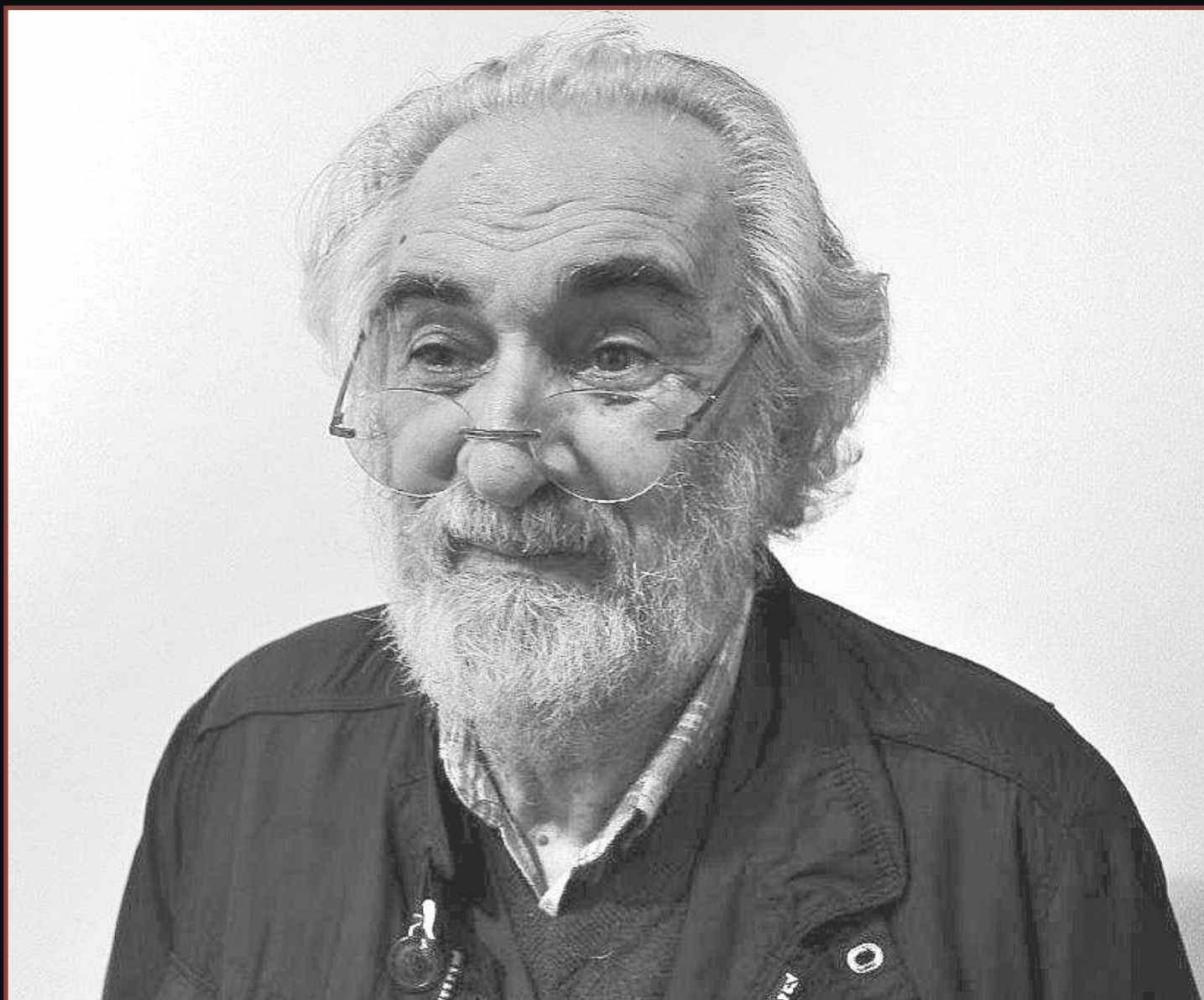


n u o v a **META** parole & immagini



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

40

ANNO XXXIII - DUEMILADICIOTTO - PERIODICO

NEOS
EDIZIONI

**L'OCCHIO FILOSOFICO
A ARTE INVERNIZZI**

13 APRILE - 16 MAGGIO 2018

**ARICÒ - ASDRUBALI - CARRINO - CHARLTON - CIUSSI
DADAMAINO - DECRAUZAT - DE MARCHI - MORELLET - NIGRO
PINELLI - QUERCI - SONEGO
STACCIOLI - TORONI - UMBERG - VERJUX**

**A CURA DI MASSIMO DONÀ
PERFORMANCE DI MUSICA E PAROLE CON MASSIMO DONÀ,
TOMMASO TRINI, MICHELE POLGA E DAVIDE RAGAZZONI**

A ARTE INVERNIZZI - VIA D. SCARLATTI, 12 – MILANO

n u o v a META parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI
ANNO XXXIII - DUEMILADICIOTTO - 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 2018

www.rivistaartenuovameta.it



EDITORIALE 3

Claudio Cerritelli RITRATTO D'AUTORE 4

Bruno Bandini ATTUALITÀ 12

Domenico Andrea Virgallita, Filippo Moretti ARTE E FILOSOFIA 14

Rosanna Ruscio PERSONAGGI 30

Giorgio Casati MEMORIA CONTINUA 34

Benedetta Marangoni RICOGNIZIONI 40

Valeriana Berchicci, Matteo Binci, Francesca Agostinelli ESPOSIZIONI 44

Carlo Fabrizio Carli, Rosanna Ruscio SCULTURA 54

Laura Tosca INTERVISTE 62

Rosanna Ruscio RILETTURE 66

Maurizio Osti SCRITTI D'ARTISTA 68

Fabio Strinati SINESTESIE 70

Vincenzo Pezzella ARTE E LETTERATURA 72

Sergio Mandelli POESIA 74

Raffaella Pulejo, Maria Grazia Massafra OSSERVATORIO 76

Bruno D'Amore, Claudio Cerritelli

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

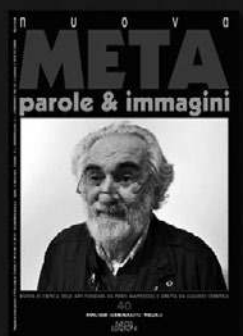
[La rivista](#) [Ultimo Numero](#) [Prossimo Numero](#) [Archivio](#) [Amici di Nuova Meta](#)

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 40



Prossimo Numero
Numero 41



In quest'anno in cui si è riflettuto, da posizioni diversificate dell'arte e della critica, intorno al peso del Sessantotto, a 50 anni dal suo storico manifestarsi, emerge il decisivo orizzonte di senso in cui il ruolo dell'artista ha ridefinito il rapporto con la dimensione sociale del suo impegno.

Si tratta di una coscienza politica che implica una critica del sistema dell'arte e dei suoi meccanismi di divulgazione e d'imposizione di valori, rispetto ai quali differenti figure d'artista hanno cercato di superare una visione soggettivistica immaginando un progetto di partecipazione collettiva, dunque eversiva nei confronti di ogni categorica omologazione culturale.

La prospettiva critica dell'artista come soggetto impegnato a trasformare la coscienza sociale del suo fare s'impone attraverso la necessità di sottrarsi al rischio di reintegrazione nel sistema contestato, in quanto non può esistere autentica socialità dell'arte al di fuori di una stretta relazione tra pratica creativa e contesto interagente, basato sul coinvolgimento intersoggettivo.

Che cosa abbia significato questa tensione utopica è questione che va valutata caso per caso, attraverso il confronto -mai rassicurante- tra le molteplici spinte profuse intorno all'avvincente dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'arte, all'interno della quale gli artisti hanno operato con quotidiane verifiche dei loro specifici mezzi comunicativi. In tal senso, la prospettiva di un'arte che vuole ridefinire la sua pratica culturale come riappropriazione della vita sottratta ai vincoli istituzionali, significa stimolare la complicità del fruitore nel processo di conoscenza fisica e immaginativa del mondo, ma anche in rapporto con l'economia e con la politica.

Ciò che gli artisti hanno avvertito in quel mitico momento rivoluzionario è stata la necessità di una valorizzazione del lavoro intellettuale come strumento che si rapporta a un contesto più ampio di quello in cui materialmente e storicamente si pone, relazione -questa- che comporta un'inevitabile revisione del metodo conoscitivo e poetico del fare arte.

L'impressione -ripensando alle dinamiche di quella fin eccessivamente mitizzata stagione culturale- è che ogni differente versante di riflessione sia sempre riconducibile al punto nevralgico del dibattito, vale a dire alla convinzione che il vero cambiamento dell'arte è quello che si attua attraverso la qualità dei modi specifici con cui gli artisti esprimono nuove conoscenze, ulteriori aperture di senso, soglie sempre più ampie di pensiero, visioni illimitate che provengono dagli stessi fondamenti che qualificano socialmente gli atti innovativi del fare artistico.

Resta la percezione problematica che durante il mezzo secolo successivo al '68 le pratiche dell'arte -pur essendosi attenuate e in generale defluite in una diffusa vaporizzazione soggettivistica- non hanno comunque rinunciato a coltivare quel sogno liberatorio, a far almeno sopravvivere la sua traccia simbolica come memoria di una esperienza con cui bisogna positivamente -senza alcun timore di retorica- comunque e sempre fare i conti. (c.c.)

FUNZIONE SOCIALE DELLA SCULTURA

LA RICERCA AMBIENTALE DI MAURO STACCIOLI

1. Tra le dichiarazioni di Mauro Staccioli una ha il dono di collegare con utopica fermezza le diverse fasi del suo processo ideativo, "la ricerca del segno come valore politico all'interno dell'arte".

Questa indicazione – condivisa e perseguita da altri artisti della sua generazione – ha una rilevanza costante ed è strettamente connessa con la dimensione programmatica del progetto e, soprattutto, con "la pratica manuale propria dell'esecuzione".

In quest'assunzione di responsabilità critica nei confronti dei modelli di comportamento estetico e sociale, Staccioli si concentra sull'esperienza insostituibile del fare come strumento per agire nel flusso dell'esistenza, portando la scultura a modificare lo spazio e a modificarsi in relazione alle sue componenti vitali, interessata a ciò che avviene dentro e intorno all'arte.

Immaginare un filo conduttore capace di rivelare la persistente attenzione verso il rapporto tra il pensare e il fare significa seguire le fasi in cui quest'avvincente dialettica è emersa nel corso del tempo. Ciò è avvenuto con tutta la passione che Staccioli ha saputo infondere alla funzione sociale del lavoro artistico, verificabile in ogni scelta del suo percorso, in ogni modo di trasformare la percezione dei luoghi nella qualità del dinamismo ambientale. Si tratta di un impegno sostenuto dalla capacità di immaginare l'arte in una prospettiva collettiva, come

attitudine a stimolare la sensibilità umana rispetto agli stereotipi spaziali, a superare la percezione passiva delle strutture ambientali prefigurando un'armonia delle loro diverse componenti.

Armonia significa mettere in relazione le forme della scultura con l'energia della natura, anche di quella natura capitalizzata e soverchiante che cancella i segni dell'uomo per puro profitto, rendendoli inerti e senza più anima.

La necessità più sentita da Staccioli sta nel recupero dell'immaginazione là dove essa è tradita e schiacciata dalle pratiche omologanti dei non-luoghi, pianificati e anonimi al punto da non consentire più la mobilità del pensiero.

Lo sforzo è quello di interpretare l'identità storica degli ambienti collettivi e di trasmutare la memoria antropologica del lavoro in nuove tracce di vitalità, in percorsi plastici vissuti come riflessioni dialettiche con il contesto in cui l'artista si trova ad agire, assumendosi la responsabilità delle forme costruite. In tal senso, l'arte come valore politico vuol dire credere al lavoro come sistema di azioni attraverso le quali l'opera è pensata, progettata e realizzata, mai relegando ai margini quelle conoscenze specifiche che permettono all'idea preliminare di farsi corpo fisico, oggetto tangibile, manufatto costruito a regola d'arte seguendo in prima persona tutte le fasi preordinate.

Piazza della Steccata, Parma, 1973



Nell'arco di tempo necessario a prendere in esame il luogo d'intervento, l'artista entra nel piacere fisico e mentale dell'ambiente, commisurando ad ogni vincolo preesistente la forza della scultura come estensione del visibile.

La tensione spaziale costruita da Staccioli è totale, non ammette separazioni all'interno del suo processo, nasce dalla conoscenza delle pratiche stratificate del lavoro sociale e si dilata verso una forte incidenza delle forme nel paesaggio. Si sviluppa –dunque- dentro e oltre le radici della storia, motiva le sue scelte sulla base del presente in atto, congiunge il sentire plastico alla capacità tecnica di stabilire la forma pienamente rispondente alla nuova visione dello spazio. Il che vuol dire che non vi è mai rischio formalistico, che la forma in sé stessa è ben poca cosa rispetto alla volontà di trasformare -attraverso di essa- le morfologie ambientali e i rapporti spaziali verificabili nella vita di tutti i giorni. L'osmosi tra forma costruita e spazio esistente comporta uno slancio che provoca una diversa sensorialità, con la conseguenza di allontanare le retoriche degli standard percettivi e di porre lo spettatore davanti ad un evento generatore di altri parametri di lettura.

In questo atteggiamento, inoltre, v'è un rispetto conoscitivo dei luoghi come soglie da attraversare, luoghi da interrogare lentamente, senza mortificarli con arroganze linguistiche, senza avere mai la pretesa di snaturare la loro identità. Anzi, la scultura diventa un linguaggio che rigenera l'ambiente producendo differenze, scarti, contrappunti, inventando ogni volta volumetrie inglobanti che esaltano la fisicità primaria dei materiali, il respiro delle solidità plastiche, i profili elementari portati al massimo della purezza.



2. Ferro e cemento sono i materiali che fin dagli anni Sessanta Staccioli ha utilizzato per erigere barriere di imponente presenza, muri dislocati come segmenti di tempo e di spazio, fortezze immaginarie da cui spuntano ferri appuntiti come reperti di edilizia arcaica. Talvolta le punte balzano quasi improvvisate da volumi di cemento con l'aria di minacciare il vuoto circostante, esse esprimono una realtà emotiva che nasce dalla durezza categorica dei materiali che, nel loro penetrante sporgersi, sembrano affrancarsi dalla schiavitù della forma primaria che li sospinge dal finito all'infinito.

Le strutture di legno precostruite sostengono l'intonaco in cemento in modo talmente unitario che a occhio nudo si percepisce come un corpo totale, infatti, l'effetto di questo procedimento costruttivo è quello di ottenere un forte impatto, una relazione stringente tra spettatore e ambiente attraverso

un potenziamento percettivo della forma che non stravolge mai la misura umana.

Questo carattere specifico si manifesta anche negli interventi, dove il gigantismo delle strutture potrebbe, a prima vista, dominare in modo spropositato gli eventi circostanti, ma – a ben vedere- si ottiene l'effetto contrario, perché la grande scultura coinvolge le proporzioni del reale offrendosi allo spettatore come una icona sospesa su grande scala. Se, all'opposto, si guarda una piccola scultura, anche un modello di brevi dimensioni, si può avvicinare lo sguardo fino al punto di perdere il senso calcolabile delle misure, con la sensazione di osservare lo spazio in miniatura come se fosse dilatato, sorretto da un irradiarsi di energie minimali in rapporto con l'infinito.

Di là da questi meccanismi di lettura, peraltro necessari per accostare le opere di piccola e media

XXXVIII Biennale di Venezia, 1978

dimensione scelte per questa mostra, ciò che prevale nel discorso di Staccioli è il desiderio di mantenere sempre il controllo delle relazioni spaziali presenti nelle varie situazioni cui va incontro.

Gli interventi degli anni Settanta e Ottanta sono fondamentali per comprendere quanto intensa sia la sperimentazione costruttiva che l'artista esercita pazientemente realizzando ipotesi concrete per migliorare il modo di vivere i luoghi, per modificare le energie che attraversano l'ambien-

te in ogni direzione. Non si può non ricordare gli interventi che hanno fatto dell'arte di Staccioli una delle esperienze più limpide e coerenti della scultura internazionale, consapevoli e innovative nel modo trasformare paesaggi e città in dimore dell'immaginazione totale. Forme geometriche e volumetrie primarie sono scandite secondo diverse ritmiche, non hanno altro scopo che quello di attivare la fantasia a diretto contatto con le memorie storiche della città, siano esse le mura etrusche

Rotonda della Besana, Milano, 1987



o medievali, gli assetti antichi dell'architettura, le geologie dei paesaggi naturali, le forme della città contemporanea e ogni altro contesto morfologico. Da Volterra (1972) a Parma (1973), da Vigevano (1977) a Mantova (1978), da Venezia (1978) a Gibellina (1979), da Londra (1982) a Tel Hai (1983), da Lione (1984) a Milano (1987), da Prato (1988) a Seoul (1988), fino a Kassel (1988) e ad Andorra (1991); in questi e altri interventi Staccioli ha sviluppato un pensiero in continua crescita, dove la

scultura è un'estensione calcolata che interagisce con la storia stessa dei luoghi. Per ogni ipotesi di lavoro, Staccioli stabilisce una ricognizione specifica, si cimenta in vari studi propositivi, esplora le potenzialità delle prime idee sulla situazione che lo attende, studia l'equilibrio geometrico in rapporto al vuoto, sceglie metodologie e tempi di lavoro commisurati ai tempi umani di riflessione e di azione, ama seguire eseguire le fasi di lavoro direttamente sul posto, con una dedizione che



Djerassi Foundation Woodside,
1987-1991 (foto di Bob Tyson)



Museo d'Arte Contemporanea
Luigi Pecci, Prato, 1988

garantisce precisione e compiutezza di risultati. La forza dei segni rende acuta la problematica spaziale che lo scultore sollecita nel momento in cui calibra lo spazio con soluzioni d'instabilità percettiva, proprio per comunicare i dislivelli del reale, le contraddizioni insite nei luoghi, le apparenti minacce a cui lo spazio è sottoposto dall'anomalia calcolata delle forme, la cui lettura non può mai essere scontata.

La scultura pronuncia la sua lingua nel divenire dei ritmi interni ed esterni, si concentra e si dilata come un respiro totale che allude agli infiniti percorsi tra terra e cielo, tra materia e vuoto, tra ciò che può essere misurato e ciò che alla misura si sottrae come vertigine non ponderabile.

Una porzione di muro massiccio ha radici nel ven-

tre della terra e si sporge con la sensazione di perdere stabilità, ma non v'è nulla che possa incrinare la tensione costruita a viso aperto tra il peso del vuoto e la leggerezza della costruzione. D'altro lato, un insieme di prismoidi sfaccettati abita lo spazio giocando sugli spostamenti reciproci delle superfici, come creature dislocate nel fluire del tempo, pensieri inquieti che cercano punti di ancoraggio tra luce e ombra, instabilità e fermezza, dilatazione e concentrazione.

3. Una problematica affrontata a partire dai primi anni Settanta è quella che riguarda l'impulso della disseminazione, la collocazione di forme in campo aperto secondo ritmi che evocano la misurazione logica dello spazio, ma che non sempre rispettano il progetto razionale, possono anche assumere orientamenti più complessi o, perlomeno, una compresenza di differenti relazioni tra i singoli elementi. Un criterio di disseminazione sperimentato in diverse situazioni è la costruzione di una sequenza di elementi simili che costruiscono un percorso di pieni e di vuoti stabiliti attraverso la ripetizione del medesimo ritmo. Questo tipo di scelta induce il pubblico a valutare non tanto il carattere specifico degli elementi (forma-colore-peso di per sé stessi complessi e di lettura impegnativa) quanto il magnetismo che intercorre tra la perfetta concatenazione delle forme e la loro vibrazione nel contesto.

Nel corso degli anni Staccioli ha verificato questa struttura sequenziale dilatando la distanza tra i volumi, rompendo talvolta la linearità e disponendo le forme entro perimetri irregolare, non necessariamente iscrivibili in un assetto regolare. Questo ha consentito libertà di commisurarsi ai luoghi con nuovi sensi costruttivi, sviluppando un rapporto di forte slancio immaginativo, sia con l'architettura sia con la sua percorribilità. Particolarmente adatte all'inserimento nel paesaggio e nei contesti ambientali architettonici sono le grandi forme circolari protagoniste di molteplici interventi, forme primarie di magica purezza che inventano scenari inusuali, con libertà di muoversi secondo magnetismi e oscillazioni che evocano la presenza dell'uomo che passa da una stagione della vita all'altra. La forza significativa della forma circolare è efficace anche quando la lettura dello spazio si concentra su un solo elemento, in questo caso la scultura è strumento di misurazione del mondo attraverso il parametro della perfezione, l'armonia possibile tra segno dell'uomo e alfabeto della natura.

Quando viene privilegiata la dimensione interna di uno spazio espositivo Staccioli gioca a destabi-

lizzare il perfetto assetto del contenitore architettonico con forme incastrate a mezz'aria verso l'alto, oppure direttamente slanciate dal pavimento fino a un punto di contatto illusorio con il piano più estremo, un attraversamento quasi provocatorio che suscita disagio percettivo e perdita di stabilità. Talvolta queste tensioni assumono un preciso connotato ideologico, una specie di atto critico nei confronti delle regole speculative del sistema dell'arte, sia per intaccare la visibilità edulcorata delle gallerie sia per contraddire l'idea di mercificazione del prodotto artistico. Si tratta di atteggiamenti che, in contro-tendenza con l'involuzione artistica degli ultimi decenni, Staccioli ha dimostrato di saper difendere come matrice non dogmatica della sua concezione creativa, qualcosa di irrinunciabile, anche se il destino della scultura non può sottrarsi totalmente ai meccanismi omologanti del sistema di cui fa comunque parte.

Ciò che conta è poter realizzare le diverse ipotesi di ricerca senza limitare il proprio raggio d'azione, il vero piacere sta nel realizzare tutte le dimensioni della scultura ben sapendo che la vitalità del segno plastico si trasmette al colmo del suo significato solo se sa scegliere lo spazio adatto per realizzarsi. Infatti, è condivisibile l'idea che la qualità spaziale di una forma geometrica non vale per sé stessa ma solo in relazione alla dinamica che ne fa un elemento necessario al costituirsi della visione totale.

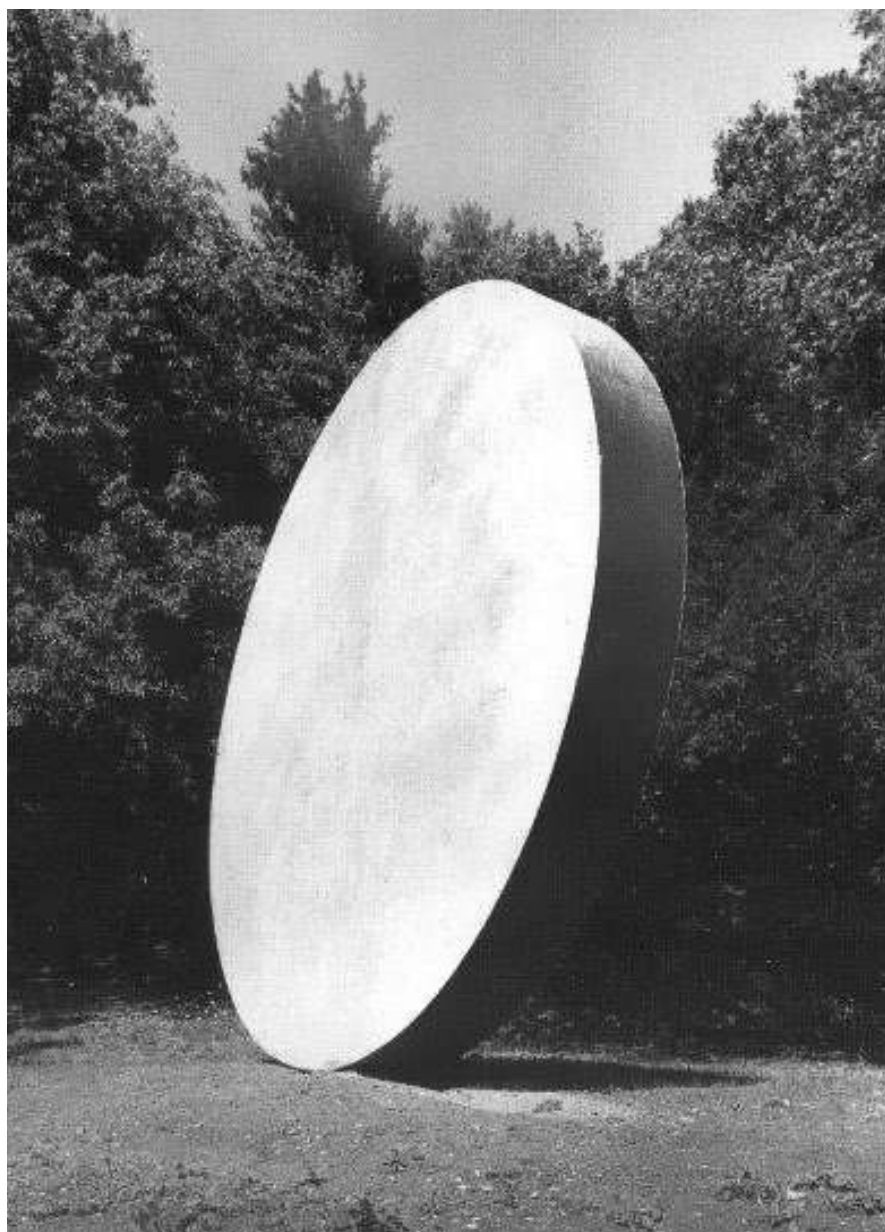
Una delle icone più famose è quella inventata per l'intervento presso la Besana di Milano nel 1987, un grande arco rovesciato la cui punta s'inserisce al centro della cupola, in ardito dialogo con le arcate dell'architettura settecentesca. Questa forma è poi ripresa nel 1988 presso il Parco Olimpico di Seoul, una grande curva slanciata verso il cielo realizzata in cemento rosso e ferro, omaggio allo spirito sportivo di tutti i popoli del mondo. Nello stesso anno, un analogo motivo spaziale è realizzato all'esterno del Museo Pecci di Prato come un arco in cemento che unisce lo spazio dell'arte a quello della città, un segno di ulteriore approfondimento del rapporto tra scultura e contesto urbano. Nonostante l'impressione di ripetizione differente di una medesima soluzione, va notato che per ogni tipo d'intervento Staccioli ha affrontato un processo di definizione formale con specifiche scelte strutturali e un tipo di sospensione giocata su equilibri volta per volta diversi.

4. Questo esempio serve a confermare l'atteggiamento dominante di Staccioli, il rifiuto di tutto ciò che può ridurre la dialettica tra scultura e ambiente a un superficiale alloggiamento di opere pensa-

te al di fuori di questa relazione, ad una collocazione di manufatti privati della loro rispondenza con lo spazio destinato ad accoglierli. Precisazione forse non necessaria, considerata l'intelligenza con cui l'artista seleziona le occasioni di lavoro, i luoghi d'intervento, le situazioni pubbliche e private, solo quelle rispondenti alla propria sensibilità e capaci di garantire la massima libertà di interpretazione.

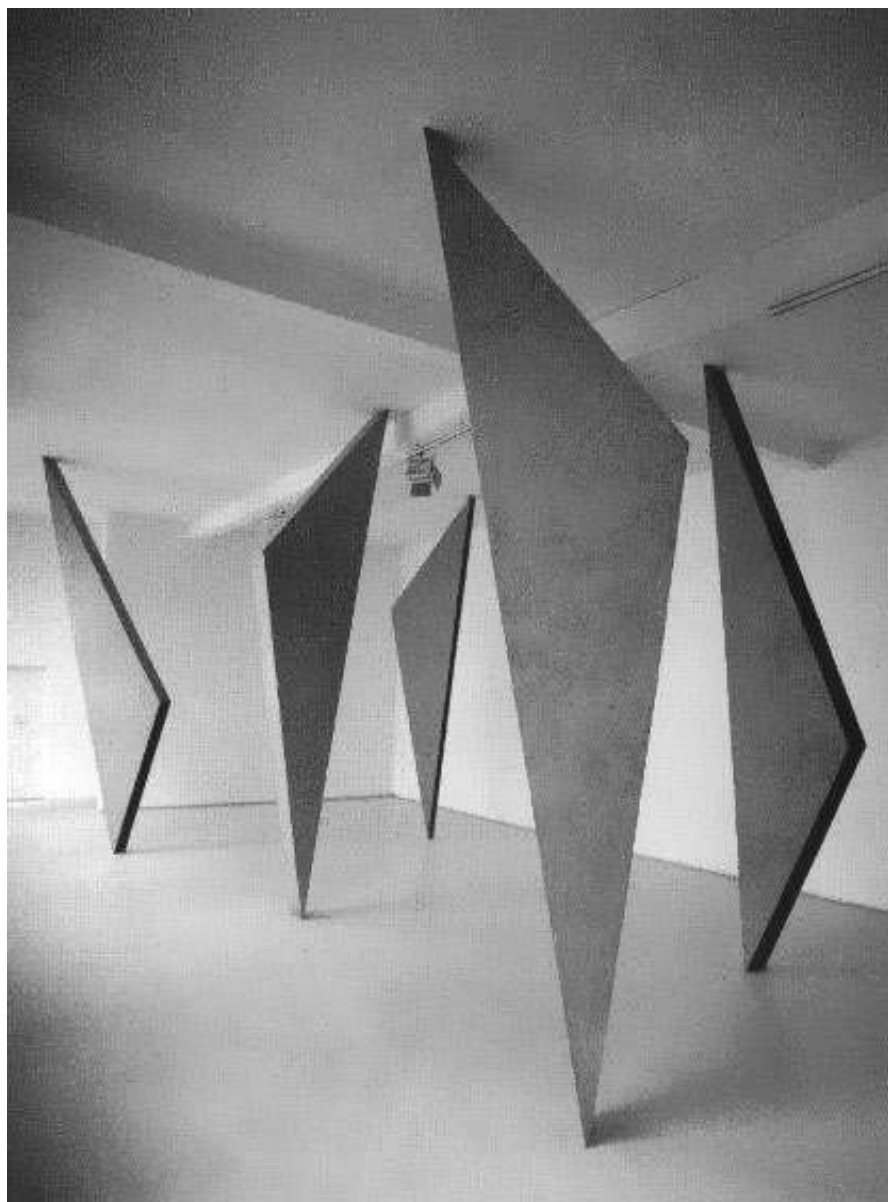
Se nell'intervento a Kassel (1988) Staccioli sceglie di segnare l'ambiente con una grande mezzaluna che si inarca gravitando verso il soffitto, nell'installazione presso il museo coreano a Kwachon (1990) è la punta di un triangolo irregolare, rosso e squilante, ad ancorarsi a terra svettando come un

Parco della Resistenza, Santa Sofia, 1992



segnale di energia vitale nella vastità del vuoto. In altri straordinari interventi (Mudima '92, Cottbus '93, Tortoli '95) l'idea del triangolo come elemento di penetrazione e di rottura dell'equilibrio esistente produce collisioni di vario tipo, forzature di architetture interne, accentuazioni di ritmi in bilico e nuove ipotesi di dialogo tra arte e natura. L'ancoraggio all'immagine naturalistica dell'albero permette di misurare la logica degli interventi attraverso il doppio codice del naturale e del costruito, senza che debba mai considerarsi prevedibile il modo di congiungersi e di modificarsi reciprocamente, ogni volta nasce una sorpresa diversa. Tornando al rapporto con l'architettura interna dei luoghi espositivi va sottolineato lo straniamento percettivo degli spazi chiusi, l'ideazione

Galleria Erba, Milano, 1992



di tensioni strutturali sollecitate nel comprimersi delle forme tra pavimento e soffitto. O anche semplicemente, realizzate nell'atto di alludere alle possibilità espansive interne al costituirsi di relazioni impensabili prima di diventare tangibili e concrete, con l'evidenza tattile e corporea del loro inatteso inserimento. (Mudima 1992, Invernizzi 1995, Fioretto 2003, Fumagalli 2006).

Quando gli interventi sono proiettati in rapporto alle architetture esterne si ha sensazione che il senso di compressione dello spazio si rovesci in una serie di inserimenti plastici che imprime una alterazione gravitazionale all'assetto strutturale preesistente. Agganci in bilico, sovrapposizioni improbabili, innesti e sbilanciamenti reciproci tra scultura e luogo restituiscono all'osservatore esiti figurati dotati di forte impatto immaginativo, con effetti di stravolgimento ponderale dell'architettura coinvolta. (Roma 1981, Londra 1982, Amherst 1984, Pergine 1999, San Diego 2003).

