceano.

”

Suggerimenti, 2014, piumini di pioppo e pigmenti su carta (su telaio casalasco di fine '800), cm 290x76.



VERITAS FEMINAE

Alec Von Bargaen

“

Veritas Feminae è una mostra basata su una serie di fotografie e di ritratti multimediali di donne marginalizzate.

Le fotografie ritraggono, catturano dei momenti, degli istanti, dei respiri. La verità che le donne condividono, la loro “Veritas” è un sussurro nel mio orecchio, una strigliata al mio subconscio, la traccia di una carezza invisibile... È la storia d’amore tra l’osservatore e la donna osservata.

Le donne reali, in carne ed ossa, che sono raffigurate nei ritratti, le ho incontrate di sfuggita... con alcune di esse ho un rapporto continuativo, con altre, invece, si è trattato semplicemente di uno sguardo fugace. Con alcune di esse ho parlato, mentre altre resteranno profondamente radicate nel silenzio eterno. Alcune cose sono isolate, il ridicolo e l’abuso. Le incomprensioni e le sfide... la forza e le guerriere, le combattenti... le provocatrici e le rivoluzionarie... alcune per nascita, altre per fortuna... alcune anche per scelta.

Ho utilizzato paragoni liberi e personali con figure femminili storiche, mitologiche ed anche politiche. Ho preso pezzi d’immaginario e di estetica e con un ulteriore passo in avanti, ho donato ad ogni donna una fase (e lo sfondo, la storia di un’importante donna del passato) nella quale ogni loro confessione può spiccare il volo.

È stato molto importante per me collaborare con un’artista donna su uno dei ritratti. L’artista e scultrice scozzese Lyndsey Wardrop mi ha aiutato a dare al ritratto di Nancy Spungen una voce contemporanea, grezza e veritiera.

Dopo tre anni di ricerche focalizzate, immagazzinando immagini e lavorando intensamente con alcune delle donne per me più ispiratrici che abbia mai incontrato; sono riconoscente oltre ogni modo ed estremamente fiero di condividere e mostrare *Veritas Feminae*.

”

George Sand, 2014, fotografia, cm 100x100.



ESCAPE

Piera Legnaghi

“

La scultura nasce dalla relazione con lo spazio, con il luogo, con la natura. Una variabile del movimento diventa Forma. Escape è una promessa e un augurio, una figura che si stacca da terra e alla terra fa ritorno in un movimento morbido. Un circolo dall'armoniosa simmetria, senza inizio e senza fine, uno scorcio di eternità innalzato a umano benvenuto per le persone che arrivano e a coloro che torneranno. Il nastro in alluminio laccato di rosso scarlatto è una spirale a tronco in una dimensione proporzionale allo spazio in cui è adagiata e sembra rotolare anche se oggettivamente statica. La forma nasce dalla pendenza del prato e sembra cercare nuovi spazi trascendendo la realtà oggettiva per trasformarsi in sensazioni non vincolate né allo spazio né al tempo. L'armonia è ricercata nella dissonanza delle curve, nella torsione del nastro e nelle misure calcolate e scelte.

”

Escape, opera di Piera Legnaghi realizzata da Beppe Donini.
Alluminio laccato, cm 450x140x200. Hotel Bellevue San Lorenzo, Malcesine.



PERIMETRO E BILANCIA

Alessandra Bonoli



Questo lavoro è stato pensato nel 1978 sulle rive del lago di Loch Ness, durante il mio viaggio in Scozia. In una giornata di sole, in attesa del leggendario mostro, guardando il movimento delle onde ho pensato di costruire una 'melodia' nata non dall'ispirazione del luogo, ma dalle linee fondanti dello spazio stesso. Ho quindi fotografato varie prospettive del lago e, dalle diapositive, ho recuperato un'immagine musicalmente interessante dove l'acqua crea onde di vario genere. Ho così iniziato ad intervenire, con l'aiuto di acetati trasparenti, ricreando le linee basilari del panorama e del movimento stesso delle acque. Sovrapponendo degli spartiti musicali (anch'essi fotocopiati su acetato) all'immagine ottenuta in precedenza, seguendo le linee del disegno sottostante, ho iniziato a posizionare un andamento di segni sopra ai quali inserire note musicali, sulle cinque righe degli spartiti. Procedendo coi i miei viaggi, il lavoro è stato poi ampliato ad altri luoghi del mondo e l'installazione che presenterò a Cagliari sarà legata, appunto, ai suoni dei quattro punti cardinali, così, oltre alla prima foto del lago di Loch Ness del 1978, ho scelto un'immagine della Karakorum Railway pakistana del 2001, una del Sahara libico del 1999 ed un'altra del 1989 scattata durante un viaggio insieme ai pescatori brasiliani nel Rio delle Amazzoni.

Il materiale grafico deve essere collocato a muro mentre nel centro dell'installazione a terra deve essere creata un'opera in ferro e pittura su pavimento che disegna una specie di meridiana spaziale (tra illusione ottica e realtà). La meridiana intende legare i suoni dello spazio che, in un primo tempo partono distinti poi, in sovrapposizione simultanea, si fondono in un'unica massa sonora per ottenere un suono assoluto, come a ripercorrere l'idea degli equilibri universali nati dal caos.

I quattro punti cardinali contengono simbologie distinte e forti legate alla storia dell'uomo, dove figure di dei e di eroi si sono intrecciate al cammino del sole e alle sfumature della luce (intesa anche come luce mistica). Questa è la traccia che ho preparato per la ricerca degli strumenti da utilizzare e per il genere timbrico da seguire:

Loch Ness - Il nord, la luce bianca e accecante del ghiaccio, il luogo delle aurore boreali e delle fasi umane, raccontate nelle innumerevoli glaciazioni che si alternano regolari. Il luogo del mito e della leggenda primordiale, iperborea terra dell'oltre, oltre i confini delle terre emerse. Il luogo magico delle foreste di ombre. La bussola (il luogo dell'orientamento). Suoni freddi e cristallini, suono di ghiaccio che crepa, vento gelido che soffia. Andamento ritmico ondulato come acque polari. Ghiaccio e metallo.

Sahara - Il sud, la luce gialla, il calore secco e arido spazzato dal vento torrido che muta orizzonti e prospettive. Il tempo delle mutazioni interiori. Il luogo del silenzio, della ricerca, della solitudine, del sacrificio. L'estasi mistica dalla tabula rasa, l'assenza, la cancellazione che porta alla visione. Voli di falchi. Suoni caldi e primitivi, tra l'estasi sufi e la visceralità più carnale. Suoni di polvere e rami secchi nel vento bollente. Zoccoli di quadrupedi. Andamento ritmico orizzontale.

Himalaya - L'est, la luce rosa e rarefatta dell'ossigeno. La grande dorsale, la colonna vertebrale del mondo, la verticalità infinita, la proiezione celeste dello spirito, il viaggio nell'infinito universo sconosciuto e custode della nostra esistenza. La ricerca della conoscenza. La casa degli dei, lo spazio del vento ascendente e delle pietre pulsanti. L'alba, l'inizio, del viaggio. Suoni acuti, sordi e vibranti, suoni di pietre che rullano dentro ad abissi, suoni di cascate d'acqua che trascinano il tutto. Tonfi sordi e voli di aquile. Andamento ritmico ascendente del suono, senso di leggerezza.

Manaus - L'ovest, la luce viola del tramonto, il colore dell'umido palustre simile alla tumefazione della carne; la morte. Lo spazio della fine grazie al quale tutto ritorna. La rinascita della fenice. L'unità morte/vita, l'uno nel ventre dell'altro. Il luogo dove il sole riposa. Il nuovo mondo. Suoni primordiali della selva pluviale, suoni che ricordano i gorgheggi degli uccelli, le gocce d'acqua nelle pozze stagne, salti di insetti e profumo di rugiada. Sangue. Andamento ritmico circolare.



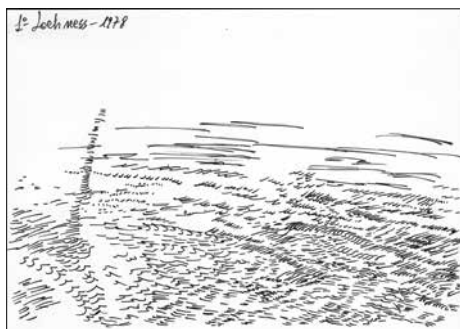
Perimetro e Bilancia – 1978/2014, Dodici tavole di cm 30x21 (opera completa trentasei tavole)

Immagini fotografiche e pennarello su acetato. Composizione musicale di HistriX (Cesare Reggiani e Paolo Giovannini).

Nord
Lago di Loch Ness, Scozia, 1978.



Struttura spaziale portante n°1.



Tracciato ritmico ondeggiante n°1.



Est
Karakorum RW, Pakistan, 2001.



Struttura spaziale portante n°1.



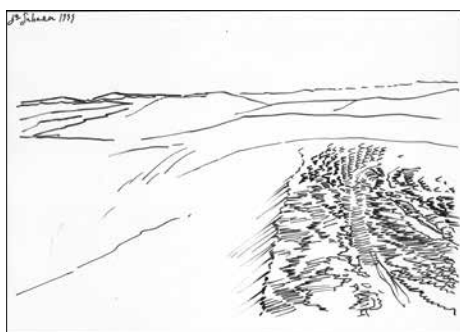
Tracciato ritmico scendente n°1.



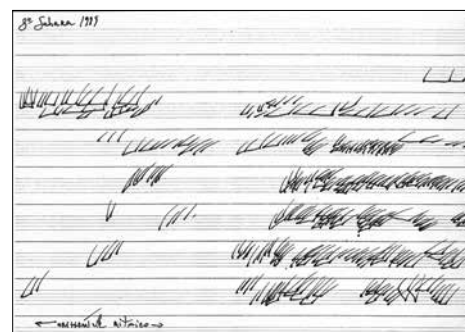
Sud
Deserto libico, 1999.



Struttura spaziale portante n°3.



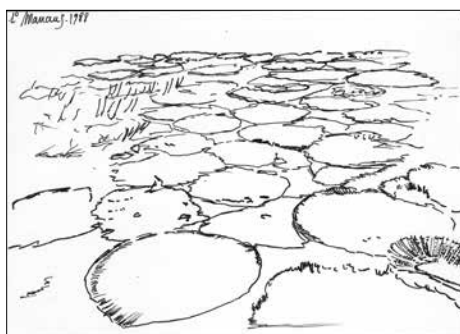
Tracciato ritmico orizzontale n°3.



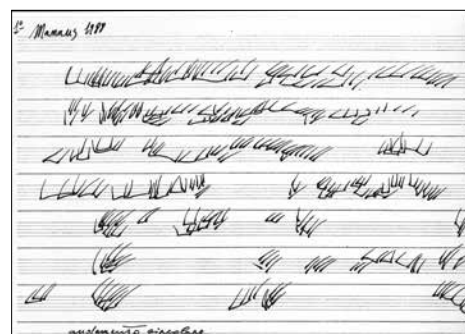
Ovest
Amazzonia brasiliana, 1989.



Struttura spaziale portante n°1.



Tracciato ritmico circolare n°1.



PIETRE LUMINOSE

Adolfo Lugli

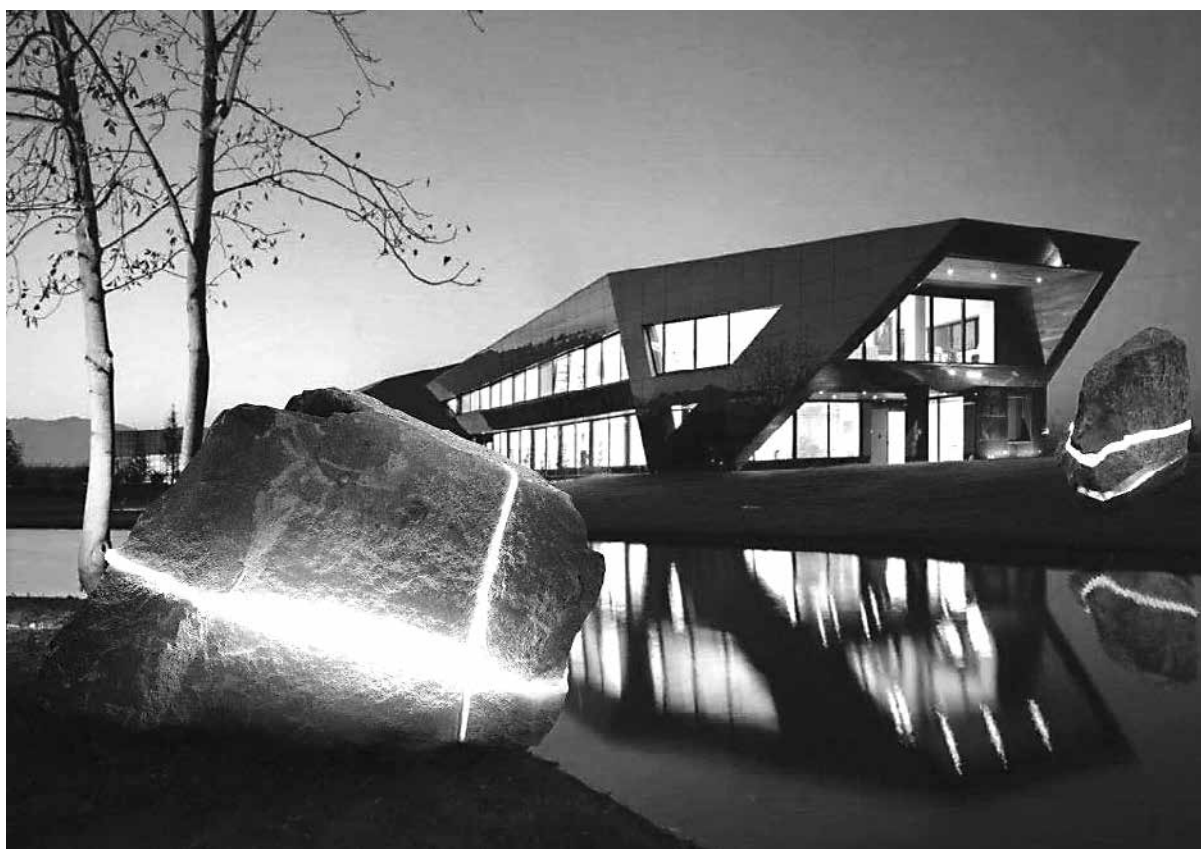
“

Pietre luminose è un innovativo progetto di design industriale e arte contemporanea per illuminare, in modo nuovo, ogni tipo di ambiente naturale come parchi, giardini, piscine e luoghi urbani come centri storici, case, alberghi, fabbriche. Esso, inoltre, intende stabilire un inedito rapporto tra natura e tecnologie elevando le qualità estetiche e funzionali nella vita sociale.

