

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



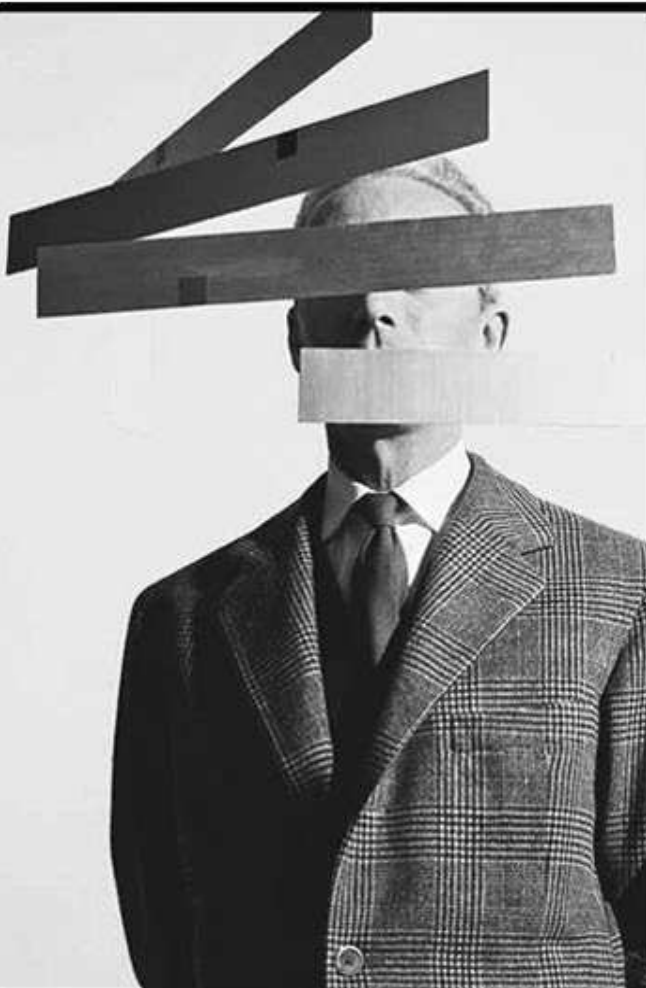
RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI

39

ANNO XXXII - DUEMILADICIASSETTE - PERIODICO

NEOS
EDIZIONI

Bruno Munari, 1956, fotografia di Aldo Ballo © Ballo+Ballo, Milano



MEF
MUSEOETTOREFICO

La S.V. è cordialmente invitata
all'inaugurazione della mostra

Bruno Munari Artista totale

a cura di CLAUDIO CERRITELLI

MERCOLEDÌ 15 FEBBRAIO 2017 ore 18,30

RSVP: info@museofico.it



MEF Museo Ettore Fico - via Francesco Cigna 114 - Torino
www.museofico.it

MEF
OUTSIDE
MUSEOETTOREFICO

La S.V. è cordialmente invitata
all'inaugurazione della mostra

NIKI DE SAINT PHALLE

LUNEDÌ 2 OTTOBRE 2017 ore 17 - 19

RSVP: info@museofico.it



MEF OUTSIDE - via Filippo Juvarra 15, Torino
www.museofico.it



n u o v a META parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI
ANNO XXXII - DUEMILADICIASSETTE - 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 2017

www.rivistaartenuovameta.it



	EDITORIALE	3
Claudio Cerritelli	RITRATTO D'AUTORE	4
Alessia Ardente	RICOGNIZIONI	12
Bruno Bandini, Giulia Ampollini	INTERPRETAZIONI	16
Massimo Mazzone	POLEMICHE	24
Laura Tosca	DIALOGHI	26
Matteo Binci, Rosanna Ruscio, Raffaella Pulejo	ESPOSIZIONI	30
Rosanna Guida, Massimo Mazzone		
Gianni Perillo	ARTE E SCIENZA	48
José Leonardo Prieto Fandiño	ARCHITETTURA	52
Bruno D'Amore e José Leonardo Prieto Fandiño	SEMIOTICA E ARCHITETTURA	60
Rosanna Ruscio	SCULTURA	74
Laura Tosca	INTERVISTA	78
Alessandro Fieschi,	PAROLE E IMMAGINI	82
Marialisa Leone - Stefano Ogliari Badessi		
Oscar Accorsi, Federico Casati, Giorgio Occonfer		
Arturo Carlo Quintavalle, Claudio Cerritelli	OSSERVATORIO	92
Lisa Andreani, Raffaella Nobili, Cristina Rossi		
Isacco Del Castello	ARTE E PUBBLICO	112

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

NUOVA 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 39

Prossimo Numero
Numero 40



Torna a farsi vivo il dibattito intorno alla disfunzione degli eventi espositivi, alla discutibile utilità delle cosiddette "mostre di cassetta", questione che da diversi decenni serpeggia tra le pieghe dell'attualità, sempre tesa a rinnovare le sue ansie di protagonismo in cerca di consenso. Si tratta di un proliferante e ossessivo modello di intrattenimento culturale motivato da un'esigenza di democratizzazione piuttosto ambigua e contestabile. Alla quale non corrisponde alcuna logica espositiva finalizzata all'accrescimento conoscitivo dell'arte sia antica sia contemporanea, più che altro mirata in larga parte a stordire e ipnotizzare il pubblico di massa con un repertorio di mostre ad effetto, consacrate ad esaltare l'immagine dei grandi maestri e relative mitologie. Il carattere persuasivo - e in fondo diseducativo - di questi eventi spropositati è sotto gli occhi di tutti coloro che vorrebbero invece potersi confrontare con mostre di ricerca e di maggior approfondimento, non veloci e approssimative scorribande espositive, non si sa con quale beneficio per il pubblico considerato una preda da stordire. È chiaro che la questione indica l'assenza di una tangibile progettualità delle istituzioni pubbliche preposte all'offerta culturale degna di questo nome. Altrettanto evidente è il prevalere di una visione strettamente legata alle regole del marketing, con il principale scopo di privilegiare il puro profitto economico, piuttosto che la funzione educativa e formativa rispetto ai valori storico-artistici proposti. Di fronte a questo stato di profonda distorsione, le ipotesi per uscire dal pantano sono quelle capaci di porre in permanente discussione la poderosa macchina espositiva che persevera a nei modi schiacciati che conosciamo. In quanto strumenti di una promozione culturale sottoposta all'immediata ricerca del consenso e al conseguente svilimento di un serio progetto divulgativo, di per sé stesso carico di problematiche tra le più difficili da risolvere nel contesto mediatico delle arti. I meccanismi di questa perversa strategia s'impongono senza alcun ritegno, al senso critico si preferisce l'intrattenimento svagato, alla graduale educazione visiva si antepone l'abbuffata indigesta, alla consapevole fruizione si sostituisce un rapporto disimpegnato con le opere. La lettura delle quali - proprio per l'implicita difficoltà dell'atto fruitivo - non dovrebbe mai porsi come un'esperienza intimidatoria ma neppure come un'avventura priva di un minimo senso storico-critico. Ideale sarebbe garantire mostre di qualità dove lo spettatore può relazionarsi - anche emozionalmente - con i materiali dell'arte, attraverso il filtro di una consapevolezza diretta delle opere e dei loro molteplici significati. Inoltre, al di là del consueto panorama delle "grandi rassegne", sarebbe opportuno intensificare l'informazione intorno alle mostre dedicate al presente in atto, poco frequentate dal pubblico di massa, per lo più attratta dai mega-eventi e poco interessata - chissà perché - al contesto operativo dell'attualità. Credo che per conseguire ulteriori strumenti di lettura sia indispensabile che il grande pubblico si predisponga a visitare con continuità anche le mostre proposte dal sistema militante del contemporaneo. Si tratta di conoscere le ricerche di artisti certo meno famosi ma comunque in grado di comunicare la dimensione creativa del presente amplificando la consapevolezza critica dell'arte come identità sociale e funzione immaginativa. (c.c.)

CRNOTOPOGRAFIE

RITMI DELLO SPAZIO-TEMPO NELL'ARTE DI EROS BONAMINI



Eros Bonamini.

Cronotopografie, 1976, acqua ossigenata e inchiostro su tela, cm 49,5x59,5.

La coerente articolazione della ricerca di Eros Bonamini (Verona 1942-2013) restituisce le diverse connessioni tra scrittura segnica, dinamica del gesto e ritmo spazio-temporale: fondamenti operativi che dalla fase progettuale si convertono nelle differenti procedure realizzative del dipingere.

Per quanto aperta ai movimenti espansivi dell'immaginazione, la visione di Bonamini persegue fin dall'inizio degli anni Settanta un metodo analitico che indaga in modo concettualmente rigoroso il valore dei mezzi pittorici come rivelatori di un sistematico processo conoscitivo dei caratteri strutturali del linguaggio, in stretta relazione con la qualità sensibile delle materie adottate.

Le opere realizzate nel 1974 documentano la diversa consapevolezza del dipingere rispetto alle ricerche iniziate negli anni Sessanta e sono l'avvio di una fase di riflessione sui differenti modi di stendere il colore, esercizi disciplinati del gesto che registra le fasi di lavoro nel corso del loro quotidiano rivelarsi. "At-

traverso una pratica operativa empirica" – secondo la definizione di Giorgio Cortenova- Bonamini esplora le possibilità di identificare i lunghi tempi di esecuzione della pittura a olio con le sollecitazioni percettive della materia, campo di variazioni cromatiche basate sull'azione sensoriale delle diverse incidenze della luce. I colori prescelti sono il bianco, il nero, il rosso scuro, il blu cobalto su fondo grigio, il verde scuro: campi monocromi che garantiscono un grado di concentrazione sulle diversificazioni segniche della superficie, premessa al successivo accertamento di una materia che porterà l'artista a superare l'uso dell'olio.

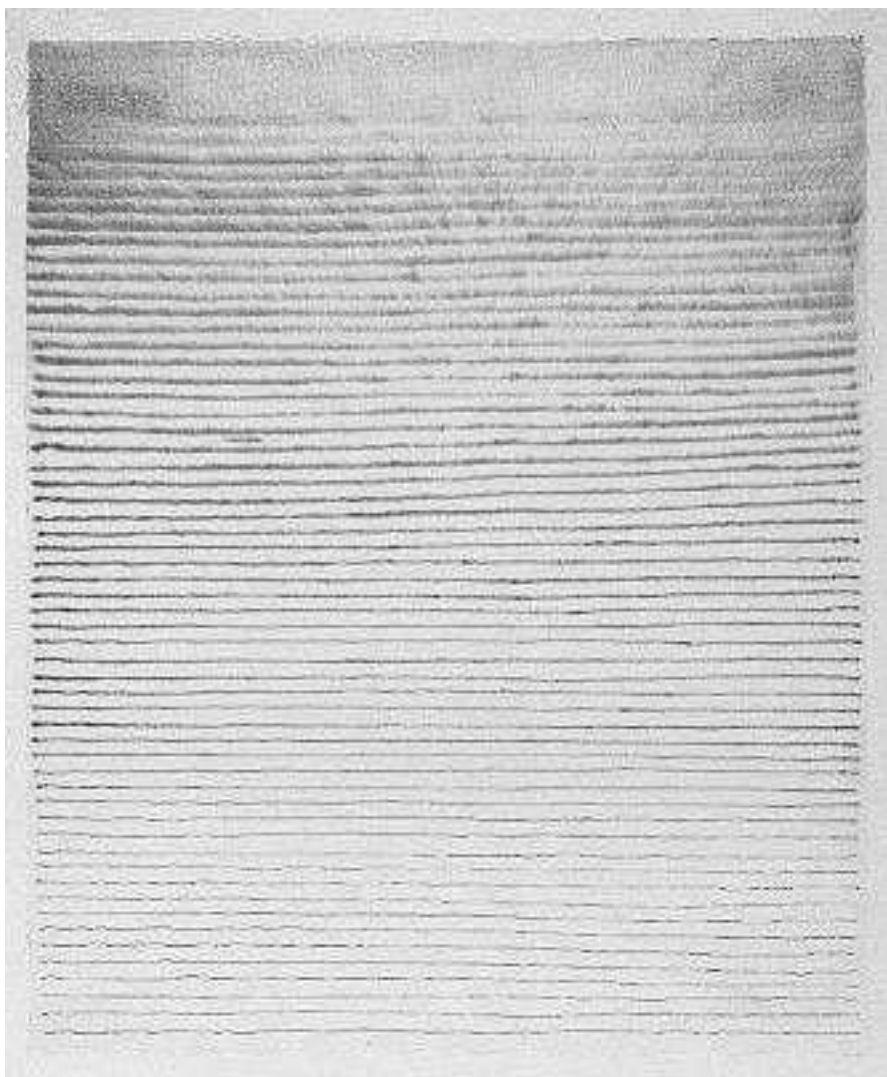
Il ciclo dei "cementi" prende corpo nel 1975 procedendo per alcuni anni in parallelo con gli inchiostri su tela e relative componenti tecniche, in tal modo Bonamini rinnova l'identità fisica della pittura senza perdere la continuità con la struttura concettuale dell'immagine aniconica.

In effetti, la vibrazione del segno presente nei dipinti a olio acquista nei cementi una maggior evidenza e –soprattutto- amplifica il ritmo dell'energia gestuale con la modulazione differente del tratto graffito.

Disposta a tutto campo come fondale materico, la superficie di cemento accoglie i segni incisi come solchi equivalenti al divenire del processo esecutivo, segni apparentemente sempre uguali, in realtà caratterizzati dalla diversa intensità delle graffiture. In alcuni cementi di grande dimensione si alternano superfici quadrate con segni verticali e linee orizzontali, passaggi intermedi della materia, fattori che richiedono un'attenzione specifica verso il loro valore tattile e oggettuale. Vengono inoltre considerati i tempi programmati secondo un metodo empirico che prevede i minuti e persino i secondi necessari ai tracciati del segno, nonché il calcolo delle varie dosi di collante che determinano l'esito finale, il tono luminoso e il quoziente tattile. Rispetto alle definizioni della pittura analitica, la ricerca di Bonamini mette in luce il valore della sensibilità come superamento del controllo razionale del progetto ideativo, dunque la funzione del segno non esclude la presenza di un respiro esistenziale che fa di ogni opera un manufatto unico dagli esiti non ripetibili.

"Cronotopografie" è la singolare definizione che accompagna dal 1975 in avanti molteplici ricerche come esplicitazione di un'idea portante verificabile attraverso diversi materiali, la cui scelta dipende dalla loro adeguata rispondenza alle finalità fisiche e mentali del progetto comunicativo.

La nozione di tempo è analizzata e utilizzata con ampie possibilità immaginative, in questa fase è basata sul valore dell'azione manuale e sul processo di assestamento e di essicazione della materia-cemento. Vi è poi il tempo di lettura dell'opera che comporta



l'insieme degli atti percettivi necessari a comprendere la progressione segnico-spaziale, concepita senza alcun vincolo di tipo simbolico o metaforico.

"L'identificazione processo/opera – scrive Bonamini (1978) - è esauriente in quanto all'opera non viene attribuito alcun valore superiore rispetto a quello di manufatto artificiale di natura empirica".

Questa indicazione vale anche per leggere la serie degli inchiostri su tela che l'artista avvia parallelamente ai cementi, sviluppando un arco di ricerche che si spinge verso la soglia degli anni Ottanta, attraverso una capillare e costante verifica dei molteplici stati di assorbimento e di espansione del segno. Inizialmente, con l'uso sbiadente dell'acqua ossigenata l'inchiostro si deposita sulla tela con un massimo grado di assimilazione fino a scaricarsi e assottigliarsi gradualmente, rendendo visibili lievi presenze lineari.

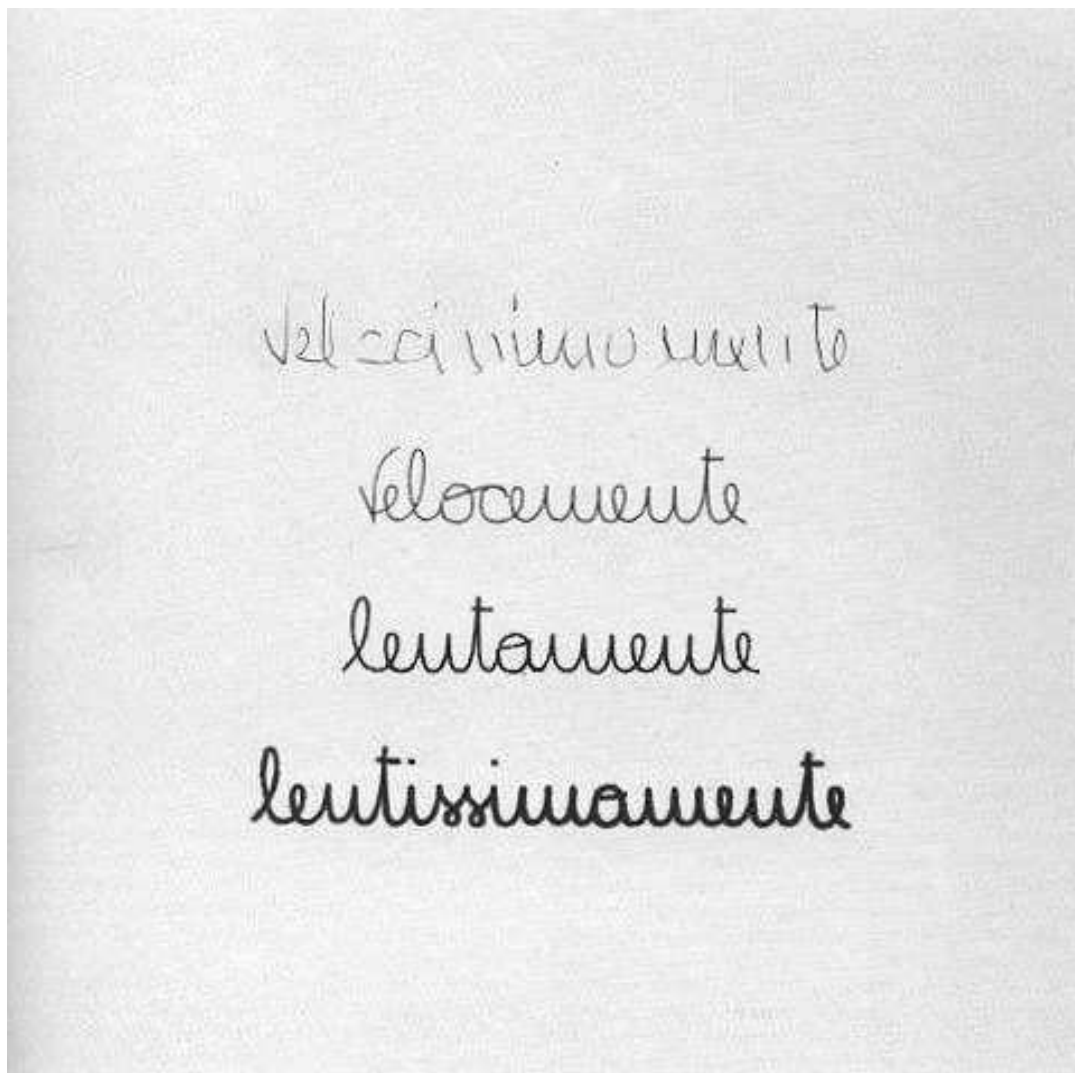
In seguito, l'artista si serve della stessa tecnica con nastri di tela imbevuti di acqua ossigenata e immersi nell'inchiostro con differenti tempi e gradi di fis-

saggio cromatico, sempre allo scopo di suggerire le varianti luminose della sequenza dei nastri costruita prevalentemente in senso verticale.

Questo tipo di ricerca non si identifica unicamente nel meccanismo ambivalente della scansione crescente o decrescente, in realtà comunica il valore primario dell'immagine che esalta il ritmo dei segni elementari radicati nel pensiero, tramite individuali di un alfabeto collettivo che permette al lettore di sentirsi partecipe del fluire spazio-temporale.

L'armonia estetica delle fitte sequenze di nastri non è in contraddizione con l'idea di rigorosa strutturazione spaziale su cui Bonamini insiste, e questo avviene perché la sensibile qualità del trattamento cromatico induce l'osservatore a sviluppare un prolungato piacere sensoriale di fronte alle opere.

Analogia esperienza è suscitata quando accanto all'inchiostro agisce simultaneamente il pennarello o la grafite, mezzi dotati di uno specifico peso visivo, fisico e concettuale, articolato secondo quella



Cronotopografie, 1980,
pennarello su tela, cm 90x90.

che Luciano Caramel (1979) ha definito "ricerca circoscritta alla ricerca stessa".

Nonostante questo processo autoreferenziale, il campo percettivo si dilata attraverso progressioni numeriche che indicano il flusso temporale dello spazio che insegue punti di coincidenza tra il pensiero logico e quello intuitivo, tra i paradigmi della ragione e le mutazioni della traccia segnica come interferenza che amplifica il senso tattile e tangibile del processo operativo.

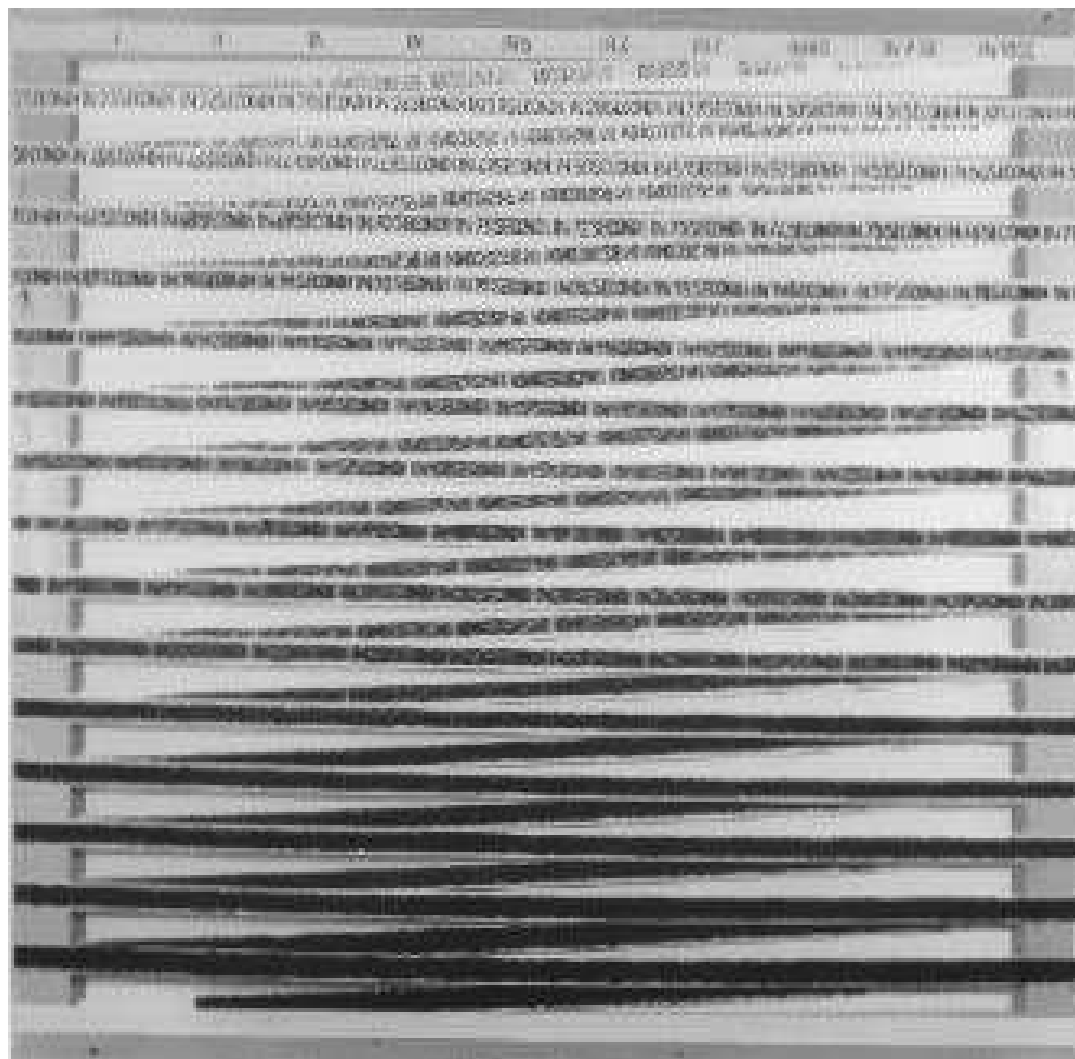
All'interno del quale nascono altre operazioni di sintesi concettuale, come i segni-traccia su nastro avvolto intorno a una lastra di plexiglass, oppure direttamente applicato al telaio come una fasciatura che esprime il movimento continuo del pensiero collegato alla fisicità della pittura.

La scrittura spazio-temporale si arricchisce di elementi stratigrafici che nel corso dei primi anni Ottanta stabiliscono nuovi fervori segnici, disposti sulla superficie secondo percorsi labirintici e spiraliiformi, circolari e anche trasversali, con una più

pronunciata presenza di andamenti fantastici.

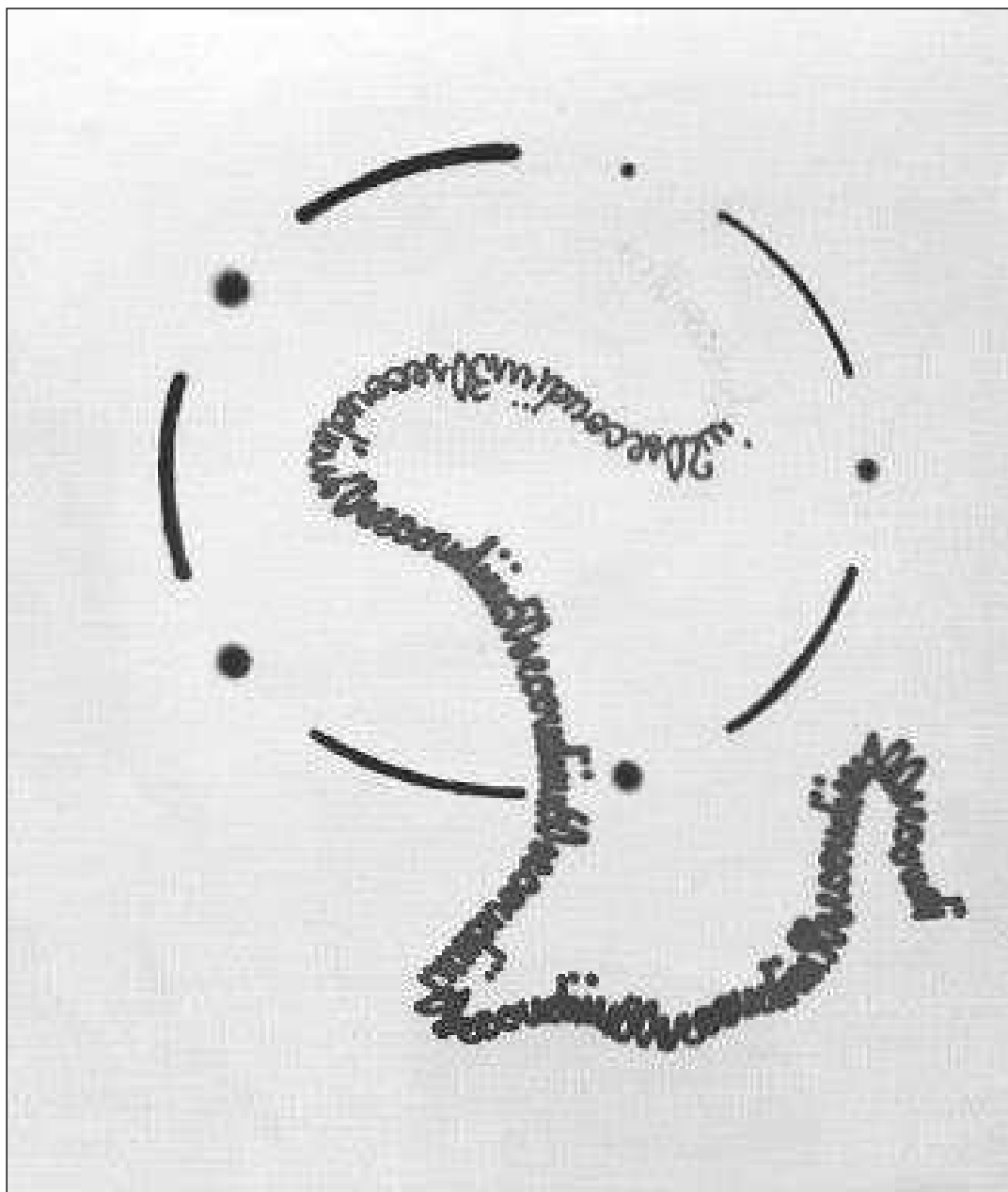
Si tratta di opere dove l'originale alfabeto di Bonamini si stacca dal registro costruttivo dell'immagine aprendosi a differenti dinamismi, sconfinamenti spaziali in cui punti e linee dialogano congiungendo memorie geometriche e impulsi gestuali, mai tralasciando di indicare la stretta connessione tra l'atto creativo e la scansione del tempo che registra i percorsi del segno.

L'identità delle tracce è legata all'azione della scrittura che si libera dai vincoli strutturali per inventare altri percorsi, sempre riconducibili al "metodo di un fare" - ha sottolineato Toni Toniato (1982) - dove concetto e segno introducono uno spazio di differenza". A questo punto, Bonamini non è solo interessato a evidenziare la nozione di tempo esecutivo ma si avventura nella percezione istantanea di forme che si sviluppano reciprocamente in senso immaginativo, attraverso la fluida compresenza di segni logici e gesti d'invenzione. Nel suo continuo procedere la pittura disvela nuovi orientamenti, frammenti di una



Cronotopografie, 1980, segni tracce in-per 1 2 3...secondi, grafite e pennarello su nastro di tela su telaio, cm 150x150.

*Cronotopografie, 1980-82,
percorsi-rapporti in 10 20 30 secondi,
grafite e pennarello su carta assorbente,
cm 60x49.*



visione in divenire che "rimanda ai momenti necessari precedenti all'ipotesi di quanto potrà avvenire successivamente", così ha dichiarato l'artista in uno scritto del 1982.

Al senso del futuro possibile appartengono le diverse "nomenclature" che entrano a parte delle "cronotopografie" degli anni Ottanta e Novanta, un intenso periodo di ricerca che si dipana passando dalla singola superficie dipinta all'installazione spaziale di più elementi tra loro accostati.

La scrittura non si diversifica soltanto all'interno di ogni opera ma, in special modo, nell'insieme del contesto espositivo, come pittura-ambiente che si confronta con la parete occupando vaste

zone della sua estensione.

Con differenti criteri espositivi Bonamini si serve di tutti gli accorgimenti necessari a esaltare il ritmo mutevole dei registri espressivi, per esempio la progressione verticale, la sequenza orizzontale, ma anche l'andamento trasversale o la flessibilità curvilinea, indicatori di una tensione a sconfinare oltre i misurati incastri compositivi.

Inoltre, di fronte ai molteplici meccanismi posti in atto, l'artista propone quello che Alberto Veca (1993) ha definito come "un rinnovato ordine del discorso che mette a confronto la lettura d'assieme, forzosamente erratica per le dimensioni complessive e la diversità dei singoli andamenti scritturali, e

all'opposto la lettura ravvicinata, quando dal complesso della figura si prende in esame il disporsi plastico del singolo intervento".

In questo gioco combinatorio, la struttura degli alfabeti pittorici risponde a pulsioni che sovvertono il riferimento cronologico delle singole ricerche per comunicare l'idea di una mappa immaginaria, luogo globale dove ogni traccia del percorso creativo oscilla dal punto alla macchia, dal segno alla texture, dalla geometria all'informe, dal ritmo lineare alla sua frantumazione.

Se negli anni Settanta il concetto di tabella pittorica era utilizzato come misura elementare e minimale, nei decenni successivi amplifica sensibilmente la sua struttura diventando un sistema complesso che comprende anche le pause e gli intervalli tra una superficie e l'altra, come se i vuoti stabiliti sulla parete facessero parte dell'insieme.

In effetti, osservando la documentazione fotografica degli allestimenti realizzati negli anni Ottanta e Novanta, si nota una libertà di modi installativi che indica la propensione di Bonamini a viaggiare nello spazio alla ricerca di equilibri che rimettono sempre in gioco il loro stato provvisorio.

Oltre alla costante presenza delle texture e dei gro-

vigli segnici entrano in azione traiettorie saettanti, masse vaporose e squarci di luce, linee macroscopiche sovrapposte a scritture filanti, campiture compatte e disseminazioni puntiformi, molteplici temperature vive in grado di superare i margini del quadro generando un unico "continuum" pittorico. D'altro lato, a voler entrare nel dettaglio delle sequenze compositive inventate sulla parete, si avverte che la posizione delle "cellule" non segue mai lo stesso criterio di accostamento ma lascia ampi margini di manovra alla possibilità di fusione o di contrasto, di contiguità o sovrapposizione dei singoli riquadri. Siamo di fronte a una pluralità di stili che aggregano diverse tensioni espressive seguendo regole compositive fluenti: dal centro ai margini, dall'ordine al caos, dall'interno all'esterno, oscillando tra polarità dinamiche che comprendono anche l'azione imprevedibile del caso come fattore implicito alla definizione di spazio "cronotopografico".

Tra i diversi interpreti di Bonamini, è ancora Giorgio Cortenova (1989) a cogliere il senso di questa mutazione indicando "la crescita di una nuova energia, che da un lato è lirica, solare e mediterranea, estroflessa all'esterno, da un altro lato è interiore e si espande in profondità, nella regione dei segni remoti e sovrapposti dell'io".

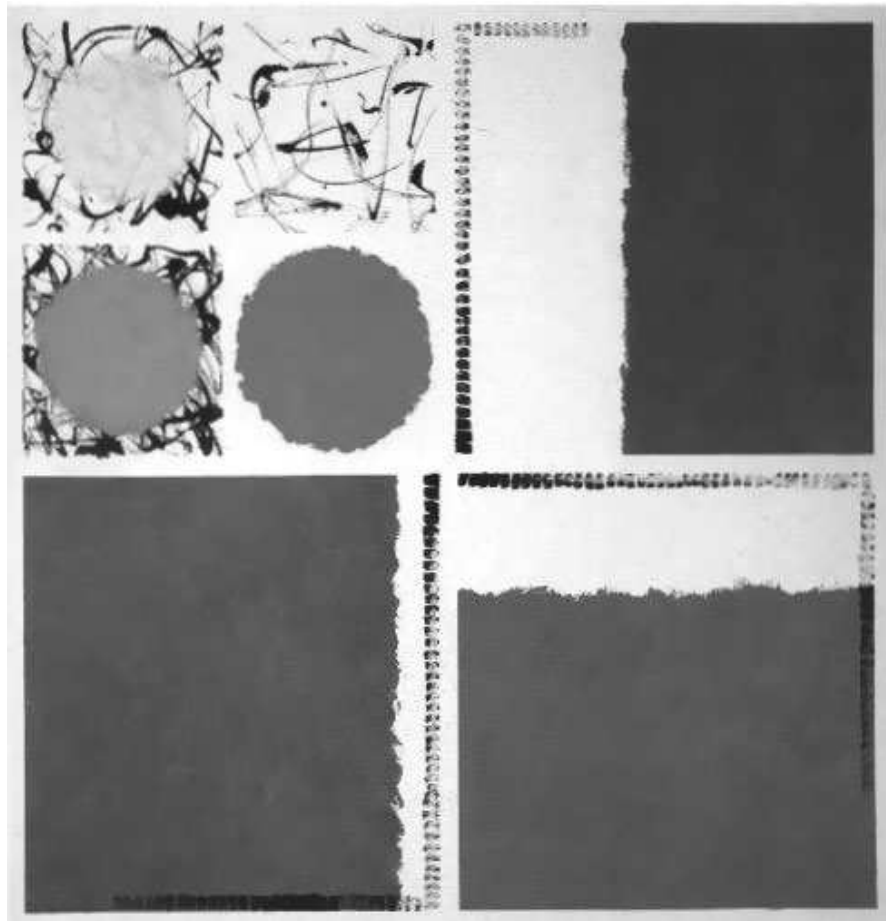
È dunque evidente che quest'emanazione solare dei sensi pittorici nutre profondamente le ragioni e le emozioni che fanno pulsare segni e forme in continua evoluzione spaziale, sospinti dalla persistente volontà di congiungere tempi interiori e exteriori attraverso sovrapposizioni e intrecci fissati nella durata provvisoria e mutevole dell'opera.

Nella stagione degli anni Novanta questo slancio è sostenuto da evocazioni esistenziali che modificano il piano della riflessione analitica con scatti imprevedibili, intuizioni veloci che attingono alle zone dell'inconscio e agli automatismi generati dalla qualità del fare, dalle specifiche risorse tecniche. Tra le ragioni dell'arte e i sentimenti della vita si stabiliscono relazioni non facilmente programmabili, fluide sintonie che Bonamini gestisce privilegiando sempre il piacere fisico di immergersi in una visione totale che armonizza le tensioni contrastanti, fino a far coincidere magicamente gli opposti.

Se le precedenti "cronotopografie" riflettevano una successione lineare delle sequenze spaziali, ora viene suggerito uno slittamento simultaneo delle superfici intorno a un asse rotatorio che genera il movimento della pittura su sé stessa, dunque un andamento più vicino alle curvature del tempo immaginativo che alle progressioni del tempo cronologico.

Sulle tele di diverso formato e dimensione sono scritte pagine di pura pittura che appartengono

Cronotopografie, 1990, acrilico su tela, cm 90x90.



all'intera gamma dell'alfabeto di Eros, sistema di riferimento di ogni interrelazione tra pieni e vuoti, segni intriganti e colori espansivi, grafie impulsive e tessiture cromatiche. Questa "ars combinatoria" si basa sull'uso variabile del quadrato un canone prevalente, per il fatto che offre ampie possibilità strutturali, può infatti essere trasformato in triangolo o in rettangolo attraverso precisi tagli che giocano un ruolo formativo nella costruzione dell'immagine totale.

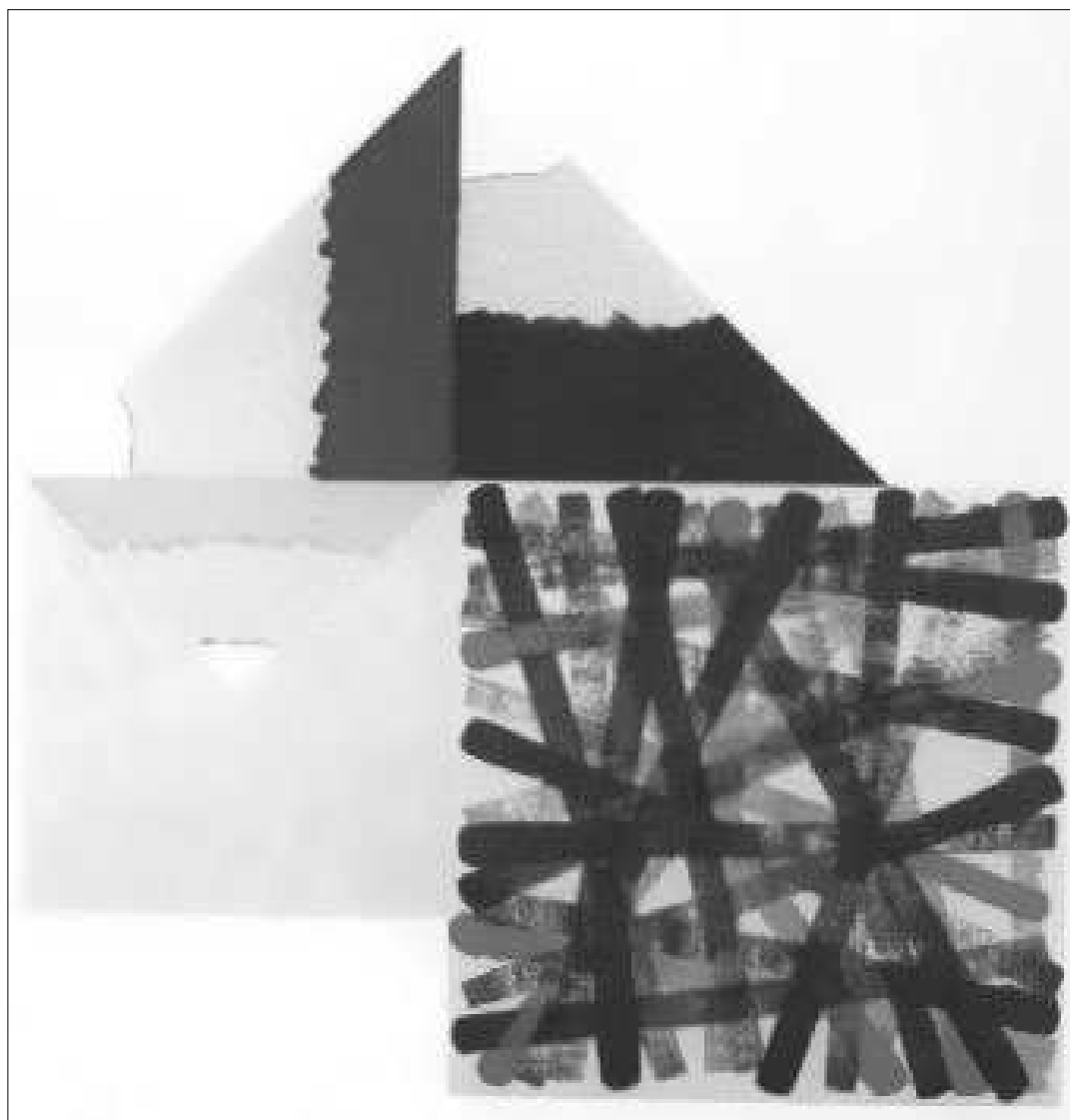
Dalla piccola alla grande dimensione, l'energia propulsiva degli accostamenti non ammette ripetizioni statiche ma fluisce creando situazioni compositive irripetibili, del resto il metodo della variazione differente è interno al progetto spaziale l'artista che adotta anche per altri esperimenti, come nel caso delle 24 tele che compongono il libro-opera "cronotopografie", un viaggio verbosivo con molteplici ritmi e spostamenti, in equi-

librio tra parole e immagini.

In questo lessico compare anche l'uso della bruciatura che determina una linea cromatica sfumata, un tratto sgranato e irregolare che può lambire l'angolo del foglio o attraversarne i lati opposti, dalla massima evidenza alla sottile parvenza della traccia lasciata dalla fiamma.

Con grafite o acrilici su tele indeformabili Bonamini usa l'impronta del fuoco creando altre opere dedicate al puro incanto del segno che genera forme lievi e slabbrate che galleggiano nel vuoto, figure che palpitano sospese sullo schermo della memoria, quasi inseguendo il profilo di sé stesse.

"Il fuoco brucia e consuma- ha scritto Eugenio Miccini (2001) pensando alla mitologica figura di Prometeo- distrugge la materia ma non la forma, cioè lascia una traccia. La quale è segno- continua rivolgendosi all'artista- e, in quanto tale, obbedisce alla misura del tempo che tu hai rubato a Kronos".



Cronotopografie, 2001, segni tracce in-
per 20 40 60 ... secondi, acrilico e
fuoco su tela indeformabile, cm
170x170.



Vanitas Cronotopografie, 2008,
fiamma ossidrica in 1 2 3 minuti,
fiamma ossidrica su acciaio inox
specchiante, cm 125x125.

Dagli orli combusti della superficie, Bonamini passa alle tracce inferte sugli acciai specchiante, altra versione della sua arte "cronotopografica" per la quale sceglie un titolo di forte suggestione: Vanitas. Quest'idea induce a una riflessione sul tempo e sulla transitorietà della vita, constatazione non solo della sua brevità ma soprattutto del valore effimero dell'esperienza umana in relazione all'infinito vuoto che il tempo disperde nell'infinito niente.

Il valore simbolico di questo tema esistenziale e filosofico è filtrato e commisurato alle nuove prerogative formali che l'acciaio consente di sprigionare in relazione alle dinamiche dell'intervento gestuale. L'identità della pittura dipinta è sostituita dalla realtà di questo materiale che già in sé possiede qualità ottiche di forte ambiguità percettiva, rafforzate dall'effetto specchiante che coinvolge lo spazio in cui l'opera è esposta.

La compresenza della dimensione del tempo reale e di quello immaginativo richiede la partecipazione attiva dello spettatore che viene coinvolto dal continuo modificarsi della superficie riflettente, oltretutto deformata dalle molteplici lacerazioni inferte con l'ascia, vero e proprio strumento di scrittura.

Da questa condizione emerge un rigore di ricerca legato alla forza primordiale del segno metallico, al suono lacerante del gesto che domina lo spa-

zio con un alfabeto primario proiettato in varie direzioni, con le stesse dinamiche presenti nelle opere di pittura, ma con esiti di differente peso formale, materico, tattile.

È soprattutto il corpo delle vibrazioni segniche a determinare il ritmo degli sbalzi di luce e ombra, le tracce materiche informi che la fiamma ossidrica crea sui bordi degli squarci, intorno ai residui delle bruciature, con penetrazioni commisurate al consueto e sistematico minutaggio esecutivo.

Da queste condizioni programmate scaturisce una scrittura che affonda perentoria nella fredda epidermide dell'acciaio con un repertorio di segni che restituisce al lettore la molteplicità formale e il peso specifico di ogni immagine generata dall'azione deformante del fuoco.

Ogni superficie d'acciaio è pervasa da un profondo fervore dinamico, si muove fluttuando in relazione agli spostamenti del fruitore davanti all'opera stessa, d'altro lato la strategia dei segni rimane costante, talvolta addirittura inalterabile. In realtà, è lo "spazio intorno" che offre l'illusione che essi possano modificarsi attraverso l'oscillazione dello sguardo da un punto all'altro della loro estensione, questione che è sempre presente nelle recenti interpretazioni critiche (Mario Bertoni, Ilaria Bignotti, Vittoria Coen).

In tal senso, risulta fondamentale il modo in cui gli acciai sono allestiti nell'ambiente inserendosi nella misura fisica dello spazio fino a trasformarlo nella cassa di risonanza delle qualità materiali dell'opera. Nel caso specifico di queste ricerche le modalità di lettura aderiscono alla naturale spettacolarità dell'acciaio i cui riflessi si propagano esprimendo potenzialità ambientali di grande fascino, legate sia alle cangianze della forma totale sia alle particolari movenze della scrittura segnica.

"La compresenza di elementi tanto opposti tra di loro - ha osservato Marco Meneguzzo (2009) - li potenzia invece di annullarli, li esalta invece di deprimerli", e quest'aspetto è sostenuto da una costante riflessione sul valore di queste opposizioni, del resto sempre presenti e mai trascurabili.

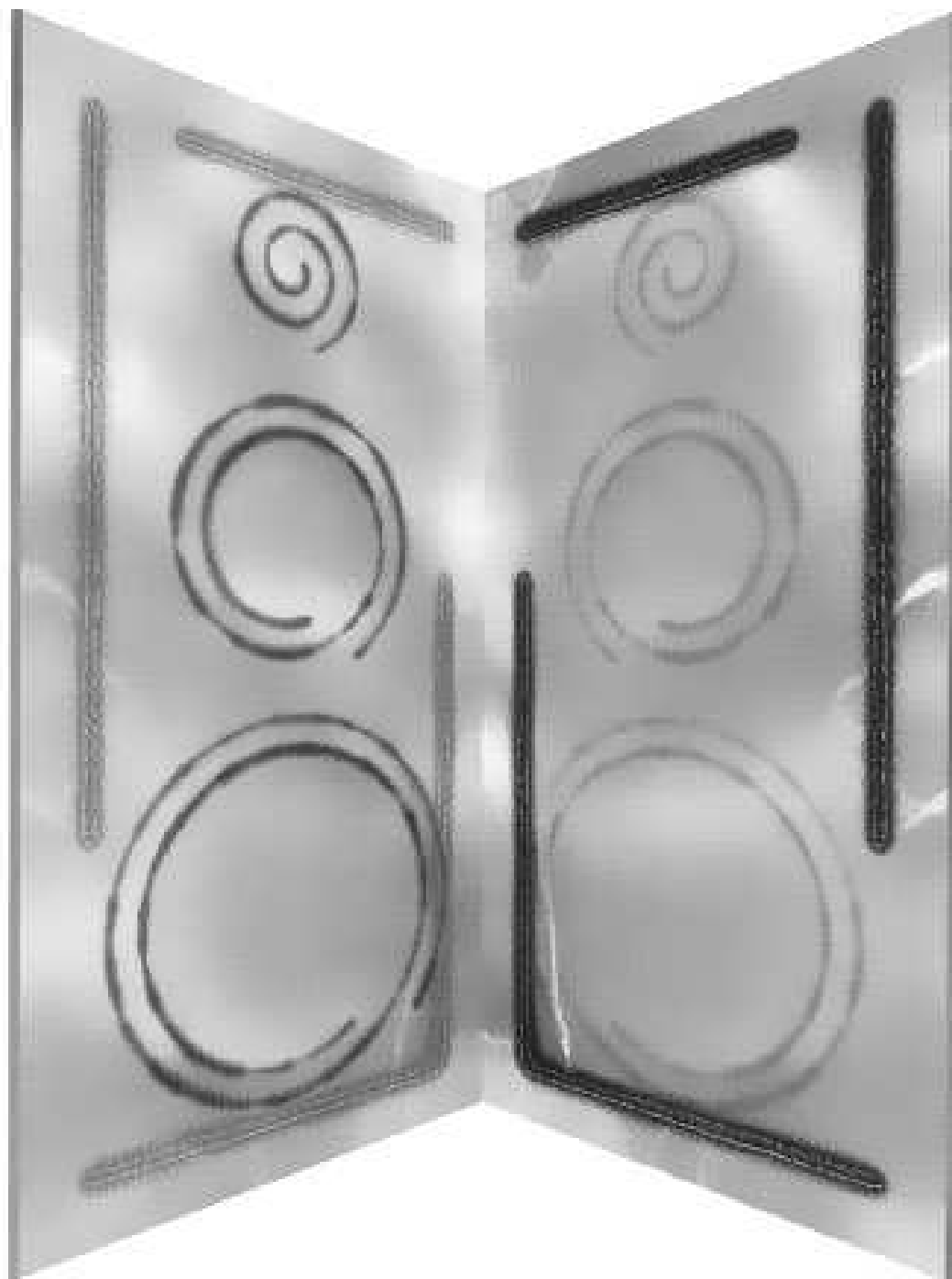
Segni avvolgenti, labirintici, dislocati e disseminati su tutto il piano oppure posti in modo lineare sui perimetri; segni trasversali che penetrano nel metallo suscitando altri micro-segni in libera gravitazione sulla superficie; segni di calibrate sovrapposizioni e ripetuti incroci. Infine, segni di pura geometria che descrivono traiettorie arcuate o angolazioni equilibrate, come nel caso di un'opera costituita da due superfici collocate ad angolo, con raddoppiamento ambientale dell'effetto specchiante, tale da suscitare in chi la guarda l'impressione di trovarsi dentro l'opera, coinvolto nella vertigine spaziale degli elementi reali e virtuali che agiscono in sintonia simultanea.

Volendo poi soffermarsi sugli attributi del segno che intaccano la superficie non si può che rimanere sorpresi dal continuo variare di spessori e svuotamenti che Bonamini ottiene – avvalendosi della collaborazione di un assistente- modulando la pressione necessaria a intervenire sul corpo metallico con brucianti fenditure, spiragli dell'ignoto, cicatrici della memoria.

In altri casi, con l'inserimento retrostante del neon la fluida espansione della luce si accresce suscitando

altre vibrazioni e altre fonti di stupore, ma tenendo sempre fede all'iniziale esigenza di verificare il confronto di due entità diverse: "il calore dell'emotività e la freddezza della logica".

Si tratta di polarità fisiche e mentali che il percorso antologico delle opere pone in evidenza come un viaggio immaginativo che continua a vivere nella sua totalità, inconfondibile avventura dentro e oltre le coordinate spaziali del tempo che Bonamini ha esplorato con la limpida forza del suo pensiero.



Vanitas Cronotopografie, fiamma ossidrica su acciaio inox specchiante
(2 lastre in-per 1 2 3 minuti e in-per 2 4 6 minuti), cm 200x100.

ARTE ITALIANA ALL'ESTERO

OPERE NELLE COLLEZIONI MUSEALI DI LOS ANGELES

A lato: Gianfranco Gorgoni, *Bruce Nauman standing above wood strips* (vertical), San Jose, California, 1970, fotografia cm 37.6x24.3, The Getty Center.

Di ritorno in Italia dopo un periodo di permanenza nella città di Los Angeles ha cominciato a farsi strada una curiosità che fino a quel momento non era mai stata contemplata: come mai, nel corso del tempo, non mi sono mai imbattuta in ciò che accade a livello artistico in qualsiasi altra città degli Stati Uniti che non sia New York? È possibile che tutto accada o sia accaduto solo nella Grande Mela? Consapevole che la storia non è circoscritta a quanto ci è stato raccontato, che se esiste un vincitore esiste sempre uno sconfitto, con il suo percorso prima e dopo la battaglia che *ha fatto la storia*; consapevole che ogni luogo ha una sua determinata peculiarità, come il cinema di Hollywood nel nostro caso, ma che ciò non esclude l'esistenza di minoranze o sottoculture; convinta della funzione sociale dell'arte per la quale essa è influenzata dal contesto e ne esprime le caratteristiche più rilevanti e profonde; in luce di tutto ciò si è iniziato, in maniera spassionata, ad informarsi su quanto accade oggi a Los Angeles.

Inizialmente si è osservato il lavoro delle gallerie, che artisti propongono e questi artisti come si esprimono. A poco a poco è venuta a tracciarsi una linea estetica molto caratteristica, dove l'ironia e la critica sociale la facevano da padrone. Colori molto accesi, pochi riferimenti agli stilemi della tradizione artistica europea, una grande influenza della cultura di massa, dal cinema al fumetto, dalla pubblicità agli aspetti culturali legati al funzionamento della società californiana, in particolar modo di L.A., dove è impossibile non venire a contatto con la cultura del surf, dell'automobile migliore-amica-dell'uomo, del *coffe-to-go*, ecc... Istintivamente, chi è stato educato al gusto artistico secondo la storia dell'arte europea probabilmente è portato a respingere queste espressioni, ma, se si sposta l'asse da un approccio specificatamente artistico ad uno che comprenda anche un punto di vista antropologico e sociale, se si prova

Vanessa Beecroft, *Deitch Project, New York vb16.070.ali*, 1996, fotografia della performance, MoCA.



ad allargare i propri orizzonti, non può non scaturire il desiderio di approfondire. È proprio questo ciò che è accaduto: chi scrive ha voluto saperne di più.

Punto di svolta fondamentale per lo sviluppo del lavoro è stato il testo *Pacific Standard Time. Los Angeles Art 1945 - 1980*, catalogo dell'omonima iniziativa che ha avuto luogo nel sud della California nel 2011. Fin dal 2001 la *Getty Foundation* e il *Getty Research Institute* hanno lavorato congiuntamente alla ricostruzione del percorso artistico della regione come entità indipendente, con le sue origini nell'America Latina e le sue caratteristiche demografiche. L'anno seguente, attraverso l'iniziativa *On the Record: Art in LA 1945-1980*, sono cominciate ad arrivare le prime sovvenzioni al progetto, le quali hanno permesso l'acquisizione di alcuni archivi, oltre che la raccolta di storie orali degli artisti e di altri soggetti fondamentali per lo sviluppo artistico del *South California*. Tutto ciò è convogliato in una serie di sessanta mostre tenutesi in diversi istituti culturali sparsi nella regione. Appare questa una rivincita, se non una dichiarazione d'indipendenza, per un territorio che, come si vedrà, ha tardato nella costruzione di un tessuto istituzionale per l'arte. Data la difficoltà riscontrata nel reperire materiale che trattasse l'argomento, il suddetto testo è stato una guida fondamentale per la ricostruzione della nascita di una scena artistica nella città di Los Angeles di cui tratta il primo capitolo. L'approccio alla strutturazione di questo si è basato sull'intenzio-

ne di fornire una panoramica socio-culturale che, seppur riduttiva, è utile per un inquadramento del contesto in cui i vari movimenti si sono sviluppati a partire dalla fine degli anni Cinquanta.

Soddisfatta la curiosità iniziale, come spesso accade, ne è sorta un'altra: quali artisti italiani sono penetrati nelle eterogenee collezioni museali di Los Angeles? Con una popolazione di 9.800.000 abitanti nell'area metropolitana che si costituisce di 32,2% bianchi, 45,6% latinoamericani, 9,4% neri, 12,6% asiatici e originari delle isole del Pacifico; con un tasso di immigrazione sia interna che esterna altissimo; con una storia alle spalle totalmente differente da quella della costa orientale che è legata a doppio filo con l'Europa; in questo contesto, i curatori museali, i collezionisti privati, chi hanno scelto come rappresentati dell'arte contemporanea italiana dal dopoguerra ad oggi?

Uno strumento molto importante per l'avanzamento di questa parte del lavoro è stato il progetto *Italy Art LA*, il quale consiste in un sito web ed un'applicazione per smartphone a cura dell'Istituto Italiano di Cultura di Los Angeles, in cui è elencata in base ai luoghi molta dell'arte italiana, in un percorso virtuale che comprende arte antica, moderna e contemporanea, street art, architettura, *public art*, ecc... I siti web dei musei sono stati delle fonti di informazioni molto importanti, poiché la maggior parte di loro ha digitalizzato la propria collezione. Si è scelto dunque di presentare gli artisti italiani in schede: di ogni artista per prima cosa vengono presentate fisicamente le opere e la loro collocazione, poi una breve biografia che si conclude, laddove esistenti, con le mostre personali o collettive tenutesi a Los Angeles. Si è cercato di risalire alla storia dell'acquisizione e in alcuni casi ci si è riusciti: Gianfranco Gorgoni e Cesare Di Liborio, ad esempio, hanno accettato un'intervista telefonica per



Alighiero Boetti, *Aerei*, 1977, matita e acquarello su carta intelata, cm 140.02x 300.23x4.45, MoCA.

raccontare la loro storia. Per altri artisti il percorso dei loro lavori è stato ricostruito attraverso un'analisi incrociata di informazioni, mentre per altri ci si è dovuti fermare alla cronologia presentata dal museo sul sito web.

I dati emersi durante lo svolgimento della ricerca non sono da considerarsi un punto di arrivo, bensì lo spunto per un eventuale futuro studio che approfondisca una parte della storia dell'arte fino ad ora ritenuta "inesistente" o almeno "inconsistente". Qui si è proposta una panoramica di ciò che è avvenuto nel mondo dell'arte in una città come Los Angeles in un dato periodo storico, che va dagli anni del secondo dopoguerra all'inizio degli anni Settanta. Lo studio ha portato a ritenere questa periodizzazione l'incubatrice di una vitalità artistica più strutturata e con una forte identità legata al territorio, sviluppata dalle decadi successive fino ad oggi. *L'appeal* esercitato da Los Angeles sui rappresentanti del mondo artistico contemporaneo è andato crescendo, soprattutto durante gli anni Novanta, quando gallerie e artisti hanno iniziato ad aprirvi i propri spazi e i propri studi, molto spesso abbandonando New York che diventava sempre più



Da sinistra:

Sandro Chia, *Erna and Andrew Viterbi at the opening of the Viterbi Museum. Mural Viterbi [Family Room - Gallery - Library]*, 2005, University of Southern California.

Ketty La Rocca, *Virgole*, 1970, poesia visiva, MoCA.



Sopra: Eliseo Mattiacci, *Eye of the Sky*, 2005. UCLA / Department of Italian, Giardino (L.A.)

A lato: Mimmo Paladino, *Sonata*, 1985, olio e collage su legno, altezza 317,5 cm, LACMA.