Analoga meraviglia va generandosi negli interventi in cui Staccioli usa la scultura come inquadratura dello spazio, soglia sospesa sulla profondità della visione reale, limite che lo sguardo attraversa accogliendo in sé non solo ciò che sta racchiuso nel perimetro circolare o irregolare dello schermo ma anche la vastità apparentemente esclusa, sempre in procinto di entrare in scena ad ogni spostamento del punto di vista. (Andorra 1991, Monaco di Baviera 1996, Bruxelles 1998, Reggio Calabria 2006, Milano 2008)

È evidente che il contesto urbano comporta un tipo di inquadratura carica di stratificati segni architettonici, di campi percettivi compressi e di scorci immediati, di compromessi visuali legati all'immagine della città e alla vita che vi scorre dentro. Al contrario, l'inquadratura del paesaggio ha traiettorie più rallentate che favoriscono la contemplazione, la lenta azione dello sguardo che si perde in lontananza, quel senso di grandiosità che si restringe nello schermo dell'inquadratura con un senso di magistrale controllo del visibile.

Se questo modo di guardare la natura evoca una lettura panoramica, non altrettanto può dirsi quando Staccioli costruisce un corpo a corpo con le sue morfologie, attraverso cerchi, quadrati, triangoli, steli appuntite, archi rampanti, forme debitamente collocate a ridosso degli elementi naturalistici in relazioni sempre diversi come deve essere ogni osmosi non prevedibile.

5. La sintesi di questo processo di trasmutazione tra codice naturalistico e tensione costruita è una grande Piramide in acciaio corten inserita su un'altra nel territorio messinese di Motta d'Affermo,

uno spazio che si integra nella natura attraverso la fusione di terra e acciaio, paesaggio collinare e strutturale geometrica. L'opera recentemente realizzata dopo un lungo iter s'inserisce nel progetto ormai trentennale sostenuto da Antonio Presti per qualificare attraverso il ruolo della scultura contemporanea l'immagine mitica della Fiumara di Tusa, luogo che conserva la presenza di antichi insediamenti e stratificate testimonianze della cultura greco-sicula.

Oltre al calibrato inserimento della forma piramidale su base triangolare Staccioli ha studiato tutte le relazioni possibili tra scultura e ambiente utilizzando - attraverso precisi calcoli matematici - riferimenti spaziali che si collocano sulla linea del 38° parallelo. Di qui il fascino che l'opera sprigiona come punto d'incontro di valori antropologici, estetici e scientifici, e questa seduzione vale sia per la tensione formale dell'immagine esterna sia per il suggestivo camminamento che porta all'interno della piramide. L'artista l'ha intesa come dimora per la meditazione interiore, spazio dove ritrovare i fondamenti dell'essere, architettura primaria capace di accogliere le riflessioni intorno agli interrogativi persistenti dell'esistenza, un tempio laico che nasce direttamente dal grembo del paesaggio e guarda verso l'altrove che sta in noi.

Una composizione di grandi pietre dislocate dal centro verso il perimetro della costruzione accentua la sensazione di sito primordiale che lo spettatore può avvertire nella scultura abitabile, vivibile come un percorso ancestrale per guardare la luce del futuro senza smarrire il senso del passato.

Quella nei confronti del passato è una preoccupazione attiva e profonda che ha guidato Staccioli anche nell'affrontare un impegno complesso come quello di Volterra (2009), un grande racconto intorno alle idee e ai sentimenti della scultura attraverso opere in stretta sinergia con i luoghi d'origine. Luoghi d'incantamento che fanno pensare a tutti i luoghi frequentati nel lungo e prodigioso cammino verso le fonti della scultura, dialogo ininterrotto con le energie fisicamente vissute in quei precisi contesti che l'artista ha sollecitato come viaggio alla ricerca degli spazi della memoria.

Il valore dell'esperienza creativa sintetizzata in questa irripetibile mappa di sculture (borghi, poderi, chiese, ville, piazze, chiostri, località di vario genere collocate dentro e intorno a Volterra) sta nel fatto che Staccioli non ha mai pensato di sovrapporsi ai luoghi e neppure di essere condizionato dalle situazioni volta per volta affrontate. Questo è possibile perché l'artista è esigente prima di tutto con se stesso, ogni confronto deve corrispondere a un profondo convincimento, ad

un'intelligenza dello spazio in cui far vibrare i pensieri e le opere, innanzitutto il tempo indispensabile per decantare le ragioni profonde del lavoro. Intendendo per lavoro un insieme di procedure fisiche e mentali finalizzate a usare il linguaggio plastico come strumento per sentire l'ambiente, riconoscersi nelle sue armonie e dissonanze, valutare correlazioni e congiunzioni legate alla duttilità immaginativa delle proprie forme essenziali. Soprattutto, per verificare il ruolo della scultura come "traccia intelligente" di una razionalità sensibile alle vicende del mondo in cui viviamo, rinnovando il progetto di umanizzare la percezione della realtà attraverso quella "ricerca del segno" che continua ad essere "un atto politico all'interno dell'arte".

Elisenstrasse, Monaco, 1996



PERCHÉ SI FANNO LE MOSTRE?

A PROPOSITO DI UN LIBRO DI RECENTE PUBBLICAZIONE

Chissà se Peregrino Fernandez è mai esistito. Nel commovente racconto di Osvaldo Soriano sì, è vivo e presente: un allenatore di *Futbol*, che con alterne fortune (pochissime) ha svolto il suo duro lavoro in tutta l'Argentina, dai prati nobili della *Capital Federal*, ai campi in terra battuta della Patagonia (dove l'arbitro, a segnalare la propria autorità, ma anche la non improbabile necessità di difendere la propria persona, dirige le partite con il fischietto e con un revolver).

Vero o falso che sia, Fernandez rilascia al giornalista Soriano una lunga intervista che si conclude con un lungo aforisma: «Ci sono tre generi di calciatori. Quelli che vedono gli spazi liberi, gli stessi spazi che qualunque fesso può vedere dalla tribuna e li vedi e sei contento e ti senti soddisfatto quando la palla cade dove deve cadere. Poi ci sono quelli che all'improvviso ti fanno vedere uno spazio libero, uno spazio che tu stesso e forse gli altri avrebbero potuto vedere se avessero osservato attentamente. Quelli ti prendono di sorpresa. E poi ci sono quelli che creano un nuovo spazio dove non avrebbe dovuto esserci nessuno spazio. Questi sono i profeti. I poeti del gioco».

Una "massima" che vale per molte cose. Anche per le mostre d'arte.

Perché si fanno le mostre? Se non sono un mero esercizio di vanità dello "storico", del "critico", del "curatore" – cosa più che mai frequente all'interno del fantomatico e sempre più privo di confini "sistema dell'arte" –; se non sono frutto dello strapotere di grandi collezioni o di grandi gallerie – cosa altrettanto accertabile –, allora potremmo dire che le mostre si ordinano perché sono necessarie. E sono necessarie perché producono delle conoscenze originali.

Potremmo affermare, seguendo l'ineffabile Fernandez, che se le ragioni di un'esposizione ricalcano almeno una delle condizioni che qualificano "calciatori" allora è opportuna, giustificata. Può essere quella del genere "la potevo fare anch'io"; oppure "ci sarei arrivato se avessi studiato di più e non avessi avuto fretta"; infine "questa mi ha sconvolto e nei suoi confronti non provo l'ammirazione infelice dell'invidia, ma solo ammirazione".

La prima "ordina", correttamente, in modo quasi didattico ma non banale, una situazione esisten-



te che comunque è necessario aggiornare (diciamo che è quello che dovrebbero o potrebbero fare le Biennali, a cominciare da quella di Venezia, dove il modello dell'esposizione "universale", per Stati, rinnova gli esiti delle ricerche che nel corso del tempo sono state prodotte).

La seconda "interroga" il presente, le sue ambiguità, le sue ambizioni, i territori attraversati da una domanda che si ritiene possa contenere il ventaglio di "immagini" che a quella domanda cercano di fornire una risposta (è quello che non sempre, ma spesso, ha cercato di fare Documenta a Kassel).

La terza si presenta invece come una specie di temporale, in apparenza immotivato, che tuttavia modifica l'ordine delle cose, costringendoci e riflettere in modo originale, a utilizzare paradigmi prima sconosciuti: a fornire risposte per domande che ancora non sono state formulate, a immaginare una "costituzione" delle arti che ancora non è stata accettata (casi rari, ma non così infrequenti: *This is Tomorrow* nel 1956, *When Attitudes become Form* nel 1969).

E questo vale per le grandi mostre, per la tradizione che le investe e per le funzioni che queste continuano a mantenere. Ma anche per processi che si esplicano "in basso", nelle "periferie": conoscere artisti o collezioni dormienti è un contributo inestimabile che si offre alla conoscenza; conoscere – per estensione – quanto sono in grado di produrre le Istituzioni preposte alla formazione artistica, a cominciare dalle Accademie di Belle Arti, è decisamente opportuno.

Esaurita la stagione della "critica militante" che, con le sue frizioni, con i suoi opportunismi, con le sue "appartenenze" improbabili, ha comunque avuto il merito di allargare il "campo di gioco" a quella disordinata avventura che è il "contemporaneo", la stagione che le mostre stanno vivendo è pericolosa (e il recente libro di Montanari e Trione, *Contro le mostre*, sottolinea molti di questi pericoli). A cominciare dall'obiettivo (spesso solo dichiarato sulla carta) di produrre esposizioni che si "pagano" da sole, contando il numero dei visitatori, declassati da soggetti che vogliono conoscere a semplici spettatori; per finire con le cosiddette *experiences*, dove l'arte si tramuta in un fantasma interattivo, in gioco di prestigio.

Se "la cultura è resistenza", come invocano Montanari e Trione, allora è bene porsi alcune domande che investono la politica che ha sorretto negli ultimi anni le pratiche espositive: come individuare le competenze? Come far sì che queste competenze, nonostante il ruolo sempre più

pervasivo del mercato dell'arte, siano immuni da debiti di "riconoscenza"? Come ripristinare un ruolo pubblico nella gestione del fatto espositivo nonostante la perdurante ingerenza – fin quasi alla sostituzione dei ruoli – di enti quali le Fondazioni bancarie?

Tomaso Montanari Vincenzo Trione Contro le mostre



Un sistema di società commerciali, curatori seriali, assessori senza bussola e direttori di musei asserviti alla politica sforna a getto continuo mostre di cassetta, culturalmente irrilevanti e pericolose per le opere. È ora di sviluppare anticorpi intellettuali, ricominciare a fare mostre serie, riscoprire il territorio italiano.

ARTE E VERITÀ

INTORNO ALLA RADICE DELLA LORO DISCREPANZA

Raffaello Sanzio, *Trasfigurazione*,
1518-1520, tempera grassa su tavola
(410x279 cm).
Pinacoteca Vaticana, Roma.



Il presente contributo si rivolge ad una particolare declinazione del rapporto tra arte e verità. Questo rapporto sarà osservato nel modo in cui esso giunge a costituirsi nel confronto tra due dei pensatori fondamentali del pensiero Occidentale – quelli che per Martin Heidegger e la sua ricostruzione della storia del pensiero filosofico determinarono l'inizio (meglio: il secondo inizio) e il compimento di questo medesimo pensiero. Mi riferisco a Platone e Nietzsche. Il testo di riferimento che farà da guida nel tentativo di rischiarare questa complessa questione sarà il "Nietzsche"¹ del già citato Heidegger: un testo, questo, di capitale importanza nell'ambi-

to dell'interpretazione del pensiero nietzscheano. La prima fortuna – specie in Italia – degli scritti del filosofo di Röcken fu dovuta (anche grazie a D'Annunzio) all'interpretazione della sua figura come quella di un poeta/profeta; e fu anche grazie a questo articolato testo di Heidegger – insieme, certo, ad altri contributi – se il pensiero di Nietzsche ha iniziato ad essere osservato nella sua immensa profondità teoretica. Si deve, ovvero, anche a questo testo il riconoscimento dell'essenziale posizione di Nietzsche all'interno della storia del pensiero filosofico Occidentale. Una posizione che turbò profondamente Heidegger nel momento in cui si decise a confrontarsi con essa: prova ne è la grande fatica che accompagnò la composizione di questo volume. Il pensiero di Nietzsche, infatti, nel suo incedere irregolare, nel suo contraddirsi, sembra quasi sfuggire a ogni definitiva determinazione. Una cosa appare certa fin da principio nella lettura di questo testo: che Nietzsche è, per Heidegger, un pensatore a pieno titolo. Il che, nell'ambito del pensare e del dire heideggeriani, ha un significato ben preciso: nel pensiero nietzscheano, ovvero, si annuncia una determinazione epocale del senso dell'essere dell'ente (Seiendheit). Per Heidegger il procedere dell'uomo storico è scandito dalla chiamata dell'essere che, volta per volta, rischiarà una determinata essenza della totalità dell'essente – non di questo o quel particolare ambito dell'ente, bensì dell'ente in generale, dell'essente in quanto essente, tò on he on –, che andrà a determinare la posizione fondamentale in cui l'esserci, l'uomo, si porrà nei confronti dell'ente nelle varie epoche. Ed è proprio l'annunciarsi di una chiamata di questo genere che Heidegger scorge nel pensiero di Nietzsche: si pone, ovvero, in esso una determinazione fondamentale dell'essenza dell'ente che caratterizzerà e dominerà il pensiero a lui successivo. Tale caratterizzazione fondamentale dell'essenza dell'ente, di ogni ente, viene identificata nella volontà di potenza, Wille zur Macht. Per dare un'indicazione primaria, ma di certo non risolutiva o sufficiente, di ciò in cui consiste tale nozione essenziale è utile rivolgersi ad un altro scritto che Heidegger dedica al pensiero nietzscheano: "La sentenza di Nietzsche «Dio è Morto»"², contenuto in Holzwege. Qui la volontà di potenza, sulla scorta di quanto lo stesso Nietzsche afferma in un frammento postumo, viene determinata come l'attività ponente l'insieme delle condizioni di mantenimento ed ampliamento dell'ambito di potenza che compete ad ogni singolo ente³. In tal senso la volontà è ponente valori, essendo il valore ciò che fa valere la cosa in virtù del mantenimento e del potenziamento della potenza – contrariamente a quanto afferma lo stesso Heidegger, per

Domenico Andrea Virgallita

cui il valore è ciò che vale, non ciò che fa-valere⁴. Ogni ente, semplificando, è per essenza rivolto alla propria continuazione ed al dominio – risultando, così, la vita come lo spazio di un pòlemos, di una lotta sempre rinnovantesi, in cui morte e creazione si tengono insieme. Queste indicazioni preliminari sono necessarie per immetterci, ora, nel testo che abbiamo scelto come riferimento – il “Nietzsche”, appunto. Ci concentreremo precisamente sulla I Parte del Libro Primo, intitolata: “La volontà di potenza come arte” – un testo ripreso da un corso di lezioni tenute nel 1936/37 da Heidegger presso l’Università di Friburgo in Brisgovia. In questo scritto Heidegger parte, anzitutto e significativamente, dal riconoscimento di Nietzsche come un pensatore epocale – la cui posizione, come si è accennato, fa epoca. Nel suo pensiero, ovvero, si rintraccia la domanda, per Heidegger, preliminare e fondamentale del pensare filosofico: che è l’essere dell’ente? È la posizione di tale domanda – e la risposta nel senso della volontà di potenza – che fa di Nietzsche un pensatore epocale. Ed è solo a seguito di tale importante riconoscimento che Heidegger passa a considerare la capitale questione del ruolo dell’arte nell’ambito del pensiero di Nietzsche. La disamina a riguardo parte con la lettura e il commento dei passi in cui Nietzsche più chiaramente espone la sua posizione nei confronti dell’arte – passi tutti presi dalla sua opera ultima e incompiuta: La Volontà di potenza. Ciò cui si giunge attraverso tale lettura sono le cinque tesi in cui è custodita l’intera e problematica considerazione che Nietzsche ha dell’arte.

Per cominciare Heidegger mette a confronto tre brani della Volontà di potenza, il n. 797, il n. 582 e il n. 693, in cui viene detto rispettivamente: “Il fenomeno dell’artista è ancora quello più trasparente, quello che si può scrutare più facilmente”; “L’essere – non ne abbiamo nessun’altra rappresentazione se non come vivere. – Come può quindi essere qualcosa di morto?”; “(...) l’intima essenza dell’essere è la volontà di potenza”. Da questa comparazione si può trarre l’identità dell’essere con la vita nonché la determinazione dell’essenza della vita – e dell’essere – come volontà di potenza. L’essere artista, poi, è inteso da Heidegger come modo di vivere – dunque come modo dell’essere –; e precisamente come quel modo del vivere più trasparente. La sua trasparenza consiste nel modo privilegiato in cui in questo determinato modo di vivere che è l’essere-artista la struttura stessa della vita si fa avanti e si esibisce. Nell’artista, ovvero, si rende evidente l’essenza della vita come volontà di potenza – si fa presente più che in ogni altro vivere la struttura di ogni vivere. In tal senso l’arte assume in Nietzsche già una posizione prioritaria in quanto è ciò che maggiormente

manifesta ed esemplifica l’essere dell’ente come volontà di potenza. L’arte? O non piuttosto l’artista? Le due cose in Nietzsche, almeno per quanto riguarda il metodo seguito nella definizione di una sua cosiddetta estetica, coincidono. L’estetica di Nietzsche è tutta posta dal punto di vista dell’artista; ne segue che l’arte, in tale prospettiva, non è altro che l’attività dell’artista. Un’attività, quella dell’artista, che viene vista qui come un creare – come, ovvero, un pro-durre affatto particolare. In quanto detto sono già esposte le prime due tesi sull’arte che Heidegger estrapola dai frammenti nietzscheani: 1. “L’arte è la forma più trasparente e più nota della volontà

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, ricalco a olio e acquerello su carta (31.8x24.2 cm). The Israel Museum, Gerusalemme.



di potenza"; 2. "L'arte deve essere concepita dalla prospettiva dell'artista". Queste due tesi sono tra loro connesse e traggono la loro fondazione dal brano n. 808 della Volontà di potenza: "Troviamo che essa [l'arte] è il massimo stimolante della vita". Se stimolare significa spronare, potenziare, elevare al di là di sé, allora questa sentenza non dice altro che l'arte è il massimo potenziamento di cui la volontà di potenza dispone – è la potenza in senso assoluto. Essendo la forma somma di volontà di potenza, va da sé che nell'arte si manifesta in maniera massimamente evidente la struttura essenziale della vita. Da capo: nell'arte in quanto attività dell'artista – attività che è un creare. Ed un creare affatto particolare: "La civiltà può partire sempre e soltanto dal significato accentrante di un'arte o di un'opera d'arte" (n. 188). Il creare dell'artista è, dunque, un'attività fondatrice di civiltà e di storia. L'opera dell'artista accentra in sé l'atteggiamento in cui un popolo sta al mondo, concentra ed esibisce i caratteri essenziali della propria epoca – di più: l'opera pone, fonda questi stessi caratteri essenziali talché solo con essa un'umanità storica comincia il proprio determinato cammino. L'attività dell'artista, si può dire, è un fare che si pone come orizzonte entro cui ogni altro fare si esplica. Il fare dell'artista è, dunque, un creare in senso eminente. Un creare, ovvero un portare qualcosa dal nulla all'essere, *ek tou mè ontos eis tò on*. Ma in questo senso ogni singolo ente è un qualcosa di creato, è un qualcosa di tratto-fuori dal nulla per giungere all'apparire – in attesa di ritornare nel nulla. Se tale è la struttura fondamentale del darsi di ogni ente, e se questa struttura – come si è visto – si esplica in maniera eminente nel fare dell'artista, si può dunque giungere alla terza tesi sull'arte: 3. "L'arte è l'accadere fondamentale di ogni ente"⁵. Una tesi in cui è confermata la determinazione dell'arte

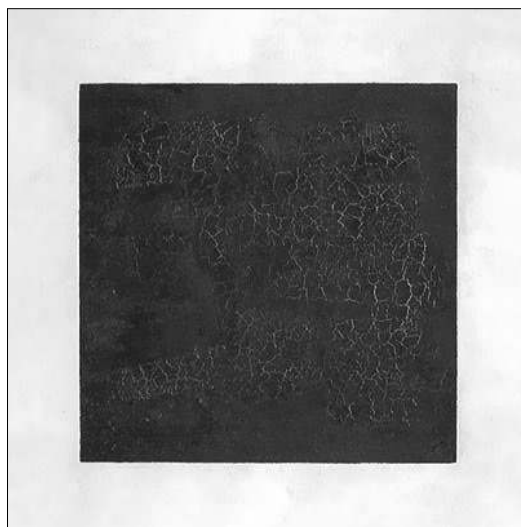
come somma espressione della volontà di potenza. La volontà di potenza, afferma infatti Heidegger, è essenzialmente un creare e un distruggere; e in ciò si dice che il divenire, il venire dal nulla e il tornarvi, è ciò in cui si costituisce la volontà di potenza. Intesa come forza creatrice, l'arte si costituisce come carattere fondamentale dell'ente; essa è così vista come la forma di creazione più alta, come la forma del fare in cui l'emergere dal nulla come elemento essenziale dell'ente si fa più evidente. In quanto volontà di potenza somma e sommamente manifesta, l'arte mostra il modo in cui ogni singolo produrre umano si compie – anche quei determinati modi del produrre di cui Nietzsche più volte sottolinea la negatività: morale, religione, filosofia. In quanto frutto di attività, queste forme del produrre non possono non essere anch'esse un creare; non possono, ovvero, non porre valori in opposizione ad altri valori. E tuttavia, questa loro ineludibile struttura è, per Nietzsche, tradita dal modo in cui il valore da esse posto giunge a costituirsi: ciò che con morale, filosofia e religione viene posto si pretende eterno ed incondizionato, pretende essere un qualcosa che non nasce e non perisce. Ed in tal modo viene contraddetta l'attività in virtù della quale questi medesimi valori hanno potuto esser posti – viene negata, ovvero, la vita come volontà di potenza in quanto loro condizione di possibilità ultima. E questa negazione della vita – o pretesa tale – in Nietzsche viene considerata come una delle caratterizzazioni essenziali di quello che egli stesso definì "il più inquietante degli ospiti": il nichilismo. Ma è a questo punto che l'arte viene riscoperta nel suo ruolo essenziale, che si rivela unicamente nel suo peculiare rapporto col nichilismo, con la negazione o svilimento della vita. Essendo una creazione eminente, essendo volontà di potenza resa evidente,

Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. MoMA – The Museum of Modern Art, New York.



l'arte – si è detto – esibisce la struttura comune ad ogni produrre umano: letteralmente, ad ogni condurre-fuori, Her-vor-bringen, alla luce dell'apparire in cui l'uomo in quanto è uomo si va da sempre impegnando. In quanto assume questo ruolo, l'arte non può allora non avere a che fare con il compito sommo che spetta alla visione che scorge questa struttura unitaria che è la volontà di potenza: *Umwertung aller Werte*, la trasvalutazione di tutti i valori. L'arte, anzi, deve assumere un ruolo fondativo in questa *Umwertung*: bisogna, ovvero, porsi dal punto di vista dell'artista, quello in cui la *Wille zur Macht* si fa più manifesta, per reinterpretare ogni singola forma del fare sulla base di quella struttura comune a ogni agire che già compete loro in quanto sono un produrre. Osservare in tal senso la vita significa far emergere la struttura unitaria che tiene unite tutte le sue espressioni. Un'interpretazione, questa, che si oppone radicalmente al nichilismo – che, anzi, tende a affermare la positività del creare anche in quelle sue forme che negano e sviscerano il creare. Ed attraverso questa considerazione si può giungere alla quarta tesi sull'arte: 4. "L'arte è il contromovimento per eccellenza che si oppone al nichilismo". Una tesi che riprende esplicitamente il brano n. 794 della *Volontà di potenza*: "La nostra religione, la nostra morale e la nostra filosofia sono forme di *décadence* dell'uomo. – Il contromovimento: l'arte"⁶. A partire da ciò, ovvero dalla ragione per cui l'arte si pone come opposizione al nichilismo, si può poi giungere anche alla quinta tesi. L'arte è forza affermativa e, come tale, si oppone ad ogni attività che neghi od ostacoli la pura affermazione: si oppone, ovvero, a ciò che rinnega questo mondo, che rinnega la pura espressione delle pulsioni per un che di ulteriore, ultraterreno ed intemporale. Interessante è notare come, per Nietzsche, queste caratteristiche negative siano tutte contenute e poste originariamente nella nozione di verità che domina tutto il pensiero Occidentale. È, ovvero, nell'idea di verità per come si è affermata nel corso della storia dell'Occidente che si annunciano quei caratteri di negazione della vita, del *polemos*, del nascere e perire che è la vita – e che dominano le forme essenziali della nostra cultura. E, detto questo, si può ben enunciare la quinta tesi sull'arte: 5. "L'arte vale più della verità". Un'affermazione forte, che necessita di ben altra attenzione e considerazione. È, infatti, proprio alla fondazione di questa tesi che sarà dedicato il seguito di questo contributo. Si è qui nominata la verità. Ma è legittimo chiedersi: cos'è verità? In che modo essa domina la cultura Occidentale? In che senso essa vale meno dell'arte?

Nel tentativo di rispondere a queste domande, bisogna anzitutto considerare il modo in cui Nietzsche



Kazimir Malevič, *Quadrato nero*, 1915, olio su lino (79.5 x 79.5 cm). Galleria Tret'jakov, Mosca.

caratterizzi il rapporto tra arte e verità. Quando egli si decide a rivolgersi risolutamente a questo rapporto parla di una discrepanza che sussisterebbe tra le due: "Il rapporto dell'arte con la verità è stata la prima cosa che mi ha impensierito: e ancora adesso sto, con un sacro sgomento, dinanzi a questa discrepanza" (n. 368). Tra arte e verità sussiste allora una discrepanza – ed una discrepanza che genera sgomento. Importanti, per comprendere cosa ciò voglia dire, sono le indicazioni che Heidegger dà intorno al termine "discrepanza". Ci può essere, infatti, discrepanza solo tra ciò che è stato in qualche modo unito, solo tra ciò che in un certo senso si coappartiene e che tuttavia diverge in modo essenziale; non può sussistere un simile stato tra qualcosa di assolutamente estraneo oppure di rango diverso. Il senso del frammento sopra citato è ciò cui Heidegger mira lungo gran parte del testo che noi abbiamo assunto come guida – "La volontà di potenza come arte", appunto. Ma la sua chiarificazione è possibile solo se si comprende che cosa significa qui verità. Quando Nietzsche parla di verità si riferisce sempre alla configurazione che tale nozione assume nella tradizione del Platonismo. In tale ottica verità significa lo stesso che stabilità: l'ente vero è ciò che, di fronte all'infinita finitezza e mutevolezza delle forme con cui quotidianamente abbiamo a che fare, resta fermo e stabile come unico riferimento possibile per una conoscenza fondata. Questa caratterizzazione della verità come stabilità ha la propria radice, secondo Heidegger, nella determinazione fondamentale che Platone dà dell'essere. Essenziale è, quindi, comprendere cosa si intenda per "essere" in Platone. Un riferimento, quello al pensiero platonico, che si fa tanto più urgente e puntuale se si considera che Nietzsche parla del proprio pensiero come di un platonismo rovesciato: risulta legittimo dire, allora, che è in Platone – e nel

suo rovesciamento – che possiamo ritrovare una definita indicazione per comprendere quale sia il rapporto tra arte e verità in Nietzsche. Possiamo cominciare a considerare la questione platonica dell'essere rilevando anzitutto che l'essere nell'ambito del pensiero platonico viene definito come idea: la *Ideenlehre*, la dottrina delle idee, non è altro che la dottrina dell'essere. Chiedersi, dunque, cosa sia l'essere in Platone equivale a chiedersi cosa sia l'idea. Ci sono, tra gli altri, due elementi di questa nozione fondamentale che qui importano più di tutto: la sua stabilità e la sua trascendentalità. L'idea è ciò, ovvero, che tra tutte le forme finite e mutevoli permane – e mantiene unite come proprie manchevoli esemplificazioni queste stesse forme finite. Per fare un esempio: tra tutte le variazioni della forma di sedia che si possono dare nel mondo, tuttavia esse sono tutte e comunque ancora sedie – sono, ovvero, esemplificazioni di un medesimo aspetto archetipico che rimane stabile di contro a queste medesime variazioni. Ma si può dire di più: l'idea di sedia non è solo la forma stabile che tiene insieme le forme sensibili – essa è anche ciò che bisogna presupporre affinché io possa effettivamente riconoscere di avere davanti una sedia. Questa questione viene ben posta nel Fedro platonico: la visione delle idee, qui, risulta essere la condizione di possibilità affinché ci possa essere vita umana. Per spiegare meglio: affinché io possa riconoscere cose uguali debbo già avere in me una certa nozione di uguaglianza – e tuttavia l'uguale in sé, l'uguaglianza come tale non mi è dato incontrarla così come io incontro cose uguali. Essa deve, ovvero, essere già data al mio pensiero senza che io possa trarla dalla mia esperienza: deve, in una battuta, essere data a priori. Queste strutture archetipiche della mia conoscenza che mi sono date dalla nascita e a prescindere dalla mia esperienza empirica sono dette essere la condizione di possibilità della vita stessa: devo poter avere in mente una nozione di identico per potermi dire identico a me stesso – e dunque un io –, così come debbo avere una nozione di alterità per distinguermi dall'altro⁷. Debbo poi avere un'idea di obbligo per potermi dare una legge – e così via. Gli elementi costitutivi di ciò che si può chiamare vita umana sono dati solo sulla base di queste strutture originarie – che, ovvero, si impongono al mio pensiero senza che io possa decidermi nei loro confronti ed orientano ogni singola conoscenza che io possa avere. L'importanza di questo imporsi incondizionato e aprioristico si può mostrare bene nella concezione che l'uomo greco aveva del produrre – di ogni forma del fare, di ogni praxis. Produrre va inteso qui come un *Her-vor-bringen*, ovvero come un condurre qualcosa che prima non era alla luce dell'apparire. Ogni fare ha in sé questa struttura; ed ogni fare è designa-

to in greco da una sola parola: *tekne*. La *tekne* va intesa come il sapere che guida ogni singolo produrre⁸. Essa si compie in modo particolare: per poter produrre un tavolo debbo avere già presente in me l'aspetto di un tavolo. Questo aspetto archetipico deve fungere da modello ed il mio fare deve essere orientato da esso, cosicché il mio prodotto per potersi dire tavolo dovrà con-farsi al modello medesimo. L'affacciarsi della forma, dell'*eidos*, al mio pensiero rende possibile ogni mio produrre – che non sarà altro che un tentare di avvicinarmi, di adeguarmi all'*eidos*. Un *eidos* che non sono, però, io a produrre ed a cui io posso solo rifarmi. L'*eidos*, dice infatti Platone nella Repubblica, è il prodotto dell'azione di un dio. Un prodotto divino di cui io posso soltanto fornire copie sfocate e manchevoli, oltre che finite e non eterne⁹. C'è uno scarto essenziale tra l'*eidos* e l'*ergon* frutto del fare umano: tra il prodotto sensibile e l'archetipo sovrasensibile che condiziona il fare sensibile. Uno scarto che porterà Platone a riconoscere nell'*eidos*, data la sua azione condizionante e la sua stabilità, il vero ente, ciò in cui veramente consiste l'essere dell'ente. Un ente vero, stabile, che porta a svelire ciò che sensibilmente incontriamo ogni giorno ed in cui viviamo – che è ora un qualcosa di rango inferiore: il *mè on*. Ed è sulla base di questa strutturazione dell'essente in vero e stabile di contro a un che di finito e mutevole che si orienta la considerazione platonica del Bello. Nella Repubblica, libro III 1-18, il fare dell'artista, del *mimetès*, viene ad essere degradato ad un fare di terz'ordine: esso non rende la purezza dell'*eidos* in quanto lo abbassa nella sensibilità del colore e della superficie; né ha l'utilità di un prodotto cosale in quanto del prodotto dell'arte si può affermare l'assoluta impraticabilità – ed in più esso concede una vista limitata sull'essente in quanto lo fa apparire soltanto in una sola prospettiva, non concedendogli una piena apparenza. L'arte non assume, allora, un ruolo primario nel pensiero platonico; ed anche nel luogo in cui essa viene considerata più positivamente, la sua posizione è quella di un mero, seppur necessario, intermediario. Il *kalòn*, nel Fedro, viene inteso come ciò che rende palese, nell'ambito del sensibile, un'oltranza e una pienezza estranee a questo medesimo ambito. Dall'incontro di questa pienezza risulta una forza attrattiva che parte da un sentimento di radicale mancanza: è l'attrazione erotica che segue la pienezza considerando la propria mancanza. Il bello, dunque, nella sua positività – una positività decisamente diversa da quella della Repubblica –, viene determinato come quell'*eidos* che si annuncia nel sensibile traendo fuori eroticamente dal sensibile fino alla visione mnemonica degli archetipi eterni che sono gli *eide*. Nella sua relazione al sensibile, il bello assu-

me una posizione unica nell'ambito dell'intelligibile: una posizione ermeneutica, ovvero intermediaria. Interessante è notare che la positività relativa al bello è tutta concentrata nel suo essere una tensione verso il vero ente. Un vero ente che è tale soltanto in quanto si offre come modello del mio fare. Nell'offrirmi un modello che orienta la mia produzione, l'eidos mi offre i parametri che io debbo soddisfare affinché il mio prodotto possa dirsi riuscito. La bontà del mio prodotto è, ovvero, data dalla adeguazione del mio fare al modello. Un'adeguazione cui è, come si è detto, essenziale e necessaria la visione del modello. È da qui, da questa caratterizzazione dell'essere come eidos che si impone al pensiero incondizionatamente affinché il pensiero stesso vi si adegui nel suo farsi, che viene fondata la formula per Heidegger fondamentale per tutto il pensiero filosofico Occidentale: la formula per cui la verità è *adaequatio intellectus et res*, un adeguarsi del pensiero alla cosa¹⁰. Ciò che però per Nietzsche è determinante in questa determinazione della verità non è la sua struttura in quanto relazione di adeguazione tra il pensiero e la cosa, bensì l'imporsi di un qualcosa come modello cui adeguarsi – nonché le caratteristiche di questo qualcosa che si impone¹¹. Ciò che a Nietzsche importa, ovvero, è il fatto che questo ente vero in quanto modello si imponga sull'esperienza e la sovrasti, rendendo il nostro vivere sensibile – che per Nietzsche è l'unico vivere possibile – un che di inessenziale, un quasi-niente: *mè on*.