Per la prima volta, materie e forme naturali come pietre, rocce, marmi e graniti di ogni tipologia sono divenuti, attraverso un raffinato lavoro concettuale e tecnologico, originali corpi illuminanti per esterni ed interni, prodotti in serie e, contemporaneamente, pezzi unici ideati come sculture. Grazie ai complessi rapporti di scambio oltre i loro confini tra arte e industria, nella convinzione assoluta della loro possibilità di contaminazione: così sono nate queste inedite sculture luminose ibride, capaci di inglobare al loro interno i più diversificati elementi elettrici ed elettronici illuminanti di ultima generazione, mantenendo intatte le primordiali forme naturali delle pietre. Accese di notte, svolgono in modo originale le stesse funzioni dei corpi industriali di serie che troviamo in commercio: fari, lampade, neon, led. Spenti di giorno, integrandosi nel paesaggio circostante, lo arricchiscono con il fascino delle forme e dei materiali naturali che li costituiscono. La natura sposa l'arte e la produzione tecnologica industriale, un sogno incompiuto del Novecento che oggi si realizza cancellando i confini che le separavano, favorendo sviluppi imprevedibili.

”

Sculture luminose, inserite con fotomontaggi in fotografie di architetture contemporanee, come progetti ideali. Tecnica: pietra serena, plexiglas e led. Formati variabili. 2014.



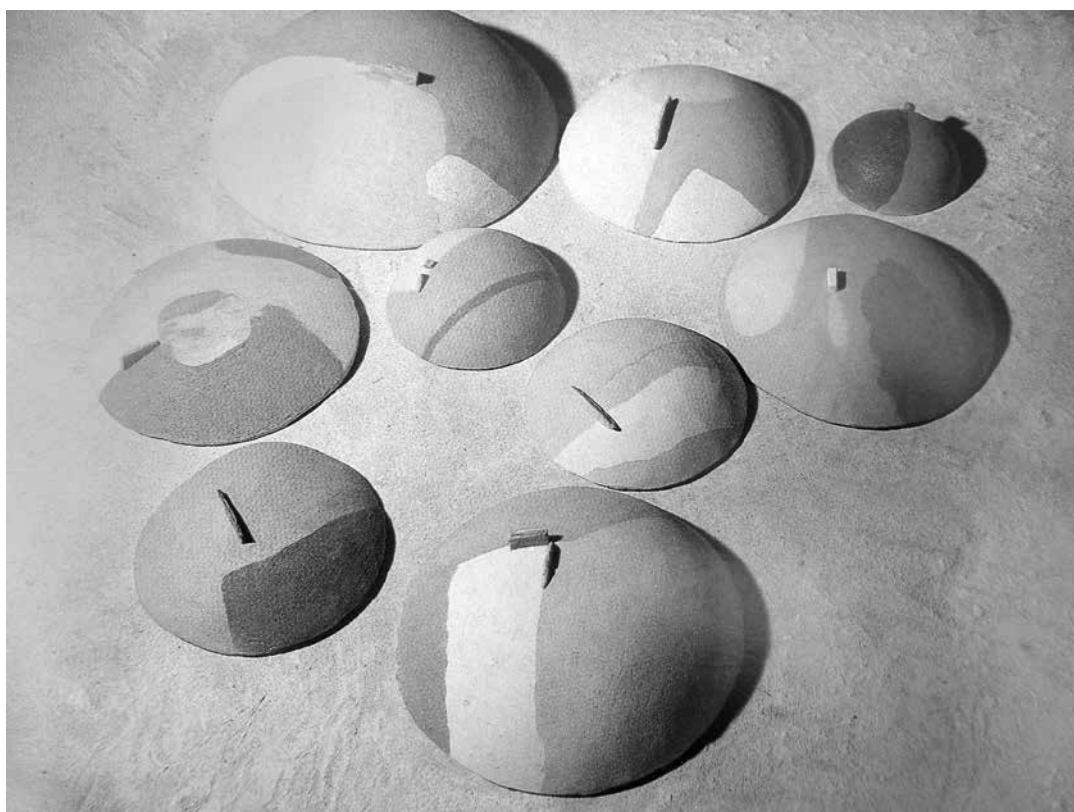
L'IRRIDUCIBILE VALORE DELL'INDIPENDENZA

ARTISTE A CONFRONTO

Scrivere e ragionare sull'operato di un artista è sempre un lavoro complesso specie se si deve motivare l'ordine delle proprie scelte. In questo caso la successione di nomi che segue, risponde non solo ad un criterio di gusto, ma anche ad un interesse verso un modo di lavorare che circostanziando i clamori e certa arte modaiola privilegia l'operosità paziente e indipendente. Le artiste in questione, poiché sono artiste, appartengono a generazioni diverse e si misurano con tecniche differenti. Eppure proprio questo divario costituisce l'elemento sul quale intrecciare un discorso con cui dipanare i singoli percorsi e gli elementi in comune: primo fra tutti il fatto di vivere a Roma, città che nel suo folgorio estetico ha spesso attanagliato la fantasia spingendo lo sguardo verso altri luoghi e spazi mentali, il secondo aspetto non meno importante è l'animosità con cui le artiste hanno deciso di intraprendere la loro ricerca, un'animosità che non le colloca in una dimensione specificatamente di genere, ma le pone in una linea di pensiero appagante perché universale. Nella loro arte si ritrova tutto: l'applicazione metodica e quasi ossessiva alle regole formali elementari e la capacità di sbalordirci con i prodigi della tecnica, la pazienza accanita verso la perfezione e la fascinazione per le varianti formali e cromatiche, la dimensione poetica e una volontà di non rinunciare ad essere se stesse.

Prendiamo Nedda Guidi (Gubbio, 1927), il cui me-

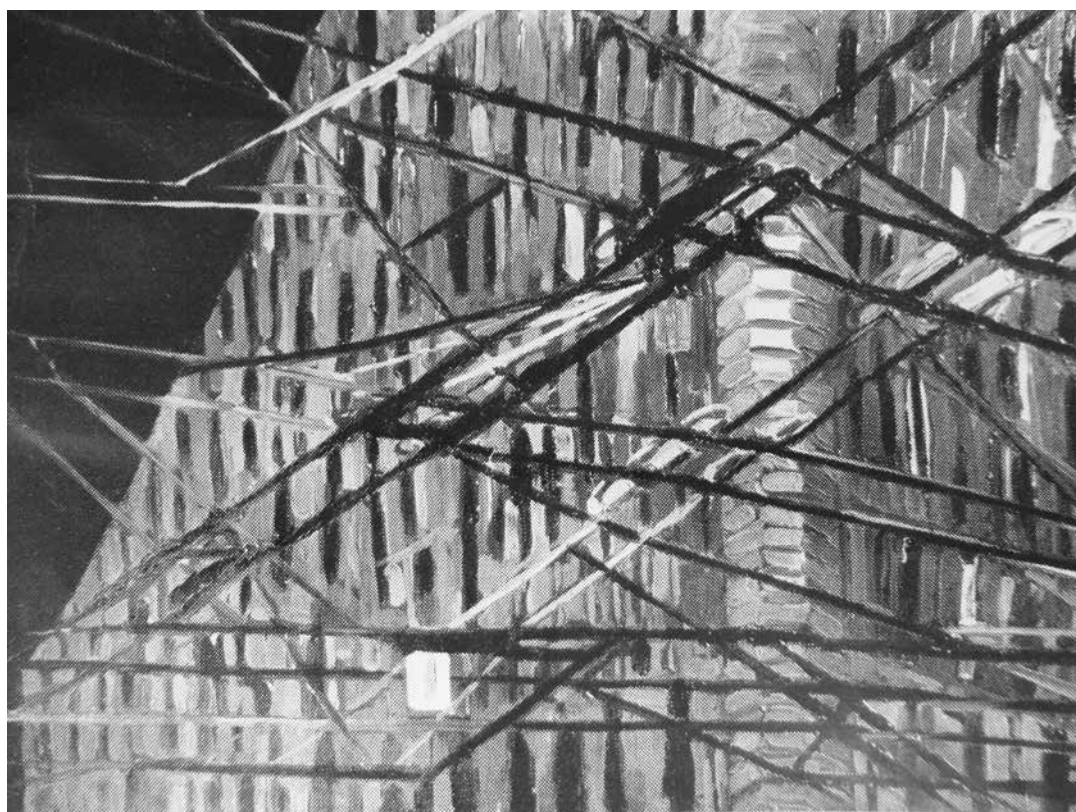
stiere di ceramista si è imposto da subito come pratica artistica innovativa. Gli studi di filosofia hanno costituito per lei l'iniziazione verso quel mondo del fare misterioso e risolutivo, e le continue domande sul mondo e sull'uomo, sul senso dell'essere e i limiti della conoscenza hanno finito ben presto per sostanzarsi con il piacere per la materia. L'arte di Nedda Guidi matura alla fine degli Anni Cinquanta quando l'artista, che aveva già accolto la dimensione espressiva gestuale e materica dell'informale, comincia sistematicamente ad approfondire la conoscenza delle tecniche e a valutare l'importanza della ceramica nel campo delle arti, utilizzando anche pratiche artigianali¹. Attraverso un metodo e una puntuale sperimentazione della materia plastica, l'artista precisa ed esalta la propria vocazione poetica, si libera degli elementi espressivi e decorativi che la ceramica portava a non tradire e arriva ad un corredo di forme dalla fisicità discreta, mai assertiva. Al clima "freddo" del Concettualismo Nedda aderisce solo parzialmente, e sebbene le terrecotte che realizza assurgono ad una purezza elementare, il fervore degli impasti cromatici, ottenuti con l'uso di ossidi che facevano corpo con la materia, finiscono per preservarla dagli eccessi della dimensione mentale. *"Il suo cammino-scriveva Filiberto Menna- è stato contrassegnato da una evoluzione lenta, in cui i suggerimenti provenienti dalle poetiche attuali vengono assimilati come modi sottili e imprevisi,*



Nedda Guidi, *Calotte*, Terracotta e ossidi, misure varie, 1984.

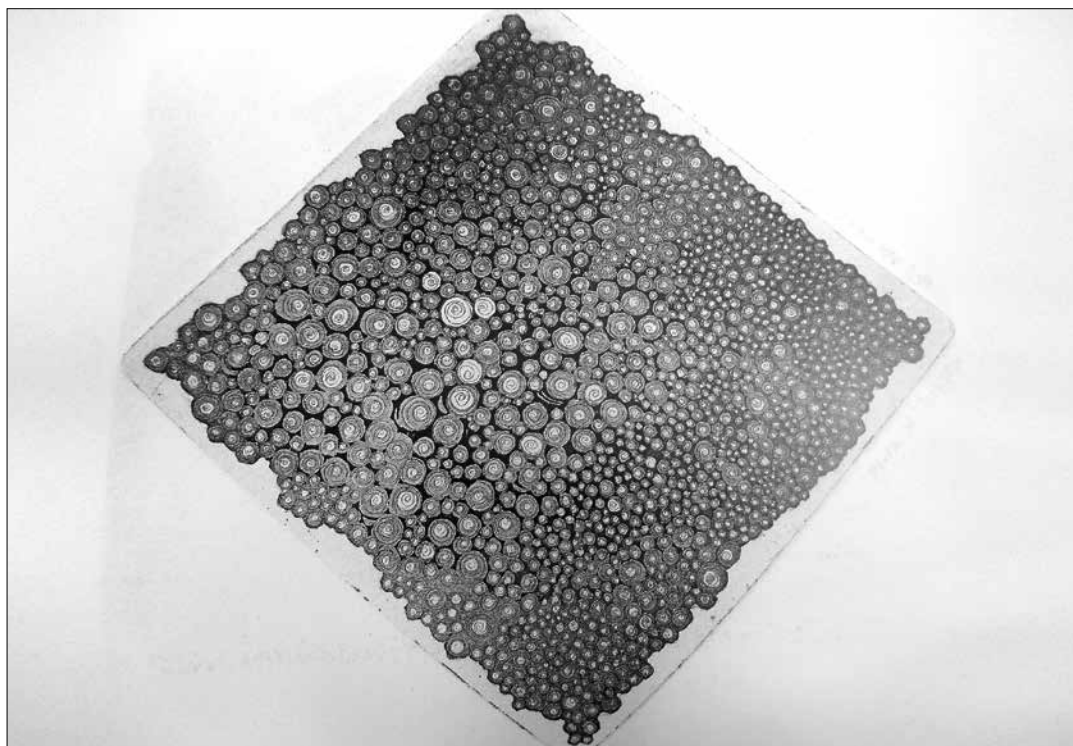
da una posizione che si potrebbe definire laterale, derivante non dalla pretesa di guardare da un punto di vista privilegiato e distante, ma dall'esigenza (legata al temperamento un po' ruvido e scontroso dell'artista) di rimanere sì in disparte senza mancare però agli appuntamenti importanti".² La puntualità di un metodo che l'artista non lesinerà di raccontare e descrivere con speciale generosità, rafforzeranno la consapevolezza critica del suo operare.³ In ogni sua opera, dalle stesure essenzialmente bidimensionali dei "Fogli" e "tavole di campionature" degli anni Sessanta a quelle concepite come blocchi compatti degli anni Settanta (*Ripetizione impossibile*, 1978) ed Ottanta (*Calotte*, 1984), l'assunto categorico sarà sempre verificare le infinite varianti della ceramica, materia che, come lei stessa aveva precisato: "è talmente bella di per sé, da diventare una specie di trabocchetto, un tranello insidioso che può rallentare il raggiungimento di finalità artistiche, con la sua porosità degli impasti scoperti dal filo che taglia, le raffinatezze delle impronte, le luminescenze degli smalti e delle invetriature (...) Ma la ceramica non è solo questo. Può essere anche idea e problema che si materializzano, nello spirito di precisione, attraverso una costante elaborazione del materiale grezzo di cui se ne decantano le virtualità più appariscenti, restituendo alla ceramica la funzione dell'oggetto artistico".⁴ Seppure in direzione diversa, anche l'operazione

estetica di Titina Maselli (1924-2005), si muove nello spazio mentale di una razionalità scorporata, nel quale forme e colori rimandano ad un mondo che non è delle cose, ma invece dell'immaginazione e della poesia. Dietro al fascino per le forme esteriori, ci sono simboli e scoperte, ma anche grandi moti di pensiero e una capacità di mettere all'unisono la cultura visuale con le necessità della psiche. La sua formazione svolta nel clima dell'Espressionismo romano, vicino a Scialoja e Sedum, fin dall'inizio si era distinta per quel modo nervoso di elaborare le immagini della modernità. Una ricerca, quella della Maselli che seppur contaminata dall'euforia pop che fomentava alcuni artisti romani⁵, si distingueva negli esiti spiccatamente personalizzati, per il modo originalissimo di elaborare l'impianto visivo che invece delle facili emozioni, puntava ad enfatizzare la forte energia delle cose. Volendo fermarci a certe apparenze, la sua pittura sembrerebbe assai vicina all'astrazione, ma le superfici tagliate e sfaccettate, gli elementi intrecciati, non rispondono a un gioco formale: sono l'acciaio, i cavi, le centine, le tenebrose incastellature della città. Lo stesso si potrebbe dire per il colore, compatto e talvolta traslucido che non è pittura, ma anzi negazione della pittura. Questo lo aveva già notato Renzo Vespignani, che nella presentazione ad una personale dell'artista individuava nella "materia grassa e pesante dei suoi quadri, nella loro luce stridente - quasi un'offesa poiché



Titina Maselli,
Palazzo della Stazione, 1955.