Mario Merz, *Alligator Ensemble*, 1989, MoCA.



cara. Da quel momento in poi il *trend* è stato in salita: artisti da tutto il mondo si sono trasferiti o hanno passato un periodo della loro vita a L.A., come Vanessa Beecroft che ormai risiede lì o Alberto Burri che in California si è sposato e ha vissuto.

L'apice dello sviluppo del sistema artistico a Los Angeles risale ad un periodo molto più recente: dalla metà degli anni Duemila la crescita è stata esponenziale; infatti la maggior parte delle opere di artisti italiani presenti nelle collezioni museali della città sono state acquisite dopo il 2000, mentre sporadiche sono le acquisizioni avvenute dagli anni Sessanta e Ottanta.

Il museo losangelino con la presenza maggiore di artisti italiani in collezione è sicuramente il MoCA, ovvero il Museum of Contemporary Art. Con tre *locations* dislocate in tre diversi punti della città (Downtown, Little Tokyo e West Hollywood), questo è l'unico museo interamente dedicato all'arte contemporanea: è stato fondato nel 1979 con l'intenzione di dare a Los Angeles il suo punto di riferimento istituzionale nel sistema artistico internazionale per quanto riguarda la ricerca nel contemporaneo. Dieci artisti rappresentano ad oggi l'Italia in questa sede: Beecroft, Boetti, Cattelan, La Rocca, Lambri, Merz, Paladino, Penone, Pessoli, Vezzoli. Un importantissimo collegamento tra il MoCA e la penisola è, inoltre, l'ingente donazione che Giuseppe Panza di Biumo, uno tra i più importanti collezionisti nostrani oltre che tra i più importanti di arte californiana, fece al museo nel 1984 e nel 1990, collezione che ebbe il merito di impostare l'identità del museo: la seconda ondata di opere che sono giunte al MoCA da Giuseppe Panza comprendeva settanta opere di artisti *Los Angeles-based*. Infatti egli, dopo una permanenza in città di qualche anno prima, era rimasto molto colpito dal gusto estetico che vi aveva riscontrato, tanto che la sua collezione presso Villa Menafoglio Litta Panza, in provincia di Varese, è una delle più importanti di arte ambientale, con particolare riguardo proprio per la *Light and Space Art* di Los Angeles.

A seguire troviamo il LACMA (Los Angeles County Museum of Art) che conta sei artisti italiani: Boetti, Cattelan, Giacomelli, Kounellis, Paladino, Pistoletto. È interessante notare che la lettera "A" al nome del museo venne aggiunta solo nel 1961 quando esso è diventato indipendente, mentre, fino a quel momento, era stato parte del museo di storia naturale esistente fin dal 1910. Esso si definisce come museo enciclopedico, il più grande ad ovest di Chicago, con oggetti dalla preistoria ad oggi ed appartenenti ad una vastissima gamma di culture diverse. La collocazione attuale, inoltre, è del 1965, mentre nel 2004 Renzo Piano ha progettato e poi realizzato la ristrutturazione dell'edificio con fondi provenienti



dalla *Eli Broad Contemporary Art Museum Foundation*, per un ammontare di 60 milioni di dollari, di cui dieci destinati all'acquisizione di opere d'arte (ad esempio *Mappa*, 1979 di Alighiero Boetti).

La *University of Southern California* (UCLA) possiede opere di cinque artisti italiani: Burri, Consagra, Roccamonte, Somaini (*Franklin D. Murphy Sculpture Garden*) e Mattiacci (*Department of Italian*). Il *Franklin D. Murphy Sculpture Garden* è tra i più grandi parchi-scultura degli Stati Uniti, con opere del diciannovesimo e del ventesimo secolo ed è stato inaugurato nel 1967. Esso oggi è gestito dall'Hammer Museum (1990), il quale è affiliato con la suddetta.

Uno tra i musei più importanti a Los Angeles è di certo il J. Paul Getty, anche se è l'ultimo ad essere stato fondato nella sua veste attuale. Infatti, Jean Paul Getty nel 1974 aveva dato, per la prima volta, una casa alla sua collezione di opere d'arte a Malibu, in una villa fatta costruire in stile classico romano; nel 1997, però, è avvenuta la trasformazione che ancora oggi vediamo: Richard Meier ha progettato e costruito il grande complesso del Getty Center sulle colline di Los Angeles. Nella sua collezione troviamo dipinti, disegni, codici miniati, arti decorative e fotografie europee, asiatici e americani fino all'epoca moderna, ad eccezione fatta per le fotografie, ovviamente. Di fatti, gli artisti italiani che vi si trovano collezionati appartengono proprio a quest'ultima categoria: Giacomelli, Gorgoni e Di Liborio. Nelle schede si sono però volute inserire anche le sculture di Manzù (1975-77) e Marini (1950), sia perché sono opere realizzate dopo il 1945, ma ancor di più perché esse sono esposte negli spazi pubblici del museo.

Altre opere sono collocate in vari punti di Los Angeles: Santa Monica e il *Department of Water and Power* di Downtown ospitano due opere pubbliche, rispettivamente di Mauro Staccioli e Arnaldo

Pomodoro; l'Istituto Italiano di Cultura conserva nel suo Patio Mariotti un'opera di Giò Pomodoro e una di Staccioli; mentre il dipartimento di ingegneria dell'*University of Southern California*, presso il Viterbi Museum, possiede un affresco a volta di Sandro Chia.

Riassumendo, si può affermare che la presenza numericamente maggiore di artisti appartiene alla corrente dell'arte povera; ma ancor di più si nota la particolare attenzione che viene rivolta alla scultura. Una riflessione è sicuramente collegata alle caratteristiche del sistema sociale a Los Angeles: definibile come complesso, esso è costituito dalla presenza di una moltitudine di etnie diverse, con le loro storie e culture, tutte aventi diritto di essere rappresentate. Il museo, che per definizione svolge una funzione sociale, ha il dovere di farsi portavoce della società che lo ospita. E se in quella di Los Angeles l'Italia viene percepita un'etnia come le altre, appare chiaro che non le si riserva più spazio rispetto ad altre, come la società precolombiana o quella messicana. Conseguentemente, l'impegno nel farsi conoscere è responsabilità di chi alla cultura geograficamente lontana appartiene, attraverso un progetto di comunicazione esterna che si confronti con la complessità e la varietà di un tessuto urbano come quello di Los Angeles. Bisognerebbe non abbassare mai la guardia cullandosi sulle conquiste del passato, ma sviluppare, nei luoghi dove già si è percepiti attraverso una parte di storia comune o anche solo per stereotipi, nuovi schemi comu-



Arnaldo Pomodoro, *Colpo d'ala*, 1988, scultura in bronzo, 6 tonnellate. Department of Water and Power (L.A.)

Da sinistra:

Mauro Staccioli, *Untitled (Homage to Jack Kerouac)*, 1990, scultura, cm 400x900x40 ciascuno. City of Santa Monica (L.A.)

Francesco Vezzoli, *Crying portrait of Tatjana Patitz as a Renaissance Madonna with Holy Child (After Raffaello)*, 2010, mixed media, cm 236.2x134.6x15.2, MoCA.

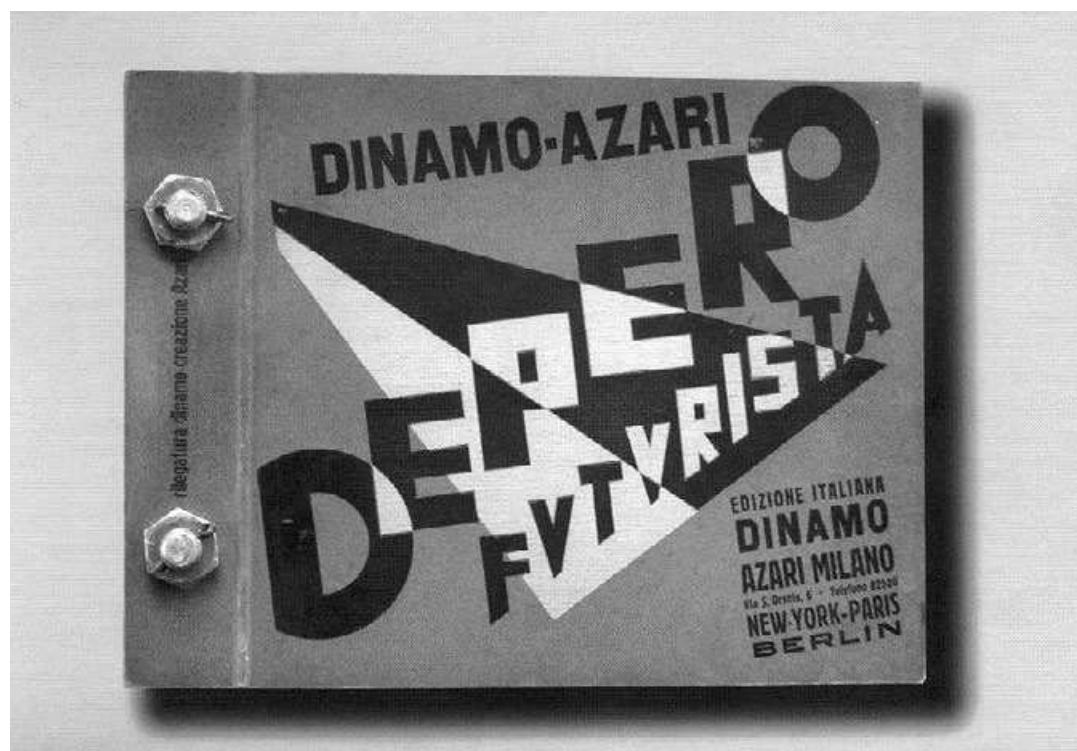


IL POETA DILATA I VOCABOLI

INTORNO AL LIBRO COME OGGETTO D'ARTE

Allora, il "libro d'artista" che cos'è? Perché, come un rizoma, questo oggetto d'arte riemerge di fronte ai nostri occhi e scardina la definizione che in precedenza gli era stata attribuita? La forma-libro che è, in sé, un oggetto d'arte in realtà si presenta come *détournement* costante: una "deriva" situazionista che finisce col modificare oggetti estetici già dati: testi, immagini, suoni. Ma che cosa unisce le *Canzoni dell'Innocenza e dell'Esperienza* raccolte da William Blake tra il 1789 e il 1794, dove testo e immagine si fondono in modo inesorabile come inesorabili sono i colpi inferti all'immaginazione dagli eventi che la storia scandisce, con il *Coup de Dés* di Stéphane Mallarmé, la variante tipografica che, un secolo dopo, traduce in modo radicale il clima della *décadence* generato dal trionfo dall'età della tecnica? E, ancora, che cosa hanno in comune il "libro imbullonato" *Dinamo Azari* composto nel 1927 da Fortunato Depero e le solitarie immagini fotografiche che nel 1963 realizza Ed Ruscha per le sue *26 Gasoline Stations*? O, ancora, le tavole parolibere di F.T. Marinetti o la sua raccolta *Litolatta* del 1936 e *La città nuda* e le "psicogeografie" che Guy Debord realizza sul finire degli anni Cinquanta? O, per concludere, le poesie fonetiche di Velimir Chlebnikov, il "poeta dei poeti" come lo commemorò in occasione della morte Vladimir Majakovskij, e le pratiche testuali dei concettuali americani Lawrence Wiener, Joseph Kosuth, Douglas Huebler e Robert Barry? Forse è

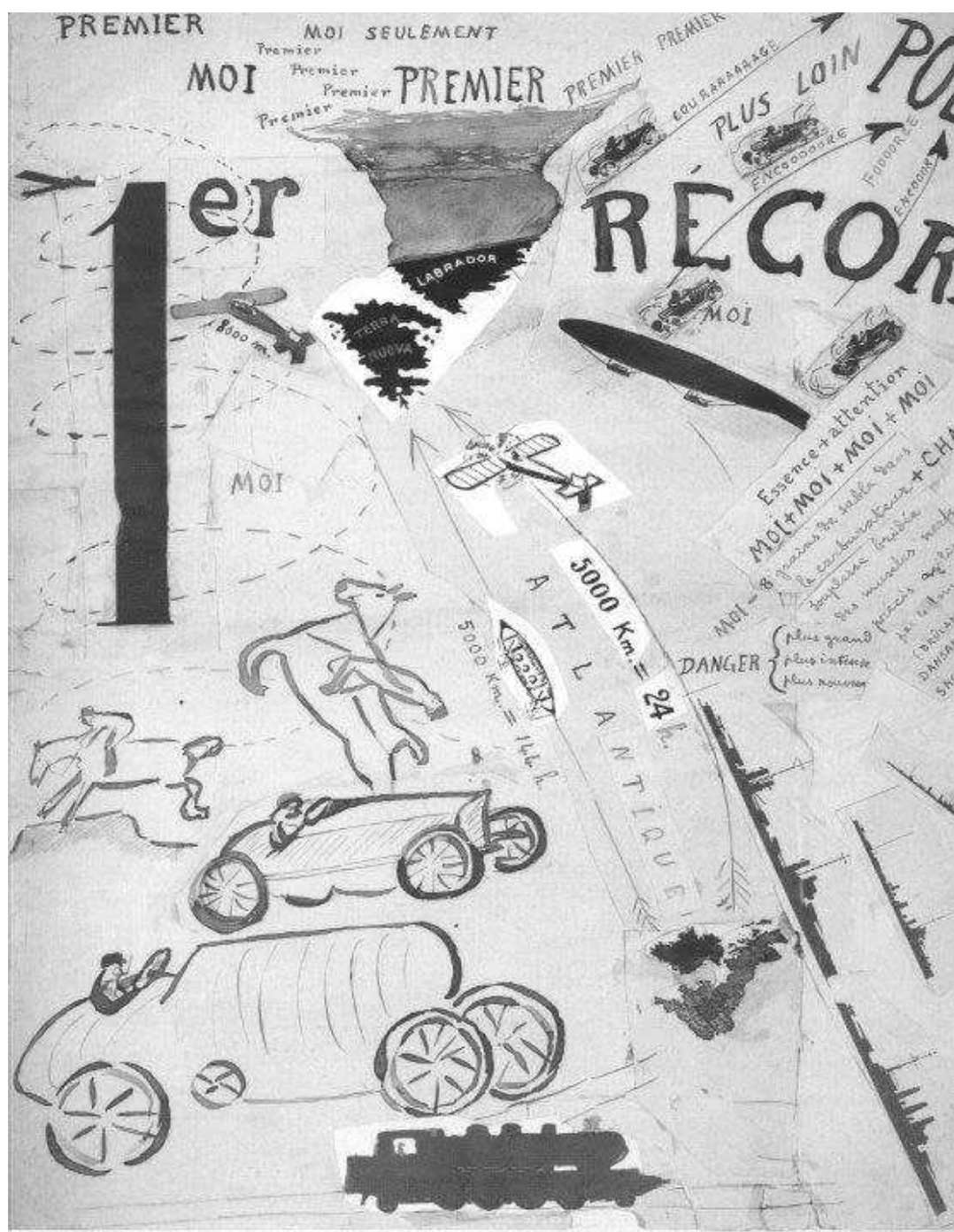
la stessa parola "libro" e, con essa, il contenuto che viene in essa custodito. Allora, la locuzione di Hermann Keyserling "il poeta dilata i vocaboli" acquista un senso sorprendente, nonostante l'errore di traduzione che Isidore Isou compie, nel 1942, confondendo "vocaboli" con "vocali". È l'errore di nascita del *Lettrismo*, dell' *Oulipo* – dell'Officina di letteratura potenziale di Queneau, Perec, Calvino – della "meca-estetica" – dove ogni superficie è idonea ad ospitare la creazione poetica. È, quello di Isou, l'incunabolo che produrrà effetti non solo sulle "derive" situazioniste di Debord, ma anche sul cinema della *Nouvelle vague* e sul teatro underground americano. Sempre di forme si tratta, ma cambia il loro contenuto, o, meglio, la loro accessibilità, la loro consistenza semantica. Non che una di esse sia più complessa, sofisticata o seduttiva dell'altra. La loro complessità dipende dal contesto culturale in cui si definiscono: dalla "volontà artistica" – si sarebbe detto un tempo – che le anima, dal "valore espositivo" che sono in grado di manifestare. Dissolta l'integrità della forma, ormai testimonianza di una tradizione che necessariamente subisce "tradimenti", di fronte a torsioni estetiche e funzionali non preventivabili, anche la nostra relazione con la "natura", madre-matrigna, sperimenta nuove logiche di ibridazione, dando origine a comunioni insondabili se non come libera espressione di lacerti che si ricompongono lasciando emergere solo pallide tracce dei



Fortunato Depero, *Dinamo Azari*, Milano, 1927.

"modelli" che le avevano viste nascere. Lo spazio della "pagina bianca" è tutto da reinventare e quello che conta non sono i "dati", le "cose", la "vicenda": quelle sono apparenze. Quello che conta è la funzione che si istituisce, le leggi che regolano il movimento, la "quantità di energia" che si immette nella battaglia con quello spazio da comporre e non solo da riempire. Se la fantasia erra alla ricerca della propria forma, delle nuove leggi che regolano le relazioni tra soggetto ed oggetto, l'immaginazione definisce questo linguaggio,

pone l'immagine formata. Come dire: la relazione tra soggetto e "realtà" ha subito un trauma irreversibile che la fantasia esprime, "presenta" o "rappresenta", in forma elementare, istintiva; mentre l'immaginazione cerca di porsi come sistema, strutturazione del trauma avvenuto. La forma-libro è un modello, perverso, attraverso il quale l'immagine del mondo si dispiega secondo modalità, declinazioni, fascinazioni, capaci di accogliere i turbamenti che scandagliano le relazioni tra fantasia e immaginazione.



Filippo Tommaso Marinetti, "Guido Guidi. Parole in libertà", 1916.

L'ARTE DI ÖYVIND FAHLSTRÖM

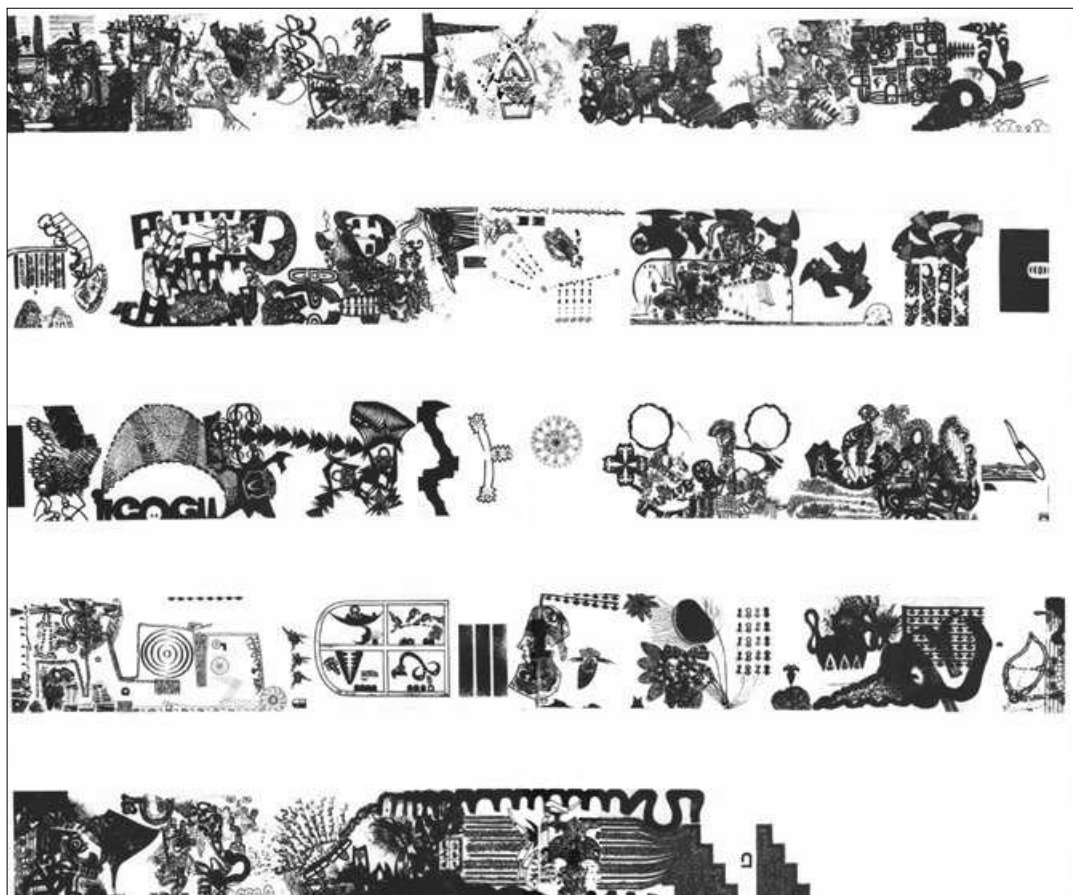
LA DESCRIZIONE DELLA REALTÀ ATTRAVERSO IL GIOCO



Ritratto di Öyvind Fahlström, gennaio 1958, foto di Lennart Olson.
Da *Öyvind Fahlström: Early drawings*, Tallinn, Tallina Raamatutrutiköda, 2014.

Pontus Hultén, direttore del Moderna Museet di Stoccolma dal 1958 al 1973, ha definito l'artista svedese Öyvind Fahlström "*Citizen of the World*" per la curiosità con cui studia le manifestazioni della vita nell'esistenza quotidiana¹. Per Hultén è stato l'uomo simbolo delle rivoluzioni economiche e sociali degli anni Sessanta, un prezioso testimone dalle grandi capacità di osservazione e di ampia cultura². Nel corso della sua breve carriera Fahlström è stato giornalista, critico d'arte, poeta, pittore, compositore di poemi sonori per radio, regista e ideatore di happening muovendosi tra Europa e Stati Uniti. Cresciuto nella Svezia degli anni Cinquanta nel 1961 si trasferisce a New York collaborando con artisti quali Rauchenberg e Johns. Mentre è in vita la sua figura viene ritenuta scomoda in patria perché identificato come un provocatore mentre il suo fermo rifiuto di esporre nei grandi musei americani gli porterà solo un limitato successo: per questi motivi ancora oggi la sua figura è ancora in via di riscoperta. Öyvind Axel Christian Fahlström si presenta come una personalità eclettica anche per ragioni biografiche: nasce il 28 dicembre 1928 a San Paolo in Brasile, figlio unico del norvegese Henri Frithjof Fahlström e della svedese Karin Margarete Kronvall³. Nell'estate 1939 viene mandato da solo a Stoccolma

per trascorrere le vacanze estive coi nonni materni ma a causa dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale gli è impossibile tornare a casa⁴. Il giovane si trova quindi a doversi scontrare con una realtà culturale diversa dal suo paese di origine, non solo per il clima ma soprattutto per le difficoltà nel comunicare. Trascorre quindi una adolescenza solitaria dove si approccia allo studio della musica, del cinema, dei classici greci e latini e della letteratura francese. Il 1953 è un anno chiave perché pubblica il suo manifesto per la Poesia Concreta intitolato *Hätila ragulpr på fätskiliaben* sulla rivista "Odysse" e realizza il suo primo lavoro, il fregio su carta *Opera*⁵. Egli si sente insoddisfatto dalla situazione artistica e letteraria svedese degli anni Cinquanta perché ancora legata al Surrealismo, per lui ormai obsoleto. Nel manifesto afferma quindi la necessità di creare un nuovo linguaggio poetico basato sulla continua composizione e ricomposizione di moduli di frasi, parole, lettere e suoni in modo da creare un ritmo sia auditivo che visivo sulla pagina. Il ritmo è l'elemento fondamentale perché è basato sul vedere e riconoscere i piccoli pezzi, che possono in un secondo momento essere riconosciuti anche nella vita reale. Invita a guardare alla esperienza di musica concreta di Pierre Schaeffer e ai grandi manipola-



Öyvind Fahlström, *Opera*, 1953.
Pennarello a feltro su carta, cm 120x27.

tori del linguaggio come Artaud, Schwitters e Gufo, personaggio del romanzo *Winnie Puh*⁶. Il titolo stesso del manifesto, che può apparire come una frase insensata, è infatti una citazione del testo di Milne: nello specifico si tratta del tentativo di Gufo di scrivere buon compleanno.

Opera non è altro che una proposta grafica degli stessi concetti: esposto nel 1953 alla Galleria Numero di Firenze grazie all'amicizia con Fiamma Vigo, si tratta di un fregio di carta lungo dodici metri e decorato con simboli geometrici astratti realizzati con un pennarello a feltro nero⁷. Il pezzo era collocato su tre pareti obbligando quindi lo spettatore a compiere un movimento fisico per leggere il lavoro nella sua interezza. I segni geometrici rappresentati non sono casuali ma sono disposti con un certo ritmo mettendo in pratica i concetti espressi nel suo manifesto: in questo modo si può provare un piacere estetico nel riconoscere e rivedere gli stessi elementi presentati in posizioni differenti.

Nell'estate 1961 Fahlström vince una borsa di studio messa in palio dalla American Swedish Foundation e nell'ottobre dello stesso anno si trasferisce a New York: risiede in un appartamento in Front Street, nello stesso palazzo dove vive Robert Rauschenberg⁸. Dopo una breve iniziale fase di entusiasmo, Fahlström rimane colpito negativamente dal modello politico e sociale americano, in particolare per il coinvolgimento bellico in Indocina e il ruolo economico delle multinazionali. La sua critica viene espressa attraverso lavori che hanno l'obiettivo di fornire una nuova visione del mondo attraverso l'espedito del gioco. Nel 1964 pubblica sulla rivista *"Art and Literature"* due articoli, *Manipulating the World*⁹ e *A game of character*¹⁰. Nel primo afferma la necessità di creare arte servendosi di *"Character"* o *"Types"*, ovvero elementi mobili realizzati in vinile su magneti che possono essere spostati a piacimento all'interno dell'opera d'arte. Questi pezzi non hanno valore ma lo acquisiscono nel momento in cui sono mossi dallo spettatore creando nuove e impreviste relazioni: la vera e propria manipolazione della realtà. Nel secondo articolo spiega l'importanza della forma: i *"Character"* sono tratti da libri, fumetti, giornali e soggetti facilmente riconoscibili per essere letti come se fossero nella vita reale. Fahlström sottolinea l'importanza di realizzare a mano ogni singolo elemento perché utilizzare ritagli originali sarebbe una imposizione della realtà mentre è importante che lo spettatore crei da solo un proprio scenario di gioco.

Il primo lavoro dove l'artista mette in pratica quanto affermato è il dittico variabile *The Cold War* (1963-1965) composto da due pannelli bianchi con al centro un'area bianca con una forma astratta

azzurra per rappresentare l'Africa¹¹. I lati rappresentano i due blocchi della Guerra Fredda e sopra di loro sono collocati simmetricamente dei pezzi in vinile che rappresentano diversi oggetti di uso comune come palloni da basket, siringhe, vestiti e volti tratti da ritagli di fumetti, alcuni scelti da riviste censurate dal governo americano perché ritenute antipatriottiche. Lo spettatore è libero di muovere i pezzi come preferisce per creare nuovi equilibri tra le due fazioni o nuove dinamiche politiche: *The Cold War* dissimula la realtà delle tensioni tra Usa e Urss e della paura del nucleare attraverso uno stragemma ludico.

Dal 1967 Fahlström inizia a realizzare quelli che chiama *Pool Paintings* dove gli elementi mobili sono dipinti ad olio su plexiglass e vengono collocati all'interno di una vasca piena d'acqua per essere spostati soffiandoci sopra. Il primo della serie si intitola *Parkland Memorial* ed è dedicato alle teorie complottistiche sorte in seguito all'omicidio del presidente americano Kennedy¹². I pezzi in plexiglass rappresentano Jack Ruby (assassino di Lee Harvey Oswald), il successore di Kennedy, Lyndon Johnson e le tre moglie di Dracula tratte dalla pellicola del 1931, allusione alla rapidità con cui Johnson accettò la nomina da presidente solo poche ore dopo l'omicidio. *The Little General - Pinball Machine* (1967) è invece pensato come un flipper e nella vasca sono inseriti ostacoli con punteggi¹³. Anche in questo caso sono presenti ritratti di personaggi politici quali Moshe Dayan, Charles de Gaulle, Ernesto "Che" Guevara e Lyndon Johnson ma Fahlström colora i pezzi secondo una precisa iconografia che

Öyvind Fahlström, *The Cold War*,
1963-1965. Tempera su vinile,
magneti e plexiglas, cm 244x152x2,5.



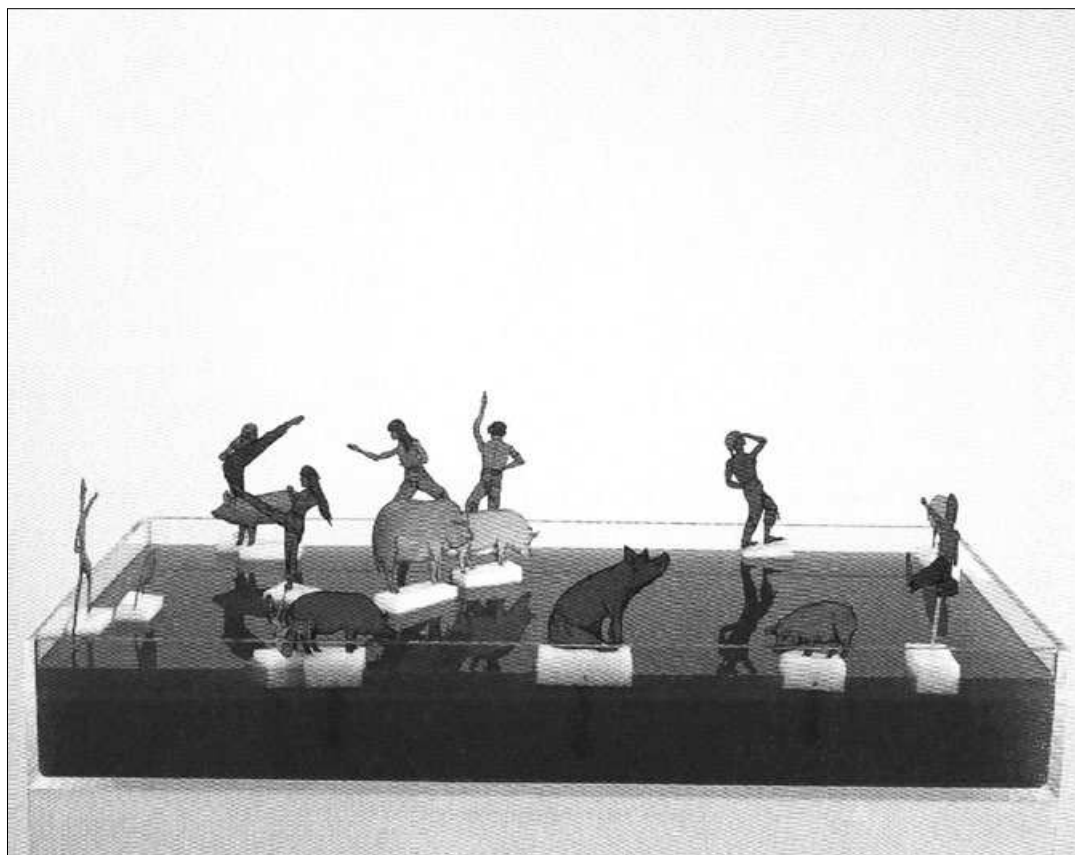
adotterà nella sua produzione fino alla morte. Ogni tonalità rappresenta una precisa appartenenza geografica: blu per gli Stati Uniti, viola per l'Europa, rosso per i paesi comunisti e verde-giallo per il Terzo Mondo. In questo modo lo spettatore che non conosce il personaggio raffigurato può collocarlo idealmente in un sistema politico. Sono anche presenti ritagli pornografici, scatti del fotografo svedese Christer Strömholm in India e un ritratto di Bob Hope. Come suggerisce il titolo il pubblico è libero di giocare quasi alla maniera di un bambino che si diverte a fare il generale nella propria vasca da bagno ma allo stesso tempo prende conoscenza e consapevolezza della realtà politica del mondo. Gli ultimi *Pool Paintings* sono realizzati nel 1968 e si intitolano *Blue Pool* e *Green Pool*, per il colore dell'acqua¹⁴. Entrambi sono pensati per descrivere le conseguenze dell'intervento in Vietnam: in *Blue Pool* otto maiali blu (rappresentazione della polizia americana) sono contrapposti a otto manichini, simbolo della repressione nei confronti dei manifestanti contrari alla guerra. In *Green Pool* gli stessi manichini sono armati e di colore blu e invece dei maiali ci sono dei grossi felini: è una rappresentazione dell'Asia ma allusione anche alla metafora della "tigre di carta".

Nel 1971 Fahlström presenta alla Galleria Sidney Ja-

nis di New York otto pezzi ispirati al gioco di società dei fratelli Parker: *World trade monopoly* (versione A-small), *World trade monopoly* (versione B-large e small), *World politics*, *U.S. Monopoly*, *C. I. A. Monopoly* (Large e small) e *Indochina*¹⁵. Sceglie questo gioco perché "*Monopoly game, which is of course the game of capitalism: a simplified but precise presentation of the trading of surplus value for capital gains*"¹⁶. La plancia da gioco è realizzata in tela e su di essa sono presenti i punti di partenza dove i concorrenti collocano la rispettiva pedina mentre le regole sono scritte al centro. I giocatori possono essere da un minimo di due a un massimo di quattro ed essi si muovono su caselle che recano il nome di uno stato, disposte sui lati che rappresentano quattro continenti. Ogni casella ha un colore diverso a seconda della sfera di influenza politica a cui appartiene: in questo modo si creano interessanti contrasti di colore all'interno dello stesso continente, come il Chile di Allende, la Tanzania di Nyerere o la Libia di Gheddafi. Il giocatore si muove in base al risultato ottenuto facendo girare una ruota numerata e può utilizzare il proprio denaro ricevuto all'inizio della partita per comprare materie prime oppure vendere prodotti finiti, collocando le rispettive pedine dei centri di produzione. Fahlström spiega che nel momento in cui il concorrente inizia

Öyvind Fahlström, *The Little General-Pinball Machine*, 1967.
Olio su carta, vinile magneti e plexiglas, galleggianti in polistirolo con cinghie di piombo, cm 100x280x500.

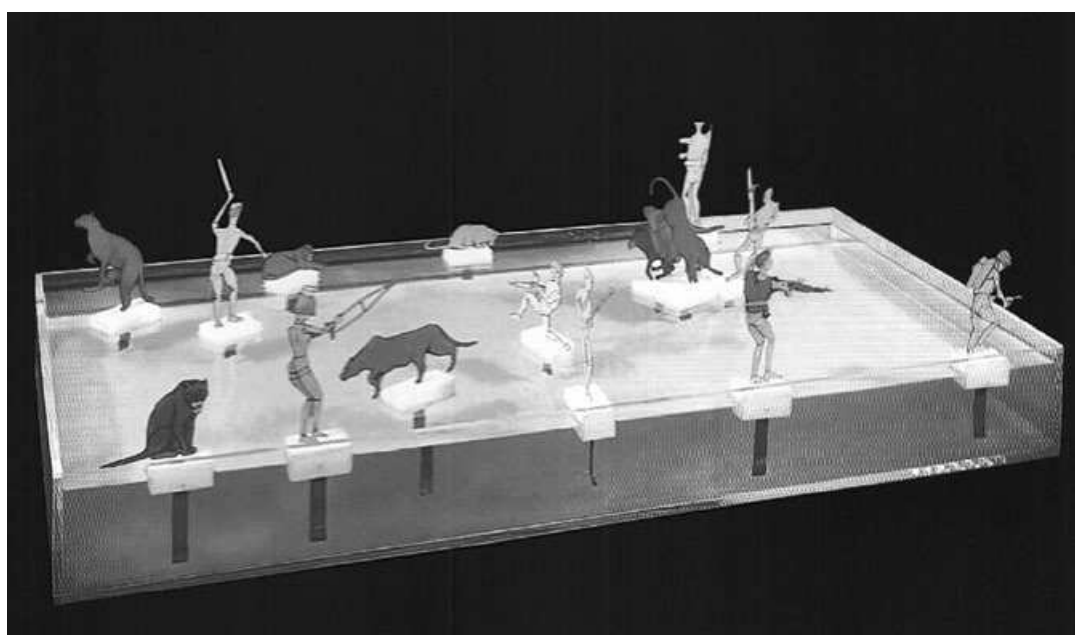




Öyvind Fahlström, *Blue Pool*, 1968.
Tempera e inchiostro su vinile,
galleggianti in polistirolo,
cm 15x107x53.

a elaborare strategie e alleanze, rimane invischiato in quello che definisce *political psychodrama* che lo rendono cosciente delle dinamiche reali del mondo e l'opera d'arte raggiungerà il suo pieno significato solo quando sarà distribuita e prodotta in massa¹⁷. Dagli inizi degli anni Settanta Fahlström inizia a

realizzare anche una serie di lavori che chiama *Historical Painting*: vuole professarsi testimone dei fatti storici che accadono nel mondo e per veicolare il messaggio intende realizzare delle stampe da diffondersi come allegato del "Liberated Guardian" in modo da raggiungere un vasto pubblico¹⁸.



Öyvind Fahlström, *Green Pool*, 1968.
Tempera e inchiostro su vinile,
galleggianti in polistirolo,
cm 15x106x50.

Öyvind Fahlström, *World Map*, 1972.
Inchiostro su vinile montato su legno,
cm 91x183.



Öyvind Fahlström,
Column N°2 (Picasso 90), 1973.
Serigrafia, cm 58,2x48,2.



World Map (1972) è un planisfero dove ogni paese è colorato secondo la consueta iconografia e al suo interno sono illustrati alcuni fatti di cronaca correddati da didascalie o dati tratti dai giornali. I confini sono volutamente distorti per adattarsi ai fatti rappresentati, in questo modo la maggior parte dello spazio è occupato dall'America Latina, Africa e Asia mentre gli Stati Uniti occupano uno spazio minuscolo rispetto alla loro influenza economica e politica mondiale. Descrive attentamente l'aumento dei costi e delle risorse investite in Vietnam da parte del presidente americano Nixon, inserendo numeri e grafici e insistendo sulla descrizione delle torture inflitte ai civili. Allo stesso modo illustra i guadagni della United Fruit Company in Venezuela e Panama a scapito delle aziende locali e gli aiuti economici americani per sostenere le dittature.

La serie *Column* chiude la produzione degli *Historical Painting*: è costituita da quattro serigrafie realizzate tra il 1972 e il 1974 anch'esse pensate per essere diffuse nel "Liberated Guardian"; la scelta del titolo *Column* non è casuale ma si riferisce alle colonne delle pagine dei giornali. Ogni pezzo illustra svariati fatti di cronaca o proprie riflessioni su quello che accade nel mondo, insistendo sempre sul conflitto in Vietnam e gli sfruttamenti territoriali ed economici. Inoltre ogni serigrafia ha un proprio sottotitolo con una parola chiave: *Column n°1 (Wonder bread)* (1972) per esempio è un riferimento a un prodotto dietetico miracoloso poi risultato cancerogeno. *Column N°2 (Picasso 90)* (1973) contiene il nome dell'artista spagnolo perché nella stampa Fahlström disegna una lettera a lui indirizzata in occasione del novantesimo compleanno:

"Dear Picasso, You once beautifully combined pro-

test as an artistic expression and a political gesture. Why don't you honor the pleas from American & other artists to remove Guernica from the Museum of Modern art, until USA completely withdraws from all of S.E.Asia [...]"¹⁹.

La spiegazione del titolo di *Column N°3 (Chile F)* (1973) è leggibile nell'angolo in alto a destra dell'opera dove viene rappresentata la sagoma del Chile mentre alcuni prigionieri sono marcati da un soldato: "during the first day of the coup, prisoners that were to be executed, were marked with an F (fusilado)" in riferimento al golpe di Augusto Pinochet²⁰. *Column N°4 (IB-Affair)*(1974) è l'ultimo pezzo della serie: l'IB era un ufficio segreto del governo svedese scoperto in seguito un tentativo di spionaggio ai danni dell'ambasciata egiziana di Stoccolma. Fahlström vuole quindi minare il mito della Svezia neutrale e dimostrare le tendenze filoamericane della sua patria²¹.

Nel 1975 realizza il suo ultimo lavoro *Four Scenarios: Night Music* che lo impegnerà fino all'anno successivo. Nel settembre 1976 gli viene diagnosticato un cancro all'intestino e morirà pochi mesi dopo a Stoccolma²².

La produzione di Fahlström risulta quindi molto varia: dopo una breve iniziale fase Surrealista, si avvicina al Concretismo e in seguito al trasferimento a New York si lega alla Pop Art. Tuttavia è difficile inserirlo pienamente in uno di questi movimenti perché la vera intenzione di Fahlström è creare una consapevolezza della realtà attraverso l'arte e il mezzo artistico non è altro che lo strumento per veicolare il proprio messaggio. Questo concetto è stato espresso anche da Sharon Avery-Fahlström (la terza moglie) in occasione della sua retrospet-



tiva al Macba di Barcellona nel 2001: semplicemente è stato un artista che ha saputo cogliere l'efficacia dei linguaggi comuni per creare un nuovo modo di esprimersi²³.

Öyvind Fahlström,
Column N°4 (IB-Affair), 1974.
Serigrafia, cm 58,8 x 48,3.

Note

¹ Pontus Hultén, *Öyvind Fahlström, Citizen of the World* in *Öyvind Fahlström*, catalogo della mostra (New York, Solomon Guggenheim Museum, 1982), New York, The Solomon Guggenheim Foundation, 1982, p. 106.

² Ivi.

³ Bengt Abrahamsson, *Mina minnen av Öyvind Fahlström*, Göteborg, Repro & Trick, 2002, p.5.

⁴ Ivi. Non rivedrà i genitori fino al 1948.

⁵ Antonio Bessa, *The art of Writing*, Evanston, Northwestern University Press, 2008, p. 8.

⁶ Öyvind Fahlström, *Hippy papy bthuthdth thuthda bthuthdy* in *Literally speaking*, Göteborg, Bo Ejeby, 1993, p.29.

⁷ Hultberg Teddy, *Öyvind Fahlström: Early drawings*, Tallinn, Tallina Raamatutrukikoda, 2014, p.10.

⁸ Bengt Abrahamsson, Op.cit., 2002, p.21.

⁹ Öyvind Fahlström, *Manipulating the world* in "Art and Literature", (3), 1964, p.220.

¹⁰ Id., *A game of character* in "Art and Literature", (3), 1964, p.220.

¹¹ Id., *The two panels of Cold War...* in *Öyvind Fahlström: Another Space for Painting*, catalogo della mostra (Barcellona,

Macba, 18 ottobre 2000-8 gennaio 2001), Barcellona, Macba, 2001, p. 173.

¹² Hjelmstedt Lars, *Parkland memorial...* in *Öyvind Fahlström: Another space for painting* Op. cit., 2001, p. 211.

¹³ <http://www.macba.cat/en/the-little-general-pinball-machine-2792>

¹⁴ Scheibler Aurel, *Öyvind Fahlström: painting, sculpture and works on paper*, Berlino, Aurel Scheibler, 2007, p.9.

¹⁵ <http://www.fahlstrom.com/paintings-1970-76/monopoly-games>

¹⁶ <http://www.fahlstrom.com/texts/monopoly-games-1971>

¹⁷ Öyvind Fahlström, *On Monopoly games* in *Öyvind Fahlström*, Op. cit., 1982, p. 82.

¹⁸ <http://www.fahlstrom.com/texts/historical-painting-1973>

¹⁹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fahlstrom-column-no-2-picasso-90-p78631>

²⁰ <http://www.fahlstrom.com/graphics-multiples/25-column-no-3-chile-f>

²¹ <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fahlstrom-column-no-4-ib-affair-p78632>

²² Bengt Abrahamsson, Op.cit., 2002, p.22.

²³ <http://www.macba.cat/en/exhibition-oyvind-fahlstrom>

ENTARTETE KUNST ALLA GORIZIANA

SULLA CENSURA DI UNA MOSTRA A GORIZIA E NOVA GORICA

L'anno passato il gruppo Koinè presentò ai Comuni di Gorizia e Nova Gorica un progetto per una mostra internazionale sul tema *Limen/Limes*; soglia o barriera, trattando, com'è consueto nella loro poetica, le persistenze e pre-esistenze, le eredità, che la storia ha lasciato nei luoghi, *segnando* i territori. Era una mostra che, a guardare i progetti, non dava indicazioni di alcun tipo allo spettatore, oltre il fatto di invitarlo a riflettere sulla duplicità del tema. Come un Giano bifronte, la linea di confine è soglia o barriera a seconda del nostro posizionamento individuale e collettivo, in tal senso certamente un fatto politico, ossia proprio della *Polis*.

L'acronimo di Gorizia e Nova Gorica risulta essere GONG. Il suono del *gong* potrebbe sembrare il suono d'inizio di un incontro di pugilato sul ring.

E in effetti, quello che poteva essere un incontro, si è risolto in uno scontro tra la comunità artistica internazionale e una ineffabile Amministrazione Comunale, a causa di una intervenuta censura da parte della nuova Amministrazione di Gorizia. Segno evidente che l'arte, lungi da avere ispirazioni esornative, riesce anche e perfino nell'invisibilità, nella censura, nel suo non apparire, a generare interesse, dibattito, confronto.

Per fortuna non vi sono molti episodi famosi di censura, se tralasciamo l'arte degenerata, la famigerata *Entartete Kunst* di memoria hitleriana e pochi altri esempi dittatoriali. Nel 1937, a Monaco, Hitler in persona inaugurò la celebre mostra *Entartete Kunst*, con centinaia di opere tra astratte, cubiste e espressioniste, destinate alla distruzione. L'evento ebbe un successo mediatico immenso, tanto è vero che fu la prima mostra itinerante d'Europa a venire

visitata da oltre un milione di persone. Meglio di Documenta 2017 che sfiora il milione di presenze, 80 anni dopo.

Altrimenti, bisogna arrivare alla mostra dei *Bulldozer*, del 1974, a Mosca, dove le opere astratte, che esulavano dal Realismo Socialista, furono distrutte, ed i visitatori, dispersi. Uguale, se non peggiore per violenza, troviamo nella Cina comunista, con l'opera anonima *Goddess of democracy*, una statua di cartapesta, simulacro della Statua della Libertà newyorchese, innalzata in Piazza Tienanmen a Pechino, tra la fine di maggio e l'inizio di giugno del 1989. L'opera venne distrutta dall'esercito che aprì il fuoco sui dimostranti. Nel 2017 il Comune di Gorizia emula le grandi dittature del XX secolo con una censura preventiva.

Avrebbero potuto sfilarsi per tempo da un progetto che aveva riunito 35 artisti italiani e sloveni che, a spese loro, (come a spese loro avrebbero realizzato le opere), si sono trovati sottoposti a distinguo e pressioni di vario genere, vuoi per cambiare un titolo, vuoi per cambiare la forma e il contenuto, vuoi per essere esclusi *tout court*, in nome di non si bene quali cause di forza maggiore, col risultato che gli artisti, esausti, hanno infine rifiutato di proseguire in un dialogo insultante che ricordava la storia del *Giudizio di Paride* ed annullare la mostra. A rinforzo delle scelte censorie è prontamente intervenuto Vittorio Sgarbi. È un fatto curioso che un personaggio televisivo intervenga su una mostra che non può aver visto proprio perché censurata. Da quel momento, un fiocco di neve si è trasformato in valanga, decine, centinaia, migliaia di persone hanno vissuto l'affronto subito dagli artisti come uno schiaffo alla Democrazia.

L'episodio di grave censura da parte dell'Amministrazione goriziana ha suscitato scalpore e scandalo in Italia, in Europa e nel resto del mondo, oltre che sul web, spazio che mal sopporta la censura. La Rete, la stampa locale e le testate internazionali sono state unanimi nel solidarizzare con gli artisti e nello stigmatizzare e mettere alla berlina la condotta dei politici locali, che evidentemente non hanno il senso della realtà, né delle conseguenze delle loro scelte.

Censura. Si tratta di censura. Operata con una ingenuità, con un paternalismo, con una retorica da benpensanti che riteniamo frutto di ignoranza mescolata a presunzione. L'ignoranza emerge luminosa proprio dalle parole utilizzate per tentare di giustificarsi.

Per esempio, l'Assessore Oreti così ha scritto al gruppo Koinè: «l'installazione "Comunità recintate" - costituita da un pannello di 3m x 5m - purtroppo non potrà essere inserita nella mostra perché intaccherebbe la sensibilità dei cittadini considerato il delicato momento storico-sociale».

Ed interviene ancora su altre due installazioni, fra

Entartete Kunst Arte Degenerata, Berlino, 1937.



le quali quella prevista in piazza Vittoria, dal titolo "Banchetto", il cui riferimento esplicito è alle otto grandi potenze. Oreti obietta: «Chiediamo una dichiarazione elo una variazione nel testo in cui si esplicita che nel tavolo degli 8 commensali non è inserita l'Italia». Anche il Sindaco Zibera interviene con queste parole: «Otto superpotenze come commensali che, mentre mangiano, decidono le prossime guerre e i destini del mondo e banchettano sulle rovine del pianeta. Ma scherziamo? Sono morti centinaia di soldati italiani per garantire pace e democrazia e pretendendo il massimo rispetto per la nostra patria e ciò che rappresenta».

La presunzione invece, è anche più grave e ha fatto credere agli Amministratori locali che, per il solo fatto di essere stati eletti, e si badi, a nessuno interessa in quale lista, abbiano ricevuto una specie di assegno in bianco, una delega totale a decidere sulla vita del resto del mondo. Questo tipo di presunzione, li ha illusi di poter gestire la Cosa Pubblica come fosse un fatto loro privato, come scegliere le tendine per la cucina o sistemare il giardino di casa loro, adulterando il senso profondo della Democrazia.

Se solo fossero stati, anche soltanto un poco, maggiormente consapevoli della realtà globale nella quale anche essi vivono, si sarebbero risparmiati tanti atti di accusa e tante brutte figure. Possiamo immaginare che una persona ancorché democraticamente eletta vada a dire ai medici, come si fa la medicina? Ai magistrati come si applicano le Leggi? Agli insegnanti come si insegna? Si va forse da un sacerdote a dirgli come dire la Messa, si va dai Vigili del Fuoco a spiegare loro come domare un incendio? Soltanto sotto le più sanguinarie dittature la classe politica osa prendere di queste decisioni. In Democrazia no, questo non è accettabile, quando questo avviene sfocia nel ridicolo e scivola nel grottesco, davanti alla pura evidenza che ciascuno di noi sa molto bene come si fa il proprio mestiere, tranne, sia chiaro, certi eletti che si credono delle *elites*.

È mancato loro lo spirito di servizio rispetto alle Istituzioni che dovrebbero servire umilmente, è mancato il rispetto, il buonsenso, e quando mancano delle cose importanti, queste insufficienze ne fanno dei personaggi caricaturali ma non per questo meno lugubri. Magari qualcuno vorrà chiedere al Parlamento dei chiarimenti su questa vicenda che è, evidentemente, una questione di principio, ma nel senso dei Valori e dei Principi Costituzionalmente garantiti.

Ci domandiamo cosa direbbero loro stessi da privati cittadini se, nello svolgimento del loro mestiere o professione, un politico qualsiasi pretendesse di indirizzare e stravolgere le loro competenze... Non si capisce perché a loro sia sembrato tanto naturale vietare, ri-titolare, cambiare la forma e il contenuto

di un progetto che era tale, soltanto nella sua integrità originale.

L'arte a prima vista sembra a volte la più inutile delle attività umane eppure è grazie all'arte che siamo umani e che i luoghi che amiamo, le nostre città, proprio attraverso l'arte e la bellezza, hanno avuto forma e identità. Non si capisce come questi Amministratori non si siano resi conto che, violando quel limite inviolabile della libertà di espressione dell'artista, essi hanno violato il senso stesso della loro stessa umanità e sono stati bollati da mezzo mondo come degli incompetenti che davanti a qualcosa che non capiscono, prima tentano di strumentalizzare, poi censurano. Risulta evidente che alla fin fine, la mostra, che probabilmente sarebbe stata bella e importante se non fosse stata censurata, forma solo una piccola parte del problema. Il problema che è sfuggito loro è quello dell'importanza di rispettare il lavoro che sottende la costruzione artistica, di rispettare l'altro, di rispettare l'arte, che certamente non serve a incensare questa o quella Amministrazione, né ad abbellire, decorare, adornare alcunché, parafrasando le parole della consigliera Serenella Ferrari, con delega alla Rete Museale di Gorizia, e che invece serve a introdurre codici linguistici per il futuro.

I Talebani cannoneggiarono i Buddha di Bamiyan, gli sgherri dello Stato Islamico ruppero e devastarono le statue dell'antichità, in tempi lontani, perfino, misero le mutande alle figure della Cappella Sistina (Daniele da Volterra che materialmente eseguì lo scempio venne soprannominato il Braghettone!), il clero più corrotto respinse il Caravaggio, l'aristocrazia francese si burlava degli impressionisti, altri poco dopo ridevano di Modigliani e di Picasso. Questi hanno parlato di responsabilità davanti ai propri elettori, dovrebbero ricordare che, nel corso del Novecento, masse oceaniche hanno idolatrato le statue inutili monumentali e ciclopiche di Mussolini, di Stalin e di Saddam Hussein... Sappiamo poi come è andata a finire.



La dea della libertà, simulacro in cartapesta, autore anonimo e collettivo. Piazza Tien' anmen, Pechino, 1989.



P.P. Rubens, *Il giudizio di Paride*, 1639, olio su tela, cm. 199x 379, Museo del Prado, Madrid.

UTOPIA E TRASFORMAZIONE

INCONTRO DI UN'ALLIEVA DI BRERA CON DARIO FO

Laura Tosca: Lei è un esempio emblematico di artista impegnato nel sociale; i Suoi lavori hanno sempre affrontato temi sociali con lo scopo di sollecitare e sensibilizzare gli animi. Ritene che questo sia un dovere dell'artista impegnato o ne è solo la conseguenza logica: l'uomo sensibile è un artista sensibile.

Dario Fo: Mah! questo è un discorso che si fa da anni, da quando ho incominciato a fare pittura e teatro. Prima ero pittore, poi ho avuto una crisi terribile che mi ha fatto smettere e mi sono dedicato al teatro, ma ho sempre tenuto presente il significato che davo alla pittura: la possibilità di svolgere un discorso, di capirlo, man mano che nasceva e che si sviluppava. Ci si è sempre fatta questa domanda con un giusto risentimento verso il fascismo che voleva dare risalto all'azione del racconto. Il pittore doveva rifarsi ai canoni della nostra storia, ai canoni classici per descrivere i nostri problemi e a dirla così questo poteva andare bene; poi c'era l'altra corrente che diceva l'arte non deve avere svolgere un racconto di carattere sociale e politico. L'arte deve essere espressione di un sentimento, di un'emozione, la conseguenza di un'emozione; se non si crea l'emozione non c'è più l'arte: raccontare i problemi quotidiani, la vita degli intellettuali, degli operai, delle donne e dei figli, porta lontano dall'arte e tu non sei più un artista, ma un illustratore.

Grandi artisti del passato sono stati illustratori con i loro temi, con il loro linguaggio, cercavano di entrare nei problemi della società e di coglierne il conflitto. Quello che poi ho imparato nel teatro è il contrasto. Ho imparato a sceneggiare il contrasto. La pittura e le arti devono essere il veicolo di un discorso filosofico sociale oppure devono essere solo espressione dell'emozione, del colore, ma anche l'astrazione, quello che la natura ti sollecita? Si può trasformare il discorso in modo che non sia più solo naturalistico, ma anche l'insieme del valore delle emozioni della fantasia, del fantastico, come nella musica; la musica si può narrare, ma essa stessa è già sviluppo delle emozioni con la sua ritmica, con i suoi tempi.

Io sono legato al periodo dell'umanesimo, innamorato dell'artista che è anche scienziato, che fa ricerca, che canta che danza, che fa spettacolo, si ritengo che l'arricchimento dell'artista sia importantissimo e determini un grande valore in quello che lui crea.

L.T.: Le prossime due domande sono collegate tra di loro e a quello che Lei ha già espresso, ma vorrei approfondire l'argomento. Nei vari secoli l'arte ha spesso rappresentato la condizione sociale del proprio periodo storico: la rivoluzione industriale

inglese, le lotte operaie all'inizio del Novecento, i murales negli anni settanta, l'arte, quindi, è una sola rappresentazione di eventi a posteriori? Non può essere essa stessa motrice, forza trainante, precorritrice dei tempi, condurre a una visione diversa da quella dominante?

L'artista appartiene al proprio tempo, è contemporaneo, ma se il tempo è ambiguo, vuoto, l'artista non dovrebbe, proprio perché artista, avere la capacità di riempire di sostanza, di valori, di bellezza il vuoto che lo circonda e sensibilizzare lo spettatore affinché si risvegli dal torpore in cui si trova?

D.F.: Brecht diceva una cosa, a mio avviso molto importante, noi facciamo un teatro politico, cioè pensiamo che la politica sia un momento importante, perché non è la condizione dell'uomo solo, ma la condizione dell'uomo nella collettività, ma non bisogna mai dimenticare che uno degli elementi fondamentali nel teatro, ma questo vale per tutte le arti, è il divertimento. Divertire non vuol dire fare quattro risate, fare passi di danza o essere coinvolto nel canto, vuol dire creare condizioni di gioia che sono il collante che crea il legame fra tutti i presenti. Se non sei capace di divertire, di creare divertimento o impari, o altrimenti fai un altro mestiere. Uno come Brecht, tutto preso dal momento politico, filosofico, lo sfruttamento dell'uomo, la lotta di classe, aveva questo pensiero come doveroso, come uomo di teatro: far divertire, coinvolgere.

Che cosa deve fare l'attore, l'artista? Deve sintetizzare i fatti e soprattutto trovare la situazione, parola fondamentale nel teatro, 'la situation' lo dico in francese perché Sartre fu il primo a parlarne. Trovare una chiave fondamentale al racconto che ti dia la possibilità di uscire dalle banalità. Mi spiego con un esempio: Giulietta e Romeo: nella loro storia c'è una situazione fondamentale. Sono due ragazzi che non si conoscono e vivono una situazione particolare: quale? Le loro famiglie si odiano a tal punto da uccidere. C'è di mezzo il potere e si odiano al punto di distruggere e chi riesce a usare più violenza e creare più danni all'altra famiglia è quello degno.

Ad un certo punto questo ragazzo va in casa della ragazza, a una festa mascherata e ci va mascherato; sono entrambi mascherati: si parlano, non sanno chi è l'altro, si scoprono spiritosi nella voce e nei gesti e quasi per gioco si innamorano poi scoprono che sono antagonisti. Odio per antonomasia delle loro famiglie una verso l'altra, ma decidono di giocarsi l'avventura. Alla prima occasione lui sale da lei, fanno l'amore e poi si rendono conto di cosa hanno fatto. 'E adesso? Cosa facciamo? Ci sposiamo!' Mettono di mezzo un frate che li aiuta e li sposa; dopo il matrimonio succedono altre situazioni difficili, i giovani agiscono come bande armate, un caro ami-



Dario Fo nel suo studio di Milano,
28 dicembre 2015.

Dario Fo nel suo studio di Milano,
28 dicembre 2015.



co di Romeo si esibisce con ironia verso uno della banda opposta e lo uccide. Il risentimento, l'odio, cresce sempre di più. E loro? cominciano a odiarsi anche loro? No! Cominciano gravi difficoltà e lui, Romeo, che uccide il giovane che ha ucciso il suo amico, poi scappa, gli danno la caccia... loro sempre

più innamorati... ecco fermo lì... non mi interessa andare avanti... a questo punto è chiara la situazione. Si sarebbero mai amati loro se non ci fosse stata la difficoltà creata dalla famiglia? Avrebbero sentito il bisogno di rischiare la vita di entrambi pur di coronare questo amore, oppure, è proprio la situazione che ha creato la follia, proprio la società che vietava loro di amarsi ha scatenato la passione oltre ogni misura. Ecco cosa significa in teatro la situazione è costante, un teatro senza situazione è una bufala, è noioso, anche nel teatro comico, come in quello grottesco.