Mutando il punto di vista, Nietzsche pone come unica realtà il nostro fare-esperienza (*Erfahren*). L'evidenza originaria è per Nietzsche il venire dal nulla e il tornare al nulla di tutte le cose: realtà è per lui

il *polemos* caotico in cui ogni ente è gettato dacché appare. Vera realtà è per lui la vita come lotta di ogni cosa per il mantenimento e l'ampliamento del proprio ambito di potenza. In uno: realtà è per lui ciò che per il platonismo è da sempre stato apparenza di contro a un ente vero. Ma questo ente vero, nella sua stabilità ed eternità, è un qualcosa di totalmente estraneo all'evidenza per cui ogni cosa nasce e perisce e lotta; e nella sua estraneità alla realtà risiede, infine, il suo errore. La stabilità che è stata da secoli tratto fondamentale della verità diviene, ora e infine, errore. La verità viene, appunto, definita da Nietzsche come quella specie di errore senza cui una data specie di esseri viventi non potrebbe sopravvivere. Importanti sono gli effetti di questa mossa radicale di Nietzsche: se la verità come stabilità diviene errore, allora sarà l'apparenza la nuova verità? No di certo: venendo a mancare la stabilità della verità viene a mancare ciò in virtù di cui unicamente si poteva distinguere l'apparenza. Nietzsche è icastico nel rilevare questo: non rimane nemmeno più il diritto di parlare di apparenza – verità ed apparenza stanno e vengono meno insieme. Si apre così un ambito di problematicità immenso che si può racchiudere in un frammento tremendamente chiaro: "il carattere prospettico è la condizione fondamentale di ogni vita" (n. 4). Qui è affermata la prospettività di ogni vita oltre, al di là dell'opposizione tra verità e apparenza. La vita è, come si è accennato, l'unica realtà di cui si dispone: l'orizzonte del *polemos* in cui si esplica la volontà di potenza. Un orizzonte in cui ogni ente, dalla propria prospettiva, si dibatte per conservare ed ampliare il proprio ambito di potenza. Ogni ente: l'animato come ciò che comunemente si



Alberto Burri, *Grande cretto nero*, 1977 (149.5x249.5 cm).
Centre Pompidou, Parigi.



Gino De Dominicis, *Tentativo di volo*, 1969.

indica come l'inanimato, l'organico come l'inorganico. La volontà di potenza come vita indica il modo in cui ogni ente è: la roccia non meno che l'uomo. Ciò è significativo in quanto fa comprendere come l'ambito della vita sia, in Nietzsche, radicalmente ampliato fino a negare esplicitamente l'essere di un qualcosa di morto o di inanimato: "(...) non c'è un mondo inorganico" (n. 81). Un lato del pensiero nietzscheano di certo interessantissimo, ma su cui non possiamo ora dilungarci. Ciò che qui importa è comprendere la vita come unica realtà e la sua caratterizzazione come prospettiva. Definire l'unica realtà come prospettiva significa affermare la legittimità e la realtà di ogni prospettiva – in quanto ognuna è espressione di volontà di potenza. Significa, poi, affermare la realtà anche di quelle prospettive che negano nichilisticamente l'unicità della vita svilendola nel riferimento a vuote eternità. La prospettiva che si è inteso negare attraverso la determinazione della verità come errore – la prospettiva, ovvero, che pone la verità come stabilità – è, infine, ricompresa e fatta valere come reale assieme a tutte le infinite possibilità prospettiche. Anche la

prospettiva nichilistica è, infine, reale in quanto è una possibile prospettiva. In questo sta il passo radicale di Nietzsche, in quello che Zarathustra chiama redenzione e benedizione: dopo la negazione si afferma la totale benedizione, il dire di sì a tutto, lo ja-sagen – anche a ciò che si è negato¹². Ed è solo ora che possiamo tornare a considerare, concludendo, il rapporto tra arte e verità – il motivo per cui la verità vale meno dell'arte così come la radice della inquietante discrepanza che sussiste tra di loro.

L'arte vale più della verità in quanto è la somma espressione dell'unica realtà, in quanto porta a massima evidenza la struttura fondamentale dell'ente là dove la verità è un celare, un negare quella stessa struttura di cui essa è pur figlia ed espressione. L'arte è una radicale liberazione delle pulsioni che in essa si esprimono, in quanto liberate, nella loro pienezza e nella loro ricchezza. La verità è il nucleo fondamentale di quel modo di pensare che pone le medesime pulsioni come un che di negativo e falso. Questa posizione dell'arte come superiore alla verità si gioca unicamente nella sua congruenza all'essere dell'ente, al suo essere congruo specchio dell'accadere dell'essente come volontà di potenza – là dove nella verità questa congruenza viene voluta come negata. A partire da ciò si può, anche e infine, comprendere la radice della discrepanza tra arte e verità: come si è affermato prima, del loro appartenere ad un medesimo ambito epperò, in uno, anche divergere radicalmente. Arte e verità si tengono insieme nel medesimo spazio della volontà di potenza: entrambe sono espressioni di volontà, e questo pare chiaro in quanto la volontà è il propriamente intrascendibile. E tuttavia, come si è visto, esse divergono nel modo in cui si rapportano alla struttura che esse stesse condividono: l'arte esaltandola al massimo grado, rendendola massimamente evidente come sua forma somma; la verità pretendendo di negarla, di superarla, pur essendo insieme all'arte ricompresa nella redenzione della vita prospettiva che in sé ammette ogni posizione.

Note

¹ M. Heidegger, "Nietzsche", 1961; trad. it. a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano, 2000

² M. Heidegger, "Nietzsches Wort «Gott ist tot»", in Holzwege; trad. it. di Pietro Chiodi, in "Sentieri interrotti", La Nuova Italia, Firenze, 1968

³ "In una annotazione del 1887-88 Nietzsche ci informa su ciò che intende per valore (Volontà di potenza, Af. 715): «Il punto di vista del "valore" è il punto di vista delle condizioni di conservazione-accrescimento in ordine alle formazioni complesse di relativa durata della vita in seno al divenire». L'essenza del valore consiste nell'essere un punto di vista. Il valore indica qualcosa che è preso di mira. Il valore è l'angolo visuale di un vedere che mira a qualcosa, o, come diciamo, che conta su qualcosa e deve quindi fare i conti con qualcos'altro" (Ivi, p. 208).

⁴ "Il valore è valore in quanto vale; e vale in quanto è posto come

ciò che conta. Esso è posto attraverso un mirare e un appuntare lo sguardo a qualcosa con cui si devono fare i conti. Punto di vista, riguardo, ambito visivo implicano qui «vista» e «vedere» in un senso che deriva dai Greci ma passando attraverso la trasformazione dell'idea da eidos a perceptio. Il vedere è qui quel rappresentare che è esplicitamente concepito, da Leibniz in poi, all'insegna del tendere (appetitus). Ogni ente è rappresentante perché all'essenza dell'ente appartiene il nîsus (l'impulso) al sorgere, nîsus che impone a qualcosa di farsi innanzi (apparire), determinandone in tal modo la presentazione. L'essenza di ogni ente, in quanto determinata dal nîsus, irraggia un angolo visuale. Questo offre la prospettiva che dev'essere seguita. L'angolo visuale è il valore" (Ivi, p. 209). Un'obiezione al testo riportato potrebbe avere a che fare con la definizione del valore come ciò che vale, come ciò che conta. In quanto il valore è l'angolo visuale, la prospettiva a partire da cui si pongono le condizioni di mantenimento ed ampliamento dell'ambito di po-

tenza, esso è ciò in virtù del quale la cosa vale, conta. Esso è, ovvero, ciò che fa valere la cosa in quanto soddisfa le condizioni in cui esso medesimo – il valore – consiste.

⁵ "Arte non significa qui il ristretto concetto odierno nell'accezione di «belle arti», intese come produzione del bello nell'opera. Ora, però, Nietzsche interpreta quel precedente uso del termine arte inteso in senso lato, nel quale le belle arti sono soltanto una specie di arte fra le altre, concependo tutte le produzioni come corrispondenti alle belle arti e al relativo artista" (Nietzsche, p. 81). Qui Heidegger rivede in Nietzsche ed in questo suo ampliamento del senso dell'arte una ripresa del significato greco dell'arte stessa – in una parola: della *tekne*. *Tekne* risulta essere l'orizzonte entro cui si può porre ogni forma del fare; si costituisce come la struttura essenziale di ogni produrre – di ogni *con-durre* l'ente alla luce dell'apparire. Un senso ampio che può essere rischiarato da quanto Aristotele afferma a riguardo nel libro VI dell'*Etica a Nicomaco* – magistralmente commentato da Heidegger nella prima parte del suo "Platon: Sophistes" ("Il Sofista di Platone", trad. it. di Carliolato, Fongaro, Curcio; Adelphi, Milano, 2013).

⁶ "Secondo l'interpretazione di Nietzsche, il principio supremo della morale, della religione cristiana e della filosofia influenzata da Platone afferma dunque: questo mondo non vale niente, deve esserci un mondo «migliore» di questo intrappolato nella sensibilità, deve esserci al di sopra un «mondo vero», quello soprasensibile. Il mondo dei sensi è soltanto un mondo apparente. Vengono così negati in fondo questo mondo e questa vita e, se in apparenza si dice loro sì, alla fin fine è solamente per negarli in modo ancor più deciso. (...) Ora, però, l'elemento dell'arte è il sensibile: la parvenza dei sensi. Quindi l'arte afferma proprio quello che la posizione del mondo presunto vero nega" (Nietzsche, p. 82).

⁷ Questa è una questione centrale nel pensiero di Heidegger. La sua interpretazione della *psyché* come relazione si risolve, attraverso il confronto con il Sofista ed il Teeteto platonici, nell'originarietà del rapporto della *psyché* all'essere – all'essere inteso come capacità di relazione, come spazio della relazione: *koinonía ton ghenón*. Ciò permetterà a Heidegger di definire la *psyché* – ovvero l'essenza dell'esserci umano – come "Seinserstreben", come tensione all'essere.

⁸ Cfr. Aristotele, *Etica a Nicomaco* 1140 a, 1-23. In particolare: "Ogni arte (*tekne*) ha a che fare con la generazione, e con l'escogitare soluzioni, cioè con il considerare in che modo possano generarsi alcune tra le cose che possono essere e non essere. (...) Orbene l'arte, come abbiamo detto, è un certo stato abituale, unito a ragione in modo veritiero, produttivo, e l'insufficienza tecnica (*ateknia*) è il contrario, è uno stato abituale, unito a ragione in modo falso, produttivo, che riguarda ciò che può essere diversamente" (Ivi, 1140 a, 10-13; 21-23; trad. it. di Carlo Natali – Laterza, Roma-Bari, 1999).

⁹ Un prodotto che è l'*eidos*, ovvero l'essenziale aspetto stabile che unisce e tiene insieme tutte le possibili variazioni di quell'aspetto medesimo. Tratto fondamentale dell'*eidos* risulta essere la sua unicità – unicità consistente nel fatto che il dio che l'ha prodotto "vuole essere il produttore «che è essenzialmente» di una cosa «che è essenzialmente» (*boulómenos einai óntos klínes poiētēs óntos ouēs*), non di una singola cosa qualsiasi e non come un carradore" (Platone, *Repubblica*, 597 d). Cosa significhi a tal riguardo "unicità" viene ben spiegato da Platone, qui magistralmente tradotto da Heidegger: "Che cosa succederebbe se per una cosa e per la sua moltiplicazione (...) il dio facesse schiudere più idee? Risposta: (...) «se, anziché un'unica «idea» di casa, ne facesse schiudere anche solo due, ne apparirebbe allora di nuovo una di cui quelle due avrebbero l'aspetto, e il «che cos'è» della lettiera o della casa sarebbe daccapo quest'uno, e non quelle due» (Nietzsche, p. 182).

¹⁰ Questa definizione dominante della verità assume un ruolo centrale nell'ambito del pensiero heideggeriano. Essa risulta essere la cifra fondamentale del pensiero metafisico – cui Heidegger oppone una più originaria forma dell'essenza della verità:

quella forma che la intende come *A-létheia* (Unverborgenheit), come lo strappare l'ente all'ascosità (*Léthe*, Verborgenheit) per condurlo nella radura dell'apparire. Una interpretazione che sposta l'ambito di riferimento in virtù di cui l'essenza stessa della verità è intesa: dal pensiero, dall'adeguarsi del pensiero alla cosa, all'evento dell'essente che si fa presente nell'apparire. Fondamentale rimane, tuttavia, comprendere che rapporto sussista tra queste due forme di verità. Un rapporto che Heidegger – con la sua raffinatezza teoretica – illumina pienamente in un saggio contenuto in *Wegmarken*: "Vom Wesen der Wahrheit" (1930; trad. it. di Franco Volpi, "Dell'essenza della verità", in Segnavia, Adelphi, Milano, 2002). Qui viene in piena luce la dipendenza dell'*adaequatio* dall'*Alétheia* – che risulta essere la condizione di possibilità dell'*adaequatio* medesima. In breve: perché io possa adeguare il mio pensiero alla cosa rappresentandola in modo esatto, vero, si deve presupporre che la cosa medesima sia già apparsa esibendo i parametri cui la mia rappresentazione dovrà adeguarsi. Lo schiudersi dell'ente nell'apparire, ovvero, è il necessario presupposto della rappresentazione dell'ente medesimo – che sarà, a sua volta, una presentazione, un condurlo avanti nell'aperto e ivi tenerlo fermo affinché se ne possa avere adeguata visione.

¹¹ Un fattore, questo, di radicale importanza: ciò, infatti, guiderà l'interpretazione heideggeriana di questa mossa fondamentale di Nietzsche – e del ruolo che questa medesima mossa gioca riguardo alla definizione della posizione di Nietzsche all'interno della storia del pensiero Occidentale. Affinché si possa determinare la verità in quanto stabilità come errore, è necessaria l'identificazione della realtà autentica nell'infinito *polemos* caotico che è il divenire – posto come il negativo della stabilità del vero. A partire da ciò, l'identificazione tra verità ed errore può esser posta soltanto in virtù della mancata adeguazione della stabilità all'autentica realtà: la verità non è, insomma, congrua alla struttura fondamentale dell'essere dell'ente, alla volontà di potenza come evidenza originaria. Ma in questo modo di procedere Heidegger scorge, più che il superamento del pensiero platonico, l'estrema riaffermazione del medesimo: la verità come stabilità è oltrepassata soltanto in virtù della riaffermazione di quella struttura che pone la verità come *adaequatio* – una struttura che si annuncia come elemento fondamentale del pensiero platonico nonché della metafisica in generale. Detto nelle magistrali parole di Heidegger: "La verità, concepita come errore, è stata definita come ciò che è fisso, stabile. L'errore così inteso pensa però necessariamente la verità nel senso dell'accordo con la realtà, cioè con il caos che diviene. La verità come errore è un mancare la verità. La verità è mancare la verità. Nella inequivocabile definizione dell'essenza della verità come errore la verità viene inevitabilmente pensata due volte e ogni volta in modo diverso, dunque ambigualmente: una volta come fissazione di ciò che è stabile, l'altra come accordo con la realtà" (Nietzsche, p. 509). E tutto ciò condurrà Heidegger ad affermare l'appartenenza peculiare di Nietzsche alla tradizione del pensiero metafisico – peculiare in quanto ne è il compimento estremo: "la «verità», con il superamento della distinzione metafisica [id est: della distinzione tra verità stabile e apparenza], è soppressa nell'estremo dell'*omoiosis* [id est: della struttura per cui *veritas est adaequatio intellectus et res*]" (Ivi, p. 515).

¹² "Che il tempo non scorra all'indietro, questa è la sua rabbia; «Ciò che fu» – questo è il macigno che essa [la volontà] non può smuovere. E così rotola massi per rabbia e per malumore e si vendica su ciò che non sente, al par di lei, rabbia e malumore. Così la volontà, la redentrica, è diventata apportatrice di sofferenza: e su tutto ciò che può soffrire si vendica di non poter andare all'indietro. Questa, sì, solo questa è la vendetta stessa: l'avversione della volontà per il tempo e il suo «Così fu». (...) Ogni «Così fu» è un frammento, un enigma, un'orrenda casualità – finché la volontà creatrice non dica anche: «Ma così io volli!». Finché la volontà creatrice non dica anche: «Così io voglio! Così io vorrò!»" (F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*; trad. it. di Sossio Giametta, "Così parlò Zarathustra", BUR, Milano, 1996; pp. 163-164).

PER SPECULUM ET IN AENIGMATE

L'ASSOLUTO NELL'ARTE

1) Per speculum et in aenigmate

«Ma quando verrà ciò che è perfetto, quello che è imperfetto scomparirà. Quand'ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino. Ma, divenuto uomo, ciò che era da bambino l'ho abbandonato. Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto.»¹

Queste parole, come certamente tutti avrete avuto modo di riconoscere, appartengono a San Paolo, nello specifico si trovano nella prima lettera che l'apostolo indirizza ai cristiani di Corinto, *epistula* nota per la celebre esortazione alla carità contenuta nei capitoli XII e XIII.

Statua votiva del dio Osiride, 600 a.C.
Museo Nazionale di Antichità di Leiden



Perché Paolo arriva a dire che «ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa»?

L'apostolo, dopo essersi brevemente dilungato sui differenti carismi presenti nella comunità cristiana (il linguaggio della sapienza, il linguaggio di scienza, la fede, il dono di far guarigioni per mezzo dell'unico Spirito, il potere dei miracoli, il dono della profezia, il dono di distinguere gli spiriti, le varietà delle lingue, infine l'interpretazione delle lingue²) e dopo avere ricordato che gli stessi hanno come fondamento il medesimo Spirito, per mezzo del quale a uomini diversi vengono affidati compiti diversi («Ma tutte queste cose è l'unico e il medesimo Spirito che le opera, distribuendole a ciascuno come vuole»³), richiama l'attenzione dei cristiani di Corinto su ciò che più conta e che, a differenza di tutto il resto, rimane in eterno.

Con la solita chiarezza e perentorietà Paolo non ha infatti paura di esclamare: «Queste dunque le tre cose che rimangono: la fede, la speranza e la carità; ma di tutte più grande è la carità»⁴.

Ciò che veramente e sostanzialmente conta - ci suggerisce l'Apostolo - è la carità: ogni carisma, ogni ruolo che si ricopre nella comunità è in realtà inoperoso e infruttuoso se al fondamento di ogni nostro agire non c'è l'*ἀγάπη*⁵. I carismi e tutti i ruoli che vengono rivestiti nella comunità cristiana possono essere efficaci se e solo se a loro fondamento c'è la logica della relazione, ossia solo se il loro esercizio corrisponde ad un autentico dono e ad un servizio, non ad un'azione finalizzata in qualche modo all'arricchimento o al beneficio di chi la esercita.

Nel cap. XIII troviamo allora l'inno all'*ἀγάπη*, fondamento primo e ultimo con la *spes* e la *fides* della vita dell'uomo e di ogni sua azione.

In questo contesto Paolo pronuncia quelle parole che abbiamo letto all'inizio e che costituiscono una sorta di breve, a dire il vero quasi fulminea, ed autentica *meditatio vitae*: quando eravamo bambini parlavamo da bambini, quando eravamo bambini pensavamo da bambini e infine quando eravamo bambini ragionavamo anche da bambini, ma, divenuti uomini, ciò che era da bambini lo abbiamo abbandonato.

Nell'uomo, e quindi nella natura più in generale, sembra che viga una 'regola', che Paolo non esita a riassumere in questi termini: «ma quando verrà ciò che è perfetto, quello che è imperfetto scomparirà»⁶.

Ciò che è imperfetto cede naturalmente il posto a ciò che è più perfetto e così a seguire fino al conseguimento del massimo grado di perfezione, ovvero fino a quella condizione che con Agostino potremmo definire di piena e sostanziale *beatitudo*⁷.

La domanda che con Paolo oggi noi ci poniamo è questa: noi, che parliamo, pensiamo e ragioniamo da adulti, abbiamo già raggiunto quella condizione di particolare pienezza e perfezione o, usando le parole di Agostino, di *beatitudo*, per cui vediamo tutto limpidamente e senza ombre?

La risposta che io sento di poter dare a questo arduo interrogativo è quella che si diede Paolo: «Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto»⁸.

Il nostro linguaggio, un linguaggio da adulti, non riesce a dire tutto, c'è sempre un qualcosa infatti che ci sfugge e che non vuole, perché non può, essere detto. Il nostro pensiero, un pensiero da adulti, non riesce a pensare tutto, perché c'è sempre qualcosa che inspiegabilmente gli sfugge. Il nostro ragionamento, un ragionamento da adulti, non di tutto riesce a fare un debito calcolo, questo perché molto, anzi forse proprio ciò che più conta nella nostra vita, sfugge alla forma di conoscenza logico-dimostrativa.

Mi sento di dire allora con Paolo che la nostra vista assomiglia più ad uno sguardo confuso e che pertanto la nostra conoscenza, più che una visione diretta dell'oggetto, corrisponde ad una conoscenza riflessa, come attraverso ad uno specchio.

C'è qualcosa che eccede e che trascende la nostra ragione, la nostra conoscenza e pertanto il nostro linguaggio, della cui presenza ce ne accorgiamo e a cui non rinunciamo in qualche modo a farne segno. Quando il tempo avrà raggiunto la sua pienezza e il giudizio finale sarà compiuto, ossia solo dopo il ritorno del Figlio sulla terra, allora finalmente tanto la creazione quanto l'uomo riceveranno una nuova natura e, liberati da ogni imperfezione e dal peso della corruzione⁹, potremo finalmente conoscere perfettamente («ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto»).

La domanda che vorrei pormi con voi diventa allora: esiste un modo con cui l'uomo cerca di dare voce a quel di più, a quell'*exceitas* che va oltre il nostro comune linguaggio logico-dimostrativo tipico delle scienze esatte o positive?

Detto in altri termini, come possiamo parlare di tutto ciò che ha a che fare con lo spirito, consci dell'enorme pretesa che accampiamo e del fatto che l'esito della nostra ricerca non potrà mai essere una pura *theoria* ma solamente un timido sguardo confuso e gettato come in uno specchio?

Credo che uno dei più potenti linguaggi che l'uomo sia mai riuscito a costruire sia quello dell'arte e che proprio attraverso l'opera d'arte in qualche modo si possa parlare più propriamente di ciò che

il linguaggio che usiamo abitualmente riesce solo tangenzialmente a sfiorare, ossia lo spirito.

II) L'arte ha a che fare con lo spirito?

Il fatto che l'opera d'arte non sia uno dei tanti prodotti delle mani dell'uomo ma che abbia una funzione particolare è ben attestato già nelle culture antiche.

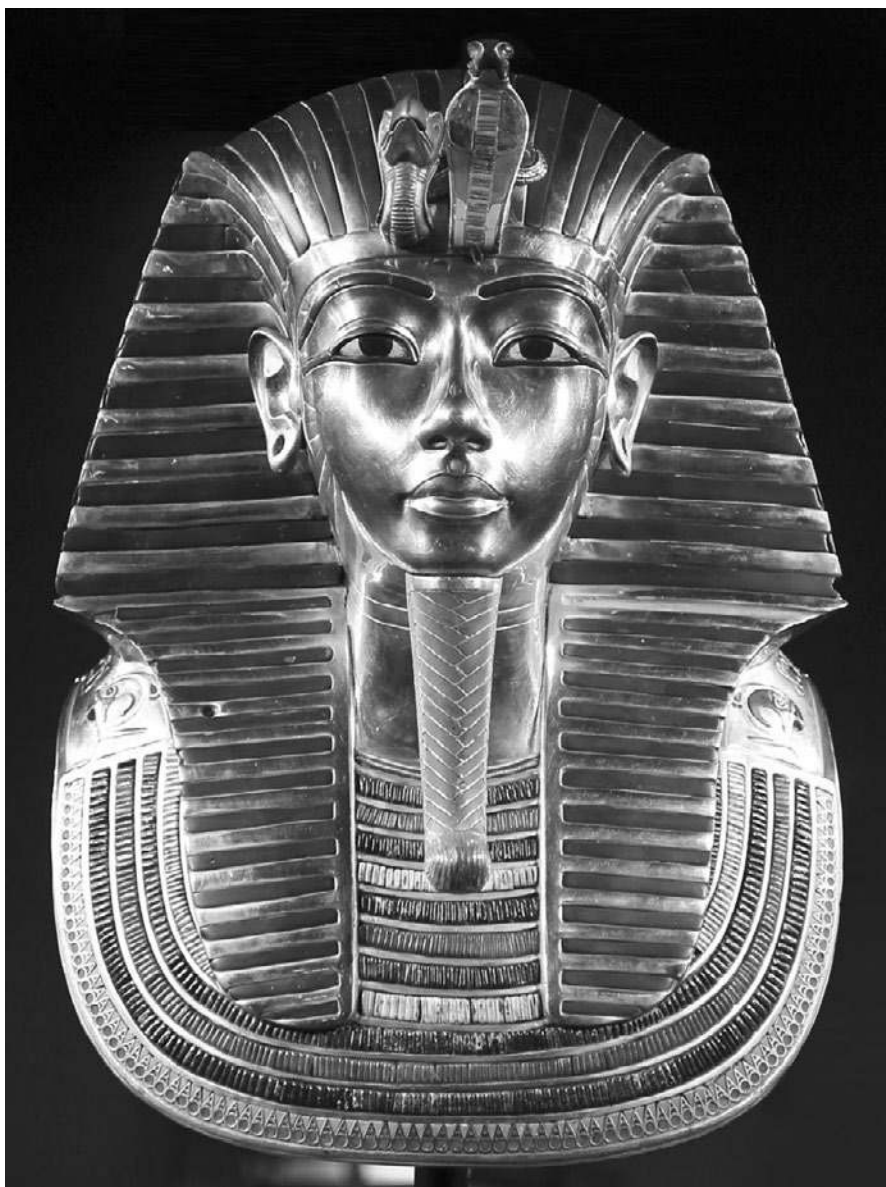
Ciò che quest'ultime ben sanno è che un qualsiasi attrezzo di lavoro, un'abitazione, un suppellettile è cosa ben diversa dalla statua del dio che si trova nel tempio o da quella del defunto che viene posta nella tomba. Già nelle prime forme di civiltà questa distinzione è fortemente avvertita: i Sumeri, gli Assiri e i Babilonesi, gli Egizi giungevano ad un'autentica venerazione nei confronti di alcune immagini.¹⁰

Perché le immagini assunsero tutta questa importanza? E, soprattutto, che cosa si voleva esprimere attraverso questo culto delle immagini?

Per cercare una risposta a queste due domande vi propongo di soffermarci brevemente sulla cultura egizia, che durante i suoi tre millenni di progressiva fioritura ha visto un crescendo continuo di immagini. Partiamo da una rapida analisi di ciò che accadeva all'interno di uno dei tanti templi dedicati ad una divinità del luogo (fanno eccezione in questo discorso i templi solari, in cui il culto per il dio Sole prevedeva modalità diverse di svolgimento dei riti): si riteneva che il dio fosse realmente presente in quel luogo in quanto la sua statua, custodita nel *sancta sanctorum*, garantiva il possesso fisico di quello spazio e lo poneva sotto la diretta tutela della divinità.¹¹

Il tempio era costruito in maniera tale che attraverso una serie di stanze si potesse passare da zone più luminose a zone sempre più dominate dall'ombra, fino a raggiungere lo spazio più interno ed intimo dell'intera struttura, il *sancta sanctorum*, in cui era custodita e venerata l'immagine del dio, che nella penombra e nell'oscurità doveva risplendere.

In pochi, di fatto solo i sacerdoti e solamente dopo essersi purificati, potevano accedere a questa stanza del tutto particolare e sostare innanzi all'immagine del dio, il popolo ne era completamente escluso. Una volta che l'addetto al culto era entrato nel *sancta sanctorum*, apriva le porte del tabernacolo ed estraeva la statua del dio che abitava in quel tempio, dando così inizio al rito che prevedeva l'imposizione delle mani sulla statua, la recita di alcune preghiere e infine il "pasto divino". La statua veniva lavata, truccata e vestita, riceveva quindi l'unzione con l'olio e offerte di grani di sale e di resina. La cerimonia si concludeva con la riposizione della statua all'interno del tabernacolo e con l'apposizione del sigillo, cui seguivano gli ultimi atti rituali come libagioni d'acqua e fumigazioni d'incenso.



Maschera funeraria di Tutankhamon,
metà del XIV sec. a. C.
Il Cairo, Museo Egizio

Accanto a queste cerimonie quotidiane, del tutto inaccessibili al popolo e riservate esclusivamente al personale addetto al culto nel tempio, si registravano periodiche uscite del dio dal santuario: la sua statuette veniva collocata sopra un simulacro in dimensioni ridotte della barca sacra e portata a spalla per le strade dei villaggi oppure, più di rado e solo in occasione di grandi feste religiose, l'immagine del dio veniva portata processionalmente su una barca vera lungo il corso del Nilo.

In queste occasioni i fedeli potevano finalmente vedere pubblicamente la statua del loro dio e potevano anche porgergli delle domande attraverso i suoi sacerdoti.

Tutto questo ci riporta alle domande che ci siamo posti poco fa: perché l'immagine del dio, nella fattispecie la sua statua, aveva tutta questa importan-

za? Che cosa volevano esprimere gli Egizi con questi gesti rituali?

Gli uomini dell'antico Egitto stavano di fatto cercando un modo per dare espressione all'esigenza più profonda che abita l'uomo, ossia quella di riuscire a creare un linguaggio con cui poter esprimere questa certezza: non tutto finisce qui ed ora, c'è un di più che percepiamo e che avvertiamo come parte costitutiva del tutto e che non è riducibile alla semplice somma delle parti.