Giulia Napoleone, *Germina*, acquaforte e puntasecca, 1965.



spiegava Renzo Vespignani- contraddicevano tutte le mie inclinazioni di pittore, e tuttavia riuscivano ad impormi un sentimento ben preciso e sincero, una suggestione non esteriore”⁶. La ripetizione ossessiva delle immagini della vita contemporanea: boxeur, calciatori, la tensione dei fili elettrici e le città notturne, il modo cinematografico di tagliare la realtà avvicinandosi agli oggetti, fino a scoprirli in una prospettiva drammatica⁷, il colore irritante e arbitrario derivato dal quel suo modo istintivo di vedere le cose, sono gli aspetti ai quali l’artista rimase sempre fedele e proprio questa sua fedeltà, indicava dietro il suo divagare un’ esemplare coscienza: quella di essersi imposta dei limiti e di averli lealmente rispettati o meglio profondamente accettati.⁸

Anche per l’opera di Giulia Napoleone (Pescara, 1936) non si può parlare di astrazione radicale, anche nei suoi inchiostri troviamo attrattiva e negazione per l’infinito, anche qui il confronto continuo con l’esattezza e ciò che è indeterminato. Questo spiega perché le sue immagini seppure indirettamente legate ai fenomeni naturali, al cielo e alla terra, all’acqua e all’aria, si qualificano quasi sempre come una situazione tutta mentale. Nonostante il ripetersi quasi ossessivo di alcuni motivi: segni, codici applicati di volta in volta al disegno e alla calcografia, le sue opere rifuggono da ogni monotonia. Si può dire che nella sua opera il dato estetico e il dato tecnico vivono sempre in stretta simbiosi, e che la concitazione ritmica con cui costruisce i suoi temi si rinnova ogni volta di contrappunti grafici e

cromatici. Il suo lavoro maturato nel clima artistico romano post-informale degli anni Sessanta, di fatto mantiene sempre una sua identità specifica e precisa, e seppure non è estranea a certi influssi di “cerebralizzazione”, riesce ad elaborare un’ espressività emozionale vitale e dinamica. Sappiamo che a questa visione Giulia Napoleone era stata condotta dalla sua formazione intellettuale, dal suo temperamento schivo e al contempo smanioso. I suoi studi musicali, abbandonati per seguire la passione per il disegno e l’incisione su incitamento di Giorgio Morandi, hanno alimentato il terreno su cui far crescere il fervore emozionale per il ritmo e l’armonia delle trame, per il fluire di reticoli segnici, misurati ed esatti. In un bel saggio Lorenza Trucchi ne scrisse come di “una monaca laica” felice della clausura della calcografia e capace di dare al quotidiano breviario del proprio operare il senso profondo, sempre rinnovato, della Fede. Fede (...), in un metodo che finisce ad essere vincolo, norma ferrea ed alla pari libertà, ispirazione continua.⁹

Il legame tra le scelte formali della composizione artistica e il bisogno di un modello cosmologico geometrizzante, credo sia presente anche in Teresa Laria (Lamezia Terme, 1968), artista che sebbene più giovane ha scelto allo stesso modo di operare per cammini non strettamente classificabili. Nella ricerca matura dell’ultimi vent’anni, riesce ad affrontare un problema che è al contempo speculativo e metafisico: parte dal rigore astratto d’un pensiero quasi matematico di spazio e lo confronta con l’indefini-



Teresa Iaria, *Strange attractors*, acrilico su tela, 2011.

to e la variabilità della sensazione. Ogni suo lavoro sembra stato concepito nel rispetto di un bisogno primario, quello di disperdersi nell'infinitamente vasto della natura per poi tornare a un controllo misurato, nella travolgente vertigine del dettaglio sempre più minuzioso. È in questo senso che vanno viste le sue pitture dai temi ricorrenti: immagini evocative di paesaggi dai quali trascende per inseguire una paziente quasi accanita perfezione: soffermarsi a tracciare porzioni minime di ogni linea, come un vettore di forza con cui isolare e rendere raccontabile ogni singolo segno, dando ordine al disordine. Come artista getta tutta se stessa nell'opera che realizza, con tutte le sue ossessioni e dissimulazioni, cosicché la superficie del quadro finisce con restare sopraffatta dalle esatte ragnatele di un unico colore che variano di grandezza ed intensità.

C'è in quest'artista, nel suo bisogno di assoluto e di rigore un segnale di attualità ed indipendenza, la stessa che l'ha condotta intrepida a misurarsi con la filosofia e la fisica, la stessa che l'ha convinta a scrivere un libro da usare come strumento per ragionare sul fare creativo, sui vari processi che accompagnano il lavoro degli artisti, nei loro aspetti analogici e metaforici. "Non esiste una regola generale, solo possibilità concettuali e materiali che ogni artista individua con l'esperienza seguendo il metodo più congeniale al suo modo di pensare e operare - spiega Iaria¹⁰ - Non esiste regola generale - aggiungiamo - ma il "medium" come tecnica di esecuzione ed insieme di regole, se ha la possibilità di racchiudere il doppio ardore operativo ed emozionale può anche essere l'unico a preservare il risultato da eccessi concettuali.

Note

¹ Grazie anche all'aiuto di bravi specialisti come Cosimo Ettorre, ottimo chimico e collaboratore di Leoncillo.

² Filiberto Menna, *Colloquio con Nedda Guidi*, cat. mostra, Sala Comunale, Alessandria, 7-22 gennaio 1978, p.1.

³ Basta leggere le note che Nedda Guidi ha scritto sulla ricerca in ceramica dal 1961 al 1975, per rendersi conto delle sue forti capacità di autoriflessione critica..

⁴ Nedda Guidi, *Limpida terracotta*, in "La Ceramica Moderna", Faenza, aprile 1988, p.7.

⁵ Si trattava del gruppo di artisti che gravitava intorno alla Tartaruga,

come Mario Schifano, Fabio Mauri, Giosetta Fioroni, Tano Festa e Franco Angeli.

⁶ R.Vespignani, *Titina Maselli*, Galleria La Tartaruga, Roma aprile 1955.

⁷ La pittrice era sorella del regista Citto Maselli.

⁸ G.Briganti, Titina Maselli, in "L'Espresso", Roma 1965.

⁹ L.Trucchi, *Vitalità e dinamismo di Giulia Napoleone*, in Giulia Napoleone, cat. mostra, Istituto Nazionale per la grafica Calco-grafia, Roma 18 settembre-18 ottobre 1997, p.29.

¹⁰ T.Iaria, *Regole e Fughe*, Milano 20014, p.9.

UNO SGUARDO DENTRO E FUORI IL SISTEMA DELL'ARTE

INTORNO AL GRUPPO "CREW NUCLEAR 1"

Nell'idea di partecipazione collettiva di "Nuclear 1" le pulsioni soggettive si uniscono, le attitudini individuali si collegano, ogni capacità di scrittura figurale converge in un'unica atmosfera irradiante, roboante, dinamica.

Gli stili si fondono nelle procedure di gruppo con quella sapienza istintiva che attraversa i diversi percorsi, la molteplicità dei linguaggi ha la sua ragione d'essere nel divenire dell'operazione collettiva: dalla grafica alla pittura, dalla precisione delle tecniche alle risorse imprevedibili del talento autodidatta, ogni intervento si configura insieme agli altri, senza mezze misure.

L'utopia concreta di "Nuclear 1" (documentata in una mostra presso Key Gallery di Milano diretta da Consiglia Farinella) è di lavorare senza gerarchie producendo una somma sempre crescente di eccitazioni fantastiche, aggregando iconografie stridenti e dissacranti, aggressioni lineari e sonorità cromatiche inserite nel tessuto urbano, da una periferia all'altra, in nessun luogo e dappertutto.

La religione del muro è luogo di tutti gli sguardi, orizzonte polisensoriale dove l'arte di questi giovani prolifera e sconfina continuamente, si pone fuo-

ri dal sistema dell'arte perché è sistematicamente proiettata a privilegiare l'atto creativo come scelta di vita: pura impronta esistenziale che chiede spazi di comunicazione disseminati nel territorio, laterali rispetto ai percorsi urbani dominanti.

Nell'azione di "Nuclear 1" il mito della libertà d'immagine ripropone la convinzione che ogni racconto disambientato dai contesti della città deve trasformarsi, contaminarsi, assumere luoghi e sembianze molteplici, senza vincoli che non siano quelli legati all'incontro con realtà sradicate, desiderio di congiungere spazi e tempi disseminati nell'anomimato sociale.

L'individualità creativa è importante, non è mai negata programmaticamente, è piuttosto condizione vitale di ogni intervento, purché funzionale al progetto di lavoro comune, rispondente anche al legame d'amicizia che sostiene come un vortice avvolgente le frenesie collettive della street art.

In questo gioco di squadra "Nuclear 1" cerca la sua forza d'urto nel cambiare pelle, cercando di non ripetersi mai, di fare altre mosse una volta realizzato un progetto spaziale e messe in campo determinate morfologie. L'impatto più efficace e persistente è quello che scaturisce dalla sintesi armonica

Nuclear 1 - How to be a nuclear - day 1
Muro Key Gallery, Milano,
dicembre 2014,
intervento con tecnica mista.



©cosimo griso alfarano

dei vari componenti, si tratta di dieci autori che si sono scelti a vicenda e sono entrati in sintonia in modo naturale, come se tutto fosse legato alla voglia d'avventura, all'intensità del corpo che supera i condizionamenti della mente. Ogni volta questi artisti si concentrano nel percorso di lavoro per realizzare la totalità spaziale con massima tenacia in minimi tempi esecutivi, condizione necessaria per darsi un metodo fluido e aperto, senza mediazioni. Lavorare insieme significa conoscere la tempistica da seguire, nulla è lasciato al caso ma richiede una concatenazione dei diversi contributi operativi, uniti dall'uso a mano libera delle bombolette spray, con tutte le differenti tecniche esecutive. Si passa dalla precisione dei contorni all'efficacia delle sfumature, dallo stile fumettistico ai dettagli realistici, dai nuclei figurati alle sovrapposizioni d'immagine che creano interferenze cromatiche, metamorfosi e movenze surreali, effetti vaporosi che si dilatano sconfinando nell'ambiente.

Dinamizzare i canoni percettivi, risvegliare il torpore dell'ipnosi metropolitana, nutrire l'immaginazione per non farsi catturare dagli automatismi di massa, tramutare la fisiologia del corpo in processi mentali che spingono da tutte le parti e non si esauriscono mai: questi sono alcuni riferimenti su cui gli artisti di "Nuclear 1" agiscono con inconfondibili dinamiche visive.

Queste figurazioni plastico-pittoriche bisogna seguirle nel loro movimento di apertura e non fissarle nel casellario delle tendenze artistiche, semmai è



necessario inserirle in altri circuiti, a contatto con differenti realtà creative. Bisogna dunque osservarle dentro il territorio innovativo dell'Hip Hop, nell'ubiquità della sua rivoluzione trasversale, proprio perchè questo gruppo milanese è destinato a entrare nella storia dei lavori collettivi che segna la vita della cultura artistica non omologabile dei nostri anni.

Trenini
(particolare intervento Key Gallery),
Milano, dicembre 2014.



Installazione
Key Gallery, Milano,
dicembre 2014 (particolare).

VIAGGIO A RITROSO...

...PER RECUPERARE LA SPERANZA

Con questa installazione a forma di spirale, vogliamo rappresentare il percorso iniziato subito dopo la fine della guerra, anni in cui tutto era difficile, ma allo stesso tempo era facile... bastava fare qualsiasi cosa. È da questo momento che inizia un vortice, una spirale, un meccanismo che trascina tutto e tutti. Difficile era ed è fermarsi, anche se ci rendiamo conto di essere al di sopra delle nostre possibilità e stanchi per il super lavoro.

Per questo è necessario fermarsi e pensare a un "Viaggio a Ritroso..."

Strano a dirsi, ma è un po' come la lumaca che fa tre giri per costruire la chiocciola poi si ferma, non perché non è in grado di fare il quarto o il quinto giro, ma per evitare che la chiocciola diventi troppo fragile e troppo faticoso il trasporto, pertanto torna indietro e rinforza i giri fatti. Camminando all'interno della spirale, nei due lati troviamo degli spazi di diverse dimensioni.

In ogni spazio verrà affrontata una tematica rappresentando il passato e il presente.

La tecnica utilizzata per la rappresentazione è varia: dalla scrittura, alla pittura, alla ceramica, alla proiezione di filmati...: al termine di questo percorso troveremo la Luce, il luogo della Natività, in ombra come lo abbiamo lasciato per diversi anni sottovalutandolo al nostro passaggio... una luce intensa si accenderà con la Speranza che possa illuminare il nostro Futuro.