Altro esempio veloce: Atene si trova ad avere una opportunità molto invitante: le città della Grecia stanno per essere divise in vari gruppi: alcune accettano la conduzione di Atene, altre di Sparta e anche le città della Sicilia a loro volta si dividono. Gli ateniesi, che hanno già interessi importanti in diverse città, ne desiderano una in particolare: Siracusa. I siracusani riescono a sconfiggere gli ateniesi, gli ateniesi scappano, ma i siracusani riescono ad uccidere tutti i giovani che stanno in questa nave in fuga. Non contenti riescono anche ad alzare le vele in modo che le navi arrivino al porto, al Pireo. All'arrivo delle navi silenziose ci si accorge che sono cariche di morti e che non ci sono più uomini validi per la vita politica. Allora come fanno? Non ci sono più uomini validi. Allora ecco le donne! Le donne non sono mai state ascoltate, non contano niente eppure... nasce il parlamento di Atene, fatto di sole donne. Questo capovolge la storia, la consuetudine. Le donne pensano da donne e guarda caso il loro modo di pensare è di gran lunga più intelligente e più valido per tutta la società: evitano i morti, le guerre e lo sfruttamento. Allora la chiave fondamentale di ogni momento drammatico, di ogni momento da costruire, è lo straordinario valore che ha la situazione.

Provate ad analizzare. A cominciare dal teatro di Ruzante che arriva a Venezia dalla guerra e si accorge che sua moglie è diventata una puttana: aveva cercato di fare la cameriera, la serva, ma non era rispettata, mentre era rispettata maggiormente per la sua bellezza e ironia come puttana. Quando incontra Ruzante, che viene dalla guerra, c'è una discussione - si chiama parlamento - se è giusto che lei accetti la condizione di puttana per sopravvivere, mentre lui è stato imbrogliato partendo per la guerra sperando di trarne un vantaggio.

L.T.: Adesso manca una situazione particolare?

D.F.: No! Sei tu che devi sceglierla! Alcune volte si può fare a meno della situazione, si cerca l'equivoco, può essere divertente, ma è la situazione che conta.

Ad esempio, la situazione dei giovani che non trovano lavoro... come puoi raccontarla? Ci sono mille

modi, ti faccio un esempio: C'è un ragazzo che cerca lavoro, che è stato offeso, umiliato, che è stato pestato a sangue dagli scagnozzi del padrone che va in chiesa, ma che non è disposto a fare nessun sacrificio per tenere un uomo; un cane, magari un cane se è divertente lo tiene, ne fa un gioco, ma l'uomo no, poi deve pensare a quando è vecchio... Che cosa succede? Il padrone ha un incidente, un incidente qualsiasi, in macchina, in moto ed è in fin di vita, colui che lo ha investito scappa, eppure il ragazzo lo soccorre, lo porta in ospedale e dice che l'uomo ferito è suo cugino.

All'ospedale l'uomo si salva e chiede cosa sia successo... anzi il ragazzo è ancora lì... allora ecco la situazione. Puoi scegliere: l'uomo cacciato è il salvatore e il padrone non sa come agire, chiede cosa deve fare per ringraziarlo, si scusa, dice che è un imbecille. Il ragazzo dice che non gli importa niente: "ho fatto quello che dovevo fare, sono stato abituato così, quando una persona ha bisogno d'aiuto... io l'aiuto". A quel punto... c'è una lezione di dignità e di coraggio che è la chiave del racconto. Potrebbe verificarsi che il padrone vorrebbe addirittura che il ragazzo sposasse la figlia... le situazioni vengono a grappoli...

Tutto il teatro che conta è un teatro di situazioni.

L.T.: La situazione nella pittura?

D.F.: Vedi quello che sto facendo?... una ragazza nuda che guarda il ragazzo imbarazzato: anche lui è nudo, ma è la mia tradizione, lo faccio nudo per poi vestirlo, lei invece rimane nuda. Da dove viene? Da una storia di Chagall giovane che tenta di essere ammesso all'accademia di pittura ed è bocciato quando deve disegnare il nudo perché non lo sa fare, non conosce il corpo nudo non ha mai avuto la possibilità di conoscerlo, di esaminarlo... Quando torna a casa, racconta, disperato, la storia alla sua ragazza con la quale aveva un rapporto d'amore ma platonico 'sono stato un imbecille, mi sono presentato per il nudo e non ho mai avuto una persona nuda davanti, non l'ho saputo fare'. Lei si commuove e, improvvisamente, si spoglia e dice: 'ecco la tua modella adesso puoi disegnarmi'. Lui è sconvolto perché la ragazza non si era mai tolta neppure le scarpe in casa sua... Il ragazzo poi mostra l'opera alla propria madre che è scandalizzata e chiede se ha costretto la ragazza a spogliarsi, se si tratta di una prostituta... Il figlio spiega come mai la ragazza si è spogliata. Ecco la situazione: cerco di raccontare il pudore, il sentimento che può provare il ragazzo, lo sconvolgimento...

L.T.: Con questa ultima domanda sul futuro esco dall'ambito specifico dell'arte e mi riallaccio al recente passato per conoscere il Suo pensiero:

tutta l'attività politico sociale, l'ideologia degli anni settanta, la speranza di cambiare qualcosa, di avere un futuro migliore, una società più giusta dov'è finita?

D.F.: Mah! io continuo così... come tanti altri. Ultimamente ho messo in scena alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano Paolo Grassi la storia di Qu: storia tratta dalla tradizione cinese opera di Lu Scìu un grande poeta cinese stimato e amato da Mao Tse Tung che ha scritto questa storia. Un buffone, una maschera, un arlecchino che tira a campare, fa cose così, approfitta della sua simpatia, non è interessato a nessun problema sociale, ad un certo punto, nell'ambito della rivoluzione, si trova ad essere scambiato, in seguito ad equivoci vari, per il capo carismatico del movimento. All'inizio cerca di far capire che non è lui, che non è assolutamente interessato alla politica, alla lotta di classe. Messo in galera è provocato e interrogato dagli altri detenuti e lui, che non si è mai interessato alla politica, prima di essere arrestato, cerca di spiegare il valore delle denunce che gli hanno fatto accusandolo di essere un comunista utopico. Aveva avuto una discreta cultura in quanto, come orfano, era stato accudito dai monaci dai quali aveva imparato una forma di comunicazione piuttosto complessa. Grazie a questa cultura sa discernere il significato di certi discorsi e allora spiega cos'è il comunismo utopico: cerchiamo di metterci insieme, cerchiamo di individuare gli sfruttatori e quelli che cercano di approfittare di questa situazione per cavalcare questo risentimento. Poi spiega cos'è l'utopia. Spiega utilizzando forme molto divertenti e dice che si riuscirà a realizzare quando ci sarà un comunismo dove tutti i canoni e tutti i valori saranno rispettati, tutti parteciperanno allo stesso modo, ma un'idea così fuori dalla logica comune che non sarà mai realizzabile da qui utopia. Utopia l'impossibile. Alla domanda precisa di un detenuto "tu credi nell'utopia?" risponde "sì", perché sente che deve dare qualcosa di effervescente, di importante a questa gente nelle galere, che tira a campare, che non ha nessuna speranza, non per dare speranza, ma per dare qualcosa su cui pensare. Si accorge che lui, che non aveva mai avuto niente, nessun amico vero se non persone che faceva solo divertire, adesso viene rispettato. Allora accetta il ruolo e ammette di essere il capo del comunismo utopico, anche se sarà condannato a morte. Lui è conscio che sarà ucciso, ma non vuole dare una delusione a tutta la gente che lo ha rispettato.

Milano, 28 dicembre 2015

L'intervista fa parte della tesi di Laura Tosca "L'impegno sociale nell'arte del '900", discussa nel 2016 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

DOCUMENTA 14

ATENE : KASSEL = PAVIMENTO : MURO

Lois Weinberger, *Ruderal Society: Excavating a Garden*, installation, 2017.

Fridericianum, Documenta Halle, Naturkundemuseum im Ottoneum, Peppermint, Königsplatz, Orangerie, Karlsaue, Palais Bellevue, Neue Galerie, Cinestar, Museum Für Sepulkralkultur, Grimmwelt Kassel, Hessisches Landesmuseum, Torwache, Leder Meid-Apartment, Friedrichsplatz, Gloria-Kino, Stadtmuseum Kassel, Lutherplatz, former underground train station, Bali-Kinos, Neue Neue Galerie, Gottschalk-Halle, Narrowcast house, Kulturzentrum Schlachthof, Nordstadtpark, Weinberg-terrassen, Kunsthochschule Kassel, Filmladen Kassel, Henschel-Allen, Glas-Pavillons e Giesshaus.

Sono questi tutti i numerosissimi luoghi dell'arte che si possono esplorare a Kassel, tra libertà diffuse ma anche molta confusione. L'intenzione era quella di creare una convergenza collettiva di differenti conflitti multiformi. Accordare una tonalità che rispettasse la pluralità delle singole voci. Ma ne fuoriesce un generale appiattimento nel quale si corre il rischio di percepire solo l'egemonia di alcuni suoni. Nonostante questo, minime frequenze vibrano liberamente grazie all'abilità sonora di singoli artisti. È ad esempio il caso di Christopher D'Arcangelo che, dal nascosto dei suoi archivi, emette duraturi richiami:

When you look at a painting,
where do you look at that painting?

What is the difference between a painting on the
wall and a painting
on the floor?

When I state that I am an anarchist,
I must also state, that I am not an anarchist,
to be in keeping with the (____) idea of *anarchisme*.

long live anarchism

8 Marzo 1978, ore 12:00, Christopher D'Arcangelo si trova al Louvre e rimuove dal muro un dipinto di Gainsborough intitolato *Conversation in a Park* raffigurante una signora e un signore, in abiti settecenteschi, seduti su di una panchina e contornati da un



Christopher D'Arcangelo, *Binder A* (collected between 1965-2003) e Archival material related to *Functional Constructions* (with Peter Nadin, 1965-1979).



verde parco all'inglese. Lo ricolloca a terra con il retro inclinato e appoggiato al muro. Al suo posto viene affissa alla parete una copia del testo riportato. La dimostrazione/questione si prolunga per circa 30 minuti dopo i quali il dipinto viene riposizionato al suo posto. La persona responsabile del gesto non viene identificata e lascia in tranquillità l'edificio. Un fotografo presente nella sala viene interrogato e le autorità cercano di confiscargli le riprese, ma con esito negativo.

D'Arcangelo voleva individuare i rapporti del potere, sottolinearne le sue debolezze e aprire nuove possibilità. A tal fine poneva delle domande alle quali chiunque poteva e può tutt'ora rispondere poiché le risposte non dovevano e non devono provenire, ancora una volta, da un sistema univoco e monodirezionale. Di conseguenza il museo utopico che D'Arcangelo suggerisce è un luogo nel quale le persone possano approcciare l'arte a un livello personale e anticonvenzionale, nel quale i valori non siano già stati dedotti e imposti. Inoltre l'omissione del nome e il tentativo di creare significato nonostante l'ellissi (____) costituiscono una necessità di ripensamento delle ottiche costrittive che si fondano sulla compiutezza.

In un sorta di giardino affine, Lois Weinberger scopre materialmente le pretese di stabilità dell'ordine umano, opponendo loro quella che egli definisce "Ruderal society". La sua poetica di "Ruderals" racchiude le sottospecie di piante spontanee sempre pronte a irrompere nelle superfici di ogni città. Le

piante normalmente estirpate e ignorate ostacolano la patina dell'ordine umano e l'intrinseca volontà di normalizzazione. Weinberger interviene scavando, quasi fosse un archeologo, il prato curato e appena tagliato. Il luogo diventa terreno fertile per la crescita spontanea delle specie organiche già mescolate al terreno e per tutte quelle che vi arriveranno trasportate dal vento o da altri fenomeni. Si configura così un "luogo / dove il vivente rivela se stesso oltre l'ordinato". La libertà di sviluppare il loro ciclo vitale, al di là di ogni controllo, attiva un'insorgenza incontrollabile di piante eterogenee che pone anche interrogativi sulla necessità di una traduzione della medesima insorgenza nella sfera sociale umana.

Khvay Samnang nell'opera *Preah Kunlong* (2017) lavora sul concetto di limite, interrogandosi se vi siano forme alternative al tracciare limiti mediante una linea di demarcazione che inevitabilmente solca sia la carta che la terra. I *Chong*, popolazione che vive nell'ultima grande foresta della Cambogia, mappano la terra attraverso una pratica incarnata che si fonda su storie orali e ancestrali. Molti di questi racconti sono basati sulla presenza di spiriti animali che vivono la foresta. L'azione si basa sull'incorporamento di alcune di queste storie performati attraverso una ritualità animale. La zona dove i *Chong* vivono è un confine instabile, continuamente e violentemente minacciato dallo sviluppo geopolitico, ma che mantiene, in aggiunta al patrimonio naturalistico, differenti politiche di possesso della terra e un senso di appartenenza non vincolato dalla demarcazione lineare.

Il video *I, Soldier* (2005) di Köken Ergun è la prima parte di una serie che affrontano il problema del controllo dello Stato sulle cerimonie nazionali. Il video è stato girato durante il "National Day for Youth and Sports" che si svolge il 19 Maggio, giorno di commemorazione dell'inizio della Guerra di indipendenza turca sotto la leadership di Mustafa Kemal Atatürk nel 1919. Negli stadi più capienti vengono messe in scena, dagli allievi delle accade-



Khvay Samnang, *Preah Kunlong*, three-channel video installation, colour, sound, 25 min.

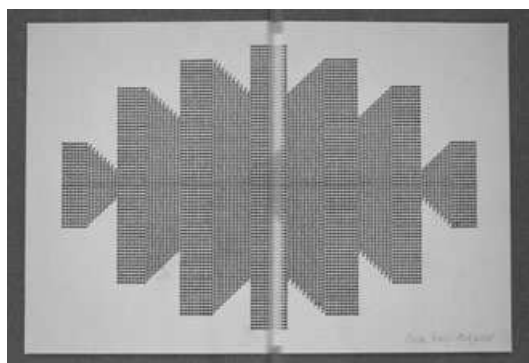


Köken Ergun, *I, Soldier*, two-channel video projection, color, sound, 7:14 min.

mie militari, coreografie e sfide ginniche. La musica di accompagnamento è una musica hip-hop dalle influenze nazionalistiche che sottolinea l'aggiornamento dell'immaginario ritualistico dei nazionalismi del XX secolo. In alcuni accadimenti considerati a volte minoritari e irrilevanti anche a causa della loro apparente inattualità, si possono nascondere germi che infettano la nostra contemporaneità.

Inizio e si conclude con un conflitto bellico e in un contesto politico ben preciso anche l'attività artistica di Ruth Wolf-Rehfeldt. Tra gli anni '70 e il 1989, la mail-art fu per lei un modo di restare in contatto con il mondo al di fuori della Repubblica Democratica Tedesca. Durante il suo impiego, all'interno del Dipartimento per le Esposizioni all'Accademia di Belle Arti di Berlino, inventò quella che lei stessa chiamò "Signs fiction". Consiste nell'utilizzo della macchina da scrivere per creare grafiche, inserendosi nella tradizione della poesia visiva *Fluxus*. Dopo la caduta del Muro di Berlino decise volontariamente di porre fine alla creazione di opere poiché non sentì più necessario il suo coinvolgimento. A sottolineare come l'arte e la storia, intesa come narrazione di fatti presenti, non siano dimensioni tra loro distaccate bensì entrambe generate dai gesti di un'unica matrice: l'uomo.

Quell'uomo dell'arte e della storia che deve necessariamente continuare a domandarsi: "When you look at a painting, where do you look at that painting? What is the difference between a painting on the wall and a painting on the floor?"



Ruth Wolf-Rehfeldt, *Thirty-one typewriting and carbon copy works*, various media including zincography, collage, drawing and stamps, 1970-1980.

DALL'INDIVIDUAZIONE ALLA VAGHEZZA

SULLA BIENNALE DI VENEZIA

Se il titolo *Viva Arte Viva* scelto per la 57ª edizione della Biennale di Venezia (a cura di Christine Macel), sottintende già di per sé l'impegno di rendere in qualche modo omaggio alla vastità dell'arte, i sottotitoli dei vari padiglioni ribadiscono un impegno, quello di sottrarre la storia che si sta per narrare alla confusione con altri destini, con altre vicissitudini, come quello di pensare all'arte come intrattenimento o semplice abbellimento.

"L'arte di oggi di fronte ai conflitti e ai sussulti del mondo - ha dichiarato la curatrice - testimonia la parte più preziosa dell'umanità, in un momento in cui l'umanesimo è messo in pericolo. Essa è il luogo per eccellenza della riflessione, dell'espressione individuale e della libertà, così come degli interrogativi fondamentali. L'arte è l'ultimo baluardo, un giardino da coltivare al di là delle mode e degli interessi specifici e rappresenta anche un'alternativa all'individualismo e all'indifferenza". Ecco che così dall'incipit dell'arte intesa come mezzo attraverso la quale rintracciare le forze attive nel mondo, fanno seguito i ragionamenti svolti nei singoli padiglioni, raggruppati in testimonianze indistinte e dai titoli assai suggestivi, il più delle volte anche belli: *il Padiglione degli artisti e dei Libri, delle Gioie e delle Paure, dello Spazio Comune, della Terra, delle Tradizioni, degli Sciamani, del Tempo e dell'Infinito*, altre invece semplicemente scontati: *il Padiglione Dionisiaco e il Padiglione dei colori*.

Nonostante il punto di partenza ambizioso di volere esaltare le potenzialità illimitate dell'uomo creando una sorta di "poema epico" composto da nove episodi, *"nel quale a ciascuna opera singolarmente, è lasciato il compito di impegnare il visitatore con la sua vitalità"*. Via via che si passa la soglia

dei singoli padiglioni, si ha l'impressione di entrare in altri mondi, tra loro separati e spesso lontani dal modello indicato. E così all'incipit dell'individuazione, quella bene espressa nei titoli, finisce con il contrapporsi l'incipit della vaghezza e della distrazione. Anche in questo caso, è stato riconosciuto come un valore l'inclusione di artisti meno noti ma comunque attivi già negli anni settanta, quando, guarda caso, gran parte delle tematiche proposte nei padiglioni costituivano oggetto di parecchie riflessioni ed incontri. Vediamo assieme a molti video, un trionfo di opere tessute e di carta, tante opere in cui la manualità sembra di nuovo costituire un punto di forza.

"Il bricolage è fondamentale nel pensiero dell'uomo", aveva scritto Claude Lévi Strauss nel 1962¹, ma di questa perdita riflessione, qui non resta, forse non necessaria, che una affabulazione sommaria. Tuttavia, se è vero che sorprendono alcune facili semplificazioni, come includere nel *Padiglione Terra* le opere meno significative di Michel Blazy, in altri casi lo sguardo di alcune opere da sole riescono a colmare l'indeterminatezza di molti spazi. È il caso del video del giapponese Koki Tanaka che documenta il suo viaggio a piedi verso la più vicina centrale nucleare. Di Maria Lai, tra i cinque artisti italiani presenti alla rassegna (assieme a Giorgio Griffa, Riccardo Guarnieri, Irma Blank, Michele Ciacciofera e il giovane Salvatore Arancio) le cui trame ed orditi tessuti, conservano un'energia poetica assai commovente, ed ancora di Ernesto Neto, Edith Dekyndt e i meno noti Hajra Waheed e Tibor Hajas. L'indistinta vaghezza didascalica che avvolge l'intero percorso espositivo che si snoda nei sette Padiglioni dell'Arsenale, trova una migliore precisazione nel Padiglione centrale ai Giardini. Sarà per la capienza compatta degli spazi, per l'astuzia dei temi, oppure semplicemente perché è da qui che la curatrice ha ipotizzato di cominciare il suo racconto, sta di fatto che in questo Padiglione dedicato agli Artisti e ai Libri, l'interrogazione sulle ragioni positive o negative di fare arte si sostanziano di ragionamenti densi e stimolanti, ed i temi quali l'ozio e l'azione, la pigrizia e l'operosità, emergono vestiti d'ogni determinazione individuale negli interventi di Olafur Eliasson, Hassan Sharif, Kiki Smith, Franz West e John Latham.

Tuttavia, se la lista dei temi qui sembra disperdersi in un moltiplicarsi di digressioni talvolta un po' deboli, diversamente visitando il Padiglione Italia (curato da Cecilia Alemanni), si ha l'impressione di come il potenziale implicito di un tema e di uno spazio, possa essere svolto in una soluzione di immagini compiute, dove la densità di concentrazione si riproduce nell'inventiva delle singole

Koki Tanaka: *Of Walking in Unknown*, 2017 (Padiglione della Terra).





Anne Imhof, *Faust* (part. della performance al Padiglione tedesco).

opere dalle colorature eterogenee e complesse. L'ipotesi enunciata in questo progetto intitolato *Mondo magico*, prende spunto dall'omonimo libro dell'antropologo Ernesto de Martino, scritto nel secondo dopoguerra² in polemica con lo "storicismo pigro" considerato, incapace di aprirsi alla comprensione di ciò che era situato oltre i confini della civiltà occidentale nel dare forma al mondo. Considerazioni, ancora attualissime e di certo ancora riconducibili alla nostra contemporaneità storica buia e controversa. E proprio attorno a questo tema che si è formato un campo di analogie, di simmetrie e contrapposizioni messe in scena dagli artisti Adelita Husni Bey, Giorgio Andreotta Calò e Roberto Cuoghi. Artisti che, nonostante le loro sottintese differenze stilistiche, hanno condiviso la stessa fascinazione per il potere trasformativo dell'immaginazione, come strumento di conoscenza e come identificazione con l'anima del mondo. Nell'organizzazione di questo materiale che non è solo visivo ma anche concettuale è intervenuta la necessità di dare un senso coerente allo sviluppo della storia. Le tre installazioni sono imponenti, a tratti grandiose e si offrono allo sguardo dello spettatore sollecitando un'infinità di sforzi ai quali è difficile sottrarsi: dall'oscurità densissima dell'ambiente all'esperienza urticante del percorso fatto di interruzioni, deviazioni, salite e discese. Si comincia con il suggestivo sepolcro labirintico allestito da Roberto Cuoghi nel quale l'immagine umana si sostanzia della simbologia sacra dell'*Imitato Christi* e si conclude con la scenografica impalcatura di Giorgio Andreotta Calò *Senza titolo (la fine del mondo)* che offre una visione speculare del mondo, quella definita dalla bassa infilata di tubi da ponteggio e quella suggerita dalla piattaforma superiore fatta di legno, nel

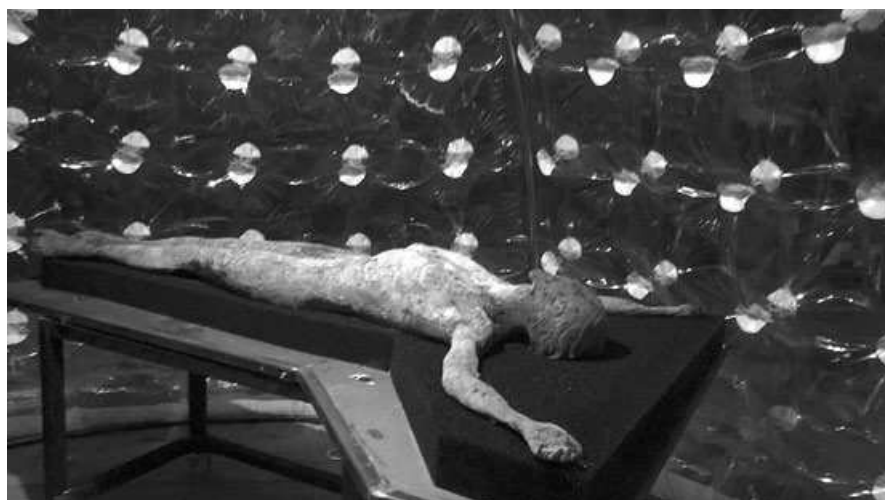
quale lo sguardo si perde, affonda nel riflesso della poca acqua alla ricerca del mondo capovolto. A ben vedere, non è una forzatura rintracciare in questa congestione di spazi ed oscurità, tutto lo scetticismo in cui annega il nostro periodo storico, e non sorprende constatare che pure in questa circostanza il riconoscimento del Leone d'oro non sia andato all'introversione cupa dell'Italia ma invece, all'installazione potentissima rappresentata da Anne Imhof per il Padiglione tedesco, la cui scelta rigorosa di oggetti, corpi, immagini e suoni per quanto in "grado di generare uno stato di ansia", conserva una vitalità assertiva, fisica e muscolare, di nitidezza algida ma pur sempre cristallina.

Note

¹ C. Lévi Strauss, *La pensée sauvage*, 1962 (trad. in ital. 1964).

² Ernesto de Martino (1905-1965) pubblicò *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, nel 1948 per la casa editrice Einaudi.

Robert Cuoghi, *Imitazione di Cristo* (Padiglione italiano).



LA BIENNALE DEL NEOUMANESIMO?

RIFLESSIONI SULLE OPERE AI GIARDINI E ALL'ARSENALE

Il titolo, *Viva Arte Viva*, evoca una leggerezza e una allegria che strida con il presente e fa da contraltare alla "pesantezza" della Biennale del 2015 curata da Okwui Enwezor, *All the World's future*. Opera paradigmatica della Biennale di Enwezor era senz'altro la lettura del Capitale di Marx, *Das Kapital Oratorio*, di Isaac Julian (tre letture al giorno di trenta minuti per tutta la durata della Biennale, performance e concerti connessi al tema, con estensioni a Ějzenštejn e Joyce). Al centro del progetto di Christine Macel, si colloca l'installazione del brasiliano Ernesto Neto nella navata principale dell'Arsenale, una tenda costituita da una rete di poliammide sospesa alle travi del soffitto, dove gli indios Huni Kuin, popolazione della foresta amazzonica con cui l'artista lavora da tempo, accolgono gli spettatori in incontri e riti sciamanici tesi a ristabilire le connessioni tra uomo e natura e a guarire le ferite della modernità.

La prospettiva politica della scorsa edizione si inverte nella impostazione antropologica, talvolta di gusto "national geographic", del progetto di Macel; il taglio post coloniale molto analitico della costruzione di Enwezor, si traduce qui in un recupero delle diversità culturali "amichevole" e relazionale; la revisione ideologica che non concedeva nulla al piacere dell'occhio di quella, si declina nella lettura neo umanistica in technicolor di questa.

Il concetto di neo umanesimo resta vago, e ancora più debole si profila nei titoli dei nove capitoli del percorso espositivo, i primi due nel Padiglione

Centrale ai Giardini, gli altri sette all' Arsenale: Padiglione degli Artisti e dei Libri, Padiglione delle gioie e delle paure, Padiglione dello spazio comune, Padiglione della terra, Padiglione delle tradizioni, Padiglione degli sciamani, Padiglione dionisiaco, Padiglione dei colori, Padiglione del tempo e dell'infinito. Un viaggio "dall'interiorità all'infinito" che nel progetto curatoriale intende superare la geografia dei Padiglioni nazionali della Biennale, lasciando emergere i concetti "trans-nazionali" della lingua dell'arte nel mondo globale, mettendo al centro la figura dell'artista.

Nella introduzione del catalogo, Christine Macel pronuncia un'atto di fede: *"Di fronte ai conflitti e agli stravolgimenti del mondo, l'arte oggi è testimone della parte più preziosa dell'essere umano, in un momento in cui l'umanesimo è in pericolo [...] Essa rappresenta l'ultimo baluardo, un giardino da coltivare al di là delle mode e degli interessi specifici, un'alternativa all'individualismo e all'indifferenza. L'arte ci costruisce, ci edifica [...]. Il ruolo, la voce, e la responsabilità dell'artista appaiono dunque più che mai cruciali nell'insieme dei dibattiti contemporanei. È grazie alle iniziative individuali che si disegna il mondo di domani, un mondo dai contorni incerti, di cui gli artisti meglio degli altri intuiscono la direzione. [...] La mostra si propone così come un'esperienza, un moto di estroversione dell'io verso l'altro, verso uno spazio comune oltre le dimensioni definite, aprendo così alla possibilità di un neo umanesimo."*¹



Ernesto Neto, *Encounter with the Huni Kuin – Boa Dance conducted with the Huni Kuin*, performance.
Photo by Jacopo Salvi.
Courtesy La Biennale di Venezia.



Dal 2015 al 2017 lo scenario politico internazionale si è fatto più drammatico e il senso di impotenza più acuto. Nei fatti, è impossibile guardare all'arte senza cercarvi una relazione con il "sentimento" del mondo che la costituisce, e l'idea di arte come luogo eletto e antidoto di Macel sembra ancorato a una visione idealista, consolatoria, proprio a partire dalla celebrazione della soggettività dell'artista e dalla leggenda che gli attribuisce tanto una vegggenza sciamanica, quanto una responsabilità sociale salvifica, in ogni caso una "diversità" e una condizione di elezione che nella storia dell'arte ha poco giovato a una integrazione reale degli artisti nella costruzione del mondo, volgendo più spesso ad una comunicazione autoreferenziale interna al sistema dell'arte stesso, di cui d'altra parte la Biennale di Venezia è una delle istituzioni portanti.

Per quanto sia costume consolidato criticare ogni edizione della Biennale per quello che "non ha", in questo caso l'impianto curatoriale delude per un ottimismo che non riusciamo ad abbracciare con la stessa fede della curatrice e per una semplificazione critica che, quantomeno nelle dichiarazioni, non sollecita la nostra curiosità in alcun modo poiché resta elusa la riflessione sulla trasformazione della figura dell'artista nella contemporaneità, l'impatto del suo lavoro al di fuori del sistema codificato dell'arte, il contributo alla trasformazione del mondo. Come si inserisce nella contemporaneità l'artista,

e quali "soggetti" incarna (dalla multietnicità alle comunità LGBT)? Come prende voce, come esercita quella famosa responsabilità a cui viene costantemente chiamato al di fuori del sistema dell'arte? La cornice curatoriale "semplificando" finisce spesso per depotenziare opere ed artisti, che in sé, e in gran parte, posseggono una maggiore complessità, come meglio si apprezza nei Padiglioni Nazionali ai Giardini.

Nulla di nuovo sull'artista, le sue radici affondano nel "tipo" e nei *topoi* delle storie vasariane, e la sua chiaroveggenza in una innata soggettività, con l'aggiornamento di una prospettiva multifocale estesa a un mondo più vasto e più indecifrabile. Dei 120 artisti selezionati, 103 espongono per la prima volta a Venezia, e nonostante la provenienza multietnica, le storie di vita e gli idiomi diversi, tutti hanno percorsi di formazione istituzionale in accademie e università, tutti hanno viaggiato e tutti si sono spostati nelle capitali del mondo allacciate al sistema economico neocapitalista. Scrive Macel *"La scelta stessa di essere artista implica una posizione sociale che, benché oggi molto reclamizzata e riconosciuta, non mette in discussione né il ruolo del lavoro come valore assoluto del mondo contemporaneo, né, come corollario, quello del denaro.[...]Seppure anche l'artista lavorando produca opere destinate a un sistema commerciale, sono le modalità stesse della sua attività a proporlo come un'alternativa, nella quale la necessità dell'inattività o dell'azione non produttiva, del vagabondaggio mentale e della ricerca rimangono basilari."*²

Meglio che niente, l'artista può almeno proporsi come "esempio".

Nella costruzione della storia dell'arte il topos dell'ozio creativo fonda nel rinascimento la leggenda dell'artista moderno, attribuendo alla dimensio-

Olafur Eliasson,
Green light – An artistic workshop.
Photo by Francesco Galli.
Courtesy La Biennale di Venezia.



Parete con carta parati, installazione di Edi Rama (sul fondo) e installazione di Olafur Eliasson (in primo piano).
Edi Rama, *Untitled*, 2016, pigment inkjet on 11ml, latex based, nylon reinforced wallpaper installation dimensions variable.
Photo by Francesco Galli.
Courtesy La Biennale di Venezia.

ne mentale, non misurabile nel tempo del lavoro meccanico, la natura, la libertà, il "plus valore" artistico. Così nella prima sezione della mostra, le immagini di Mladen Stilinović, ripreso nel sonno nel 1978 nel suo letto, o su una panca nel 2011 durante una sua mostra, o le foto di Franz West disteso sul divano nel tempo del riposo, testimoniano di quella ascendenza storica che nel presente persiste come atto di resistenza verso l'efficienza imposta dal tempo economico e produttivo dei sistemi sociali.

Lo studio dell'artista diventa anch'esso soggetto e oggetto dell'opera tra inazione e azione, come per Dawn Kasper che trasloca il suo studio nella sala Chini e vi si trasferisce per lavorare e realizzare performance con gli spettatori per tutto il tempo della Biennale. Lo studio dell'artista da atelier privato, si trasforma in un luogo di lavoro collettivo nel progetto di Olafur Eliasson, *Green light-An artistic workshop*, e coinvolge migranti e rifugiati, studenti e pubblico in un lavoro di apprendistato per la costruzione di lampade a energia solare fabbricate con materiale riciclato. Nel progetto di Eliasson l'assunto iniziale che associa all'artista l'ozio creativo si capovolge nella rivalutazione del lavoro "meccanico" e di ricerca, aperto alla sfera pubblica, cioè in una "una macchina di realtà", riproduzione in piccolo del suo gigantesco atelier di Berlino dove lavorano circa novanta collaboratori tra tecnici, scienziati, storici dell'arte, artigiani, architetti, cuochi, in progetti sperimentali tra realtà virtuale, architettura, scienze cognitive, letteratura.³

Il capovolgimento tra sfera creativa e realtà sociale, è radicale nella biografia di Edi Rama, che da artista è diventato politico, primo ministro in Albania. I disegni e gli scarabocchi sui fogli e agende durante le riunioni di lavoro, realizzati in un tempo sottratto

all'attenzione produttiva, sono uniti a formare carte da parati, estendendo un'attività intima, ispirata, automatica, allo spazio pubblico.

Il rapporto con la storia dell'arte, con gli artisti del passato, con gli intellettuali e i filosofi che hanno costruito il pensiero del presente, toccando un altro topos della storia dell'arte, il rapporto con i "maestri", raccoglie un altro nucleo di opere. Tra queste, la più complessa per sintassi e poetica per rimandi, è la video installazione di Cerith Wyn Evans, il quale applicando al cinema la tecnica del cut up di Bryon Gysin in *Pasolini Ostia Remix*, associa luoghi, opere e citazioni di momenti diversi, operazione da cui scaturisce un significato e una verità non apparenti. Così ispirandosi alla verità insolita della morte di Pasolini, il video si apre con una ripresa della spiaggia di Ostia dove Pasolini fu ucciso nel 1975, e in sequenza con il montaggio di una impalcatura su cui è collocata una frase dell'*Edipo re*, tratta dal film autobiografico di Pasolini del 1967, fatta di lampadine illuminate da fuochi d'artificio, un'opera del 1998 dello stesso Evans (*Fireworks Text*).

La società dei "simulacri" da Baudrillard a Debord, che spadroneggia con Damien Hirst a Palazzo Grassi e a Punta della Dogana, è assente nelle opere degli artisti selezionati da Macel. I media prevalenti sono il cinema, il video, ma anche il disegno, la carta, i libri. Ogni artista presenta un indice della sua personale biblioteca, con i libri consultabili dal pubblico nel Padiglione Stirling ai Giardini. *"Nell'era descritta come quella post-internet, i legami degli artisti con il testo scritto non sembrano allentati ma anzi arricchiti di nuove riflessioni."*⁴ Raymond Haynes, John Latham, Liu Ye, Irma Blank interpretano l'"oggetto libro" in tutte le forme, al di là della lettura e della lingua, facendone una proiezione del proprio mondo interiore.

Un mondo interiore che nel Padiglione delle Gioie e delle Paure traduce in termini emozionali, visionari, inconsci l'inafferrabilità della realtà presente, la vulnerabilità del soggetto. *Lake Valley* di Rachel Rose, è un video che utilizza cel animation e compositing, e narra una storia di abbandono ambientata in un sobborgo immaginario che ha per protagonista un animaletto, tra cane e coniglio, che si muove in un mondo costituito dal compositing di immagini tratte da libri dell'ottocento per bambini su superfici disegnate che descrivono il presente, con l'effetto di ibridazione tra tempo e spazio. Una tecnica complessa e una lavorazione lunga, tra cinema e animazione in cui il montaggio per l'artista "è un modo per espandere e comprimere il tempo".⁵ Altro materiale prevalente è il filo, la tessitura, l'intreccio, che ha suscitato tanta ilarità: "la Biennale del ricamo". Speculando sulla non neutralità dei

Maria Lai, *I poeti lavorano nel buio*, stoffa e filo, 1996.
Photo by Italo Rondinella.
Courtesy La Biennale di Venezia.



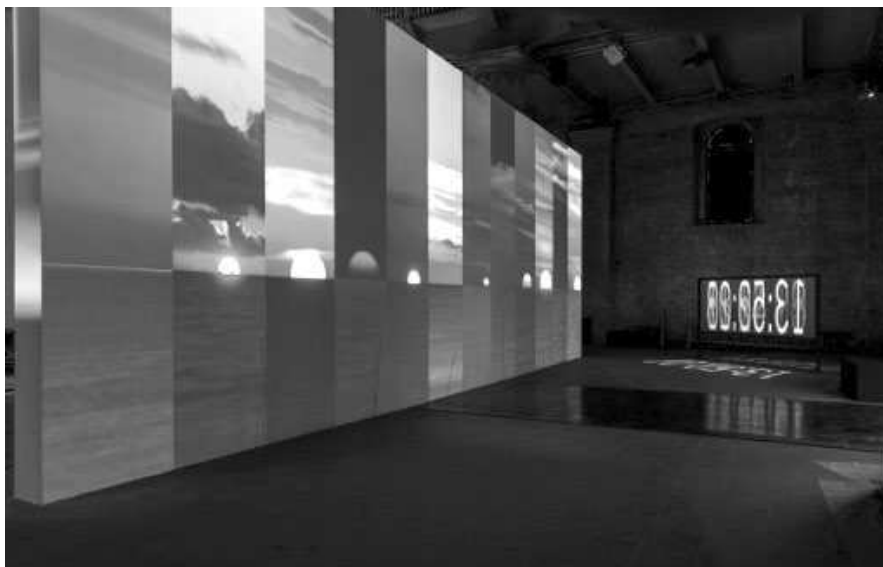


Charles Atlas,
The Tyranny of Consciousness, 2017,
five-channel video installation, color,
audio: helm and Lady Bunny, 23'44".
Photo by Italo Rondinella.
Courtesy La Biennale di Venezia.

materiali e sul loro significato storico, questa invece a me è sembrata una parte interessante, non solo per omogeneità e per eterogeneità di uso espressivo, ma perché, non so quanto volontariamente, la grande quantità di opere che utilizzano questo materiale costituisce una specie di retrospettiva storica. Il suo utilizzo, tra i molti materiali extra artistici introdotti dalle avanguardie all'inizio del novecento, si emancipa dalle arti applicate e decorative nel contesto delle pratiche femministe degli anni sessanta e settanta, e più precisamente nell'incontro di Miriam Shapiro e Judy Chicago nel laboratorio creativo Women House a Los Angeles, dove i temi e le tecniche tradizionali della domesticità femminile, si caricano di una valenza politica e artistica militante destinata a fare scuola, fino a diventare un medium utilizzato da molti artisti (da Bourgeois a Boetti, da Mona Hatoum a Ghada Amer).⁶ Il crescente apprezzamento delle opere di Maria Lai, presente anche a Documenta a Kassel, costituisce una delle presenze più forti nel gruppo di artisti nel Padiglione dello Spazio Comune all'Arsenale. Laddove politica e antropologia, cultura materiale e codici artistici sembrano territori separati, allusi, richiamati e sbilanciati in molte opere in mostra, questi si condensano nel lavoro di Maria Lai. Dalla performance con il nastro realizzata nel 1981 con gli abitanti del suo paese, Ulassai, che con esso "legano" case e relazioni della comunità, in anticipo sull' "arte relazionale", si arriva ai Lenzuoli e libri cuciti, come quelli in mostra a Venezia, dove cucito

e scrittura reinterpretano il "segno" in linea con il lavoro di artisti come Bruno Munari o Enzo Mari. Più letterale e di maniera l'intervento di Lee Mingwei che nella logica "relazionale" invita gli spettatori a portare i loro vestiti strappati, sedersi al tavolo con l'artista in uno spazio allestito con matasse di filo colorato, e assistere al lavoro di rammendo degli abiti che vengono poi ammassati in una pila. Charles Atlas e Petrit Halilaj, che espongono nel Padiglione della Terra, hanno entrambi ottenuto la menzione speciale della giuria della Biennale. Il primo, che inizia a lavorare negli anni settanta

Charles Atlas,
The Tyranny of Consciousness, 2017,
five-channel video installation, color,
audio: helm and Lady Bunny, 23'44".
Photo by Andrea Avezzù.
Courtesy La Biennale di Venezia.



Petrit Halilaj, *Do you realise there is a rainbow even if it's night!?*, 2017.
Qilim/Dyshek/Jan carpets from Kosovo, polyester, flokati, chenille wire, stainless steel, brass, dimensions variable.
Courtesy La Biennale di Venezia.

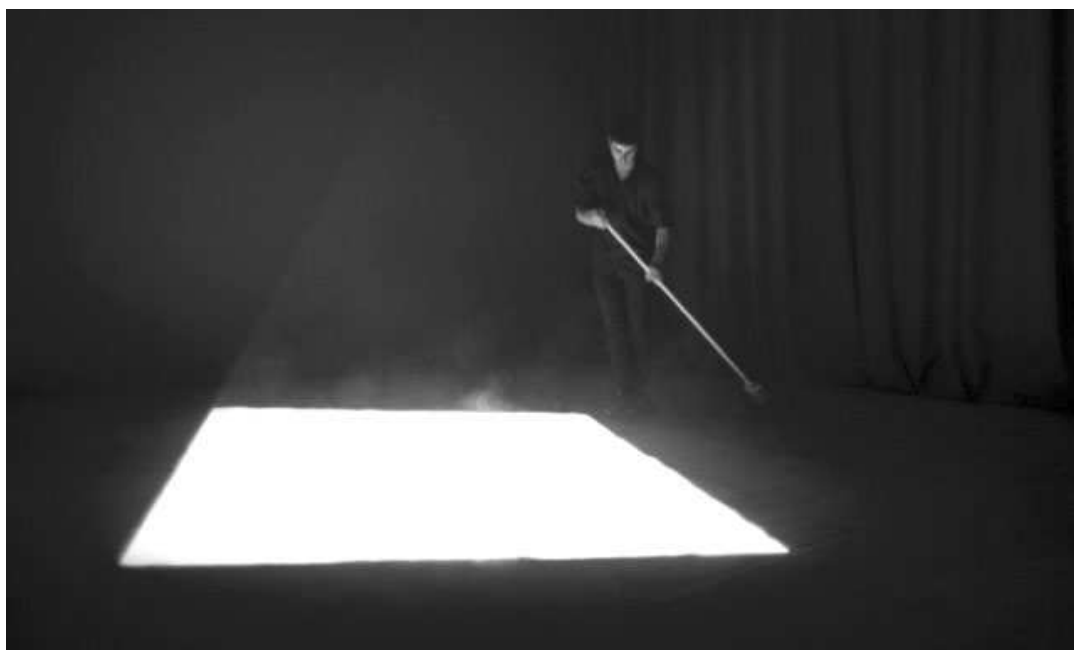


con Merce Cunningham, sperimenta il potenziale espressivo del film e del video, creando un nuovo genere che consiste in coreografie direttamente pensate per i media. Nella doppia installazione di Venezia su un enorme schermo scorrono le immagini di tramonti, accompagnati da una colonna sonora che celebra la scomparsa del sole con il suono delle cornamuse, mentre sul secondo schermo i numeri di un orologio digitale contano a rovescio i 18 minuti che il sole impiega a sparire dietro l'orizzonte. Al momento di silenzio, segue sul primo schermo l'apparizione magnetica e potente della drag queen newyorkese Lady Bunny che parla di politica e della propria vita, e che via via intona un martellante pezzo disco-music a tutto volume, che afferra il battito cardiaco e ti costringe a muoverti

a ritmo. All'opposto eppure in accordo, i temi della terra d'origine, dell'esilio, del mondo animale sono oggetto dell'opera di Petrit Halilaj (fuggito con la famiglia dal Kosovo in Albania durante l'ultima guerra dei Balcani e poi ex studente a Brera). Per la Biennale realizza insieme alla madre, monumentali sculture di farfalle notturne, in parte realizzate con tessuti kossovani, e come di consueto nella poetica di Halilaj, evocative della natura umana.

Indipendentemente dal fatto che sia molto difficile trovare una connessione con il Padiglione della Tradizioni in cui è esposta, l'opera di Anri Sala in questa Biennale integra il suono, il segno, l'architettura, le scale musicali occidentali e orientali. *All of a Tremble (Encounter I)*, è un disegno di grande formato che inscena l'incontro tra le fantasie di due carte da parati d'epoca, tradotto in una colonna sonora prodotta da un carillon formato da due metà dei rulli originali unite in uno solo, cui è applicato un pettine d'acciaio che rotolando lentamente produce suono e disegno contemporaneamente. Atto meccanico, generativo e multimediale che si compie sotto i nostri occhi.

Il suono è peraltro protagonista in questa Biennale in tutte le possibili declinazioni, a partire dal Padiglione francese dove Xavier Veilhan ha trasformato l'architettura in un merzbau nel quale i musicisti si esibiscono per l'intera durata della mostra; all'installazione Hassan Khan (artista e musicista premiato con il Leone d'argento come miglior artista emergente) nel Giardino delle Vergini, diviso in tre zone che corrispondono ai tre movimenti della composizione sonora in cui le voci e i testi si lasciano percepire da un orecchio attento, riman-



dando a temi politici che si mescolano a uno stato percettivo sognante.

Edith Dekindt, nel Padiglione del Tempo e dell'Infinito "rivela il lato poetico e misterioso dei fenomeni scientifici e dei materiali inanimati della realtà in cui viviamo".⁷ *One Thousand and One Nights* è un rettangolo di polvere sul pavimento illuminato dall'alto da un flusso di luce che ne definisce i contorni, e che un addetto con una scopa spinge costantemente all'interno del fascio luminoso sollevando un pulviscolo iridescente che fluttua nella luce.

Infine, una nota per leggere in positivo la Biennale di Christine Macel, utilizzando più che la costruzione curatoriale, una "intenzione", espressa da un atto che precede l'inaugurazione, ovvero il Leone d'Oro alla carriera tributato a Carolee Schneemann su proposta della curatrice. Carolee Schneemann, poco conosciuta in Italia e credo assente da collezioni pubbliche italiane, è una pioniera della performance femminista dei primi anni '60 e '70. Le performance *Meat Joy* (1964) rito erotico e celebrazione della carne, o *Interior Scroll* (1975), in cui l'artista, nuda, estrae una pergamena dalla vagina e ne legge il testo, sono legate alle azioni Fluxus, ma al di là della codificazione storico artistica, segnano il turning point nelle pratiche moderniste e formaliste dell'arte, e sono frutto soprattutto di una revisione radicale del mito maschile dell'artista. Schneemann non è la sola artista a mettere in discussione la presenza del nudo femminile nella storia dell'arte, ma è l'artista che più radicalmente abbatte i tabù, utilizzando il proprio corpo come forza arcaica, potente, disturbante. E nel suo lavoro l'Arcaismo non è un tranquillizzante riferimento sovrastorico. Il corpo dell'artista "è" in relazione dinamica con il corpo sociale. Colpo dopo colpo, Schneemann ha insediato l'azione artistica nell'occhio del ciclone della contemporaneità, fenomenologicamente vissuta attraverso il corpo, oltre ogni codice ideologico. Così si interpretano anche le performance più esplicitamente "politiche" dedicate alla guerra del Vietnam, tra cui *Viet-flakes* (1965), e *Snow* (1967), o le video installazioni, la fotografia e la pittura (l'artista si definisce in primis "pittrice") rivolte alla devastazione del Libano negli anni '80, all'11 settembre e alle catastrofi che hanno frantumato le certezze dell'età moderna e il primato del discorso maschile di potere (nel senso foucaultiano). Infine, la Schneemann non è stata un'artista isolata nel suo studio, ma ha insegnato in diverse università americane, dove l'insegnamento diventa parte fondamentale di un sistema dell'arte socialmente dinamico e non meramente economico o circoscritto alle dinamiche del sistema dell'arte. Considero la figura di Carolee Schneemann come il potenziale modello

"neo umanistico" di artista declinato nelle poetiche, nelle azioni, nelle opere della Biennale di Macel. Storicamente e simbolicamente incarna il passaggio (poco recepito dalla storia dell'arte italiana) dal modello eurocentrico che ha origine nel Rinascimento italiano a un modello che si presta ad includere soggetti umani e sociali non rappresentati, e non rappresentabili, nei codici della storia dell'arte ufficiale, dalle minoranze etniche alle identità di genere che dal femminismo militante degli anni sessanta si aprono alle comunità LGBT. Laddove ovviamente "minoranza" non allude alla quantità numerica, ma alla relazione debole o assente con il potere.

In parte resta, appunto una intenzione, che lega strettamente arte e vita.

Così come nella biografia di Bas Jan Ader, rappresentato nell'ultimo Padiglione del Tempo e dell'Infinito, la cui "performance" in cui arte e vita collassano, sta scritta tutta nella epigrafe "1942, Winschoten (Paesi Bassi) - 1975, scomparso in mare tra Cape Code, (Massachusetts) e Irlanda".

Note

¹ Christine Macel, Introduzione al catalogo *Viva Arte Viva '57*. Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 2017, p.16.

² Ibidem, p.17.

³ <http://olafureliasson.net>
<http://olafureliasson.net/studio>

⁴ Ibidem, p.18.

⁵ Costanza Meli, Ibidem, p.176.

⁶ La letteratura è ora molto vasta sull'argomento, segnalo i forse meno conosciuti saggi di Norma Broude, *Miriam Shapiro and "Femmage": Reflectios on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art*, (pp.314-329), e Patricia Mainardi, *Quilts: The Great American Art*, (pp.331-346), entrambi in Norma Broude e Mary D. Garrard (a cura di), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Harper&Row, New York 1982.

⁷ Claudia Buizza, in Catalogo 57 Esposizione Internazionale d'arte...cit, p.470.

Bas Jan Ader, *Broken fall (organic)*, Amsterdamse Bos, Holland, 1971, 16mm film transferred to video, b/w, silent, 1'44".

Photo by Italo Rondinella.
Courtesy La Biennale di Venezia.



PRE-VISIONI

PER UNA MAPPA TEMPORALE DELLA 57° BIENNALE DI VENEZIA

Chi si appresta a visitare la 57esima biennale dell'arte a Venezia è indubbiamente orientato nella comprensione delle opere dagli spunti didascalici proposti dalla curatrice Christine Macel. La suddivisione delle opere, all'interno dei 9 padiglioni a tema dell'Arsenale, suggerisce già le interpretazioni e, al tempo stesso, aiuta a dare significato e senso a quello che si vede. Ciò non esclude il fatto che si possa individuare un proprio percorso di lettura delle opere e costruire una descrizione del mondo che prenda vita a partire dalle opere stesse e si sviluppi in modo autonomo, attraversando i labirinti delle infinite possibilità di narrazione.

Perciò propongo qui una sorta di mappa temporale della visita alla 57esima biennale che descrive, su livelli diversi, la qualità del tempo elaborato dall'artista nella sua opera e la quantità di tempo impiegato dall'osservatore per fruire l'opera.

Chiaramente, si tratta di una visione parziale e relativa ad alcune opere che ho potuto vedere durante i giorni della mia permanenza a Venezia. Ho pensato alle diverse sfaccettature in cui il tempo si presenta, attraverso le opere degli artisti e al coinvolgimento dell'osservatore, in quanto dedica il suo tempo alla contemplazione dell'opera. Mi pare utile offrire un contributo per strutturare un possibile percorso autonomo di visita della mostra, scandendo un ritmo, che alterni la fruizione lenta alla visione rapida.

Molte opere presenti nella mostra si sviluppano nel tempo ed è necessario dedicare un tempo, a volte della durata di ore, per fruirle...Altre opere, invece,

propongono, in modo suggestivo, il tema del tempo, articolandolo nello spazio.

È il caso, ad esempio, dei segni di Jhon Waters, **study art for....**; si tratta di moniti ironici che invitano allo studio dell'arte (un'attività che certamente richiede tempo) e che si presentano, periodicamente, dislocati su diverse pareti nei corridoi della biennale, diventando quasi dei "grilli parlanti" che scandiscono un ritmo tra i pensieri e le immagini della nostra mente...

Il titolo della mostra, **Viva arte viva**, ineluttabilmente, pone sullo sfondo la morte, in un contrasto fenomenico e fenomenologico. Da qui, l'idea di strutturare un percorso (spero agile), ritmato fra la vita e la morte, con uno sguardo un po' ironico e divertito, intorno al concetto di tempo.

Peraltro, il tempo è uno dei temi principali proposti dalla mostra stessa, in quanto si lega al testo e alla narrazione. "Narrativo" è uno degli aggettivi più frequentemente usati nella descrizione delle opere di questa biennale. **Del tempo e dell'infinito** è anche il nome prescelto per indicare uno dei 9 transpadiglioni dell'arsenale.

A parte il riferimento esoterico al numero 9 (...mi viene in mente il film **la nona porta** di Roman Polanski, oppure il buon governo dei 9, della repubblica di Siena), la mostra è, per certi versi, caratterizzata dall'esplorazione delle dimensioni segrete ed escatologiche della natura umana, dalla precarietà della realtà dell'uomo e dall'incertezza del tempo futuro.

Per esempio, prendendo le mosse proprio dal padiglione **del tempo e dell'infinito**, troviamo l'opera **mille e una notte** di Edith Dekyndt, un'artista belga nata nel 1960. Durante i sei mesi della mostra, un performer spazzerà costantemente la polvere per seguire gli spostamenti di un rettangolo luminoso motorizzato che, nell'oscurità della stanza, cambia continuamente i suoi confini incerti, labili e provvisori. La ripetizione e la variazione dei bordi sono gli elementi costitutivi del ritmo di scansione del rettangolo bianco e polveroso; il ritorno ciclico non è mai esattamente lo stesso e l'opera non è mai finita...Nel tempo di percorrenza del perimetro del rettangolo, che richiede circa 2 minuti, l'esperienza contemplativa è tattile, temporale, spaziale, visiva e olfattiva.

Nello stesso padiglione si trova l'installazione/performance **one in a time**, di Alicja Kwade, un'artista polacca nata nel 1979. L'artista propone una riflessione sul tempo psichico, sulla memoria non lineare. La performance si svolge in uno spazio articolato, un ambiente ritmato da colonne e specchi, in cui lo spettatore si trova coinvolto in un confronto con



Alicja Kwade, *One in a time*, 2017, installazione/performance.



due persone identiche, o gemelle, che compaiono in luoghi e momenti distinti del suo movimento stesso, provocando un effetto inquietante di *dejà vu*; sia gli oggetti che i visitatori si riflettono negli specchi, suscitando dubbi percettivi sulla realtà e il suo doppio. Lontano dallo svolgimento della performance, che implicherebbe un tempo di coinvolgimento di circa 20 minuti, per l'osservatore, può bastare il tempo di restare catturati dalla propria immagine riflessa che si mescola agli oggetti e agli altri corpi che attraversano l'ambiente.

Sul tema del tempo psichico, ma in una sfaccettatura che riguarda gli stati alterati di coscienza, troviamo, all'arsenale, l'opera di Jeremy Shaw, **towards universal pattern recognition**. L'artista canadese, nato nel 1977, combina le foto di persone ritratte in momenti di estasi religiosa con un particolare acrilico prismatico che crea una ripetizione e una distorsione dell'immagine...è l'osservatore che, spostandosi nelle varie direzioni, vede l'immagine mutare continuamente, mentre la sequenza temporale è fissata, staticamente, facendo perdere la consapevolezza del tempo che scorre, come accade, appunto, negli stati alterati di coscienza.

Sempre all'arsenale, l'opera **atrato**, di Marcos Avila Forero, un artista colombiano nato nel 1983, riporta ad un altro aspetto del concetto di tempo e cioè all'idea del tempo condiviso e del tempo come luogo di cambiamento dei gesti e delle pratiche dell'uomo nella quotidianità. Nel suo video, che dura circa 5 minuti, si assiste all'antica pratica africana del *tamboleo*, che consiste nel colpire la superficie di un fiume con le mani per creare una musica. Attraverso il ritmo dei battiti sull'acqua, a stretto contatto con la natura del fiume e dei corpi disposti in cerchio, in ascolto reciproco, c'è un desiderio di

ricongiungersi alle radici dimenticate, di recuperare le pratiche lontane e cadute in disuso nel tempo, per poter ritrovare la pace del vivere insieme, in un accordo armonico della società.

Con questa ottica di visione del tempo, dilatata nella durata, si possono guardare i documenti video della **planetary dance** di Anna Halprin, nata nel 1920 in America da famiglia ebrea e l'opera **a stitch in a time**, di David Medalla, nato a Manila nel 1942. Entrambi questi artisti hanno dato vita ad un lavoro che si compone e si struttura negli anni ma che può essere fruito anche in soli pochi minuti...

Dal 1981 Anna Halprin continua la sua danza con diversi gruppi e la ripete, tutti gli anni, ai quattro angoli del mondo mentre David Medalla, dal 1968 ad oggi, chiede ai viaggiatori che incontra e ai visi-



Da sinistra: Jeremy Shaw, *Universal pattern recognition*, 2016, fotografia d'archivio b/n, acrilico, cromo.

Anna Halprin, *Planetary dance*, dal 1981 ad oggi, performance.

Koki Tanaka, *Of walking in unknown*, 2017, tecnica mista.





Dall'alto: Lee Wan, *Proper time*, 2016, installazione.

Anne Imhof, *Faust*, 2017, performance.

tatori delle sue mostre, di contribuire a comporre insieme l'opera, modificando, così, anche la gerarchia creativa tra artista e pubblico.

Il tempo, si dice spesso, non basta mai...ma la comprensione e il giudizio si fondano sul tempo che dedichiamo alle cose, perché è col tempo che le cose diventano parte di noi.

Ciprian Muresan, un artista rumeno nato nel 1977, realizza, nell'opera **all images from a book of Correggio**, un'operazione di accelerazione e compres-

sione del tempo nello spazio. Mureșan stratifica, su uno stesso foglio, le tracce dei disegni elaborati a partire dalle immagini trovate, sfogliando il libro antico di Correggio, come se esse fossero tutte visibili in uno stesso istante e contemporaneamente, in una sorta di flipbook accelerato e cristallizzato in un istante di tempo.

L'installazione di Koki Tanaka (nato in Giappone nel 1975), **of walking in unknown**, sempre all'arsenale, ci interroga sull'energia nucleare e lo fa attraverso una riflessione riguardante il tempo e la distanza. La sua marcia da Kyoto alla centrale nucleare più vicina è durata 4 giorni. Tanaka osserva che, in caso di incidenti nucleari, tutta l'area intorno risulterebbe contaminata e il territorio, percorso dall'uomo in 4 giorni di cammino, diventerebbe, in un istante, un luogo morto, impraticabile per migliaia di anni...in mostra si trovano il documento video (...della durata di 4 giorni!) e gli oggetti che sono stati esposti alle radiazioni, raccolti durante il cammino...impressionante!