La statua del dio all'interno del tempio sta proprio a significare questo: il cosmo è abitato da una forza che ha dato origine al tutto e che continua ad operare mantenendolo vivo e sussistente all'interno di un progetto preciso, in aggiunta la vita di ogni uomo è avvertita guidata e protetta costantemente da questa stessa energia. Questa forza, che viene percepita all'interno del cosmo, è qualcosa che però lo eccede e gli consente di essere: il dio con la sua effigie 'concretizza' questa presenza all'interno del tempio e si rende così 'disponibile' ai sacerdoti che lo interrogano e gli rivolgono le loro suppliche.

L'opera d'arte allora, in questo caso la statua del dio, non è un mero ammasso di materia, non è un oggetto ornamentale, non è un oggetto utile innanzi cui però si può provare indifferenza, come nel caso di un utensile, è piuttosto qualcosa di unico e di straordinario.

L'effigie del dio doveva essere il luogo in cui realmente la divinità si rendeva presente: l'opera d'arte assume quindi un valore culturale, sacrale, ossia diviene quel linguaggio del tutto particolare con cui si tenta di dire l'indicibile, ossia la presenza di un *ecceitas* che fonda il tutto e che non è riducibile alla mera somma delle parti che lo compongono.

Che questo fosse indubitabilmente il valore dell'opera d'arte è testimoniato anche da un altro uso delle immagini che veniva fatto nel mondo egizio, ovvero il valore simbolico¹² che assumeva la statua del defunto all'interno della sua tomba.¹³

«La scultura egiziana è nella massima parte determinata dalla volontà di fornire un punto di appoggio fisico a un' «anima» (per così chiamarla) determinata, identificabile nella singolarità del suo nome. La statua non è un monumento, un ricordo celebrativo: è una specifica forma della persona, ha una sua vitalità riconosciuta dal rito che su di essa si attua per «aprirle la bocca» (così come si fa sul corpo dopo la mummificazione).»¹⁴

III) Iconostasi. Saggio sull'icona: Florenskij a confronto con l'opera d'arte

Uno dei testi a mio avviso decisivi per proseguire questo nostro discorso sullo statuto dell'opera d'arte è *Iconostasi. Saggio sull'icona*¹⁵, che vide la luce tra il 1921 e il 1922.

Queste pagine dense vennero dettate da Florenskij parola per parola alla moglie e infine furono da lui riviste e corrette.

Non necessariamente tutti quelli che sono qui sanno chi sia P. A. Florenskij, per questo vi voglio proporre una breve presentazione di questa straordinaria figura prima di riflettere su questo suo testo. Chi è stato dunque P. A. Florenskij?

Pavel Florenskij (1882-1937) è indubbiamente una delle più grandi figure del pensiero teologico dello scorso secolo: laureato in matematica, rifiuta la cattedra universitaria per dedicarsi completamente alla teologia, diventa poi sacerdote, brillante docente di filosofia alla Accademia Teologica moscovita, si impegna a fondo nei propri studi scientifici, filosofici e teologici con grande successo, fino a quando viene arrestato nel 1934 e condotto in diversi campi di lavoro, per giungere infine al famigerato gulag delle isole Solovki.

Testimone indefesso della fede ortodossa durante la rivoluzione russa, padre Pavel non cessa mai di esporre lucidamente le sue idee e, quando può, di opporsi al regime apertamente, dando prova di straordinario coraggio e immensa umanità, che traspare in tutta la sua purezza nell'epistolario in cui sono raccolte le lettere inviate dal gulag alla famiglia, *Non dimenticatemi. Lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*¹⁶.

La sua vita termina nel 1937 nei pressi di Leningrado, dove viene eliminato con altri compagni mediante un colpo di pistola alla nuca.

Tra il tre e il quattro maggio 1936, circa un anno prima della sua esecuzione, mentre si trovava alle Solovki, rivolgendosi alla moglie, scrive:

«Ti bacio affettuosamente, cara Annulja. Ecco dove mi hanno portato queste vecchie romanze, al dolore e alla sofferenza. I tempi cambiano: case e strade vengono costruite, distrutte e nuovamente ricostruite, le mode passano, né appaiono di nuove, c'è il telefono, il tram, la metropolitana e il filobus; ma le sofferenze rimangono sempre le stesse, c'erano, ci sono e ci saranno, e il progresso tecnico e le comodità non ci potranno aiutare ad affrontarle. Perciò bisogna essere coraggiosi, sempre in attività, e incassare i colpi come degli accessori inevitabili della vita e non come eventualità impreviste»¹⁷.

Il 20 aprile 1937 annota in una lettera:

«La vita vola via come un sogno e spesso non riesci a far nulla prima che ti sfugga l'istante della sua pienezza. Per questo è fondamentale apprendere l'arte del vivere, tra tutte la più ardua ed essenziale: colmare ogni istante di un contenuto sostanziale, nella consapevolezza che esso non si ripeterà mai più come tale»¹⁸.

E ora veniamo al testo in questione, *Iconostasi*: in

questo scritto Florenskij cerca di ricostruire il concetto di icona e di delineare il profilo del produttore di icone, per poi avanzare una riflessione sulla natura del simbolo e concludere con un serrato confronto tra lo sviluppo dell'arte nell'Occidente cristiano (cattolico e protestante) e nel mondo Ortodosso.

La prima domanda a cui dovremo cercare di rispondere è: che cos'è un'icona?

«L'iconostasi è una visione»¹⁹, «così anche le icone sono le "raffigurazioni visibili di spettacoli misteriosi e soprannaturali", secondo la definizione di san Dionigi l'Aereopagita»²⁰, il che in una battuta significa che «l'icona ha lo scopo di condurre la coscienza nel mondo spirituale e di mostrarne gli "spettacoli misteriosi e soprannaturali"»²¹.

L'icona, come ben si evince da queste parole del filosofo, non è dunque un semplice oggetto ornamentale, tanto bello quanto però inutile, e non ha nemmeno la funzione di semplice rievocazione, cioè non serve nemmeno semplicemente a richiamare alla memoria i fatti storici che in essa vengono rappresentati. L'icona in sé custodisce un di più, un qualcosa di più profondo: essa è un simbolo. Ma che cosa significa essere un simbolo?

Per comprenderlo dobbiamo partire dall'esperienza del sogno: «Il sogno: ecco il primo e più semplice

M. Nesterov, *Filosofi* (Florenskij e Bulgakov, vestito di scuro), 1917



livello, semplice perché vi siamo abituati, della vita nel mondo invisibile. Benché sia il livello più basso, almeno in generale, anche il sogno, perfino al suo stato di natura, un sogno selvaggio, innalza l'anima al mondo invisibile e fa avere persino al più insensibile di noi il presentimento che c'è dell'altro oltre quello che siamo soliti considerare come l'unica vita. E sappiamo che al limite tra sonno e veglia, attraverso la zona intermedia che li separa, la linea di confine del loro contatto, la nostra anima è circondata da visioni oniriche»²².

Il sogno è in sé e di per sé qualcosa di simbolico, ossia è lo spazio in cui le immagini materiali divengono sovraccariche di plurimi sensi spirituali, è il luogo in cui il conscio si unisce all'inconscio, è il momento in cui il sensibile fornisce la chiave di accesso al sovrasensibile.

Se ben guardiamo ai contenuti dei sogni -in questo saggio Florenskij ce ne propone alcuni, che qui non abbiamo tempo di analizzare- nulla è casuale, le immagini sensibili che ci appaiono sono tutte teleologicamente ordinate ad uno scopo ben preciso, che di solito si mostra solo a conclusione del sogno e che in realtà ne è stata la causa prima, che conferiscono ad ogni sogno un particolare significato simbolico. Queste immagini nel complesso del sogno tradiscono un contenuto sovrasensibile, ossia rimandano ad un'idea, ad un'emozione, ad un pensiero che eccede il loro contenuto materiale e che ri-vela il vero scopo di questo momento onirico.

«Il sogno è il segno del passaggio da una sfera all'altra ed è simbolo. -Di cosa? Dal mondo celeste è il simbolo del mondo terreno e dal mondo terreno è il simbolo di quello celeste.»²³

Il σύμβολον non può essere altro che questo: σύν «insieme» e βάλλω «gettare», ossia mettere insieme due parti distinte, è l'unione del sensibile e del sovrasensibile nel medesimo locus.

«Ciò che si è detto del sogno deve essere ripetuto, con poche variazioni, di qualunque passaggio da una sfera all'altra. Anche nella creazione artistica l'anima si estasia dal mondo terreno e sale a quello celeste. Lì senza immagini si nutre contemplando l'essenza del mondo celeste, tocca i noumeni eterni delle cose e, impregnaesene, ridiscende nel mondo terreno carica di conoscenza. Qui, nel tragitto verso il basso, al limite dell'ingresso nel mondo terreno, la sua conquista spirituale si incarna in immagini simboliche, le stesse che, rafforzatesi, danno l'opera d'arte. Perché l'arte è un sogno che ha preso corpo.»²⁴

Ora risulterà più facile comprendere la natura di un'icona: essa è simbolo solo nella misura in cui ciò che essa raffigura diviene feritoia verso il mondo sovrasensibile, ossia alla sola condizione per cui,

contemplandola, al di là delle forme, dei colori, delle figure, si riesce ad attingere quell'*archetipo* che abita più il cielo che la terra, anzi solamente il cielo. Una vera icona deve rimandare attraverso il suo contenuto a quella che Von Balthasar chiama *gloria*, ossia la piena e maestosa presenza sovrasensibile e immateriale del divino.

Dopo avere chiarito la natura simbolica dell'icona, la domanda cui dobbiamo cercare di rispondere ora diventa: chi è dunque il produttore icone?

Florenskij chiarisce subito una cosa: «non è dato ad ogni uomo di essere un pittore di icone»²⁵, il che significa che produrre icone non equivale ad una qualsiasi arte, richiede infatti una particolare formazione.

A chi possiamo dunque guardare per capire che cosa significhi essere produttori di icone?

Il più famoso produttore di icone è stato indubbiamente Rublëv, la cui *Trinità* è stata definita nel concilio dei Cento Capitoli (gennaio 1551-maggio 1551), al capitolo 43, modello supremo delle immagini iconografiche. Troviamo tuttavia utili indicazioni anche nella celebre *Ermeneia, o Guida all'arte pittorica, composta dalla ieromonaco e pittore Dionisio da Furna di Agrafta*, un vero e proprio manuale sulla produzione di icone da cui trasuda tutta la carica spirituale racchiusa in quest'arte e a cui era rigorosamente tenuto l'artista.

Produrre un'icona, potremmo osare dire, equivale a dare corpo ad una visione o ad una *manifestazione*. «Tra tutte le prove filosofiche dell'esistenza di Dio, quella che suona più convincente è proprio quella a cui nei manuali non si accenna neanche; grosso modo la si può enunciare con il sillogismo: "Se esiste la Trinità di Rublëv, allora esiste Dio".»²⁶

Se prendiamo con assoluta serietà queste parole di Florenskij, l'artista (ossia il produttore di icone) è un uomo che ha avuto la possibilità di elevarsi con la propria anima nel mondo sovrasensibile e, inebriato dalla *gloria* che lì ha avuto modo di contemplare, è ridisceso nel mondo sensibile desideroso di dare corpo a questa esperienza mistica rappresentandola.

Insomma, è impossibile produrre un così potente simbolo se noi stessi non ci siamo prima fatti 'simboli', ovvero non possiamo creare un'icona, il locus dove sensibile e sovrasensibile si fanno uno, se noi stessi prima non siamo riusciti a farci spazio in cui co-abitano questi due mondi.

Il produttore di icone è quindi un uomo che conduce una vita di stampo monastico, rigidissima e difficile da reggere, che svolge un vero e proprio ministero al servizio della Chiesa e della comunità in cui vive.

Potremmo sinteticamente dire con Florenskij che il pittore di icone racchiude in sé *simul* la natura del

teologo e quella del filosofo: «Basandosi su questa manifestazione, il metafisico cristiano non perderà mai la concretezza e di conseguenza ricorrerà sempre alla pittura di icone, e il pittore, basandosi sulla medesima manifestazione, non darà nuda tecnica priva di significato metafisico. [...] Secondo l'opinione di tutta l'antichità, la testimonianza del mondo spirituale è filosofia. Ecco perché i veri teologi e i veri pittori di icone venivano allo stesso modo chiamati filosofi»²⁷.

Siamo arrivati dunque a dire che l'icona è un simbolo che congiunge in sé il mondo materiale e quello spirituale e che il produttore di icone è più che un semplice artista, è piuttosto al contempo un monaco, un mistico, un teologo e un filosofo che nel mondo sensibile si fa abitatore di quello sovrasensibile, ossia un simbolo vivente.

Rimane ora una terza domanda cui dobbiamo cercare di dare una risposta, avviandoci così alla conclusione di questo intervento: che rapporto c'è tra l'arte della pittura che si è sviluppata nel mondo cattolico, quella che si è sviluppata nel mondo protestante e infine quella dell'ortodossia russa?

Su questo punto Florenskij appare molto chiaro: le icone russe sono nettamente differenti tanto dalle pesanti tele dipinte con colori ad olio dagli artisti al servizio della Chiesa cattolica quanto dalle incisioni su carta privilegiate dal mondo protestante.

La Chiesa romana ha da sempre preferito come ornamento per le proprie chiese ingenti raffigurazioni realizzate su tele estroflesse con pesanti colori

ad olio, che -nota Florenskij- si abbinavano perfettamente al pesante e solenne suono dell'organo. Questo stile pittorico per il nostro filosofo non può che rimandare alla materia e al mondo sensibile, ossia si rivela alla fine incapace di elevare l'anima a qualsiasi contenuto sovrasensibile.

Il medesimo esito si deve però constatare anche nella copiosa produzione di incisioni del mondo protestante: la carta, supporto effimero e caduco, si presta quale sfondo su cui imprimere immagini mediante il sapiente uso del chiaroscuro e dell'ombra, dando così vita un'opera satura di quell'ebbra razionalità cui ha condotto l'individualismo prodotto dalla Riforma. Anche la produzione artistica protestante si rivela così per Florenskij incapace di farsi autentico simbolo.

Lo scenario muta però radicalmente non appena ci troviamo di fronte ad un'icona: «Sì, in poche parole la pittura di icone è la metafisica dell'esistenza, non una metafisica astratta, ma concreta. Se la pittura ad olio è la più adatta a trasmettere la realtà sensibile del mondo e l'incisione il suo schema razionale, la pittura di icone esiste come fenomeno concreto dell'essenza metafisica da essa raffigurata. E se i procedimenti pittorici e incisori, grafici, si sono sviluppati proprio a causa delle rispettive esigenze culturali rappresentano dei concentrati delle rispettive ricerche, formatesi dallo spirito culturale del loro tempo, allora i procedimenti della tecnica iconografica sono determinati dall'esigenza di esprimere la concreta metafisicità del mondo. Nella pittura di icone non si riflette nulla di casuale, non solo em-



Iconostasi della Chiesa di Elia il Profeta a Yaroslavl (Russia)

piricamente casuale ma anche metafisicamente, se tale espressione, esatta e necessaria nella sostanza, non urta troppo l'orecchio»²⁸.

L'icona è dunque un vero e proprio simbolo in cui nulla è casuale, dalla scelta della robusta tavola su cui viene eseguito il lavoro, fino alle pieghe delle vesti dei personaggi e alla lavorazione della luce, che è l'autentica protagonista dell'intera immagine.

Nell'ottica della metafisica della luce quest'ultima infatti sta a simboleggiare la *gloria* ad opera della quale l'intera creazione viene ad esistere *ex nihilo*: la luce è la manifestazione della *praesentia Dei*, da cui proviene l'intero cosmo e per mezzo della quale tutto ciò che è continua ad ek-istere, cioè a trarre il proprio essere.

Per queste ragioni Florenkij può dire che «l'icona non è un'opera d'arte, di un'arte indipendente, ma un'opera testimoniale a cui serve tra molte altre cose anche l'arte»²⁹.

L'icona è prima di tutto un'opera testimoniale, giacché questo significa propriamente essere un simbolo, ossia farsi testimoni attraverso la propria consistenza sensibile dell'esistenza del mondo sovrasensibile.

Potremmo però anche aggiungere che l'icona in fondo è soprattutto un'eco della creazione di Dio: «L'esecuzione di un'icona, di questa ontologia concreta, ripete i passi basilari della creazione Divina, dal nulla, dal nulla assoluto, alla Nuova Gerusalemme, la creazione santa»³⁰.

Abbiamo così dato una risposta alle tre domande che ci eravamo proposti di prendere in considerazione con Floresnskij, ora per concludere rimane

ancora un interrogativo: come è nata l'icona?

«Storicamente il legame più stretto dell'icona è quello con l'Egitto ed è proprio qui che nascono le forme iconografiche di base.»³¹

Le prime forme di iconografia sono legate al culto dei morti, in particolare a quello dell'antico Egitto, dove la maschera funebre che veniva realizzata per il defunto sarebbe dovuta servire da estremo tramite tra il mondo dei morti e quello dei vivi.

La maschera funebre, lungi dall'essere un semplice ornamento della mummia, veniva a coincidere come giustamente rileva il nostro filosofo con il defunto stesso, il quale si riteneva che potesse attraverso la stessa avere ancora accesso al mondo dei vivi. Il defunto diventava la sua maschera, che assumeva così un valore altamente simbolico.

Questa funzione simbolica dell'opera d'arte continuò, seppure con qualche accorgimento e qualche modifica, attraverso il ritratto ellenistico³², anch'esso realizzato a scopi culturali, fino alla sua sopravvivenza all'interno della tradizione ortodossa delle icone.

IV) Conclusioni

Abbiamo iniziato questa riflessione avanzando l'ipotesi che il linguaggio simbolico proprio dell'arte sia forse l'unico in grado di farci accedere a quei contenuti che ci rimarrebbero altrimenti preclusi se ci limitassimo agli altri mezzi di cui si servono gli uomini per comunicare.

Abbiamo proseguito la nostra ricerca mostrando come questo aspetto sia stato colto fin dalle prime forme di civiltà, che hanno quindi attribuito un enorme valore alla produzione artistica.

L'arte ha dunque pienamente a che fare con la verità, dal momento che è proprio attraverso il suo valore simbolico che ci viene consentito, seppure per un momento e del tutto imperfettamente, di accedere alla "visione" di quell'orizzonte metasensibile e spirituale per far segno al quale non possediamo altre vie.

«L'icona è l'immagine del secolo futuro: l'icona (non entreremo nel merito del come) fa saltare il tempo e vedere le immagini, seppure ondegianti, del futuro, "come in uno specchio e in modo oscuro".»³³

Estendendo queste parole a tutte le immagini, senza limitarci alle icone come fa Florenskij, vi propongo dunque di tornare a pensare all'opera d'arte, ancor prima che ad un oggetto prezioso a scopo ornamentale, come ad una grande opera testimoniale, ossia come l'espressione sensibile dell'esistenza di ciò che non possiamo né vedere né toccare ma che nondimeno *sentiamo* essenziale per la nostra esistenza -dunque anche estremamente reale- e a cui tentiamo, sebbene questo sia un tentativo disperato, di fare segno imprigionandolo in una forma.

Andrej Rublëv, Trinità, 1420-1430 d. C.
Galleria Tret'jakov, Mosca



Se la verità dell'opera d'arte consiste nel suo valore simbolico-testimoniale, non ci dobbiamo dimenticare però, come giustamente sottolinea il nostro filosofo, che noi stessi siamo allora la più verace ed autentica opera d'arte: «E se tutti coloro che pregano in chiesa fossero sufficientemente ispirati e se la loro vista fosse sempre attiva, allora in chiesa non ci sarebbe altra iconostasi che i testimoni di Dio che compaiono davanti a Lui e che annunziano con i loro sembianti e le loro parole la Sua presenza terribile e gloriosa»³⁴.

Se e solo se noi stessi diveniamo σύμβολοι, ossia solo se ci facciamo perfetta unione di materiale e

spirituale, sensibile e sovrasensibile, possiamo poi produrre autentiche opere d'arte simboliche, in cui ciò che è raffigurato possa rimandarci a immagini del mondo e *simul* allo Spirito che lo pervade e che lo fonda.

L'arte è forse allora il modo più efficace e per noi più immediato attraverso cui possiamo giungere a toccare l'Assoluto e l'artista è quegli che, una volta fattane l'esperienza, non può rinunciare a darne testimonianza, sebbene del tutto imperfettamente, attraverso la sua produzione.

Note

¹ 1 Cor 13, 10-12.

² 1 Cor 12, 8-10.

³ 1 Cor 12, 11.

⁴ 1 Cor 13, 13.

⁵ Si noti che ἀγάπη è il nome di Dio, come in Gv 4, 8 viene detto. Dire che a fondamento di tutto debba esserci ἀγάπη equivale quindi a dire che la relazione deve essere la radice sostanziale di ogni nostro agire.

⁶ 1 Cor 13, 10.

⁷ Cfr. Agostino, *Confessioni*, I, dove l'inquietudo e la beatitudo appaiono i due nodi fondamentali delle *Confessioni*, i due poli entro cui oscilla ininterrottamente l'esistenza umana.

⁸ 1 Cor 13, 12.

⁹ Cfr. Rm 8, 19-23.

¹⁰ Per questa nostra breve analisi del ruolo delle immagini e delle opere d'arte nell'antico Egitto ci rifaremo puntualmente a Sergio Donadoni (a cura di), *L'uomo egiziano*, Laterza, Roma-Bari 2012.

¹¹ Cfr. Sergio Pernigotti, *Il sacerdote*, in *L'uomo egiziano*, a cura di Sergio Donadoni, cit., pp. 127-160.

¹² Si presti attenzione alla distinzione tra segno, allegoria e simbolo. Il fatto che nel simbolo (σύμβολον, σύν «insieme» e βάλω «gettare», ossia mettere insieme due parti distinte) vengano congiunti due piani della realtà è la sua peculiarità.

Sulla differenza tra simbolo e allegoria si veda il seguente brano della lettera del 18 luglio 1904 che Florenskij scrive a Belyj: «I simboli non sono qualcosa di convenzionale, creato da noi per piacere o per capriccio. I simboli vengono costruiti dallo spirito in base a determinate leggi e con una necessità interiore; e ciò accade in particolare ogni qual volta cominciano a funzionare in modo particolarmente intenso alcune parti dello spirito. Il simbolizzante il simbolizzato non si legano tra loro a caso. È possibile dimostrare storicamente il parallelismo della simbologia di popoli diversi e tempi diversi. Le allegorie si fanno (*fiunt*) e si distruggono; le allegorie sono qualcosa di nostro, di puramente convenzionale; i simboli affiorano e nascono nella coscienza e da questa scompaiono, ma di per sé sono eterni procedimenti di scoperta interiore, eterni per la loro forma; noi li percepiamo meglio o peggio in base all'effi-

cienza di alcune parti dello spirito. Ma noi non possiamo inventare i simboli, essi vengono da sé, quando ti riempi di un altro contenuto. Questo altro contenuto, come traboccando dalla nostra personalità non abbastanza capiente, si cristallizza in forma di simboli e noi ci scambiamo questi mazzolini di fiori e li comprendiamo perché un mazzolino sul nostro petto si disfa di nuovo, trasformandosi in ciò da cui era stato creato. Guardate, caro Boris Nikolaev, è come se si giocasse a tennis: dappertutto nell'aria volano mazzolini. Si può forse dire: "Questo è il mio mazzolino"?» (A. Belyj- P.A. Florenskij, *L'arte, il simbolo e Dio. Lettere sullo spirito russo*, cit., pp. 53-54.)

¹³ Cfr. Sergio Donadoni, *Il morto*, in *L'uomo egiziano*, a cura di Sergio Donadoni, cit., pp. 269-296.

¹⁴ *Ivi*, p. 276.

¹⁵ Cfr. P. A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, Medusa edizioni, Milano 2008.

¹⁶ P. A. Florenskij, *Non dimenticatemmi. Lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, traduzione di Giovanni Guaita e Leonid Charitonov, a cura di Natalino Valentini e Lubomir Zák, Mondadori, Milano 2015.

¹⁷ *Ivi*, pp. 287 e 288.

¹⁸ *Ivi*, p. 397.

¹⁹ P. A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, cit., p. 46.

²⁰ *Ivi*, p. 49.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 19.

²³ *Ivi*, p. 29.

²⁴ *Ivi*, p. 30.

²⁵ *Ivi*, p. 76.

²⁶ *Ivi*, pp. 51 e 52.

²⁷ *Ivi*, pp. 133 e 134.

²⁸ *Ivi*, p. 95.

²⁹ *Ivi*, pp. 116 e 117.

³⁰ *Ivi*, p. 119.

³¹ *Ivi*, p. 142.

³² Cfr. *Ivi*, p. 144: «Allora si è sviluppata anche la pittura di icone, a quel che si sa, in origine non priva di affinità con il ritratto ellenistico».

³³ *Ivi*, p. 98.

³⁴ *Ivi*, p. 46.

Bibliografia

Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.

Inos Biffi (a cura di), *Estetiche monastiche*, Jaka Book, Milano 2009.

Sergio Donadoni (a cura di), *L'uomo egiziano*, Laterza, Roma-Bari 2012.

P. A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, Medusa edizioni, Milano 2008.

P. A. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità. Saggio di teodicea ortodossa in dodici lettere*, Mimesis, Milano 2012.

P. A. Florenskij, *Non dimenticatemmi. Lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, traduzione di Giovanni Guaita e Leonid Charitonov, a cura di Natalino Valentini e Lubomir Zák, Mondadori, Milano 2015.

Bruno-Marie Simon, *Di gloria in gloria. Commento alla prima Lettera ai Corinti*, ESD-Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1999.

Norbert Wolf, *Romanico*, Taschen, Colonia 2008.

PONTUS HULTÉN: L'IMPENITENTE

CURATORE E COLLEZIONISTA DI ARTE CONTEMPORANEA



Pontus Hultén alla mostra
"4 Americans", Moderna Museet,
Stoccolma, 1962.

Tra i direttori di museo più influenti del secondo dopoguerra c'è stato lo svedese Pontus Hultén¹. Storico dell'arte e curatore di mostre che con il suo metodo di lavoro e la sua immaginazione, ha determinato un modello interpretativo e divulgativo dell'arte che lo hanno reso un riferimento importantissimo e, direi, ancora in parte insuperato dalle generazioni successive di direttori e curatori. Negli anni della sua attività è stato talmente operoso che è difficile riassumere in poche righe le numerose iniziative da lui promosse nelle diverse istituzioni museali. Dagli esordi presso il Moderna Museet di Stoccolma (1958-1973) alla matura esperienza al Centre Georges Pompidou (Beaubourg) di Parigi di cui fu direttore fondatore (1973-1980), nelle sue scelte ha sempre dimostrato grande inventiva e capacità di mettere in relazione mondi apparentemente distanti: realtà geografiche, categorie di pensiero e linguaggi estetici. Restano memorabili le esposizioni organizzate al Centre Pompidou che raccontavano lo sviluppo della storia dell'arte attraverso opere d'arte, filmati, documenti e ricostruzioni di spazi espositivi²: *Paris-New York 1908-1968* (1977); *Paris-Berlin, rapports et contrast, 1900-1933* (1978); *Paris-Moscow, 1900-1930* (1979), *Paris-Paris, création en France, 1937-1957* (1981). Le esperienze maturate negli anni successivi: al Los Angeles Museum of Contemporary Art (MoCa) (1980-83), a Palazzo Grassi a Venezia (1984-1990)³, al Kunst-und Ausstellungshalle di Bonn (1991-1995) e al Jean Tinguely Museum di Basilea (1996), lo convinsero via via a misurarsi con nuovi aspetti dell'arte contemporanea e dunque con la storia che nel frattempo era cambiata. Tra le tante cose, non gli piaceva affatto l'idea di separare collezione ed esposizione, "*mi resi conto -spiegava in un'intervista- di quanto potesse essere fragile uno spazio interamente dedicato all'arte contemporanea (...). L'incontro tra la collezione e l'esposizione temporanea-precisava- rappresenta l'arricchimento. Vedere una mostra - di un artista- e poi visitare la collezione rappresenta un'esperienza che va oltre la somma delle due parti (...). Una collezione non è un rifugio in cui ripararsi, ma una fonte di energia, tanto per il curatore quanto per il visitatore*"⁴. Nel frattempo, Hultén che aveva fondato con Daniel Buren l'Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques (1985)- una scuola laboratorio dove far incontrare artisti, curatori, architetti e registi⁵- andava sempre più definendo l'entità della sua collezione d'arte, fatta di opere acquisite negli anni secondo un criterio che avrebbe rappresentato la dimensione delle sue relazioni con il mondo artistico. Proprio questo aspetto, finirà con l'identificare Pontus Hultén con le passioni per certi oggetti di affezione ed infine con lo spazio architettonico adibito per accoglierli tutti: opere e documenti. L'i-

potesi diventerà concreta nel 2008, due anni dopo la sua morte, proprio all'interno del Moderna Museet di Stoccolma, dove la sua collezione, con il relativo archivio e biblioteca, verranno raccolti nello studio-galleria, progettato da Renzo Piano⁶.