La speranza fatica a vivere (Don Luigi Pisani)

È possibile ancora sperare? A chi consegnare fiducia perché la possa tradurre in scelte concrete per un mondo migliore? Come uscire da questa spirale che ci attanaglia tutti e ci obbliga a percorsi senza sbocchi? Sono questi gli interrogativi che hanno spinto alcune persone a progettare una proposta riflessiva culturale come contributo alla Comunità ecclesiale, ma anche al territorio tutto nella sua estensione. Contributo che si è concretizzato in questa Installazione.

L'idea della spirale è piaciuta a tanti perché interpretativa del momento storico che stiamo attraversando e sarà anche l'impatto primo e più evidente per chi visita l'Installazione.

Abbiamo pensato di affrontare alcuni dei temi più evidenti: globalizzazione ed emigrazione, comunicazione e solitudine, ricerca di evasione e mancanza di rifugio, rispetto per l'ambiente e alimentazione, lavoro e disoccupazione, rispetto per la vita e violenza, famiglia e riconoscimento dell'Amore. Sarà possibile trovare una risposta dentro la "Spirale" in cui ci siamo inoltrati? Dove cercarle?

Due le linee, che l'Installazione vuole proporre come tentativo di risposta alla "spirale".

La "Bellezza", raggio di speranza per la fatica di vivere! La bellezza sarà concretizzata nelle opere

di sette artisti, i quali affronteranno singolarmente con i loro soggetti tradotti nelle modalità artistiche consone ad ognuno

– un tema fra quelli suindicati. Ogni tema con uno sguardo al passato, per poter guardare al presente ed ispirare il futuro. Potremo contemplare il loro messaggio nei quattordici spazi, in cui saranno esposte le provocazioni artistiche di questi sette autori.

Ciò che ci manca oggi non è la scienza o la tecnica, ma il cuore! È stata un'altra sollecitazione, che ci ha accompagnato in questi quattro anni di ricerca per tradurre l'idea dell'Installazione. Il cuore! È la parte pensante del credente dice la Bibbia! È il luogo dell'incontro fra il sogno, l'ideale, l'utopia, i valori e la volontà operativa della persona. Ma il cuore non lo si riempie di cose! Neppure di una sola

tecnica! Solo di Fede! Per questo l'Installazione sarà visitabile nel periodo natalizio, quando la Cristianità ricorda l'evento che ha trasformato la nostra storia, ha cambiato il mondo, ha ispirato la nostra arte e cultura. A Natale facciamo memoria di come Dio ha visitato il suo Popolo, ha messo la sua casa in mezzo alle nostre case per poterci parlare. Ma noi ci siamo impegnati ad ascoltarlo? L'installazione potrebbe essere un timido tentativo di ascolto per recuperare i valori cristiani riproposti dentro la bellezza dell'arte. Per questo l'Installazione avrà come sua conclusione logica l'immagine della Luce, rappresentativa della natività.

Questa nostra iniziativa avrà accoglienza nella maestosa Chiesa Castello di San Martino dall'Argine, un gioiello gonzaghese di stile rinascimentale, che si fa culla ospitante di questo progetto. Una magnifica coincidenza! Un grazie caloroso e cordiale a chi ce ne ha dato l'opportunità. Il nostro vuole essere un tentativo di riflessione tra la fatica del presente, la nostalgia del passato e l'imprevedibilità del futuro. Un "Viaggio a Ritroso..." perché possa trasformarsi in un cammino di "Speranza".

- Giuseppe Boles (Casalmaggiore), Franco Mora (Salina), "Voglia di evasione-Chiamatela Vita"
- Brunivo Buttarelli (Casalmaggiore), "Luce"
- Claudio Calestani (Casalmaggiore), "Rispetto per l'Ambiente", "Alimentazione"
- Susan Dutton (Castelfranco d'Oglio), "Violenza", "Rispetto per la Vita", "Rispetto per la Persona"
- Claudia Melegari (Casatico), "Famiglia", "Riconoscimento per l'Amore"
- Damiano Paroni (Casalmaggiore), "Lavoro", "Disoccupazione", "Solidarietà"
- Andrea S. Taddei (Grazie), "Globalizzazione", "Emigrazione", "Tolleranza"
- Francesco Vitale (Casalmaggiore), "Comunicazione", "Solitudine", "Socialità".



Installazione collettiva
Chiesa Castello
San Martino dall'Argine (Mantova).



Installazione collettiva
Chiesa Castello
San Martino dall'Argine (Mantova).

LO SPAZIO FLUIDO

INTORNO A UNA MOSTRA DI GIANNI COLOMBO

È un piccolo sogno, la retrospettiva che la Galleria Monica de Cardenas di Zuoz (CH) dedica a Gianni Colombo, ma uno di quei sogni da cui non ci si vorrebbe mai svegliare, così ricco di dettagli e suggestioni da lasciare senza fiato. Sono molti gli elementi che contribuiscono a generare questo effetto, a partire, dalla suggestione dell'ambiente esterno, che tra la dolcezza della neve che accompagna lo sguardo dalle cime al fondovalle e la semplicità degli edifici infondono una sensazione di serenità che difficilmente si può ottenere altrove e che sicuramente predispone all'ascolto delle minime percezioni della visione che la mostra sa poi conquistarsi senza sforzo.

Anche la sede della galleria ha dalla sua un'economia di mezzi architettonici giocati tra legno e superfici neutre che, in equilibrio tra l'antica struttura funzionale con stanze tutte diverse spesso su piani sfalsati e un rigoroso ripristino minimale, permette, a opere così invadenti, di accomodarsi leggermente in ogni luogo. Nulla sembra lasciato al caso nella selezione dei pezzi da presentare al pubblico: in un delicatissimo equilibrio tra le scelte curatoriali di Marco Scotini e le esigenze allestitivie viene a crearsi un corretto dialogo all'interno di questi spazi difficili da riempire perché così suggestivi da rischiare di prendere il sopravvento sui contenuti. Eppure il risultato è ottimo in tutti i suoi aspetti e non v'è altra scelta che lasciarsi andare e affidarsi alla mostra per compiere un piccolo viaggio nel pensiero di uno degli artisti più geniali degli ultimi anni.

La potenza espressiva si fa subito avanti con la forza esplosiva delle prime opere che incontriamo, che se da un lato mantengono un rigore esteriore nascosto nel proprio perimetro marcato di nero, danno

poi sfogo all'energia interiore racchiusa negli errori prospettici creati dalla disposizione dei fili degli spazi elastici. Poco oltre appare in tutta la sua presenza l'installazione dei moduli della *Bariestesia* che, in questa mostra, ci appaiono raccolti in una grande sala e come raramente accade in altre esposizioni si offrono esattamente per la loro duplice valenza di campo praticabile, nato per camminarvi sopra e mettere in discussione le proprie prassi percettive, ma anche e contemporaneamente come oggetto estetico che tagliato contro le bianche pareti si impone per la bellezza della sue linee. "Ho pensato di lavorare più sulle condizioni dello stato di equilibrio, di sensazione e di rapporto con lo spazio dello spettatore: invece di dare forma a uno spettacolo visivo, complesso e di carattere scenografico [...]. cercavo la possibilità di inglobare questo tipo di sensazioni a livello di un'opera da fruire come un fattore emozionale e un fatto espressivo." (Gianni Colombo, dattiloscritto, 1964/65). È proprio alla fine di questo percorso imprevedibile che si scopre l'aspetto progettuale dell'opera di Gianni Colombo con la presentazione di due modellini di installazioni che hanno dato forma al pensiero dell'artista in questa visione "architettonica" dove l'oggetto della sua produzione è il nodo costituente la percezione dello spazio da parte dello spettatore e proprio per questo in grado di modificarne le regole e gli esiti.

Al piano inferiore, invece, una serie di sale ci mostrano la forza creativa dell'artista attraversando trasversalmente la sua produzione, in un proficuo equilibrio tra l'intento del curatore di dare luce a tutta la sua attività, e la visione della gallerista di ripercorrerla con sguardo libero per metterne in luce gli aspetti più importanti. Emerge allora, con facilità, l'interesse che Gianni Colombo ha avuto per la riflessione sulla superficie, in relazione allo spazio circostante, in relazione alla luce e ai colori e, infine, in relazione allo spettatore che si deve confrontare con la sua percezione. Le sale sono quindi ordinate con intelligenza per moduli: i volumi cubici e i volumi circolari, i volumi luminosi e quelli cromatici. Siamo così invitati ad addentrarci nel primo ambiente che ci impone la leggerezza dei due *Spazio cubo* e immediatamente le nostre aspettative di regolarità vengono disattese dai lavori che, animati elettromeccanicamente, modificano di continuo il leggero cubo che si disegna nello spazio tra noi e le pareti e sradicano in noi le certezze sul "giusto" senso di prospettiva per imprigionarci in un gioco ipnotico di previsione dello spazio disegnato all'istante successivo. Lo stesso avviene per la piccola pulsante in gomma-piuma che ci invita ad avvicinarci per sentire la va-

Bariestesia, 1974-1975, legno dipinto rivestito di gomma.
Cm 78x370x150 - cm 98x235x154.



riazione della superficie che lentamente si fa avanti e sparisce con morbidezza per lasciarci l'incanto di un'apparizione.

Varcata la soglia della stanza successiva tutto cambia repentinamente e dal modulo cubico si passa alle forme fluide che catturano il nostro sguardo a partire dalla stupenda scultura in ceramica *Intermutabile* del 1960 che in nuce raccoglie già la poetica che caratterizzerà gli anni successivi in quanto i tre anelli, di ceramica colorata e sperimentalmente materica, sono innestati asimmetricamente su una colonna di metallo che li regge ma li lascia già incredibilmente liberi di ruotare e di modificarsi nello spazio. Lo stesso concetto è applicato alla piccola scultura di legno *Rotoplastik* che fatto ruotare tra le mani cambia continuamente forma e volume, oppure alla *Strutturazione fluida* che animata elettromeccanicamente disegna nuove forme all'interno di un perimetro ben definito seppur in via di eliminazione.

Appare chiaro che nella visione di Gianni Colombo l'attenzione non sia solo per l'oggetto e le sue dinamiche interne, ma con forza centrifuga, le variazioni volumetriche a esso imposte si espandono nello spazio circostante e impongono, nuovamente a noi spettatori, la riflessione sul dato percettivo che ci comanda. Assolvono il compito le piccole *Acentriche* che costringono i nostri occhi a muoversi seguendo non la dinamica della rotazione del modulo bensì la spinta verticale dal basso verso l'alto che la rotazione antioraria determina, oppure lo *Spazio curvo* che collocato esattamente in fronte a noi e costantemente in rotazione ci costringe a decidere da che lato aggirarlo ipnotizzando il nostro sguardo per lasciarlo galleggiare nelle forme morbide disegnate dai due anelli.

Oltre le dinamiche delle forme le ricerche dell'artista si spostano verso la percezione della luce e dei colori e quanto questi siano anch'essi in grado di influenzare la nostra comprensione dell'ambiente; lo dimostra con semplicità estrema l'installazione *0-220v* dove l'alternanza luminosa di due lampadine, collocate esattamente in fronte a noi, variando la posizione e la densità dell'ombra, crea forme e figure che fanno respirare lo spazio in cui siamo immersi di un respiro costante e controllato che nella scarsa razionalità del nostro percepire appare sempre leggermente diverso.

Anche il colore sa calamitare l'attenzione del vedere e la presenza delle *Cromostrutture* dimostra palesemente l'incanto della cromia raccolta in una forma evocativa: ogni colonna di plexiglass vibra e si muove scolpita dalla luce colorata che ne genera la forma, la muove, la sposta, la disordina e la riordina e la rende viva di impulsi luminosi, come un



grattacielo notturno animato dai suoi abitanti o una città sferzata dai fari delle sue macchine.

Accanto a esse si muove e rumoreggia, per attirarci nella sua trappola, una *Sismostruttura* che, nel buio della sua scatola, proietta luci sottili su piccoli specchi in movimento per offrirci un disegno cinetico che si compone sulle nostre pupille attratte dallo schermo di un terremoto immaginato.

Altre opere sono dislocate nei vari spazi della mostra, vi sono multipli interessanti, come la riproposizione di *0-220v* e una piccola *Pulsante* ad animazione manuale, vi sono colorate *Acentriche* ad accoglierci al piano inferiore e c'è un'ultima sala al piano superiore che resta da vedere. La riflessione viene riportata sull'interesse di Gianni Colombo per la definizione della superficie: l'opera di riferimento in questo caso è un esemplare di *In-Out* composta da un perimetro certo, come tante altre, al cui interno la superficie può però essere modificata a piacimento spingendo o tirando verso di noi le numerose tessere di metallo che, creando innumerevoli ombre, compongono forme in equilibrio tra scultura e pittura. L'interesse dell'artista per la definizione della superficie e di conseguenza del suo perimetro appare assai interessante nella proposta di alcuni lavori grafici tra i quali alcuni eludono il concetto di perimetro nella volontà di sagomare la carta esattamente sulla forma per far esaltare solo l'oggetto disegnato e non la sua rappresentazione, un'altra, invece, è composta sul nero e pensata per una visione notturna dove i confini si annullano e solitaria appare la linea che definisce tutto lo spazio circostante.

È una mostra ricchissima: che rispecchia i motivi della ricerca di Gianni Colombo e che rispecchia la sua estetica in questa proposizione semplice e necessaria come le sue opere.

A sinistra: *Strutturazione Fluida*, 1960. Acciaio, vetro e nastro in ferro, animazione elettromeccanica, cm 37x29x11.

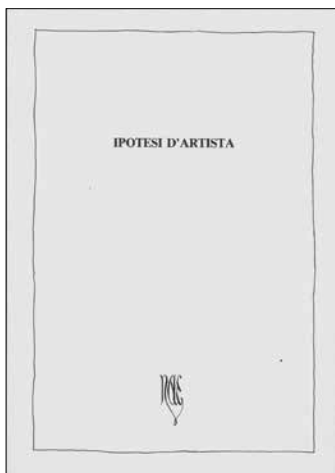
A destra: *Spazio Curvo*, 1990. Alluminio e nylon, animazione elettromeccanica, Diametro cm 85.

In-Out, 1959-63, alluminio e legno, animazione manuale, cm 45x45x8.



IPOTESI D'ARTISTA

STUDI, RICERCHE, IDEE E PROGETTI PER MODIFICARE IL MONDO



Ipotesi d'artista, atti del convegno, ed. Nuova Alfa, Bologna 1985.