Un altro **hombre que camina** lo troviamo all'arsenale, in un video, un documento molto affascinante della durata di 21 minuti circa, di Enrique Ramirez, nato nel 1979 a Santiago del Cile. Qui il senso del ritmo del passo dell'uomo è sopraffatto dalla monumentalità dell'atemporalità del luogo, l'immenso deserto salato di Uyuni, in Bolivia.

Un tempo pressoché infinito servirebbe per visionare i materiali del padiglione coreano, allestito dall'artista Cody Choy con l'opera **color haze**. Al di là dell'appariscente look architettonico del padiglione, addobbato con neon multicolori, come un'attrazione di Las Vegas, all'interno si trovano alcune installazioni e una parete ricca di proiezioni video, che documentano la sua bellissima ricerca sull'occidentalizzazione della Corea e sul modo in cui i conflitti culturali influenzano la socializzazione. Nel padiglione coreano c'è anche l'opera di Lee Wan, nato nella Corea del Sud nel 1984, dal titolo **proper time**. Si tratta di una stanza con oltre 600 orologi, ciascuno dedicato ad una persona che l'artista ha intervistato e le cui lancette si muovono a velocità diverse, in base alla quantità di tempo che ognuno di loro deve lavorare per guadagnarsi un pasto, stabilendo, così, una relazione tra il tempo di produzione e il tempo di consumo.

Nel padiglione della Germania, presso i Giardini, ci si trova immersi nella spettacolare performance **Faust** di Anne Imhof, nata a Geissen, in Germania, nel 1978. Si tratta di un'opera lunga e che è fruibile solo partecipando direttamente. La performance, che si

sviluppa in tutte le varie stanze del padiglione contemporaneamente, può occupare, volendo, 5 ore e anche l'intera giornata...suggerirei di dedicare almeno un'ora (io sono rimasta lì per circa un'ora e mezza) alla visita di questo padiglione, perchè ciò che accade lì dentro mette continuamente alla prova, in diversi modi, i corpi dei visitatori. Chi osserva diventa, a sua volta, attore e protagonista sulla scena. I performers utilizzano diversi oggetti, fra i quali la fionda, il telefono cellulare, il fuoco, la chitarra...interagiscono fra loro e con gli animali; le azioni si sviluppano a vari livelli di altezza nello spazio, anche sotto il pavimento, di metallo e di vetro trasparente e su appositi piani inclinati, posti in alto, creando, così, mondi avvolgenti in cui tutti siamo immersi e le identità e i ruoli si scambiano e si confondono. L'intensità delle emozioni e dei pensieri che scaturiscono dalle azioni, dai suoni, dai gesti fisici, vocali e strumentali è notevole...Le percezioni di noi, della morte, della violenza, della rabbia e delle altre emozioni che ci accadono e cambiano nel tempo, si possono apprezzare consapevolmente solo se decidiamo di viverle, restando lì per molto tempo...

Invece, un tempo breve di fruizione (suggerirei circa 5 minuti, più che altro per la salute dei polmoni...) può essere dedicato al padiglione israeliano, dove è esposto **sun stand still**, un lavoro sul tempo, site specific, di Gal Weinstein, un artista israeliano nato nel 1970. L'opera riguarda il tempo, si potrebbe dire un tempo archeologico, perchè fa riferimento alle immagini mitologiche di Israele presenti nella memoria collettiva del popolo israeliano ed è realizzata con un processo organico che, evolvendosi nel tempo, traccia, con la muffa, disegni sempre mutevoli. Il titolo dell'opera fa pensare al sorgere del sole, come quasi ad un miracolo che, magicamente, ogni giorno si ripete e scandisce il ritmo quotidiano dell'esistenza.

C'è da dire che, quest'anno, le muffle vanno proprio di moda alla biennale...infatti, nel padiglione Italia, troviamo l'opera **imitazione di Cristo**, di Roberto Cuoghi (nato a Modena, nel 1973), che si forma e si costruisce nel tempo, attraverso un processo di mutazione causato dalle muffle...(anche qui è meglio evitare di soggiornare a lungo).

Un padiglione che, a mio parere, non desidera molto di essere visto è quello danese...già il titolo dell'opera, progettata da Kirstine Roepstorff, **influence: theatre of glowing darkness**, disincentiva un po' la visita...inoltre è richiesto di prenotare e di permanere all'interno del padiglione, nell'oscurità, per mezz'ora, senza la possibilità di uscire prima dello scadere del tempo...insomma, io l'ho evitato...

Invece, nel padiglione francese, ai Giardini, volendo, si può sostare per ore...

l'opera di Xavier Veilhan (nato a Lyon nel 1963), **studio Venezia**, invita i visitatori al coinvolgimento immersivo. Si possono suonare gli strumenti musicali messi a disposizione oppure si può, semplicemente, fermarsi ad ascoltare...l'architettura dell'ambiente è costruita in modo articolato, seguendo alcune suggestioni del Merzbau di Kurt Schwitters e favorisce una particolare acustica.

E se facciamo insieme la musica, allora sì, il tempo passa in fretta e scorre piacevolmente...

Dall'alto: Gal Weinstein, *Sun stand still*, 2017, tecnica mista.

Xavier Veilhan, *Studio Venezia*, 2017, tecnica mista.



CARTOLINA DA VENEZIA: VIVA ARTE VIVA

...E GIÀ L'ITALIANO ZOPPICA, SENZA POESIA

Le Grandi Esposizioni Universali, le Mostre Internazionali come Venezia coi suoi Padiglioni Nazionali, il Circo, con la donna cannone e quella barbata, Buffalo Bill e i pellerossa a cavallo, i Grandi Musei Nazionali, sono il frutto della mentalità Ottocentesca eurocentrica razzista e colonialista e da quasi due secoli partecipano a volte in sinergia altre volte in competizione tra loro, alla costruzione dell'estetica dello Stato Nazione, questo avviene in un'epoca dove l'arte potrebbe anche non avere più solo un passaporto.

Quella stessa mentalità eurocentrica razzista e colonialista, oramai desueta, renderebbe oggi tali istituzioni estremamente inattuali, tuttavia gli enormi investimenti Pubblici e le sponsorizzazioni private tutt'altro che disinteressate, le alimentano e le hanno fatte arrivare fino a noi.

La Biennale di Venezia, è forse l'unica istituzione che ha saputo rinnovarsi profondamente nel corso dei decenni e mantenere un carattere <ulturale> che prevale in genere sul carattere retorico che l'ha generata. Tuttavia, capita che delle occasioni, finiscano per dimostrare chiaramente chi è che comanda davvero.

Nella più piatta e allo stesso tempo confusionaria Biennale Arte degli ultimi decenni, in un trionfo di <valorizzazione> di vecchie cose e nuove starlet, in una atmosfera paranoica <Arsenico e vecchi Morlotti direbbe il grande Echaurren>, in un panorama desolante a metà tra mercatino del modernariato e fili colorati, in una atmosfera da luna park in dismissione tra neon, sculture giganti di cartapesta e polistirolo, tipo capannoni del Carnevale di Viareg-

gio fuori stagione, con scenografie d'altri tempi, incontriamo l'estetizzazione dell'esotico mescolato a troppi film a più non posso che a prescindere dal tema esposto si presentano in veste porno glamour, HD, schermi retroilluminati come panini in una insegna pubblicitaria.

Quello che maggiormente colpisce, è che la mostra del 2017 potrebbe essere benissimo del 1987, del 1997, del 2007 o di qualsiasi altro anno. Il tempo storico, evidentemente per la curatrice NON ESISTE. Poco o niente ci racconta del nostro tempo, forse metà delle opere esposte sono di autori morti o ottugenari, il resto giovanotti di belle speranze accarezzati dal mercato.

Solo alcuni Padiglioni nazionali del Latinoamerica, ci hanno mostrato invece una certa vitalità.

Come nel caso del Brasile, menzione speciale, e dell'Uruguay con Mario Sagradini, Uruguay che sta esponendo da anni artisti ed opere di grande rigore formale e contenuti coraggiosi, o quello del Cile o ancora l'ottimo Padiglione Messico con Carlos Amoraes sempre interessante.

Delude il Padiglione Spagna, dove Colomer, pur esponendo lavori di eccezionale importanza, ci propone non le opere vere ma video e foto delle stesse, raggelando la visione dello spettatore.

Stesso gelo nel Padiglione del Belgio come in quello dei Paesi Nordici. Discreto ed elegante il Padiglione Svizzero, interessante anche la Russia, mentre il Venezuela, mostra una proposta incerta come il futuro del Paese in un momento storico decisivo.

Non dimentichiamo che si parla sempre di Arte di Stato, quindi in ogni caso, l'atmosfera *ministeriale* si respira pesantemente, come si respira fortemente l'ingombrante aura del mercato con una curatrice che se ne frega della ricerca e vive seguendo la legge secondo la quale sono il prezzo e la collocazione delle opere, che ne determinano il valore e la qualità e non il contrario. Arte di Stato al padiglione Germania, uomini e mezzi va bene, ma in definitiva per dire cosa?

Forse solo Eliasson con il suo <circo retorico> come mai prima nel suo percorso, ci fa capire con le sue lampade che siamo nel 2017, in una realtà complessa di interferenze tra differenti attori sociali, epoca di migrazioni, agenzie, ONG Stato e privati, onnipresenti volontari, volontari della schiavitù volontaria. Ovvio si guarda sempre con simpatia a un vecchio lavoro di Kiki Smith, Bas Jan Ader, a Antoni Miralda o a Maria Lai, ma c'era veramente necessità di questo, nel 2017?

Occasione persa dal mio punto di vista ma certamente utile ai mercati per voltare pagina dopo mostre impegnate (anche ipocritamente) a trattare temi politico-sociali.

Ernesto Neto è stato molto criticato per l'esposi-

Video tratto da "IyEye of Benin - Comparing views on rituals" a cura di Paolo Rosso con Stephan Köhler e Georges Adéagbo, Serra dei Giardini.
Foto N. Braga





Mario Sagradini, *La ley del embudo*,
legno, 2017.
Foto Gianni Franchellucci

zione ottocentesca degli indigeni amazzonici come belve ammaestrate, forse una scelta azzardata, ma bisogna conoscere l'animo meticcio del Brasile per comprenderne in fondo tutte le ragioni, comunque si è avuta un tipo di partecipazione per quanto discutibile, diversa qualitativamente dalla pantomima del nigeriano Atiku, veramente patetica, con centinaia di fatine rosa argento con il cavallo bianco e le barchette a svolgere un rito del quale sanno nulla, come far fare l'Ikebana agli Inuit, in una via di Buenos Aires, e questo nonostante l'impegno delle performer tutte rigorosamente ovviamente volontarie.

L'esotismo si vende, questo il risultato, lo sfruttamento del negro dello schiavo, del subalterno, l'esposizione pura e semplice di meccanismi di potere. Bello Achille Mauri alla Serra, che essendo una serra era più serra del Padiglione Danimarca, bello anche Marcos Avila Forero, all'Arsenale, ma ovvio, il contenitore può cambiare il segno alle opere.

Un'ultima nota, triste, sul Padiglione italiano. Impressionante. Buio e impressionante, nero come il fascismo di ritorno che opprime il nostro Paese. Impressionante, sentire la gente uscire felice nel proclamarsi orgogliosi di essere italiani, bella roba. Giovani artisti entusiasti del loro decretato fallimento futuro visto che ogni attenzione sarà da oggi dedicata ai pochi eletti. In un Paese laico come il nostro, certo si sentiva la nostalgia di tanta

cristologia. Impressionante spiegamento di uomini e mezzi, per azzerare le generazioni future, perfino l'ottimo Andreatta Calò, ispirato a Per Barklay, ricordava le illusioni di David Copperfield più che un'opera d'arte, ci si aspettava almeno di veder apparire o sparire Nessie o un jumbo. Per fortuna a Venezia c'è tanto altro da vedere.

Olafur Eliasson,
Padiglione centrale ai Giardini.
Foto N. Braga



VIVA ARTE VIVA

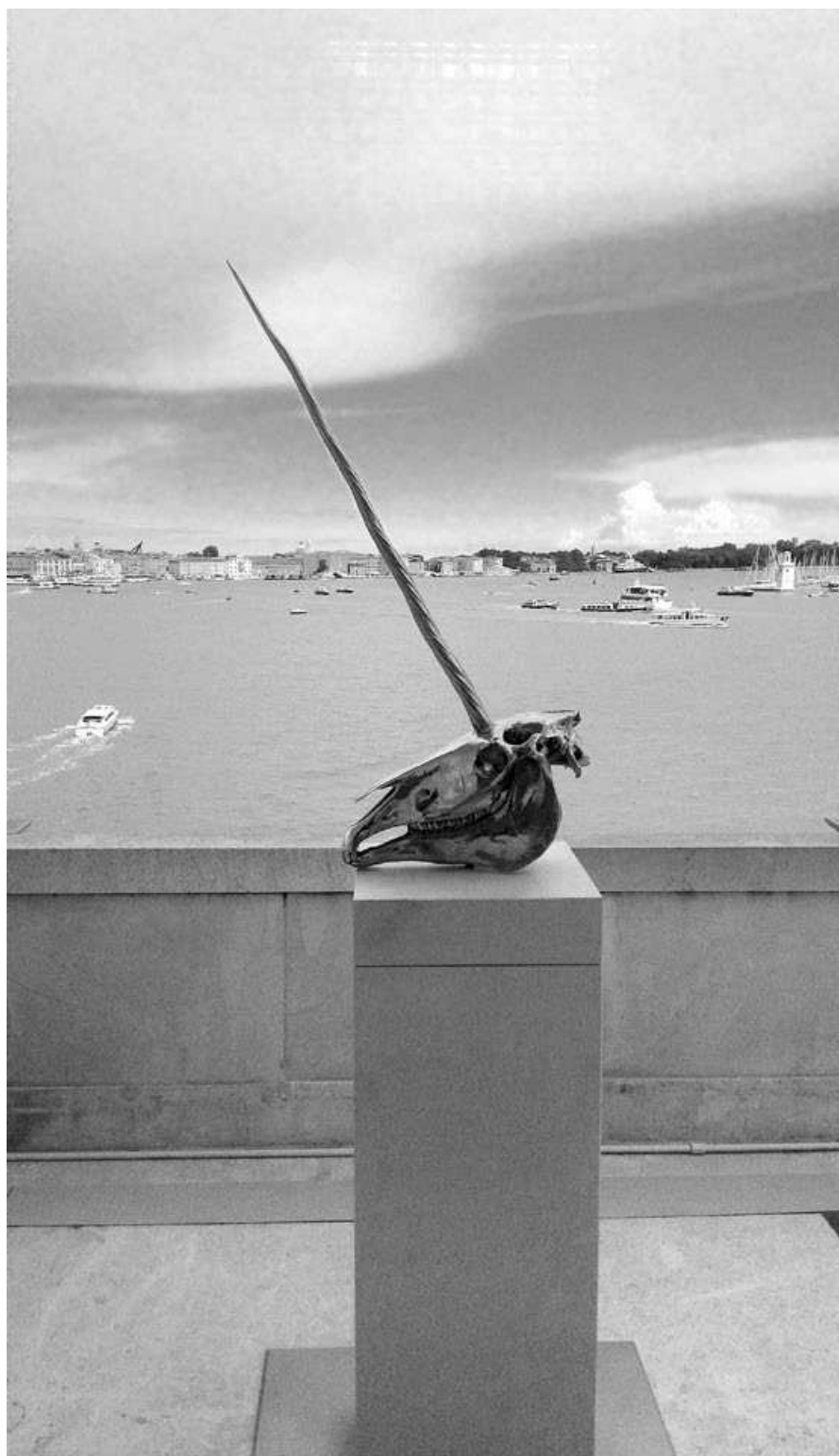
OVVERO LA COMPARSATA DELL'ARTE

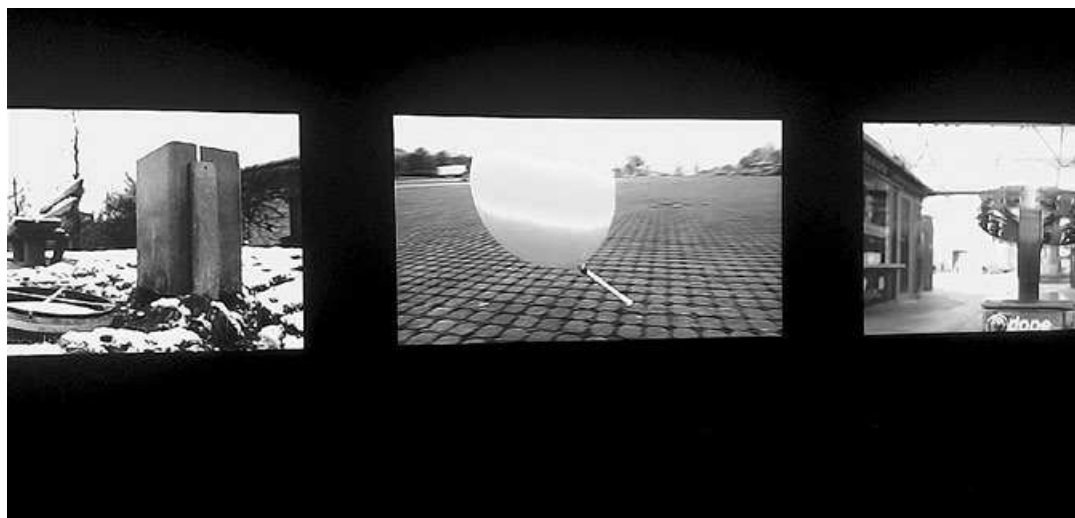
Damien Hirst, *Skull of a Unicorn*, Oro e argento, 2017.

Per comparsata si intende un'apparizione improvvisa e di breve durata, talvolta motivata dal desiderio di farsi notare. E così, come se dovesse apparire in una comparsata, viene esposta e messa in scena l'arte nei nove Trans-padiglioni curati da Christine Macel. Ma sia chiaro, ben venga comunque la com-

parsata perché al di fuori del tempo di oggi in Laguna, tempo grigio e funesto che minaccia un grande film su un'unica grande star: Damien Hirst a Venezia. E del film spaventano soprattutto i titoli di coda con i denari e i ruoli non scritti, ma più lunghi dell'intera visione. E ben venga anche il coraggio per tutti i 103 artisti presenti per la prima volta in Biennale, nonché quello delle nomine e dell'operato dei membri della Giuria Internazionale.

Analizzando la mostra, uno dei primi intenti era quello di mostrare come "più che mai, il ruolo, la voce e la responsabilità dell'artista appaiono dunque cruciali nell'insieme dei dibattiti contemporanei. È grazie alle individualità che si disegna il mondo di domani, un mondo dai contorni incerti, di cui gli artisti meglio degli altri intuiscono la direzione." Ma se ci vogliamo affidare all'intuito dell'artista e alla sua voce, se vogliamo esaltarne il ruolo sottolineandone le responsabilità, dobbiamo anche avere il coraggio di abbandonarci alle sue forze, posizionandoci nel suo spazio che è lo spazio della vita. E allora viene da chiedersi se questo luogo è indovicabile in un libro sigillato al di sotto di una teca di vetro, in una tenda riempita di indigeni a seconda delle esigenze delle riprese (Ernesto Neto) o infine se questo luogo può ridursi da spazio del vivere in comune a spazio e basta (Maria Lai). Perché altrimenti è davvero difficile cogliere questo primo intento in una Biennale che finisce per essere di troppi colori e di poche domande. Infatti, partendo dalle (in)adeguate possibilità che si volevano consegnare alle energie delle singole opere, si finisce presto in una confusione generazionale e in un sormontarsi di pratiche artistiche e contesti differenti nel quale i lavori si silenziano a vicenda. Si presti però attenzione: perché è qui che è in gioco un secondo proposito di questa Biennale, ovvero quello di instaurare un dialogo e un rapporto tra l'artista, la sua pratica e l'osservatore. Un rapporto che deve essere all'altezza del presente e delle sue complessità se la Biennale vuole porsi come un avamposto sull'arte e sul mondo. E quanti dei 120 artisti invitati dalla curatrice lo sono? Bisogna sicuramente guardare all'operare di Shimabuku che in *Oldest and Newest Tools of Human Beings* sottolinea, in una silenziosa vibrazione, dei comuni denominatori tra pietre preistoriche e iPhone odierni, mentre in *Sharpening a Macbook Air* fa emergere, in una tagliente ironia, le possibilità inaspettate di un Mac, creando sorrisi preoccupati. Anche la volontà del sistema espositivo di essere fluido e privo di demarcazioni tra le specifiche sezioni, non agevola le opere e si rischia così di poter godere appieno solo dei video nei black box. A questo proposito la videoartista Guan Xiao nel suo video a tre canali *David* pone





Nevin Aladag, *Traces*, Videoinstallazione HD a tre canali, 6,05".

interrogativi sui modi di vedere le cose, in una cultura iper-materializzata e amnesica, mentre Nevin Aladag con *Traces* si interroga su come l'immagine e il suono possano sopraggiungere simultaneamente per raccontare una storia in un contesto dove gli strumenti sono liberati dalla presenza dell'uomo e le più disparate situazioni urbane diventano i suonatori di un'orchestra solitaria.

Per quanto riguarda i padiglioni nazionali, Xavier Veilhan nel Padiglione Francia si ispira al *Merzbau* di Kurt Schwitters per creare uno studio di registrazione dentro il quale per 7 mesi sono invitati a suonare e registrare musicisti da tutto il mondo per portare in vita questo studio/scultura. Anne Imhof al Padiglione Germania si aggira in uno spazio dove i confini di vetro svelano ogni cosa, con possibilità di trasparenza e controllo. Una performance dove i corpi sono schiacciati e resi disponibili ad interfe-

renze e relazioni con oggetti e altri corpi. Mentre il Padiglione Grecia con il suo *Laboratorio dei dilemmi* si rivolge alle angosce e alla confusione degli individui invitati al dilemma tra il salvare lo straniero e mantenere la sicurezza del nativo. Sintetizzando, se si vuole cogliere una *Viva Arte Viva*, non basta moltiplicare e sparpagliare opere, anche se con il buon intento di celebrare l'esistenza stessa dell'arte e degli artisti, ma è necessario anche modificare radicalmente strutture e apparati.

E questo sì che avrebbe potuto essere un "*atto di resistenza, di liberazione e di generosità*" nei confronti dell'arte e degli artisti. Perché, se come è stato scritto, "L'arte è l'ultimo baluardo, un giardino da coltivare al di là delle mode e degli interessi specifici" non può sicuramente diventare una serra con piantine disordinate, illuminate e abbeverate a comando.



Xavier Veilhan, Padiglione Francia, 57. Esposizione internazionale d'Arte, Venezia 2017.

ESTETICA DELLE MIGRAZIONI

UN RIGOROSO E ORIGINALE METODO DI RICERCA

Stimoli considerati intrinsecamente positivi o negativi (valutazione edonica) attivano una modalità di risposta automatica (in maniera non intenzionale, inconsapevole e non controllabile). Se ci troviamo di fronte un'immagine, o un termine che rimanda a "un'immagine", connotata negativamente, la sua valutazione associativa immagazzinata nella memoria a lungo termine è attivata automaticamente ogni volta che il termine o l'immagine viene incontrato.

Spesso utilizziamo termini, come migrazioni, ondate migratorie, esodo massimo, parte di un patrimonio comune, legati ad una comunicazione giornalistica o politica. Termini ai quali, quella stessa comunicazione lega una certa "immagine" degli stessi, con una connotazione che immagazzinandosi nella memoria, potrebbe essere associata alle future esperienze di tali termini e immagini.

Ho cominciato uno studio sulla raffigurazione iconica di scambi migratori e di mappe campite con differenti colorazioni di pelle umana, anche per la possibilità di arricchire questi termini di nuove connotazioni (estetiche), legando ad essi anche altre possibili "immagini". Quest'opera promuove un processo di ricategorizzazione e nuova simbolizzazione di termini, immagini e valutazioni; ripartendo dall'atto percettivo che riforma l'istruzione semantica che potrà essere associabile alle future esperienze.

MAPPE MODULARI DI SCAMBI MIGRATORI

Prendiamo in considerazione una mappa. Questa sarà costituita da regioni. Le regioni sono caratterizzate da colori. Se considerassimo le regioni come spazi costituiti da moduli di popolazione e i colori come colori delle diverse popolazioni, allora potremmo pensare di realizzare mappe di scambi migratori.

Definiamo scambio migratorio una specifica permutazione di moduli di popolazione di diversi colori, nel rispetto della condizione di contiguità (regioni contigue, che hanno un lato in comune, non possono avere lo stesso colore). Pertanto una popolazione di un certo colore porterà, nello scambio migratorio, il proprio colore ad abitare nuove forme e a generare nuove interazioni.

Chiamiamo interazione: la relazione e l'influenza reciproca che si verà a generare, di volta in volta, tra i diversi colori confinanti e le diverse regioni (forme) che abiteranno.

PREFERENZE ESTETICA TRA MAPPE STOCASTICHE DI MASSIMO ESODO E MINIMA MIGRAZIONE CON 3 E CON 8 COLORI

Mappe con scambi migratori di massimo esodo

Abbiamo realizzato due mappe planari, tassellando un piano quadrato con 8 poligoni stocastici equivalenti, ottenuti dalla combina-

ne automatica di 128 triangoli isoscele-rettangoli; adoperando una "procedura automatica che genera regioni equivalenti" (Perillo G., *Composizione con poligoni dai rapporti proporzionali*, in Pittura, proprietà combinatorie e composizioni modulari, pagg 24-25, ed. Giuseppe Laterza, 2016).

Successivamente sono stati colorati gli otto poligoni (regioni) delle due mappe, rispettivamente con 3 colori e con 8 colori, rispettando la condizione di contiguità.

È stato avviato un primo scambio migratorio, cercando di ottenere il maggior esodo possibile (ondata migratoria). Abbiamo inoltre scelto di separare (con procedura random ove possibile) i moduli di popolazione di ogni regione, in due gruppi equivalenti. Con l'intenzione dunque di generare il più alto tasso di migrazione abbiamo cercato il più possibile le combinazioni che non lasciavano, o rendevano minima, la presenza di ceppi originari (moduli autoctoni) nelle regioni d'origine. Scegliendo (random tra le estensioni equivalenti) di salvaguardare le maggiori estensioni di popolazione di uno stesso colore (blu, poi rosso per la mappa con 3 colori), abbiamo proceduto all'assegnazione del primo colore scelto, alle nuove aree.

Con la stessa procedura del primo scambio migratorio, abbiamo realizzato nuove migrazioni fino allo scambio di ogni singolo modulo di popolazione dei diversi colori; realizzando in totale 4 movimenti di scambi migratori. La sequenza finale (sia con 3 che con 8 colori) è composta da 5 mappe, con 4 movimenti.

Mappe di migrazioni minime

Date le stesse mappe iniziali precedenti, con stesse regioni e stessi colori, abbiamo scelto di separare (con procedura random ove possibile) i moduli di popolazione che migreranno, in due gruppi equivalenti. Abbiamo proceduto con gli scambi migratori, cercando di ottenere la minor migrazione possibile. Pertanto hanno migrato, per ogni movimento, i moduli di popolazione di metà regione per colore (con procedura random prima tra le regioni di uno stesso colore, ove necessario, e poi tra le due metà della regione).

Anche in questo caso abbiamo scelto, random tra le estensioni equivalenti, di salvaguardare le maggiori estensioni di popolazione di uno stesso colore (blu, poi rosso per la mappa con 3 colori).

La sequenza finale (sia con 3 che con 8 colori) è composta da 5 mappe, con 4 movimenti.

Esperimento

È stato realizzato un esperimento con alunni di 13 anni di Scuola Secondaria di I grado, per valutare la preferenza estetica tra mappe, singole e intere sequenze (vedi Fig. 1, Fig. 2, Fig. 3, Fig. 4), di massimo esodo e di minime migrazioni.

Risultati:

	Minima migrazione	Massima migrazione
A	9	42
B	20	31

Tabella 1. Preferenza estetica tra le intere sequenze migratorie minime e massime per ogni colorazione.
A= 3 colori, B= 8 colori con gradazioni

	A		B	
	<i>Minima migrazione</i>	<i>Massima migrazione</i>	<i>Minima migrazione</i>	<i>Massima migrazione</i>
1				
2	12	39	18	33
3	11	40	14	37
4	15	36	21	30
5	19	32	19	32

Tabella 2. Preferenza estetica tra ogni mappa di minima migrazione e massimo esodo per ogni colorazione.
A= 3 colori, B= 8 colori con gradazioni

	<i>Minima migrazione</i>	<i>Massima migrazione</i>
A	12	14
B	21	18

Tabella 3. Preferenza estetica tra le intere sequenze della minima migrazione e tra le intere sequenze della massima migrazione, delle 2 colorazioni.
A= 3 colori, B= 8 colori con gradazioni

	<i>Minima migrazione</i>		<i>Massima migrazione</i>	
	A	B	A	B
1	15	17	15	18
2	10	23	16	19
3	14	23	18	15
4	11	15	15	16
5	7	20	10	17

Tabella 4. Preferenza estetica tra ogni mappa di minima migrazione delle 2 colorazioni.
Preferenza estetica tra ogni mappa di migrazione di massimo esodo delle 2 colorazioni.
A= 3 colori, B= 8 colori con gradazioni

Le Tabelle 1 e 3 mostrano, rispettivamente, una decisa preferenza per le sequenze di mappe di massima migrazione e con maggior numero di colori.
I risultati persistono, nella quasi totalità dei casi, nella votazione di

ogni singola mappa a confronto, nella Tabella 2 e 4.
Le mappe, singole e intere sequenze, di massimo esodo, caratterizzate da minori ridondanze, da maggiore complessità e da maggiore variazione (scambi di forme e colori), risultano esteticamente preferite.



Fig. 1 - Massimo esodo con 3 colori, acrilico su legno cm 30x30 ognuno.



Fig. 2 - Minima migrazione con 3 colori, acrilico su legno cm 30x30 ognuno.



Fig. 3 - Massimo esodo con 4 gradazioni di rosso e 4 gradazioni di verde, acrilico su tela cm 90x90 ognuno.



Fig. 4 - Minima migrazione con 4 gradazioni di rosso e 4 gradazioni di verde, acrilico su tela cm 90x90 ognuno.

MAPPE CON COLORAZIONI DELLA PELLE UMANA

Proviamo a prendere in considerazione le colorazioni della pelle come colori, prima ancora di considerarle come connotazioni culturali di differenze etniche. Se colorassimo, ad esempio, i poligoni di una mappa con le colorazioni della pelle di diversi individui, alcune con colorazioni più omogenee tra loro e altre più eterogenee, quali mappe risulterebbero esteticamente preferite?

Esperimento

Anche in questo caso è stato realizzato un esperimento con alunni di 13 anni di Scuola Secondaria di I grado, per valutare la preferenza estetica tra le immagini proposte, non dicendo che si trattava di colorazioni di pelle umana.

Abbiamo realizzato due mappe planari, adoperando la stessa procedura dell'esperimento precedente e le abbiamo colorate in modo tale da ottenere rispettivamente:

- una mappa con 5 e l'altra con 7 toni di colore di pelle chiara, piuttosto vicini tra loro, vedi Fig. 1 e Fig. 4
- una mappa con 5 e l'altra con 7 toni di colore di pelle scura piuttosto vicini tra loro, vedi Fig. 2 e Fig. 5
- una mappa con 5 e l'altra con 7 toni di colore di pelle, dal più chiaro al più scuro, vedi Fig. 3 e Fig. 6

È stato chiesto ad alcuni gruppi di alunni di votare ogni immagine con un voto da 1 a 10; secondo il proprio giudizio estetico. Ad altri gruppi è stata mostrata la sequenza delle tre mappe, ed è stato chiesto di votare la propria preferenza estetica tra le tre figure.

Risultati:

	Fig. 1 - Fig. 4	Fig. 2 - Fig. 5	Fig. 3 - Fig. 6
Giudizio estetico	199	217	306
Preferenza estetica	1	10	21

Tabella 1. Giudizio estetico per ogni mappa e preferenza estetica tra le tre mappe.

La Tabella 1 mostra una votazione maggiore per le due mappe con colorazioni che vanno dalla più chiara alla più scura.

Anche nella preferenza estetica le mappe con maggiore variazione cromatica risultano maggiormente votate. Inoltre, tra le mappe con colorazioni della pelle più omogenee, risultano esteticamente preferite quelle con tonalità scure, ritenute dagli alunni più profonde e intriganti.

Alla richiesta di motivare la propria scelta, diversi alunni hanno risposto che la Fig. 3 e la Fig. 6 comprendono i colori delle altre due figure e risulta, così, più completa. Tra gli altri che hanno assegnato la loro valutazione a favore di queste stesse figure, alcuni ritengono bella l'armonia dei colori, altri ritengono bello il contrasto tra i colori. Le immagini con colorazioni eterogenee (Fig. 3 e Fig. 6), con maggiore variazione di colori, risultano dunque esteticamente preferite.

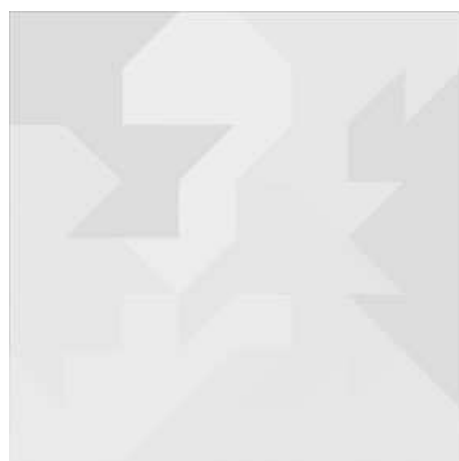


Fig. 1 – Pelle chiara, 5 colorazioni omogenee, acrilico su tela, cm 90x90.



Fig. 2 – Pelle scura, 5 colorazioni omogenee, acrilico su tela, cm 90x90.



Fig. 3 – Pelle mista, 5 colorazioni eterogenee, acrilico su tela, cm 90x90.



Fig. 4 – Pelle chiara, 7 colorazioni omogenee, acrilico su tela, cm 90x90.



Fig. 5 – Pelle scura, 7 colorazioni omogenee, acrilico su tela, cm 90x90.



Fig. 6 – Pelle mista, 7 colorazioni eterogenee, acrilico su tela, cm 90x90.

RAPPRESENTARE IN ARCHITETTURA

CANONI SPAZIALI E REGISTRI SEMIOTICI

José Leonardo Prieto Fandiño
Architetto e Magister
in Architettura.
Universidad Nacional,
Bogotá, Colombia.

Rappresentazione e registri semiotici

L'essere umano vive immerso in una realtà costituita di "cose" esistenti di per sé e di artefatti creati da lui stesso, attraverso i quali egli concepisce e domina il mondo (Vygotskij, 1934/1954). Egli è costretto a comunicare, almeno per illustrare queste "cose" e il funzionamento e l'uso dei suoi artefatti, tanto da essere identificato come "animale semiotico" (Rossi Landi, 1978). Ma deve anche creare reti relazionali fra gli oggetti (Zubiri, 1989, cap. III), modificando di fatto la realtà stessa nella quale vive.

Accettiamo e facciamo nostre le parole di Henry Margenau e Lawrence LeShan (2002, pag. 18, traduzione nostra):

«Lo spazio di Einstein non è più vicino alla realtà che il cielo di Van Gogh. La gloria della scienza non si trova in una verità più assoluta che la verità di Bach o Tolstoj, solo che entra nell'atto della creazione stessa. Con le sue scoperte, l'uomo di scienza impone un proprio ordine al caos, così come il compositore o il pittore al suo; un ordine che sempre si riferisce ad aspetti limitati della realtà e si basa sulla cornice di riferimenti dell'osservatore.»

La materialità del mondo delle cose è tratto essenziale della condivisione comunicativa fra esseri umani, un continuo andirivieni fra la realtà oggettiva e quella ideale. La volontà comunicati-

va si realizza solo per mezzo di rappresentazioni, una volta scelti opportuni registri (Duval, 1993); per "rappresentare" intendiamo l'azione di far presente qualcosa nella immaginazione (propria o altrui) con parole, segni, formule, cenni, schizzi, figure, ..., all'interno di una ovvia complessità simbolica dei diversi linguaggi, complessità controllata dai convenzionalismi specifici di ciascun mezzo.

Esistono modalità specifiche di rappresentazione in grado di raggiungere un certo tipo di indipendenza, per esempio quando si può parlare del *registro di rappresentazione*, cioè un modo chiaramente definito di procedere che si fonda su basi riconoscibili e determinate, inconfondibili l'uno con l'altro:

«[...] è essenziale non confondere i tre poli costitutivi di ogni rappresentazione: l'oggetto rappresentato, il contenuto della rappresentazione, cioè ciò che una rappresentazione particolare presenta dell'oggetto, e la forma della rappresentazione, cioè la sua modalità o il suo registro» (Duval, 1999, pag. 16, traduzione nostra);

«Invece di parlare di sistema di rappresentazione abbiamo scelto la parola *registro*. (...) la parola registro si usa abitualmente per indicare diverse modalità di usare la lingua per esprimersi o di usare una tastiera in musica. Storicamente, questa è la parola che usò Cartesio nel suo primo libro di

Fig. 1
Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*,
Como, 1932 - 1936.



Geometria (1637) per distinguere la scrittura algebrica delle curve e la loro rappresentazione figurale» (Duval, 1999, pagg. 43-44, traduzione nostra).

Uno stesso oggetto concettuale, rappresentato in due registri diversi, può generare percezioni diverse o addirittura opposte, il che rende necessaria l'analisi della logica stessa della rete mentale che li lega, che mette in relazione i due registri.

Un caso evidente ed emblematico di questo fatto sono i diversi registri che l'essere umano ha utilizzato per rappresentare i numeri. I primi tentativi ideati dall'essere umano sono identificati da una relazione iconica fra il numero (come quantità) e il registro che lo rappresenta: la materialità della rappresentazione è un indice concreto diretto della quantità che si intende rappresentare.

TRE  

Mantenere questo grado di iconicità è possibile fino a che i numeri rappresentati si mantengono in una raccolta cardinalmente bassa; ma, una volta che l'essere umano raggiunge un certo grado di sviluppo, i numeri che maneggia superano questi valori. In questo momento la relazione iconica che esisteva fra rappresentazione e oggetto concettuale semplicemente si fa impossibile, e l'essere umano fa uso di una figura artificiale: nasce la convenzione.

TRE 3

La convenzione (formule, indici, codici, segnali, ...) serve all'essere umano per ideare un nuovo registro che non è strettamente legato alla iconicità; in questo modo i numeri possono essere rappresentati grazie a una materialità che non rinvia più all'oggetto rappresentato ma ad alcune leggi proprie di un determinato "modo di rappresentare".

Registri e architettura

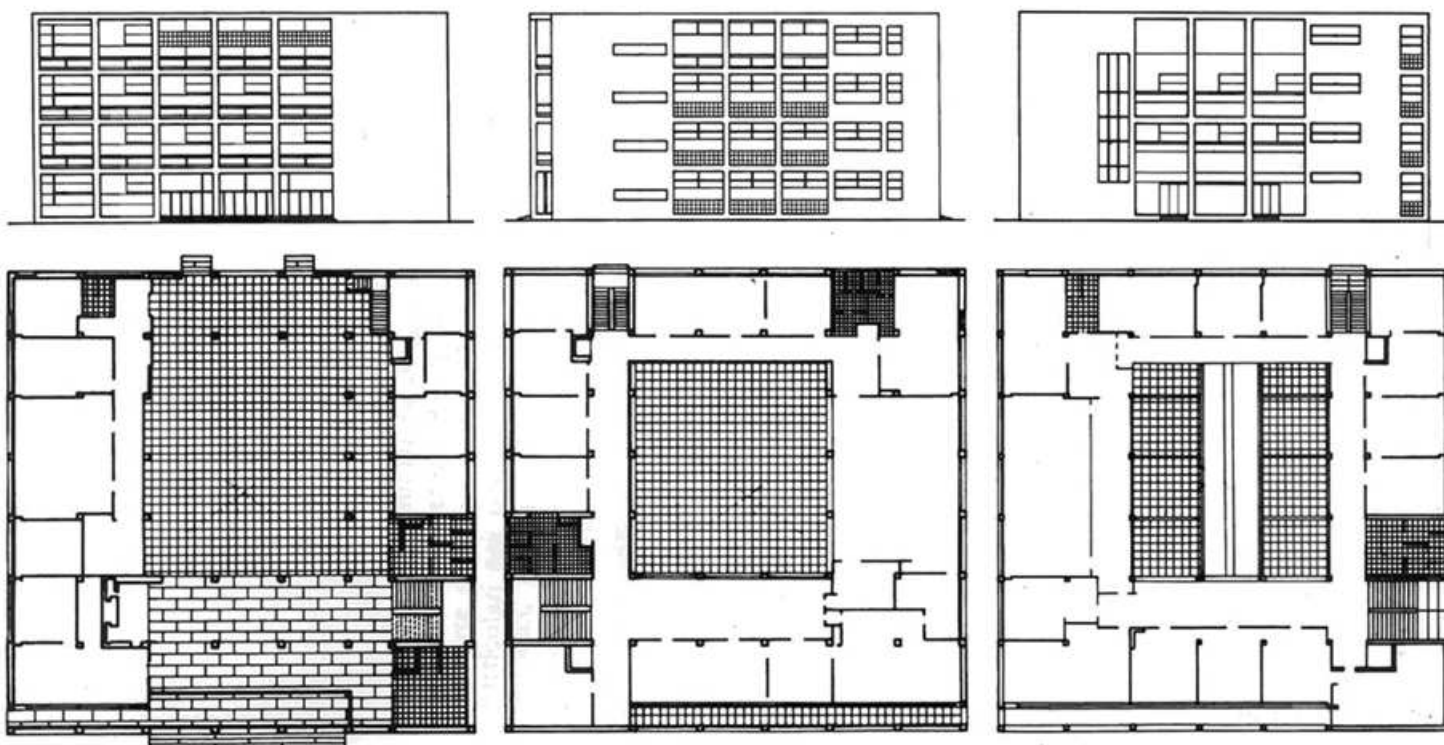
In architettura l'unico mezzo per arrivare a concepire determinate operazioni consiste nella scelta di un determinato registro di rappresentazione e poi agire su quello.

Prendo come esempio la famosa *Casa del Fascio* di Giuseppe Terragni (1904 – 1943) realizzata a Como fra il 1932 e il 1936.

Si tratta di un edificio a forma di parallelepipedo rettangolo, completamente basato su forme geometriche elementari: la facciata è un rettangolo di base 33,2 m e altezza 16,6 m, la metà; tutto in esso è geometria elementare, gioco di pieni e di vuoti che si susseguono, coppie di rette solo parallele o perpendicolari tra loro; una forma che, nel pieno rispetto della "architettura razionalista" fascista, vuole geometrizzare al massimo le forme. Perfino troppo razionalista, per i gerarchi fascisti che dovevano dare l'approvazione e i fondi per la sua realizzazione.

È ben noto che Terragni venne a sapere che i suoi studi preliminari non sarebbero stati accettati; e così li addolcì, creando una nuova struttura, tutta sulla carta, che vinse il concorso e il suo progetto

Fig. 2
Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*,
schizzi realizzati fra il 1931 e 1932.



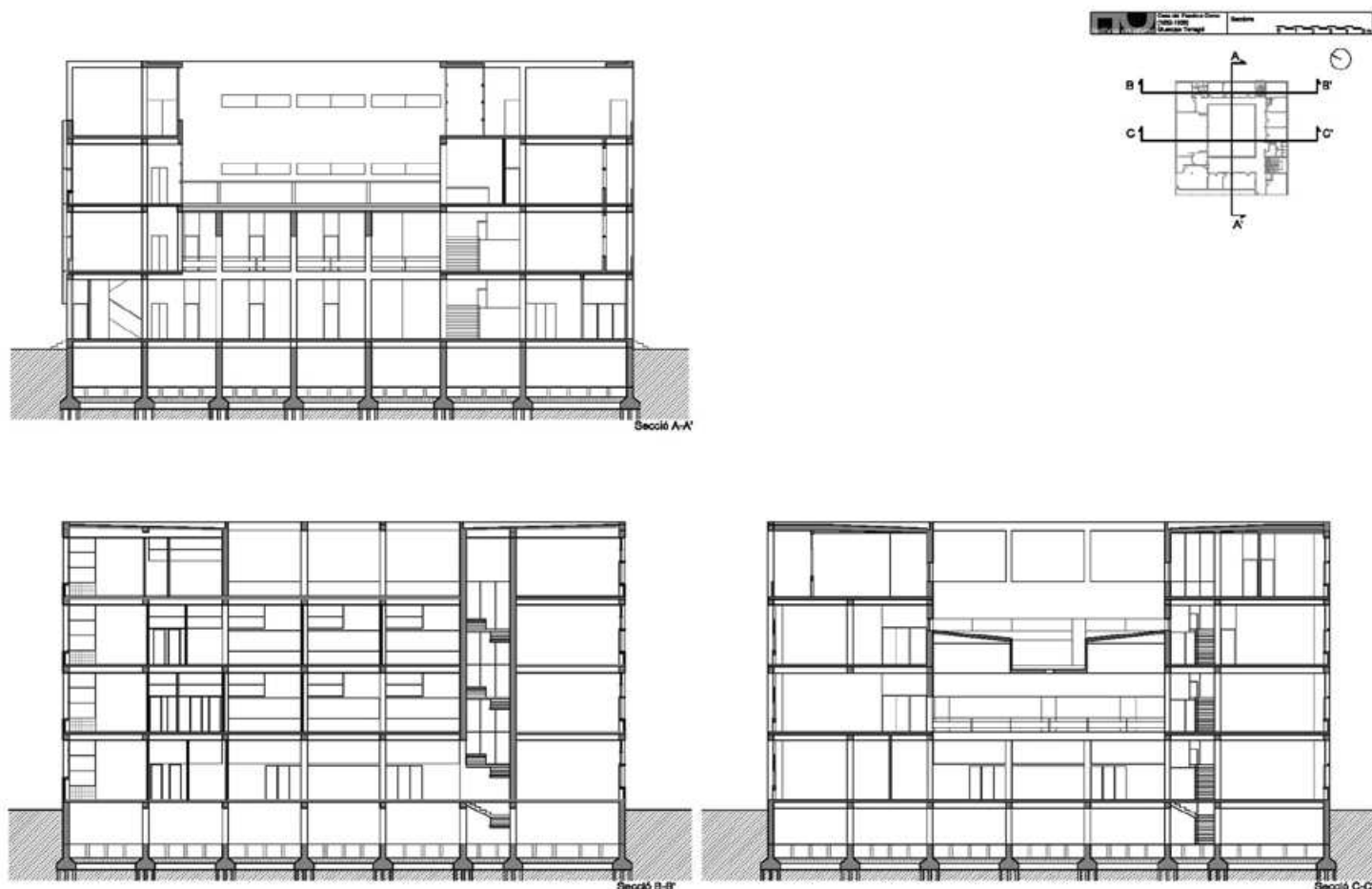


Fig. 3
Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*,
schizzi realizzati fra il 1931 e 1932.

risultò vincitore. Ma quando poi si iniziò la vera e propria costruzione, l'architetto ripristinò il primo progetto e diede il via alla sua realizzazione.

Perché il secondo progetto vinse il concorso? Che elementi architettonici aggiunse Terragni al primo? Elementi decorativi, scegliendo come registro semiotico lo schizzo che abbellisce e non modifica la struttura in sé: colonne, cornici, timpani, lesene (cioè fusto, capitello e base); si tratta di dare allo stesso schizzo una referenza architettonica classicista, con elementi inutili semplicemente aggiunti, un gioco semiotico di grande raffinatezza.

L'impresa costruttrice non poteva sapere dell'inganno perpetrato al committente e dunque realizzò la prima opera, ricca di vetrocemento, vetro, marmo botticino, marmo di Trani, marmo nero belga, intonaco dipinto.

Terragni si impegnò dunque in una lotta tutta interna fra la definizione di un esercizio monumentale di alto carico politico e una risposta decorosa alle richieste dei postulati moderni della sua epoca. Così, l'operazione di livellamento classicista dei piani non è un inganno, ma si propone come la maniera in cui poté presentare una *membratura* in grado di essere

accettata da occhi che ancora necessitavano di elementi classici per assimilare, accettare un edificio. Si tratta di un concorso di architettura; non si sta vendendo un edificio, si sta socializzando una forma particolare di vedere e fare l'architettura, un processo nel quale tanto le memorie di progettazione, i piani tecnici, i rilievi architettonici fanno parte di un tutto. Un immaginario collettivo di quel che potrà arrivare a essere un'architettura prima di essere materializzata per mezzo di quella rappresentazione speciale che è l'edificio costruito.

Come secondo esempio, considero i fotomontaggi altamente sofisticati di Enric Miralles (1993); l'uso di una scala grafica permette di percepire simultaneamente le diverse parti di un edificio nella materialità di un unico piano architettonico; tali fotomontaggi, da un punto di vista cubista, stabiliscono una nuova prospettiva multipla del progetto.

Qui Miralles sviluppa un sistema duale fra disegno in pianta frammentato e un esercizio di rappresentazione dello spazio a partire dal collage fotografico.

Si tratta di due registri giustapposti disposti per concepire una *Gestalt* strumentale, diretta non tanto a un osservatore esterno, ma stabilita come sup-

porto al lavoro di progetto del creatore stesso. Nelle parole dello stesso Miralles: «[...] perché il modo stesso di lavorare o costruire, costruisce lo spazio».¹ L'immagine corrisponde a una parte della sua proposta per il rinnovamento della zona portuaria di Bremerhaven: *La Baumpromenade*. Essa si identifica come un sentiero elevato sovrapposto a una via; questa caratteristica di percorso, proprio della *promenade*, è affrontata tanto per l'apparizione di questa concrezione propria dei piani di sezione,² quanto per la modulazione contestuale del collage fotografico; il tutto connesso da una pianta generale che serve da tessuto connettivo e termina stabilendo una vera *Gestalt* capace di supportare il processo di progetto cercato da Miralles.

Architettura, registri, rappresentazioni, linguaggi, epistemologia

Proponiamo un interessante brano di Maurici Pla (2006):

«In epoche di crisi, le parole sogliono uccidere l'architettura. E l'assenza di un'architettura viva e realmente autonoma resta compensata dai numerosi flussi di chiacchiere, chiacchiere che circolano da un estremo all'altro della cultura architettonica come se esse fossero l'architettura stessa [...]. Nelle epoche di maggior vitalità architettonica, molti architetti hanno saputo sviluppare una scrittura che, in nessun caso, pretende confondersi con il *logos* architettonico» (Pla, 2006, pag. 7, traduzione nostra). La scelta critica di questo Autore cade sul registro della parola scritta; a suo avviso, negli ultimi anni i testi che parlano di architettura si sono limitati a servire come base per una visione "esterna".

L'architettura mostra dunque preferenze per de-

terminati registri di rappresentazione, sia perché le forniscono determinati strumenti tecnici sia perché presentano un grado di iconicità che facilita la sua trasmissione.

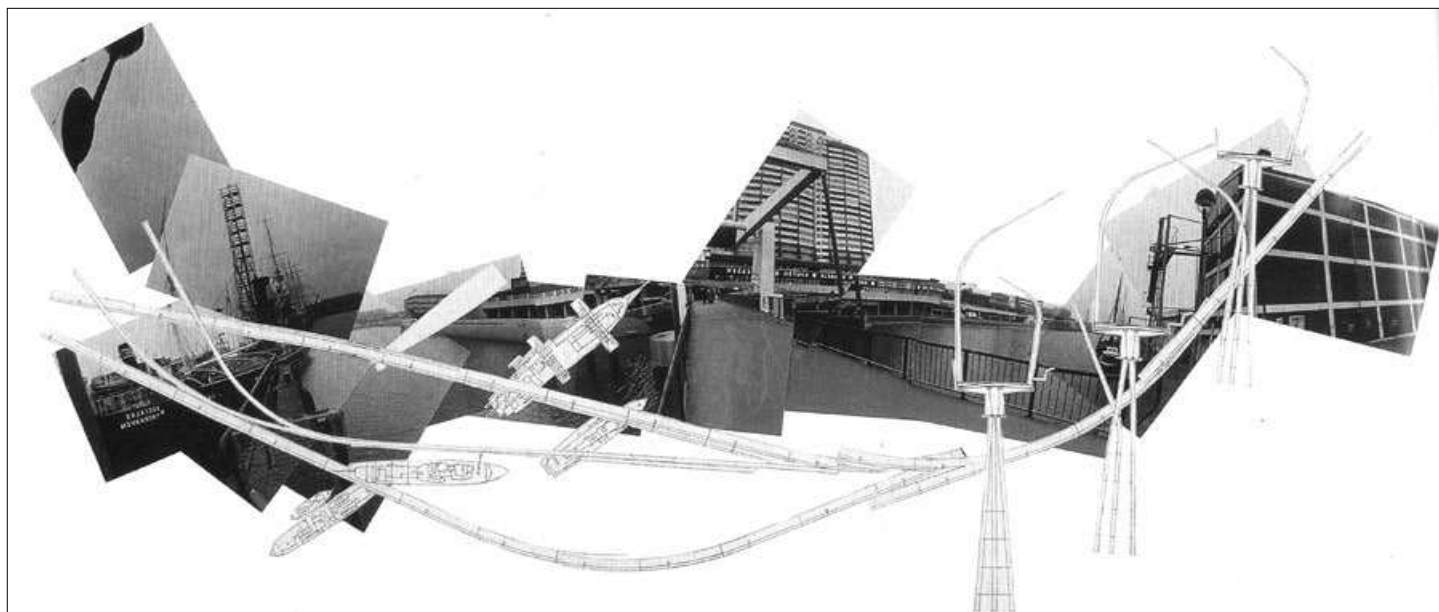
La problematica della scelta del registro rappresentativo in architettura è stata affrontata da diversi lavori teorici. Alcuni autori hanno preso le distanze dalle generalità della rappresentazione e si sono concentrati sullo studio di un determinato registro e nell'obiettivo che questo ha nel campo della creazione architettonica.

Robin Evans (1995), per esempio, indaga sulla maniera nella quale lo spazio e la geometria hanno marcato il modo stesso in cui l'architettura è stata rappresentata:

«Senza la fede dell'architetto nel fatto che alcune linee definite geometricamente vanno ad accrescere quel qualcosa più sostanziale e distinguibile che non un disegno, non potrebbe esserci architettura [...]. La geometria è una cosa, l'architettura un'altra, però c'è geometria nell'architettura. La sua presenza è assunta come la presenza della matematica è assunta nella fisica, o come quella delle lettere è assunta nelle parole. La geometria è intesa come una parte costitutiva dell'architettura, è indispensabile per essa, però in alcun modo non dipendente. Gli elementi della geometria sono concepiti come i mattoni che costruiscono una casa, i quali sono concepiti con cura altrove e trasportati sul sito della costruzione, pronti da essere usati» (Evans, 1995, pag. XXVI, traduzione nostra).

Evans mostra assoluta preferenza per i registri grafici, non solo per la capacità che essi possiedono di dar conto di concetti spaziali, ma anche perché il registro delle immagini si differenzia dagli altri

Fig. 4
E. Miralles - B. Tagliabue,
Remodelación del Puerto de Bremerhaven, collage, 1993.



(numeri, lettere e perfino edifici costruiti), nella sua qualità di iconicità e trasmissione immediata di immagini, non solo fisiche, ma anche mentali. «Unite con i numeri e le parole, le immagini aiutano ad oggettivare quel che una coscienza personale in nessun'altra maniera potrà arrivare a fare. La magia delle immagini è spesso spiegata tanto attraverso la sua trasmissione di sentimenti come per le sue proprietà mimetiche, però è ancora più certo che questo inarrivabile mistero radichi nel fatto che queste esteriorizzano un aspetto della percezione o che sembrano farlo, come se uno stesse vedendo attraverso di esse, il che non succede nello stesso modo con i numeri e le parole» (Evans, 1995, pag. 357).

Per quanto riguarda il tema delle immagini come registro di rappresentazione, Jorge Sainz (1990) affronta il tema del disegno architettonico con strumenti specifici dell'analisi linguistica; comincia facendo chiarezza sul fatto che non vuol assegnare la categoria del linguaggio al disegno architettonico, ma solo usare strumenti che, fino al momento, non sono stati utilizzati per il suo studio.

Bruno Zevi (1918 – 2000) (1948) affronta invece il tema della rappresentazione con attenzioni di carattere più epistemologico, legate al modo in cui l'architettura è stata insegnata e trasmessa: «Il problema della rappresentazione dello spazio, lungi dall'essere risolto, non è nemmeno posto. Mancando un'esatta definizione della coerenza e del carattere dello spazio architettonico, manca di conseguenza l'esigenza di rappresentarlo e di diffonderlo» (Zevi, 1948, pag. 35).

Per Zevi lo spazio è l'essenza e il fondamento dell'architettura, la storia dell'architettura essendo basata sulla funzione di tale spazio; l'edificio costruito è l'unica materialità capace di generare i percetti necessari per poter assimilare e rappresentare veramente un'opera architettonica.

Elabora di conseguenza una revisione dei diversi registri che si sono usati tradizionalmente per rappresentare l'architettura: piante, tagli, facciate, fotografie, mostrando tanto i vantaggi come i limiti di ciascuno. Le piante sono qualcosa di astratto, estranee a qualsiasi tipo di esperienza visiva dell'edificio; però, allo stesso tempo, mostra come questo registro è l'unico che permette di percepire in maniera simultanea le diverse parti che compongono un'opera architettonica. Descrive le facciate come uno sviluppo semplificato delle piante dove si recupera la componente di verticalità, il cui principale componente da rappresentare è la relazione delle parti dell'edificio fra di loro e non, come sarebbe naturale nella percezione di un edificio, il modo in cui queste

parti si relazionano realmente con l'osservatore. Indica infine le fotografie come registri capaci di catturare in modo concreto la materialità dell'edificio ma che, per il fatto di essere legate a un unico frammento di tempo, sono incapaci di dar conto di quella continuità di tempi e spazi impliciti nella percezione che un osservatore ha di un edificio costruito.

Zevi analizza il modo in cui l'architettura ha cercato di risolvere le perdite dei processi di rappresentazione; la molteplicità dei registri che usa la disciplina architettonica non è un fatto fortuito, è inclusa in una strategia di più alto livello, la quale si basa sull'uso di un grande numero di registri di carattere indipendente, i quali a loro volta si basano sull'uso di un gran numero di registri di carattere indipendente, che però finiscono con il complementarsi gli uni con gli altri e che possono in un momento specifico relegare la propria indipendenza a favore della creazione di una rappresentazione integrale olistica.

Un aspetto che hanno in comune gli studi precedenti (pur nella loro profonda diversità) è quello di porre in evidenza che in architettura nessun registro, nemmeno l'edificio costruito, e questo può sembrare un assurdo, possiede una natura assoluta e che una sola rappresentazione non riesce a dar conto di un'architettura pensata come totalità.

Logos architettonico

Gli architetti che sono riusciti a sviluppare ricerche coerenti all'interno delle proprie opere hanno stabilito una strategia specifica nello sviluppare i propri processi rappresentativi; i loro disegni, schemi, edifici o scritti sono riconoscibili non per una questione di stile, ma perché quella data struttura che li supporta è la stessa. In altre parole, le opere di questi architetti sono conformate da differenti rappresentazioni di una stessa idea che chiameremo il *logos* architettonico del suo autore.

Questa idea, in ciascun processo rappresentativo che la invoca, si pone alla prova di sé stessa per aggiustarsi e ridefinirsi, ricorrendo alla percezione, sia quella dello stesso autore sia di terzi, come unico giudice capace di stabilire la sua validità.