A Stoccolma aveva cominciato e qui, verrebbe da dire, chiudeva il suo percorso. Di fatto, Pontus Hultén prima di accettare la direzione del Moderna Museet aveva organizzato diverse esposizioni presso la galleria Denise René, a Parigi, e per la galleria Samlaren di Agnese Widlund (a Stoccolma), ma è vero che sarà il lavoro presso la pregevole istituzione svedese a determinare la sua fortuna e farne una figura di riferimento per la storia dell'arte contemporanea. Durante gli anni della direzione, contraddistinti tra l'altro da una grande recettività sociale e politica, Hultén si distinguerà per un'attività proliferata e innovativa. Molte delle mostre da lui promosse e curate possono ancora oggi annoverarsi tra le più significative, non solo per l'individuazione di personalità che stavano ai margini del sistema dell'arte, ma anche per essere riuscito ad estendere lo stesso concetto di esposizione, secondo una regia che prevedeva l'imprevedibile esperienza dell'interdisciplinarietà e della comunicazione con il pubblico. In linea con le questioni sociali e culturali emerse nei primi anni Sessanta, egli aveva sostenuto, sorprendendo, le ragioni per organizzare una mostra sugli artisti americani. Nel 1962, era riuscito a mettere insieme le opere di Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz⁷ e due anni dopo, con *America Pop Art: 107 form of Hope and Despair*,⁸ quell'interesse per l'arte d'oltreoceano si consolidava di nuove suggestioni e nuovi artisti. Dietro l'efficacia comunicativa di ogni mostra, di fatto c'era la volontà di rivelare gli aspetti talvolta contraddittori e complessi di un linguaggio espressivo. Anche rispetto all'arte americana, aveva deciso di scalzare la possibilità di una lettura lineare- come era stato fatto, in quello stesso anno, alla Biennale di Venezia⁹ scegliendo un titolo che già in nuce sostanzialmente la variabile dell'interpretazione: quella, ad esempio, di individuare nel fenomeno artistico gli aspetti contraddittori di una generazione che sentiva la trasformazione del mondo e che per sopravvivere si sforzava di accettarla, senza nessuna pretesa di critica sociale.¹⁰ La cultura artistica d'oltreoceano con Pontus Hultén si venne consolidando di nuove intuizioni e nuove interpretazioni, nei quali anche il confronto con altri linguaggi artistici e l'interdisciplinarietà costituiranno un ulteriore elemento per rafforzare l'essenza della sua vocazione: quella di fare di ogni mostra un luogo d'incontro percorso da tensioni, aperto a tutti. Nel 1965 con la mostra *Inner and Outer space; Sculpture for the Blind and Seeing*, assieme alla necessità di rac-

contare i differenti approcci estetici da parte degli artisti americani ed europei nei confronti dello spazio, aveva voluto restituire giusta importanza alla radicalità anarchica e individualista europea, adducendo a nuove riflessioni ed interpretazioni. Proprio questo aspetto, troverà migliore espressione nell'operazione che resterà unica nella storia delle mostre europee: la realizzazione di un'opera ambientale negli spazi del Moderna Museet che egli aveva deciso di affidare a degli artisti europei, individualisti nel modo viscerale di interrogarsi su problematiche esistenziali, anarchici nel modo di misurarsi con l'espressività creativa e la sua realizzazione. L'opera, intitolata dopo lunghe discussioni *Hon (lei)*¹¹, progettata e costruita da Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, era una grande scultura di circa 27 metri percorribile al suo interno¹². Era il 1966 e la stampa nazionale e internazionale non poté non scriverne dando una grande risonanza all'evento. La scelta del soggetto - una figura femminile con le gambe allargate - la grandezza che raccoglieva all'interno un cinema, un bar-ristorante, una sala esposizioni, ed infine le fotografie ed i filmanti che ne rac-

contavano le cinque settimane di realizzazione, costituivano alcuni degli aspetti curiosi dell'opera che rimase visitabile per più di due mesi, prima di essere definitivamente distrutta. Con questa scultura, al di là della simbologia di cui venne investita¹³, di fatto si era arrivati ad un punto di svolta da qui in poi imprescindibile: prevedere la possibilità della discesa dell'arte in una sorta di "piazza" e contestualmente, far entrare nel museo la realtà fragorosa del gioco. In un periodo in cui si sosteneva l'importanza della democrazia, quale valore politico e sociale da diffondere, le scelte curatoriali di Pontus Hultén sembravano costituire un punto di svolta emblematica, non solo rispetto ai temi affrontati ma anche rispetto alle finalità, in parte sostanziate da discorsi e ragioni pedagogiche. Le ultime mostre organizzate negli spazi del Moderna Museet, *Poetry must be made by all! Transform the world!* (1969) e *Utopians and Visionaries 1871-1981* (1971), seppure tra loro differenti, di fatto avrebbero costituito l'epilogo di uno stesso ragionamento: quello di misurarsi con le trasformazioni dinamiche della società, nella speranza di sollecitare il pubblico alla partecipazione e all'esercizio

Inaugurazione della mostra "*Hon*",
Moderna Museet, Stoccolma, 1966.



dell'immaginazione. Per l'esposizione *Poetry must be made by all! Transform the world!*, egli aveva preso in prestito una frase di Lautrémont nel tentativo di collegare la storia dei partiti rivoluzionari alle pratiche artistiche d'avanguardia. *"Era un'esposizione sul mondo in trasformazione"*¹⁴, costituita in gran parte da pezzi non originali: modelli e riproduzioni fotografiche allestiti in modo da coinvolgere ogni volta le persone interne al museo e soprattutto quelle esterne: un pubblico, per quei tempi, a limite della legalità¹⁵. Ancora più partecipativa sarebbe stata *Utopias and Visionaries* organizzata due anni dopo e concepita all'aperto del museo. Una delle sezioni celebrava il centesimo anniversario della Comune di Parigi (1871); *"era suddivisa in cinque categorie: lavoro, denaro, scuola, stampa, vita comunitaria che riflettevano gli scopi"* ricordava Hultén- *Il museo aveva un servizio di tipografia e si invitavano le persone a realizzare poster e stampe personali. Foto e dipinti erano collocati su degli alberi. C'era una scuola di musica diretta dal grande jazzista Don Cherry, padre di Neneh Cherry. Nell'ambito dei nostri seminari costruimmo una delle cupole geodetiche di Buckminster Fuller divertendoci un mondo. Una telescrivente permetteva ai visitatori di porre delle domande a persone che stavano a Bombay, Tokyo, New York. Ciascuno descriveva la propria visione del futuro, o di come sarebbe stato il mondo nel 1981"*¹⁶. Con queste esposizioni, Pontus Hultén oltre che dare

esempio singolare di capacità progettuale, organizzativa e operativa, di fatto, precorreva un ragionamento che negli anni successivi si sarebbe consolidato: trovare le risorse per mobilitare e coinvolgere il grande pubblico alle varie iniziative artistiche. *"Il compito del direttore di un museo- teneva a spiegare - è crearsi un pubblico, non fare grandi mostre. Creare un pubblico che abbia fiducia nell'istituzione"*. Al Moderna Museet negli anni Sessanta, *"la gente era capace di venire ogni sera (...), era in grado di assimilare qualsiasi cosa avessimo da mostrare. Ci furono momenti in cui ogni sera c'era qualcosa di diverso. Per molti nostri amici che lavoravano nella musica, nella danza, nel teatro, il museo rappresentava l'unico spazio disponibile (...). Il museo divenne il luogo di incontro di un'intera generazione"*¹⁷. I budget, spesso erano modesti, eppure questo non impediva di accompagnare le numerose mostre da cataloghi talvolta eruditi e ricchi di documentazioni. *"Trovavamo la documentazione molto eccitante"* avrebbe poi spiegato Pontus Hultén- *Era lo spirito delle scatole di Duchamp"*¹⁸. Nel percorso avvincente delle frequentazioni di Pontus Hultén vi era Marcel Duchamp, artista apprezzato per lo stile rivoluzionario di un intellettuale autentico. *"Odiava i pezzi "originali" con il prezzo abbinato"*, avrebbe poi spiegato Hultén mentre lo consacrava con una grande mostra a Parigi nel 1977¹⁹. Duchamp, al quale piaceva l'idea che un oggetto d'arte potesse essere ripetuto. Un aspetto, questo della replica che non si pensava potesse suggestionare Hultén al punto di riproporla, in maniera maldestra, anni dopo con le opere di Andy Warhol. Proprio lo scandalo delle 105 scatole di Brillo Boxes commissionate tre anni dopo la morte di Warhol a un falegname di Malmö, utilizzando come modello quelle dell'esposizione del 1968²⁰, avrebbe finito per appannare l'integrità etica del noto curatore sebbene senza sminuirne il carattere distintivo: passione, apertura, precisione e humor. Proprio in virtù di questo episodio, potremo dire che il percorso della memoria permette talvolta la possibilità di un "ritorno": decidere di organizzare una mostra su *"Andy Warhol 1968"* a distanza di 50 anni al Moderna Museet²¹, proponendo non solo una ricca documentazione di quella mostra, con fotografie, documenti d'epoca e alcune tra le sue opere più famose, tra cui le famigerate *Brillo Boxes* (che costituiscono la pietra dello scandalo), induce a pensare al processo di costruzione/ricostruzione di un passato che, agli occhi di chi guarda, si rivela come un semplice godimento del presente: nella mostra, le scatole *Brillo* saranno esposte l'una accanto all'altra, le originali e le copie, e si potrà valutare la bontà del lavoro del falegname che, a quanto pare, non svolse un lavoro propriamente impeccabile, perché le ope-

Il Pontus Hultén Study Gallery, realizzato da Renzo Piano nel 2008 dentro il Moderna Museet di Stoccolma.



re originali esposte nel 1968, erano fatte di cartone e non di legno. *"La geopolitica culturale di Pontus Hultén era semplice ma efficace- è stato scritto- le grandi correnti intellettuali e artistiche del secolo della modernità seguivano il corso del sole: sorgevano a est e tramontavano a ovest"*²², e si potrebbe aggiungere, riprendendo il commento di Daniel Birnbaum, attuale direttore del Moderna Museet, che la geopolitica culturale di Pontus è stata anche dotata di buon tempismo, visto che il caso esplose solo nel 2007, l'anno dopo la sua morte.

Note

¹ (Stoccolma 1924-2006)

² Tra tutte, si ricorda la ricostruzione del salotto di Gertrude Stein.

³ Dove organizzerà Futurismo & Futurismi (1986), la prima mostra in Italia dedicata a questo movimento.

⁴ H.Ulrich Obrist, *Pontus Hultén*, in *Interviste*, vol.I, Milano 2003, p. 478.

⁵ "Era una specie di caffè nato dopo una discussione con l'allora sindaco di Parigi, Jacques Chirac. (...) Il progetto durò dieci anni. Poi la città di Parigi decise di improvvisamente di chiuderlo". Ibidem, p.480.

⁶ Il Pontus Hultén Study Gallery realizzato da Renzo Piano (2008) è una struttura meccanica a due piani, progettata per contenere l'arte, aperta al pubblico. Essa rappresenta una nuova maniera tecnico/concettuale di allestire degli spazi espositivi. Lo spazio è composto da un piano alto, dove ci sono le opere ancorate a dei pannelli scorrevoli, e da una sala al piano terra, destinata alla biblioteca e agli oggetti donati

⁷ *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, Moderna Museet, Stoccolma 1962.

⁸ Moderna Museet, Stoccolma 1964.

⁹ Nel 1964 per la prima volta la rassegna americana era stata presentata con il patrocinio ufficiale della United States Information Agency. Alan R. Solomon introduceva gli artisti americani. Nella Biennale erano state ideate due mostre: la prima "Four germinale painters", dove esponevano due coppie d'artisti, Morris Louis e Kenneth Noland e Robert Rauschenberg e Jasper Johns, la seconda dove esponevano i più giovani John Chamberlain, Claes Oldenburg, Jim Dine e Franck Stella. Si trattava per il curatore Alan R.Solomon di artisti non proprio Pop visto che il loro riferimento agli oggetti era legato ad un'indagine dei sentimenti più complessa.

¹⁰ "E comunque un errore credere che ci sia ironia alla cultura di massa in Lichtenstein o in Warhol. Questo è in molti modi una nuova arte creata da differenti punti- scriveva nella presentazione del catalogo Pontus Hultén- È la creazione di una generazione che sente l'importanza della trasformazione del mondo e per sopravvivere si sforza di accettarla. Essi partecipano senza impegno. Rispetto alla società sono passivi. Politicamente non sono impegnati (...) Essi non sono Bohemienne. Essi non hanno mai avuto un confronto con la realtà. La maggior parte di loro è troppo giovane per aver partecipato alla guerra. Così essi sono alla ricerca del successo economico (...). La loro risposta alla società è personale e non sociale".

¹¹ Alla gestazione dell'opera aveva partecipato lo stesso Pontus Hultén.

¹² "Questa scultura costruita in tubo metallico e stoffa dipinta, in cinque settimane di lavoro, conteneva nei suoi tre piani interni, una falsa mostra d'arte (nella gamba destra), un tunnel d'amore (nel ginocchio sinistro), un bar e ristorante (nell' addome), un osservatorio (nell'ombelico), un planetario (nel seno sinistro), una cabina telefonica (nel braccio destro), un cinema



(nel braccio sinistro) in cui si proiettavano in continuazione, il primo film svedese di Greta Garbo, e macchine cinetiche di Tinguely e Uldvedt". P.Restany, *"Hon" a Stoccolma*, in *"Domus"*, Milano, settembre 1966.

¹³ "Questa enorme simbolica donna sdraiata (...) ha polarizzato l'attenzione di migliaia di visitatori affascinati, e al tempo stesso costretti a recitare un rito per poterla visitare- perché questa gigantesca nanotta pop, paragonata dagli autori a una chiesa non si capisce se sia una nostalgia materna, un' emblema erotico o una "parodia di questa società svedese che sembra va tutta davvero in segno femminile, così preoccupata di se, così avida di lusso e di felicità, così spensierata, così altera. L'ingresso è imbarazzante, una specie di rito pagano ma in un ambiente di festa domenicale, con i padri che portano i bambini al collo, e le donne serie, assortite, senza malizia. A.Barbato, *Hon*, in *"Il Giorno"*, 8 luglio 1966.

¹⁴ H. Ulrich Obrist, op.cit. p. 476

¹⁵ "Le persone che svolgevano varie funzioni nel museo (...) lavoravano ora come animatori o tecnici. Era come una grande famiglia, ognuno dava una mano agli altri. le cose erano molto diverse allora. C'erano molti volontari, per lo più artisti, che aiutavano nell'allestimento (...). Oltre alle vere esposizioni, organizzammo una serie di serate, al Moderna Museet, che si spinsero in là. Nel corso di "Poetry Must Be Made By All", gli imboscatori del Vietnam e i soldati AWOL (assenti senza permesso), così come le Black Panthers, venivano a verificare quanto fossimo aperti (...) A causa di queste attività il Parlamento ci accusò di utilizzare denaro pubblico per organizzare la rivoluzione". Ibidem, p.476-477.

¹⁶ H. Ulrich Obrist, op.cit. p.476.

¹⁷ Ivi.

¹⁸ Ibidem, p.475.

¹⁹ La mostra si tenne al Centre Georges Pompidou.

²⁰ Il Moderna Museet di Stoccolma fu la prima istituzione a dedicare una personale ad Andy Warhol, mostra che tra le tante cose suscitò molte critiche, considerando il clima polemico nei confronti dei modelli culturali americani di quegli anni.

²¹ La mostra "Warhol 1968", sarà visitabile negli spazi del Moderna Museet di Stoccolma dal 15 settembre 2018 al 17 febbraio 2019.

²² J.Clair, *Pontus: il richiamo dei grandi spazi*, in *Pontus Hultén. artista da una collezione*, Milano 2006, p.17.

Andy Warhol e Pontus Hultén, Moderna Museet, Stoccolma 1968.

IL PERSONAGGIO IN DIVENIRE

RICORDANDO LA FIGURA DI GILLO DORFLES

Per Gillo Dorfles le due tipologie filosofiche: quella scientifica e quella umanistica procedevano parallelamente con osmosi continue.

Gillo mi ricordava che Platone scrisse sulla porta dell'Accademia "Non entri nessuno che sia ignorante di geometria", infatti egli riteneva fondamentale che i suoi alunni studiassero la geometria perché proprio la geometria doveva aprire la strada al regno delle idee.

Oggi davanti alla sua salma, ricordo unicamente gli eventi piacevoli dei nostri incontri. In particolare la Sua visione sistemica, plurale e cosmogonica, del Suo sapere filosofico e in particolare estetico.

Per quanto ne ho capito, Gillo ha vissuto le Sue culture come un'insieme organico e sistemico; tanto che un giorno a Como, presso il Teatro Sociale, era il 2013, feci presente che mi era difficile presentare la Sua personalità, per me, troppo vasta da poter essere riassunta in poche immagini. gli espressi che consideravo, visivamente, la Sua cultura- in forma di matricosca- dove la figura di *critico di estetica*, conteneva quella di *storico dell'arte*, e questa di *storico del costume*, e, ancora quello di *pittore e scultore*, e infine la più preziosa quella di *filosofo*. Lui sorride senza darmi risposta.

Per questo mi fa piacere ricordare alcuni tratti del Suo pensiero che si riscontra nel Suo fare.

Il pensiero filosofico di Dorfles

A mezzo secolo dalla comparsa presso la casa editrice Nistri-Listri di Pisa, il prezioso *Discorso tecnico sulle arti* di Gillo Dorfles (1952) e a riproporlo, in una bella e già ricca collana di estetica, erano le milanesi Christian Marinotti edizioni (2002) Come l'autore ricorda nella premessa a questa ristampa, il libro era comparso con una prefazione, che equivaleva a un'imprimatur, firmata da Francesco Flora. Il testo dell'autorevole crociano non è stato ripreso in questa seconda edizione, e sotto il profilo filologico c'è -forse- da rammaricarsene, ma il sacrificio è stato- penso- imposto da un'esigenza di chiarezza. È infatti innegabile che la prefazione di Flora data, in certo modo, il libro - che viceversa di per sé mostra di mantenere ancoroggi la freschezza di un piccolo classico - riportandolo, incongruamente, all'interno di una prospettiva che Dorfles, proprio con quelle sue pagine, decisamente superava.

Il *Discorso* era, infatti, un'operazione culturale antidealistica, di grande efficacia e nettezza. Opera di pensiero, di un pensiero innovatore, il *Discorso* nella sua incisiva parte iniziale mette bene a fuoco quanto accomuna le arti e lo fa analizzando temi e problemi quali lo stato nascente della creazione artistica e la vita dell'immagine, nonché il significato di: ritmo, ordine, propor-

Mosaico in Villa Rosnati (restauro del complesso architettonico su progetto di G.Casati, dove sono presenti tre mosaici di Dorfles -1994/2005) - Appiano Gentile (CO): nella foto mosaico sito nella Biblioteca Civica, al 1° piano.



zione, simmetria, spazio e tempo: ma non senza subito sottolineare, di questi, la diversificata incidenza e il vario precisarsi all'interno delle singole arti. "Lo studio dei fenomeni artistici è dei più delicati e difficili: difficile perché richiede la precisione, l'esattezza d'una scienza esatta; delicato, perché dovrebbe essere trattato con la dolcezza e la levità con cui si trattano i fiori che stanno per sbocciare". Si legge questo programma agli inizi del *Discorso*. Bisogna dire che in quest'opera Dorfles, maestro di cartesiana chiarezza e di pascaliano "esprit de finesse", e ha fornito un'attuazione memorabilmente persuasiva.

Ho iniziato a ricordare questa Sua opera che, senza timore, definirei la prima opera filosofica, per la completezza del Suo pensiero e il Suo sincero entusiasmo sulle arti, anche le più attuali. Nell'introduzione di questa Sua opera così si esprime: "... *L'arte è qualcosa di indipendente e sovrano d'intimamente legato a una civiltà a una storia. Per questo, la mia intenzione è di considerare dell'arte, solo il lato vivo e operante, di considerare l'opera d'arte nel suo manifestarsi e agire, di non indagare le origini, la storia, gli stili. Vorrei solo rintracciare nei singoli linguaggi artistici quel principio formativo che li accomuna e li unifica, riuscire a discernere il comun denominatore e il filo conduttore, che dall'uno permette di passare all'altro,...*" Tanto da ricevere una lettera (arrivata a Dorfles, ma non ancora ritrovata) critica di Benedetto Croce che riteneva la Sua analisi estesa a campi, non propriamente artistici, bensì connessi a forme sperimentali discutibilmente classificabili in un contesto prettamente artistico, quali la fotografia, il cinema, il design.

"Includere tutto quanto non può essere escluso dal discorso estetico"; questo potrebbe essere il principio orientativo che ha sempre guidato la ricerca di Gillo Dorfles nel campo dell'estetica, cominciata tra primo e secondo Novecento. Tale principio, ci ricorda Luca Cesari, potrebbe rappresentare anche il criterio adottato nell'ordinare il "libro di una vita", la cui vastità è conseguenza della vita intellettuale particolarmente ampia del suo autore. Al confronto, le restrizioni schematiche di tanti indirizzi filosofici o estetici paiono preoccupazioni di una scolastica che ha interesse nel creare partizioni: che cosa sia estetica, che cosa rientri in essa e che cosa no.

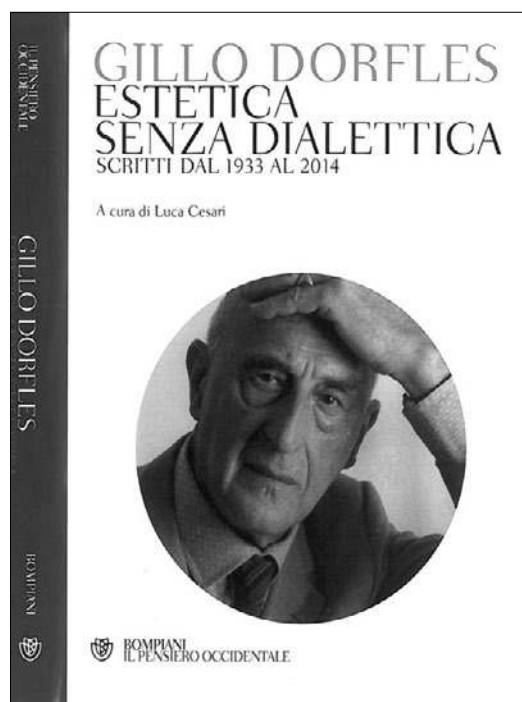
Per inciso mi permetto di suggerire la consultazione di buona parte del *Sup percorso filosofico attraverso lo studio della raccolta sistematica eseguita da Luca Cesari in "Estetica senza dialettica: scritti dal 1933 al 2014"*, editato da Bompiani, nel 2016, che raccoglie per intero l'orientamento del pensiero di

Gillo, sin dalla sua origine, sin dal primo grado della sua iniziazione, somiglia più a una grande introduzione anziché a un libro consuntivo. Ampiezza, ribadisce Cesari, secondo i canoni della disciplina che non possono essere scissi, che già i fondatori della stessa (e tra essi Vico e Baumgarten) dettavano come suoi protocolli consapevoli che delimitare un sapere come l'estetica vuol dire circoscrivere un sistema "complesso" (Il pensiero filosofico di Dorfles, commentato da Luca Cesari).

Non potremmo pensare all'autore dell'*Estetica del mito* (e di quanti altri miti filosofici dell'estetica) senza pensare contemporaneamente all'autore di *"Nuovi riti, nuovi miti. Dal significato alle scelte, La perdita dell'intervallo"*. Innalzare dighe tra l'uno e l'altro sarebbe incomprensibile, proprio in virtù di quell'*aisthesis* cui sempre essi risalgono, nell'arte, nella conoscenza, nell'estetica del quotidiano".

In particolare in *"Artificio e natura"* Dorfles introduce il suo studio con una considerazione: citando la nota frase di Hegel - l'uomo si raddoppia -, frase che, se applicata alle arti, intende confermare che se le "cose della natura" sono date una sola volta, l'uomo, invece, si raddoppia, in quanto esiste per sé come oggetto naturale, ma esiste anche come creatore - a sua volta - di altri oggetti artistici in quanto oggettualizzazioni/rappresentazioni di lavori da lui pensati, progettati e realizzati.

Ritengo che l'acutezza di indagine psico-sociologica presente nel trattato *"Dal significato alle scelte"* sia il momento più alto del pensiero di Dorfles



Gillo Dorfles - Estetica senza dialettica
- Scritti dal 1933 al 2014, a cura di Luca Cesari.

Multipli in legno massello, 2016, eseguiti presso il laboratorio: Pozzi Cesare e Eugenio snc - Mariano Comense (CO).



non tanto nell'ambito estetico bensì in quello socio-economico e prevalentemente politico. La capacità di indagare i processi che portano l'uomo, in quanto essere pensante, a scegliere, o meglio preferire una musica, un oggetto di arredo, un vestito, ..., un alimento, ...un partito politico, fanno parte di quelle invarianti della mente umana che fa preferire una cosa all'altra, un colore ad un altro, un cibo salato ad uno dolce. In altre parole basare il proprio stile di vita sulla "preferenzialità": sia essa etica sia essa estetica.

Raffrontano così il pensiero mitico, ribadisce Casari, rileggendo Cassirer, Schelling e Vico, avvertendo l'originalità che scaturisce ancora dalla facoltà fantastica postulata da Croce, il pensiero di Gillo ripercorre in modo audace tutte le esperienze, anche quelle che il suo secolo ha scacciato.

L'impressione che il lettore può trarre, inoltrandosi in così tanti spazi e dimensioni che circoscrivono oltre ottant'anni di pensiero e di esercizio critico svolto nel sondare sia le profondità sia le superfici, sarà quella di incontrare uno spirito che ha sempre superato il banale senso di equilibrio e il dignitoso veto imposto agli uomini di "scienza" di non oltrepassare la frontiera stabilita. In altri termini il lettore si accorgerà che l'autore ha sempre perorato la "libertà di scelta": come filosofo, come critico, come artista.

L'Industrial Design secondo Dorflès; conversazione con Giorgio Casati

Giorgio Casati: Lo sviluppo e l'evoluzione del design

è legato a fattori estrinseci di carattere culturale e sociologico, ed intrinseci come qualità dei materiali, della tecnologia e della raffinatezza esecutiva.

Indubbiamente il design ha radici profonde nell'arte e nel periodo di prima industrializzazione del novecento. Non a caso l'industria tessile è stata la prima a produrre industrialmente tessuti, in particolar modo in Inghilterra.

Friederich Engels ne fa una bellissima illustrazione nell'introduzione de "La situazione della classe operaia in Inghilterra" e William Morris, dal 1840, produce le sue stoffe con mirabili disegni e colori. È però solo con il liberty tedesco (jugendstil) e la secessione viennese (sezessionstil) ed ancora con la Bauhaus di Weimar (1919-32) che il design si sviluppa ed estende – se pur con tirature artigianali – a molti prodotti: posate, mobili, lampade,...

Così anche Thonet, lui sì in quantità industriali, dal 1850 produce sedie, poltroncine, tavoli, ... in faggio curvato.

Gillo Dorflès: Naturalmente, questo in un secondo tempo, ma non c'era ancora una produzione industriale di serie. Non alla fine dell'800, ma, salvo poche eccezioni: Borletti, Bianchi, Beretta, e poche altre industrie, solo alla fine degli anni '30 comincia ad esserci un vero design di serie; prima c'era il design ma non la serie. Il vero design deve essere una vera produzione di serie. Questo comincia solo negli anni '30. Il merito culturale di questa svolta lo si deve alla perspicacia del Gruppo di Zurigo: Max Bill, poi Max Huber, trasmettono a Gianni Monnet del MAC e

allo Studio Boggeri di Milano i concetti teorici base dell'evoluzione del design in ambito industriale.

G.C.: In Italia il design si è sviluppato nel dopoguerra soprattutto a Milano, a Torino e, successivamente, in Brianza.

Pensiamo a grandi industriali quali Pirelli, Borletti, Necchi, Olivetti, Alessi, nei più disparati campi; nel settore automobilistico Alfa Romeo, Lancia, Ferrari, Maserati, con la collaborazione anche di carrozzieri come Bertone e Zagato, e nell'arredo B&B, Cassina, Flos, Artemide, Kartel, Zanotta, e tanti altri...

G.D.: Abbastanza recentemente ... Le macchine da cucire sono uno dei primi esempi su scala industriale, infatti i primi esempi importanti sono proprio quelli della Singer che, negli Stati Uniti, a partire dal 1870 produrrà già oltre 200.000 esemplari l'anno, per raggiungere nel 1915 - nel mondo - i tre milioni di macchine e, negli anni '30, impianterà una sede anche a Monza. La Borletti, per citare una ditta italiana, tra il 1880 e il 1895 si mise a produrre industrialmente dapprima orologi da tasca, poi con sveglia, e successivamente macchine da cucire.

G.C.: La qualità del design a Milano, Torino e, per auto e moto, in Emilia è diventato uno dei fattori propulsivi della produzione, estendendo

gli effetti estetici in altre nazioni, in particolare Germania e Giappone.

G.D.: Sì, Torino e Milano sono contemporanee.

Su scala internazionale il design italiano arriva tardi, c'è prima quello scandinavo e tedesco, il primo design connesso all'arredo che ha avuto uno sviluppo internazionale è quello svedese con Ilmari Tapiovaara, Eero Saarinen e altri, quello italiano viene dopo.

G.C.: Quali sono, nell'ambito del design, le influenze italiane su altre realtà?

G.D.: Tutto il settore connesso all'alimentare, dalle stoviglie alle posate; ad esempio la famosa pesciera di Roberto Sambonet e il vassoio "Tiffany" di Silvio Coppola. Direi che questo tipo di design è tipicamente italiano. In particolare la Alessi, fondata nel '21, ha avuto il merito di ricercare nuove tipologie formali - a partire dal '55 con Ettore Sottsass, Achille Castiglioni, Aldo Rossi; in questo settore l'Italia è stata, dopo il periodo jungendstil, all'avanguardia.

G.C.: Anche le mostre di design ebbero il merito di stimolare una miglior qualità dei prodotti. Ricordo solo le prime esposizioni di Monza a Villa Reale (1923), la Triennale di Milano, e quelle di Cantù (Selettiva del mobile) e Mariano Comense (Biennale dello standard dell'arredamento).



Piatto in ceramica, 2010, eseguito presso il laboratorio Ernan di Albisola Superiore (SV).

Queste ultime, meno conosciute ma altrettanto efficaci, affiancavano a industrie nascenti grandi designer italiani ed europei.

G.D.: Sì, la mostra "Arti decorative" di Monza, promossa dall'allora presidente dell'Umanitaria Guido Marangoni, si aprì al mondo dell'arredo invitando, anche, una ditta russa "Baranvski" che presentava prodotti artigianali in una saletta decorata con un murale di Vsevolade Nicouline.

Il primato passò poi alla Triennale di Milano. Anche in tutta Europa si organizzarono mostre, in particolare dedicate all'arredo: in Olanda ad Utrecht, in Belgio a Bruxelles, in Germania a Colonia, in Svizzera a Ginevra; queste manifestazioni hanno avuto molta importanza nel far conoscere il più innovativo design italiano.

G.C.: Vi furono poi artisti e designer italiani ed europei che influirono sulla qualità del design come

Bruno Munari, Carlo De Carli, Gio Ponti, e alcuni grandi industriali quali Adriano Olivetti, Castelli (Kartell), Gismondi (Artemide), e successivamente industrie della Brianza come Molteni, Lema, Poliform, che indirizzarono e sostennero manifestazioni che hanno avuto effetti benefici sulla qualità produttiva fino al Salone del Mobile, alla Milano-madeindesign e alla futura esposizione permanente, degli oggetti premiati con il Compasso d'Oro, che verrà allestita in via Bramante a Milano a cura di dell'Associazione per il Disegno Industriale (ADI).

G.D.: Non solo in Italia, ma anche dalla vicina Svizzera ci giunsero contributi fondamentali allo sviluppo del design, in particolare dal solito Max Bill, il Gruppo di Zurigo: Richard Paul Lohse, Camille Graeser e altri. Lo studio Boggeri di Milano è una derivazione della Svizzera. Gli svizzeri, come Max Huber, hanno portato allo studio Boggeri certe qualità, certe regole che poi sono diventate italiane, ma erano già svizzere.

Questo in Italia arriva solo con Nizzoli, Munari, Andries Van Onck, i fratelli Castiglioni, Zanuso, ma in un secondo tempo.

A quell'epoca Gio Ponti non è ancora un designer, disegna ceramiche con i fiorellini, si tratta sostanzialmente di un artigianato elevato, ma non di un vero design. La produzione industriale riqualificherà sempre di più la qualità degli oggetti.

G.C.: Oggi il valore e la valenza del design sono legati, anzi dettati dal grado culturale e dal gusto di chi acquista quell'oggetto....

G.D.: Una volta non c'era il design e quindi non c'era nemmeno la coscienza del fatto in serie.

Le aste, oggi, battono alcuni pezzi storici d'arredo di Gio Ponti, Albini, Sottsass J. a prezzi di alto livello. Il pezzo di design viene considerato un oggetto d'arte. Anche la coscienza dell'artisticità del design è abbastanza recente e va ad accrescere il valore del design stesso...

Ho voluto riproporre, uno stralcio dell'intervista a Gillo Dorfles che feci nel 2016 perché mi sono accorto, mentre stendevo quell'intervista, che il "segreto" dell'artisticità di una nuova disciplina – e qui mi riferisco alla disciplina del design, della moda o alla fotografia (oggi scontato, ma tutt'altro, negli anni '50 del novecento) era ed è l'altissima qualità che determina oggi come all'ora la differenza tra opera d'arte e prodotto artigianale. Può sembrare un'ovvietà, ma così non è. I nuovi linguaggi artistici si evolvono seguendo la casualità dei processi storici che in un'epoca avanzano nel Nord Africa, in una seconda fase nell'Europa Mediterranea e nel Medio Oriente e successivamente in Oriente, poi in Estremo

Gillo Dorfles con Ernesto Canepa, titolare della ditta ERNAN di Albisola Superiore, mentre graffia e dipinge una piastra di ceramica (2016).



Oriente (dal Myanmar al Giappone) e, forse, contemporaneamente all'area del MesoAmerica.

Perché questa considerazione molto, troppo estesa, perché solo così possiamo paragonare l'opera d'arte per noi indiscutibile, quale l'architettura, considerata dalla cultura classica –la madre delle arti- alla nascita delle nuove arti. Quando le culture antiche costruirono i loro luoghi sacri, le loro tombe con i loro recinti sacri, gli osservatori astrali; le loro infrastrutture (mura di cinta delle città, acquedotti/ponti; serbatoi-cisterne); essi erigevano opere ritenute fondamentali alla sopravvivenza e per esprimere ed elevare a miti: gli Dei, i monarchi e i loro eroi, senza ancora definire tali manufatti, vere e proprie "opere d'arte". È questo il motivo per cui chi non ha una visione lunga e chiara dell'evoluzione umana non riesce a interpretare quali saranno le nuove discipline che domani entreranno a far parte dell'arte, anche quella effimera. Una nuova arte ha già, da tempo, mosso i primi passi in questa prestigiosa sfera semidivina: la grande cucina (anche se gli antichi attribuivano un'altissimo valore, sia nelle culture classiche, così come in estremo oriente, dove viene considerato, non solo il risultato finale, bensì, l'intero processo di preparazione di alcuni cibi particolarmente delicati). Così come un domani poco lontano, ammireremo non solo l'arte del Giardino o, del creare grandi Parchi, addomesticando la natura del paesaggio: come abbiamo imparato dall'estremo Oriente e, più recentemente, dalla cultura inglese, ma anche, l'ammirare una fioritura (del ciliegio o dei pruni), in quanto stà cambiando –in tutti i settori dell'arte il fattore tempo. Comprendiamo come un'opera d'arte ci può suggestionare e rimanere impressa nella nostra memoria anche se l'evento è durato pochi attimi, proprio come uno sguardo, una carezza, un bacio fugace ha provocato in noi una emozione duratura e, in qualche caso, tale da essere immortalata nella nostra memoria. Quella che Dorfles chiarisce quando, sempre *nell'Introduzione al "Discorso tecnico delle arti": Giustificazione di un'analisi tecnica dei linguaggi artistici*; Gillo chiarisce del come considerare il concetto di tempo: *...Tempo, però, può essere successione d'istanti immobili uno accanto all'altro, oppure uno disgiunto dall'altro, in una reciproca posizione che possiamo già considerare spaziale; spaziale in quanto discontinua o spaziale anche nell'ammissione d'una continuità del loro fluire? Istanti successivi, ho detto, ma precedenti o seguenti? Istanti, rinnovamento comunque, di quiete o di moto, in cui l'opera vive e, vivendo crea. Il rinnovamento e il cambiamento dell'arte- in positivo e in negativo (degrado)- è un cambiamento connesso all'evoluzione e involuzione del contesto socio-economico e culturale. Così*

nel linguaggio, nel comportamento, nell'attività politica o nei rapporti economici. L'artista è colui che segnala e anticipa positivamente con opere d'arte e negativamente con opere kich; anche questa pare un'osservazione ovvia, ma qualcuno non la considererà tale se osserverà con attenzione le opere messe all'asta dalle maggiori case.