In quel caldo giugno 1984, in quell'aula d'Ingegneria dalle pareti solide e pallidamente sudanti, "Ipotesi d'artista" c'era, nasceva, bisbigliava. Si intrometteva. Organizzato da una giovane Anna Valeria Borsari, con la collaborazione di Ginestra Calzolari e Giorgio Zucchini, fu un convegno incentrato sulla riflessione verso il cambiamento, verso la modificazione, di un ormai eristico insieme circondante.

Non si era di fronte ad un'abdicazione di pensiero, tanto meno ad un cambiamento forzato, semplicemente si stava assistendo ad una mutazione, ad una mutazione genetica del contemporaneo. Chi parlava del nuovo ruolo del linguaggio, chi della nascente figura del curatore, altri ancora della comunicazione dell'arte, tutto si risolveva in una sorta di sinfonia melodica, sembrava ci fosse una regia occulta, non voluta bensì dovuta.

Si cercavano nuove vie, nuove interpretazioni, nuovi mondi, si cercava il futuro:

"Occorre tentare altri varchi e altri sentieri. Sapendo che essi non sono garantiti ontologicamente e neppure da una razionalità sicura di attraversare con la propria onnipotenza gli spessori, le oscurità e le contraddizioni del reale", diceva F. Menna.

E' forse la necessità di ridimensionare il nostro presente, opaco, appannato, per certi versi mancante, il motivo per il quale abbiamo sentito il bisogno di riproporre oggi "Ipotesi d'Artista".

E come un *deja vu* eccoli lì, seduti, di nuovo. Ricongiunti. Ma il ricongiungimento mente.

In ogni ambito della nostra vita, lo pensiamo sempre capace di qualcosa di nuovo, come una matrice che genera e rigenera, un utero femminile gravido di presente.

Eppure mente, il ricongiungimento è misoneista.

Pensiamo semplicemente ad un cerchio, un cerchio di corda per esempio; se noi lo tagliamo, oltre a rompere una figura e quindi una condizione, creeremo uno scarto. Nel momento in cui ricongiungeremo i lembi, avremo sempre lo stesso cerchio, ma ora avremo anche lo scarto, nuovo, marginato, finito. Intransitivo.

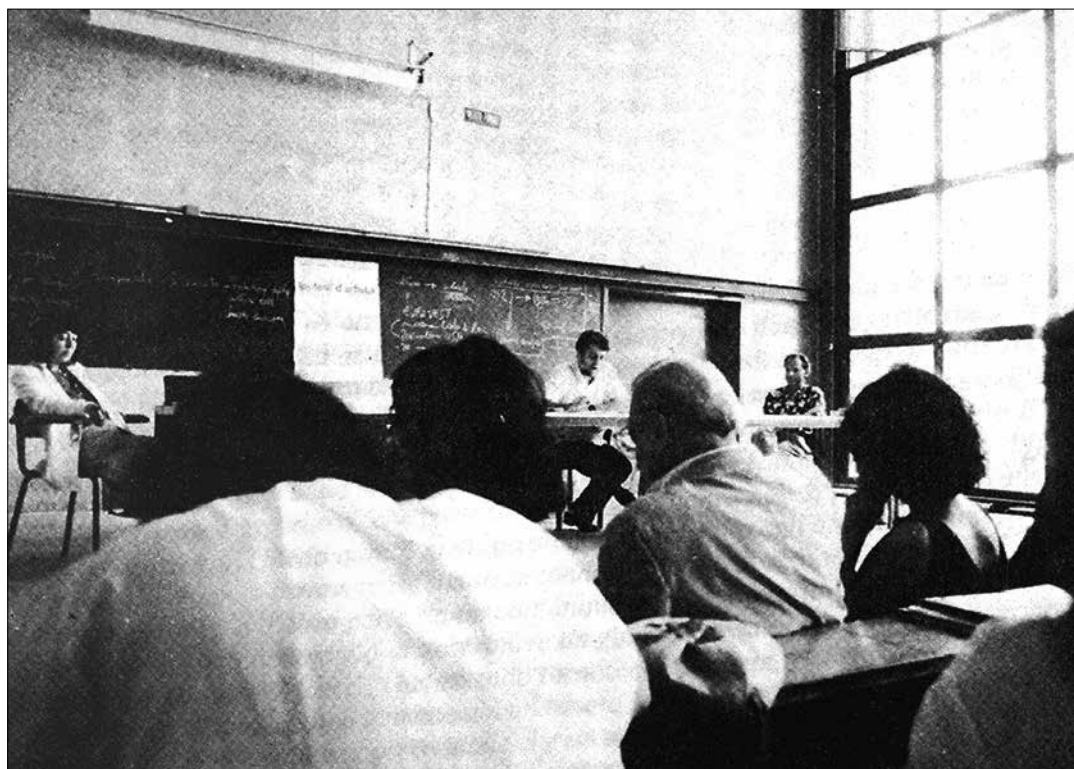
Quindi l'innovazione, sta nell'interpretazione soggettiva di questo scarto, mentre il ricongiungimento apparirà solo come una veglia, una veglia funebre. C'erano di nuovo tutti loro: sia chi presiedeva al tavolo, sia chi al tempo domandava impertinente, sia chi interveniva, sia chi solo ascoltava.

Loro esistevano. Per la seconda volta. Insieme.

Ma questa volta, al contrario della prima, nessuno parla al plurale, nessuno accenna ad un pensiero condiviso nell'imminente contemporaneo, nessuna domanda e pochi si interrogano; tutti parlano. Parlano e basta.

Raccontano della propria esperienza, dei loro ricordi, di ciò che erano e che è stato, come se nel presente non valesse la pena soffermarsi, come se la melanconia del passato trainasse un carro troppo pesante per trascinarlo a mani nude; sì, perché l'attuale ci ha lasciati a mani nude.

Nell'arte per esempio, ma vale anche per altre sfaccettature della vita, non abbiamo più strumenti d'approccio estetico o introspettivo.



Ginestra Calzolari, Claudio Costa, Giorgio Zucchini, in un momento del convegno «Ipotesi d'artista», presso l'Aula Magna della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Bologna, nel 1984.

Sono stati tutti svalorizzati, insensati, sodomizzati. Ormai un'opera funziona o non funziona; non è più un gesto, non è più segno, non è più scia delicata. E' meccanismo.

Il nostro processo estetico con l'opera è un vicolo cieco. Buio freddo, fin troppo delineato.

Non riusciamo più ad assorbirla attraverso la nostra introspezione, attraverso il nostro lo rifacendoci ad un imperante Se, ma usiamo margini prestabiliti, funzionanti. Margini sicuri.

A causa di questa facile immediatezza, non abbiamo più bisogno di congegni intellettuali, tanto meno estetici, non camminiamo più come dei funamboli sulla corda vacillante del sé e del sé, siamo semplicemente disarmati, volgari, di nuovo a mani nude.

Ma credo fermamente che questa riveduta di "Ipotesi d'artista", più che ad una rivalse concettuale come magari qualcuno poteva aspettarsi, sia stata generatrice di uno scarto prezioso e molto raro: quello dell'umanità.

Dario Trento per esempio, dopo trent'anni dal suo ultimo intervento, ci fa riflettere sull'importanza di una risposta immediata ad una mutazione, mutazione della vita e attraverso il suo filo di voce caldo, coraggioso, instancabile ci fa sentire più vulnerabili, più vivi, più mortali.

Ma come scriveva Plotino, se due cose coincidono nel centro, sono una cosa sola, ed è stato proprio l'intervento di Anna Valeria Borsari a coincidere in questo centro, a farci tornare finalmente uma-

ni. Attraverso la sua mimica ritmata a volte quasi nervosa, i suoi occhi colmi di ricordi vividi, quasi respiranti e la sua voce appassionata, matura, ci siamo catapultati in quel caldo Giugno 1984. Sembrava di vederla ancora lì, in quella cattedra illuminata da una luminescente vetrata a scacchi, sembrava avesse ancora il bisogno di intervenire, di capire, sembrava ancora che dicesse: "Se non ci sono altri interventi vorrei cercare di chiarire le esigenze che hanno portato a realizzare questo incontro. Anzitutto tra ipotesi e progetto vi è una discreta differenza, e se oggi molti progetti non sembrano più possibili certo le ipotesi lo sono sempre. I progetti partono da qualche certezza e propongono qualche altra certezza, per assurdo può anche essere utopica, le ipotesi invece accertano di essere contraddette dal reale e anche dall'immaginario. Questa discriminante è probabilmente la stessa che distingue in genere il pensiero degli anni '60 da quella degli anni '80: negli anni '60' troviamo ancora, bene o male, la necessità di ricostruire un punto di vista unitario, né si tende certo a realizzare un uomo 'modificatore del mondo' in senso forte, come poteva avvenire in un mondo antropocentrico di stile rinascimentale: la prospettiva è completamente rovesciata. Ciò che da tempo ha mutato i termini della ricerca in ambito strettamente scientifico, produce ora convegni sull'architettura dell'immaginario, e produce comunque una serie di slittamenti nell'ambito di



Giacinto Di Pietrantonio, Pier Luigi Tazzi, Anna Valeria Borsari, Claudio Cerritelli, durante l'incontro su «Ipotesi d'Artista», presso l'Aula Napoleonica dell'Accademia di Brera, a Milano, nel 2014.

molte discipline; obbligatoriamente quindi anche la visione dell'artista cambia, come possono cambiare le sue prospettive. Così, nel momento in cui si capisce che in definitiva Pegaso può modificare il mondo più del cavallo del vicino, si può anche arrivare a concludere che un artista può modificarlo più di un ingegnere."

Ma è possibile oggi adattare questo discorso, queste parole, questi pensieri ad un'ottica contemporanea? Purtroppo no.

Il nostro attuale infatti, non è altro che una conseguenza distorta di questo processo di completa trasfigurazione del reale ma soprattutto del concreto.

Non ci sono più cavalli del vicino, ma troppi Pegaso. Quella dell'artista, non è più una propensione naturale, soggettiva ma un ruolo, una definizione, una condizione. Una veste.

Ha talmente tanto cercato il cambiamento, l'innovazione, la perplessità, ha talmente tanto studiato quasi scientificamente il concetto di valore e astrazione, che ormai nulla ha più spessore, nulla ha più voce. Credo che l'artista contemporaneo, debba spogliarsi di tutti gli stracci talvolta intrinseci di cui si è fatto carico, credo debba tornare prima che ad uno spessore artistico, ad uno spessore umano, perché ora come ora non è altro che un' ipotesi, un'ipotesi d'artista.



Anna Valeria Borsari davanti alla libreria del suo studio, in una immagine recente.

IPOTESI D'ARTISTA

**Studi, ricerche, idee e progetti per
modificare il mondo, 1984.**

**Mercoledì 10 Dicembre 2014, Ore 16,00,
Aula Napoleonica dell'Accademia di Brera.**

Intervengono:

**Anna Valeria Borsari, Claudio Cerritelli,
Giacinto Di Pietrantonio, Pier Luigi Tazzi**

Il convegno "Ipotesi d'artista", di cui oggi si possono rileggere gli atti in stampa anastatica e su cui si intende riflettere in questa nuova occasione di incontro, si tenne trenta anni fa, nel giugno del 1984, presso l'Aula Magna della Facoltà di Ingegneria dell'Università di Bologna. Fu organizzato da Anna Valeria Borsari con la collaborazione di Ginestra Calzolari e di Giorgio Zucchini, in totale controtendenza rispetto a quanto stava avvenendo in quei primi anni Ottanta e si sarebbe poi consolidato nei decenni successivi non solo in ambito artistico, ma in genere in tutta la nostra cultura. Dopo un lungo periodo in cui era sembrato di poter procedere sempre più verso principi libertari, le manifestazioni degli studenti erano state represses duramente dall'intervento dell'esercito oltre che della polizia, e solo a pochi anni di distanza da quei fatti aveva iniziato a diffondersi quel clima di disimpegno consumismo, a livello globale, che ha contrassegnato gli anni Ottanta e su cui si è fondato il modello economico dei decenni successivi. In questo contesto l'arte apparentemente sembrava aver trovato grandi opportunità, mentre - all'insegna del "postmoderno" - veniva sostanzialmente depauperata di quella possibilità di dissenso che con le avanguardie storiche aveva acquisito, e in genere della possibilità di interferire nelle cose del mondo.

Nel 1984 così, compreso che la situazione non sarebbe stata di carattere episodico, ed avvertendo che il contesto che si era creato era incompatibile con le motivazioni del suo fare artistico, Borsari in particolare aveva sentito l'esigenza di riunire altri artisti, critici, poeti, filosofi, studiosi di varie discipline, per confrontarsi su una ipotesi di artista non subordinata al mercato, e connessa invece ancora alla ricerca scientifica e filosofica, oltre che a problematiche sociali ed etiche. Il convegno non voleva avere intenti polemici, e non voleva certo produrre un nuovo gruppo o movimento contrapponibile a

quelli che in pochi anni si erano appena creati ed erano apertamente in guerra tra loro, oltre che con quanto li aveva preceduti, ma si poneva necessariamente in una condizione di dissenso, esplicitata negli interventi di alcuni partecipanti. Quindi, fuori da ogni schieramento, singoli individui che potevano avere anche opinioni e valutazioni diverse erano stati invitati ad incontrarsi, a confrontare le proprie idee e il proprio lavoro, con interventi in certi casi teorici e scientifici, in altri puramente creativi. Parteciparono critici come Giovanni Accame, Pietro Bonfiglioli, Adalgisa Lugli, Filiberto Menna, Pier Luigi Tazzi, poeti come Patrizia Vicinelli, artisti come Claudio Costa e Lucio Saffaro, il filosofo Mauro Ceruti, studiosi come Vanni Bramanti, Guido Guglielmi, ed altri relatori sempre significativi. Tra il pubblico, come documentano negli atti le varie fasi del dibattito, vi erano un giovanissimo Giacinto Di Pietrantonio, Corrado Levi, Dario Trento, altri artisti e critici.

Ora gli atti di quel convegno, pubblicati nel 1985 dalla Nuova Alfa editrice, a cura di Anna Valeria Borsari e Ginestra Calzolari, con un contributo dell'Assessorato cultura del Comune di Bologna, costituiscono un importante ed insolito documento che testimonia come sia stato avvertito da alcuni dei più significativi rappresentanti della cultura del tempo, oltre che da numerosi altri presenti, il contrastato passaggio tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta. Passaggio che a tutt'oggi non è stato ben chiarito e studiato.