Proprio il fatto di non avvertire il compito della percezione nella rappresentazione fu uno dei principali errori nei quali incorse una parte dell'architettura moderna. Nella sua ricerca per fondare criteri per una "nuova architettura", libera da quel che consideravano tare ereditate dal passato, molti architetti moderni semplicemente hanno eliminato dai propri progetti qualsiasi elemento "decorativo", cioè quegli elementi che non rispon-

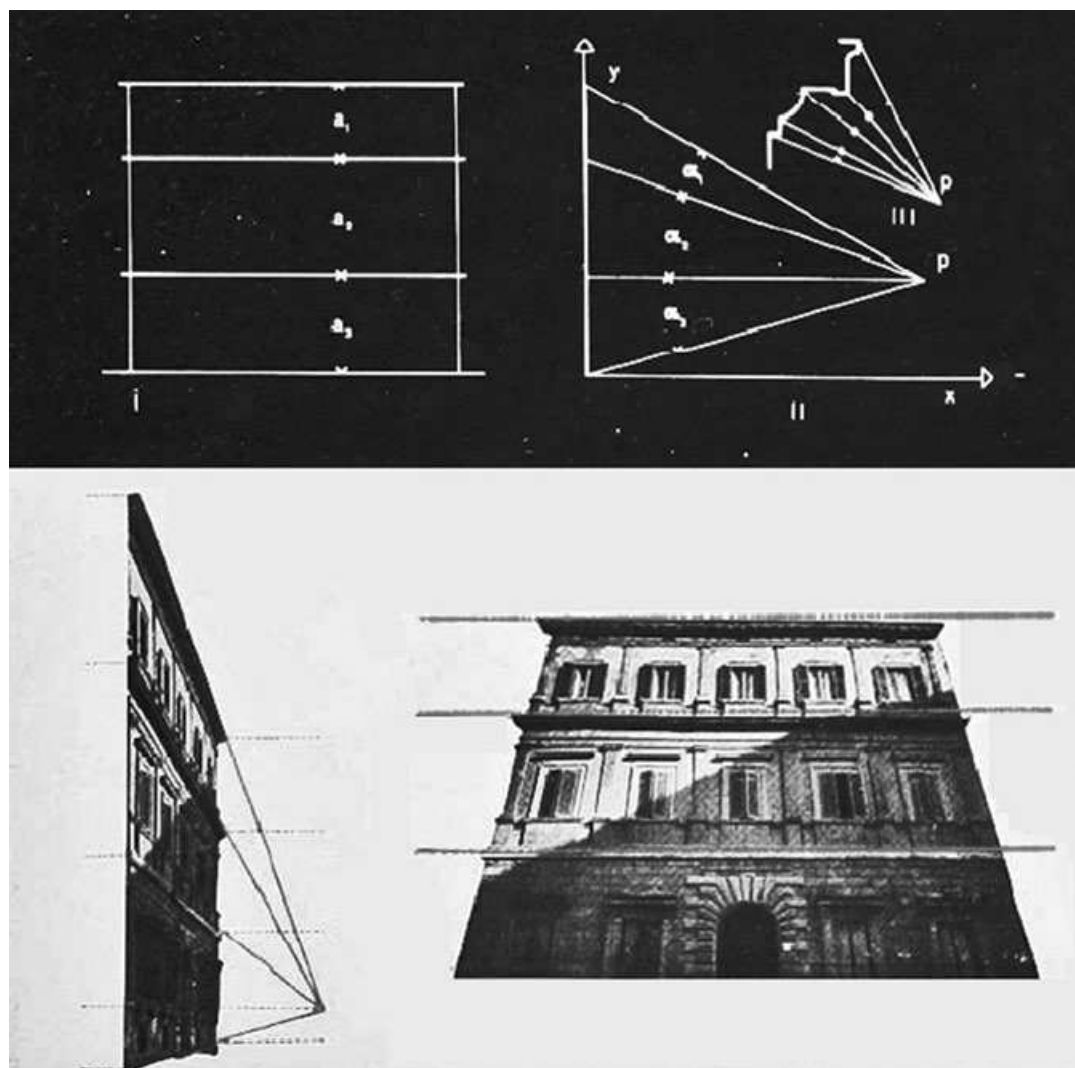


Fig. 5
Tratta da Moretti (1951-52), pag. 6.

devano né a richieste strutturali né funzionali.

Una delle prime critiche che si fecero a questa architettura moderna fu quella di Luigi Moretti (1907 – 1973) (1952), la quale si basa precisamente sul modo in cui ci si stava allontanando in forma dogmatica da tradizioni classiche che, avallate grazie a secoli di depurazione, avevano creato un contesto di operazioni plastiche con un grado alto di sofisticazione.

«La presenza costante nell'architettura antica delle cornici e delle modanature ci indica che questi elementi dovevano assolvere funzioni espressive e formali inequivoche e fondamentali. Poiché in un linguaggio quando una modalità sintattica rimane viva e dominante per secoli, vuol dire che è connaturata alla struttura intima del linguaggio medesimo» (Moretti, 1952, pag. 5).

Queste operazioni permettevano all'architetto di usare un linguaggio che, grazie a una ricchezza lirica secolare, era capace di caratterizzare in modo potente la forma nella quale l'osservatore

sperimentava la propria rappresentazione.

Molte abitazioni moderne, pur tenendo conto di essere state disegnate per soddisfare i più alti livelli di confort, terminavano con l'essere abbandonate dai suoi abitanti che le qualificavano come incompatibili con una nozione di casa nel senso di focolare domestico.

Il fatto è che l'architetto, oltre a rispondere ad alcune richieste strutturali o soddisfare un programma funzionale, deve incorporare nella sua opera un respiro percettivo che aiuti l'osservatore a sincronizzare i suoi logos architettonici personali con quel che gli propone la rappresentazione, cioè l'architetto deve offrire alle sue rappresentazioni un minimo livello di decoro che permetta loro di essere accettate.

La nozione di *venustas* della quale parla Vitruvio (I sec.), lontano dalla componente soggettiva dei gusti individuali, è situata in questa nozione di decoro (Vitruvio Pollione, 1992, Libro 1, Capitolo 2):

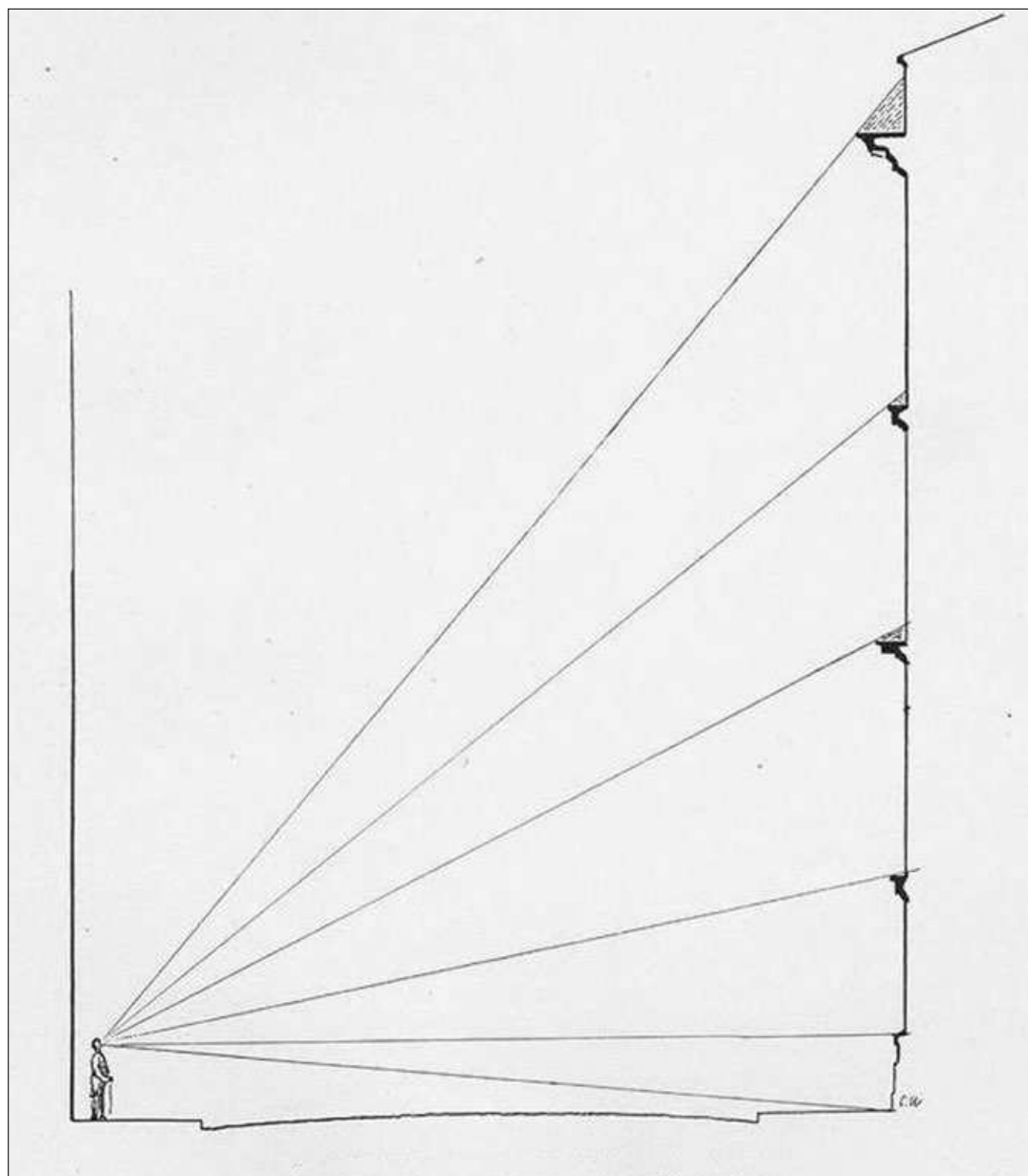
«Decor autem est emendatus operis aspectus,

probatis rebus compositi cum auctoritate.» [Il decoro è un corretto aspetto dell'opera o costruzione che consta di elementi regolari, assemblato con bellezza].

Il decoro cioè consta di quelle operazioni che, libere da richieste estranee alla propria realizzazione, permettono all'architetto di calibrare la componente percettiva implicita nella rappresentazione delle sue idee. Questo decoro può essere pensato e usato per ridurre la maniera nella quale l'osservatore percepisce l'edificio; così, i triglifi dei templi greci compiono la funzione percettiva di articolare la componente verticale delle colonne con la orizzontalità del friso, mentre gli spigoli vivi delle colonne doriche esasperano la verticalità nell'entra-

re in risonanza con la luce del sole; le modanature e cornici classiche, allo stesso tempo in cui permettono di percepire l'edificio come una unità, nel mettere in risalto i confini della sua membratura (Fig. 5), garantiscono la percezione di ciascuno dei suoi elementi nel servire da articolazione fra loro (Figg. 6 e 7). In architettura, specialmente nella percezione dell'edificio costruito, il processo percettivo è altamente complesso; il tempo e lo spazio impliciti in questo processo fanno sì che l'architetto debba rispondere a una realtà quantica dalle molteplici possibilità a partire da una materialità unica e inamovibile. Nell'edificio, come rappresentazione massima dell'iconicità delle proprie idee, l'architetto deve sorvegliare in modo scrupoloso la materialità che

Fig. 6
Tratta dal sito della Escuela de
Arquitectura de la Universidad de
Navarra, España:
<http://www.unav.es/ha/002-ORNA/mold.htm>



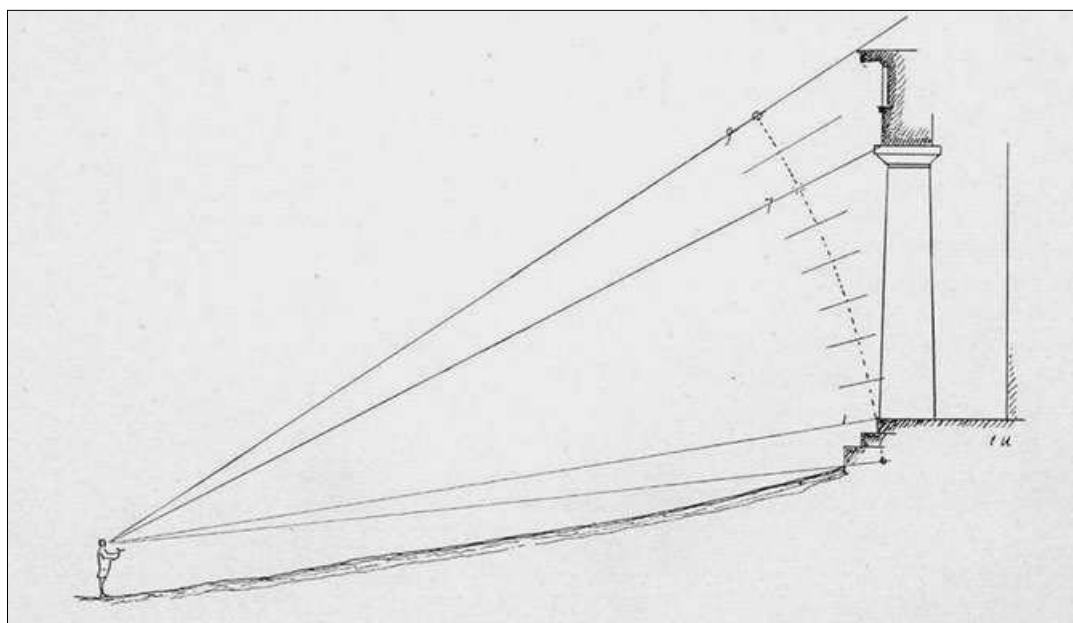


Fig. 7
Tratta dal sito della Escuela de
Arquitectura de la Universidad de
Navarra, España:
[http://www.unav.es/ha/002-ORNA/
mold.htm](http://www.unav.es/ha/002-ORNA/mold.htm)

crea. Una sporgenza di pochi centimetri più bassa o più alta di quanto indicato o perfino una fila di mattoni nella quale lo spessore della malta che unisce i mattoni non sia quello adeguato, sono dettagli che possono distruggere la validità di tutta la rappresentazione (Prieto Fandiño, 2013).

Però, allo stesso tempo, l'architetto deve usare la materialità dei propri edifici come giudice, il più severo e logico, dal suo proprio logos architettonico; scrivere sopra quel che la sua materialità può insinuare, astrarre dettagli particolari per mezzo di un disegno, frammentare il continuo spazio-tempo

che propone in una fotografia o rincorrerlo una e ancora una volta, sono il modo con il quale l'architetto può estrarre i massimi benefici che retroalimentano il proprio logos architettonico.

Il logos architettonico in generale, grazie alla problematica della rappresentazione, ha smesso di essere circoscritto nel mondo puro e libero, però altamente statico, delle idee, per passare al mondo delle cose, imperfetto e con pretese concrete, ma allo stesso tempo insuperabile catalizzatore di ogni progresso della conoscenza umana, simbolo, segno, oggetto, riferimento.

Note

¹ La frase è di Enric Miralles; presa da (Zaera, 1995, pag. 16).

² «L'informazione della sezione non sta tanto nella retorica

della costruzione ma piuttosto della generazione dell'informazione necessaria per determinare la forma». La frase è di Enric Miralles; presa da (Zaera 1995, pag. 16).

Riferimenti bibliografici

- Duval R. (1993). Registres de représentation sémiotique et fonctionnement cognitif de la pensée. *Annales de Didactique et de Sciences cognitives*. 5, 37-65.
- Duval R. (1999). *Les problèmes fondamentaux de l'apprentissage des mathématiques et les formes supérieures du développement cognitif*. Cali: Ed. Universidad del Valle.
- Evans R. (1995). *The projective cast: Architecture and its Three Geometries*. Cambridge (Mass.): MIT.
- Marquinez Argote G. (2006). Realidad, Historia de una palabra desde sus orígenes latinos hasta Zubiri. *Cuadernos salmantinos de filosofía*. [Universidad de Salamanca]. 40, 33, 145-180.
- Margenau H., LeShan L. (2002). *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Cap. 1: Las significaciones de la realidad. Barcelona: Gedisa.
- Miralles Moya E., Zaera Polo A. (Eds.) (1995). *Enric Miralles*. Madrid: Editorial El Croquis. Colección Monografías El Croquis. 72 [II]. ISBN: 9770212568001 ISSN: 0212-5683.
- Moretti L. (1951-52). Valori della modanatura. *Spazio*. 3, 6, 5-12 e 112.
- Pla M. (2006). *La arquitectura a través del lenguaje*. Barcelona:

Gustavo Gili.

- Prieto Fandiño J. L. (2013). *Rogelio Salmons, compositor de percepciones. Revisión del papel de la modénature en la representación arquitectónica*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional. ISBN: 978-958-761-706-1.
- Prieto Fandiño J. L. (2015). Le diverse forme della rappresentazione e le sue implicazioni in architettura. *Disegnarecon*. [Università de L'Aquila, Italia]. 7, 14, 1-8. ISSN: 1828 5961.
- Rossi Landi F. (1978). *Ideologia*. Milano: Isedi.
- Sainz J. (1990). *El Dibujo de Arquitectura. Teoría e Historia de un Lenguaje Gráfico*. Donostia – San Sebastina: Nerea.
- Vigotskij L. (1934/1954). *Pensiero e linguaggio*. Firenze: Giunti-Barbera (1954). [Ediz. Originale in lingua russa: 1934].
- Vitruvio Pollione M. (1992). *De architectura*. A cura di L. Migotto. Pordenone: Edizioni Studio Tesi.
- Zaera A. (1995). Una conversación con Enric Miralles. *El Croquis*. 72, II. [Madrid: El Croquis Editorial].
- Zevi B. (1948). *Saper vedere l'architettura*. Torino: Einaudi.
- Zubiri X. (1989). *Estructura dinámica de la realidad*. Madrid: Alianza.

SEMIOTICA E ARCHITETTURA

PROGETTI "REALIZZATI" E COSTRUZIONI SEMIOTICHE

Bruno D'Amore
Matematico, PhD University
of Nitra, PhD honoris causa
University of Cyprus
(bruno.damore@unibo.it)

José Leonardo Prieto Fandiño
Architetto, Magister Universidad
Nacional de Bogotá
(leonardopf@yahoo.com)

Abstract. In this paper we relate the semiotics with the construction and the architectural representation. We analyze general semiotic themes, iconicity, sketch and we give many concrete examples to show how semiotics are the most important field of the analysis of both theoretical and practical architectural production.

Key words. Semiotic in architecture, icon, representation in architecture.

Sunto. In questo articolo poniamo in relazione la semiotica con la costruzione e la rappresentazione architettoniche. Analizziamo temi di semiotica generale, iconicità, schizzo e diamo vari esempi concreti per mostrare come la semiotica sia il più importante campo di analisi della produzione architettonica, sia quella teorica sia quella pratica.

Parole chiave. Semiotica in architettura, icona, rappresentazione in architettura.

Resumen. En este artículo relacionamos la semiótica con la construcción y la representación arquitectónica. Analizamos temas de semiótica general, iconicidad, elaboración de bosquejos y planteamos ejemplos concretos con los cuales mostrar como la semiótica es el más importante campo de análisis de la producción arquitectónica, tanto en la teoría como en la práctica.

Palabras llave. Semiótica en arquitectura, ícono, representación en arquitectura.

Premessa

In questo articolo vogliamo mostrare esempi dai quali si evince che la semiotica è strettamente e formidabilmente connessa con l'architettura, dato che ogni produzione architettonica consta di molti passaggi in ciascuno dei quali si rappresenta l'oggetto architettonico pensato, dallo schizzo alla realizzazione concreta, per esempio di uno stabile. Questi passaggi semiotici in ciascuno dei quali, scelto un opportuno registro semiotico o un registro ausiliario, si realizza una rappresentazione, sono numerosi e tra loro diversi, ma tutti, nessuno escluso, concorrono alla rappresentazione completa e complessa dell'oggetto architettonico (solo pensato e/o progettato e/o realizzato).

Sosteniamo in questo studio la tesi che la semiotica è l'alleato più fedele nella strutturazione della rappresentazione architettonica.

L'articolo presenta la seguente struttura.

Nei paragrafo 1 si danno brevi cenni di semiotica per limitare il campo ai soli temi che poi ci saranno utili. Nel paragrafo 2 si delinea una scelta epistemologica di base, proponendo l'eterna contrapposizione fra realismo e pragmatismo, per dare una spie-

gazione il più possibile completa della nostra scelta di accettare questa seconda visione. Nel paragrafo 3 si affronta la questione della iconicità, spiegando la nostra posizione al riguardo. Nel paragrafo 4 si mostra la stretta connessione non solo culturale astratta, ma anche concreta, fra l'architettura e certi problemi teorici connessi con la semiotica. Nel paragrafo 5, in particolare, si esamina il cosiddetto schizzo, icona sempre presente nei vari passaggi della costruzione architettonica. Nel paragrafo 6 si dà un esempio complesso che mette in relazione architettura, matematica e musica, mostrando soprattutto gli aspetti semiotici di questa complessa creazione. Il paragrafo 7, la conclusione, tira le fila del discorso compiuto.

Gli aspetti che si potrebbe ulteriormente evidenziare sono molteplici e alcuni non vengono qui affrontati perché è ovvio che un'analisi completa della complessità del discorso è impossibile in poche pagine.

1. Una prospettiva attuale di concepire la semiotica

1.1. Tre componenti della semiotica.

Una prospettiva attuale di intendere la semiotica in modo razionale è quella che da una ventina d'anni è stata messa in luce e utilizzata dai matematici più che dai linguisti, pur se sulla base degli studi classici, dalla antichità classica a oggi (D'Amore, Fandiño Pinilla & Iori, 2013).

Si tratta di una coppia ordinata di componenti:

(a) un apparato di rappresentazioni possibili di un dato oggetto¹ in registri diversi, basate sull'idea di funzione semiotica (sulla quale torneremo tra poco) e sulla scelta rappresentativa da parte del soggetto che vuole intenzionalmente rappresentare;

(b) una coppia di tipologie di trasformazioni che permettono di passare da una rappresentazione semiotica a un'altra, lasciando inalterato il riferimento all'oggetto che si intende rappresentare; tali trasformazioni possono essere di due tipi:

(b1) trasformazione di trattamento che trasforma una rappresentazione in un'altra, ma all'interno di uno stesso registro semiotico;

(b2) trasformazione di conversione che trasforma una rappresentazione in un'altra, ma in un altro registro semiotico.

Questo modo di vedere le cose permette una certa duttilità formale che si è rivelata di grande aiuto in un'interpretazione moderna della semiotica.

1.2. Funzione semiotica.

Per illustrare che cosa intendere per "funzione semiotica" ci ispiriamo a D'Amore e Godino (2006) e a D'Amore, Godino e Font (2007).

Adottiamo in partenza l'idea di Louis T. Hjelmslev (1899 – 1965) (1943) di *funzione di segno* [denomi-

nata da Umberto Eco (1932 – 2016) (1979) con il termine *funzione semiotica*] come la dipendenza tra un testo e le sue componenti e di tali componenti tra loro, ma la estendiamo.

Si tratta delle corrispondenze (relazioni di dipendenza o funzione) tra un antecedente (espressione, significante, rappresentante) e un conseguente (contenuto o significato, rappresentato), stabilite da un soggetto (essere umano o istituzione) in accordo con un certo criterio o codice stabilito. [In realtà, in Eco (1979) si nota come questa dipendenza non abbia sempre ordinamenti prefissati e dunque si evidenzia il carattere della dipendenza, non assoluto ma relativo] (Font, Godino & D'Amore, 2007).

Tali codici possono essere regole (abitudini, accordi) che informano i soggetti implicati (esseri umani o istituzioni) sui termini che devono essere posti in corrispondenza nelle circostanze determinate.

Per noi, le relazioni di dipendenza tra espressioni e contenuto(i) possono essere di tipo:

- rappresentazionale (un oggetto si pone al posto di un altro per un determinato scopo),
- strumentale (un oggetto usa un altro o altri come strumento),
- strutturale (due o più oggetti compongono un sistema dal quale emergono nuovi oggetti).

In tal modo, le funzioni semiotiche e l'ontologia (linguistica, matematica, architettonica, scientifica etc.) associata tengono in conto la natura essenzialmente relazionale della tematica in oggetto e generalizzano in modo radicale la nozione di rappresentazione.

Il compito di rappresentare, dunque, non è esclusivo del linguaggio.

Accettiamo come ulteriore base del nostro discorso la semiotica del logico statunitense Sanders Peirce (1839 - 1914), uno dei giganti dell'epistemologia di questi ultimi secoli, postulando che i distinti tipi di oggetti (situazioni, azioni, concetti, proprietà, argomenti) possono anche essere espressione o contenuto delle funzioni semiotiche. Facciamo nostra la seguente asserzione: «segno è qualsiasi cosa che ne determina un'altra (il suo interpretante) affinché si riferisca a un oggetto al quale essa stessa si riferisce (il suo oggetto) nello stesso modo; l'interpretante si converte a sua volta in un segno, e così via all'infinito» (Peirce, 1931-1958).

Ed ecco dunque una base più solida per quanto stavamo cercando di proporre:

funzione semiotica: si dice che si stabilisce tra due oggetti (astratti o concreti) una funzione semiotica quando tra i due si determina una dipendenza rappresentazionale o strumentale, cioè uno di essi si può porre al posto dell'altro o uno è usato invece dell'altro.

Con l'idea di funzione semiotica si mette in eviden-

za la natura essenzialmente relazionale dell'attività umana e dei processi di diffusione della conoscenza (sotto la condizione di una volontà esplicita di comunicazione).

Essa permette di:

- formulare in termini semiotici e in modo generale e flessibile la conoscenza umana;
- spiegare in termini di conflitti semiotici le difficoltà di interpretazione..

1.3. Registro di rappresentazione e sistema semiotico. Non del tutto banale è intendere che cosa concepire come registro di rappresentazione e sistema semiotico.

Raymond Duval (1996) definisce un *registro di rappresentazione* come un sistema specifico di produzione di rappresentazioni semiotiche, più precisamente come un sistema semiotico che risponde non soltanto a una funzione di comunicazione o di oggettivazione ma anche a funzioni di *trattamento* e di *conversione* (si tratta dunque di una trasformazione di rappresentazione che determina un cambiamento di registro senza modificare l'oggetto denotato, come se l'oggetto in questione fosse a priori). Mentre i trattamenti sono strettamente legati alle caratteristiche del registro utilizzato per la rappresentazione di un oggetto, non esistono regole specifiche di conversione da un registro ad un altro (Duval, 2007, 2008).

Un *sistema semiotico* è definito da Duval (2006a) come un insieme di:

- a) regole organizzatrici per combinare o raggruppare elementi (segni) in unità significative (espressioni, unità figurali elementari);
- b) elementi che assumono valore di senso solo in opposizione di scelta ad altri elementi e al loro uso secondo le regole organizzatrici che permettono di designare oggetti (per esempio, le cifre di una base di un sistema di numerazione).

Ma: «Non tutti i sistemi semiotici sono registri, [lo sono] solo quelli che permettono una trasformazione di rappresentazioni» (Duval, 2006b). In particolare, Duval (2006a, b) distingue quattro tipi di registri di rappresentazione:

- monofunzionali discorsivi (sistemi simbolici),
- monofunzionali non discorsivi,
- multifunzionali discorsivi (lingua naturale),
- multifunzionali non discorsivi (figure, grafici, disegni etc.).

Tutto lo studio proposto da Duval si svolge all'interno della matematica ma esso è facilmente generalizzabile e può essere interpretato in altri domini.

Ogni rappresentazione semiotica fornisce un contenuto (senso o modo di presentazione) differente a seconda del registro semiotico utilizzato per la sua

produzione, mentre l'oggetto rappresentato diventa l'invariante di un insieme di rappresentazioni. Duval (2008) evidenzia la struttura, essenzialmente diadica, di una rappresentazione semiotica nel modo seguente:

{{*contenuto della rappresentazione*, registro semiotico utilizzato}, *oggetto rappresentato*}.

2. Scelte epistemologiche di base

2.1. Realismo.

In più occasioni, diversi autori e noi stessi abbiamo fatto riferimento a una sorta di dibattito interpretativo fra le cose (realismo cosale in senso aristotelico) e gli oggetti che non sono necessariamente cose concrete, ma che possono essere astrazioni. Ci aiuta molto nel capire che cosa intendere per oggetti "reali" il movimento filosofico che va sotto il nome di "realismo ingenuo". Quel che si è chiamato con questo nome non è un termine ingenuo o di buon senso, ma si riferisce al *Naïven Realismus* così definito da Wilhelm Schuppe (1836 – 1913) (*Grundriss der Erkenntnistheorie und Logik*, 1894), cioè quello per cui si riconosce l'indipendenza dell'oggetto conosciuto dall'atto (psichico) attraverso il quale viene conosciuto. Questa idea ha riscontro in un famoso articolo di George Edward Moore (1873 – 1958) del 1903 (pubblicato in *Mind*, con il titolo: *La confutazione dell'idealismo*) che si ispira alla posizione di sir William Hamilton (1730 – 1803) (che però parlava allora di *Realismo Naturale*) il quale attribuisce questo modo di pensare alla filosofia scozzese. [Crediamo però che tutte queste posizioni possano rientrare nel Realismo empirico di Immanuel Kant (1724 – 1804)].

2.2. Realismo vs pragmatismo.

Tornando alle prime righe di questo testo, si noti, nel punto (a), la importante funzione del soggetto umano che sceglie e decide, in una visione pragmatista che si oppone a una visione realista: è l'essere umano che sceglie e decide, nulla e nessuno lo può fare al suo posto; così, è importante notare che la scelta della rappresentazione e delle sue modalità determina anche la scelta delle connotazioni specifiche di quanto rappresentato, che cosa si vuole principalmente mostrare o rappresentare.

Ci pare il caso di affrontare esplicitamente ma brevemente questo dualismo fra realismo e pragmatismo o, meglio, fra teorie filosofiche di stampo realista e di stampo pragmatista, che chiarifica una distinzione fondamentale, legata alla necessità di far luce sulla natura del significato. Ci serviremo di D'Amore (2001). Nelle teorie realiste il significato è «una relazione convenzionale tra segni ed entità concrete o ideali che esistono indipendentemente dai segni linguistici; di conseguenza suppongono un realismo concet-

tuale» (Godino & Batanero, 1994).

Come già asseriva Franz von Kutschera (1979): «secondo questa concezione il significato di un'espressione linguistica non dipende dal suo uso in situazioni concrete, bensì avviene che l'uso si regga sul significato, essendo possibile una divisione netta fra semantica e pragmatica».

Nella semantica realista che ne deriva, si attribuiscono alle espressioni linguistiche funzioni puramente semantiche: il significato di un nome proprio (come 'Bertrand Russell') è l'oggetto che tale nome proprio indica (in tal caso: Bertrand Russell); gli enunciati atomici (come 'A è un fiume') esprimono fatti che descrivono la realtà (in tal caso A è davvero il nome di un fiume); i predicati binari (come 'A disegna B') designano attributi, quelli indicati dalla frase che li esprime (in questo caso la persona A disegna la cosa B). Dunque, ogni espressione linguistica è un attributo di certe entità: la relazione nominale che ne deriva è l'unica funzione semantica delle espressioni.

Si riconoscono qui le posizioni di Gottlob Frege (1848 – 1925), di Rudolf Carnap (1891 – 1970) e del Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) del *Tractatus*.

Una conseguenza di questa posizione è l'ammissione di un'osservazione scientifica (all'un tempo dunque empirica e oggettiva o intersoggettiva) come potrebbe essere, a un primo livello, una logica degli enunciati e dei predicati.

Se ne trae necessariamente una visione platonica degli oggetti astratti, per esempio matematici: in essa nozioni, strutture etc. hanno una reale esistenza che non dipende dall'essere umano, in quanto sono appartenenti a un dominio ideale; "conoscere" significa *scoprire* enti e loro relazioni in tale dominio. Ed è pure ovvio che tale visione comporta un assolutismo della conoscenza (per esempio matematica) in quanto sistema di verità sicure, eterne, non modificabili dall'esperienza umana, dato che sono ad esse precedenti o, almeno, ad esse estranee e da esse indipendenti. Posizioni di questo tipo, seppure con diverse sfumature, furono sostenute da Gottlob Frege, Bertrand Russell (1872 – 1970), George Cantor (1845 – 1918), Paul Bernays (1888 – 1977), Kurt Gödel (1906 – 1978), ...; e trovarono violente critiche [il convenzionalismo di Wittgenstein e il quasi empiricismo di Imre Lakatos (1922 – 1974): si vedano Paul Ernest (1991) e Francesco Speranza (1932 – 1998) (1997)].

Ma questa accezione non è solo relativa alla logica o alla matematica, è relativa a tutte quelle attività dell'essere umano che presuppongono un a-priori che permetta di codificare, scegliere, giudicare, ... Per esempio forme estetiche, giudizi etici, norme di comportamento, verosimiglianza fra le forme e le loro rappresentazioni, ...

Nelle teorie pragmatiste le espressioni linguistiche hanno significati diversi a seconda del contesto in cui si usano e quindi risulta impossibile ogni decisione scientifica a priori in quanto l'unica analisi possibile è "personale" o soggettiva, comunque circostanziata e non generalizzabile. Non si può far altro che esaminare i diversi "usi": l'insieme degli "usi" determina infatti il significato degli oggetti. Si riconoscono qui le posizioni del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, quando asserisce che la significatività di una parola dipende dalla sua funzione in un "gioco linguistico", dato che in esso ha un modo d'uso e un fine concreto per il quale essa è stata appunto usata: la parola, dunque, non ha di per sé un significato, e tuttavia può essere significativa. Perfino gli oggetti matematici sono dunque sim-

boli di unità culturali che emergono da un sistema di utilizzazioni che caratterizzano le pragmatiche umane (o, almeno, di gruppi omogenei di individui) e che si modificano continuamente nel tempo, anche a seconda dei bisogni. Di fatto, gli oggetti matematici e il significato di tali oggetti dipendono dai problemi che in matematica si affrontano e dai processi della loro risoluzione. Cambiando il contesto di riferimento disciplinare, non ci sono più sicurezze pre-costituite e pre-confezionate; la verosimiglianza, per esempio, tra un oggetto naturale o artefatto umano e la sua rappresentazione dipende dalle circostanze e dagli accordi tra esseri umani. Per delineare meglio le enormi differenze filosofiche tra le due posizioni, ricorriamo a uno schema riassuntivo.

	Teorie "Realiste"	Teorie "Pragmatiche"
significato	relazione convenzionale tra segni ed entità concrete o ideali, indipendenti dai segni linguistici	dipende dal contesto e dall'uso
semantica vs pragmatica	divisione netta	non divisione o divisione sfumata
obiettività o intersoggettività	totale	manca o discutibile
semantica	le espressioni linguistiche hanno funzioni puramente semantiche	le espressioni linguistiche e le parole hanno significati "personali", sono significative in opportuni contesti, ma non hanno significati assoluti, di per sé
analisi	possibile e lecita: la logica, per esempio	possibile solo un'analisi "personale" o soggettiva, non generalizzabile, non assoluta
conseguente visione epistemologica	concezione platonica degli oggetti astratti	concezione problematica degli oggetti astratti
conoscere	scoprire	usare in opportuni contesti
conoscenza	è un assoluto	è relativa alla circostanza ed all'uso specifico
esempi	il Wittgenstein del <i>Tractatus</i> , Frege, Carnap [Russell, Cantor, Bernays, Gödel]	il Wittgenstein delle <i>Ricerche Filosofiche</i> [Lakatos]

Come si evince immediatamente, nelle teorie pragmatiche è centrale la persona (o l'istituzione, come insieme di persone) che si mette in relazione all'oggetto, e non l'oggetto in sé: «Un oggetto esiste dal momento in cui una persona X (o una istituzione I) riconosce questo oggetto come esistente (per essa). Più esattamente, si dirà che l'oggetto O esiste per X (rispettivamente per I) se esiste un oggetto, rappresentato da R(X,O) (rispettivamente R(I,O)) e detto relazione personale da X ad O (rispettivamente relazione istituzionale da I ad O)» (Chevallard, 1992). Gli esseri umani condividono o meno queste relazioni

con oggetti (concreti o astratti) grazie alle loro "pratiche", quelle attività pubbliche nelle quali essi devono condividere idee, concezioni, apprendimenti, costruzioni di qualsiasi tipo con altri esseri umani; diventa così centrale, in questa visione, l'idea di "pratica". In questo ambito, le affermazioni giudicate vere, per esempio i teoremi, le proprietà matematiche, scientifiche, filosofiche, ... non sono più scoperte, ma vere e proprie creazioni.

2.3. Pratiche personali e istituzionali.
Godino e Batanero (1994) definiscono in maniera

rigorosa tutti i termini della questione: che cosa significa "pratica", che cosa è una "pratica personale", che cosa è un'istituzione, che cosa una "pratica istituzionale", che differenza c'è tra oggetti personali e istituzionali e come si definisce ciascuno di essi, che cosa sono i significati di un oggetto personale e di un oggetto istituzionale, che legami ci sono tra significato e comprensione, ...

Per voler dare, in un colpo solo, una caratteristica di tale posizione, nella formulazione di Chevallard e Godino-Batanero l'essenziale è l'attività delle persone messe di fronte alla risoluzione di campi di problemi (fenomenologie), dalla quale emergono gli oggetti (concetti, termini, enunciati, relazioni, teorie etc.), i quali sono relativi ai contesti istituzionali e personali. Tali contesti restano definiti secondo i campi di problemi che si hanno di fronte e gli strumenti semiotici disponibili.

3. Iconicità

Sia O un oggetto (materiale o no); sia SO un segno, un'immagine, una rappresentazione di O. Fra le apparenze emergenti di SO e di O (se è materiale, la sua forma, la sua struttura, il complesso delle sue componenti; se è astratto, quel che ci si aspetta nel nominarlo all'interno del referente semantico cui appartiene) possono esserci analogie, somiglianze, proprietà in comune; cioè i valori semantici di SO veicolano significati o anche solo analogie rappresentative comuni. Si parla in tal caso di iconicità e si dice che SO è icona *per* O o *di* O.

Per esempio, il cartello stradale triangolare che avvisa il passante che sta per incontrare un binario ferroviario privo di sbarre rappresenta esplicitamente il locomotore del treno; mentre quello che esprime il divieto di percorrere una strada in un determinato verso non fa alcun cenno grafico all'auto o al verso. Il primo è iconico, il secondo no: suole dirsi aniconico. Nel caso della aniconicità, si può parlare di arbitrarietà del rappresentante SO rispetto a O; il senso da dare a SO rispetto a O è allora una pura convenzione arbitraria. Questo succede il più delle volte in matematica. Per esempio, il segno + significa addizione in modo aniconico, e di segni aniconici di questo tipo è piena la matematica. Mentre il segno di uguaglianza (=) è stato esplicitamente scelto da Robert Recorde (1510 - 1558) nel 1557 (nel libro *The Whetstone of Witte*) proprio perché la sua forma, in quanto segno, attraverso l'uguaglianza specifica ed evidente di sue segmenti paralleli orizzontali, richiama immediatamente l'uguaglianza intesa in senso più in generale.

È ben noto che l'iconicità si suole distinguere in: fonologica, quando il suono delle parole tende a rappresentare il significato di esse, per esempio i suoni consonantici di "leggero" e di "pesante"

sono assai diversi e aiutano a identificare la differenza fra i corpi ai quali si riferiscono;

morfologica, quando la parola-icona tende a esprimere il senso di sé stessa, specie in contrapposizione ad altre, per esempio "grandissimo" esprime, anche grazie alla maggiore sua lunghezza, un accrescitivo di "grande",

sintattica, quando la stessa struttura delle frasi esprime qualcosa di caratteristico del significato della frase stessa, per esempio l'ordine sequenziale o temporale degli avvenimenti descritti in una narrazione o in un resoconto: per esempio, «rientrai a casa, preparai la cena e cenai, guardando la TV», testuale, quando il testo stesso è una delle componenti che descrivono o lasciano intendere la qualità o l'essenza del significato o dei contenuti veicolati; per esempio il linguaggio nel quale si narra una favola è, dal punto di vista testuale, assai diverso da quello nel quale si esprime la dimostrazione di un teorema.

Una raffinata e classica distinzione fra icone, indici e simboli è quella proposta Sanders Peirce (1931-1958): indice è un segno che rinvia a un oggetto grazie a qualche cosa di fisico; un esempio classico: l'orma di un piede sulla sabbia rinvia all'oggetto piede, il simbolo è un segno che allude a qualche cosa in modo convenzionale,

l'icona è un segno che rinvia a un oggetto per somiglianza (aspetto, forma, elementi vari); qui si possono includere i diagrammi come segni grafici e le metafore nell'ambito letterario).

Non è qui il caso di ripercorrere la lunga storia della semiotica per trattare delle icone, non è il luogo adatto; vogliamo solo elencare quali idee di alcuni autori facciamo nostre per proseguire celermente nella nostra proposta.

Da Peirce, in contrasto con Ferdinand De Saussure (1857 - 1913), prendiamo l'idea che l'iconicità è fattore essenziale nel processo di comprensione umana. Da Charles Morris (1901 - 1979) (1938) l'idea che tra segno iconico e oggetto si stabilisce una "comunanza di proprietà"; anzi che si può determinare un "grado di iconicità" proprio sulla base della quantità di tale somiglianza (questa idea sarà per noi molto utile).

Siamo così assai vicini alle posizioni di Abraham Moles (1920 - 1992) (si veda, per esempio: Moles, 1981). In questa direzione, si ha una situazione che per noi è assai significativa: l'oggetto è icona di sé stesso, dunque, perché è il suo segno rappresentante che ha il numero massimo di proprietà in comune, addirittura l'identità. Nasce una sorta di "grado di iconicità": possiamo indicare un oggetto O (un essere umano, un edificio, un concetto astratto) con un punto su un foglio o con un gesto indicale, il grado minimo di iconicità (A1); oppure con un simbolo più complesso che aumenta il grado di allusio-



ne segnica all'oggetto (A2); ... Si ha così una scala di gradi di iconicità $A1 < A2 < \dots$ che termina con O, l'icona di O con il grado massimo di iconicità.

Accettiamo da Roland Barthes (1915 - 1980) l'idea che l'icona non è di per sé stessa un oggetto semi-otico, diventa entità semiologica o semiotica nel momento in cui la si prende in considerazione, la si indica, la si descrive, se ne parla. In un certo senso, dice Barthes, l'icona è un testo (e gli esempi classicamente forniti sono i quadri, le fotografie, i film, le descrizioni narrative, gli schemi, ...); analogamente, non è l'icona ad avere di per sé una sua concettualità, essa emerge dal discorso che su di lei si può sviluppare (Barthes, 1965).

Di grande interesse per i nostri futuri studi è quel che Jean Marie Floch (1947 - 2001) chiama livello plastico del testo iconico (linee, forme, colori, superficie bidimensionale coinvolta, contorni, sovrapposizioni, ...) in contrapposizione a un livello figurativo che fa riferimento dunque a modelli (figurali) del mondo naturale; questa contrapposizione è stata di grande aiuto nello studio semiotico dell'arte figurativa, avendo permesso il fondamentale passaggio dalle arti figurative tradizionali, fino all'inizio del XX secolo, a quelle cosiddette astratte (Floch, 1990, 1995).

A dire la verità, giudichiamo fondamentali e fortemente anticipatori in questo genere di studi i contributi fondamentali di Rudolf Arnheim (1904 - 2007), alcuni dei quali dedicati all'architettura (Arnheim, 1954, 1966, 1969, 1977).

Le ultime tendenze spingono a non separare più nettamente il livello plastico dal livello iconico, né nelle arti figurative, né nel linguaggio in genere. Interessante per i nostri scopi, in questa direzione, la posizione di Hubert Damisch (1987); egli riconosce che l'icona, in quanto segno visibile, sa esprimere molto più che non solo somiglianze formali o analogie figurali, ma anche modelli concettuali complessi dell'oggetto che rappresenta; e fa come esempio il caso della prospettiva, proprio in termini visivi: la prospettiva è in termini visivi l'enunciato o il modello nel quale l'oggetto si esprime e viene recepito, creatrice di iconicità complesse assai più che rappresentazioni figurali (altrimenti potrebbe essere sostituita dalla fotografia o dalla descrizione orale) (Damisch, 1987, 1992).

Sulla base di questi suggerimenti e tenendo conto di essi, non possiamo che riconoscere alla iconicità molto più di una rappresentazione per analogia di immagine, ma la possibilità di modellizzare anche situazioni concettuali complesse.

In forma solo accennata, ci piace anticipare qualcosa che sarà utile fra poche pagine: in architettura compaiono diversi tipi di rappresentazioni, iconiche e non iconiche, con gradi di iconicità distinti e con sovrapposizione dei due tipi di rappresentazione.

Per mostrare qualcosa che potremmo denominare "livello di iconicità", possiamo prendere come riferimento un edificio e mostrare il cammino dalle rappresentazioni con minor livello iconico (testi; spiegazioni a parole, orali e scritte; schemi; etc.) fino a giungere all'edificio costruito (che ovviamente, *qui*, non possiamo che evocare...). Successivamente a questo edificio costruito si possono presentare altre rappresentazioni con minor livello che si distaccano direttamente dall'interazione con la sua materialità (fotografie, video, schemi di analisi etc.).

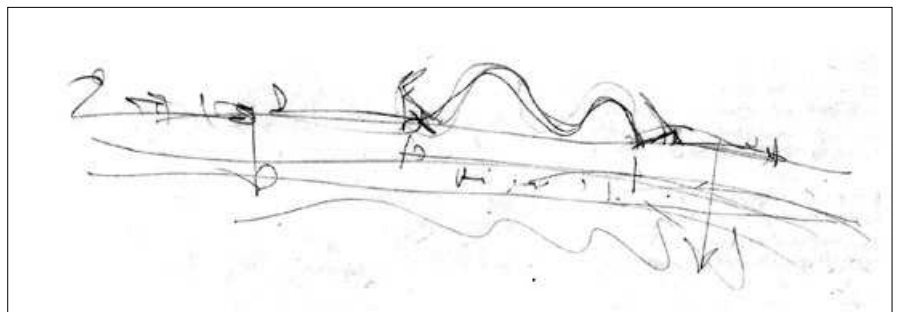
L'esempio scelto è il seguente:

1947-1948: Baker House, MIT Massachusetts Institute of Technology; Cambridge, Massachusetts, USA; Architetto: Alvar Aalto (1898-1976).

4. Semiotica in architettura: alcuni esempi di rappresentazioni concrete di edifici non realizzati

Ci serviremo ora delle nozioni messe in evidenza nei paragrafi precedenti per affrontare questioni legate con una disciplina che, come abbiamo già evidenziato, non è assolutamente indifferente a questo tipo di analisi e studi, l'architettura. Non ripeteremo più le definizioni e le spiegazioni e ci limiteremo a farne uso, adattandole alla nuova situazione.

Schema concettuale.



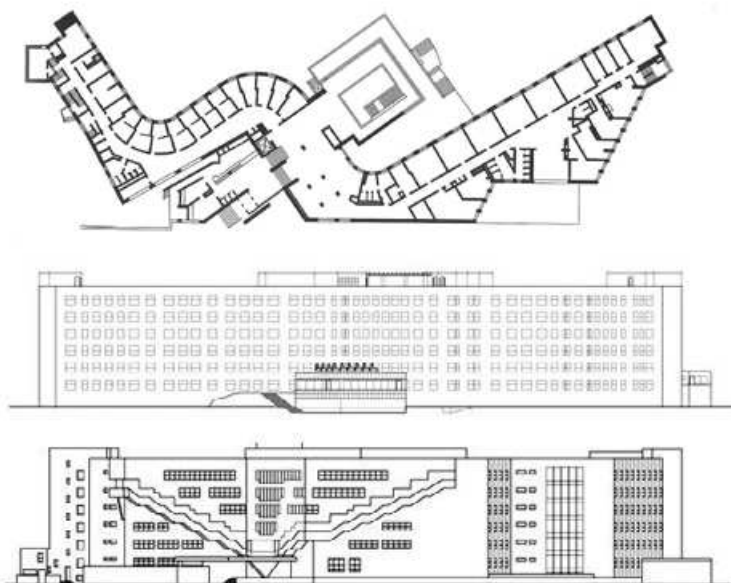
Analysis

The Baker House Dormitory is situated on the southern side of the Massachusetts Institute of Technology, placed adjacent to the Charles River. The dormitory is 'W' shaped with an entryway and dining facilities intersecting the base form in the center. The entryway of the dormitory is recessed as is the dining hall and lounge generating a more intimate space with the long curving hall. Negative space created from the 'W' shape and its rectilinear city block also creates additional alcoves of greenery, giving unique and selected experiences. Much like the individual indentations of the dormitory, each room funnels a new experience from corridor to room and room window to exterior for the occupant as the corridors undulate in curves. Circulation throughout the dormitory is standardized and simple as there is one corridor that leads through the center of the building. Vertical circulation is, however, unique, in that it is extruded from the base curve, forming two diagonals stemming from the main entry. (picture 2) It also provides a consistent view port that allows views across to the adjacent tennis courts and is constructed of similar windows like the individual dormitory windows.

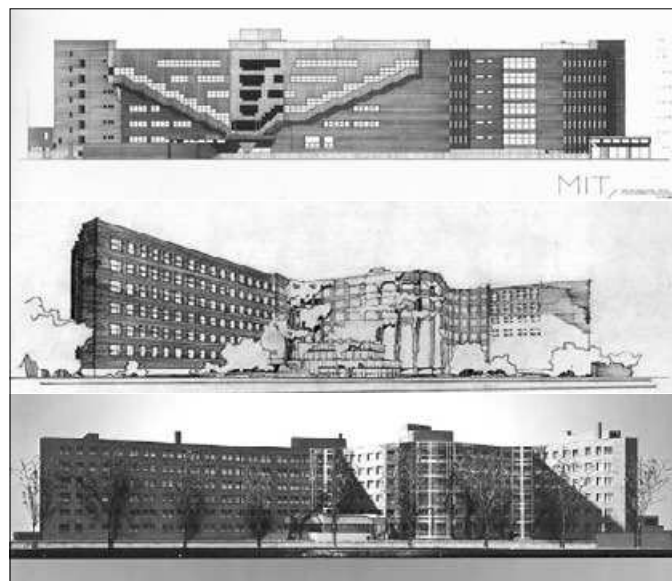
Descrizione scritta e orale.

META

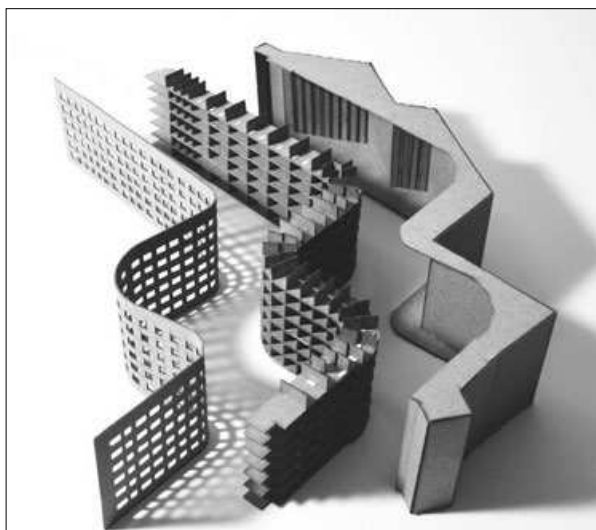
SEMIOTICA E ARCHITETTURA



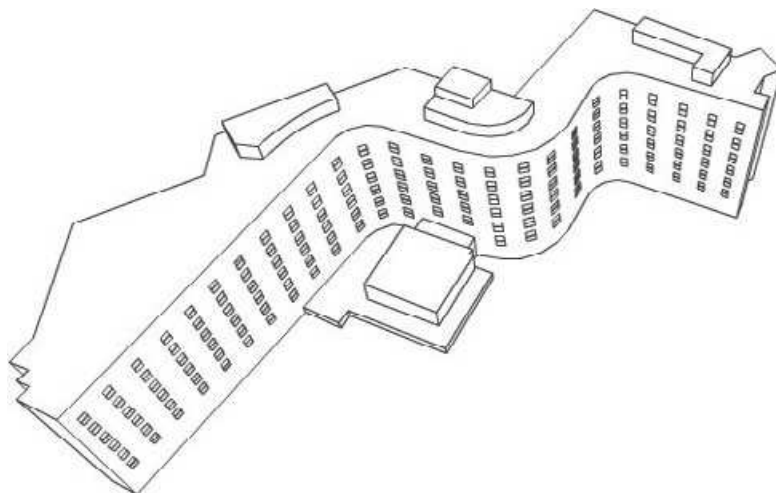
Planimetrie.



Viste a fronte e prospettive.



Plastici.



Assonometrie.



Modelli in tre dimensioni realizzati al PC.



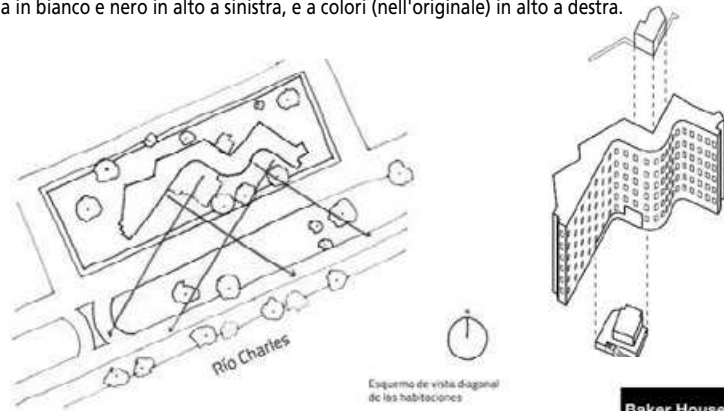
L'edificio costruito (massima iconicità).



Fotografia in bianco e nero in alto a sinistra, e a colori (nell'originale) in alto a destra.



Fotografie di dettagli costruttivi.

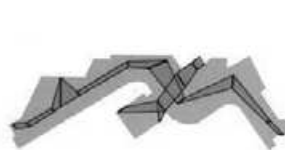


Baker House Dormitory

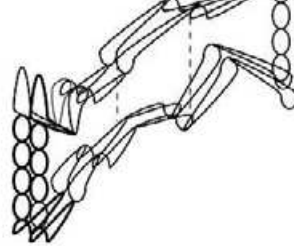
Part-Whole Relationships



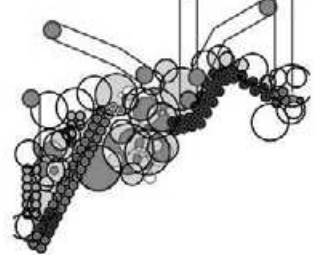
Thresholds + Porosity



Structure + Systems



Collective Infrastructure



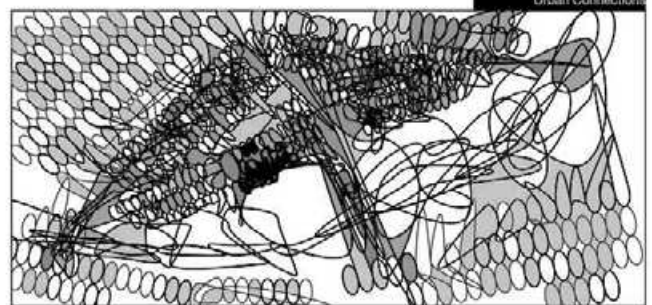
Light + Transparency



Access + Circulation



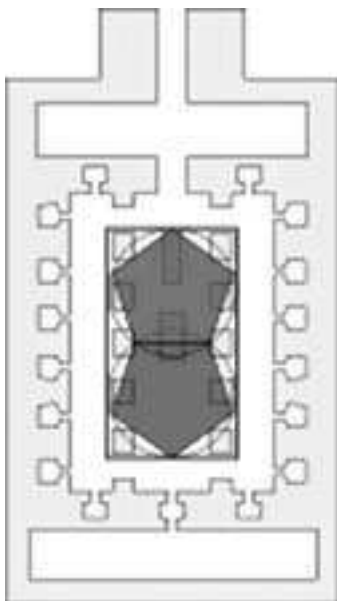
Urban Connections



Modelli schematici di analisi.

META

SEMIOTICA E ARCHITETTURA



La pianta dell'Osireion.

A destra:
David Bowie in una scena di *Labyrinth*,
da lui stesso finanziato.

Maurits Cornelis Escher
(1898 – 1972), *Relatività* (1953).

Modello della pianta del labirinto-
giardino, esposta nell'hotel nel quale
il personaggio principale (interpretato
da Jack Nicholson) svolge il ruolo di
custode.

Nella semiotica relativa alla matematica la caratteristica principale consiste nel fatto che gli "oggetti" di cui si parla sono oggetti astratti, puramente mentali, inesistenti nella realtà empirica; ma in altre accezioni di semiotica tali oggetti possono apparire assai più "reali".

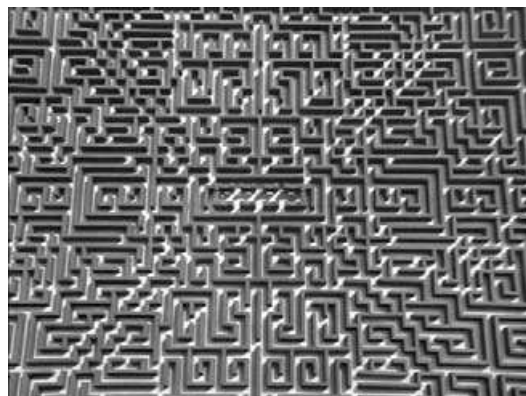
Per esempio, nel mondo dell'architettura, appare tanto reale un edificio realizzato quanto lo schizzo preparatorio quanto il modello (plastico), quanto il disegno in scala quanto ... qualsiasi altra rappresentazione concreta dell'idea puramente mentale che l'architetto ha personalmente elaborato nella sua mente, come immagine.

Si può passare dal disegno realizzato in una scala S1 a un'altra S2, e allora si tratta di trasformazione di trattamento, il registro semiotico non cambia; o da una disposizione degli ambienti alla sua simmetrica, e si tratta sempre di trattamento; ...

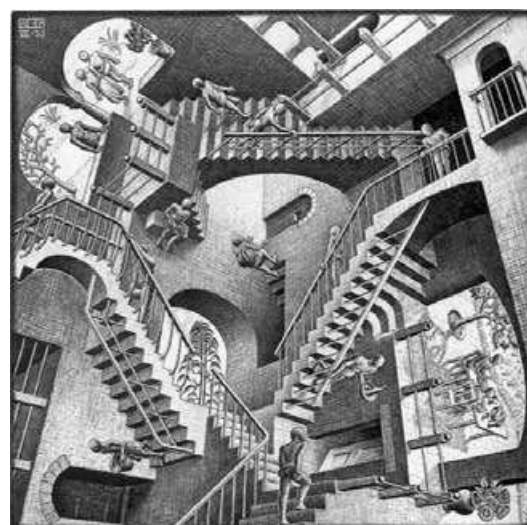
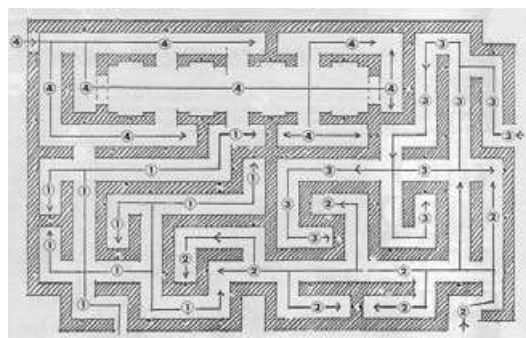
Ma si può passare dallo schizzo al disegno preparatorio al modello e allora si tratta di una trasformazione di conversione perché, restando inalterato l'oggetto da rappresentare, è cambiato il registro di rappresentazione.

Nella storia dell'architettura, particolarmente affascinanti sono quegli edifici che sono stati pensati, comunicati, rappresentati in una qualche forma o modalità, ma non realizzati in concreto.