Alcuni anni fa, un'alta dirigente della notissima casa d'aste Sotheby's mi confermò che il discriminare non era la bellezza dell'opera (in quel caso alcuni lavori in ceramica) ma il loro valore di mercato che doveva superare un certo importo, indipendentemente dal contenuto estetico dell'opera.

Il vero artista è, quindi, colui che ci aiuta a capire i grandi mutamenti del gusto e dei valori ovvero dove la cultura odierna ci indirizza; tanto più oggi dove non basta più aggiornarci culturalmente perché i fronti aperti sono troppi, alcuni dei quali così lontani dalla nostra professionalità da non essere presi neppure in considerazione, ad esempio quelli chimici, bio-fisici, matematici, astronomici che- a mio avviso- definiscono le nuove e future frontiere dell'arte, che l'artista dovrà –con una narrazione più semplice e analogica- esprimere graficamente o con installazioni, per renderla intellegibile alla gente.

Lo stupore e la curiosità di Gillo

Quest'altre considerazioni le ho volute svolgere prima di descrivere lo stupore e la curiosità di Gillo di fronte alla realizzazione di: un mosaico, una acquaforte-acquatinta, una nuova ceramica, di un tappeto o di un multiplo in legno massello. Il Suo interesse partiva con il voler conoscere tutto il processo esecutivo, verificarlo con prove e riesecuzioni e, il preparare schizzi o il riproporre opere già eseguite portando con sé schizzi o copie dei lavori da apprestare, con uno scrupolo, anche nel periodo oltre i Suoi cent'anni, ammirevole.

Questo è uno dei Suoi segreti, ovvero osservare e chiedere, con modestia, quale fosse il metodo migliore per esprimere il Suo pensiero estetico, con un nuovo materiale o una diversa tecnica, per poi reinterpretarlo nel modo più attinente al progetto grafico (acqueforti) o, a quello ceramico, selezionando solo alcuni smalti che –prima dell'uso- sono tutti grigi: chiari o scuri, ma solo grigi, che –con la cottura- assumono il loro colore finale...

Il Suo insegnamento- per me- è stato quello che le opere entrano nella sfera dell'arte se confacenti al percepire attuale, dell'oggi, debbono non solo essere narrazioni inedite bensì eseguite con intelligenza e cura esecutiva. In tal modo, queste opere, potranno entrare in quelle strutture che l'uomo riporrà- con cura- nei luoghi di conservazione per essere tramandate e disponibili nel domani.

PRINCIPI NATURALI

L'ATTIVITÀ DELLA CASA DEGLI ARTISTI (2014-2018)

Jole de Sanna ha riconosciuto come uno dei punti imprescindibili della *Forma*¹ le opere e il pensiero di Giorgio de Chirico, il quale afferma che il poeta è colui a cui gli aspetti del mondo si presentano spogli di quella sembianza logica di cui l'umana abitudine li riveste. E se manca questa sembianza logica, ciò che rimane è la forma spettrale, come essenza, realtà, ciò che è.

Vedere lo spettro delle cose del mondo ci ricorda William Blake: il poeta come colui che usa l'immaginazione "*to see more beyond material reality, into the life of things*".

Considerare la forma spettrale del mondo corrisponde, nell'arte, alla distinzione tra immagine e rappresentazione. Se un artista si stesse, per esempio, interrogando sul corpo, potrebbe fare uno studio meticoloso di anatomia e dipingere-disegnare-scolpire un corpo iperreale o corrispondente ai canoni formalistici di una certa epoca. È rappresentazione, il senso (*the life of thing*) rimane fuori. Sto invece pensando al *Cristo crocifisso* di Velázquez², dove il corpo morto è reale perché te lo senti proprio pesare addosso, quasi a togliere il respiro. Corrisponde al senso che regge il credo cristiano di un Dio morto in sacrificio per l'umanità, e questo morto è reale perché si sente e se ne prende coscienza. (Velázquez traccia l'ombra scura del corpo

sul fondo verde in modo da rendere più intensa la percezione di caduta: è ovviamente una questione metafisica e non tecnica).

Riconoscere il pensiero nell'arte è stato il presupposto che mi ha portato ad avvicinarmi a Casa degli Artisti. Negli incontri ricordo che per la prima volta ho potuto confrontarmi realmente sulle questioni dell'arte. Si discuteva sul senso delle opere. Credo che si possa far iniziare la più recente fase³ di Casa degli Artisti (*Momento 20. Principi*) partendo da quel periodo (fine 2013).

Alla Casa degli Artisti si è sempre dialogato sulle mostre fatte e si sono descritte in modo preciso le opere, come interagenti tra loro e come agenti nel luogo in cui si trovavano. Si sono incontrati giovani interessati al confronto artistico, si è discusso il loro lavoro e si sono presentate nuove tematiche e osservazioni.

Il dialogo e la volontà di condividere le conoscenze si è posto in continuità con l'attività che da sempre caratterizza Casa degli Artisti. Da ciò si va realizzando la mostra *Effimeri* all'interno del Parque del Buen Retiro a Madrid, di fronte al Palacio de Velázquez, dove era in corso la retrospettiva *Luciano Fabro*⁴.

La mostra *Effimeri*, pur trovandosi in una piccola area circoscritta del parco e pur svolgendosi nel-

Veduta della mostra *Effimeri*,
Parque del Buen Retiro, Madrid, 2015.
© Casa degli Artisti Archivio



la durata percepibile di poche ore, ha generato effetti reali impossibili da ascrivere in un tempo-spazio rilevabile. Mi sono chiesta il perché e credo che ciò che conta, come sempre, è l'atto che ne sta alla base. Ce ne dimentichiamo ma questo vale per la percezione di ogni opera. Ed è questo che ci dice questa mostra nella sua apparizione non annunciata e nel suo immediato svanire. Non esiste più il tempo di un'opera del '300 e nemmeno lo spazio originale in cui stava. Eppure l'opera rimane come atto. **E questo è testimonianza del pensiero nell'arte e non un "punto di vista" sull'arte.**

La mostra è l'estetica dell'opera d'arte (Aesthesis, il senso dell'azione).

Anche la mostra è ricerca. Ciò mi è stato chiaro nel periodo in cui si è lavorato al progetto *Ex Ante*.

Ex Ante si è sviluppato come trittico di mostre allestite nell'oratorio di Villa Venier Contarini a Mira. Ci si è accorti che le mostre andavano a comporre una progressiva risoluzione della questione dell'iconoclastia contemporanea. Le opere assorbivano il registro "trascendente" insito nel luogo di culto. Come se fossero state commissionate per "colmare" l'oratorio e non come mera decorazione.

La prima mostra *Stratigrafia*⁵ ha realizzato un dialogo "stratigrafico" con lo spazio. Le opere sembravano "stendere" un nuovo strato nel luogo e allo stesso tempo provenire da "in profondità"; la presenza di un intero corpo era evocata dal calco di due piedi capovolti, posati sul pavimento, o come *Il sogno della Ragione* di Diego Morandini: quattro teli di tessuto semitrasparente dipinti ad olio, dove è riportato un disegno ingrandito e sgranato che nel suo manifestarsi, attraversando la navata centrale dell'oratorio, sembra impressionarsi sulle pareti e contemporaneamente rivela alla mente un'immagine immediatamente persistente nella memoria.

La seconda mostra *Mira*⁶ ha svelato la sacralità del luogo attraverso la luce. "Mira" è anche la denominazione di una tipologia di stella. Penso all'opera *Display* di Claudio Citterio: una striscia plastica attraversava la navata centrale dell'oratorio, ma percorrendola ci si accorgeva che nei punti in cui la luce, entrante dalle lunette in alto, veniva filtrata da questa striscia si creavano degli aloni magenta. Seguendo questo colore lo spettatore viene portato a realizzare di essere dentro ad uno spazio indeterminato ma definibile⁷ attraverso questa intercessione della luce. Si sente ricostruito il legame della luce con la sua natura metafisica.

La terza mostra *Ex Ante*⁸ diventava il punto culminante di questa progressiva riconciliazione dell'arte

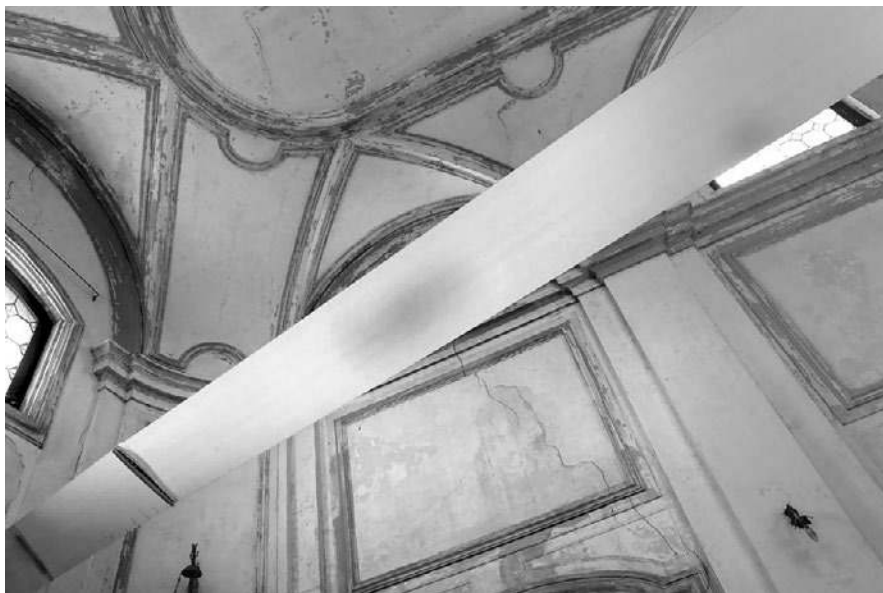


con il Sacro (?). E l'opera come ponte per la trascendenza (?). Ho in mente *Viso* di Diego Morandini: un *Pantocrator* che appariva sulla parete dell'abside come un'emanazione, l'epifania di un'ombra diffusa da una luce che sta altrove. O *Istante* di Gianluca Zonca: un quadrato nero su cui appare un alone chiaro, che si espande e contrae in un tempo talmente dilatato da sembrare un respiro che proviene da una dimensione più ampia.

Ex Ante è il tentativo di dare una risposta alla dilagante iconoclastia contemporanea, intesa come tema dell'"icona" pop-occidentale. Su questo punto si potrebbe fare un lungo discorso su come "riempire" i luoghi di culto oggi, mi limito a menzionare che sull'altare dell'oratorio era presente una Bibbia

Diego Morandini, *Il sogno della ragione*, 2015, olio su tessuto, m 7x5.
Mostra EX ANTE "Stratigrafia", Mira (VE), 2015.
© Casa degli Artisti Archivio

Claudio Citterio, *Display*, 2011, abs, luci ambiente, m 19.
Mostra EX ANTE "Mira", Mira (VE), 2015.
© Casa degli Artisti Archivio



Gianluca Zonca, *Istante*, 2014, lastra in metallo, vernice bianca, vernice termosensibile nera, timer, piastra riscaldante, cm 65x65.

Mostra EX ANTE "Ex Ante", Mira (VE), 2015.

© Casa degli Artisti Archivio



aperta sul versetto dell'Esodo ritenuto a prescrizione dell'iconoclastia, tradotto e interpretato in modo da diventare a difesa dell'immagine: *"Non ti farai idolo né rappresentazione alcuna di ciò che sta lassù nel cielo, né di ciò che sta quaggiù sulla terra, né di ciò che sta nelle acque al di sotto della terra."*⁹

La mostra come estetica dell'opera d'arte corrisponde ad una forte presa di responsabilità da parte dello

spettatore. Un esempio che considero importante in tal senso è la mostra *Astratta*¹⁰ a Perugia.

"Tre opere in un piccolo spazio schermato da un vetro. Avvicinandosi, attraverso il riflesso del proprio corpo, si annullano gli altri riflessi e si vedono le opere. In quel momento si è proiettati all'interno." L'unica possibilità per esperire le opere era, avvicinandosi, attraversare il proprio riflesso con lo sguardo.

Un'astrazione da sé, come vedersi da fuori con la



Conversazione a margine della mostra *Incorso*, SpazioBorgogno, Milano, 2017.
© Casa degli Artisti Archivio

lente della nostra interiorità. Diventava l'unica possibilità e via obbligata per entrare nello spazio delle opere. Questo luogo dell'interiorità portata fuori è diverso dallo *Spazialismo* di Lucio Fontana; il *Concetto Spaziale* è un'immersione nello spazio, una caduta oltre. Realizzare un luogo portando fuori la propria interiorità vuol dire che ogni modifica esterna corrisponde ad una modifica interna. Per essere testimoni della mostra serviva coraggio. E sempre chi attraversa l'opera da testimone si fa *martyr*.

L'esperienza dell'opera genera delle conseguenze. In occasione della presentazione della mostra *Tempo rovesciato*¹¹ presso la torre campanaria di Alfianello, Gianluca Zonca lo ha spiegato: le opere hanno agito in quel luogo, senza le opere il luogo torna ad essere ciò che era prima della mostra, ma chiunque vi fosse tornato avrebbe avuto la sensazione di doverla ricostruire con la memoria. La particolarità della mostra è stato il fatto che si componeva tutta all'esterno della torre ma come se portasse fuori un interno, come un rovesciamento. Come *Corpo* di Diego Morandini, una lamina di bronzo che chiudeva l'entrata della torre, sembrava una superficie mossa da un moto proveniente dall'interno. Oppure come *Farfalla* di Claudio Citterio, un colore dentro alla torre che si riverberava scansionato sugli occhi di chi si trovava all'esterno.

Pensare alla forma spettrale del mondo – il pensiero nell'arte - vuol dire scavare, cercare, interrogare. L'arte dà risposte, forse non definitive ma come fondamento delle nuove. Perché l'arte dà risposte? Perché all'origine di ogni presa di coscienza dell'umanità c'è un'opera d'arte. Dietro l'uomo che scopre di avere un corpo e, attraverso il suo peso, di poter lasciare una traccia, c'è l'impronta della mano preistorica. Prende coscienza di sé lasciando un segno che gli corrisponde e gli permette di guardarsi da fuori. Dietro l'uomo che misura lo spazio e lo



fa suo, c'è ad esempio il *Salvator mundi* di Antonello da Messina¹³ nel semplice gesto della mano benedicente. Le opere d'arte appaiono, necessarie. Riguardano tutti e come il Sole rendono le cose visibili anche per chi non ne è cosciente.

Fotografia della mostra *Astratta*, Perugia, 2015.

Vetro, cm 180x70.

Senza Titolo, 2013, flauto in vetro, cm 22x1.

Senza Titolo, 1998, c-print, cm 16x56.

Senza Titolo, 2011, retina metallica, scritta in pasta siliconica, proiettore, cm 110x60.

© Casa degli Artisti Archivio

Note

¹ J. de Sanna, *Forma. Le idee degli artisti 1943-1997*, Costa & Nolan, Genova, 1998.

² *Cristo crocifisso* di Diego Velázquez, 1631, Museo del Prado di Madrid.

³ Ogni fase della storia di Casa degli Artisti è stata definita *Momento*. Per i *Momenti* precedenti si rimanda alla lettura delle due Cronistorie (L. Trombetta, *Casa degli Artisti. Cronistoria dal 1978 al 2003*, Per l'arte 19, 2003 / G. Solero, *Casa degli Artisti. Cronistoria seconda parte dal 2003 al 2009*, Per l'arte 21, 2009).

⁴ Luciano Fabro, Palacio de Velázquez, Madrid, 27 Novembre 2014 - 12 Aprile 2015.

⁵ *Stratigrafia*, oratorio di Villa Venier Contarini, Mira, 2 Maggio - 3 Giugno 2015.

⁶ *Mira*, oratorio di Villa Venier Contarini, Mira, 6 Giugno - 2 Luglio 2015.

⁷ Questa è la forza dell'opera per quanto il concetto sia un osimoro.

⁸ *Ex Ante*, oratorio di Villa Venier Contarini, Mira, 4 Luglio - 19 Settembre 2015.

⁹ *Esodo*, retrospettiva di Diego Morandini alla Casa degli Artisti di Milano, Gennaio 2007.

¹⁰ *Astratta*, Fuseum, Perugia, 4 Ottobre 2015

¹¹ *Tempo rovesciato*, torre campanaria di Alfianello, Brescia, 22 Maggio 2016.

¹² L. Fabro, *L'atto artistico*, testo presente in *Arte torna arte. Lezioni e conferenze 1981-1997*, Einaudi, Torino, 1999.

¹³ *Salvator mundi* di Antonello da Messina, 1465-1475, National Gallery di Londra.

COSTRUZIONE E PARTECIPAZIONE

DUE FOCUS SULLA BIENNALE DI ARCHITETTURA 2018, VENEZIA

Il 26 maggio si è aperta al pubblico la Mostra Internazionale di Architettura, che resterà visibile fino al 25 novembre 2018 ai Giardini, all'Arsenale e in altri spazi distribuiti all'interno del territorio veneziano. Il titolo della Mostra è *Freespace*, scelto dalle curatrici Yvonne Farrell e Shelley McNamara, *rappresenta la generosità e il senso di umanità che l'architettura colloca al centro della propria agenda, concentrando l'attenzione sulla qualità stessa dello spazio.*

Focus 1: un caso italiano all'estero

Nelle parole utilizzate nel testo di presentazione, le curatrici di questa Biennale di Architettura parlano di "generosità" e fanno riferimento a quegli elementi costruiti le cui potenzialità insite nell'architettura coinvolgono attivamente il pubblico. Tra questi il Padiglione dell'Argentina dal titolo *Vértigo Horizontal* sito negli spazi dell'Arsenale; nei Giardini, il Padiglione del Brasile dal titolo *Muros de Ar / Walls of Air*, il Padiglione della Germania *Unbuildings Walls* concepito come spazio di memoria, quello Svizzero *240: House Tour* che riflette sull'identità degli spazi domestici in cui un modulo abitativo viene ripetuto più volte coinvolgendo lo spettatore in un percorso fuori scala; e lo spazio del **Padiglione Olandese dal titolo Work, Body, Leisure**. Quest'ultimo si presenta come una sala d'attesa, lo-

cker, di un arancio sgargiante. Lo spettatore si trova di fronte a una serie di sportelli numerati ed è fortemente stimolato, dalla composizione dell'ambiente, ad aprirli in uno stato di compulsione. Alcune aperture rispettano le dimensioni degli sportelli, altre invece si aprono a dimensioni di porta per permettere l'accesso al pubblico in altri ambienti che sono inizialmente, in modo molto studiato, occultati alla vista. Il lavoro sinergico dell'Het Nieuwe Instituut e della curatrice Marina Otero Verzier si estende alla collaborazione con artisti, ai quali è stato chiesto di lavorare sulle tematiche insite nella storia della costruzione dello spazio, partecipando ad una "open call", il tema *tratta le configurazioni spaziali, le condizioni di vita e le nozioni del corpo umano generate dai cambiamenti dirompenti nell'etica e nelle condizioni del lavoro. Il progetto incoraggia creatività e responsabilità in campo architettonico in risposta alle emergenti tecnologie dell'automazione. Il Padiglione è concepito come una ricerca internazionale.* Tra le opere degli artisti vincitori del Bando, nascoste dietro gli sportelli, c'è l'installazione video degli italiani Giuditta Vendrame, Paolo Patelli (entrambi ricercatori nel campo del Design) e Giulio Squillaciotti (Artista), situata all'interno dello sportello #WAITING ROOM. L'opera s'intitola *Shore Leaves*.

Attraverso una breve intervista agli artisti si può su-

Padiglione Olandese - Biennale Architettura 2018 - foto di Daria Scagliola - Het Nieuwe Instituut Rotterdam.



Valeriana Berchicci

bito evincere i temi su cui si sono confrontati e che costituiscono l'intero Padiglione.

Valeriana Berchicci: Nel processo d'ideazione, costruzione e realizzazione dell'Opera *Shore Leaves*, quali sono state le metodologie adottate visto che le vostre caratteristiche professionali appartengono a discipline diverse? Come si è sviluppata la commistione tra le vostre discipline di appartenenza, anche nel risultato finale, in rapporto con lo spazio costruito in cui la vostra opera si colloca?

Giuditta Vendrame, Paolo Patelli, Giulio Squillacioti: Abbiamo da subito stabilito dei parametri d'azione che partissero dalle singole esperienze e rispettivi background, individuati i quali il lavoro avrebbe dovuto prendere necessariamente una piega "a tre" dove applicavamo la perdita di competenze singole (de-skilling) per costruirne una collettiva unica, di modo da condividere un vocabolario che si compilasse mentre ne eravamo in cerca, insieme. Lo spazio e la destinazione venivano dai curatori, noi ci siamo adattati trovando una soluzione che fosse congeniale alla sala d'attesa e al locker.

VB: Per definire e analizzare le diverse fasi di ricerca, progettazione, realizzazione dell'opera, ri-

spondete alle seguenti domande brevi: **Chi? Cosa? Perché?** (domande che sollecitano il desiderio, l'interesse, la necessità e la propria responsabilità nel fare, il «Perché?» definisce, inoltre, la fase cruciale del processo, quella della definizione, della ricerca e della riflessione che sta alle origini del percorso); **Come?** (si riferisce al medium); **Dove? Quando?** (legati al tempo e allo spazio); **Per chi?** (non è solo definire i destinatari del lavoro, persona singola o pubblico determinato, ma è anche quando esso è rivolto a se stessi, sarà comunque soggetto ad uno spazio di comunicazione e condivisione).

GV, PP, GS: Risposte

CHI? - I marinai, le navi cargo, i porti e molto di ciò che ruota intorno a queste vite, ambienti e spazi. I sistemi di lavoro passati, l'automatizzazione del lavoro e i sistemi futuri. E per noi stessi: per molti aspetti crediamo abbia ragione chi dice che il mondo della logistica sia l'avanguardia, l'anteprima del quotidiano di molti altri lavoratori. La retorica che accompagna l'introduzione delle tecnologie dell'automazione è fortissima. Noi siamo andati a vedere come appaiono quelle poche ore liberate dal lavoro, sapendo che forse ci avremmo trovato indizi sul futuro di molti;

COSA? - Il mutamento dei sistemi di lavoro marit-

Padiglione Olandese - Biennale Architettura 2018 - foto di Daria Scagliola - Het Nieuwe Instituut Rotterdam.



timi, il tempo libero dei marinai e il relativo tempo a bordo. "Shore leaves" sono le ore che i marinai spendono a terra, fuori dagli obblighi di lavoro. Sono vitali per la loro salute mentale, il loro benessere, e rappresentano i pochi momenti in cui possono mettersi in contatto con la famiglia e gli amici. Gli spazi e i tempi rimodellati a uso delle macchine però hanno reso più difficile l'attraversamento delle aree portuali e molti marinai non scendono più a terra. Ci sono distanze difficili da colmare, questioni di sicurezza e questioni legali che spesso impediscono ai marinai di lasciare le navi;

PERCHÉ? - *Perché il 90% delle merci si muove per mare e il lavoro di chi sposta e maneggia queste merci prima che arrivino a noi è un lavoro di cui si sa poco, come del tempo libero dal lavoro dei marinai. In particolare, concentrandosi sugli spazi e sui gesti del tempo di attesa, il lavoro si confronta con una realtà generalmente nascosta, mettendo in questione il significato di ciò che resta ai marinai, ai margini delle operazioni di carico e scarico ormai automatizzate, nella mancanza di una cura specifica, e nel contesto di regole e protocolli che sono ormai più stringenti per le persone che per le merci;*

COME? - *Un'installazione video a due canali, muti, che diventeranno un film tradizionale a canale singolo con audio e una struttura narrativa precisa;*

DOVE? - *Porto di Marghera, il Porto di Rotterdam, Seamen's Clubs a Venezia e Rotterdam per le riprese; Rietveld Pavilion (Padiglione olandese presso i Giardini della Biennale) per l'esposizione, eventi*

pubblici di discussione e riflessione che si terranno in autunno a Rotterdam e a Venezia;

QUANDO? - *Riprese tra Aprile Marzo e Maggio - Mostra da Maggio a Novembre, eventi pubblici in autunno;*

PER CHI? - *Per i marinai e per palesare ad un pubblico che ne sa poco, ciò che fanno. Per noi tre, per conoscere di più questi sistemi e per un pubblico che speriamo si generi a partire dal nostro lavoro.*

Focus 2: Biennale Sessions: ARTE PUBBLICA - La Escuela Moderna

Da molti anni la Biennale dedica uno spazio, nell'Arsenale, all'Educazione. Il programma si chiama **Biennale Sessions** e include la partecipazione, con diverse tipologie di attività, di Scuole, Accademie e Università nazionali e internazionali.

Quest'anno la Biennale sessions è stata inaugurata in apertura dalla Escuela Moderna con una conferenza sull'opera pubblica *Slancio* realizzata da Massimo Mazzone e Giacomo Tringali presso l'aeroporto di Venezia. La conferenza si apre con l'intervento dell'Ing. Andrea Imbrenda la cui presentazione accende una fioca luce sull'oscuro e recondito mondo della tecnica a supporto dell'arte, il cui maggior pregio è di non apparire.

Slancio è l'esempio di una scultura pensata per lo spazio aperto che si rifiuta alla retorica del monumento celebrativo e attraverso l'astrazione della forma, e la pratica della sua costruzione, stabili-



Massimo Mazzone, Giacomo Tringali,
Slancio, 2017, acciaio corten, h. 9 metri,
Aeroporto Marco Polo, Venezia.



sce un rapporto non gerarchico ma concettualmente denso con l'architettura, dichiara Paolo Martore invitato ad intervenire al dibattito.

La conferenza si arricchisce con l'intervento di Matteo Binci, giovanissimo studioso, focalizzato su due aspetti importanti del costruire: il luogo e il processo. Analizza le opere *Reality Properties: Fake Estates* dell'artista Gordon Matta-Clark e *2146 Stones – Monument Against Racism* di Jochen Gerz per sottolineare la problematica degli spazi all'interno dei sistemi di pianificazione dello spazio urbano e le possibilità di generare processi di condivisione e comunicazione dell'arte pubblica.

Dallo scambio con il pubblico, presente alla conferenza, a cui partecipa anche l'arch. Giampaolo Mar progettista dell'aeroporto di Venezia, emerge una problematica seria che riguarda lo stato italiano, relativa ai bandi pubblici e alla Legge detta del 2% che obbligherebbe le amministrazioni comunali che fanno lavori pubblici a riservare questa quota alle opere d'arte pubblica, ma purtroppo viene spesso disattesa.

Gli artisti dello Slancio Massimo Mazzone e Giacomo Tringali rispondono così alle semplici domande riguardanti una metodologia del progetto:

Valeriana Berchicci: Chi? Cosa? Perché?

Massimo Mazzone, Giacomo Tringali: *Slancio* è un'opera pubblica nata dalla partecipazione a un bando di concorso gestito da SAVE Società Aeroporti Venezia, un bando per Imprese. Abbiamo

partecipato in partnership con Progress Engineering e Tecnostrutture, Impresa che costruì parti rilevanti dell'aeroporto. Volevamo un'équipe molto competente.

VB: Come?

MM, GT: *L'opera rientra nella categoria "Sculptura Costruita" (Scuola di Nicola Carrino), è un unico foglio di acciaio COR-TEN A, autoprotettivo che opportunamente tagliato (non è stato calandrato, curvato, etc), realizza un prisma curvilineo elicoidale che richiama un decollo o un atterraggio ma anche una forcola o un aratro visto che il "lavoro delle genti venete" era tema del bando. Inoltre le fondamenta dell'opera riprendono i temi delle palificazioni veneziane, di cui il discorso sulla struttura invisibile dell'ing. Imbrenda, durante l'intervento in conferenza, fa riferimento.*

VB: Dove? Quando?

MM, GT: *Nell'aeroporto Marco Polo di Venezia, tra due rampe stradali. Il bando di concorso è stato indetto nel 2012 e doveva concludersi in sei mesi ma a causa di problemi burocratici, l'opera permanente è stata completata nel 2017.*

VB: Per chi?

MM, GT: *L'opera è al livello del suolo ed è accessibile non è adagiata su un piedistallo ma esce direttamente dal terreno. Il pubblico ha tutte le possibilità di avvicinarsi e toccarla con mano.*

Shore Leaves Still -
video courtesy by Giuditta Vendrame,
Paola Patelli, Giulio Squillacciotti.

DIVORARE STANCA?

ANTROPOFAGIA E SELVAGGI NELLE OPERE DI DIAS&RIEDWEG

Si è tenuta a Roma, negli spazi di Auditorium Arte e Macro Testaccio, una mostra a cura di Anna Cestelli Guidi su Dias & Riedweg, duo artistico elvetico/brasiliiano. Mauricio Dias & Walter Riedweg hanno elaborato una mostra dal titolo *Other time than here. Other place than now*. La riflessione è incentrata sull'immigrazione e sui cambiamenti sociali e politici, considerando l'atto dello spostarsi e lo spostamento di oggetti, persone e immagini come matrici per la formazione della società e dell'individuo. Le opere di Dias & Riedweg, già esposte nella Documenta del 2007, costituiscono anche un promemoria delle radici antropofagiche specifiche della tradizione brasiliana, inaugurate dai racconti di sventurati viaggiatori naufraghi sulle coste, che riuscirono a sopravvivere al rituale antropofago dei Tupi, macrogruppo etnico indigeno storico del Brasile. Quelle vicende costituirono un discrimine sul selvaggio buono, docile e ammaestrato, facile da convertire e porre al lavoro, in opposizione al selvaggio cattivo, mostro famelico e divoratore del colonizzatore.

Oggi il selvaggio è sfaccettato, figura plurima tra l'esaltazione per uno stato vergine di non addomesticamento e l'essere flagello di una condizione primitiva e incompleta. In ogni caso, il selvaggio è al di fuori delle leggi, non risponde alle normali condizioni. Momento di rottura del prestabilito, ma anche mantra odierno nella via alla felicità. Picasso scriveva: «Se io dipingo un cavallo selvaggio, magari non vedrete il cavallo ma senz'altro vedrete

il selvaggio», perché al di là della chiara raffigurazione, sussiste l'impeto del selvaggio, odore acre e insopportabile che trasuda in ogni dove. Selvaggio lo è anche un fiore, una forza, una montagna, una poesia, un bacio, una situazione, una musica, una sorgente, una bestia, una parola e il cuore selvaggio, distruttore incontrollabile e incomprensibile. Ma il selvaggio per antonomasia non è selvaggio se non divora. Allora eccoli i Tupi, praticanti dell'antropofagia, ultimo impeto famelico nella lotta per la vita. Mangiare o essere mangiati, unico dualismo sopraggiunto all'oppressione. Fu questa la fine del selvaggio nella civiltà, calpestato a morte perché Altro. Quanto detto è rintracciabile in *FUNK STADEN*, un video di Dias & Riedweg che unisce due immaginari precisi: le favelas e l'antropofagia. Al ritmo danzante del *Funk Carioca* (genere di musica dance nato nelle favelas di Rio de Janeiro negli anni '80) si consuma il rituale antropofagico. Dalla sovrapposizione di un'antica incisione e di un tetto delle favelas, si accende un fuoco attorno al quale uomini e donne vengono connotati da selvaggi non fosse altro che per le braccia e la gambe bianche sezionate e gettate a terra, quasi ciocchi di legno pronti ad ardere. È nella smorfia sorridente e maligna diretta alla telecamera che un uomo dà il via alle danze. Porta in trionfo un braccio, innalzandolo quasi come un pesce trofeo appena pescato. Il corpo bianco, mozzato e mancante viene dato alle fiamme, mentre si scatena tutto attorno una festa di suoni. Viene



Dias&Riedweg, *FUNK STADEN*, 2007, installazione a 3 canali video, 14' 32", dimensioni variabili.