In seguito la stessa casa editrice Nuova Alfa propose ad Anna Valeria Borsari di realizzare una rivista che avesse lo stesso titolo del convegno; nel 1988 ne uscì un primo ed unico numero, sul tema "Simmetria / Asimmetria", con appositi interventi di artisti come Dadamaino, Emilio Tadini, Gianni Colombo, Emilio Isgrò, Valentina Berardinone, Mauro Staccioli, scritti di studiosi come Ervin Laszlo, Michele Emmer, Enzo Melandri, Gianni Contessi, Carlo Formenti - oltre che di alcuni partecipanti al precedente convegno -, una intervista a Dorfles ed alcuni testi poetici. Il discorso avrebbe quindi potuto proseguire, ma, a causa di una lunga e mai diagnosticata malattia che colpì l'artista in quel periodo, non è stato così. La rivista, che non fu al tempo nemmeno presentata o diffusa, è ora stata anch'essa ripubblicata (in copie anastatiche a tiratura limitata) e sarà esposta al pubblico.

RISONANZE COSMICHE

SULLA VISIONE DI PINO MANOS

Parallela alla riflessione che Pino Manos conduce intorno alle connessioni dell'arte con le essenze dell'universo, si sviluppa la sequenza modulare di opere come equivalenti plastici della sua visione cosmico-sincronica.

Si tratta di composizioni realizzate con originale perizia artigianale, nastri di tela irrigiditi con le colle, strutture monocromatiche estroflesse che sollecitano slittamenti e vibrazioni ottiche, sincroniche risonanze oltre il visibile, continue variazioni percettive, a seconda del punto di osservazione.

Manos realizza con il massimo rigore spazi estroflessi monocromi, il ritmo plastico del colore-luce congiunge pittura scultura e architettura in un unico corpo armonico, visione generatrice di movimenti psichici potenziali.

La scelta monocromatica si predispone ai rapporti di luce e di ombra che stimolano il divenire della visione totale, valorizzando le dinamiche interiori dell'individuo, soggetto che partecipa direttamente al disvelarsi estroflesso.

Questo metodo costruttivo è dunque sorretto dalla convinzione che il percorso ritmico racchiuso in ogni opera non sarebbe possibile – nelle sue implicazioni più profonde – senza l'intervento di chi le guarda, le assimila, le introietta come tramiti di un processo di autoconsapevolezza critica dell'evento percettivo.

In tal senso, l'operazione di Manos si basa sull'approfondimento del riverbero interiore della luce, processo ininterrotto caratterizzato dalle infinite implicazioni psico-sensoriali che la struttura cromatica sviluppa attraverso precise lunghezze d'onda, emanazioni intersoggettive di potenzialità illimitate. L'intenzionalità dell'artista non comunica solo il desiderio di stimolazione della coscienza sensoriale ma –soprattutto- la tensione a misurare l'interminabile flusso energetico della luce, la seduzione mentale della tenebra, la sensualità dei movimenti che turbano il piano della superficie con programmata inquietudine. La pittura dialoga con le virtualità plastiche, le vibrazioni di luce danno peso al vuoto che si insinua nei nastri monocromatici creando continue trasmutazioni di sporgenze e rientranze, stati fisici attivi, non separabili dalle movenze mentali che attraversano il campo d'azione oggettualmente delimitato. Rispetto alla storia delle estroflessioni degli ultimi sessant'anni (da Castellani a Bonalumi) la specificità del linguaggio di Manos privilegia la ritmica musicale della modulazione visiva, il divenire perpetuo del colore-suono che si dilata nell'ambiente nella successione degli elementi basici.

Ogni opera -qualunque sia il formato o la dominante cromatica- è basata su calcolate sequenze di rilievi che si schiudono giocando sulla sottigliezza delle inclinazioni plastiche, tutto si commisura alla

perfetta torsione dei nastri, alle interferenze generate dalle graduali consistenze del colore-luce.

Se l'orientamento verticale suggerisce la vertigine vibratile dello slancio oltre il confine, la scelta orizzontale allude al movimento dell'osservatore davanti all'opera, suscita i trasalimenti crescenti che l'occhio incontra, captando le tensioni che si vanno esplicitando tra zone luminose e travasi d'ombra.

L'esplorazione di Manos non è solo di tipo analitico ma si apre verso le soglie interne della configurazione plastica, si addentra in profondità e si avvale di percorsi sorprendenti, effetti cromatici che interferiscono con la strutturazione oggettiva delle opere. Ciò è dovuto alle sottili mutazioni del monocromo che va oltre la statica definizione dell'immagine, l'istinto è sempre di attivare differenti stati di luce interne alla disposizione dei rilievi, alla ripetizione del modulo plastico come germinazione che si estende potenzialmente all'infinito.

La dimensione del bianco e del nero evoca tutti i colori, l'arco delle intensità cromatiche è ampio e complesso, le possibilità percettive vanno oltre i codici ottici, sconfinano dai loro stessi perimetri, svelano energie sconosciute.

Il bianco comunica desiderio di purezza, luogo di rarefazione della materia che azzerà il superfluo, stato di incantamento dello spirito che si nutre della bellezza delle forme pure, tramiti ideali per interrogare le origini dell'essere.

Il nero trasmette luce interiore che viene dal profondo, da esso emergono stupori segreti, misteriose memorie, minime cangianze e palpiti improvvisi, percorsi di conoscenza che l'artista svela attraverso l'attitudine a immaginare spazi oltre il visibile. Tutto dipende dall'uso del colore, l'argento mescolato alla grafite genera attimi di lucentezza attraverso i quali Manos si sente in unione con le energie galattiche, forze magnetiche che varcano la soglia del non conosciuto.

Le estroflessioni dedicate ai colori fondamentali (rosso ardente, blu meditativo, giallo attivo) creano campi di sospensione contemplativa dove le dinamiche costruttive accolgono lievi soffi d'aria, intermittenze del vuoto, stati silenziosi ma anche effetti fluorescenti. Si tratta di percorsi sinestetici che si sviluppano tra peso e leggerezza, staticità e vibrazione, affinità e distanze sensoriali già presenti nel reale, antinomie che l'artista affida ai sensi interpretativi dell'osservatore.

Questa gamma di possibilità di lettura è legata alle caratteristiche ambientali in cui le superfici sono collocate, in tal modo si creano congiunzioni e fusioni tra la luce dipinta e la luminosità atmosferica che avvolge la parete espositiva.

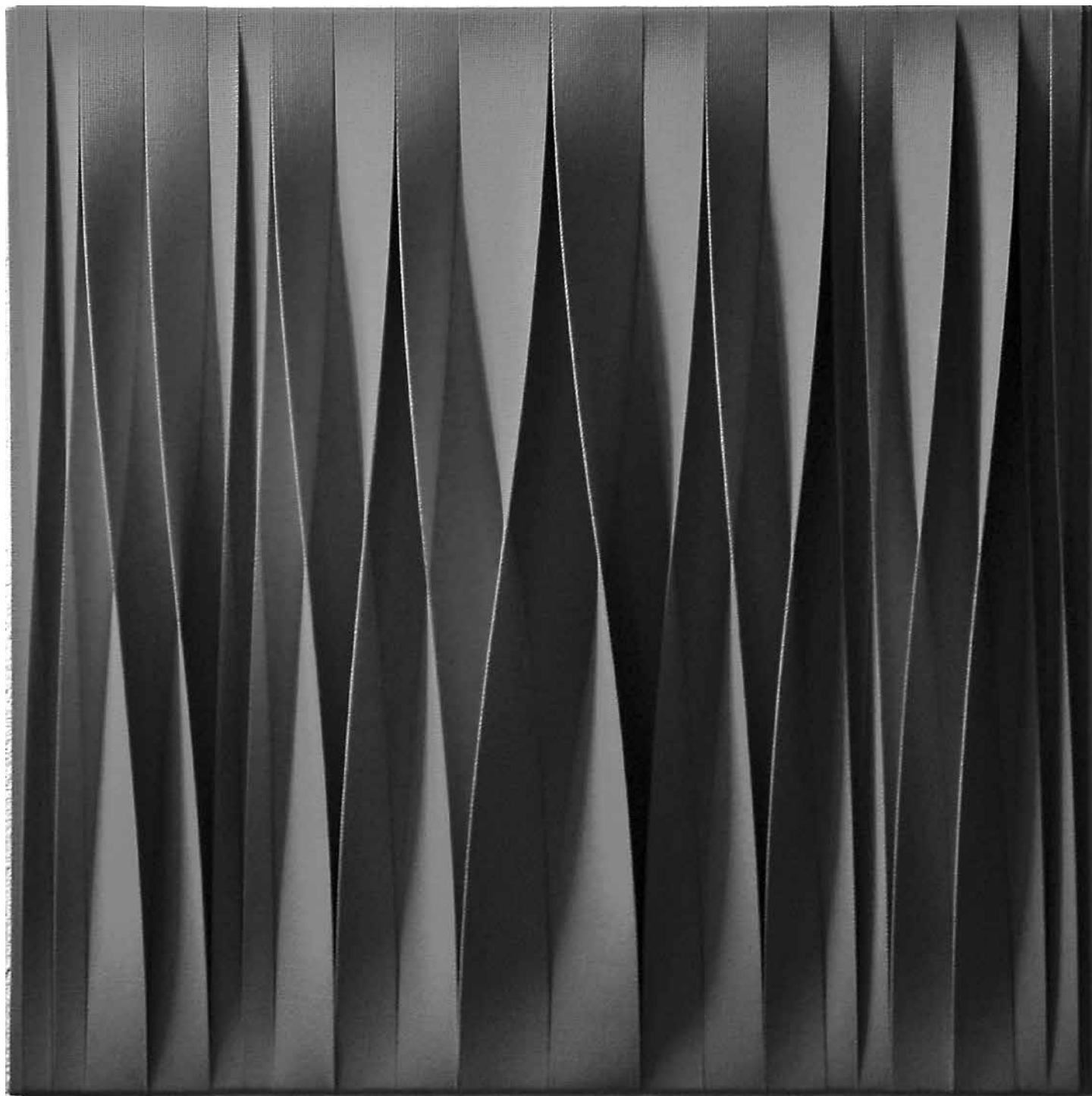
Dopo la stesura del "manifesto dell'arte e della luce" (2002-2003), il contributo teorico di Manos intorno alle ragioni filosofiche del fare è affidato

al "manifesto della sincronicità" (2010), proseguimento naturale dell'idea di risveglio creativo che l'artista coltiva per dare luminosità corporea alla pura essenza delle forme.

Al centro di questa riflessione sta il progetto di vita oltre i paradigmi della storia, unione tra soggetto e sfera collettiva, tra tempo presente e spazio eterno, sintesi tra il sé e il mondo assoluto, dimensione totale dove l'atto creativo illumina il cammi-

no dell'uomo in cerca di risonanze con l'assoluto. All'utopia dello "spazio-tempo sincronico" si rivolgono –dunque– le opere di Manos, strumenti provvisori per avvicinare quella fusione di energie fisiche e mentali che rappresenta – come suggerisce l'artista– un "salto quantico di qualità" rispetto all'esistente, un salto che gli permette non solo di prendere coscienza di se stesso ma di identificarsi con l'energia dell'universo cosmico.

Sincronico rosso, cm 70x70.



SHIAI E AI

COMBATTIMENTO E AMORE

Paola Fenini

META

POESIA



"La kitsune dalle nove code argentate punirà la tua classica arroganza occidentata con una serie infinita di fulminei uchi mata a cui non farà mai seguito alcun sore made: tu che in paradosso della natura consacrata volevi fare un caratterizzato e sfavillato Ade"

Dopo dieci anni di lavoro, vede finalmente la luce editoriale il poema di Lamberto Garzia intitolato *Shiai e Ai. Combattimento e amore* pubblicato da EFFIGIE edizioni, all'interno della collana "Le Ginstre", con due importanti postfazioni dei poeti Giuseppe Conte e Milo De Angelis e un glossario. Divisa in cinque parti (più una) che marciano il tempo della rappresentazione come gli atti del teatro antico e giapponese (Humus e segno - trailer, Purezza e Ai, Impurità e Ai, Scorticamento e Ai, Trasparenza e Ai, Sigillo e Firma) l'opera si sviluppa attraverso frammenti poetici efficaci tenuti insieme da una risonanza continuata, carica di grazia che vibra nelle sue parti come una straordinaria opera shodō scritta sulla trasparenza della carta di riso.

In una metrica tutta occidentale - definita così propriamente da Conte con il termine "stilnovista" - Garzia canta il combattimento amoroso tra un fuori-casta (*burakumin*) occidentale e una donna

orientale confidando in un linguaggio inusitato e assolutamente originale che accosta, poeticamente, termini giapponesi mutuati dal judo alla raffinatezza aulica della lingua italiana. La vitalità semantica trasporta un immaginario intenso e cangiante di echi della grande letteratura erotica e buddista giapponese, oltre che dalla pittura Ukiyo-e e da quella letteratura moderna che nel secolo passato si è avvicinata all'Estremo Oriente con un'attenzione sacrale a pratiche marziali, artistiche e meditative che svuotano l'impero del senso ed i codici religioso-descrittivi d'occidente (si pensi all'*Impero dei Segni* di Roland Barthes).

Il risultato è un lavoro suggestivo che partecipa a una dimensione "altra" dove i due mondi, orientale e occidentale, riescono nell'incontro/scontro in una compenetrazione armoniosa e violenta del tutto autentica, che indulge solo lievemente al retrogusto post-globalizzato, per aprirsi coraggiosamente alla più sincera ricerca poetica attuale.

Lamberto Garzia, nato a Sanremo nel 1965, vive e lavora prevalentemente in Liguria. Poeta e operatore culturale è stato lottatore di judo per diciotto anni e campione italiano. Nel 1997 ha pubblicato *La Chanson de Lambert* (vincitore del premio Sinisgalì) e *Leda* nel 2003. *Shiai e ai* è il suo ultimo lavoro poetico.



I due poeti Lamberto Garzia e Giuseppe Conte.