Abbiamo appena visto che, mentre la differenza sul piano della realtà appare enorme, quella semiotica lo è assai meno, fino al punto di considerare que-



Ricostruzione sotto forma di disegno del
labirinto di *Shining*.



ste rappresentazioni interscambi riconducibili l'uno all'altro (per trattamento o conversione), sfruttando proprio l'idea di funzione semiotica: la funzione semiotica è identica.

Vogliamo dunque esaminare in questo paragrafo alcune rappresentazioni di edifici che hanno avuto diverse storie semiotiche non sempre giunte ad una realizzazione nel senso ingenuo della parola. Prendiamo tutti questi esempi da D'Amore (2014).

Esempio 1

Nel mondo egizio della XIX dinastia, circa -1200, almeno su papiro e con modello tridimensionale si trovano rappresentazioni dell'*Osireion*, la Tomba di Osiride, dio della morte e dell'oltretomba; sembra che una realizzazione completa dell'edificio non sia mai stata realizzata, mentre sono state ritrovati molti studi propedeutici alla costruzione; anzi, qualche ingenuo romantico ha voluto vedere in alcuni di questi dei prototipi dello studio del rapporto aureo, databili 600 anni prima del suo sviluppo nell'arte e nell'architettura greca.

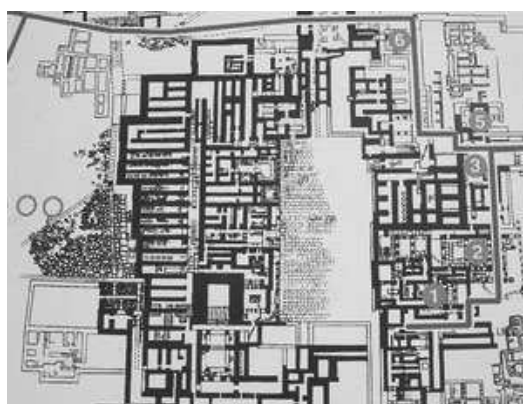
Esempio 2

Il labirinto è una tipica costruzione che gioca mol-

to fra i registri semiotici: schema-schizzo, modello, realizzazione tridimensionale in vari materiali, in scala; solo in alcune occasioni il labirinto viene davvero realizzato come edificio. I materiali cui si fa riferimento possono essere mattoni, siepi, specchi e altro ..., la storia è in questo aspetto molto varia. Perfino il cinema ha usato l'idea del labirinto-giardino, in varie versioni semiotiche; uno dei più famosi è quello di *Shining* di Stanley Kubrick (1928 – 1999), realizzato nel 1980, tratto dall'omonimo romanzo di Stephen King, interpretato da un superbo Jack Nicholson. Agghiaccianti le sequenze dell'inseguimento del padre che ghermisce un'ascia con la quale vuole uccidere il figliolo, all'interno del giardino.



Sean Connery e F. Murray Abraham in una scena de *Il nome della rosa*, film diretto da Jean-Jacques Annaud nel 1986.



Pianta del palazzo reale di Minosse, a Creta; la complessità dei percorsi ha forse ispirato l'idea del labirinto.

Per restare nel cinema, *Labyrinth* è il titolo del film interpretato da David Bowie (1947-2016) e Jennifer Connelly, prodotto nel 1986, diretto da Jim Henson (1936 – 1990), il celebre creatore dei Muppets.

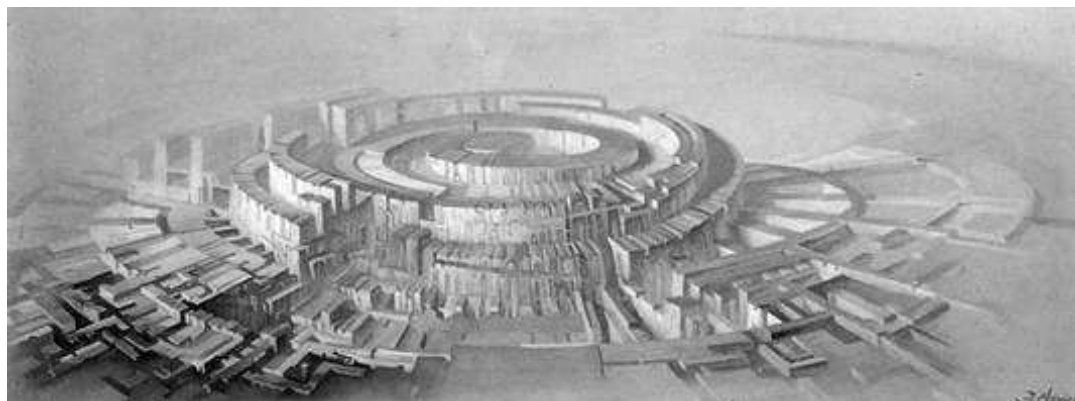
Si osservi l'immagine; questo labirinto non è mai stato realizzato nel concreto, si tratta solo di una rappresentazione; esso è evidentemente ispirato a *Relatività* (1953) di Maurits Cornelis Escher (1898 – 1972). Le scale-labirinto di Escher hanno ispirato anche il labirinto della biblioteca, centro nevralgico della parte finale della narrazione de *Il nome della rosa* (1980, Milano: Bompiani), di Umberto Eco; qui sotto appare un'immagine tratta dal film omonimo, diretto da Jean-Jacques Annaud nel 1986, con Sean Connery e F. Murray Abraham. Altro labirinto non realizzato come edificio, ma abilmente rappresentato. Nessuno ha mai realizzato davvero labirinti simili, i cui percorsi sono costituiti di scale e corridoi; ma le rappresentazioni semiotiche di labirinti di questo genere (sotto forma di disegni, illustrazioni, modelli, illusioni cinematografiche,...) esistono, sono reali, sono evocazioni altrettanto efficaci.

Mettiamo a confronto due celebri rappresentazioni di labirinti; il primo, storicamente reale, tratto dal palazzo di Minosse a Creta; il secondo costituito da un celebre quadro di un artista italiano.

Esiste l'idea di labirinto, esistono nella realtà labirinti costruiti dall'uomo in vari materiali; ma esistono molti schemi, schizzi, dipinti, rappresentazioni bidimensionali o tridimensionali di labirinti mai costruiti dall'uomo, non per questo meno "reali"; ciascuno di essi è una rappresentazione semiotica in un opportuno registro, tanto reale quanto il labirinto rappresentato stesso. La funzione semiotica assolve perfettamente il compito.

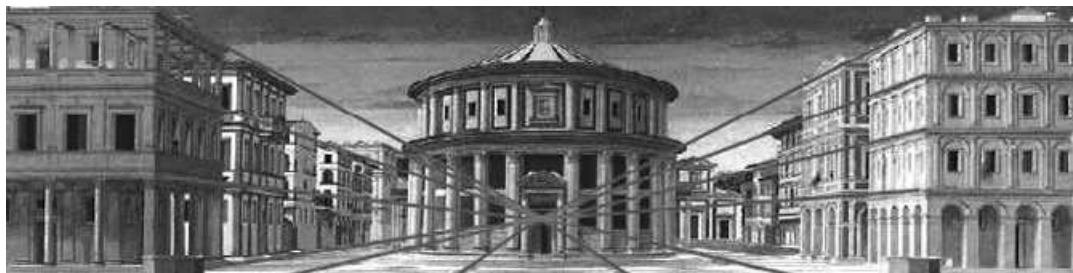
Esempio 3

Il più famoso esempio di rappresentazioni esaustive di edifici architettonici mai realizzati, sono le cosiddette "città ideali", dipinti del Rinascimento italiano che rappresentano studi di carattere funzionale



Fabrizio Clerici (1913-1993), *Tempio dell'Uovo al tramonto*, 1971.

Autore ignoto (scuola di Piero della Francesca), *La città ideale* (1480-1490); tempera su tavola (67,5x239,5 cm), Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



di città ipotetiche, basati su simmetrie e altre trasformazioni geometriche elementari. L'idealità è dunque duplice: da un lato la funzionalità urbanistica, dall'altro l'eleganza composita tipica del Rinascimento. Dipinti di questo tipo sono parecchi, ma forse il più famoso è la *Città ideale* di autore ignoto (scuola di Piero) che si trova ad Urbino.

Leonardo (1452 – 1519) fu un abile e profondo studioso di città o di edifici ideali che non furono mai costruiti per intero, così com'erano stati pensati dal genio di Vinci. Eccone una breve raccolta, ma la sua produzione in questo campo è vastissima.

Alcuni di questi schizzi sono stati realizzati in modelli plastici, secoli dopo, e si trovano in vari musei dedicati a Leonardo.

Quando questi ultimi sono funzionalmente e geometricamente rispettosi dell'opera di Leonardo, si possono pensare come risultati di una trasformazione semiotica di conversione.



Leonardo. Due famosi studi per edifici. Studio per una stalla, Disegno della città ideale (particolare), Codice B.

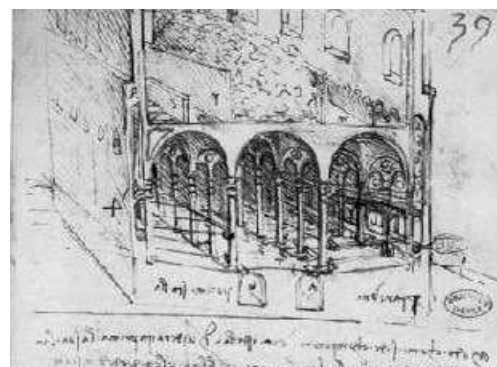
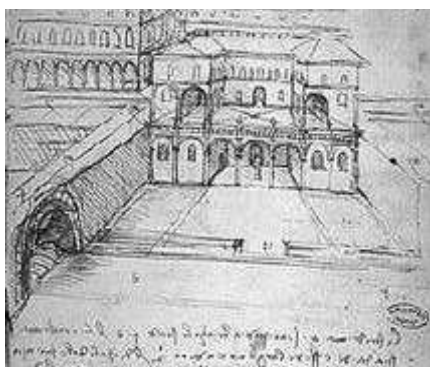
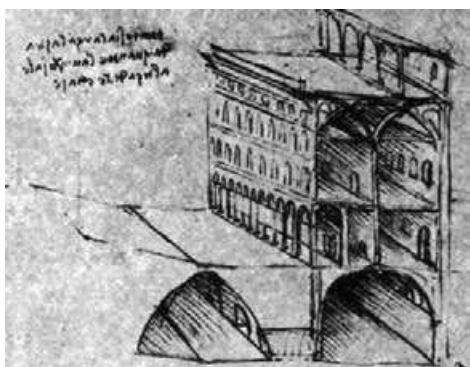
5. Schizzi come rappresentazioni semiotiche

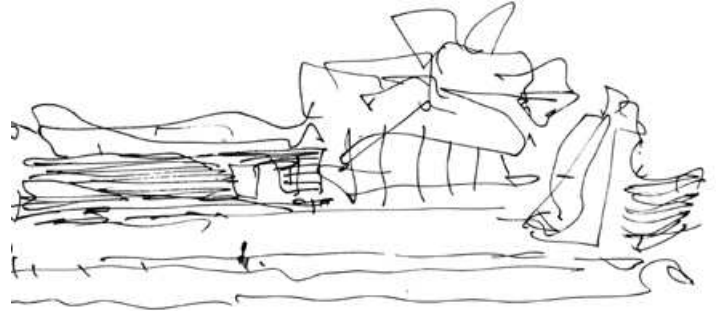
Sappiamo che è tipico dell'architetto eseguire rapidi schizzi di opere che egli ha in mente o che desidera illustrare nelle loro caratteristiche salienti. Abbiamo così schizzi di architetti famosi che illustrano idee e oggetti mai realizzati in concreto, dunque che sono rappresentazioni basate sulla funzione semiotica, tra i quali scegliamo i seguenti.

6. Un caso speciale nel quale si combinano rappresentazioni semiotiche di oggetti tratti dall'architettura, dalla musica e dalla matematica

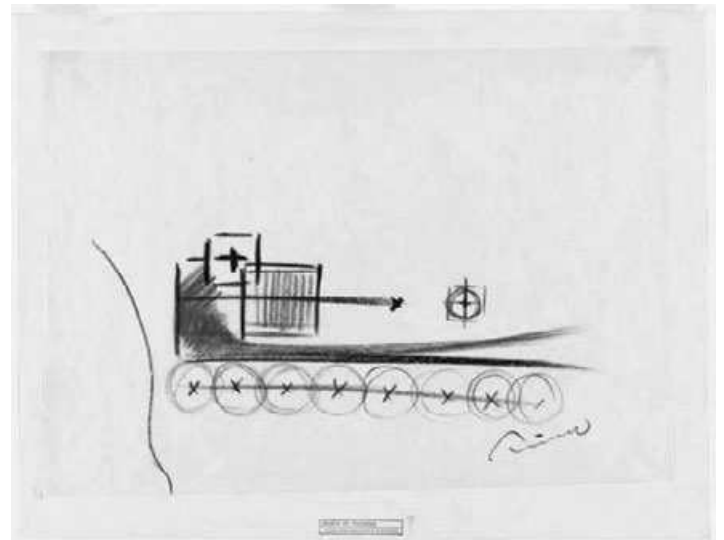
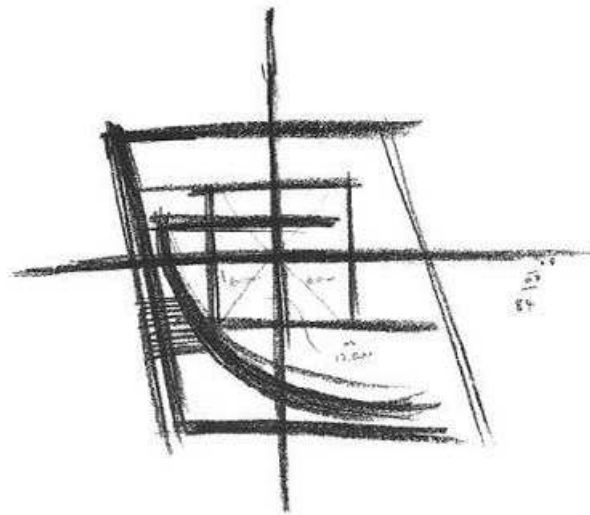
A nostro avviso, il personaggio più significativo da ricordare a questo punto è l'ingegnere, architetto, musicista e teorico della musica, il greco (ma nato in Romania e naturalizzato francese) Iannis Xenakis (1922 – 2011), autore di testi teorici di architettura, musica e matematica. In essi il discorso semiotico fatto fino a ora assume un significato particolarmente significativo.

Come architetto, fu allievo e a lungo collaboratore di Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris, 1887 – 1975); la sua opera grafica è stata esposta al MOCA di Los Angeles; un ciclo di audizioni della musica da lui composta è stato realizzato nell'Auditorio Nazionale di Madrid; siamo di fronte dunque a un gigante poliedrico, difficile da descrivere o da definire. Le sue opere scultoree o grafiche, i suoi spartiti, le sue realizzazioni architettoniche sono dettate dal motto: "musicalizzare lo spazio"; il famoso *Modulor* di Le Corbusier divenne per Xenakis una scala musicale, probabilistica, stocastica; e queste scelte estetiche matematiche sono state da lui utilizzate tanto nella realizzazione di musiche quando nella realizzazione di architetture, come la celebre *Tourette*, realizzata con Le Corbusier, come gli scheletri di *Chandigarh*, come il padiglione *Philips*; egli si riferisce spesso al politopo, cioè alla generalizzazione del poligono del piano e al poliedro nello spazio tridimensionale, mescolando musiche, colori, suoni, luci, architetture azzardate e riferimenti classici alla sua Grecia, con il sogno di realizzare una *Città Cosmica* dove l'urbanesimo si confonde con l'arte, la matematica e la musica, in una

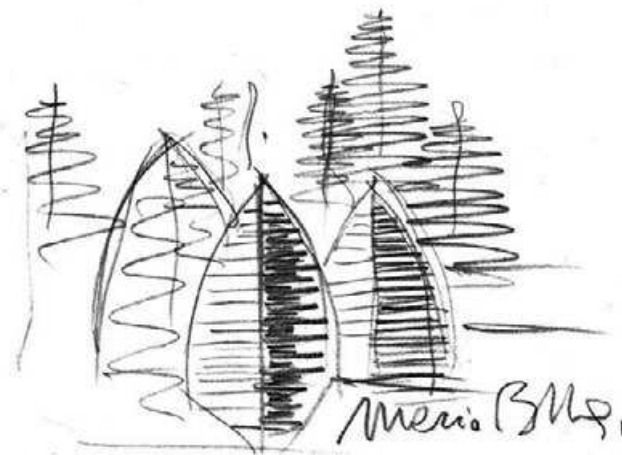




Frank O. Gehry. Schizzo: Fondation Louis Vuitton, Parigi. Schema per il Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, Spagna.



Tadao Ando. Schema per la Casa Kidosaki, Tokyo, Giappone. Schema per la Chiesa sull'acqua, Hokkaido, Giappone.



Mario Botta, schema per il Centro wellness Bergoase, Arosa, Svizzera.

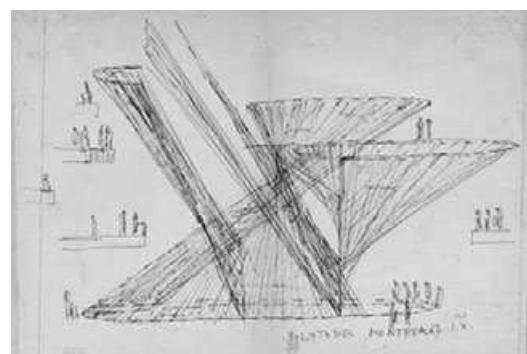
META

SEMIOTICA E ARCHITETTURA

Iannis Xenakis. Convento di Santa Maria de la Tourette. In collaborazione con Le Corbusier, 1953-1960, Lyon, Francia. Padiglione Philips, Expo 58, In collaborazione con Le Corbusier, 1958, Bruxelles, Belgio. Demolito.



Iannis Xenakis. Palazzo di Giustizia, 1952, Chandigarh, India, 1952. Schizzo per il Politeo di Montreal, Canada, 1967.



trascendenza umana totalizzante, di imparagonabile coraggio estetico e matematico. Qui la fa da padrone la semiotica perché dall'una all'altra delle rappresentazioni si hanno trasformazioni a volte davvero coraggiose che includono, come si diceva sopra, incursioni nel mondo della musica e della matematica.

7. Conclusione

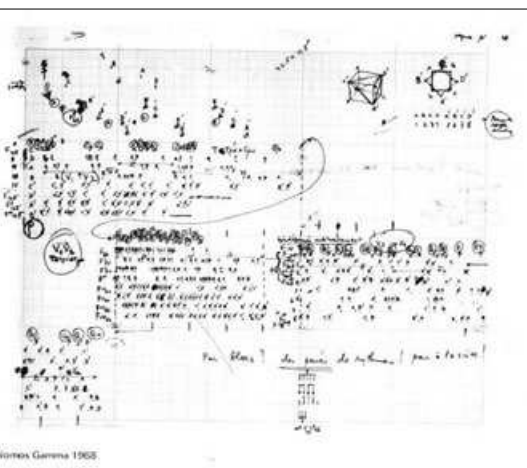
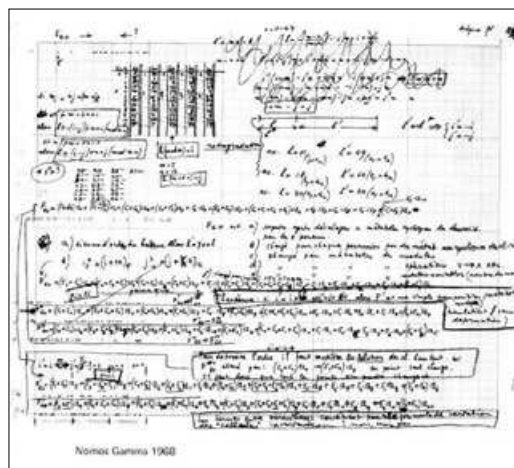
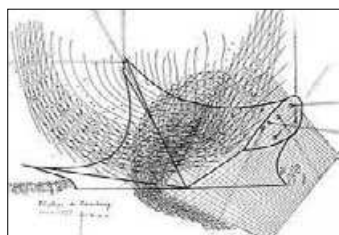
Gli studi sulla semiotica, antichi come la storia della cultura dell'essere umano, sono stati per millenni concepiti come pertinenti alla linguistica; ma da tempi immemorabili fanno parte di ogni attività umana nella quale abbia senso l'idea di rappresentazione di un oggetto (concreto o astratto). La centralità di questa necessità rappresentativa

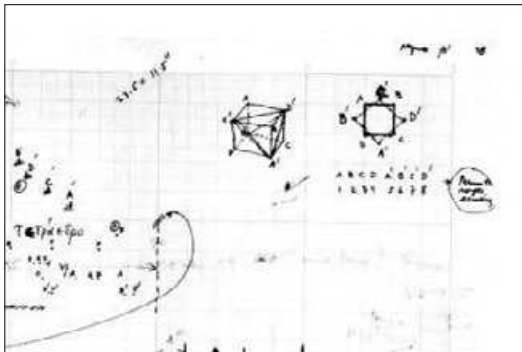
sta nell'essere umano che concepisce, immagina ma poi vuole in qualche modo rappresentare, per esempio per esplicita volontà comunicativa.

In questa direzione, la matematica si è appropriata di un modo di vedere la semiotica e questo ha apportato alla semiotica un grande beneficio, perché l'ha resa più formale e più rigorosa. Non solo: questa generazione di nuovi interessi ha messo in luce che anche altre discipline possono giovare dei risultati di uno studio più rigoroso, perché il rigore aiuta lo sviluppo scientifico conoscitivo e artistico, e non lo frena affatto.

Fra tutti i campi di applicazione possibile, siamo convinti che l'architettura costituisca un esempio avvincente e significativo, da sempre in attesa di puntualizzazioni che ora e sempre più vedranno la luce.

Spartiti di suoni, luci, matematica, strutture architettoniche di Xenakis, dove il richiamo alla geometria è suggerito con evidenza. La semiotica gioca un ruolo determinante.





Note

¹ L'accezione di "oggetto" in questo contesto è molteplice; può essere inteso dal punto di vista concreto in senso intuitivo, come la "cosa" in Aristotele (-384 - -322); o come oggetto puramente nominale o referenziale, dunque astratto e ideale. Nel primo caso facciamo riferimento alla Metafisica: la "cosa", in quanto parte del reale, è ciò che presenta le tre caratteristiche seguenti: tridimensionalità; accessibilità sensoriale multipla (cioè di più sensi contemporaneamente) indipendente dalle rappresentazioni semiotiche; possibilità di separazione materiale e da altre parti della realtà, da altre "cose". Nel secondo caso, ci si può rifare ai moderni studi che definiscono un'idea più generale di oggetto, compreso quello "astratto" o alla posizione platonica che rinvia all'iperuranio (D'Amore, 2001).

Riferimenti bibliografici

- Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1966). *Toward a Psychology of Art. Collected Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1969). *Visual Thinking*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Arnheim, R. (1977). *The Dynamics of Architectural Form*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, R. (1965). *Elément de sémiologie*. Paris: Gonthier.
- Chevallard, Y. (1992). Concepts fondamentaux de la didactique: perspectives apportées par un approche anthropologique. *Recherches en Didactique des Mathématiques*, 12(1), 73-112.
- Damisch, H. (1987). *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion.
- Damisch, H. (1992). *Iconologie analytique, I. Le jugement de Paris*. Paris: Flammarion.
- D'Amore, B. (2001). Un contributo al dibattito su concetti e oggetti matematici: la posizione "ingenua" in una teoria "realista" vs il modello "antropologico" in una teoria "pragmatica". *La matematica e la sua didattica*, 15(1), 4-30. [Versione in lingua francese: D'Amore, B. (2001). Une contribution au débat sur les concepts et les objets mathématiques: la position "naïve" dans une théorie "réaliste" contre le modèle "anthropologique" dans une théorie "pragmatique". In: A. Gagatsis (ed.) (2001). *Learning in Mathematics and Science and Educational Technology*. Atti del Third Intensive Programme Socrates-Erasmus, Nicosia, Università di Cipro, 22 giugno - 6 luglio 2001. Nicosia: Intercollege. 131-162]. [Versione in lingua spagnola: D'Amore, B. (2001). Una contribución al debate sobre conceptos y objetos matemáticos. *Uno*, 7(27), 51-76].
- D'Amore, B. (2014). *Arte e matematica. Metafore, analogie, rappresentazioni, identità tra due mondi possibili*. Bari: Dedalo.
- D'Amore, B., Fandiño Pinilla, M. I. & Iori, M. (2013). *Primi elementi di semiotica*. Prefazioni di Raymond Duval e di Luis Radford. Bologna: Pitagora. [Versione in lingua spagnola: D'Amore, B., Fandiño Pinilla, M. I. & Iori, M. (2013). *La semiotica en la didáctica de la matemática*. Prefacios de Raymond Duval y de Luis Radford. Prólogo a la edición en idioma español de Carlos Eduardo Vasco. Bogotá: Magisterio].
- D'Amore, B. & Godino, D.J. (2006). Punti di vista antropologico ed ontosemiotico in Didattica della Matematica. *La matematica e la sua didattica*, 21(1), 9-38.
- D'Amore, B. & Godino, D.J. (2007). El enfoque ontosemiótico como un desarrollo de la teoría antropológica en Didáctica de la Matemática. *Relime*, 10(2), 191-218.
- Eco, U. (1979). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Duval, R. (1996). Quel cognitif retenu en didactique des mathématiques? *Recherche en Didactique des Mathématiques*, 16(3), 349-382. [Trad. it. 1996, *La matematica e la sua didattica*, 11(3), 250-269].
- Duval, R. (2006a). *Trasformazioni di rappresentazioni semiotiche*

e prassi di pensiero in matematica. *La matematica e la sua didattica*, 21(4), 585-619.

Duval, R. (2006b). A cognitive analysis of problems of comprehension in a learning of mathematics. *Educational Studies in Mathematics*, 61(1-2), 103-131.

Duval, R. (2007). La conversion des représentations: un des deux processus fondamentaux de la pensée. In: J. Baillé (ed.) (2007). *Du mot au concept: Conversion*. Grenoble: PUG. 9-45.

Duval, R. (2008). Eight problems for a semiotic approach in mathematics education. In: L. Radford, G. Schubring, F. Seeger (eds.) (2008). *Semiotics in mathematics education: epistemology, history, classroom, and culture*. Rotterdam: Sense Publishers. 39-61.

Ernest, P. (1991). *The philosophy of mathematics education*. London: Falmer Press.

Floch, J.-M. (1990). *Sémiotique, marketing et communication*. Paris: Puf.

Floch, J.-M. (1995). *Identités visuelles*. Paris: Puf.

Font, V., Godino, D. J. & D'Amore B. (2007). An onto-semiotic approach to representations in mathematical education. *For the learning of mathematics*, 27(2), 2-7 and 14.

Godino, J. & Batanero, C. (1994). Significado institucional y personal de los objetos matemáticos. *Recherches en Didactique des Mathématiques*, 14(3), 325-355. [Traduz. italiana Bologna: Pitagora 1999, come libro nella collana: Bologna-Querétaro].

Hjemslev, L. (1943). *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. Ed. originale danese. Traduzione in inglese: *Prolegomena to a Theory of Language*. 1961. Madison: University of Wisconsin.

Kutschera, F. von (1979). *Filosofía del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Moles, A. (1981). *La imagen, comunicación funcional*. México: Trillas.

Morris, C. W. (1938). *Foundation of a Theory of Signs*. Chicago: University of Chicago Press.

Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Papers*, vols. 1-8. C. Hartshorne, P. Weiss, A. W. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Prieto Fandiño, J. L. (2013). Rogelio Salmona, compositore di percezioni. Rogelio Salmona, composer of perceptions. *IQD, Inside Quality Design*. [Milano, Italia]. 9(32), 98-105. ISSN: 1970-9250.

Prieto Fandiño, J. L. (2013). Rogelio Salmona, compositor de percepciones. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia Ed. ISBN: 978-958-761-706-1.

Prieto Fandiño, J. L. (2015). Le diverse forme della rappresentazione e le sue implicazioni in architettura. *Disegnarecon*. [Università de L'Aquila, Italia]. 7(14), 1-8. ISSN: 1828 5961.

<http://disegnarecon.univaq.it/ojs/index.php/disegnarecon/article/download/39/34>

Prieto Fandiño, J. L. (2017). *Rappresentare in architettura*. Nuova Meta. [Milano, Italia]. 24(39), 2-9. www.rivistaartenuovameta.it

Schuppe, W. (1894). *Grundriss der Erkenntnistheorie und Logik*. Berlin: R. Gaertners.

Speranza, F. (1997). *Scritti di Epistemologia della Matematica*. Bologna: Pitagora.

IL POETA DELLA MATERIA

GIULIANO GIULIANI TRA CONCRETEZZA E SOTTRAZIONE ESTREMA



Giuliano Giuliani in una foto di Ignacio Coccia.

Il poeta Rainer Maria Rilke dovendo descrivere la produzione scultorea di un noto artista francese, osservava quanto fosse importante interrogarsi sulla manualità del fare artistico e quanto fosse inevitabile dinnanzi alla ricchezza della materia ripercorrere la gestualità delle mani che avevano dato forma a quel mondo, *"davanti ad essa- spiegava- è impossibile non rammentarsi di quanto piccole siano le mani dell'uomo, come si stanchino presto, quanto sia breve il tempo loro concesso per agire"*¹. Lo scultore di cui scriveva era Auguste Rodin, maestro indiscusso dell'Ottocento che era riuscito a rivitalizzare, in senso moderno, il linguaggio plastico portando le passioni della vita nei volumi della materia. A distanza di più di un secolo da quelle affermazioni e dal quel modo agitato di modellare la materia, viene da chiedersi se abbia ancora senso interrogarsi sulle motivazioni interiori che sostanziano il gesto del modellato, se ci sia ancora ragione di arrovellarsi nel cercare di cogliere la potenza rivoluzionaria dello stile e la *"capacità di trasformare il transitorio in eterno"*. Di certo, dinnanzi a molta scultura moderna sostanziata dalla proibita astratta del modellato, viene da interrogarsi più che sull'ardire delle *"piccole mani capaci di trattenere corpi e ombre dell'esistenza"*², sulla potenza manuale che spesso regola l'impalpabilità dei chiaroscuri e le flessioni dei piani. È il caso di Giuliano Giuliani,

La vela, 1998-2013, travertino e gesso, cm 65x110.



scultore attivissimo che nelle sue opere è riuscito in un'operazione quasi impossibile: arrotondare, alleggerire, assottigliare come fosse carta una materia forte e durissima, il travertino.

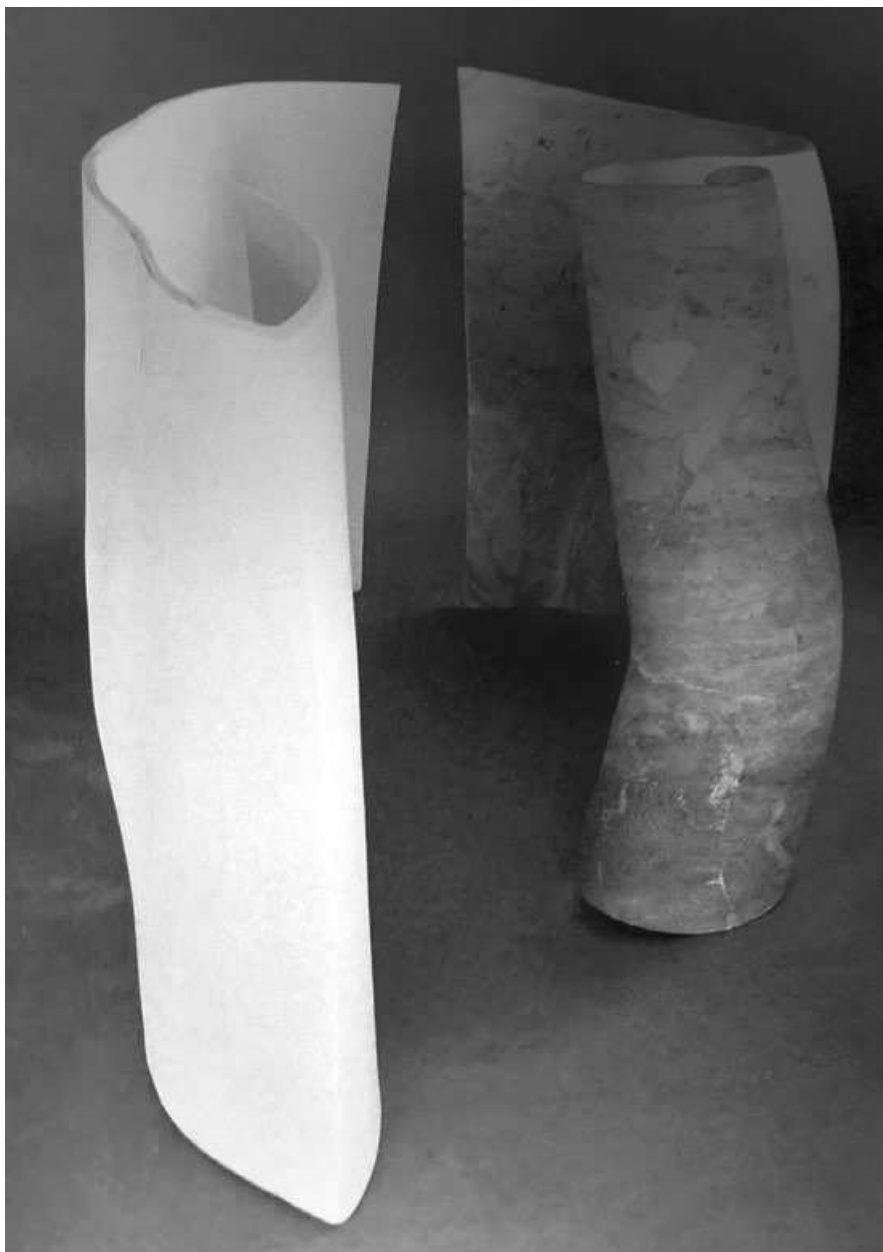
Nato e vissuto nella cava di travertino appartenuta alla sua famiglia a Colle San Marco, nelle Marche³, Giuliano Giuliani fin da giovanissimo ha imparato a conoscere le caratteristiche di questa pietra, *"materiale che - egli spiega - ha memoria del tempo (...) perché nasce da sorgenti profondissime a temperature elevatissime (...), e a differenza di altre pietre, graniti, marmo, si stratifica sciogliendo le altre pietre e in questo stratificarsi, interagendo appunto con l'esterno, incontra animali, incontra foglie"*⁴. Da questa esperienza vissuta con animata passione, la stessa che lo aveva portato a sottrarre di nascosto le pietre a suo padre, consolida la convinzione che ogni scultore debba necessariamente confrontarsi con la materia, con la fatica di riuscire a trasformare la durezza in leggerezza, lo spessore in sottigliezza. *"Aspettavo sempre il momento in cui gli operai, dopo aver inserito delle cugne sui fori spaccavano la pietra e per me era archeologia -aggiunge ancora Giuliani- era la natura che dopo milioni anni di vita veniva alla luce (...). E quindi, apprezzando e innamorandomi di questa materia e dovendo dialogare con la mia sensibilità, dovendo rispondere alle mie necessità più profonde, dopo aver fatto tentativi creativi con altri mezzi, alla fine sono approdato all'uso della pietra, ma è stato quasi naturale e spontaneo e mi sono realizzato. Potrei citare uno scultore, Melotti, che diceva "quando hai trovato la tua forma espressiva, la tua materia, hai finito di soffrire per l'avanguardia"*⁵. È proprio ragionando sulla struttura morfologica del travertino che l'artista, con una difficile risalita concettuale, riesce a cavare i vuoti dalla materia esaltando l'astratto candore della superficie. È un modo il suo per dimostrare che è possibile far coincidere la poetica con la tecnica, l'idea con la materia. Lungo questa riflessione verrebbe da dire che Giuliani sia un modello di proibita, nel senso classicheggiante, e di saggezza nel senso filosofico, e forse anche socratico della parola. Fin dagli esordi nella metà degli anni settanta⁶, quando era ancora sedotto dalla figurazione piana dei nudi e dei torsi, egli sceglie di dissociarsi dagli impianti tradizionali della forma; e seppure l'accostamento all'opera di Henri Moore, Constantin Brancusi nonché la conoscenza delle sculture di Leoncillo, Lucio Fontana e Marino Marini sembrano costituire le premesse imprescindibili⁷ del suo ragionare, già allora gli è chiara la fragranza del presente e la coscienza verso una ricerca storicamente differente. Lo stesso forse si può dire rispetto all'opera di Valerio Trubbiani,

suo docente alla Accademia di Belle Arti di Macerata ed abile manipolatore di metalli, dal quale si discosta fin da subito nella scelta del materiale e nel perseguire il fluido discendente e debordante della forma pura. La serie di opere titolate *Particolari anatomici*, realizzate sul finire degli anni settanta, testimoniano ancora una volta la distanza, più che dalla cultura del frammento, da quella per la scultura finita. Così sarà ancor di più negli anni ottanta e novanta, quando contestualmente al riconoscimento da parte della critica⁸, l'artista avrà modo di emanciparsi totalmente da qualsiasi referente figurativo, maturando un registro formale in cui il dato caratterizzante sarà l'intervento sempre più invasivo nella pietra, ora più scavata, assottigliata, leggera. A partire dall'opera *la Pelle* (1989), e continuando nel gruppo di sculture come *Il muro* (1990), *La vela* (1990-91), *L'Africa* (1990), l'artista sembrerà sempre di più preda dall'ansietà febbrile di svuotare i blocchi, di liberare la materia, di raggiungere quella "gravità senza peso" di cui scriveva Calvino⁹. Ma per fare questo, l'artista ha dovuto operare una scelta: rinunciare alla concretezza narrativa delle cose, dei corpi del mondo per dare solidità alle più astratte speculazioni della mente. La materia prescelta, sempre la stessa, il bianco impuro del travertino, che talvolta proverà a contaminare con altri additivi¹⁰, diventerà per l'artista il motivo attraverso cui rinnovare ogni volta la medesima scommessa, riuscire ad assottigliare la pietra e renderla leggera senza più alcun peso.

Di lui hanno scritto in tanti, riconducendo l'eccezionalità del suo operato alla fenomenologia del miracolo tant'è la sorpresa nel vedere ogni volta modificati i limiti della materia. La straordinarietà che presiede questa sfida, non è solo nel riuscire a cavare forme sottilissime da blocchi pesanti, ma è anche nell'ostinazione di opporre ogni volta alla resistenza della materia una fisicità assennata e al contempo misurata, nella passione conoscitiva che lo conduce dall'oggettività della pietra alla sua "propria" soggettività esasperata. Da qui il suo tipico modo di rappresentare sempre deformante, e la tensione che egli riesce sempre a stabilire tra sé e le forme realizzate, forme in cui entra e su cui plana restando egli stesso coinvolto e sconvolto. Di fatto Giuliano Giuliani vuole esprimere la leggerezza della materia, e in tutte le sue sculture dimostra che nessuno sa farlo meglio di lui. *"La leggerezza -ha spiegato l'artista- è una necessità che portiamo dentro, che hanno probabilmente tanti scultori (...), ho seguito sempre il lavoro dei miei coetanei e quando ho ripreso¹¹ l'unica forma che mi gratificava era una massa sottratta e data alla leggerezza. Era quanto restava di un blocco intero*

*reso appunto foglia, reso trasparenza, con le ferite e con dei tagli, ma assolutamente leggero"*¹². Le sfoglie di travertino sono pietre ma, come è stato scritto, "paiono fiati, sussurri"¹³. Poeta della concretezza fisica, vista nella sua sostanza morfologia, ci dice che il vuoto è altrettanto concreto che i corpi solidi. La sua bravura è nell'estrarre dalla materia tutte le possibilità sonore ed emozionali, nel catturare in una forma il mondo in tutta la sua varietà, nel comunicare l'idea che il mondo è organizzato in un ordine di forme lievi, semplici, sempre quelle. Lo scultore della leggerezza diventa così anche lo scultore della precisione, che sa cogliere *"la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri"*¹⁴. La dimostrazione riuscita di questa co-

Gilberto ed Elmo, 1997, cm 80x185x78.

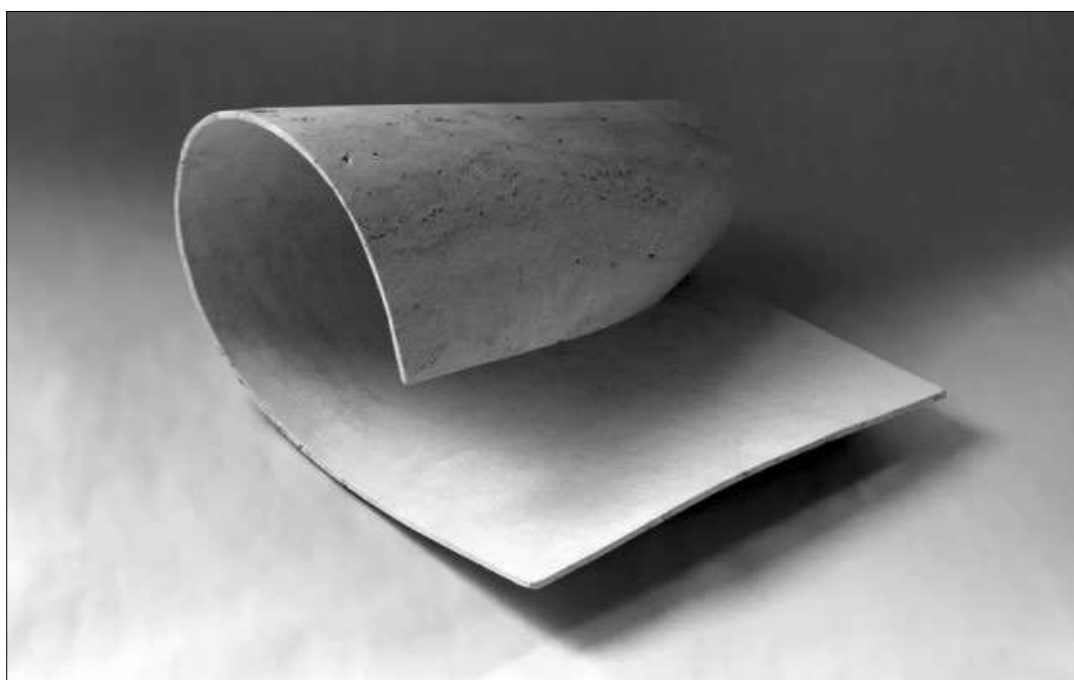


È risorto - Spirali, 2004-2006, travertino, cm 175x200x80.



niugazione tra leggerezza e precisione è proprio la tecnica che per Giuliani, costituisce lo strumento imprescindibile con cui ogni volta si interroga per allargare la sfida, per saggiare l'imprevedibilità presente nella scultura, la pericolosità della caduta e del fallimento." *La tecnica* - è stato scritto - *è sempre in ogni caso un modo di esperire la real-*

*tà, un modo tangibile per realizzare l'immagine*¹⁵, ma è anche un modo per uscire dalla vertigine del dettaglio per farsi prendere da un altro ordine di misura, quello che assurge alla impalpabilità delle forme. L'altro versante, non meno importante è quello della poetica. Giuliani, nella sua dedizione esclusiva al travertino, riflette su una materia che una volta diventata "corpo sottile", perde qualsiasi possibilità di tornare allo stato primitivo e alla sua conformazione originaria, rigida e massiccia. *"L'arte non è interpretazione, ma trasformazione"*, aveva scritto Arturo Martini che tra le varie profezie, aveva ribadito la necessità di una scultura che doveva essere sottile, *"la più sottile, la più astratta delle arti"*¹⁶. Parole che sembrano rimaste nella memoria di Giuliani che dell'insofferenza verso i limiti della scultura, ha fatto la sua divorante ossessione, sufficiente a bloccarlo nella ricerca di un tessuto formale sempre più estremo. In realtà il problema che Giuliani affronta è speculativo: parte dalla fisicità della materia, dalla sua struttura morfologica e la confronta con tutte le possibili varianti e alternative, con tutte le forme sublimi e semplici che lo spazio può contenere. *"Ogni lavoro nasce con una forma diversa dall'altra -ha spiegato Giuliani- il tutto nasce da una progettazione, da una serie di piccoli disegni appena abbozzati che poi nel tempo cerco di dimenticare. Quando li riprendo, so di aver perso l'idea originale del progetto, per cui quei pochi segni mi evocano un'altra possibilità, un'altra idea. Non è facile inventare una nuova progettazione, una nuova scultura. Però dimenticando, azzerando il pensiero, la memoria riesce ad individua-*



Dono n. 1, 2010, travertino, cm 26x46.

re altri segni ed altre forme su quei segni che hai tracciato e che hai dimenticato. Bisogna cancellare il progetto per edificare uno nuovo. È come nella costruzione della scultura. Se io abbinò delle forme e so che mi stanno evocando una forma che però presumo di conoscere, devo assolutamente spingere la possibilità oltre al limite del conosciuto per evocare altre possibilità"¹⁷. Con queste affermazioni, l'artista sembra confermare un principio importante: l'atto di individuazione come rito canonico, come presupposto necessario per iniziare una scultura. Un ritualismo che segna il passaggio dall'universale al particolare, dall'idea alla compiutezza,

dalla struttura alle sue varianti di dissoluzione. Controcorrente al flusso di sollecitazioni frenetiche del vivere contemporaneo, Giuliani ha continuato negli anni a lavorare nel silenzio della cava paterna nella convinzione di poter tirare fuori dal colore della pietra immagini bellissime e, dalla sua massa, forme esilissime. Contravvenendo alle logiche della fretta e dell'ansietà della produzione, ha mantenuto vitale la sordità del lavoro paziente, lungo e fatto di abituali gesti: sgrossare, togliere, raspare, usare le mani, quello che lui stesso avrà modo di definire "un'alzata di polvere"¹⁸, rivelando così l'appagamento per un procedimento che sa di epico ed antico¹⁹.

Note

¹ R.M. Rilke, *Rodin*, Abscondita, Milano 2004, p.55.

² Ibidem, p.13.

³ Giuliano Giuliani è nato ad Ascoli Piceno il 24 marzo del 1954. La vocazione alla scultura e la scelta della pietra come materiale per le sue opere affondano le radici nell'immaginario dei suoi anni giovanili: nelle opere passate ad osservare il padre e lo zio al lavoro nella cava di famiglia a Colle San Marco. Vedi: C.Ci, Intervista: *Giuliani il suo travertino e l'arte del saper togliere*, in "Il Resto del Carlino", 1 marzo 2012.

⁴ Intervista a Giuliano Giuliani a cura di Roberta Giulieni, in *Nedda Guidi - Giuliano Giuliani*, Galleria Monserrato Arte 900, Roma 30 giugno-25 settembre 2016, p. 39.

⁵ Ivi.

⁶ Giuliano Giuliani tiene la prima mostra personale nel 1975 mentre è ancora studente all'Istituto Statale d'Arte di Ascoli Piceno, alla Galleria Nuove Proposte di Ascoli Piceno (il catalogo è pres. da L. Melloni).

⁷ "L'accostamento a Moore non è casuale perché è evidente che Giuliani conosce le sculture del maestro inglese, così come non ignora certe opere di Fontana, Leoncillo e Marini, tanto per fare dei nomi di una tradizione scultorea nostrana (...)", C. Melloni, op.cit.² Ibidem, p.13.

⁸ Nel corso degli anni ottanta, l'artista espone i particolari anatomici in diverse mostre collettive, tra cui: *la Rassegna di artisti piceni. Arte come coscienza critica*, Salone delle Colonne del Municipio, Ascoli, 23 dicembre 1980 - 7 gennaio 1981; *L'arte oggi nelle Marche*, Palazzo Sangallo, Tolentino, dicembre 1983, XXXVI *Rassegna d'arte contemporanea G.B.Salvi e "Piccola Europa"*, Palazzo Oliva, Sassoferrato, 20 luglio-17 agosto 1986. Viene invitato da M. Apa e G. Ventutini alla mostra *Dialoghi nell'arte/3. Forma e figura*, Palazzo Ducale, Gubbio (ottobre-novembre 1988). A proposito della produzione di questi anni Melloni scrive: "Giuliani non ha seguito il maestro (abilissimo manipolatore di metalli) nell'uso dei materiali, preferendo l'ingrato e gravoso travertino della paterna cava. Ma il "tradimento" dal maestro non si limita a questo dato strumentale. Mentre Trubbiani, inclina ad una scultura, nel senso ideologico oltre che tecnico, egli ritiene ogni volta di caricare di simboli e di significati inequivoci le sue sculture, Giuliani rifugge, per propria natura, da qualsiasi messaggio. La sua opera plastica si compone di frammenti, di blocchi spesso lasciati parzialmente grezzi", in *Rassegna di artisti piceni. Arte come coscienza*, op.cit.

⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 1998, p.28.

¹⁰ L'artista racconta di come talvolta abbia usato resine colorate per le sue sculture in forma sperimentale, di come sia poi ritornato quasi sempre alla naturalezza della colorazione della pietra "non ce l'ho fatta -spiega- ma continuo a sperare". Intervista a cura di L. Marucci, *Giuliano Giuliani tra materia e sacralità*, in "Hat", Massa Fermana (Fermo), 58, 2013, p.27.

¹¹ L'artista racconta: "Essere scultori ad Ascoli era praticamente im-

possibile e sentivo in me delle profonde insoddisfazioni. Pur avendo tenuto, diciannovenne, la prima personale con dodici sculture in travertino di medie dimensioni (antropomorfe ed astratte), non riuscivo a distaccarmi dall'aspetto provinciale, dalla semplicità e bellezza dei luoghi dove sono cresciuto che non mi permettevano di ipotizzare un facile percorso plastico. Però il travertino si conferme materia di elezione, quindi continuavo a scolpire, ma anche a occuparmi di vigne e campagna con mio zio, fino a quando, somata l'ultima delusione (concorso monumento mancato), ho deciso di intraprendere, per un decennio, un'attività commerciale con due cugini. Intanto seguivo le esperienze degli scultori italiani contemporanei (miei coetanei). Lasciata l'Azienda per un incarico all'Istituto Statale d'Arte di Urbino, ho preso piena coscienza di come sarebbe stata la mia scultura futura: bianca leggera vuota". Ivi.

¹² Intervista a cura di R.Giulieni, op.cit. pp.42-43.

¹³ *Giuliano Giuliani sculture e opere su carta (1991-2007)*, mostra (a cura di F. D'Amico), Galleria Ceribelli, Bergamo 27 ottobre-8 dicembre 2007.

¹⁴ I. Calvino, op.cit.p.69.

¹⁵ G.C. Argan, *Esempi di critica sulle tecniche artistiche*, Bulzoni, Roma 1966-67, p.23.

¹⁶ A. Martini, *La scultura lingua morta*, 1945, p.32.

¹⁷ Intervista a cura di R.Giulieni, op.cit. p.44.

¹⁸ "L'etica è fatta di esempi. Mio padre mi raccontava che da bambino la sua famiglia possedeva la tessera dei poveri. La maestra supplicava i genitori di lasciargli frequentare la scuola perché era molto dotato ma, a dieci anni, indossando le scarpe della mamma, andava già a lavorare nelle cave (distribuita da bere agli operai). A quattordici era un abile scalpellino (mi indicava croci di chiese e cornici fatte da giovanissimo). Dopo la guerra tentò l'apertura di cave lungo il costone di Piagge San Marco, poi approdò per primo sul pianoro (mia madre tutti i giorni, percorrendo a piedi la mulattiera, portava il pranzo a lui, a mio zio e agli operai). Seguirono altre cave. Allora tutta l'estrazione veniva fatta a mano. Fino agli anni Ottanta abbiamo esportato in mezza Europa. Anche il travertino del nostro Ospedale civile e tutto quello per il recupero della Fortezza di Civitella del Tronto provengono dalla nostra cava. Poi la crisi e le problematiche ambientali hanno costretto alla chiusura (anche se oggi sono visitate più le cave che i boschi). Ecco, l'intenzionalità etica sta in questo esempio: un lavoro fatto di assoluta caparbietà, intelligenza, passione, sforzi inauditi, sacrifici oggi impensabili, con tanti uomini e donne che hanno reso ricca l'Italia. Il desiderio del raggiungimento della meta sono cresciuti con me. Come non coinvolgere nella mia ricerca, il corpo, la cava, la pietra ricalcando uno stilema del fare per meritare? Anche se non approdassi a nulla, l'alzata di polvere mi appaga" Intervista a cura di L. Marucci, op.cit., p.28.

¹⁹ Vedi: *Il respiro della pietra-mostra di Giuliano Giuliani* (a cura di F. D'Amico e P. Bonani), Forte Malatesta, Ascoli Piceno, 15 marzo - 8 gennaio 2015.

FARE MEMORIA

RIFLETTENDO CON GIOVANNI RUBINO SUL RAPPORTO TRA ARTE E POLITICA

Laura Tosca: Rubino, Lei è indubbiamente un artista impegnato socialmente. Come si è sviluppata questa sensibilità? È stata una strada parallela alla passione per la pittura?

Giovanni Rubino: Sono molto riconoscente ai miei due professori del liceo Guido Tatafiore, pittore astratto, e Armando de Stefano, neorealista, che mi hanno fatto conoscere l'arte moderna, quella formalmente importante degli impressionisti e quella già allora militante dei pittori Delacroix, Courbet, Géricault e altri. Io ho sempre avuto una maggiore sensibilità per questo tipo di pittura. Sono molto legato a quanto diceva Lukacs sull'arte "forma e contenuto" quindi non puro formalismo; ho sempre avuto questa tendenza da quando ho acquisito coscienza politica.

Il mio primo ciclo di lavori, con i quali feci un paio di mostre a Parigi nel '66, testimoniava la mia pittura che si rifaceva sia alla tradizione sia all'esperienza moderna; le mie opere rappresentavano un'immagine classica che interagiva con fotogrammi dell'attualità sociale: le discriminazioni, le rivolte razziali, i ghetti neri in America, quindi una pittura sempre carica di contenuti e con una tecnica che anticipava la Mec-art. Un critico tedesco, Udo Kultermann apprezzò le mie opere e le citò nei suoi volumi sulla pittura e scultura tra gli artisti pop americani (James Rosenquist).

In quel periodo, negli anni 1965/67 conobbi la cultura della contestazione, incontrai il regista teatrale francese Marc'O (Marc-Gilbert Guillaumin) che mi parlò del situazionismo, di Nanterre, dei primordi che avrebbero dato origine al maggio francese. Questo incontro produsse un cambiamento radicale

nella mia vita passando all'azione.

In precedenza, vivevo a Ischia ed elaboravo quadri che rappresentavano la mia vocazione di sensibilità verso il mondo, il suo divenire politico; questa sensibilità, che ho sempre avuto, fu radicalizzata dall'incontro con Marc'O.

Un primo momento d'intervento attivo fu la decisione di occupare il teatro di Reggio Emilia. Volevamo fare un'azione di arte per le strade ma non ottenemmo il permesso. Il pretesto era fare un'opera per la prima teatrale nel teatro municipale, nel massimo teatro della città, una struttura istituzionale. Il canovaccio del lavoro era stato già censurato a Ischia perché l'obiettivo del lavoro era fare un'opera di agitazione politica per le strade. Il ministero dello spettacolo aveva individuato che era una forma pericolosa per il sistema teatro e lo vietò. Un grande intellettuale di Reggio Emilia, un grande poeta, Corrado Costa propose di lavorare presso il PC di Reggio Emilia. Allora il PC di Reggio era un "isola di libertà"; aveva ospitato il Living Theatre e i convegni del gruppo 63, si rese subito disponibile e ci ospitò mettendoci a disposizione attori non professionisti; per circa venti giorni facemmo le prove per fare questo spettacolo che si chiamava "Guerra e consumi". Anche a Reggio Emilia ci fu vietato fare teatro per le strade così decidemmo di usare un escamotage chiedendo di fare la rappresentazione per una normale prima teatrale, con i relativi manifesti. La gente arrivò in abito da sera perché era una prima importante, ma nel momento in cui salimmo sul palco, decretammo l'occupazione del teatro municipale. Era il 9 ottobre del 1967 il giorno in cui moriva Che Guevara.

Per quindici giorni tutti i quotidiani nazionali diedero ampio risalto alla notizia dell'occupazione del teatro trattando il tema della libertà di espressione. Noi anticipammo il maggio francese grazie a questo regista che aveva portato il verbo della contestazione.

Questa svolta nella mia vita, fece sì che quando il critico tedesco Udo Kultermann mi contattò per la promozione dei miei lavori, mi permise di rispondere che non ero più interessato perché avevo deciso di intraprendere un altro percorso, quello della militanza politica. Mi trasferii a Milano nel 1970 circa.

L.T.: Proprio negli anni più caldi del clima politico

G.R.: Infatti ho militato in Potere Operaio e per molti anni ho vissuto la realtà politica dei gruppi perché ho sempre avuto questo tipo d'impegno.

L.T.: In quegli anni a Milano, oltre ad esprimere liberamente il suo pensiero e la sua attività artistica, ha trovato anche una certa gratificazione

Milano, dicembre 2016.
Stencil *FAREMEMORIA* di G. Rubino
in via Nicola Palmieri,
foto di Maria Luisa Pani Rubino.



nella condivisione con altri giovani oppure l'impegno e l'espressione rimanevano all'interno del gruppo politico?

G.R.: Ho sempre creduto che un artista debba dare il proprio contributo in quanto tale oltre che come persona, il mio impegno era nel gruppo di Potere Operaio, era il mio humus, non frequentavo le mostre d'arte e la vita artistica che si svolgeva contemporaneamente, non entravo nei circuiti economici dell'arte, praticavo l'arte attiva, militante, sia in senso strumentale (come pittore ero in grado di un fare un manifesto meglio di un altro senza esperienza grafica e visiva) sia nelle opere individuali dedicate all'utopia, a Mao, infatti, non avevo un gran mercato... sopravvivevo appena, appena, alla giornata.

L.T.: Noi ha mai pensato di fare del proselitismo attraverso l'arte, una sorta di sensibilizzazione delle masse (anche se questo è un concetto troppo forte)?

G.R.: Non ho pensato di poter fare questo in prima persona, ho percorso il mio cammino, ho dato il mio contributo con l'impegno politico; ho sempre creduto in un'arte che partecipa alla storia. Può darsi che, in questo modo qualcuno si sia riconosciuto nel mio lavoro. Usavo la mia esperienza per potenziare la comunicazione visiva dei messaggi che volevamo diffondere e come militante coinvolgevo anche altri artisti.

Realizzammo diversi lavori tra i quali i Murales dell'Alfa Romeo. Uno dei lavori storici più importanti fu "Mortedison" nel 1973 realizzato a Porto Marghera sulla nocività, sulla nocività anche politica del capitale; allora si parlava di ecologia, un'ecologia tutta giocata sulla pelle degli operai.

Realizzammo una croce cui era legato un manichino con la maschera antigas: il progetto, inaugurato alla galleria Apollinaire di Milano fu sequestrato a Marghera dalla polizia. L'opera partecipò successivamente alla biennale di Venezia del 1976, nella edizione dedicata all'ambiente sociale, organizzata e coordinata da Enrico Crispolti.

Grazie a Potere Operaio avevo rapporti con l'assemblea di fabbrica del più grande polo chimico di Porto Marghera, la Montedison. In questo modo potevo tenere i contatti con i miei compagni che avevano una forte realtà di fabbrica pur non essendo nel sindacato, si trattava dell'Assemblea Autonoma di Porto Marghera storicamente molto importante per i successivi collegamenti con autonomia operaia, con Toni Negri.

L.T.: Come vede l'atteggiamento dei giovani di oggi, la loro mancanza di attenzione e passione per

il sociale (ma forse anche per l'arte)? Certo non è possibile fare un paragone con quegli anni.....

G.R.: Quello fu un momento fortunato!