Dias&Riedweg, *FUNK STADEN*, 2007, installazione a 3 canali video, 14' 32", dimensioni variabili.

meno la totalità olistica del corpo, imprescindibile qualità persa nei frammenti del torso classico. Sembra di rivedere le sculture della statuaria mutilate dal tempo e dalla storia. Se «*il destino di ogni immagine in movimento è di essere cancellata da una successiva*», è emblematico lo stacco che pone in sequenza il torso che brucia e il barbecue con la carne da consumo in cottura. Desiderio e appetito. Il coltello tagliente, minuzioso seziona. Gli organi genitali si surriscaldano, il contatto non avviene, ma nella simulata penetrazione si intravede quasi un morso famelico dal grande appetito. E finalmente arriva lei, la testa, centro nevralgico e logico dell'uomo, tuttavia inattiva, scossa solo dalla percussione del corpo di colei che la sorregge, donna nera. E poi di nuovo le danze, dimensione tribale alla quale nemmeno i bambini vengono meno, baccanale rumoroso con i corpi che si incontrano, il dionisiaco e l'energie vitali spensierate insieme alla vista tutt'attorno di un città muta e silenziosa, sospesa e inconsapevole.

Parte di questo immaginario è tratto dal libro *Wahrhaftige Historia* (Storia vera), scritto da Hans Saden a metà del Cinquecento sulla tribù brasiliana dei Tupinambà. Non a caso, all'interno del libro, si vede la testa di un uomo bruciare, circondata dai corpi nudi e selvaggi che consumano carne umana. Esseri ben lontani dai gentiluomini riuniti in una tavola imbandita. Oswald de Andrade scrisse nel suo Manifesto Antropofago: «*Solo l'Antropofagia ci unisce. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Unica legge del mondo. Espressione mascherata di tutti gli individualismi, di tutti i collettivismi. Di tutte le religioni. Di tutti i trattati di pace.*

Tupi or non tupi that is the question». In altre parole,

l'antropofagia non è vista come sola prerogativa dei Tupi e dei selvaggi, bensì è comune all'essere umano. È un modo di stare al mondo come lo è il pensiero selvaggio per Lévi-Strauss che non è il pensiero dei selvaggi, bensì il selvaggio pensiero, modo di rapportarsi alla realtà, ricongiunzione di corpo, mente e natura. Simile all'arte, alla poesia e alla musica, trova il suo principio in una scienza del concreto nella quale l'esperienza dell'altro in carne e ossa è la sola cura contro universalismo astratto ed eurocentrico.

Ritornando alla mostra di D&R, *HOT COALS* è un video-slot machines della durata di cinque minuti, senza premi né jackpot finale. D&R alternano immagini di scontri tra polizia e manifestanti ai simboli e ai mezzi della violenza poliziesca. Nelle sequenze si innesta un cortocircuito di forze alternate dove l'impeto delle azioni è metaforicamente comparato all'impeto della natura.

La slot machine parte:

/ Manganello / Pistola / Spray / Casco /

/ Lacrimogeno / Pistola / Spray / Elmetto /

Gioco di fortuna e casualità. Misure casuali schierate dalla polizia e dai militari?

Precisi schemi e indicazioni, formule geometriche della violenza, linee umane degli ordini che agiscono con un fine: porre fine. Soppiantare l'uno con l'altro.

/ Manganello / Manganello / Manganello / Manganello /

Condor GL-201 Medium range tear gas projectile

Scoppio! Il fumo sbianca l'immagine, esplodono i geyser, salta l'acqua, bolle la terra, soffia il vento, rimane la coltre. Fuga delle persone, passato e presente, bianco e nero; buio, luce dell'esplosione. Teste che saltano; reeplay della mazza da baseball.

Travolgente fiumana di gente. La colata di lava che fonde e trascina, amalgama tutto. Acqua e fuoco, aria e terra. Replay. Incendio. Dune del deserto. Cavalli imbizzarriti, stalloni al galoppo, l'orda barbarica verde militare. Vene che pulsano nella testa e nel corpo. Marciare, avanzare, flusso costante, binari del tram, nuvole perturbanti, perpendicolari allo scudo; sfondamento, blocco, polizia.

Si infrange il vento nelle dune del deserto. Sembra non sortire effetto, ma lo conosce e lo scoprirà meglio il viandante che verrà. Ieri, oggi e domani. Duna spostata, ordine rotto. Placca tettonica che avanza, smottamento del popolo, valanga di detriti, impeto dei sassi, caduta a valle dei sampietrini. La forza distruttrice.

HOME OF THE OTHERS è invece un'opera inedita prodotta durante il recente soggiorno degli artisti a Roma, presentata per la prima volta in occasione della mostra. Video installazione che ci introduce nei luoghi simbolo dell'ospitalità e dell'accoglienza ai rifugiati: il Baobab e gli edifici occupati del MAAM. La dimensione terrena di questi luoghi è riportata da un ambiente calpestabile di calcinacci e sassi, che apre vie esplorative tra le alternanze delle proiezioni e degli schermi. Riprese multicanale di una realtà frutto di politiche statali inefficienti in materia di immigrazione. In questo silenzio quotidiano trascorre inevitabile il tempo della vita, tra "soggiorni" con divani che si allagano e l'apparizione in cielo di altre migrazioni millenarie: quelle

degli uccelli. Volo simbolico delle libertà danzanti in mancanza di confini. Stormo apparentemente disordinato di frecce nere aeree che mirano al bersaglio. Spostamenti in attesa di mete. Di ritorno in terra, ecco le tende, grotte e ripari senza tempo, archetipi abitativi di sedentarietà imposte. Chiuse o aperte, ma in ogni caso forzatamente fisse. Soglie immobili tra il cielo azzurro e il Sottopasso Turbigo notturno. Inabitazioni instabili sotto un cielo fattosi improvvisamente cupo. Grigiore di futuro che solo un tiepido tramonto dorato romano scalda grazie a colori e candide nubi veneziane dipinte ad olio. Ma alla fine, l'illusione, e la speranza si rivela un'abominevole fiamma interiore, accesa da una natura trasognante, ma che la realtà dell'indomani subito dilava.

Eduardo Viveros de Castro nel suo libro *Metafisiche Cannibali* scrive: «Il fatto di favorire la propria umanità a deterioramento dell'umanità dell'altro, mostra una somiglianza fondamentale con questo altro che viene disprezzato: poiché l'altro del Medesimo (dell'Europeo) si mostra uguale all'altro dell'Altro (dell'indigeno), il Medesimo finisce per mostrarsi, a sua insaputa, uguale all'Altro». De Castro sottolinea la necessità di identificazione e costruzione di identità in base alla contrapposizione con l'Altro e nota che questa negazione affermativa è propria sia dell'indigeno che dell'Europeo. Il libro continua richiamando Lévi-Strauss che introduce una differenza sull'analisi dell'altro. Mentre gli Europei utilizzarono le scienze sociali, gli indigeni si affidarono alle scien-

Dias&Riedweg, *HOT COALS*, 2014, video installazione, 05' 36", dimensioni variabili.



ze naturali. Ne derivò che i primi testarono lo stato di essere animale o meno degli indigeni, mentre quest'ultimi si domandarono se gli Europei fossero dèi o banalmente uomini. Da questo si può ricavare velocemente quale dei due interrogativi sull'identità costituisca la domanda "la più degna di uomini".

Concludendo, la mostra ha avuto il grande compito e l'onere di iniziare a tessere una trama di conoscenze sull'arte e sulla cultura brasiliana, tuttora poco conosciuta ed esposta in Italia. Infatti, a parte gli scritti su Lygia Clark di Trini relativi alla XXXIV Biennale e quelli di Massimo Mazzone, editi dal ferro di cavallo nel 1999, la rassegna video *Altre visioni: libertà, politica e territorio nei video d'artista* di Complot S.Y.S.tem del 2006 al Padiglione Venezuela che proiettava tre video di Antonio Manuel, le mostre annuali del Padiglione Brasile alle varie Biennali, la mostra di Vincenzo Todolì all'Hangar Biccocca su Cildo Meireles, il ciclo di Transnational Dialogues al Sale Docks del 2015 (*AB-STRIKE*), Teresa Macrì con libro *Postculture* e il recente articolo di Paolo Martore sul Manifesto, diciamo che nel territorio nazionale non vi è molta attenzione al tema. Ed è anche in questa mancanza che acquista un maggior interesse la mostra, andando ad illuminare una ricerca artistica quantomeno trascurata. Mauricio Dias & Walter Riedweg, da parte loro, inducono a prendere in considerazione in che modo l'Altro viene creato perpetuando ghettizzazione, manipolazione e riscrittura. L'Altro, lo si vede nello

stereotipo del selvaggio e nel *Funk Carioca* dei nostri giorni, è il prodotto di una narrazione miope che tramuta una lettura parziale in una verità assoluta. Nel paese dei selvaggi, gli uomini mangiavano altri uomini, li masticavano, ma ne assorbivano poi le virtù, il valore. Era questo il senso dell'antropofagia. L'uomo bianco veniva bollito, ma per capire il suo essere divino o umano. Ciò rappresentava in qualche modo una presa in considerazione della diversità dell'Altro e l'esaltazione del suo valore. Era una raggiungimento e un arricchimento dell'anima, perché conoscere significava personificare e quindi ingurgitare e introiettare il punto di vista del soggetto di fronte. Pensiero in assoluta differenza dall'oggettivazione europea che cercava una codificazione del selvaggio e alla quale si oppose anche De Andrade: «*Contro il mondo reversibile e le idee oggettivate. Cadaverizzate. Lo stop del pensiero che è dinamico. L'individuo vittima del sistema. Fonte delle ingiustizie classiche. Delle ingiustizie romantiche. E la dimenticanza delle conquiste interiori*». Conquiste che risuonano anche nei versi del poeta brasiliano Joao Makoa:

*Cuore selvaggio,
famelico divoratore di cieli e uomini sospesi
tra i pilastri dei neri sottoboschi,*

*Rigurgita Amori,
nubi chiare dell'Altro
e inestirpabili semi dell'Anima.*



Dias&Riedweg, *HOME OF THE OTHERS*, 2017, video installazione a 2 canali, dimensioni variabili.

INCURSIONI NELLO SPAZIO PUBBLICO

I 40 ANNI DEL GRUPPO 78 A TRIESTE

Il Gruppo78 di Trieste dice nel nome un anniversario importante. E racconta i suoi 40 anni all'insegna dell'espressione contemporanea in un progetto piccolo nello spazio, largo nella veduta, deciso nell'affondo così da ricomporre esordi, vicende, progetti e polemiche. Materiale d'archivio sulle azioni e sulle installazioni prodotte, foto, video e progetti divisi in sezioni tematiche cronologiche ricordano, nei soli 40 metri quadri del triestino *Spazio Double Room*, le memorabili performance di Hermann Nitsch al Teatro Romano di Trieste, di Otto Mühl all'Istituto d'Arte "Nordio" fino ad arrivare alle azioni più recenti, come la performance *Dedicato a Maria* di (elisa)Beta Porro realizzata nel 2013 in Messico o l'azione corale in Piazza della Repubblica (TS) *Filo Rosso G78* del 2015 in occasione della rassegna ARTS Piazza dell'Arte Pubblica. Lo spazio *Double Room* accoglie testimonianze, rilancia collaborazioni, progetti, idee persone. Fa il punto su una produzione culturale che tra studi, convegni, saggi, riviste, conferenze materiali di comunicazione e diffusione artistica ha reso la città di Trieste un riferimento per la creatività contemporanea. Completa l'idea la presenza di opere di alcuni artisti aderenti al gruppo: Fabiola Faidiga, Paolo Ferluga, Guillermo Giampietro ed Elisa Vladilo. Dal tutto emerge come, dalla pittura alla scultura,

M. Farina, L. Flego, R. La Porta, V. Vivian, *Bubbly*, 1997. Courtesy Gruppo78



dalla fotografia alla performance alla sperimentazione corporea, teatrale e musicale, la mole di lavoro prodotta sia straordinaria, giungendo, secondo la stima che segue alla ricognizione storica sviluppata in questa occasione, quasi 600 progetti. Sono stati coinvolti nel tempo centinaia e centinaia di artisti, esaltando e rilanciando una progettualità sempre attenta ai temi del presente e capace di innescare dispositivi in grado di ricadere nella realtà in modo dinamico. Nato nel 1978 in una città "*propensa a guardare il passato piuttosto che il presente e il futuro*", nelle parole della sua storica fondatrice Maria Campitelli, il Gruppo78 ha contribuito ad allargare metaforicamente gli stretti confini di Trieste e rendere vivo un habitat mitteleuropeo oggi ricco di stimoli attuali cui concorrono una pluralità di operatori. Le linee guida del percorso dell'Associazione sono improntate al confronto e alla condivisione con realtà locali e internazionali nell'ottica di uno sguardo aperto e orizzonti ampi. Alla base è la curiosità di comprendere come l'arte interpreta e propone il cambiamento in un mondo che cambia rapidamente. Date le premesse, è facile notare come, a partire dalle storiche performance degli inizi legate al Wiener Aktionismus, i temi toccati siano stati molti: gli scenari prodotti hanno conosciuto la fiber art quanto il rapporto arte-moda, hanno posto al centro le nuove tecnologie ed oggi è la robotica che domina l'interesse del gruppo che si appresta al *Festival di Arte e Robotica* che si realizzerà dal 17 al 28 novembre di quest'anno, "contaminando", tra le altre sedi sparse nella Regione Friuli Venezia Giulia, la Centrale Idrodinamica del Porto Vecchio di Trieste, sito la cui riconversione è al centro del dibattito sui destini della città.

In questa complessità interviene il titolo dell'evento a esprimere con chiarezza una propensione: *IncurSIONi nello spazio pubblico* indica infatti l'attenzione verso la città in un laboratorio continuo e aperto. "*Gli spazi delle gallerie e dei Musei non bastavano, volevamo la città e i suoi abitanti, per un confronto continuo tra arte e vivere urbano*", afferma durante la presentazione dell'evento Maria Campitelli, raccontando quelle motivazioni rivolte allo spazio urbano che hanno costituito il leit motiv del gruppo. E allo spazio urbano si sono rivolti, all'insegna dello scambio e dell'interferenza, architetti, fotografi, urbanisti e pittori, musicisti, performer: nel tempo hanno disegnato nuovi bordi, mai fermi, mai quelli, tra l'arte e la città stringendo in modo sempre più serrato intorno allo spazio pubblico, inteso quale elemento chiave del benessere individuale e sociale, luogo della vita collettiva delle comunità, specchio delle relazioni, dei bisogni e delle tensioni che premono sull'anima e sul corpo urbano.

All'interno di questa progettualità, l'arte si è posta

come arte pubblica, impegnandosi direttamente con questioni relative al cambiamento sociale e spaziale. Ha posto attenzione a nuovi modelli di esistenza dell'arte nei confronti della città e ha cercato di individuarne caratteri e ruolo alla luce del potenziale trasformativo che questi modelli sono in grado di dispiegare. Molti davvero gli artisti coinvolti che spesso hanno saputo sacrificare la "creazione" come fatto individuale per aprirsi ad un senso collettivo del fare giungendo talora a rivolgersi a quanti un tempo destinatari conducendoli verso esperienze a carattere emotivo e topologicamente orientate a nuovi modi di vedere e immaginare la città.

Questo modo di guardare all'arte e di cercare nuove relazioni con la componente fisica e sociale del contesto ha conosciuto la sua massima concentrazione dai primi anni 2000, giungendo ad indagare lo spazio pubblico come inconscio urbano, cercando di potenziare l'esperienza nei confronti di questo, di istituire nuove relazioni sino a giungere alle esplorazioni e alla mappatura dei luoghi abbandonati, precorrendo quanto in seguito sostenuto dalle nuove tecnologie e dalla app in grado di geolocalizzare gli spazi e direttamente inserirli sulle mappe poi condivise da collettivi di cittadinanza attiva all'insegna della creatività.

Nei confronti dell'abbandono il Gruppo78 ha realizzato nel 2008-2010 il progetto *La città radiosa* che nasce dalla volontà di sensibilizzazione verso beni immobili dismessi della città, da recuperare attraverso l'ideazione creativa e trasformatrice di artisti e architetti, con la partecipazione anche di artisti di levatura nazionale e internazionale che si sono confrontati con la realtà del territorio.

Il progetto ha previsto una particolare ricerca e conseguente mappatura dei siti, pubblici e privati – ma anche luoghi aperti, giardini, parchi abbandonati – da riportare a nuova vita. L'associazione ha definito un *data-base* ricco di informazioni visive e scritte, cui hanno potuto attingere i molti artisti coinvolti nella *Città radiosa*, per elaborare possibili interventi di modificazione e di riutilizzo o semplicemente di immaginifico intervento creativo con cui evidenziare l'esistenza dei siti individuati.

L'operazione è diventata anche una mostra che ha proposto i vari interventi elaborati dagli artisti/architetti/urbanisti/creativi attraverso immagini, testi, materiale di progettazione e tutti quegli elementi ritenuti necessari per illustrare la natura e l'obiettivo degli interventi ipotizzati. Il tutto accompagnato da conferenze esplicative a scopo didattico e di informazione.

In termini di produzione culturale l'associazione ha anche pubblicato nel 2007 il volume *Public art a Trieste e dintorni* e sviluppato una serie di temi a supporto teorico della propria progettualità urbana.



E. Vladilo, *My favourite place*, 2007. Courtesy Gruppo78

21 giugno > 5 agosto 2018

DoubleRoom arti visive, via Canova 9, Trieste

a cura di Maria Campitelli e Massimo Premuda

Foto, video e documenti dall'archivio storico del Gruppo78

+ opere di Fabiola Faidiga, Paolo Ferluga, Guillermo Giampietro ed Elisa Vladilo

Con l'adesione di Casa dell'Arte Trieste

Segreteria Andrea Merotto - Ufficio stampa DoubleRoom arti visive - Allestimento

Massimo Premuda e Andrea Merotto - Grafica e montaggio video storici Cecilia Do-

naggio Luzzatto-Fegiz-V_ArT multimedia design - Riprese e montaggio video docu-

mentazione Paola Pisani-produzioni Elica

Si ringraziano Solidea Bravin, Gabriele Capobianco, Alessia Minca, Costanza Pesavento, Laura Tomasi e Sara Veglia

G. C. Venuto, *La città radiosa*, 2010. Fotografia G. Benedetti



LA MATERIA E LA FORMA DELL'IDEA

UNA MOSTRA E UN LIBRO DEDICATO A VINCENZO DI GIOSAFFATTE



Vincenzo Di Giosaffatte, Castelli, 2004.

Vincenzo Di Giosaffatte: la vocazione della ceramica Alberto Savinio insisteva sulla necessità della memoria; sul dovere di reagire all'impetosa erosione che, con silenziosa disaffezione, mira ad affievolire i ricordi, anche di vicende prossime alle nostre. Molti sono, in particolare, i torti e le smemoratozze, relativi al nostro pur cronologicamente vicino '900, che vanno risarciti. Questa mostra dedicata a Vincenzo Di Giosaffatte (1935-2006), e il catalogo che l'accompagna, appartengono al novero di tali doverosi tributi di riconoscenza.

Di Giosaffatte è stato, nel trentennio che intercorre dal 1975 agli albori del nuovo secolo, tanto sul piano propriamente creativo che su quello dell'influenza didattica, una presenza imprescindibile della ceramica italiana. Precisando subito: della *scultura* ceramica, perché la dignità del materiale e delle tecniche relative va, al suo riguardo, rivendicata con esplicitzza.

Talvolta la ceramica si fa ancora portatrice di un certo quale sospetto di ancillarità, quasi stentasse a scuotersi di dosso l'eredità, da una parte, dell'oggettistica d'uso; dall'altra di una modellazione

estemporanea. Si tratta, naturalmente, di un pregiudizio: presso ceti colti e informati, il confronto sulla dignità estetica del materiale figulino è risolto da tempo, in modo affermativo e perentorio. Un pregiudizio, dunque, ma di quelli duri a morire; e che erano particolarmente tenaci nel tempo in cui Di Giosaffatte cominciava la sua attività. Quanto ci volle, poniamo, perché le straordinarie *bottiglie* di Serafino Mattucci (un Maestro dallo sguardo esercitato: fu lui infatti a volere il Nostro nella sua squadra di docenti nella Scuola di Castelli) fossero comprese da tutti per quello che effettivamente sono, ovvero raffinate sculture, ammirate da Giò Ponti e da molti altri critici, studiosi, collezionisti?

E, se è pur vero che all'occhio dell'intenditore appare quale privilegio impagabile la liberissima duttilità della terra; la capacità, insomma, di fissare la prima impronta di una certa ideazione plastica, un po' come accade al disegno, tanto sul versante pittorico, che, a ben vedere, su quello scultoreo, ciò non basta a dissipare sempre inveterati luoghi comuni. Sia sufficiente accennare appena al ruolo fondamentale che la terra ha rivestito nel proces-

Trittico-Tormenti, 1993, semirefrattario
alta temperatura, h cm 55/60/55



Carlo Fabrizio Carli

so creativo di scultori tra i maggiori del '900, da un Arturo Martini a un Lucio Fontana – tanto per fare dei nomi di vastissima notorietà – da un Fausto Melotti a un Leoncillo, da un Nanni Valentini a un Giacinto Cerone, quest'ultimo trascorso come una meteora.

Ma non è neppure lecito trascurare le straordinarie valenze simboliche della terra plasmata; linguaggi – poco importa, ci ha insegnato René Guenon, quanto consapevolmente interpretati (valga per tutti il puro simbolo della croce) – che, grazie ai segreti delle cotture, all'insospettabile iridescenza di smalti e lustri, alle imprevedibili venature del craquelé, rinviando, con pregnanza evocativa, tanto al gesto creazionale divino, che al laboratorio dell'alchimista. A ben vedere, non è poi forse senza significato, riguardo a quanto appena detto, il rilievo che nell'opera del nostro artista assume il tema sacro (*La colonna della Passione*, 1996; *Natività*, 2000; *Giubileo 2000*); non mera condiscendenza verso una committenza cospicua, ma sentita adesione alla dimensione della trascendenza.

Sono convinto che questa premessa sia necessaria

per accostare in modo adeguato il lungo itinerario operativo di Di Giosaffatte, che risale nelle sue prove d'esordio nientemeno che all'estremo scorcio degli anni Cinquanta. Itinerario che ha costantemente coinvolto un'appassionata attività di promozione culturale. Sia sufficiente pensare al rilievo progressivamente assunto dalla Raccolta internazionale di Arte Ceramica Contemporanea di cui egli fu il principale ideatore e promotore, e che oggi costituisce, accanto alla collezione civica di testimonianze del celebre *Istoriato* sei e settecentesco, una componente essenziale del polo ceramico castellano e delle sue finalità didattiche. Queste ultime culminate in particolare nella lunga direzione dell'Istituto Statale d'Arte della sua città d'adozione Castelli, grazie anche al suo apporto, annoverata tra le capitali italiane della ceramica.

Più volte chi scrive ha ascoltato antichi allievi, fattisi ormai essi pure artisti autonomi e affermati, rammentare con gratitudine il ruolo fondamentale, in quanto a rispetto delle personalità degli studenti, ad apertura intellettuale e al sostegno concreto esercitato su di essi in passato dal docente/artista.



Certo e incerto, 2001, semirefrattario, cm 38x35x24

Percorso, tanto creativo che didattico, in cui, senza tuttavia sottrarsi al confronto e alla pratica di un artigianato di qualità, ha potuto trovar posto l'attenzione per la capitale lezione del Bauhaus gropiusiano. Ecco quindi l'interesse di Di Giosaffatte per il design e l'architettura, quest'ultimo alimentato dall'assidua frequentazione da parte del giovane studente del *Magistero d'Arte* di Porta Romana (dove avrebbe seguito l'indirizzo di Arte dell'arredamento), di importanti studi fiorentini di architettura, come quelli di Enzo Gori, di Cetica e Raspollini. Alla ricerca di sbocchi, anche produttivi ed economici, della ceramica, Di Giosaffatte fu sempre, anche da docente, interessato alla tematica dell'inserimento della ceramica nel contesto architet-

tonico, come dimostrano anche l'omonima mostra e il relativo catalogo, promossi dalla Scuola nel 2000. Pur non avendo trascurato, nella sua vita d'artista, di servirsi di altri materiali, l'ambito privilegiato di espressività del Maestro castellano, si conferma dunque quello della ceramica e, per maggior esattezza, del semirefrattario e del grés ceramico, materiale di cui egli apprezzava in particolare due qualità, la "duttile plasticità" e la capacità di restituzione del colore". Si deve in particolare a Di Giosaffatte, innanzitutto per il suo personalissimo apporto creativo, ma anche per l'instancabile opera di promozione, se un trentennio addietro ebbe a costituirsi un gruppo davvero autorevole di scultori ceramici – Roberto Bentini, Fausto

*Profilo dell'anima 1-2, 2002, refrattario
alta temperatura, h cm 79/80*



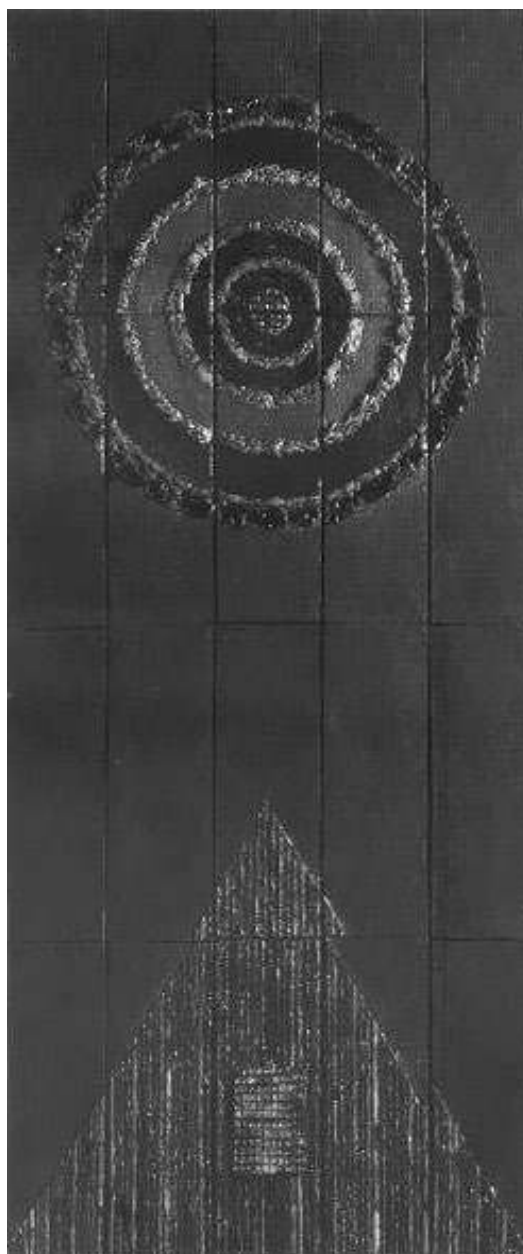
Cheng, Giorgio Saturni, Giancarlo Sciannella, e appunto Vincenzo Di Giosaffatte – impegnati, con un linguaggio tutto contemporaneo, a rilanciare l'insigne tradizione castellana. L'obiettivo era quello di sottrarsi alla scontata ripetizione del celebre *Istoriato*, nel quale, in altre epoche, eccelsero le dinastie dei Grue, dei Gentile, dei Pompei, dei Fuina, ma che risulta ormai quasi destituito di motivazioni che non siano strettamente commerciali (e anche queste indebolite). Purtroppo dopo una mostra significativa come *Artetempo* (1987), il sodalizio si allentò e ciascun artista finì per proseguire da solo per la sua strada. Eppure quell'ormai lontana esperienza resta a testimoniare non soltanto di un'intelligente operazione culturale, ma altresì di un metodo lungimirante di affrontare il futuro di Castelli e della sua produzione ceramica; avvenire reso ancora più problematico dai ben noti, devastanti eventi sismici.

Del linguaggio e delle scelte culturali assunte da Di Giosaffatte, come pure dei risultati da lui conseguiti, tratta con grande competenza Claudio Cerritelli in questo stesso volume. Io mi limiterò a ricordare come il lessico neoinformale in cui Di Giosaffatte si è riconosciuto, facendo proprie le estreme pulsioni romantiche e drammatiche in quello contenute e riversandovi le risorse di un raffinato mestiere figurino, si distingua per svariati caratteri peculiari. In particolare, l'aniconicità di un operare tutto concentrato sulle valenze tattili della materia, è parzialmente contraddetta o, meglio, in certo qual modo, bilanciata, dai ben noti *Profili umani* che, dell'intero operare del nostro artista, da quando cominciò a farvi sistematico ricorso, nei primi anni Ottanta, hanno assunto il significato di una vera e propria cifra stilistica.

Sia che si voglia leggere in essi, com'è stato ipotizzato (spettò, se non sbaglio, a Luigi Lambertini proporre per primo questa coinvolgente affinità), un'eco delle *Amalasunte* e degli *Angeli ribelli* liciniani; ovvero interpretino reminiscenze delle celebri piastrelle del soffitto di San Donato, inesauribile serbatoio dell'immaginario castellano, spetta comunque a loro – volti, via via, divaganti o smarriti, angelici o disincantati, lievi come farfalle, ovvero incorporati nella spessa materia dell'intervento ceramico – introdurre nelle elaborate composizioni di Di Giosaffatte la dimensione della figuralità e dell'elemento fantastico, del dato narrativo e di quello ludico (*Incontro solare*, 1993).

Tali motivi più distesi possono anche assumere valenza fortemente totemica, consista questa nella forma cilindrica delle *colonne*, ovvero in stele rettangolari cuspidate: *Colonna degli incontri*, 1986; *Scrutatori*, 1990; *Aspirazione corale*, 1990; *Incontro*

per la vita, 1995; *Intanto con noi*, 1994; *Polittico*, 2004, *Trittico*, 2004, etc. Volendo, in *Attrazione 2*, un pannello del 2004, si potrebbe anche rintracciare un'assonanza con i mandala tibetani, peraltro ampiamente presenti nei nostri scenari visivi. Articolazioni di un lavoro che si è andato elaborando nel corso degli anni (e dei decenni) con incontestabile coerenza e continuità interna (mi limito a ricordare la china *Aspirazione* del 1967, che sembra farsi ispiratrice del pannello *Musicale* di un trentennio posteriore), guidato da una tensione immaginativa che ha fatto di Di Giosaffatte – insisto a costo di ripetermi – una delle personalità più originali e autorevoli dell'operatività ceramica nell'Italia contemporanea.