ANTONIO PENSIERO

SULLA SOGLIA: UNA NUOVA VOCE

Paola Fenini

META
POESIA

I giovani poeti, la nuova poesia. Scrivere poesia oggi, leggere poesia oggi. Le categorie si sprecano in queste occasioni. Si ricerca la poesia con la stessa vaga lungimiranza di chi vuole comprendere una generazione senza la distanza storica che, pare, restituisca sicurezza a un'indagine attenta ma pur sempre limitata. Il metro in questi casi è uno strumento impreciso che pecca di presunzione volendo misurare ciò che non si vede, ciò che non emerge. Per questo non resta che accettare una panoramica relativa, ma valida, che riscopre il singolo poeta di fuori da più ampi scenari letterari, di fuori dalle classi che sorgono in circostanze troppo lontane dal fare poetico perché possano circoscriverlo, restituirne una valida visione.

Ho conosciuto la poesia di Antonio Pensiero in viaggio qualche anno fa, leggendo una pubblicazione gratuita distribuita in metropolitana¹. Una raccolta di tutto rispetto che presentava al lettore squassato dall'andirivieni e dalle frenate del metrò 10 liriche di ampio respiro di cui una in particolare, una *Senza titolo* che prometteva un'efficacia insolita: "Avremo scampo Ge' / come lucciole alle polveri sottili / in bianco scintillare

quest'invadere l'Aprile / sobri più di un pesce che ha già potuto l'aria. (...)". In quell'andare irrimediabile di scorci alla deriva, tra gli scrosci incompiuti di frammenti di vita prende campo la freschezza fiera di un mondo poetico che non giunge a compromessi, che trova nello scavo inquieto di qualche sconosciuta tristezza un 'andar oltre': "(...) *sarà non poco accadere veramente / grondando oltremisura / questo stare socchiusi per le strade / mentre un niente lacera le gole / e crollano le feste dei gerani*". L'impasto del quotidiano anima visioni improntate nella semplicità di esperienze personali che aprono per la loro stupita consistenza a bagliori altri, che sconfinano il limite imposto dall'espressione. Le parole spaziano il lessico del quotidiano tornando alla raffinata ricercatezza lirica di un verso che indulge solo raramente ad inaspettati neologismi che incontrano l'armonia del ritmo. Il verso scava le sue verità in una purezza cadenzata, disvela la religiosità silenziosa del mondo delle cose attente all'essenza del reale, fonda una propria teologia della bellezza affaticata, che cela la sua trasparente vastità nelle flessioni cangianti del cosmo.

¹ AA. VV. *Raccolta di poesie* a cura di Davide Rondoni, Paola Loreto, Lucrezia Lerro, Maurizio Cucchi, in *Subway Letteratura*, 2011.

Senza titolo

*Tu non ritornerai
come la prima neve agli occhi
che Milano, errabonda
disertava ogni colore
non t' ho mai vista scalza
né aspettata come fanno
le cose
lettrizzate ai temporali.*

Senza titolo

*avere così poco -
quest'acqua buia
e uno sgomento ogni bocciolo...
me ne andrò per un mattino
slegato d'aria bassa: un pettirosso
ardito al davanzale
- sarà uno spicchio il tempo;
il mondo grappoli di uva.*

Monologo d'una piastrella d'ospedale

*Abbiate un gran bagliore
che questo sole spegne il colpo
nerboruto dei gabbiani su la soglia
e il balzo oltre quel cielo
che da quaggiù poco si vede
d'umidità e d'insonnia.*

*M'è caduto un cuore in bocca,
a sera, un gracile brivido indigesto
- delmoltiplicato; centuplicata macciola di niente
al niente del tempo rifugiata...*

*mentre gli ospiti impazienza han
starnutito e una nuova rovinata di caffè.
<sospirata>
(se fossi verde
morirei di gelsomino che il diletto è un antisettico da gola).*

*- Tristezza mia -
in mezza donna ho visto regredire muliebre le
pupille di strafanciullità;
di quando lo spavento era una stanza semioscura:
cose nere, nere/llivide avvinghiate.*

*Ho visto, mia Tristezza
un suono evaporare in bocca - un'unghia il cielo sotterrare
alle lenzuola e
un molle millepiedi cocciuto continuare
la sua pesante marcia ombrosa.*

*(se fossi lento morirei di sete
questo tempo da scalare il rubinetto).*

ED WARNER POESIA

UN PROGETTO POETICO

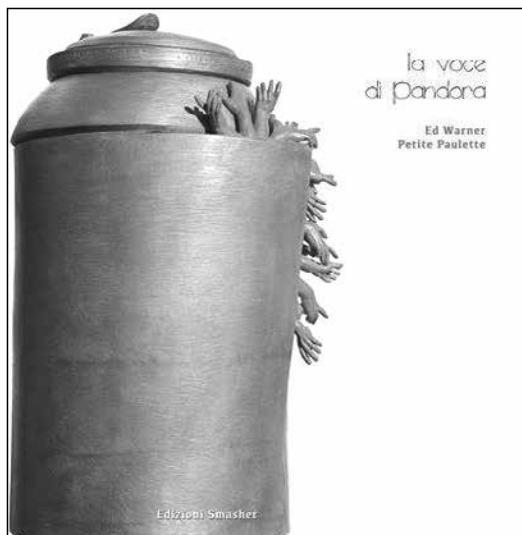
Ed Warner (Marco Degli Agosti) è un poeta che vive il suo fare poesia come un progetto in divenire di impegnata ricerca creativa che si svolge in una direzione di democratica condivisione. L'universo attivo della poesia di Ed Warner trova infatti il suo senso più genuino nel confronto con il pubblico del web, degli Slam Poetry e di letture pubbliche condivise, in un'apertura che riscopre la primigenia dimensione sociale della poesia e avvicina il verso a una forma di musicalità inquieta: i ritmi incalzanti, le sonorità spurie, le assonanze, i richiami delle rime bacciate sono la manifestazione più autentica di questo naturale "ritorno alle origini".. Le liriche di Ed Warner circoscrivono in questa forma audace un mondo versificato fatto di oggetti comuni, situazioni quotidiane, vicende ordinarie che vivono una corporeità sbiadita di specchio che riflette la consistenza del poeta, ne studia la coscienza. Emerge così un lavoro che rifiuta l'in-

timismo e si concentra su un'interiorità espansa che svolge il suo più ampio spettro comunicativo in un'indagine poetica che è anche analisi emotiva, che tracima dall'individualità per giungere a una più estesa comprensione condivisa. Ed Warner è nato nel 1978 e vive e lavora a Crema. Ha iniziato a pubblicare le proprie opere nel 2008 condividendo i suoi scritti su blog e portali letterari e prendendo parte a letture poetiche e manifestazioni culturali multi genere. Nel 2008 ha aperto il suo blog personale: Ed Warner Poesia. Sue poesie sono state pubblicate nelle antologie Poetika 2009, Navigando (Casa editrice Il Filo) e in Democratika (LiminaMentis). Nel 2010 ha pubblicato per Edizioni Smasher *Un giorno perfetto* (sua prima silloge), nel 2012 sempre per Smasher è la pubblicazione della raccolta *La voce di Pandora*, scritto a due mani con Petite Paulette. Due suoi racconti sono stati scelti per le due edizioni dei volumi "Parole di pane" (Farnesi Editore e Giulio Perrone editore).

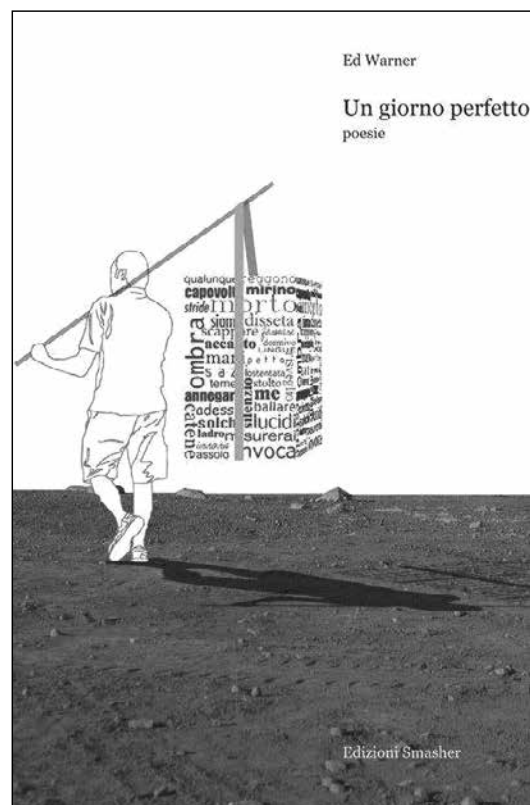
Ed Warner durante una pubblica lettura di poesia.



Ed Warner, Petite Paulette, *La voce di Pandora*, Edizioni Smasher, Barcellona Pozzo di Gotto, 2012.



Ed Warner, *Un giorno perfetto*, Edizioni Smasher, Barcellona Pozzo di Gotto, 2010.



Yen-ts'ai reloaded

Guardami appena.
 Sentimi un poco
 Ma non m'ascoltare
 Se richiamo la fine
 Ed il suo cominciare

Ti porterò al principio del cerchio
 Dove nasce l'agire e si cresce la fine
 Il posto giusto alla buon'ora
 Dove mostrarti a tutto tondo
 il confinare in cui non credo

Ricominciare
 A frazionare la luce
 E frizionare parole incomplete
 Che non ti sanno zittire.

(Lupo sarai)
 Dentro una foglia
 Voci piangenti d'un cominciare.
 Tra le trame d'intanto
 l'incanto di tracce e stanze di vento
 dov'è un minuto mettere radici,
 fra la pioggia e lo sputo d'un confessare.

Cala quei rami
 d'un non volermi abbracciare,
 sfogliarli pure
 nell'intrecciarli uno ad uno,
 poi rinvienili in fronde,
 già ad altri dimora.

Il passo s'aspetta l'andare
 Il seguire, l'altro suo mezzo,
 l'avanzo del resto
 l'accompagnarsi richiesto.
 Se ne fotte della meta,
 della fine, del gesto
 Del tardi, del presto.

Come il respiro
 S'attende un percorso,
 uno sbuffo in cammino
 un latrato del sangue
 d'ossigeno puro
 che linfa vitale s'avvolge
 a scaldare quelle mani
 che han visto un mondo
 che i miei occhi possono
 solo immaginare

Un principio passato
 a più importanti occupazioni
 Trapassato
 d'un giorno tenue,
 Imberbe, implume, pudico di nuovo,

timido ancora, d'ancora si spera
 e si fregia di adesso, di ora, nell'oggi d'allora.

Segnami il tempo
 Da cui ricominciare
 Adombrami infine
 D'un buio accecante
 Da dover ringraziare

Per giorni retti
 Al divenire
 Dritti in scoliosi
 E calma apparente
 E giorni diversi
 Dall'incresparsi scontato.

Non ho mai conosciuto
 Sogni votati al passato
 Se non dopo il risveglio,
 non ho mai visto posti
 prima di esserci stato
 non ho ricordi d'un domani
 in cui il giorno non sia ancora nato.

(Lupo sarai....)

In principio è la fine,
 oppure non finisce affatto,
 si sfalda, ricuce, riluce, s'adombra e ri-esce
 mai cresce, né tace, non riesce
 a porsi fugace, leggero seppur tenace
 nell'accendere un buio cieco, svuotato
 del suo stesso sguardo truce.

Lupo sarò che trama
 al tremare di stelle in branco
 nel tradire di pioggia un pianto.
 Digrigno all'altrui lato
 pelo ritto, irsuto, brado
 ...e denti aguzzi
 a fronteggiare il ghigno
 all'altro capo d'un sogno già azzannato.

Lupo sarò che sbrana
 all'avventare d'un giorno esangue
 affama sangue, in gocce malposte e stanche.
 Lupo sarò se m'incanti
 In trascorsi di denti traditi
 Poi spenti e riposti
 In giacigli fugaci e sorrisi discosti.

Alla fine, il fine fu verbo.
 E un tempo nuovo, diverso, mai domo.
 Prono a dimenticare
 domani già letti
 pronto per passati migliori.

Se rovescio il mondo
 Ci sarà un'alba in più.

Rosa shocking

*Dormivo.
Claudia ha preso lo spazzolino da denti
per riportarlo da lei.
....non andava.
D'obbligo cambiarlo
con uno rosa shocking
da rossetto dozzinale
che il mio da solo mi svogliava.
Eppure... non era lo spazzolino a non funzionare.
Quel colore discutibile
non avrebbe ricordato
il nostro mordente giocoso
dalle risate preliminari.
Dormivo.
Ormai senza sognare più.
Un verticale spegnersi
tra vecchi kleenex sballati
per un ultimo ballo ancora.
Giù
in fondo
è stato giusto così.
Amaro risveglio.
Il bagno è ancora più piccolo
da quando è tutto mio.
Lavabo-specchio
risponde fole interdentali.*

Paramnesia

e poi

*riflettere allo specchio
rimuginare il digerito
riconquistare Atlantide
solo per vederla scomparire.*

ed il profumo di pioggia che non ti può appartenere.

Tre calici

Ne verso uno per il ritorno.

Alla goccia il passo.

*La direzione è quella giusta
proprio nel fondo alle mie spalle
...ci fosse un mai a farmela ritrovare.*

*Se lascio in stecca
un tempo secco, asciutto
vuol solo dire che non mi servirà
ad attraversare il sole insonne
in stanco assalto
all'ancora assurdo e scuro
d'un altro assorto mercoledì.*

*Ed alza il vino
poi danne giù
al mio passare
l'assaggerò.*

Uno lo bevo piano.

La strada chiama attenzione e passa da me.

*Non è paura se seguo il richiamo
di fischi abbandonati dalle stazioni
lasciati lì a languire tra queste mani
che hanno visto un mondo
che i miei occhi possono solo immaginare
persi all'ascolto di C-R-A-Z-Y-M-A-R-Y.*

Il terzo d'un fiato.

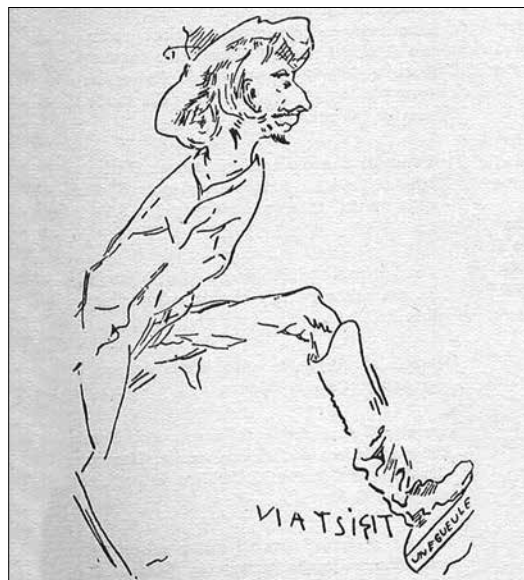
È quasi casa questo mio andare.