L.T.: Bella questa espressione: momento fortunato!

G.R.: Sì, momento fortunato... ho trovato un'espressione equivalente nella prefazione del libro di Alessandra Pioselli: noi artisti ci siamo trovati coinvolti in questo momento di vitalità, di energia, di fermento. Ho vissuto anche tutto questo nelle scuole quando ho insegnato e ho verificato quanto potevo apprendere dagli studenti come presa di coscienza. Ho respirato questo clima per diversi anni fino agli anni 80 quando nelle scuole era cambiato tutto: non c'era più un certo tipo di interesse, la coscienza che passava attraverso la formazione stessa, ci siamo trovati nell'individualismo, nello Yuppismo Craxiano, nel Berlusconiismo, e adesso siamo in questa derivazione massmediale, dove la gente è abbindolata dai grandi meccanismi della comunicazione.

L.T.: I ragazzi sono un po' apatici....

G.R.: C'è n'è qualcuno generosissimo nei centri sociali e bisognerebbe rilevare la necessità della loro presenza come garanzia di reazione a questo carismatico del capitale.

I danni che si stanno facendo in questo senso so-



Milano, 25 aprile 2010.
Giovanni Rubino in Piazza Duomo,
foto di Vincenzo Dragani.

prattutto nella politica, nell'economia, nella socialità.... Bisogna sempre tenere d'occhio il capitale.

L.T.: Lei ha mantenuto la coerenza nella ideologia e nella pittura

G.R.: Certo, come si vede dal mio curriculum ho perseguito due obiettivi: come artista, tra gli artisti, di tenere in alto il vessillo dell'impegno e come persona di praticare un lavoro che mi desse soddisfazione utilizzando gli stessi contenuti di coscienza della storia.

Nel 1993, in occasione dell'attentato mafioso in via Palestro, ho realizzato diversi lavori dipingendo dal vero le rovine del Padiglione d'Arte Contemporanea; questo mio intervento artistico è stato commentato da Vittorio Fagone. Successivamente, in occasione della guerra in Bosnia, mi sono aggregato a un convoglio di aiuti volontari per la pace, l'associazione Sprofondo e ho documentato con opere pittoriche, disegni e video tutto quello che ho vissuto e visto. Come volontario dell'arte in Bosnia, producendo lavoro, sono riuscito a saldare l'esperienza artistica con quella personale.

Quella esperienza aveva fatto capire la mia utilità; veniva pubblicamente riconosciuto il mio ruolo di artista nel documentare una situazione storica.

L.T.: Il suo maggiore impegno artistico politico è avvenuto sostanzialmente a Milano

G.R.: Sì a Milano. A Ischia, nonostante fossi su un'isola, avevo già elaborato le mie tematiche pittoriche di cui ho parlato in precedenza, ma poi avevo incontrato questo francese Marc'O che mi ha fatto prendere coscienza dei messaggi che portavo avanti ed alla relativa coerenza. La vita è dura e, come diceva Mao non è un pranzo di gala, quindi era necessario avere la consapevolezza delle proprie scelte, delle conseguenze che ne derivavano e che dovevano essere accettate.

A Milano in particolare, passai dal P.C. a Potere Operaio perché avevo condiviso con questo gruppo le teorie alternative a quelle revisioniste del P.C.

A proposito di sensibilizzazione e di coinvolgimento, tra le varie attività artistiche, ho fatto arte anche per altri pittori; in occasione del Golpe cileno del 74 ci ponemmo il problema, con il poeta emiliano Corrado Costa di cosa fare. Ci rivolgemmo ad una mia amica, la gallerista Gigliola Rovasino e decidemmo di unire le forze per creare l'iniziativa "Mostra Incessante per il Cile". La galleria fu chiusa all'attività commerciale e tenuta a disposizione, per alcuni anni, per allestire mostre di adesione contro quello che stava succedendo in Cile.

Fummo un potente catalizzatore per gli artisti che ci portavano progetti da realizzare periodicamente.

Abbiamo fatto una guerriglia culturale nell'ambito delle gallerie.

Fu un fenomeno talmente interessante che Lea Vergine sentì il bisogno di scrivere a proposito di quello che stava succedendo a Milano nella galleria rivoluzionaria di Porta Ticinese.

La mostra durò finché non fu ristabilita la democrazia in Cile nel 77 e fu particolarmente importante sia per il sostegno e la solidarietà al Cile democratico sia per l'aggregazione che aveva prodotto negli artisti che avevano partecipato all'attività che si costituirono nel Collettivo Artisti Autonomi di Porta Ticinese.

L.T.: Oggi, secondo Lei c'è una speranza per risvegliare le coscienze che sembrano un po' addormentate? In che cosa possiamo sperare per uscire da questo torpore, per avere una società migliore che abbia compassione per l'umanità e attenzione alla natura; potrebbe essere qualcosa che parte dall'arte?

G.R.: Ci vorrebbe una svolta filosofica, ma soprattutto una nuova analisi della società, un grande pensiero come quello di Marx.

A proposito della coerenza del mio lavoro, l'importanza dell'arte nell'ambito politico sociale e, soprattutto, per mantenere viva la memoria di chi ha dato la vita per la libertà è da dieci anni che io porto avanti un ciclo di lavoro che ho chiamato FA-REMEMORIA. L'idea è nata in occasione dalla mostra che celebrava il sessantennale della resistenza che aveva un tema interessante: a ogni artista era affidata una lapide riguardante la resistenza nel proprio quartiere. Ho pensato che tutti avrebbero fatto i soliti quadri sulla resistenza, una pittura un po' epigonica, un po' consumata, tutta una letteratura pittorica che ha perso attualità. Allora pensai di fare qualcosa di diverso rifacendomi alle esperienze delle avanguardie: la performance.

La performance consisteva nell'andare sulla lapide con una scala, con carta e matita e fare un frottage: tecnica usata a piene mani dai surrealisti, prima e dopo nei secoli, nella pop art, Rauschenberg aveva usato una tecnica di ricalchi per illustrare l'inferno di Dante eseguendo piccoli disegni molto belli, ma anche noi da bambini....

In particolare avevo colto l'efficacia del gesto dopo la tragedia delle Torri Gemelle, dove i parenti delle vittime andavano con un pezzo di carta a ricalcarsi dalle lapidi il nome del proprio congiunto.

Ho pensato, quindi, di fare un'attività nuova riprendendo, l'alta esperienza della pittura, non limitandomi a un semplice linguaggio descrittivo: un'azione vivace con una valida motivazione. Il mio primo gesto d'artista per la resistenza lo realizzai sulla lapide di Alessandro Lugaresi, la cui lapide è posta nella mia strada: via Gola.

Dopo una serie di lavori sulle lapidi mi sono accorto che, dato il grande numero delle stesse dovevo modificare qualcosa per evitare di fare un lavoro ripetitivo; ho deciso quindi di farmi riprendere da fotografi professionisti sempre diversi. Io artista sulla lapide e il fotografo che mi fotografava. Abbiamo aggiunto la ripresa video quindi ci sono tre momenti in cui ci sono due autori, io e il fotografo e il video che documenta l'approccio del fotografo al lavoro. Un lavoro a più mani.

I miei frottage sono allestiti in occasione delle mostre che comprendono frottage (opera), fotografia e video. Ho sempre trovato un grande entusiasmo da parte dei fotografi che ho contattato, anche fotografi famosi molto impegnati, ovviamente fotografi progressisti che condividevano la memoria storica di chi ha difeso la libertà, i partigiani e chi ha subito le atrocità, i deportati. Hanno lavorato con me: Gianni Berengo Gardin, Ferdinando Scianna, Mario De Biasi, Paola Mattioli, Cesare Colombo, Isabella Balena, Giovanni Ricci, Fabrizio Garghetti, Antonio Ria, Renzo Chiesa, Juliaan Hondius, Barry Lewis e tanti altri trattandosi di un'opera in progress.

Dopo la seconda guerra mondiale speravamo di non avere più certe situazioni, ma invece le abbiamo ritrovate nel recente passato in Bosnia, con la questione etnica, ed ora in Medioriente.

L.T.: In attesa di un nuovo fermento che speriamo non derivi da un momento drammatico manteniamo quindi viva la memoria.

G.R.: Siamo in un periodo delicato, non sappiamo

che futuro avremo, tra il clima e la realtà politica, lo scontro mondiale politico ideologico non è più rappresentato dalla cortina di ferro, ma è su base economica e confessionale; gli arabi sono piuttosto reazionari, vivono nel loro stato religione, il Medio Oriente è un nodo irrisolto, è la culla e l'ombelico della storia, succede tutto lì, poi c'è l'opportunismo della finanza, siamo un po' sconcertati, ma l'importante è avere sempre la vitalità e la sensibilità dell'animo che devono essere sostenute e nutrite con la cultura.

L.T.: Bisognerebbe trovare un modo per calamitare le individualità e sensibilità positive, continuo a pensare e a sperare che si possa fare tramite l'arte, Lei cosa ne pensa?

G.R.: Non penso a un artista, penso che ci possa riuscire solo un nuovo Marx che riaggiorni le analisi storiche. Darwin per scienza, Cezanne per la pittura, Marx per l'economia hanno rivoluzionato la realtà del loro sapere. Ci vuole un altro salto in avanti in questo periodo in cui si stanno perdendo tutti i riferimenti.

L.T.: È questa mancanza di riferimenti che produce individualità nei giovani?

G.R.: Nei giovani manca la coscienza collettiva, sono tutti specialisti in qualche campo: scienza, economia, musica. L'università Bocconi, come altre università, sforna migliaia di specialisti che non collegano più la loro funzione con il bene pubblico.

Stando così le cose non ci resta che sperare, speriamo in bene.



Milano, 1973.
Il collettivo Porta Ticinese
prepara lo striscione
contro la dittatura cilena.

ANNOTAZIONI

Alessandro Fieschi

“ I segni vengono a me e mi spingono a un movimento lontano, arcaico, di memoria primordiale. Questo mistero della pittura, del riverbero che contiene, mi ha spinto ad interrogarmi sull'origine.

Perchè certe suggestioni visive, organiche, paesaggistiche, agitano il mio occhio; perchè proprio quel taglio, quella fuga, quel frammento di realtà? È come se tutto fosse già lì ad aspettarmi. Anche il pensiero, la nota, il tono sono lì che attendono di essere rivelati, come semi addormentati e questo strano “riconoscimento” è per me fonte di stupore. Il segno nello spazio è come un reperto archeologico che viene alla luce e fa scattare qualcosa, un movimento, un riconoscimento della propria identità.

La spinta alla scoperta all'azzardo, all'ignoto è altrettanto vitale. È come un rocciatore che di fronte ad una parete all'apparenza senza possibilità di salita, prova a tastare, a cercare e desiderando un appiglio, lo trova. Allora un piccolo tratto, una minuscola sporgenza, una fessura imprevista, sono quel punto di svolta, quel punto di avvio dove tutto accade: una trasformazione da uno stato ad un altro stato dell'essere. È secondo me fondamentale affidarsi a questo mutare, a questo cambiare, che poi è il palpitare stesso della vita, dentro allo stato di trasformazione, allo stato di pulsazione di una cosa che si allaccia ad un'altra cosa. In termini linguistici, un segno è un susseguirsi di accadimenti pittorici, dove una pennellata si aggancia ad una macchia che poi si scioglie, genera un'altra forma, si condensa, diviene senso. La pittura è il teatro di questo farsi. Tutte le mescolanze attingono dalla stessa fonte.

Non so dove stia la conclusione, ma il passaggio degli stati della materia, liquido, denso, secco, assente, presente, sono il senso della nostra vitalità e la fonte segreta che pervade la nostra ragion d'essere più nascosta.

”

Fonte profonda, 2017 – tecnica mista su tela e garza, cm 120x100.



POLIMERA

Marialisa Leone - Stefano Ogliari Badessi

“

La città invisibile numero 56, che anche Calvino avrebbe chiamato Polimera al femminile, come le altre sue 55.

Bella, sembra bella, la guardi, ti sembra di vederla. Le sue trasparenze la rendono indefinita. Luminosa, piena di lucicori che corrono sui fili di una seta che imita le cromie dell'arcobaleno.

La sua bellezza è nell'apparenza. Polimera è plastica. E prima era una enorme matassa abbandonata, trovata negli scarti della campagna. Un rifiuto.

Lavorati filo per filo in una tessitura minuziosa, i cilindri diventano palazzi, edifici di una città sospesa.

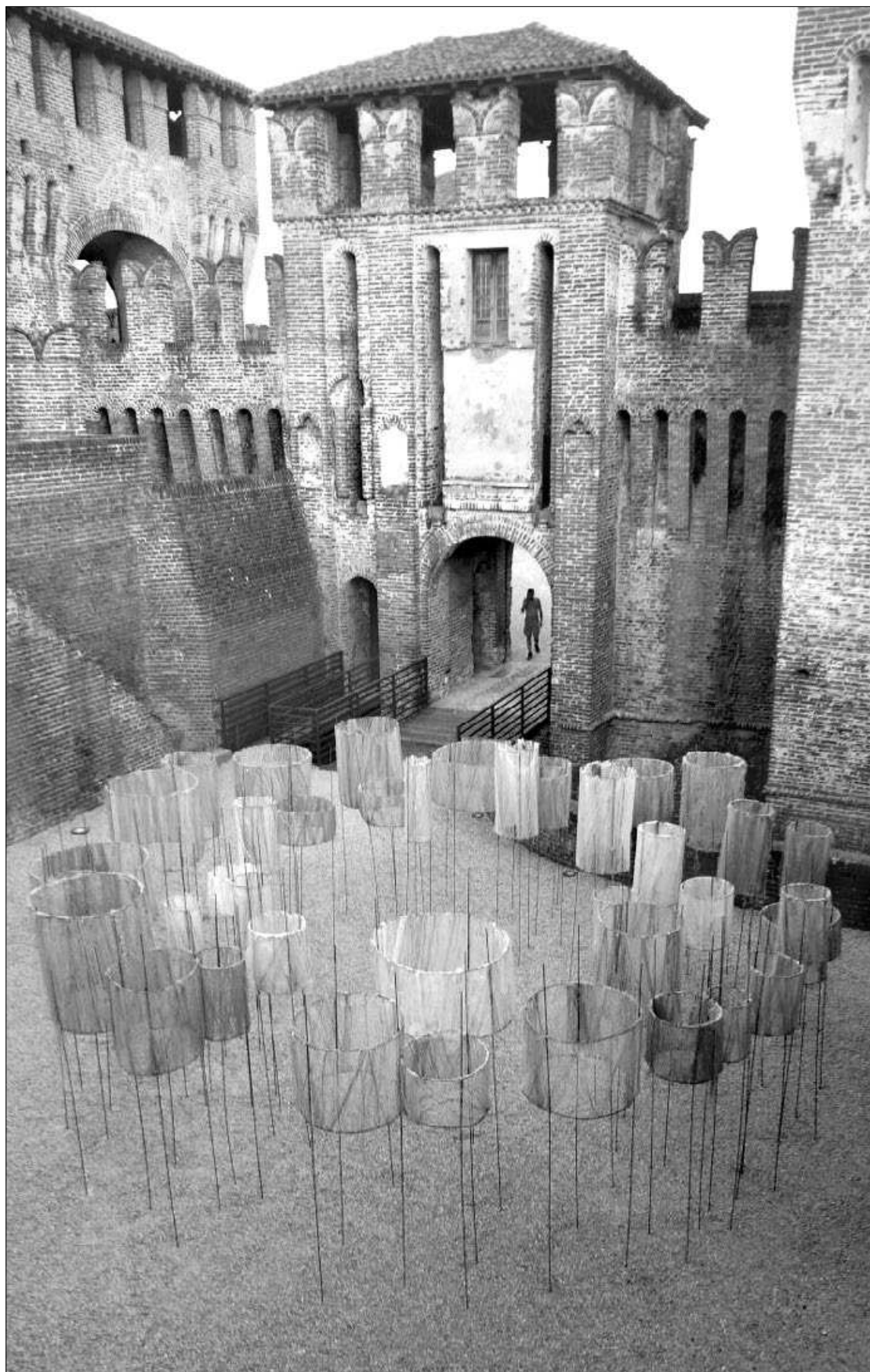
Nella città si entra da quattro porte, e le vie portano in un centro. Il cielo si apre su una piazza rotonda.

Lì ci si può sedere e incantare. Il centro è un grande tappeto di tessuto naturale, intrecci di vegetale che stanno sdraiati dentro il perimetro disegnato dalle 40 giovani querce in vaso. Il centro è l'embrione di un parco, il punto vitale, e solo lì, in quel punto equidistante da tutto si comprende la vera natura di Polimera.

La spazzatura prende un suo senso aprendosi alla luce e mettendo nel cuore la vita della quercia.

”

Polimera, IX° Biennale di Soncino - installazione presso il Castello di Soncino, misura ambiente, tecnica mista, agosto 2017.



BASSISSIMI RILIEVI

Oscar Accorsi

“ Nel 2002, per caso, a seguito di una installazione/mostra fatta presso un studio di restauro, mi ritrovai a lavorare col bianco.

Mi affascinava l'idea di lavorare con un "colore" che riflette tutta la luce possibile e che dopo un po' che i tuoi occhi sono esposti ad esso si resti come accecati, fino a dover temporaneamente smettere per riposare la vista.

Questa cecità temporanea mi è sembrato uno stato necessario in quel momento, risposta ad una mia necessità di ottenere un silenzio visivo forzato attorno alle cose, in particolare modo alle cose dell'arte, sempre più rumorose e aggressive nei confronti di chi ne fruisce.

Da lì mi sono chiesto cosa sarebbe potuto succedere se invece di "alzare il volume" sempre di più avessi cominciato ad abbassarlo ai limiti dell'udibile.

Senz'altro sarei scomparso, soffocato dal "troppo" ma, contemporaneamente, avrei potuto parlare a chi condivideva il mio stesso bisogno, a chi aveva il desiderio di "tendere l'orecchio" e non di chiuderlo per difendersi dal troppo rumore.

Confortato da ciò e da una esperienza analoga fatta da Malevic (il famoso "quadrato bianco su fondo bianco" del 1918) decisi di andare avanti.

Tra i lavori usciti il ciclo di "Dancing" è tra quelli che amo di più. La sovrapposizione di due bianchi molto vicini porta ad un impalpabile cambio di superficie.

Se non si incontra l'angolo giusto con la luce non si vede niente. Il bianco riflette la luce e non ci fa vedere niente.

Girando attorno alla tavola, trovando l'angolo giusto, riusciamo finalmente a vedere qualcosa.

Il titolo "Dancing" fa riferimento proprio a questa involontaria coreografia, necessaria alla visione.

Inizialmente erano solo tavole, verniciate ad aerografo, inseguito arrivarono anche lastre di metallo e carte, agite con la stessa tecnica.

I temi sono completamente astratti, semplici impronte di ferri che, in passato, venivano usati per le mie sculture.

Tra quanto uscito dalla mia esplorazione del bianco iniziata nel 2012 la serie dei "Bassissimi rilievi" è senz'altro la più recente.

Agli inizi del 2013 riportai il concetto di "Dancing" su carta e subito si mostrò stringente il desiderio di articolare maggiormente le impronte che andavo a nascondere nel bianco.

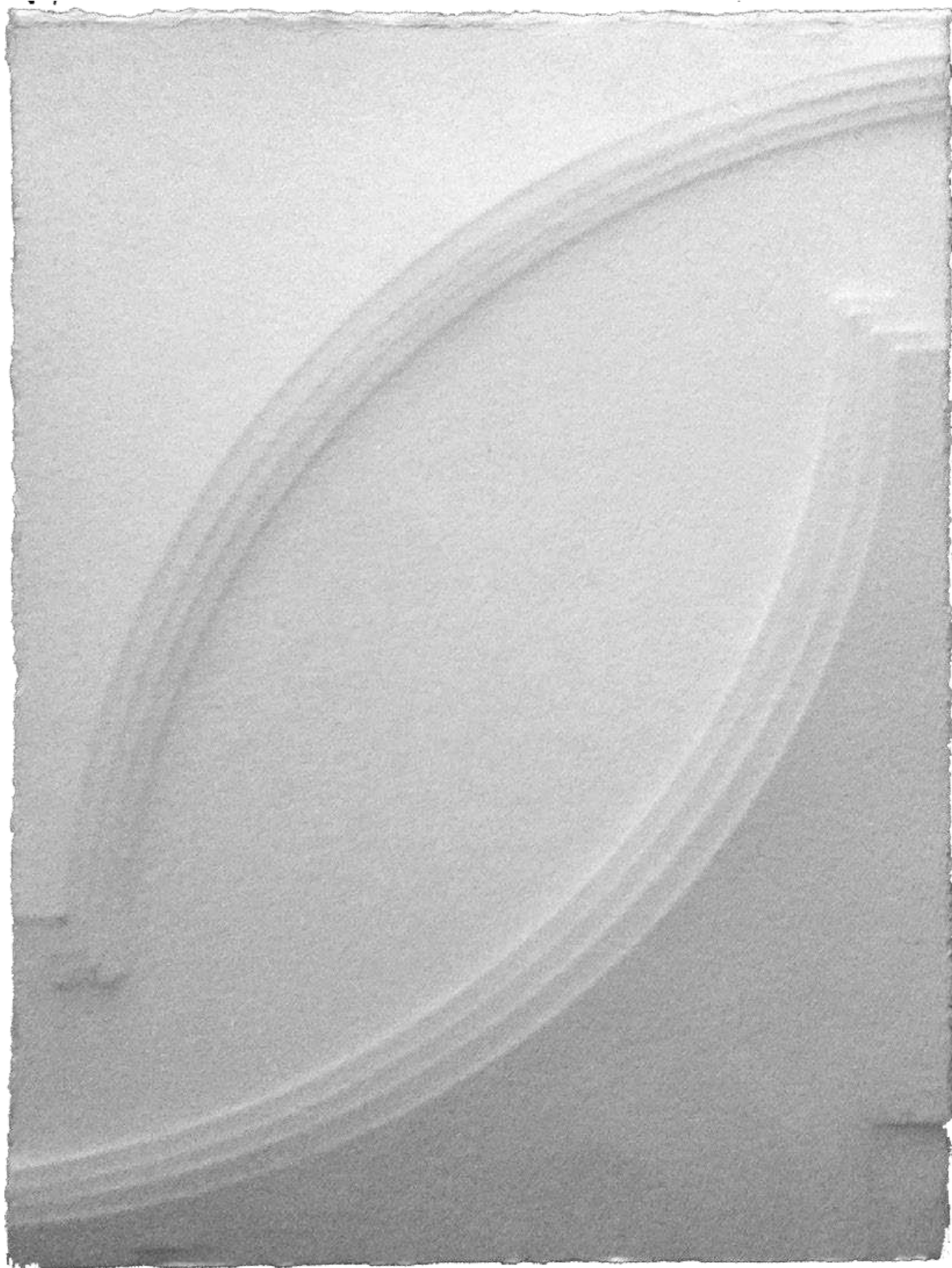
Il pensiero sottostante alla modularità caratteristica delle mie sculture degli anni '90 soffriva, infatti, della articolazione minima (just one shot) di "Dancing".

L'avere tra le mani la carta e questo desiderio di strada diversa da percorrere ha fatto sì che i ferri, da sopra la carta per lasciare la loro impronta col bianco, passassero sotto la stessa per modellarla. Nessun apporto di altro, quindi, se non la carta stessa che si piega sotto le mie mani somiglianti alle mani di un cieco che, a tentoni, cerca di leggere la forma che ha sotto di esse.

Lavori tridimensionali, quindi, reali (minimo rilievo percepibile della carta) e illusori (la ripetizione di parte della forma), comunque impalpabili ed esposti ai capricci della luce.

”

Bassissimi rilievi, 2013, carta , cm 17,7x25.



REALE-APPARENTE

Federico Casati

“

Da tempo sono impegnato in una ricerca iniziata con l'esplorazione di alcuni aspetti della percezione visiva, quali il rapporto tra gli oggetti e lo spazio circostante e la relazione dinamica tra presenza e riflessione di luce e proiezione di ombre.

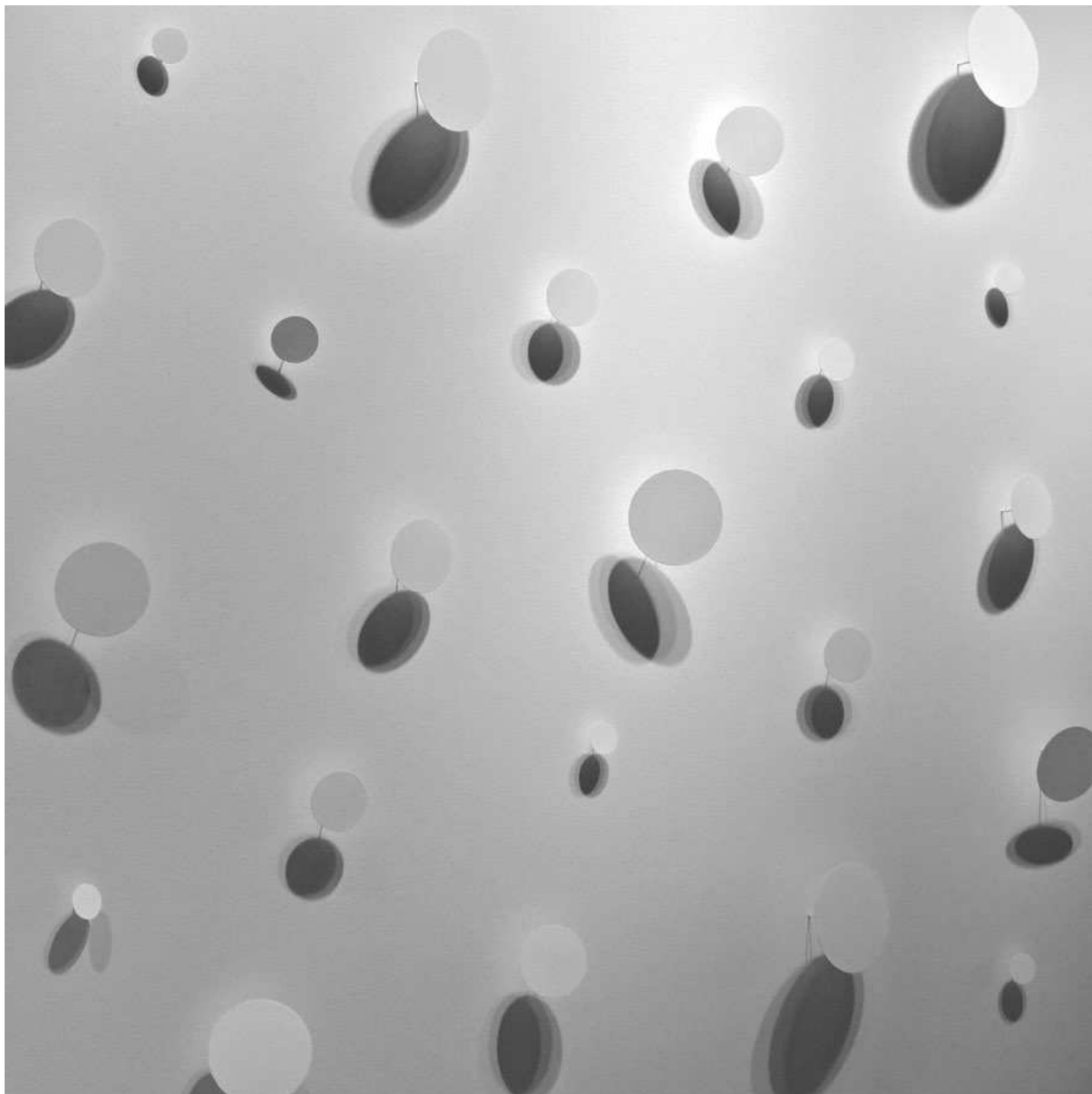
È un'indagine resa possibile dalla realizzazione di strutture dove gli elementi metallici fissati in rilievo secondo schemi geometrici prestabiliti si mimetizzano con la superficie sulla quale sono applicati perché cromaticamente omogenei: ciò provoca vibrazioni luminose che confondono l'occhio a causa della sovrapposizione dei differenti piani visivi e creano una sensazione di indeterminatezza accresciuta dalla presenza di ombre che sembrano disegnate, irreali, a causa dell'annullamento quasi totale degli oggetti che le producono.

Al variare della quantità e qualità della luce presente, in conseguenza delle condizioni meteorologiche, dell'ora del giorno e del periodo dell'anno, corrispondono modificazioni delle superfici monocrome in continuo divenire nel tempo.

Lungi dal tradursi in una semplice elaborazione di meccanismi ottico-percettivi, l'effetto dovrebbe essere duplice: da una parte coinvolgere attivamente l'osservatore nei processi generativi dello spazio, dall'altra stimolare l'esplorazione del labile confine tra realtà e apparenza, orientando a riflettere sul complesso e ingannevole rapporto tra ciò che è e ciò che sembra, al di fuori ma anche e soprattutto dentro di noi.

”

"Reale-Apparente" seguito dal codice R-A 2015-31, 2015, dimensioni cm 90x90, tecnica mista (lamine di ottone su tavola).



DODICI ORE E IL SENSO DELLA VEGLIA

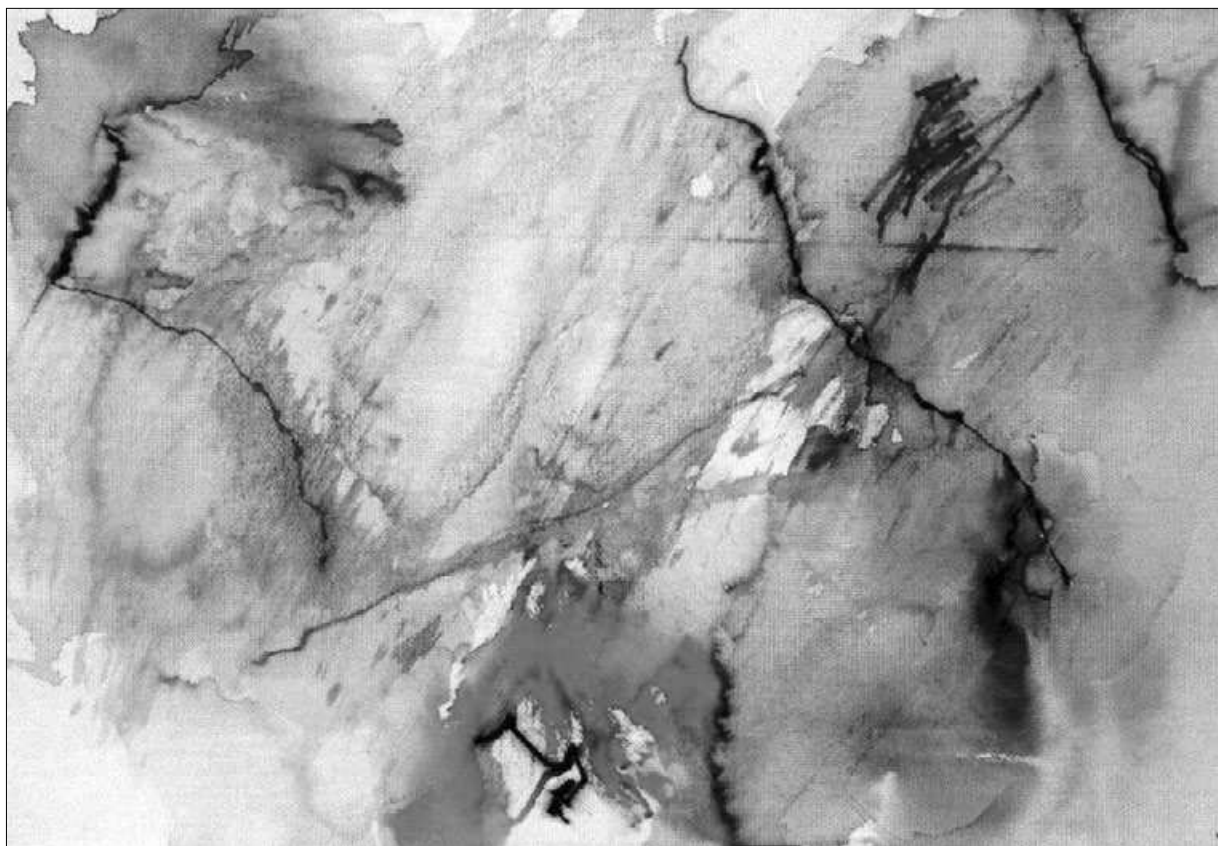
Giorgio Occoffer

“

Non per caso l'arco spazio/tempo
si dispiega su queste dodici tavole
e un orologio interno ne scandisce
pulsioni ed emozioni
lungo una giornata immaginaria,
giornata che somma
natura e accadimenti,
moti e umori,
slanci e sconfitte,
una giornata piena
che infine la notte accoglie
con i nostri sogni.
È una piccola vita
racchiusa nel suo bozzolo
con queste tavole
ad interrogarmi,
ad interrogarci sulla loro capacità
di mostrare immagini
dove l'aspetto visivo, retinico,
dà ampio spazio
al mistero, all'ignoto,
alla scoperta del nostro mondo
insondato e onirico.

”

Acquerelli e grafite su cartoncino, 2012-2013, cm 50x70 (x2)



IL COLORE -POLITICO- DEL RICORDO

L'INSTALLAZIONE DEI PANNI STESI, PITTURA E FOTOGRAFIA A SALÒ

La mostra, questa mostra ha una storia che va raccontata. Attilio Forgioli me ne parla da almeno un anno spiegandomi che sarà fatta al Museo di Salò, che si userà il chiostro, alle pareti delle fotografie fatte da Pino Mongiello, e a confronto dei disegni, dei pastelli di Attilio. Sempre nel chiostro doveva costruirsi un dialogo tra foto e disegni dei panni stesi e i veri panni, tanti, appesi con le mollette alle corde. Attilio li domanda agli amici, non vuole però dei panni da buttare, ma lenzuola, interi bucati appena usciti dalla lavatrice e che in mostra devi appendere, magari bagnati, a delle corde, a dei fili. In un primo tempo questa storia mi è sembrata abbastanza strana, non ne comprendevo le ragioni, non vedevo il nesso, il rapporto fra pastelli, fotografie e panni stesi, e in un primo tempo mi sono detto: Attilio si sta convertendo alla Land Art, all'Happening o a qualche altro nome di quelli che erano di moda un tempo, una conversione un poco tarda. Mi sbagliavo, Attilio Forgioli ha una esperienza umana, e una capacità di discorso, di racconto, che non è consueta e ha dentro di sé la voglia di narrare una vera storia, di raccontarla oggi per farci capire. Comunque, dal chiostro del museo di Salò, occupato malauguratamente da altra iniziativa, Forgioli si sposta e scopre uno spazio diverso, i portici e le sale sopra i portici del Comune, uno spazio dove il dialogo con le rive del lago è diretto, immediato e, come vedremo fra poco, ha senso. due frasi, del brevissimo testo dell'artista che figura in

catalogo, mi sono rimaste in mente: "I panni stesi sono la memoria del tempo" e, ancora "Dipingo le cose che voglio vedere". Cerchiamo dunque il senso di questa mostra complessa.

"Avevo proposta questa mostra -mi dice Attilio- due anni fa in ottobre, pensavo che, nello spazio del museo, nel chiostro, in quello spazio avrei potuto fare questa installazione tirando dei fili e mettendo dei panni stesi nello spazio del museo. Volevo che queste tele, lenzuola, mutande, pigiami, un intero bucato, acquistassero non un valore artistico, ma fossero messi lì per fare pensare la gente, perché sul lungolago, sulle rive del lago le donne di due, tre generazioni fa, e ancora prima, lavavano i panni e li facevano asciugare". La storia di Forgioli è la memoria di un lavoro, di un modo di vivere il lago, di un modo di stare in comune, di usare gli spazi, adesso perduto. Forgioli ricorda sua nonna, sua madre, insomma generazioni di persone che lavavano i panni. Aggiunge: "c'erano come delle zattere sulle quali si poteva anche lasciare ad asciugare il bucato, erano i bei panni appesi, un lavoro che tornava sempre, settimana dopo settimana". Così queste immagini, pastelli e fotografie, sono discorso sulla memoria scomparsa insieme al lavoro manuale, al vivere in comune, scomparsa insieme all'antico rapporto tra lago e gente, come si è perso quello fra terra e coltivi, montagna e popolazione. Tutto adesso è stravolto dal turismo, le rive del lago, almeno negli abitati, sono parcheggi o luoghi di ristoro, e le antiche strade, in salita appena oltre

Installazione ideata da A. Forgioli, progetto di G. Cicognetti, fotografia di P. Mongiello, Loggia della Magnifica Patria, Lungolago Zanardelli, Salò, dicembre 2017.



le rive, sono percorsi deserti di inverno e troppo affollati nelle altre stagioni. Lo sguardo verso il lago e le sue rive come spazi di lavoro, magari di pesca è scomparso, e scomparsa è la funzione del monte dove si cercava, con la legna, ogni altro genere di risorse.

In questa impresa Forgioli propone una funzione diversa dell'artista, non contemplatore dei paesaggi ma memoria storica del lavoro e coscienza civile: lui, a Salò, ha lavorato da giovanissimo in una fabbrica di cioccolato per pagarsi gli studi a Brera, ha visto e si porta dentro una storia di lavoro, a volte di bisogni, di necessità, una storia che tanti, troppi hanno dimenticato. Cerco adesso di capire perché ai pastelli, e ai panni che sono nel segno della memoria, si siano aggiunte le fotografie, perché dunque chiamare Pino Mongiello? "Ho conosciuto questo ragazzo, lui ha dieci, forse quindici anni meno di me, quando abitava a 300 metri da casa mia lungo il lago, ma in direzione del cimitero; lui passava spesso al mattino, camminava sempre raso ai muri, allora c'erano poche macchine, lì da ragazzi noi giocavamo a palla a mano. Quelle erano le strade dei camion che portavano i nostri soldati in Germania dopo il 1943 e loro lasciavano cadere dei messaggi che io portavo alle famiglie, facevano sapere che erano vivi. Questa è la strada dove sono cresciuto e dove è cresciuto, dopo di me, anche Pino. E i panni stesi erano sempre lì dove io avevo la casa e c'erano le altane nelle case riparate dalla pioggia, e ci sono anche in Alto Adige. Un giorno ricevo una lettera

da Mongiello, era assessore alla cultura, siamo nel 1982, mi chiede di fare una mostra nella biblioteca di Salò, e io gli chiedo di esporre, assieme alle mie opere, anche quelle di un pittore sordomuto di Bagolino, Spagnoli. Divenimmo amici io e Mongiello e le nostre storie si sono intrecciate con quella di Flaminio Gualdoni che aveva casa a Gragnano, sempre sul lago. Tutti e tre abbiamo pensato di fare la raccolta del disegno a Salò: io trovo dieci persone che danno ciascuna un milione di lire e così abbiamo incominciato. Quando ho deciso di fare questa mostra ho visto le foto che Mongiello aveva fatto, indipendentemente da me, ai panni appesi; lui è un bravo fotografo, allora gli ho chiesto di darmi le foto, ne esponiamo tante quanti sono i pastelli che metto io."

Mi rivolgo adesso a Pino Mongiello e gli chiedo da dove viene questa sua idea di fotografare i panni stesi. Mi racconta di una foto a Napoli, con un guappo che sta all'inizio della strada e che sorveglia, controlla la situazione, una foto a rischio, come anche altre riprese in mezzo mondo. Ma allora da dove viene questa idea dei panni ad asciugare? "Forgioli voleva ritrovare un ricordo di infanzia: all'inizio del '900 e poi per tutta la seconda guerra mondiale c'erano degli zatteroni lungo il lago su cui salivano le lavandaie, zatteroni agganciati alla banchina; lì c'era una scaletta, le lavandaie scendevano lì, all'acqua, e poi stendevano i panni sulla banchina o anche sul galleggiante, questa è dunque una immagine della infanzia di Attilio". Mongiello le foto



Istallazione ideata da A. Forgioli, progetto di G. Cicognetti, fotografia di P. Mongiello, Loggia della Magnifica Patria, Lungolago Zanardelli, Salò, dicembre 2017.

ai panni stesi le ha fatte in molti anni ma queste esposte sono in genere del 2016 e del 2017, riprese con una Canon Eos 60 D Digitale, reflex. Mongiello aggiunge: "ogni tanto ci si incontrava con Attilio, lui mi faceva vedere a Milano i pastelli, e a Salò vedeva le mie fotografie; ci piaceva la tensione, il rapporto con l'oggetto, e c'era il desiderio di andare oltre, con grande libertà. Di foto ne ho fatte tante, molte volte alle persone, ma senza che loro si mettessero in posa; le ho fatte in Medio Oriente e in Armenia, in Romania e in Sicilia, ma ho fatto anche mostre a tema, una sulla poesia di Pascoli, una su Montale Svevo e Luzi, insomma i luoghi della poesia". Qualcuno adesso potrebbe dire: ecco una premessa troppo lunga, ecco una introduzione che si dilata troppo rispetto all'analisi delle opere, pastelli o fotografie che siano, ma sarebbe un errore perché la premessa spiega il senso dell'opera, della scelta dei luoghi, della individuazione del disegno e della fotografia e della verità dei panni stesi come testimonianza, recupero di una antica storia. E appare anche sbagliato leggere questo insieme com-

plesso come rappresentazione dell'arte. Semmai il discorso degli autori è diverso, riguarda la funzione dell'arte, dell'arte come memoria.

La analisi di questi pastelli di Attilio Forgioli, tutti di qualità alta, è facile a farsi. Attilio esce dalla tradizione delle lingue dell'Informale, e qui, tra la materia scavata di Dubuffet e quella soppesata, meditata di De Stael, scopri prima di tutto la lunga durata delle forme, ma scopri anche come sono state pensate, vissute, costruite. Ricordo che sempre, in Forgioli, devi scoprire la partenza dal reale e si deve pensare che dietro ogni pastello di questi c'è magari un disegno in nero, scritto a matita morbida su un piccolo album, memoria di un vissuto, di uno sguardo. Poi la stesura, rapida nella esecuzione, è vista, rivista, a volte esclusa per creare una immagine più alta, più intensa, una immagine che viene sempre isolata in uno spazio sospeso al centro del foglio, come se fosse una apparizione, un blocco isolato dal contesto, sospeso come in un tempo di sogno.

Diverse le fotografie di Mongiello che va oltre la

Attilio Forgioli, *Panni stesi*, 2016, pastello a olio su carta, cm 35x50.





Pino Mongiello, *Sospensione*, Manarola, 2016, fotografia, cm 24x36.

visione frontale, scorcia da sotto, scorcia dall'alto, fissa il movimento dei panni, propone punti di vista diversi, questi che vedete non sono i punti di vista di chi osserva da lontano, sono i punti di vista di chi appende, o di chi ritirerà quei panni quando saranno asciugati. E sono trasparenze, movimenti che scopri soltanto se il bucato, i panni appesi li guardi da vicino, magari per sentire se sono ancora umidi, oppure per tenderli meglio perché si asciughino al sole. Il tema è inusuale, se si escludono le fotografie fatte per documentare il folklore dei panni appesi tra i vicoli dei paesi di mezza Italia prima delle lavatrici. Ecco, Mongiello propone uno sguardo partecipe, uno sguardo da vicino, quello stesso di Forgioli, attento alla materia delle cose, attento al colore delle cose.

Ma qui ecco una differenza, i panni appesi dell'artista suggeriscono non solo la memoria delle lavandaie sulle rive del Garda, lavandaie cancellate ormai da due generazioni di lavatrici, ma hanno anche un colore, una consistenza, uno spessore dove si mescolano la cenere grigia del bucato e il chiaro, a volte ingiallito, dei bianchi. Insomma Forgioli ha scelto, osservate bene, il chiaro ambiguo dei panni per mescolare altre memorie, appunto quella della cenere, e magari del sapone fatto in proprio, quello che si usava in tempo di guerra. La memoria di Forgioli è evocazione di gesti, di spazi, di panni intravisti a macerarsi nel bigoncio, oppure liberi, ormai sciacquati, in riva al lago, evocazione di tanti vissuti. Ecco perché i panni stesi per il pittore sono "memoria del tempo", come del resto lo

sono le fotografie di Mongiello, ma forse c'è altro. Forgioli ha aggiunto "Dipingo le cose che voglio vedere": trovo questa frase davvero bellissima. Forgioli non dipinge le cose che vede, ma quelle che vuole vedere. Non dipinge dunque il vero ma il pensato, la memoria, i gesti di una storia lontana. Dipinge i ricordi, dipinge desideri di figure, di persone amate. Di un paese amato. Ci sono molti modi per raccontare e la storia di Forgioli è piena di scoperte e di invenzioni di nuovi racconti, dalle terrazze sospese nei palazzi di Milano alle bistecche, dai frutti spaccati all'uomo che scala la montagna, dagli animali africani ai ritratti di amici scavati nella terra di un Informale sofferto come una corrosa scultura. E le forme, dei pastelli, ma anche dei dipinti, sono come sospese al centro della tela, sfrangiate, percorse da controllati contrappunti di toni modulati, bilanciati con attenzione. Così questi pastelli e queste foto sono ben altro che una qualsiasi mostra d'arte, sono la rivelazione di un impegno e di una scelta "politica". Il pittore, come il fotografo, sono testimoni, come ogni intellettuale, di una storia. Panni appesi come frammenti di memorie familiari, di luoghi perduti, di modi di vivere scomparsi e che pure esistevano appena prima della generazione di quelli che sono oggi di mezza età. Insomma Forgioli, con Mongiello, propone la funzione politica della creazione e scopre, come un giovane artista "impegnato", che l'arte fa vedere quello che non si sa vedere, fa affiorare il dimenticato, scopre insomma il colore -politico- del ricordo.

COLORE INQUIETO

SULLA MOSTRA DI CLAUDIO GRANAROLI A MARBELLA



Claudio Granaroli.
Foto Paolo Biava.

Nel suo percorso in sintonia con la pittura Claudio Granaroli ha mostrato un'invidiabile coerenza nell'affrontare cicli di ricerca rispondenti al suo sentire, consonanze tra stati d'animo esistenziali e gesti creativi liberi di articolarsi nelle fluide trasmutazioni di un'immagine nell'altra, sequenza di forme che affiorano dai tracciati dell'immaginazione. L'evocazione del paesaggio è uno dei temi persistenti fin dagli anni Settanta, quando le movenze del colore stabilizzano le forme tumultuose inseguite nel decennio precedente, attraverso nette campiture che si stagliano inglobando le trame inquiete della scrittura cromatica.

Il rapporto con le morfologie del paesaggio prosegue negli anni Ottanta alternando pensieri poetici e sonorità luminose in perpetua mutazione, con accenti figurati legati al divampare degli intrichi lineari.

Analogia tensione caratterizza il percorso metamorfico del colore che Granaroli indaga ininterrottamente dagli anni Novanta fino ai giorni nostri, utilizzando molteplici tecniche di espansione cromatica. Olii, acrilici, tempere, acquarelli, inchiostri sono trattati per vaste campiture e reciproche contaminazioni, oscillando dalle carte alle tele con la medesima energia propulsiva, sintesi tra densità e leggerezza del colore, confluenza irripetibile di contrapposte emanazioni della luce. La vibrazione dell'immagine fissata nel divenire del suo evento caratterizza l'arte di Granaroli nel recente periodo di ricerca, il passato e il presente si sovrappongono e s'intrecciano esprimendo il primato assoluto della pittura, la sua insaziabile e perpetua invadenza sul campo della superficie.

Concetto inquietante N°2, dittico, 2011/2016, acrilico su tela, cm 260x340.



Il senso liberatorio del colore è talmente connaturale alle fluttuazioni del desiderio pittorico da risultare sempre audace nell'aprire nuovi squarci del visibile, fluidi bagliori entro cui lo sguardo cerca varchi nel groviglio dei segni, soprattutto slanci e sconfinamenti verso le latitudini dell'altrove.

Il riferimento al paesaggio non è mai da considerarsi come un vincolo figurale, rispecchiamento di un retorico naturalismo, esso è piuttosto un puro referente immaginativo, evocazione del grembo originario della forma, genesi dello spazio che attinge alle fonti primarie del segno e del colore per sperimentare le dinamiche fluenti del gesto in dialogo con l'impossibile.

In questo viaggio verso luoghi immaginari le forme nascono e svaniscono per sorgere di nuovo e continuamente svaporare, Granaroli riconquista ogni volta il dominio sul campo del colore, sta dentro le trame del segno fino a identificarsi con la materia in transito sulla soglia del visibile.

Ogni opera scaturisce da nessi generativi che sviluppino andamenti esplorati nel passato per agganciarsi alle attuali movenze del colore, senza altro scopo che di manifestarsi nella flagranza del loro istantaneo rivelarsi.

L'espressività delle immagini è conseguente al corpo permutante del colore che scorre rovesciando gli equilibri da un punto all'altro dello spazio, dal basso verso l'alto, dai perimetri laterali verso il centro, attraverso sospensioni gravitazionali e magnetismi imprevedibili.

I dipinti scelti per quest'occasione espositiva restituiscono in modo esemplare la sintesi tra la fisicità tattile del colore e il sogno dello sconfinamento, la coincidenza tra pensiero e immaginazione, libera intuizione di forme vissute come pura fisiologia creativa.

Inquietanti, espansive, esplodenti sono le colate di colore che il gesto spinge oltre i punti in cui si depositano, sempre al di là dei procedimenti esecutivi che altrimenti rischierebbero di imitare i loro stessi automatismi.

In realtà Granaroli, pur coltivando le frenesie del gesto e le eccedenze del dripping, non si stabilizza su questi caratteri formali ma si avventura in territori dove la scioltezza cromatica crea vertigini spaziali, apparizioni animate da un fervore quasi panico, momenti di sgomento e smarrimento.

Si tratta di stati fisici e mentali con cui il pittore allenta il controllo delle forme, lasciandosi possedere dall'energia torrenziale del colore, dal ritmo che aggredisce la superficie favorendo il suo necessario arbitrio.

Secchiate di liquida materia, così Granaroli definisce le plaghe di colore sulle quali agisce, mo-

dificandone l'estensione con energici tracciati, striature veloci, segni macroscopici che dialogano con zampilli e spruzzi, automatismi liberi di interferire con masse circoscritte entro ampi ritmi. Il temperamento esecutivo è aggressivo e persino animalesco, si potrebbe dire quasi "belvico", se non fosse che tale parola non esiste, esistono tuttavia valori selvaggi, sommovimenti e ritmi convulsi, incontenibili e debordanti, talvolta assordanti come suoni cromatici in tempesta.

Il colore entra in scena da ogni lato, si dilata e si apprende, si protrae oltre i perimetri o si rinserra entro precisi limiti, comunque s'impone a tutto campo mentre segni imprevedibili emergono dal profondo lasciando affiorare figure astratte, presenze prorompenti dell'inconscio.

La direzione preferita è quella trasversale, l'obliquità è in perenne lotta con equilibri improbabili, forze centriche e vorticosi fanno pensare a movimenti cosmici, vaste campiture fluttuano verso atmosfere immaginarie.

In realtà, Granaroli non pensa ad altro che alle concrete movenze del colore, capta risonanze nelle cangianze della luce, usa il rosso come

energia lavica, il giallo come espansione solare, l'azzurro come aria celestiale, il grigio come tono intermedio tra l'incanto del bianco e la potenza del nero entro cui si disvelano oscurità silenziose, impercettibili parvenze della memoria.

La pittura è per Granaroli linguaggio della vita che reagisce alla fissità della rappresentazione, è processo d'invenzione che trasforma le forme corporee nei grovigli e nelle pulsazioni che animano la scrittura spazio-cromatica.

La tensione fondamentale sta nel seguire le insorgenze della materia nel divenire dei suoi processi possibili, antica e sempre attuale esigenza di infrangere l'immobilità rassicurante del linguaggio, suscitando la potenza metamorfica del colore in dialogo con il suo stesso trascendersi.

Se di fronte alle opere recenti riconosciamo la persistenza di gesti già osservati nei dipinti del passato è perché la visione di Granaroli attinge sempre alla preistoria di sé stesso, mantiene attivo l'istinto originario, quell'impulso del gesto che si avventura senza alcuna certezza ai confini di ciò che è possibile esprimere, con lo stupore e l'incanto del primo atto. Anche se questi fondamenti creativi sono impos-

*Concetto inquietante N°3, 2016,
acrilico su tela, cm 340x260.*



*Concetto inquietante N°4, 2005,
acrilico su tela, cm 150x190.*



sibili da decifrare, le parole possono servire per avvicinarsi alla nuda verità dei dipinti suggerendo il desiderio di perdersi negli inquieti affioramenti dello spazio.

L'espressività astratta è raggiunta attraverso la naturalità del colore che l'artista vive dall'interno, partecipe degli umori contrapposti che si alternano tra superficie e profondità, luce e oscurità, fisicità ed evanescenza.

Nella maggior parte delle opere domina il nero, la sua ubiquità provoca sensazioni di cecità, barriere insormontabili per lo sguardo che insegue

forme nascoste nel velo luminoso dell'ombra, oscurità splendente.

Talvolta il nero crea grandi masse unificate, in altri casi si disperde creando strisce che sfuggono dalle campiture circoscritte, si sovrappongono ad esse come una ritmi corporei che danzano nel vuoto, sempre in procinto di fissare nel bianco i percorsi intriganti del segno.

Entrando nel vivo dei dipinti scelti per questa mostra si avvertono variabili consistenze del nero, le ombre della memoria sono generate dal vissuto, tracce del pensiero che interroga il fondo dello spa-

zio sotto i nostri occhi.

Descrivere la pittura non coincide mai con la complessità del suo volto, permette soltanto di sfiorare i significati racchiusi nelle opere, è comunque un modo per colmare la distanza dalle immagini che stiamo guardando.

Due diverse colate di nero stringono d'assedio un'onda di giallo aggredita da segni urtanti e graffianti, schegge primordiali evocano macrocosmi immaginari, in questo caso il bianco è luce sospinta ai margini del tutto.

In un'analoga tela, la visione invadente del nero morde lo spazio e lo travolge senza ritegno, lasciando che la leggerezza aurorale del rosa si disperda a dismisura sulle ali di una brezza vaporosa, persino profumata.

Con un andamento ancor più tagliente, la struttura tellurica del nero soverchia con la forza del suo impatto un orizzonte pervaso d'azzurro, la luce si diffonde lieve come un cielo che si riflette in un velo d'acqua.

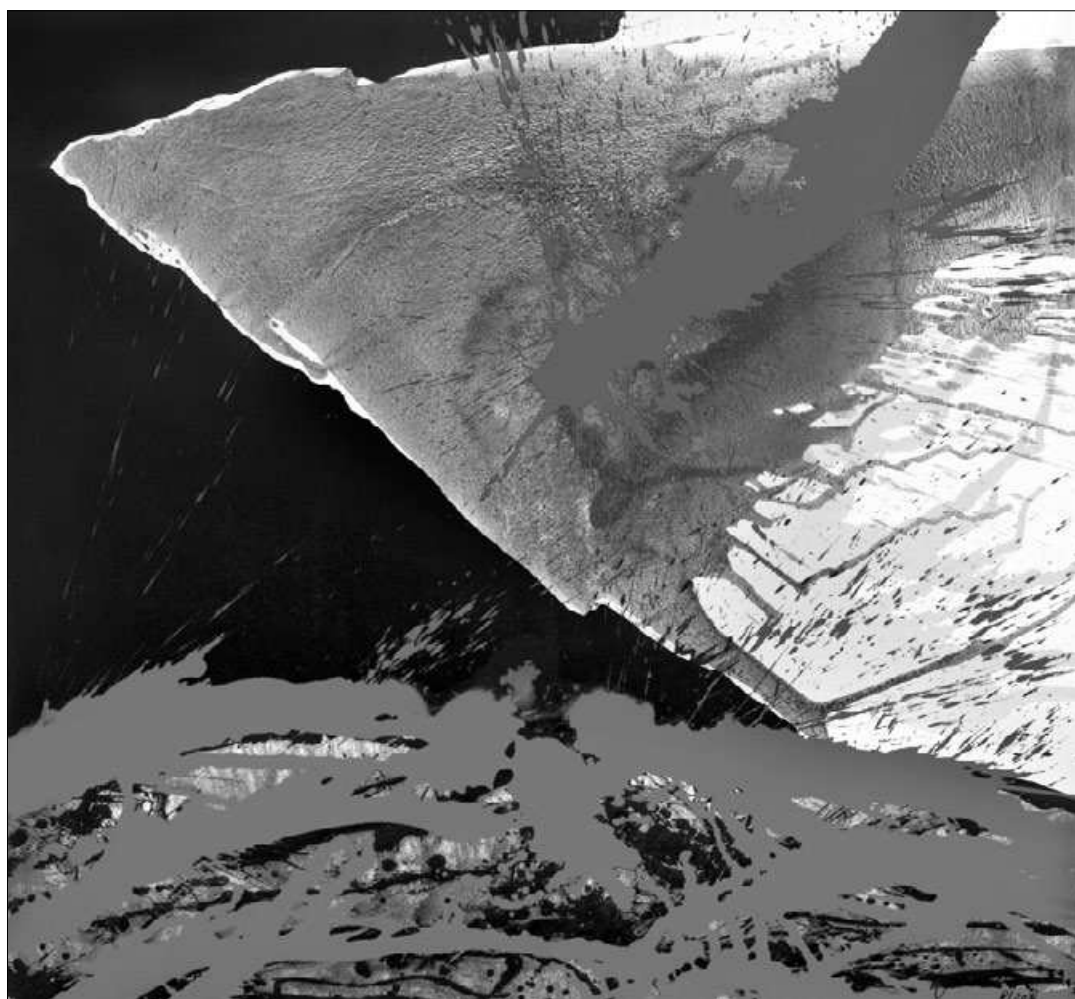
In altre opere, il nero regna assoluto evocando stati ancestrali e memorie sedimentate nel corso

del tempo, il colore ha la densità discontinua del petrolio che lascia tracce e impronte all'interno dello stesso nucleo.

In un grande trittico appare una montagna immersa nella solitudine di un luogo drammatico e inquietante, al centro dell'immagine sta un segno rosso che risveglia i sensi, attira lo sguardo verso il culmine della visione, come un monito a seguire le ragioni dell'emozione e i ritmi del cuore.

Quando il protagonismo del nero si attenua o tace del tutto, entra in gioco una luminosità polifonica accompagnata dal fervore dei verdi e dei gialli, blu e rossi, azzurri e viola, colori che si intrecciano e si amplificano generando un alfabeto che esplode con tratti filanti e traiettorie da brivido.

Così Granaroli sorprende ancora sè stesso, non si stacca dall'eccitazione del gesto, continua a immettere passione nell'ardore del colore, non perde di vista il piacere di fare pittura come libero e umano sentire, per questo coltiva con intatto entusiasmo quella visione poetica dell'arte di cui si avverte spesso l'assenza nel mercimonio dell'attualità.