QUEL ROSPO SONO IO

TRISTAN CORBIÈRE

L'unica raccolta di poesie di Tristan Corbière fu pubblicata a spese dell'autore nel 1873 dalla Libreria dei Fratelli Glady a Parigi lo stesso anno in cui vide la luce editoriale *Una stagione all'inferno* di Arthur Rimbaud. Intitolata *Les amours jaunes* (Gli amori gialli), un'edizione di 490 esemplari, prevedeva una dedica al padre, un'incisione sul frontespizio autoritratto opera dello stesso Corbière ed era suddivisa in sette sezioni (Ça, Les amours jaunes, Raccrocs, Sérénade des sérénades, Armor, Les gens de mer, Rondels pour après). Due anni più tardi Tristan sarebbe morto di tisi e artrosi non ancora trentenne senza che la sua opera avesse ottenuto alcun riconoscimento letterario.

Fu Verlaine a scoprire la portata rivoluzionaria del lavoro poetico di Corbière, dieci anni dopo la pubblicazione di *Les amours jaunes*, eleggendolo a poeta Assoluto insieme ad Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé nel volume "I poeti maledetti" (1884). Scrisse di lui: "Tristan Corbière fu un Bretone, un marinaio e lo sdegnoso per eccellenza, *aes triplex*. Bretone, senza essere cattolico troppo osservante, ma straordinariamente credente: marinaio né militare, né soprattutto mercante, ma innamorato della follia del mare che navigava soltanto in tempesta (...) Sdegnoso del Successo e della Gloria a tal punto che sembrava sfidare questi due imbecilli a commuovere per un istante la sua pietà per loro! Sorvoliamo sull'uomo che fu così eccellente e parliamo del poeta. (...) Il suo verso vive, ride, piange molto raramente, irride allegramente e prende in giro anche meglio. Amaro per altro e salato come il suo amato Oceano, mai cullante come accade a volte a questo turbolento amico, ma come lui rollante raggi di sole, di luna e di stelle nella fosforescenza d'una ondata e di onde infuriate!".



Tristan Corbière era nato Édouard-Joachim Corbière nei pressi dell'odierna Morlaix in Bretagna il 18 luglio 1845 figlio del marinaio e scrittore Édouard Corbière e di Angélique Puyo, di 33 anni più giovane del marito e appartenente a una delle famiglie più importanti della borghesia locale. Durante gli anni di scuola presso il Liceo Saint-Brieuc inizia a soffrire di reumatismi articolari ed è costretto a trasferirsi nell'agosto del 1860 a Nantes da uno zio medico, ma due anni più tardi - a causa del peggioramento del suo stato di salute - abbandona gli studi e inizia a viaggiare per la Francia in Provenza, a Cannes, a Luchon.

Nel 1863 va a vivere a Roscoff nella casa di famiglia dove ha una barca, *Le Négrier* (titolo del più famoso romanzo del padre), con la quale spesso si avventura in mare insieme al suo inseparabile cane Tristan, si abbandona ad atteggiamenti eccentrici e viene soprannominato dai compaesani "Ankou" ovvero "Spirito della morte". Nel 1868 inizia un viaggio che lo condurrà in Palestina e a Gerusalemme, nel 1869 va in Italia con l'artista bretone Jean-Louis Hamon, visitando Napoli, Castellammare, Sorrento, Caprie e Roma. Rientra a Roscoff ma in questi anni si sposta di frequente a Parigi. Muore a Morlaix il 1 marzo 1875.

L'incanto della poesia di Tristan Corbière, quell'incanto che rapì di certo Verlaine ma anche Laforgue e interessò Ezra Pound e T. S. Eliot ad esempio, è da ricercare - credo - nell'originalità di un verso sincero che ha in sé lo stridore nervoso dell'urlo del gabbiano e la soavità del suo volo. La poesia tumultuosa e barbara di Corbière, seppur perfettamente immersa nello spirito dell'epoca, rimane lontana dalle correnti, si emancipa dalle mode del tempo, poiché è una poesia messa a nudo, scevra di idealismi romantici alleggerita degli schemi culturali e sociali. Essa guarda alla vita con il disincanto giocoso della più fonda consapevolezza della morte. L'ironia sincera di Corbière si culla in questa consapevolezza, il suo verso si burla della precarietà dell'esistenza, dell'amore, dell'umanità nei suoi aspetti più dolci e in quelli più disgustosi senza distinguere, si agita nell'onda del suo movimento, la percorre, la disprezza e la ama fino a giungere al paradossale, a renderla paradossale. Nell'appassionata prefazione alle poesie di Izet Sarajlić scrive Erri de Luca: "In un poeta cerco, esigo che la sua vita sia all'altezza della sua pagina. Di uno scrittore in prosa me ne infischio se sia un cialtrone o un santo. Da un poeta invece non possono uscire buone righe se la sua esistenza non è stata strigliata al fiume da una spazzola di ferro". La spazzola di ferro ha strigliato lungamente anche questa esistenza. Dentro "Gli amori gialli" ancora palpita gioiosa l'esistenza dispersa di un cialtrone di sublime virtù lirica e felice ironia.

Paola Fenini

Parigi

*Bastardo di Creola e Bretone,
giunse anche là – formicaio,
bazar dove nulla è di pietra,
dove il sole manca di tono.*

*- Coraggio! Facciamo la coda...Una guardia
ti spinge alla sbarra – indietro!
incendio estinto, senza luce;
passano dei secchi, vuoti o meno.*

*Là, la sua povera Musa bambina,
batté il marciapiede da signorina,
loro dicevano: Cos'è che vende?*

*- Niente. – Lei se ne stava là, stupita,
non sentendo risuonare il vuoto
e guardando passare il vento...*

(...)

*È la bohème, ragazzo: rinnega
la tua terra e il tuo campanile,
le colline del tuo paese,
e la baldoria del tamburo.*

Piccolo Morto per Ridere

*Và svelto, lieve pettinacomete!
Le erbe al vento saranno i tuoi capelli;
Dal tuo occhio spalancato sgorgheranno fuochi
fatui prigionieri nelle povere teste...*

*I fiori da cimitero che chiamiamo Amoretti
Risuoneranno pieno il tuo riso di terra...
E i nontiscordardimé, quei fiori dell'oblio...*

*Non essere pesante: le bare dei poeti
per i becchini sono dei semplici giochi,
custodie di violino che suonano il vuoto...
Ti crederanno morto – i borghesi sono stupidi –
và svelto, lieve pettinacomete!*

*Canzone consumata e ormai finita,
la tua giovinezza...Eh buona per poco!...
Tieni: - ogni giorno è nuovo - calunnia
i tuoi poveri amori... e l'amore.*

*Evoè! I bicchieri sono pieni!
getta il vino, conserva la feccia...
Così - nessuno se n'è accorto.*

*E che un giorno il signore candido
dica di te - Infetto! Ah splendido!
..O non dica niente. - È più breve.*

*Evoè! Frusta la vena!
Evoè! Miseria: ma stupire!
Come ragazza di piacere, in pena
cedi con quella parola: - Godere!*

*Gironzola dietro la quinta malsana
dove finiscono i frutti marci ad ammuffire,
Ammuffire per un quarto d'ora sulla scena...
- Vedere la ribalta, e poi morire!*

*Va': teatrini, lupanari, chiese,
corte dei miracoli, corte d'assise:
- Quarti d'ora d'immortalità!*

Il Rospo

*Un canto in una notte senza vento...
- La luna piastra di metallo chiaro
i ritagli di verde scuro.*

*... Un canto; come un'eco, vivo,
sepolto, là, sotto il cespuglio...
- Si tace: vieni, è là, nell'ombra...*

*- Un rospo! – Perché questa paura,
vicino a me, il tuo soldato fedele?
Guardalo, poeta tosato, senz'ala,
usignolo del fango... - Orrore!-*

*...Canta. – Orrore!!- Orrore perché?
Non vedi il suo occhio di luce...
No: se ne va, freddo, sotto la sua pietra.
.....*

*Buonasera – quel rospo là, sono io.
(Questa sera, 20 luglio)*

*Tu appari! È l'apoteosi!!!!...
E ti gettano qualcosa:
- fiori di carta o immondizia.*

(...)

*Tu ridi. - Bene! - Fai pure l'amaro -
fa' la smorfia, Mefisto canzonatore,
Assenzio! E schiumi il tuo labbro...
Dì pure ciò che ti viene dal cuore.*

*Fa' di te la tua opera postuma.
Castrà l'amore... l'amore - lungaggini!
Il tuo polmone cicatrizzato respira
i miasmi della gloria, oh vincitore!*

*E basta, giusto? Vattene!
Lascia
la tua borsa - ultima amante
il tuo revolver - ultimo amico...*

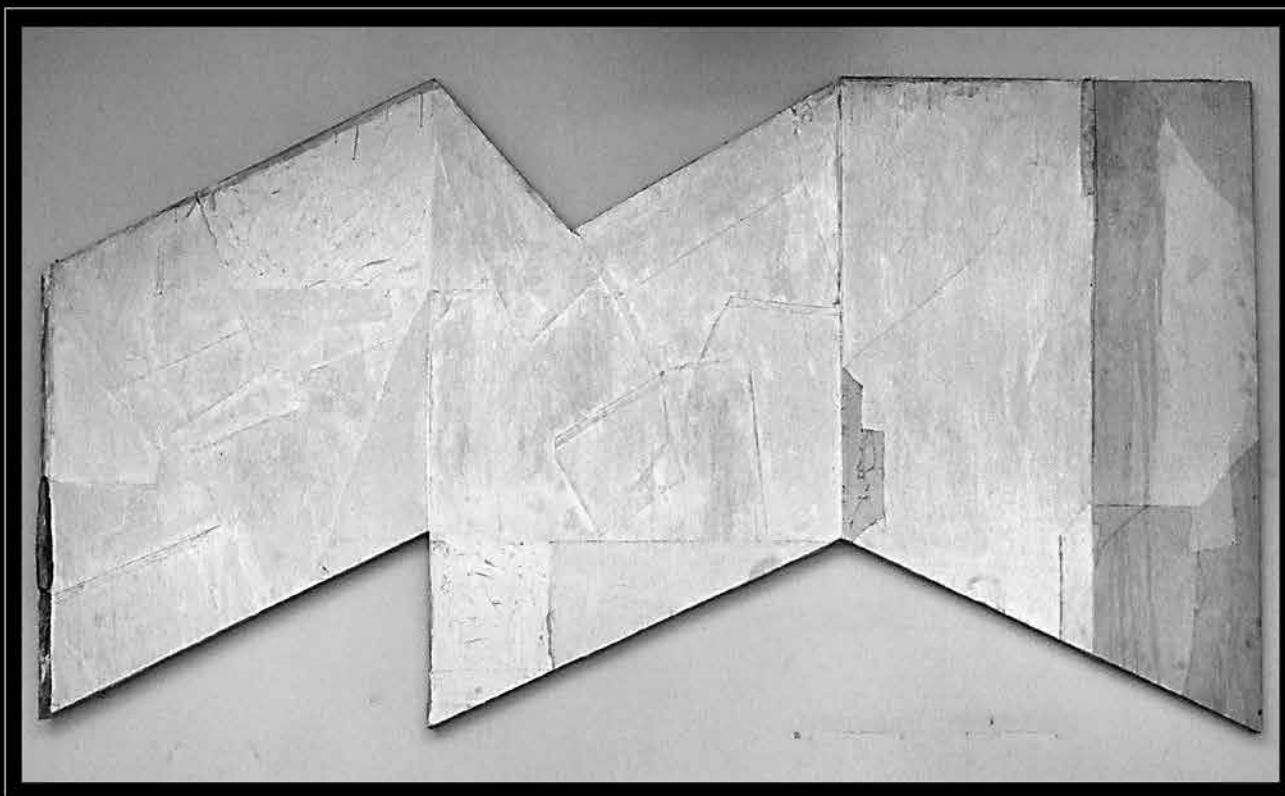
*Sciocca pistola senza colpi!
... Oppure resta, e bevi il tuo fondo di vita,
su una tovaglia sparecchiata...*

Rondel

*È buio, bimbo, ladro di scintille!
Non ci sono più notti, non ci sono più giorni;
Dormi...e aspetta che vengano tutte quelle
che dicevano: Mai! Che dicevano: Sempre!*

*Li senti i loro passi?... Non sono pesanti:
Oh! I piedi leggeri! – L'Amore ha le ali...
Senti le loro voci? Le tombe sono sorde.*

*Dormi: pesa poco il tuo carico di semprevivi;
Loro non verranno, i tuoi amici gli orsi,
a gettare la loro pietra sulle tue damigelle.
È buio, bimbo, ladro di scintille!*



Accademia di Belle Arti di Brera

Milano

Omaggio a Rodolfo Aricò

2 dicembre 2014 - 13 febbraio 2015

**Salone Napoleonico
Accademia di Belle Arti di Brera, via Brera 28, Milano**

In collaborazione con l'Archivio Rodolfo Aricò



BRERA

ACCADEMIA DI BELLE ARTI
Milano

Omaggio a
Paolo Minoli

METODO E SPERIMENTAZIONE

Convegno

Martedì 16 dicembre 2014 ore 10.00 - 13.00

SALA TEATRO - AULA 10

Franco Marrocco

Omaggio dell'Accademia di Brera a Paolo Minoli

Khalid Islam

Fondazione Paolo Minoli Casaperlarte

Carlo Pirovano

Paolo Minoli artista editore e collezionista

Luciano Caramel

I modelli dell'astrattismo

Giuseppe Furlanis

Teoria del colore e cultura del progetto

Giovanni Anzani

L'opera come sperimentazione esatta

Elena Di Raddo

Ritmo musicalità e suono

Riccardo Zelatore

Le arti applicate, la passione per la ceramica

Claudio Cerritelli

Le interpretazioni della critica

Interventi degli artisti

Getulio Alviani, Valerio Anceschi, Italo Bressan, Misia De Angelis
Sandro De Alexandris, Alessandro Fieschi, Ignazio Gadaleta, Marco Grimaldi
Paolo Iacchetti, Ugo La Pietra, Stefano Pizzi, Nicola Salvatore, Tetsuro Shimizu
Fausta Squatriti, Paolo Tatavitto, Grazia Varisco.