*Concetto inquietante N°9, 2016,
acrilico su tela, cm 160x170.*

IO, LUCA VITONE

O IL MANIFESTO DEL MONUMENTO IMPOSSIBILE

La retrospettiva presentata in questi giorni al PAC di Milano ha la forma di cartografie antiche e cartografie dell'oggi che, nell'intento di trovare una risposta, si interrogano su che cosa definisca un luogo. Per rispondere, la ricerca socio-politica e teorica viene, nella forza della praxis di Luca Vitone, lasciata in sospeso per dare al mettersi in ascolto un ruolo centrale. In questo tendere l'orecchio, allora, i saggi polifonici si impastano tra di loro tessendo e consolidando un legame di appartenenza con ciò che per primo ci lega a un luogo: la lingua parlata e il suo tono nelle relative cadenze dialettali. Dapprima, in una delle sale del PAC incontriamo in *Sonorizzare il luogo. Europa (1989-1993)* lo spazio del quel che si potrebbe definire (sempre restando in termini di linguaggio più "volgare") il far caciara. In realtà, nello sgretolarsi della sovrapposizione delle voci, si rende comprensibile il lavoro su livelli che ci porta a restare per identificare la lingua di una delle minoranze presenti negli stati delle mappe neutre, di cui solo i confini appaiono tratteggiati. La sovrapposizione si ripresenta poi nella performance *Trallalero* (2017) realizzata in occasione del-

la giornata del contemporaneo. Il canto genovese tesse insieme toni e timbri diversi e insieme ad essi una relazione affettiva e personale con le origini dell'artista. Manifesto delle migrazioni contemporanee è, invece, l'audio che incontriamo ai Chiostri di San Eustorgio. Rappresentazione di una memoria individuale, ogni singola voce parlante, alla ricerca di un sentire capace di ripristinare il ricordo del paese delle proprie origini, viene rispolverata per comprendere come potrebbe risultare un possibile ritorno. Un rispolverare e scoprire che, in *Futuro ritorno* (2008), sancisce la crisi di quella che l'artista definisce una "perdita topologica". Nell'incertezza e paura che il pendolo di *Il centro non comunica la perdita* (1988) si possa in qualche modo trasfigurare nella nostra immagine, questa possibilità sta alle porte. Luca Vitone, tuttavia, mette in luce uno spiraglio di possibilità quando ci permette di leggere i tratti geografici della mappa circolare come indistinti e forse ancor più spaesanti. Nel proseguire della narrazione, il discorso verte poi sulle possibilità di traduzione del monumento da eroico elemento di rappresentanza a oggetto fragile e precario



Nulla da dire solo da essere, 2004.
21 bandiere in tessuto di lana,
tiranti in acciaio.

in cui la padronanza della sua ufficialità crolla ai piedi di una chiara vergogna. Stiamo chiaramente parlando di *Souvenir d'Italie*, smascheramento di cospiratori antidemocratici in una lista di nomi e in una targa che rappresentando il simbolo della loggia P2 evidenzia una storia oscurata, piuttosto che l'emblematica battaglia passata in cui qualcuno si è sacrificato in nome di una vittoria per il bene comune. Successivamente il trenino in procinto di deragliare è l'immagine di un incidente già presentato e che continua a ripresentarsi. L'avanzare del potere che annulla i tratti distintivi di un popolo a favore di una automatica rappresentazione generica di cui le bandiere sarebbero il simbolo. Per questo Vitone sceglie di dar loro i colori dell'anarchia e la ruota delle popolazioni Rom e Sinti; unisce due pensieri molto diversi ma in realtà molto vicini, l'anarchia e il nomadismo, per costruire una riflessione sulle costrizioni categoriche che provengono dall'alto. La flessibilità del concetto di monumento è allora in atto e continua in seguito nelle fotografie di quegli alberi, perfetti sostituti di una scultura equestre, che danno sostanza con forme e carattere etereo alla frase enigmatica che si trova sotto di loro. L'anagramma del nome di un caro amico e collega nasconde la rivelazione della profondità e forza di un legame. Cammin facendo, le tracce e segni di ciò che abbiamo attorno si danno a vedere in modo sempre più marcato: da un lato in *Stanze (Pac Milano)* (2017) le pareti perfettamente white accolgono i residui di ciò che in un luogo si deposita, dall'altro

la planimetria *Padiglione d'Arte Contemporanea* (2017) apparentemente neutrale con quelle eccessive misure poste in ogni dove ci costringe ad una quantificazione che riecheggia un possibile valore economico di ogni metro quadrato presente. Il tappeto aritmetico di numeri cede il posto al Museo del Novecento al progetto di mappatura di luoghi in cui le maggioranze migranti si raccolgono. Il progetto *Wide city* proposto in occasione di una mostra avvenuta nel 1998, in quella stessa sede attuale che al tempo era un Openspace per giovani artisti, si espandeva e offriva molto di più al di fuori di quelle mura. E che cosa offriva? Cartine geografiche di una Milano interculturale che, invece di segnalare come punti importanti i classici monumenti che ogni turista non può perdere, rimarcava la necessità di porre attenzione ai centri culturali, associazioni, mercati, luoghi di culto di popoli migranti. L'artista aveva inoltre organizzato per l'occasione delle visite guidate che permettevano nel girare lungo nuovi itinerari nella città di aprire il proprio sguardo e le proprie capacità di accoglienza. Ad oggi una disposizione quasi cartografica di fotografie sulle pareti illustra i punti e le strade attraversate alla ricerca di quei luoghi assolutamente da segnalare, mentre la domanda che ritorna è sempre la stessa: che cosa definisce un luogo? Probabilmente nelle sue *Previsioni del tempo* (1974-1994), il piccolo Vitone aveva già compreso la risposta. A noi, invece, lascia spazio ancora alla riflessione, alla costruzione di sovrapposizioni che non siano cancellazioni di nomi, di voci e tradizioni.



Ultimo Viaggio, 2005.
Automobile, sabbia, 8 oggetti, mensola,
5 fotogra e a colori cm 50x77 ciascuna,
1 fotogra a in bianco e nero cm 50x77.
Dimensioni ambientali.
Collezione Nomas Foundation, Roma.

PERCORSI TRASVERSALI

ARTISTI A CONFRONTO PRESSO LO STUDIO MASIERO DI MILANO

Petali di colore, battiti di luce

Le opere di Ayako Nakamiya sono commisurate alle diverse trasparenze dell'acquerello e dell'olio, all'esecuzione immediata dell'uno e alla costruttività più meditata dell'altro, dualità tecnica che esprime valori differenti, eppure congiunti nel medesimo slancio del colore, come riverberi dello stesso fluire. Negli acquerelli è il colore che guida le forme, si espande sulla carta con movenze irripetibili, lo spazio è privo di certezze, la luce trascorre da zone più dense verso sensazioni rarefatte della materia, lieve e impalpabile. La particolare qualità della carta fatta a mano determina diversi gradi di assorbimento del pigmento, le velature si sovrappongono e si fondono lasciando affiorare tracce evanescenti, pure emanazioni cromatiche, soffi luminosi sospinti dal pensiero. L'artista non si confronta più con il paesaggio ma con la natura del colore che traspira dentro sè stesso, liberandosi lentamente da ogni vincolo rappresentativo: la visione si adombra e si rischiara seguendo il continuo rigenerarsi delle forme, fino al punto in cui non esiste altro che luce, pura mescolanza di bagliori. Sollecitando il lieve trascorrere dello sguardo l'artista esplora la sostanza fantasmatica del colore cercando percorsi invisibili, tutto sembra sconfinare nell'irraggiungibile, sfiorare la soglia indistinta dell'altrove. Se negli acquerelli Ayako fissa l'attimo trasparente che si dilata oltre il confine della superficie, nei dipinti a olio va cercando la profondità, la pulsazione del colore che avanza e si ritrae, fluire dinamico che s'impone con ardore, talvolta anche drammatico. L'immagine fluttua e si dispiega inseguendo gli scatti impulsivi del colore, il gesto scuote

il vuoto con andamenti trasversali, scende impetuoso e risale in continuo turbamento, trasmutazione interna del vigore cromatico. Dopo aver suggerito la metafora del "firmamento", immagine che rimanda alla dimora delle stelle, alla vastità simbolica del cielo, in questa mostra l'artista amplifica la sua visione immaginando macchie solari e lunari, stati di luce che aspirano alle trasparenze del bianco, al candore dei petali che il colore fissa in un verso e nell'altro. Lo spazio diventa leggero e Nakamiya continua a sognare la dimensione spirituale dell'oltre, quello stato d'incanto necessario per dialogare con l'assoluto e le sue risonanze cosmiche. Ogni opera è costruita con tocchi, battiti, palpiti, vibrazioni prolungate, in armonia con il respiro totale dell'immagine, spazio gremito di suoni e di voci segrete che provengono dal fondo imponderabile del silenzio, soglia sospesa del fantastico che accoglie con stupore i risvegli della luce interiore.

Invenzione e rigore

Un doppio registro formale emerge nelle ricerche di Alba Lisca Polenghi, da un lato il versante creativo dei gioielli con esempi del suo inconfondibile stile plastico e, dall'altro, una serie di carte dominate dalla vibrazione del segno che scardina e ricompone lo spazio come luogo di inquietudine interiore. Si tratta di polarità entro le quali l'artista si è mossa con naturale predisposizione verso la sintesi grafico-espressiva e l'essenzialità costruttiva delle linee plastiche: dualità sospesa sul filo di sottili risonanze tra le invenzioni segniche del gesto e le modulazioni calibrate della geometria.



Da sinistra:
Ayako Nakamiya, *Petal verso*, 2016,
acquarello su carta, cm 76x58.

Ayako Nakamiya, *Rosa bianca*, 2016, olio
su tela, cm 150x130.



Se gli inchiostri e le tempere su carta mostrano percorsi d'energia oltre le coordinate del pensiero geometrico, nei disegni e negli schizzi per gioielli emergono le prime idee come intuizioni dinamiche della linea in relazione alle potenzialità volumetriche dell'oggetto prezioso. Tuttavia, è soprattutto nel realizzare modelli con fogli e cartoncini che lo studio delle linee e delle movenze dei piani metallici si avvicina con maggiore precisione all'esito finale, rivelando il gioco mutevole e congiunto della luce e dell'ombra.

Ogni scelta formale, per quanto rigorosa, è sempre verificata in rapporto alle tensioni curvilinee, ai tagli sottili che esaltano la luminosa purezza che il codice plastico esprime nelle valenze sinuose di ogni manufatto. Oltre alla precisione tecnica e alla qualità dei materiali usati, si avverte una profonda attenzione verso la conoscenza del corpo come referente per l'esatto equilibrio delle morfologie, questione necessaria al fine di garantire l'indossabilità dei gioielli e la valorizzazione dei loro attributi formali. Essi non sono mai prevaricanti o ridondanti ma perfettamente rispondenti alla ricerca di una forma assoluta, aperta e dinamica, che si espande attraverso luminose tensioni lineari e variazioni volumetriche. Orecchini, spille, pendenti, bracciali, collane, ogni genere di monile è interpretato con armonioso rigore e autonoma disciplina nell'inventare avvolgenti slittamenti che nascono dal trattamento modulato della lastra.

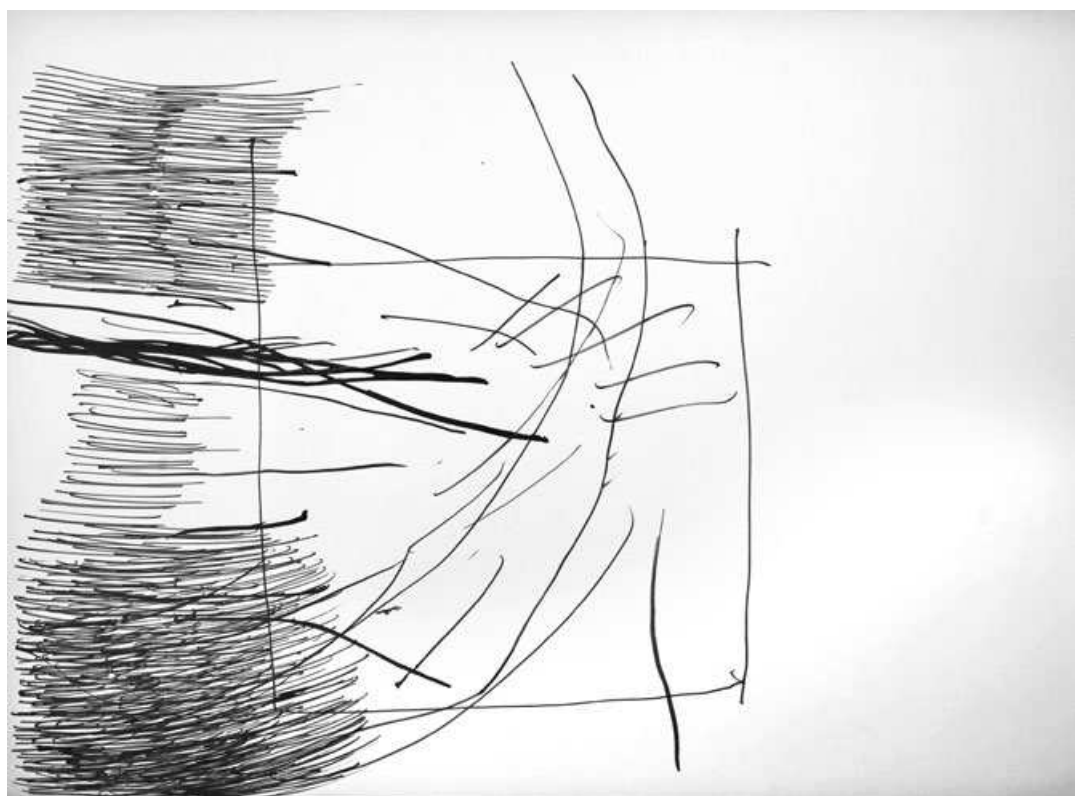
Curve, pieghe, tagli, effetti concavo-convessi, spira-



li, intersezioni, sovrapposizioni cromatiche, dialoghi tra artificio e natura, segno e colore, razionalità ed emozione: Lisca Polenghi non disperde e fa tesoro dei molteplici aspetti del suo complesso percorso grafico-pittorico.

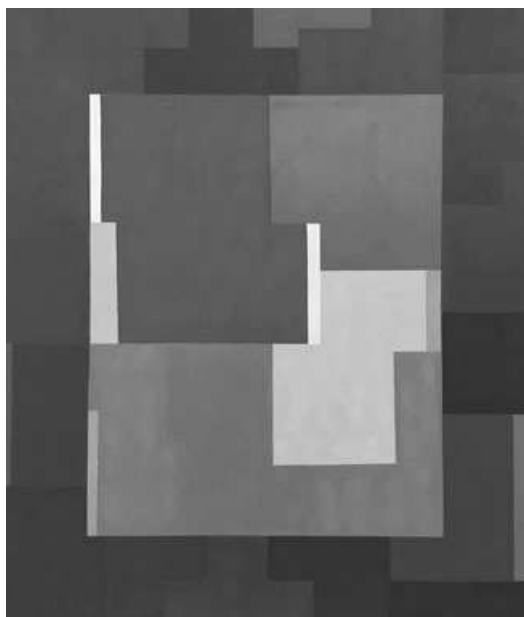
Ma oggi è forse la dimensione creativa del gioiello a impegnarla con maggiore entusiasmo e convinzione, soprattutto quando -oltre i canoni progett-

Alba Lisca Polenghi, *Orecchini Volo*, 2008, argento 925 gr 20, cm 9x2,5, lastra satinata 0,6 dcm, chiusura in oro bianco gr 1,32.



Alba Lisca Polenghi, *Cerchio*, 1964, china nera su carta intelata, cm 71x54.
Foto Tomaso Lisca.

Franco Tripodi, *Estensione elementare*, 2016, olio su mdf, cm 25x32.



tuali della geometria- si aprono spazi sorprendenti per nuovi orientamenti formali.

Estensioni e mutamenti

Oscillando dalla superficie alla terza dimensione Franco Tripodi indaga la sospensione del colore attraverso estensioni e mutamenti della luce, misurate consonanze tra modulate astrazioni e primarie volumetrie plastiche.

Sul piano della pittura, la profondità deriva dal differente peso delle forme geometriche, rettangoli di diversa dimensione, sistema di rapporti essenziali che rimandano all'autonomo manifestarsi della purezza cromatica.

La diversa intensità dei toni dipende dalla quantità di bianco presente nei pigmenti, mentre le zone più scure sono ottenute con i colori primari senza l'uso del nero, per evitare che il livello di luminosità dell'immagine possa attenuarsi. Al gioco alterno dei toni caldi e freddi concorre anche l'uso del grigio che pervade gradualmente ogni composizione, dalla grande alla piccola dimensione, aggiungendo e sottraendo intensità al corpo degli altri colori, con variazioni anche all'interno di uno stesso tono. Queste segrete procedure appartengono al modo personale con cui Tripodi vive la pittura come estensione del pensiero che contempla lo spazio incantato del sogno creativo, attraverso la costante verifica dei ritmi, delle mutazioni e degli intervalli proporzionati all'equilibrio dell'insieme. Il progetto razionale non è l'unico metodo adottato per raggiungere l'armonia degli elementi, in realtà sono le risonanze interiori del colore a esprimere l'autonoma identità di ogni opera, percezione intuitiva che guida il fluire delle forme spingendo l'artista a filtrarle nell'atto del fare. Non diversamente, i modelli di legno o di ferro dipinto sono caratterizzati da dischi circolari perfettamente sagomati che lo



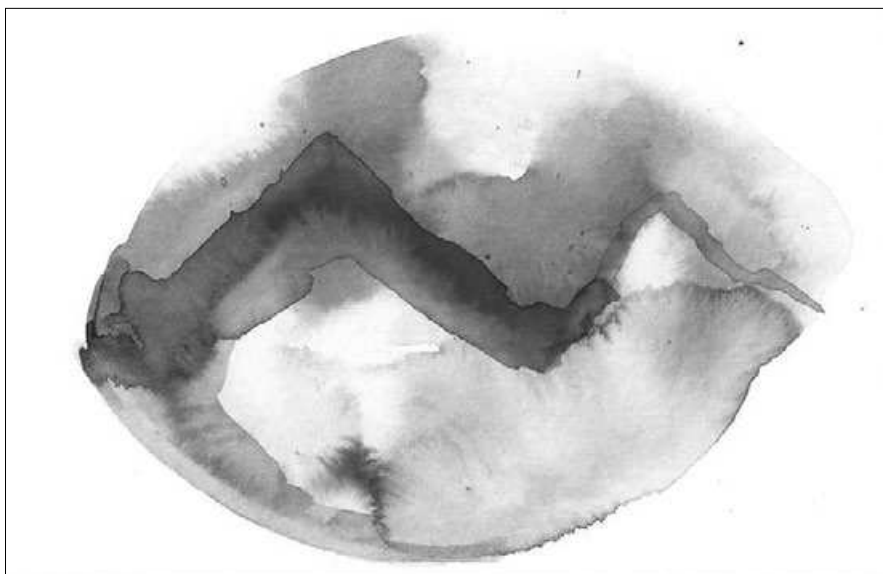
Franco Tripodi, *Mutamenti – rosso giallo blu* (tre pezzi), 2016, legno smaltato, cm 20x20x12.

spettatore può muovere per esplorare l'eco interno alle magiche volumetrie. Queste scatole dipinte con i consueti colori fondamentali sono immaginate da Tripodi come luoghi sospesi tra interno ed esterno, strutture metafisiche dominate dal silenzio di enigmi racchiusi nei perimetri della mente.

Il loro movimento girevole crea giochi d'ombra e di luce che variano dalla posizione chiusa a quella aperta, elementare modulazione di tensioni plastiche che portano all'assimilazione della pura qualità del colore-luce. Infine, la sensazione è che le polarità della superficie e della terza dimensione si annullino nella pulsazione unificante della simbiosi cromatica, decantazione di stupefatte sonorità immaginative, spazio poetico dove Tripodi dà forma alle idee originarie attraverso l'interminabile meditazione sulle profondità dell'altrove.

Silenzi fluttuanti

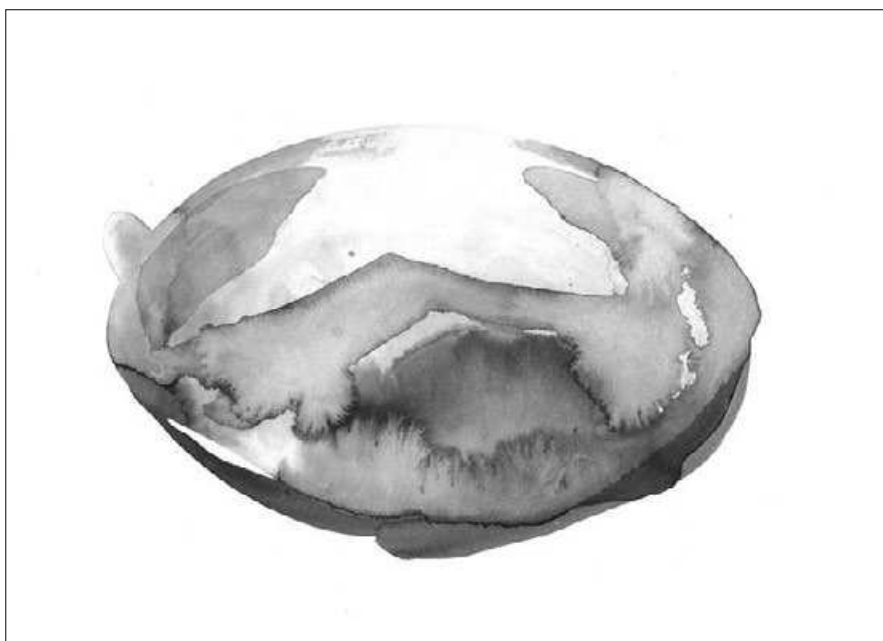
In ascolto delle impercettibili sonorità che si celano nelle movenze fluttuanti del colore, Federica de Luca si affida a forme che aleggiano silenzio, gocce di china lasciate cadere nell'acqua, apparizioni sospese che si congiungono al senso continuo del dissolvimento. Nella serie di immagini che l'artista dedica al tema delle montagne, emergono profili ambivalenti in cima ai suoi pensieri, vette isolate nel vuoto della mente, lineamenti fugaci sparsi negli stupori della vastità. Sulla carta prendono corpo attimi irreversibili di puro colore, macchie aeree che vagano nel bianco, dissolvenze della memoria che inseguono fluide risonanze del visibile. Per staccarsi dal rumore insidioso del mondo, de Luca sogna luoghi irreali che nascono dalle trasmutazioni del pigmento, microcosmi trasparenti in mutevole fusione, irripetibili cangianze generate dagli esperimenti diluiti del colore. I movimenti magistrali del pennello creano bolle di luce ogni volta diverse, le gradazioni del blu trascorrono attraverso fibrillazioni che si staccano dal nitore delle linee e affondano negli umori profondi dell'inconscio. Quando il blu si scioglie con il nero si ottengono effetti sorprendenti, imprevedibili avventure del gesto, insorgenze placide e serene che sfumano nella quiete senza confini della meditazione. Dipingere il silenzio è la dimensione mirabile di una visione ai limiti del dicibile, il palpito del colore crea sfioramenti d'aria e vapori indistinti che hanno l'incanto spontaneo di fluttuanti e candide magie. Sull'epidermide luminosa delle carte l'artista fissa morfologie differenti, stesure orizzontali condotte con fermezza oppure nuclei circolari lievemente rigonfi, con andamenti ellittici e sempre intuitivi. Il corpo cromatico si espande, le sfumature nascono dal sovrapporsi improvviso di chiarore e oscurità, la forma si modifica a seconda



Federica de Luca,
Silenzi fluttuanti, 2016,
china su cartoncino, cm 10x20,5.

della quantità d'acqua che il pennello spinge dentro e oltre i perimetri di ogni macchia. Impalpabili effusioni di luce si avvertono in un gruppo di piccole carte dove tutto accade come se il lettore stesse osservando il fluire che si alterna tra metamorfosi vicine e lontane, mentre minimi varchi si aprono dentro il velo del colore. Così pure, nei grandi "lini" realizzati per questa mostra de Luca esprime la percezione illimitata di spazi interiori che somigliano a fantasmi corporei, ombre della memoria che dialogano con le ansie del presente, prolungata tensione del pensiero alla ricerca di stupefatte apparizioni. La materia filtrata tra il tessuto e la carta sottostante si coagula e si sfrangia con ritmi aperti e disorientati, silenzioso affioramento della luce nel respiro del suo disvelarsi.

Federica de Luca,
Silenzi fluttuanti, 2016,
china su cartoncino, cm 18x27.



LA MISURA DELL'INESPRESSO

DIALOGO TRA DUE MONDI LONTANI

La misura dell'Inespresso prende le mosse dall'incontro a metà strada di due mondi lontani per storia e cultura che, accostati per il caso fortuito di questo evento, ci fa interrogare sulla possibilità o meno di un dialogo tra le parti. Decidere di confrontare due artisti così può apparire un azzardo. Molto diverse appaiono, seppur in epoca di cultura globale, le premesse che animano le ricerche dei due artisti in questione. Sebbene ci si muova in un mondo in cui le distanze in termini di chilometri e la facilità di accesso alle informazioni siano state notevolmente accorciate, così non è quando ci si accosta ai tempi e alle modalità del mondo artistico che sembrano seguire percorsi non lineari e soprattutto tempi diversi. La vicinanza apparente tra i due è frutto più di una disposizione interiore comune, empatica, verso una certa visione della natura che a uno studio minuzioso e reciproco dei caratteri tecnici che regolano la produzione artistica di entrambe. Premessa fondamentale è che i due artisti non conoscevano reciprocamente l'uno il lavoro dell'altro. Sorprendente infatti, per tutti i coinvolti, è stato accorgersi di quanto lo sviluppo delle tematiche ma soprattutto la sensibilità con cui quelle tematiche sono state trattate e distillate pazientemente nel manufatto artistico, siano facilmente apparentabili e simultanee nei tempi; addirittura in alcuni casi quasi sovrapponibili. Questa stretta aderenza, nonostante le mille sfumature etniche, può essere spiegabile richiamando il punto cruciale che sembra essere il minimo comun denominatore tra

Yamamoto Masao, *Dance E*, 2012, stampa alla gelatina d'argento incorniciata, cm 71x60.



i due: la predisposizione interiore; numerosi studi riguardanti l'estetica orientale sottolineano quanto l'opera d'arte sia legata strettamente all'esercizio della pratica quotidiana e alla ripetizione infinita di movimenti che, sapientemente interiorizzati e immagazzinati nella memoria corporea, colgano l'afflato emotivo, originario e grezzo che anima l'impulso artistico, per convogliarlo più consapevolmente nell'esercizio creativo. Attraverso questo processo che potremmo azzardare definire alchemico per la sua qualità trasformativa, il corpo stesso dell'artista diviene luogo, ideale e concreto, dell'accadere *di un evento che transita attraverso i gesti* (cit. L'estetica giapponese moderna, Marcello Ghilardi). Condizione indispensabile dell'accoglimento da parte dell'artista del fenomeno artistico è la sospensione del punto di vista egoico. Solo attraverso questo atto infatti si ha accesso a quella parte più profonda dell'io interiore capace di entrare in risonanza con l'esterno, facendo così cadere quel velo che ci fa percepire corpo, movimento e oggetto artistico come momenti slegati l'uno dall'altro. Un continuo ed eterno fluire tra gesto sapiente, medium e natura procede dalla corporeità dell'artista che si fa contenitore e amplificatore del fenomeno fino a ricalcare ed entrare esso stesso nel processo di accadimento naturale delle cose. La naturalezza e la spontaneità sono dunque qualità fondamentali che devono avere sia il manufatto che il suo creatore. Tale approccio è comune a molte delle arti tradizionali giapponesi quasi come se l'opera d'arte non si esaurisse nell'oggetto concreto, ma iniziasse molto prima nella preparazione stessa dell'artista facendo così coincidere etica con estetica. In questo senso non esiste divisione tra vita quotidiana e vita artistica poiché il tempo antistante alla creazione è comunque tempo dell'arte. In Cina come in Giappone tutto ciò è codificato e diffuso attraverso testi tradizionali scritti dagli artisti stessi ribadendo anche in questo caso che la disanima artistica non è disgiunta né dalla pratica né dall'esistenza. Tornando alla premessa iniziale, la predisposizione interiore appare essere una condizione essenziale per entrambe. Il rimando frequente a una natura misteriosa e silente non è semplice coincidenza tematica; indica invece un atteggiamento contemplativo che si accorda con un'abitudine del vivere che predispone l'animo all'istante creativo per entrambi gli artisti; il fare un passo indietro, la riduzione dell'ego al lumicino, il non palesarsi, non appaiono come rinunce a un punto di vista soggettivo quanto scelte che aiutano l'emersione di alcuni aspetti importanti. Sia in Masao che in Frani infatti l'aspetto umano non è distaccato né è a discapito della natura ma in comunione totale con essa; non si perce-

pisce rottura tra opera e osservatore. Ciò significa che l'uomo è compreso all'interno del processo di accadimento delle cose, di cui il fenomeno artistico non è che uno dei molteplici aspetti.

In entrambi gli artisti coesiste il desiderio appena sussurrato di indagine, di approccio rispettoso alla natura e all'arcano che la abita. Spesso infatti sia la pittura di Frani che la fotografia di Masao indugiano a descrivere le zone di confine, quelle aree in cui l'indefinitezza diventa la cifra decisiva di riferimento dell'opera.

Guardando di Frani: *Il Grande canto*, piuttosto che la serie *Il velo del mondo* il tema non è più il soggetto stesso ma ciò che sta nelle pieghe, seminascondito: il *limes* tra cielo e terra in mutevole cambiamento e il rapporto simbolico e chiaroscurale tra il dentro e fuori alla soglia del bosco. L'utilizzo del nero in sottrazione con la filiazione infinita dei grigi stesi per velature, ribadisce otticamente l'importanza attribuita alle zone d'ombra, concettualmente ed esteticamente.

L'aderenza pittorica alla riproduzione quasi fotografica della realtà di Frani gioca ambigualmente con gli aspetti pittorici insiti nella fotografia di Masao. Più in particolare ciò che colpisce al primo sguardo è la *mimesis* di cui Frani si serve nella riproduzione puntuale del mondo fenomenico, mostrando una perizia tecnica di altri tempi che non si esaurisce mai in un esercizio di stile puro e semplice. Ciò che riesce appunto a trasferire sulla tavola, è infatti citato nel titolo della mostra: *l'inespresso*. Grazie al non detto la pittura descrittiva del reale

allude a una sfera simbolica più profonda, divenendo massimamente evocativa di valori spirituali che attengono all'ambito del sacro. La descrittività miniaturistica non è che un mezzo espressivo ben lontano dall'esaurire il senso ultimo delle sue opere.

Il comune sentire è dunque palpabile e intelligentemente avvalorato dalle scelte curatoriali in sede di allestimento. È altrettanto però evidente, in seconda battuta, quanto in Masao l'idea del tempo, non disgiunta da quella di spazio, ricalchi l'eterna ciclicità non solo nei soggetti scelti quanto nella fisicità immota in cui gli elementi naturali sono immersi. Come se l'infinito fosse una somma di momenti presenti in successione perpetua. Fotografie quali *Unite, Dance E o Free at last* condividono simultaneamente l'aspetto della quotidianità e l'aspirazione all'eterno riuscendo nell'impresa titanica di far coesistere la sensazione di immobilità siderale che proviamo contemplando le stelle, e di movimento, dandoci la misura di quanto, di contro, alcune opere di Frani rimandino invece all'aspetto più fugace della realtà.

Il sentimento di stupore e commozione che percepisce il fruitore è sintomo di compartecipazione emotiva e silente alla bellezza del mondo che diventa sensazione chiara, netta e sensibile di come le cose sono ed evolvono instancabilmente e, non ultimo, il nostro farne parte. In questo senso sembra che i due si completino e esaltino reciprocamente mostrando come tra similitudini e differenze, un puzzle più grande e alla fine unitario vada formandosi.



Ettore Frani, *Il dono*, 2017,
olio su tavola laccata, cm 70x100
(foto di Paola Feraioni.)

TRACCE E OSSESSIONI

SUI RECENTI DIPINTI DI ELENA STRADA

Il recente percorso pittorico di Elena Strada non si discosta dalle atmosfere esplorate nel corso del passato e procede sviluppando una continuità di ricerca intorno alle pulsioni fantasmatiche dell'immagine come rivelazione dei processi di addensamento e di rarefazione della luce.

L'artista è sempre immersa nel fluire delle stratificazioni e delle trasparenze che affiorano dal trattamento sensibile della materia pittorica, germinazione di tracce segniche e di umori cromatici legati al divenire instabile delle forme.

Il rapporto con la memoria della natura e con l'evo- cazione del paesaggio persiste rivelando il segreto affiorare delle ombre e delle luci, filtro inesauribile di una ricerca cromatica che si addentra nelle forme del vissuto, trame di un viaggio mentale che si dilata verso le emozioni del colore.

La struttura delle immagini comporta una costante esplorazione di nuclei figurati sospesi su orizzonti immaginari, dimensioni visibili e invisibili caratterizzate da masse vaporose e intrighi lineari dislocati in molteplici punti dello spazio.

Non a caso, il rapporto tra segno e colore assume differenti dinamismi creando tensioni spaziali che dal centro sconfinano verso i margini e -nello stesso tempo- si amplificano verso l'altrove, alleggerendo lo stratificarsi inquieto della materia.

Nell'attuale fase di ricerca Elena Strada esprime un senso drammatico della luce e una forza vibrante del colore che scuote ogni immagine rivelando stati d'animo segnati da un senso d'incombenza, pensieri posseduti da tracce e ossessioni che minacciano la percezione dello spazio nel divenire del tempo.

Elena Strada, *Tacite atmosfere*, 2010.
Tecnica mista su tela, cm 100x120.



Il controllo compositivo non è mai scontato, l'equilibrio tra il gesto espressivo e la sensazione cromatica è una continua ricerca di risonanze tra elementi conosciuti e fattori casuali che, nel loro reciproco rapporto, suggeriscono esiti imprevedibili.

I progetti iniziali sono tracce per le prime idee su cui l'artista lavora sperimentando differenti automatismi del segno, talvolta fluido e flessibile, in altri casi energico e inciso con graduali pressioni, per ricavarne altrettanti modi di far vivere il colore.

Molti aspetti si modificano durante il tempo esecutivo, l'idea originaria si trasforma attraverso fasi consapevoli ma anche seguendo impulsi dell'inconscio, per esempio il rapporto tra profondità e trasparenza non è mai programmabile con certezza, è uno stato fisico e mentale che accompagna l'atto di mettere e togliere materia per raggiungere la giusta sintonia tra i diversi accostamenti del colore. Le opere scelte per questa mostra prendono avvio da alcuni dipinti del passato come preludio alle attuali atmosfere che l'artista tratta con forte densità cromatica, accrescendo quella particolare sospensione delle forme che caratterizza la sua pittura come un unico fluire dell'immaginazione.

In "Un inutile nido" (2006) si avverte il legame con la passione di collezionare nidi abbandonati ai margini del mondo e farne oggetti da cui trarre ispirazione per gli intrecci del segno e le energie mutevoli del colore, nuclei inesplicabili dove le forme vivono nei reconditi percorsi della loro provvisoria apparizione. Si tratta di reliquie della natura che l'artista osserva e interpreta come spontanei arabeschi che contengono molteplici varianti formali sedimentate nel corso del tempo, intricati alfabeti che evocano lontani ricordi e nuovi affioramenti.

Un chiarore diffuso vela gran parte dello spazio che dilaga immaginando forme sospese in "tacite atmosfere" (2010), la visione si sdoppia tra una nuvola oscura che gravita in basso e la lieve trasparenza che invade ogni altra presenza percepibile, come un respiro lento e dilatato che emana silenzio nella vastità del visibile.

Analogia struttura narrativa caratterizza "appunti di viaggio" (2015), un'opera dove più intensa e drammatica è la presenza del colore che congiunge i versanti opposti del rosso e del nero, con segni che si aggrovigliano staccandosi dal chiarore indistinto dello spazio circostante: tracce inquiete rivelano gli umori ambivalenti del paesaggio, i contrasti delle sue improvvise incursioni oltre i limiti stabiliti.

Indagando la relazione tra il sopra e il sotto, Elena Strada inventa dinamismi cromatici in tensione tra la terra e il cielo, nuvole gravide di memorie che oscillano con naturalezza dal senso giocoso a quello drammatico.

Alcuni titoli evocano corrosioni e logoramenti, stati

d'angoscia e sensazioni di paura, sentimenti inesprimibili cui sono sottoposte le energie del segno e le fibre del colore: "Sorvola minaccioso", "Incombe sull'orizzonte", entrambi del 2016.

Lievemente dissimile - per asimmetrico sbilanciamento compositivo - è "Fotogramma d'inverno", un'opera dello stesso anno dove il respiro ovattato del bianco indica una temperatura cromatica che va oltre il referente naturalistico, suscitando lo stupore poetico di uno spazio trasfigurato in un velo di luce assoluta. La dimensione del silenzio indica il desiderio di attutire le voci convulse del reale e di ritrovare la purezza dello sguardo attraverso la visione di un mondo "Senza rumore" (2016), atmosfera lieve e trasparente dove la musicalità dei segni aleggia nel vaporoso fluttuare di minime vibrazioni cromatiche. In "Cerco aria" (2016), da un frammento di luce nascono sensazioni d'ombra, da lievi sfioramenti crescono effetti sfocati, da sfuggenti dettagli affiorano pensieri oltre la misteriosa genesi delle forme: l'artista spinge lo sguardo a misurarsi sia con ciò che è messo a fuoco, sia con quanto va dissolvendosi nel nulla.

D'altro lato, la pittura fissa attimi affidati al ritmo dei segni trascritti nel diario del vissuto, specchio del tempo che in sé contiene "indelebili tracce" (2016), ossessioni visibili tra le oscurità segrete della memoria e i bagliori luminosi del presente, duplice soglia dell'immaginazione che congiunge razionalità ed emozione.



Elena Strada, *Fotogramma d'inverno*, 2016. Acrilico su tela, cm 100x120.

Del resto, uno dei modi predominanti di Elena Strada è costruire per sottrarre, segnare la superficie per sovrapporre altre impronte, velare l'immagine per cercare nuove "trame" (2016) nella sua profondità, lasciando emergere ciò che resta del divenire pittorico, soprattutto ciò che persiste nella durata interiore del tempo.



Elena Strada, *Sorvola minaccioso*, 2016. Acrilico su tela, cm 100x120.

SCULTURE IN SEQUENZA

INTORNO ALLA RICERCA DI MAVI FERRANDO

Dieci sculture/bassorilievo lignee montate sulle pareti che delimitano lo spazio espositivo, in un'alternanza di pieni e di vuoti, creano una diversa percezione dell'ambiente, in sé piuttosto regolare. Si avverte infatti una mobilità, una diversa articolazione che lo spazio stesso, per sua natura struttura architettonica uniformante, assume attraverso l'allestimento di questo insieme di opere che fa parte di un unico progetto artistico.

Solo avvicinandosi si percepisce la natura particolare di questo lavoro: nel tempo l'artista ha saputo approfondire con coerente intensità il percorso avviato fin dall'inizio con installazioni, sculture, dipinti, disegni in cui architettura scultura e design intrecciano inscindibilmente i loro linguaggi specifici. Le opere in mostra, le più significative tra quelle recenti, rappresentano simbolicamente quasi la sintesi di un intero percorso narrativo; ad accomunarle ai lavori storici dell'artista sta infatti un approccio radicale che Ferrando mette in campo su un'idea di scultura fondata sulla propria necessità emozionale di trasformare la forma, di farla virare, da una prima ipotesi, a una totalmente "altra" inimmaginabile, trasgressiva, aperta a nuove possibilità di ar-

ticolare il proprio racconto creativo. Si ritrovano in questo lavoro inedito gli elementi di fondo di una poetica in cui l'opera è un processo nato sul foglio da disegno mai vincolato a una forma predefinita; la sfida sta nel farsi stesso dell'opera, nella ricerca di una connessione, di una relazione di senso tra l'opera, le sue componenti e lo spazio.

Il lavoro dell'artista, a partire dalla sua formazione di architetta, da sempre mescola rigore e libertà d'espressione, ironia e austerità; Ferrando muove da un sapere tecnico umanistico che rispetta la rilevanza formale del progetto, le numerose esperienze espositive, la pratica dei materiali e strumenti sperimentati in laboratorio, immensa bottega artigiana, punto nevralgico della sua residenza in Lomellina. E tuttavia l'artista avverte che "... non possiamo mai vedere nulla completamente, qualcosa resta sempre celato e non possiamo recuperarne le forme se non attraverso una rottura, o meglio una trasgressione... ho sempre voluto trasformare, un costante lavoro di trasformazione, trasgredire dalla forma e dalla funzione presunta di un oggetto...". Ritorno mentalmente a opere di Ferrando che collegano torsioni di corpi, figure umane ansiose protese

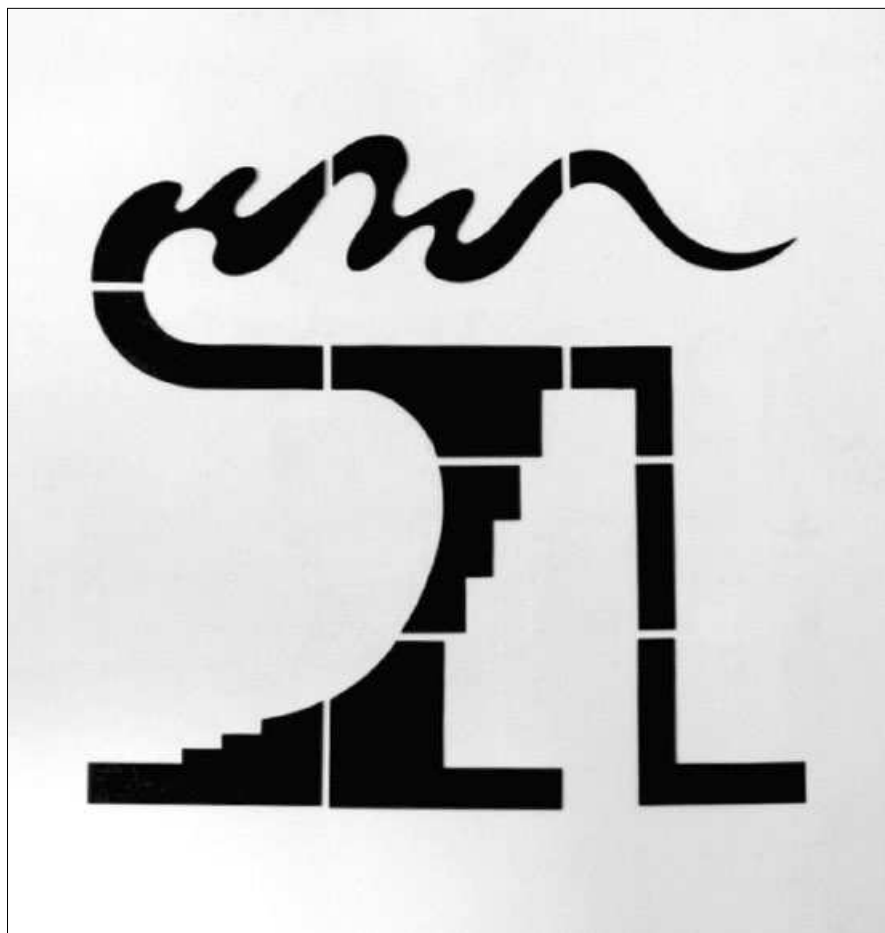
Senza titolo, 2016, acrilico su legno sagomato, cm 150x150.



al cielo quasi a voler sfidare la gravità, nel momento della loro "metamorfosi" verso una forma altra, rinunciando a quella sorta di eternità che rischia di congelare il movimento, come spesso accade nella scultura e in architettura. E dunque la fisionomia di questi lavori della mostra romana sfuggono a una configurazione definitiva, come del resto la vitalità di un'opera a mio parere richiede.

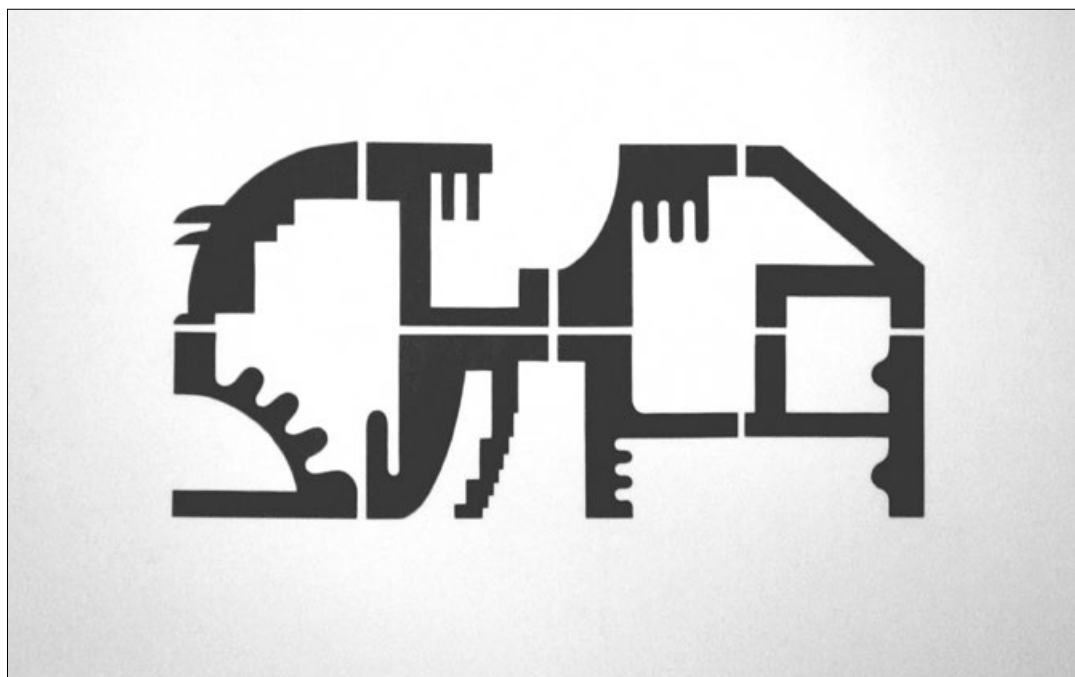
Le dieci sculture/bassorilievo se da un lato consentono una lettura complessiva della ricerca dell'artista, che attraverso passaggi ed evoluzioni ha saputo mantenere una visione coerente, centrata sul valore della forma e della materia, dall'altro ricreano e accentuano un'idea forte di scultura, di volumi, di spazialità dove l'immagine plastica attraverso una complessa genealogia diviene anche sequenza di misteriose presenze; in questo senso Ferrando non è lontana da un clima vagamente surrealista.

Questo progetto espositivo sottolinea un passaggio interessante nel lavoro dell'artista: un momento di riflessione che sottende una sorta di rinuncia alla monumentalità della singola opera per restituire una transitorietà, come se la percezione della sostanza dell'opera si espandesse proprio attraverso una destrutturazione di parti in figure di misura variabile coerenti tra loro, ordinate secondo un ritmo. C'è anche, forse, attraverso questa mostra un'esigenza dell'artista di alleggerire il proprio lavoro, anche nel senso di un ingombro, di sperimentare una nuova relazione con il proprio modo di operare. Ancora una volta e in modo più radicale Ferrando ci riporta all'idea di fondo della sua poetica, ri-



baltare ciò che è acquisito e liberare il progetto dal ruolo teoricamente predisposto, per trasferirlo nel territorio del proprio immaginario artistico.

Senza titolo, 2016, acrilico su legno sagomato, cm 150x150.



Senza titolo, 2017, legno MD sagomato e dipinto, cm 72x142.

ATTUALITÀ DI BRUNO MUNARI

LE REAZIONI DEL PUBBLICO ALLA MOSTRA PRESSO IL MEF DI TORINO

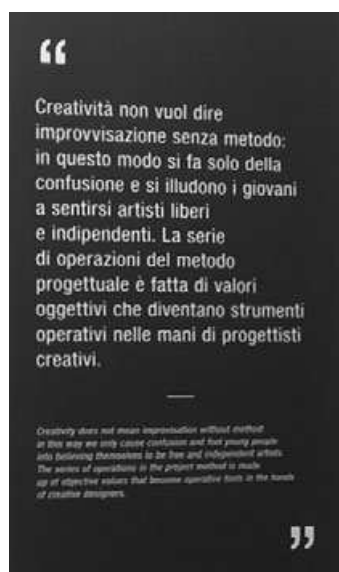


Bruno Munari, 28 Febbraio 1956,
Foto Aldo Ballo.

Tra i numerosi pareri raccolti nel quaderno della mostra dedicata a Bruno Munari presso il Museo Ettore Fico di Torino (febbraio-giugno 2017) può valere la pena segnalarne un buon numero per indicare la capacità di coinvolgimento che questo straordinario personaggio della cultura creativa del '900 continua a esercitare nei confronti del grande pubblico. Si tratta di un pubblico trasversale che proviene da ogni genere di attività: insegnanti, scuole d'infanzia, studenti di tutte le età, bambini con i genitori, artisti, architetti, designers, letterati, musicisti, oppure gente di passaggio, viaggiatori in cerca di emozioni, in alcuni casi persone che non hanno mai incontrato l'arte di Munari. Dalle diverse reazioni e adesioni al mondo munariano emerge con tutta evidenza l'attualità di un autore che è stato in grado di attraversare molteplici orizzonti di ricerca guardando sempre oltre gli steccati linguistici. Un

creatore che ha operato una sorta di rivoluzione quotidiana dello sguardo attraverso un metodo che oscilla dal progetto all'opera, dall'aspetto intuitivo al rigore razionale, dall'osservazione delle cose alla possibilità di sconfinare nei territori della fantasia, vero e proprio motore di ogni esperimento.

Il valore di queste frasi, al di là dell'adesione elogiata per la qualità riconosciuta della mostra torinese, mette in luce la persistenza delle ricerche di Munari come fonti di piacere e di godimento collettivo, non senza una punta di sana identificazione nel libero comportamento creativo di questo personaggio che continua a comunicare con la forza della fantasia e con l'intelligenza critica delle sue molteplici sperimentazioni, ma escludendo l'orizzonte della vita individuale e sociale rispetto al ruolo dell'artista nel sistema comunicativo contemporaneo.



Lo guardo come contemplando un sospeso miracolo che gli faceva sentire il sogno.

ooo

Ho amato Munari nel mio mestiere di insegnante, qui ho riscoperto il mio amore.

ooo

Fonte di ispirazione per la mia ludoteca.

ooo

I giovani non lo sanno, ma Munari insegnava a fare queste sue stupende creazioni ai ragazzi che guardavano la TV dei Ragazzi.

ooo

Bruno Munari, un esempio per rompere la scatola.

ooo

Geniale Munari! Fantastica la mostra!

ooo

Averlo addosso!

ooo

Colpo di fulmine. Superpersonaggio. Grazie!

ooo

Un divertente, rilassante, istruttivo pomeriggio domenicale!

ooo

Bruno Munari artista, poeta, filosofo.

ooo

Una mostra bellissima! Un genio.

ooo

Un illuminato che tutti dovrebbero conoscere. Super Munari, allestimento stupendo. Mancava a Torino uno spazio così bello.

ooo

Munari è fantastico. Munari è un mito.

Munari artista totale dovrebbe diventare una mostra permanente!

ooo

Quest'uomo resterà nel cuore di tutti per sempre.

ooo

Una bellissima scoperta.

ooo

Mostra magica che trasmette allegria e concilia con la vita.

ooo

Eccellente, meravigliosa, divertente!

ooo

È stata una mostra stupenda e i libri sono bellissimi!!!

ooo

È stata una delle mostre più belle della mia vita.

ooo

Grande mostra con allestimento molto accurato!

ooo

La mostra ci è piaciuta tanto. È stato molto bello!

ooo

A me è piaciuto il quadro con le righe colorate.

ooo

Grazie per aver contribuito ad animare il nostro spirito pedagogico e la nostra ricerca educativa.

ooo

Sono felice di essere stato qui con te.

ooo

Da grande voglio essere Bruno Munari.

ooo

Mostra fantastica. Una vera boccata di felicità e razionalità in un panorama generale degradato.

ooo

Bellissima mostra, ricca di pezzi impressionanti e corredata da pannelli intelligenti e leggeri. Davvero complimenti.

ooo

Andare oltre ciò che si vede.

ooo

Inspiring.

ooo

Bellissima, stimolante, una botta di vita.

ooo

Munari non poteva trovare contenitore migliore.

ooo

Un artista ancora tutto da scoprire...

ooo

Sono stata qui (di nuovo)

ooo

Vola con la fantasia!

ooo

Ci è piaciuta molto, anche l'ironia.

ooo

Molto divertente e istruttiva.

ooo

Fantastica!!!! Lui? Un visionario proiettato nel futuro!!!

ooo

Davvero sorprendente.

ooo

Ma che magnifica scoperta!!!

ooo

Sempre un'emozione tornare.

ooo

Mi è piaciuta tanto tanto la mostra di Munari e per quello che verrò altre volte.

ooo

Sono felice.

ooo

Una mostra che "riempie la pancia". Si esce con la voglia di fare.

ooo

Bella, emozionante, intelligente!! Cosa pretendere di più da una mostra? Bravi!

ooo

Munari sempre incredibile, respiro per la fantasia!

ooo

Fantastica. Abbagliante. Stupenda

ooo

Munari espresso in una forma magnifica.

ooo

Ottima mostra con pezzi che non si vedono molto in giro.

ooo

Bellissimo viaggio! Da ripetere ... e ripetere ... e ripetere! Tornerò.

ooo

Belli gli ambienti e le luci!

ooo

Mostra esauriente e fantasiosa. Fantasmagorica!

ooo

Riscoprire un genio è sempre una splendida esperienza.

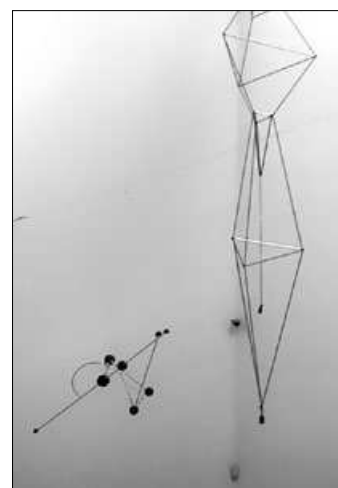
ooo

Artista d'eccellenza. Grande Bruno Munari.

ooo

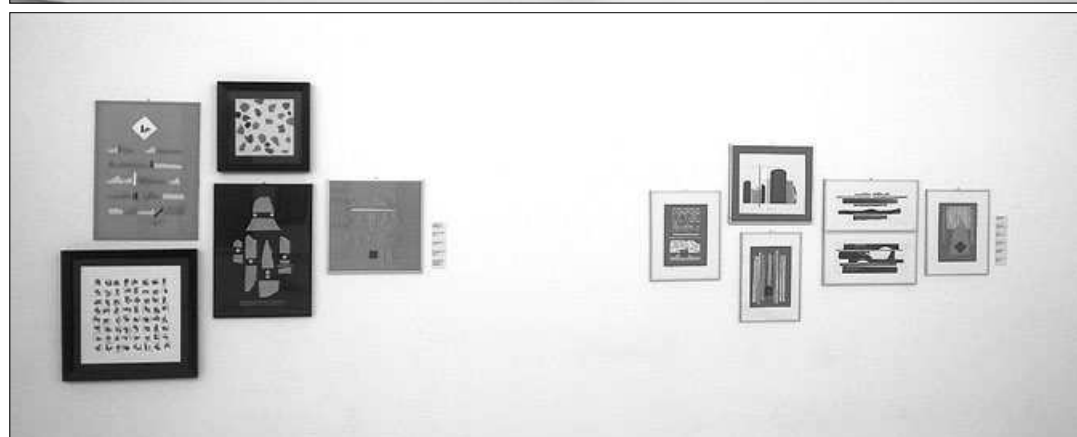
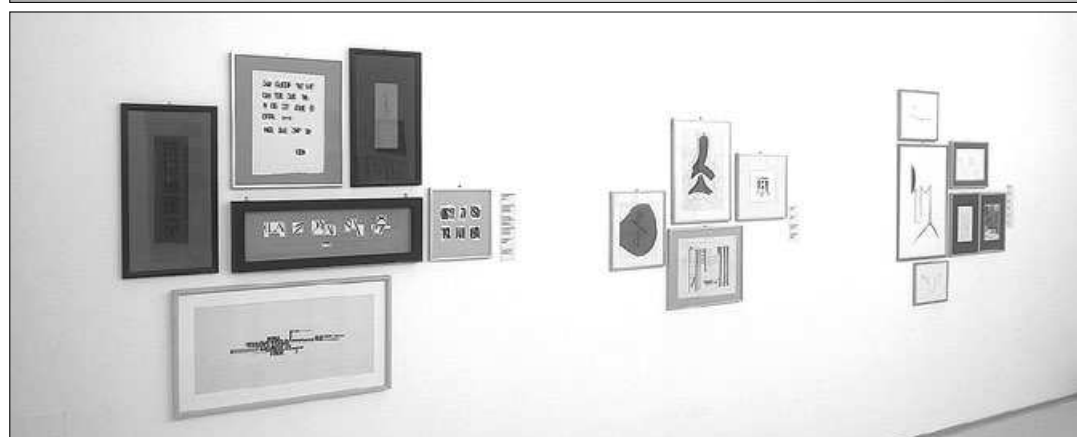
Davvero una mente poliedrica, incredibile artista a 360 gradi. Bravissimo è dir poco.

ooo



Che si possa vivere d'istanti e non di momenti.
 000
 Abbiamo amato Munari!
 000
 Bella, soave e leggera.
 000
 Da scoprire! Basta talvolta uscire dai normali circuiti per scoprire la bellezza!
 000
 La più bella mostra su Bruno Munari, in un museo nuovo e straordinario. Mostra ricchissima.
 000
 Menomale che c'è sempre qualcuno che ci faccia ricordare che esiste sempre la fantasia e l'immaginazione! Bel pomeriggio "fantasioso".
 000
 Mucho gusto!
 000
 Munari, principe della fantasia.
 000
 Chi osa dire Munari lo so essere anch'io?
 000
 È stato bello stare qui!
 000
 Bruno Munari ci manca!
 000
 Pensare confonde le idee Ma aprire la mente alla creatività è sempre utile!
 000
 Mi ha ispirato moltissimo.
 000
 Bruno Munari strepitosooooooooo.
 000
 Me ha encantado. Una gran exposiciòn.
 000
 Non mi sono mai divertito tanto!
 000
 Lettera d'amore: si riparte sempre da Munari.
 000
 Un po' di Munari sempre, prima di andare a dormire.
 000
 Splendida creatività da ritrovare nei bambini.
 000
 Questa mostra è stata memorabile
 000
 Che grande creatività. Munari continua a parlarci.
 Grazie.

000
 Gioia della creatività
 000
 Semplicemente geniale.
 000
 Molto interessante, istruttiva ed anche coinvolgente per i ragazzi e per gli adulti.
 000
 Bruno, uno di noi!
 000
 Nessuno deve smettere di avere gli occhi da bambino.
 000
 Poesia... arte e narrazione.
 000
 Grazie Bruno!
 000
 La mamma conosceva Bruno Munari!
 000
 Sublime Munari!
 000
 La creatività che si è fatta uomo.... Munari un prestigiatore della fantasia.
 000
 Intelligenza, cultura, fantasia ... il futuro del mondo, per chi lo comprende!
 000
 Che grande gioia!
 000
 Emozione, spinta a fare, movimento, curiosità: ecco ciò che mi ha dato oggi B.M.
 000
 Grazie per averci regalato una mostra dell'indimenticabile Munari.
 000
 Spaziale Munari.
 000
 Munari, anima gemella.
 000
 Magico Munari.
 000
 Per un'esperienza multisensoriale.
 000
 Ho imparato qualcosa.
 000
 Mostra noiosa, troppo bianco.
 000
 Essenziale e imprescindibile.



GALLERIA CERIBELLI

MARIO DONDERO

Un uomo, un racconto



Mario Dondero, Pasolini e la mamma, 1962

Sabato 11 marzo 2017, dalle ore 18
11 Marzo – 13 Maggio 2017

Catalogo in galleria
Testi di Walter Guadagnini e Tatiana Agliani

Via San Tomaso, 86 - Bergamo - Tel. 035-231332
www.galleriaceribelli.com info@galleriaceribelli.com



*(foto M. Masiero, ritratto di C. Cerritelli,
visita mostra ambienti di Lucio Fontana, Hangar Bicocca, Milano 2017)*