Attrazione, 2004, semirefrattario nero
alta temperatura, cm 147x61

IL VALORE ESTETICO DELLA MATERIA INSONNE

I NUTRIMENTI PLASTICI DELLA CERAMICA

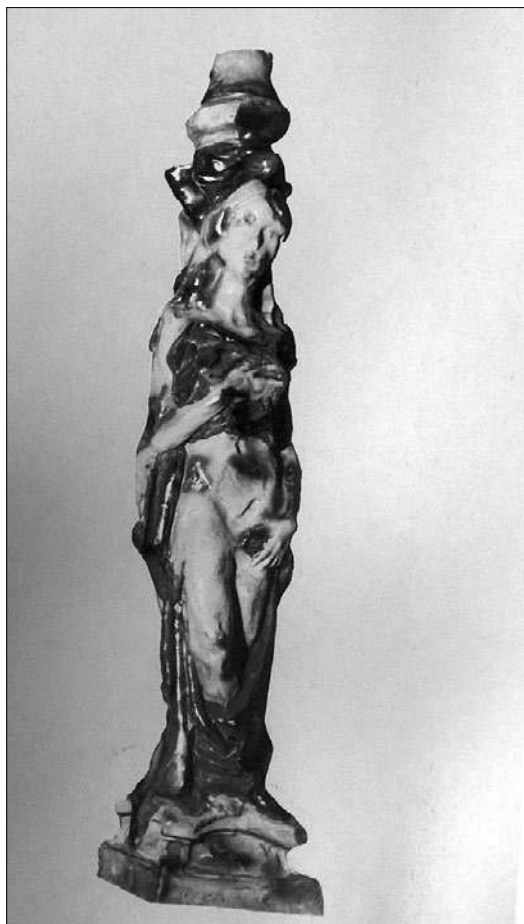
Bruce Chatwin nel suo ultimo romanzo pubblicato nel 1988 indagava in maniera appassionata l'ossessione quasi maniacale del collezionista Kasper Utz per le porcellane di Meissen¹. Attraverso le vicende del solitario protagonista, lo scrittore s'interrogava sulle possibilità di opporre all'ignoranza del potere la bellezza dell'arte, e compiendo una brillante confutazione sull'idea di possesso, riaffermava la forza mitica che ogni immagine dell'universo artistico portava con sé. Nel caso delle ceramiche si trattava tra l'altro, di una forza dettata dall'apparente fragilità del materiale e dall'essere oggetti poco ingombranti, una ragione questa che ne aveva favorito di certo la custodia segreta. "Un dipinto di un grande pittore poteva essere considerato patrimonio nazionale ed essere plausibile di confiscare - spiegava il protagonista del romanzo Utz - Ma la porcellana? La porcellana si poteva anche classificare come vasellame, e quindi (...) teoricamente senza valore. Mettersi a confiscare le statuette di ceramica poteva trasformarsi in un incubo burocratico"². Gli anni di cui racconta Chatwin sono quelli della guerra, e da allora, una maggiore conoscenza dei materiali ha pressoché rafforzato la convinzione di superare lo sfasamento di giudizio tra arte e

tecnica, e di valutare un oggetto artistico al di là delle categorie di uso, grandezza e materia, e di avanzare un giudizio soprattutto in virtù della finalità estetica. Argomento di certo insidioso, ma se pensiamo alla ceramica quale tecnica artistica tra le più antiche, dalle potenzialità indifferenziate di soluzioni plastiche ed uso³, ecco che può venire facile assecondare un giudizio critico seguendo ragionamenti affrettati e sommari.

L'origine antichissima di questa tecnica composta dall'impasto di argille più o meno depurate, ha costituito nel tempo la premessa di una ricerca artistica per molti aspetti singolare ma pur sempre marginale. A secondo dei composti dell'impasto e della gradazione di cottura e precisi percorsi di lavorazione, si è distinta negli oggetti a corpo poroso (come la terracotta, la maiolica e la terraglia) e a corpo compatto (porcellana e grès)⁴, senza per questo venir meno alla sua distintiva caratteristica: quella di essere materiale malleabile, estremamente duttile e fragile, predisposto alla trasformazione grazie all'azione del fuoco.

Al di là delle numerose digressioni sulle forme ed utilizzo, quello che appare interessante è vedere come questa tecnica artistica abbia continuato ad alimentare la fantasia degli artisti anche più moderni con esiti differenziati e "nobilissimi". Senza alcuna pretesa di ripercorrere le fasi che hanno segnato il suo sviluppo lungo tutto il Novecento, è senza dubbio interessante rilevare come contestualmente alla disaffezione generale verso le tecniche tradizionali da parte di gran parte degli artisti che operava nel secondo dopoguerra, ci fosse chi continuava ad identificarsi con l'oggetto d'uso manifestando una vitale curiosità verso una tecnica "minore" seppure dal consolidato passato. Pensando alla ceramica, nelle sue diversificate declinazioni, si registra un panorama assai articolato, che va dal rinnovato interesse per la decorazione al bisogno di rifuggirla scegliendo un linguaggio strettamente sperimentale. Se è vero che la moderna ceramica nasce intorno agli anni Trenta negli importanti centri artistici quali Faenza e soprattutto di Albisola⁵, dall'altro è vero che questo fenomeno ebbe sviluppi inaspettati anche in ambiti meno sospetti e con esiti tutt'altro che secondari o minori. È il caso di quanto avvenne a Roma negli anni dell'immediato dopoguerra, quando l'interesse per l'arte applicata aveva generato un momentaneo sodalizio tra artisti e architetti attraverso la progettazione di palazzi il cui valore aggiunto era costituito dagli "inserti decorativi d'autore"⁶. In quegli anni, la ceramica la facevano tutti. Si trattava di una scelta anche dettata da una richiesta di mercato (soprattutto americana) che in questo mezzo espressivo riconosceva una

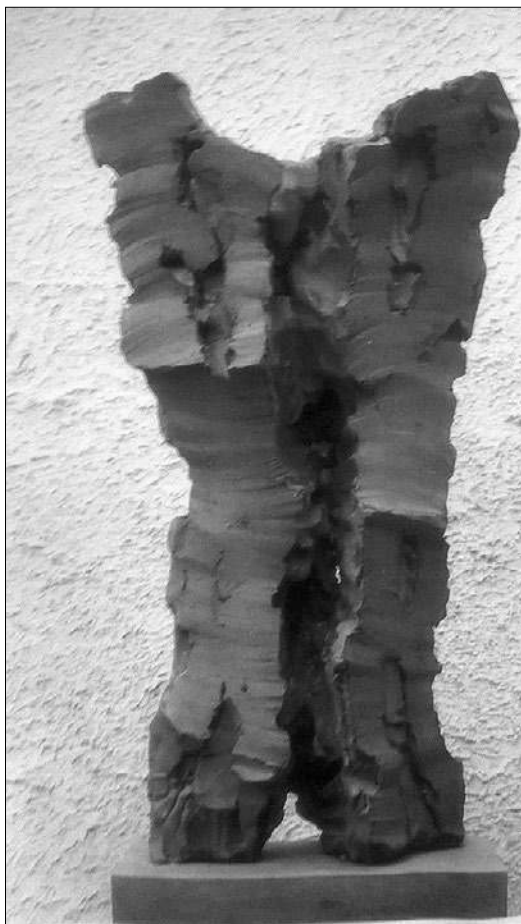
Leoncillo, *Cariatide* (Elemento per balaustra), 1945, maiolica policroma e terzo fuoco, cm 99x25x25.



originale impronta della creatività mediterranea. Accanto ai ceramisti per tradizione familiare come i Cascella si unirono pittori che occasionalmente dipingevano sulla ceramica, come Guttuso, Gentilini, Savinio e lo stesso Severini, riuscendo così a realizzare i loro soggetti preferiti. In questo contesto vale la pena ricordare l'attività svolta da Enrico Galassi⁷ che credendo nella possibilità di una collaborazione concreta tra artisti e architetti si fece promotore di un'iniziativa unica nel suo genere: aprire una bottega dove lavorare, tra l'altro con la ceramica⁸. In una Roma che stava diventando vitalissima sotto ogni aspetto artistico e culturale, frequentata da cineasti e letterati da tutte le parti del mondo, l'impresa dello studio- laboratorio aperto a via Giulia costituiva una speranza per la ripresa economica che aveva come principale risorsa l'ingegno. Le pitture su ceramica realizzate dagli artisti chiamati a collaborare avevano soggetti vari: Orfeo Tamburi dipingeva vedute romane, Afro Basaldella nature morte, Franco Gentilini animali fantastici e figure ironiche di dame e cavalieri, Andrea Savinio riproduceva il soggetto "i miei genitori", e poi c'era un pavimento di piastrelle di Pietro Consagra e Anna Maria Cesari-Sforza⁹. Nel 1946, anno della mostra dei Capidopera dello studio di Villa Giulia, la lista degli artisti invitati a partecipare era aumentata¹⁰ e la qualità delle opere non solo di ceramica, era così "pregevole", da richiamare l'attenzione del pubblico e della critica¹¹. Di tutte, le ceramiche di Leoncillo¹², facevano un caso a sé, i suoi servizi di bicchieri e la serie bellissima di "cariatidi", barocche figure femminili concepite per sostenere una balaustra, rafforzava la convinzione di trovarsi dinanzi ad uno scultore-ceramista davvero straordinario e unico nel suo genere. Non è esagerato affermare che la sua ricerca, al di là dello stile, ora neobarocco ora neocubista e informale, si sarebbe caratterizzata proprio da un modo specialissimo di trattare la materia, continuamente sottoposta ad un modellato serrato, violento e drammatico. La ceramica - terra e fuoco insieme - sarebbe continuata ad essere il materiale esclusivo della scultura di Leoncillo. L'esagerato virtuosismo nel lavorare grès e smalti, nel conoscere e sviscerare ogni aspetto segreto non cederà mai al preziosismo fino a se stesso, anzi costituirà il pretesto per scandagliare attraverso lacerazioni improvvise la coscienza di una modernità fremente e raggelata. Se nelle opere come *Madre romana uccisa dai tedeschi* (1944) o la serie dei *Trofei* (1940)¹³, la materia modellata sembrerà produrre una "lievitazione della forma come un processo di crescita anomalo quanto spontaneo"¹⁴, nelle sculture realizzate a partire dagli anni Cinquanta (*Tempo ferito*, 1963; *Taglio*, 1964), progressivamente spogliate di ogni

intenzione narrativa, la materia sottoposta ad un modellato serrato, sembrerà caricarsi di ulteriori tensioni, quella data dai tagli violenti e dalle lacerazioni profonde che paiono prodotte da una impulsività dolorosa, seppure sempre controllata come ad impedirne un dispiegamento spontaneo ed incerto.

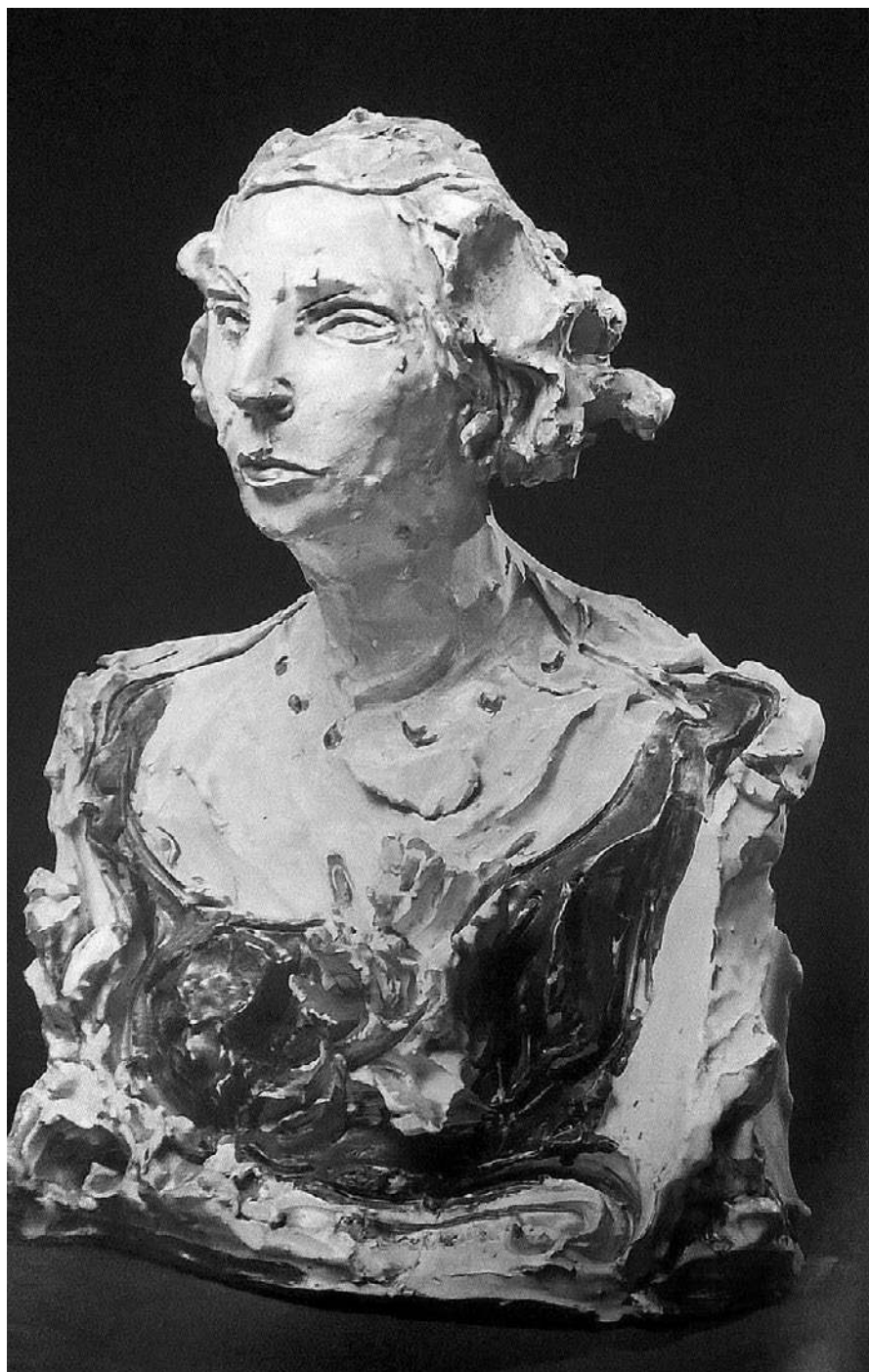
Di fatto, gli artisti che in quegli anni avevano compreso le grandi aperture espressive della argilla cotta e smaltata, erano tanti, anzi tantissimi, al punto che ricordarli tutti costituirebbe un lavoro dalle connotazioni enciclopediche. Eppure non sempre tutti erano riusciti a superare la produzione ordinaria di oggetti decorativi, non tutti nella comunanza di intenti e di azioni con gli artigiani, avevano saputo misurarsi con eguale padronanza con il piccolo ed il grande individuando nella materia, una consistenza fenomenologica che potesse essere anche mentale. Nella generazione di artisti che operava a ridosso della seconda della guerra mondiale, e che aveva individuato nella ceramica un mezzo espressivo aperto e con un valore estetico pari a quella delle sculture, figura il nome di Lucio Fontana, la cui attività ebbe modo di concretizzarsi nelle fornaci del centro di Albissola, indubbiamente tra gli



Leoncillo, *Taglio rosso*, 1963, terracotta engobbiata, cm 82x20x20.

episodi più attivi e significativi dell'arte del Novecento¹⁵. Quella di Lucio Fontana ceramista è senza dubbio tra gli aspetti più significativi e curiosi del suo lavoro; svolto su vari piani operativi, dalla scultura vera e propria all'oggettistica, se da una parte gli ha conferito una sorta di primato che lo ha distinto da tutti gli altri artisti, dall'altra ha esteso la lettura della sua ricerca sotto altre angolazioni, nelle quali il limite di sperimentazione non pare essere contemplata. Anche per lui, come per Leoncillo, era

Lucio Fontana, *Ritratto*, 1949, terracotta smaltata policroma, cm 57x42x31.



stata fondamentale la pratica della terracotta, materia - la cui modellazione plastica e successiva cottura, si configurava vitalmente dinamica, nell'uso di interventi cromatici "a freddo" dagli esiti strepitosi. Seppure meno catturato dagli spasmi fenomenologici e torridi della creta, anche per lui, il rapporto manipolatorio con la "terra" era stato un modo per sostanziare la primarietà di un gesto creativo: un flusso inarrestabile con cui far rutilare l'immaginazione¹⁶, sempre pulsante e attiva. Dopo una prima serie improntata su temi naturalistici realizzata ad Albisola negli anni Trenta (*Salamandra*, 1933-34, *Tartaruga*, 1940), per Fontana seguiranno le sculture in ceramica dedicate alle figure femminili plasticamente "barocche" e coloristicamente intense nel gioco delle paste smaltate (*Paulette*, 1938), e poi a seguire, in un progressivo sviluppo sempre più materico e vorticoso, quelle elaborate secondo l'accezione dello "spazialismo" e ancora, della piccola plastica (*Via Crucis*, 1946-48) e dell'oggettistica, la cui gamma di esiti sarà ampissima e varia. Al di là dei confronti, veritieri o semplicemente speculativi ad un ragionamento che si vuole coerente, se è vero che a partire dagli anni Trenta molti artisti individueranno nella ceramica una tecnica artistica duttile e aperta alle variabili espressive, se è vero che per molti costituirà soprattutto un pretesto per riconfigurare le proprie capacità manuali, dall'altra, in un contesto geografico differenziato, questa si affermerà quale tecnica dalle potenzialità seduttive inaspettate, capace di coinvolgere in diversa misura e nei risultati, la creatività di pittori, architetti e scultori. Per molti di questi artisti, a differenza di quanto era accaduto con il ritorno della pittura murale, altra tecnica del passato restituita alla storia, la ceramica rappresenterà non tanto una risposta tradizionalista a tutta quella cultura artistica attratta dalle sperimentazioni dei nuovi materiali (e Fontana lo dimostra), quanto la convinzione che questa potesse sostanziare l'irresistibile tendenza, tutta moderna, ad identificarsi con l'oggetto e al tempo stesso con un'esperienza, quella che legava l'artista con l'artigiano, l'idea con il processo tecnico, il materiale con le sue connesse potenzialità di trasformazione.

Note

¹ B. Chatwin, *Utz*, Adelphi, Milano 1989.

² Ivi, p.26

³ La letteratura artistica in questo senso è ricca di contributi, tuttavia va detto che la ceramica ha incontrato nel corso dei secoli un'attenzione diversificata da parte degli artisti e non sempre riconducibile ad esiti importanti e di distinzione. Vedi: C. Maltese, Mursia, Milano, 1973, pp.85-127.

⁴ Tra i vari tipi di ceramica possiamo distinguere: 1) la terracotta, a pasta porosa, colorata, senza rivestimento; 2) la faenza (o "fayence") a pasta porosa colorata, con rivestimento poroso tra-

sparente (vernice) od opaco (smalto); 3) il grès a pasta compatta, bianca; 4) la porcellana, a pasta compatta, bianca; 5) la terraglia, a pasta porosa, bianca. Ididem

⁵ Quella di Albissola è una vicenda importante e lunga che Gio Ponti colloca negli anni Trenta, quando alcuni artisti, primo fra tutti Arturo Martini, e poi Salvatore Fancello, Lucio Fontana, Aligi Sassu e Agenore Fabbri, ad Albissola nella fornace di Tullio Mazzotti diedero inizio alla creazione di una ceramica che non era più decorazione di oggetti d'uso, preparati al tornio dal maestro vasaio, ma una creazione di pezzi unici modellati e dipinti dall'artista stesso. Vedi: *Albissola e gli artisti*, cat.mostra (a cura di F.Dante Tiglio), Villa Gavotti, Albissola, 15 settembre - 14 ottobre 1990, pp.9-10.

⁶ Dalla fine degli anni Quaranta fino a tutti gli anni Cinquanta a Roma, ma il discorso vale anche per Milano, molti dei palazzi costruiti prevedevano l'inserimento di decorazioni realizzati da artisti più meno famosi. "L'eccelso prezzo del metro quadro" - ironizzava Emilio Gadda, *Quartieri suburbani*, in "Civiltà delle Macchine", n.6, 1955. Da ricordare i pannelli ceramici di Piero Dorazio e di Achille Perilli (in due palazzina di Via Nomentana). Vedi: D.Fonti, *Le arti decorative nel decennio della ricostruzione*, in *Roma 1948-1959* (a cura di M.Fagiolo e C.Terenzi), Skira, Milano 2002, p.255-270.

⁷ La formazione di Enrico Galassi (Ravenna 1907- Pisa 1980) è quella del pittore, ma egli fu anche architetto (resta emblematico il progetto di una villa a Poveromo per Alberto Savinio) e promotore di numerose iniziative nella capitale. Vedi: R.Ruscio, *Enrico Galassi*, Dizionario Biografico degli Italiani, Enciclopedia Treccani, Roma 1998, vol. 51.

⁸ Alla fine del 1944 contestualmente con l'arrivo degli americani a Roma, Enrico Galassi che già anni prima aveva promosso l'apertura di un laboratorio di mosaico (1940), affitta un'ala di villa Poniatowsky, in via Giulia e allestisce due laboratori, uno di mosaico e le tarsie e l'altro per le lavorazioni a sbalzo di metalli e oreficeria e crea una sede distaccata per la ceramica, in un appartamento della vicina via Romagnoli, dove costruisce un forno. Galassi chiama a raccolta artisti e artigiani attirati dalla prospettiva di un facile guadagno e gli fornisce gli strumenti di lavoro e i materiali, lasciando libero ogni artista di scegliere la forma d'arte che gli era più congeniale. La maggior parte degli artisti coinvolti si dedica alla ceramica o alla pittura su ceramica. Vedi: I.de Guttry e M.P.Maino, *Le arti applicate a Roma negli anni Quaranta*, in *Sotto le stelle del '44*, cat.mostra, Palazzo delle Esposizioni, Roma 16 dicembre 1994-28 febbraio 1995, pp.147-164.

⁹ Ibidem, p.148.

¹⁰ "Gli artisti per molti dei quali quest'esperienza è il primo e sarà l'unico incontro con l'arte applicata, apprendono tecniche e trucchi da valenti maestri artigiani. Il lavoro ha un ritmo serrato: un camion della Rinascente passa ogni mese a ritirare le opere. Galassi si affanna a cercare materiali, a sollecitare nuove collaborazioni. La lista degli artisti si allunga, comprende Manzù, Donnini, Blasi, Feragotti, Tot, Savelli, Sassu", Ibidem, p.152.

¹¹ La mostra presso la Galleria Bardi fu un avvenimento assai importante. All'inaugurazione erano presenti oltre Maria José e Umberto di Savoia l'ambasciatore degli Stati Uniti e le recensioni dei giornali ebbero toni entusiasmanti. "Questa mostra di mosaici, oreficeria, tarsie, ceramiche e sbalzi di alta qualità e straordinaria perfezione tecnica, dove non soltanto brilla l'ingegno degli artisti ideatori di cartoni o pittori e scultori di singoli pezzi, ma anche sfogora l'intelligenza degli esecutori, mosaicisti o fonditori o tagliatori di pietre dure e di marmi preziosi, rappresenta tale conspirazione di intenti e tale somma di energie tese a tirare su il morale di questa povera Italia", F. Bellonzi, *Capidopera nello studio di Villa Giulia alla "Galleria Palma"*, in *La Voce Repubblicana*, 17 marzo 1946.

¹² Leoncillo Leonardi (Spoleto 1915 - Roma 1968). Fin dal 1939 l'artista aveva cominciato a sperimentare la ceramica, tecnica



Lucio Fontana, *Testa di medusa*, 1948, ceramica policroma riflessata invetriata, cm 27x36x32.

che caratterizzerà costantemente la sua produzione. Dopo aver aderito al Fronte Nuovo delle Arti (1947) tiene una personale presentata da Roberto Longhi. (1948) a cui seguiranno altre personali, tra cui si ricorda quella presso la Galleria La Tartaruga di Roma (1957) quando si presenterà con opere informali in ceramica e su carta.

¹³ La tecnica come nei Suonatori, è spesso quella della "cera cava", riscoperta da Mirko Basaldella dopo un plurisecolare abbandono. Dove la materia è modellata contemporaneamente dall'interno altrocché dall'esterno. Vedi: *Leoncillo* (a cura di E.Mascelloni), cat. mostra, Galleria Arco Farnese, Roma 11 aprile 1990, pp.13-14.

¹⁴ C. Brandi, *Destino di Leoncillo*, in cat. mostra Leoncillo (a cura di C.Spadoni) Galleria l'Attico- esse Arte, Roma 1988.

¹⁵ Esiste una letteratura sull'argomento vastissima. Tra i tanti testi si ricorda: 1903- 2003, *Storia di una fabbrica di ceramica del territorio albisolese nel corso del Novecento* (a cura di A.Marotta), Fondazione casa museo Giuseppe Mazzotti, Albissola 2003.

¹⁶ E.Crispoli, *Fontana ceramista*, in *Albisola e gli artisti*, op.cit. pp. 37-38.

ARTE E IMPEGNO SOCIALE

LA PERSISTENZA DEL PASSATO. INCONTRO CON FERNANDA FEDI

Laura Tosca: Fernanda come ti sei accostata all'impegno sociale? Avevi già una tua sensibilità come artista o l'ambiente, il periodo storico, ha sviluppato questo tuo interesse?

Fernanda Fedi: Penso che una cosa sia inscindibile dall'altra. Vivevamo in una società in fermento, soprattutto negli anni settanta e noi come artisti volevamo fare qualcosa per il rinnovamento della società. Avevamo quest'utopia, è stata veramente un'utopia, un momento particolare e bellissimo perché c'è stata una crescita collettiva; non esisteva soltanto l'individuo, l'artista singolo, ma un fare qualcosa che apparteneva a tutti. Io, come artista, non ho mai abbandonato la mia ricerca personale nonostante le discussioni all'interno del gruppo: c'era chi sosteneva che si dovesse partecipare unicamente a livello collettivo e non proseguire nella singola ricerca. Su questo punto sono sempre stata ferma e categorica perché per me la ricerca artistica è sempre stata prioritaria, una mia necessità interiore, perciò non ho mai abbandonato la pratica individuale. Questa era la mia posizione, nonostante le critiche fortissime all'interno del gruppo. Ciononostante, i convegni, i dibattiti cui siamo stati invitati come gruppo del collettivo sono stati momenti accrescitivi, poiché ci mettevamo sempre in una discussione dialettica.

L.T.: Vuoi parlarmi delle tue ricerche? Dei tuoi temi e del tuo linguaggio?

F.F.: Dopo una lunga ricerca nel campo strutturale (anni settanta) sono passata, negli anni ottanta, a opere in cui domina l'idea di assenza (grandi tele bianco su bianco in cui salvaguardavo solo un piccolissimo frammento: dominava lo spazio); in seguito, ho iniziato a occuparmi del segno-scrittura, segno rapportato alla musica, alla poesia quale gesto della memoria-mente. Dal 2004 la mia ricerca verte sulla scrittura arcaica, minoica micenea etrusca... è entusiasmante percepire come questi segni arcaici 'non traducibili' siano la vera 'fenomenologia' della comunicazione.

L.T.: Come donna artista che tipo di tematica e di attività hai sviluppato?

F.F.: Come donna artista ho partecipato, tra gli altri, ad un gruppo di artiste donna FNLAV (Federazione Nazionale Arti Visive) all'interno della CGIL. Avevamo chiesto a questo Sindacato artistico la possibilità di organizzare un convegno sul tema 'Donna Arte e Società': ci era stato dato il consenso a delle condizioni (introduzione, sviluppo, conclusioni con taglio politico) che non abbiamo accettato, perché volevamo che questo convegno appartenesse unicamente alle artiste, ai loro problemi.

Ci siamo staccate dalla FNLAV e abbiamo dato il via per due giorni consecutivi a questo meeting interessantissimo allo spazio Formentini (Brera) che ci ha ospitato gratuitamente oltre a stampare un carton-



Fernanda Fedi nel suo studio, anni Settanta.

cino d'invito. Durante queste giornate donne artiste, donne creative, si sono messe in discussione, avevano voglia di far conoscere i loro problemi, la loro difficoltà di emergere in quanto donne, il loro isolamento soprattutto in certe regioni del Sud Italia; è stato un momento un po'hippy, molto libero, un regesto di voci 'verÈ e 'soffertÈ. Sono arrivate donne da tutta l'Italia con i loro sacchi a pelo dalla Sicilia, dalla Calabria. L'evento è stato supportato da diverse riviste femminili e femministe che hanno dato molto spazio a questo momento positivo e di confronto. Abbiamo sentito le diverse realtà, donne timidissime che sono riuscite a parlare nonostante il pubblico. Agli uomini era stato vietato parlare, potevano solo assistere e ascoltare; sono stati ligi e nessuno ha contestato. È stato un incontro fertile di idee e di conoscenza, non nel senso politico o partitico; c'è stata una testimonianza vera e spontanea. Eravamo nel 1978: sabato 14 e domenica 15 del gennaio 1978 e in questo bello spazio abbiamo discusso diversi progetti, abbiamo condiviso questa realtà, anche se, purtroppo, non sono rimasti gli atti del convegno. Dopo dieci anni ho voluto riaffrontare il tema della donna nell'arte e sono stata curatrice, con l'appoggio dell'Endas Lombardia, del convegno a Palazzo Stelline di Milano '12 al 2000' Donna Arte. Questo convegno si è basato sulla professionalità delle donne-artiste a livello internazionale. In una giornata sono stati proiettati video da tutto il mondo e in un'altra giornata ci sono stati interventi di artisti, critici, assessori alla cultura. Ti lascio la documentazione della mia presentazione e il fascicolo del convegno. Gli interventi di Vincenzo Accame artista di poesia visiva, Luigi Corbani assessore alla cultura, Alberto Veca critico d'arte molto bravo, Mirella Bentivoglio, Patrizia Serra, Rossana Bossaglia, Lola Bonora, Marco Meneguzzo (purtroppo il suo intervento non è stato registrato a causa di un guasto) tutti personaggi di grande impegno che hanno spronato l'arte con la loro ricerca e promosso l'affermazione della donna nel campo dell'arte.

L.T.: L'artista donna ha quindi più difficoltà di affermarsi dell'artista uomo nel campo dell'arte?

F.F.: Il campo dell'arte è difficile per tutti sia per gli uomini sia per le donne; per le donne forse maggiormente, ma in tutti i campi creativi, e non solo, c'è grande difficoltà. Far sentire la propria voce in campo nazionale e soprattutto internazionale è molto difficile e competitivo, entrano in gioco diversi meccanismi, per la donna, forse, ci sono ancora più ostacoli.

L.T.: Vuoi parlarmi di questi meccanismi?

F.F.: I meccanismi dipendono dalla capacità di proporsi da parte degli artisti; alcuni sono bravi venditori di se stessi, non lo dico in senso negativo, è una qualità

(che purtroppo non ho) per altri è più difficile, ma con la costanza e l'impegno gli obiettivi si raggiungono. Chi lavora e ricerca con costanza, generalmente ottiene stima e gratificazione.

L.T.: Certo, oltre alla difficoltà di inserirsi nel campo dell'arte in generale, l'artista impegnato nel campo del sociale, incontrerà ancora più difficoltà...

F.F.: Il periodo veramente impegnato socialmente è stato dagli anni settanta agli anni ottanta; poi per vari problemi politici, tra i quali il fatto che il partito comunista non ha dato più il suo appoggio a certi gruppi, gli artisti sono fuoriusciti dalla politica e si sono ripiegati su se stessi, continuando a dare il proprio contributo a certe associazioni, ma in forma individuale, senza aggregazione. A me piace portare la mia esperienza di arte terapeuta ad associazioni di handicappati, è una crescita conoscere altre realtà, quella degli esclusi... tuttavia mancano oggi momenti di aggregazione, non ci sono le condizioni; tanti giovani artisti che incontro invidiano il periodo che abbiamo vissuto. Giovani intelligenti che si impegnano in altre vie, lo studio, la creazione di riviste etc... sempre a livello singolo o di pochi... non con un'idea sociale 'alta'.

L.T.: I giovani provano quindi questo sentimento d'isolamento?

F.F.: Sì. I giovani che conosco, che incontro, ci invidiano quel periodo di socializzazione e si rammaricano di non aver provato quello che noi abbiamo vissuto: si sentono isolati, devono sgomitare per farsi valere, non riescono ad essere se stessi. Durante le nostre riunioni ci confrontavamo, ci ascoltavamo, c'erano pittori, poeti, persone di una certa levatura, era interessante, crescevamo insieme. Ovviamente, non mancavano liti, discussioni accese, diatribe, tutto questo fa parte dell'animo umano con le proprie debolezze e le prevaricazioni non mancavano certo!

L.T.: Cosa ti manca di più di quel periodo?

F.F.: Non mi mancano i momenti, sono contenta di averli vissuti; ora non sarebbe possibile riviverli, siamo rimasti amici, sono i giovani che dovrebbero trovare uno stimolo di unione. Oggi si limitano a riempire il vuoto, ma anche il 'riempitivo' spesso è vuoto.

L.T.: In quegli anni ci sono stati movimenti fantastici che sono spariti; forse ne conosciamo le ragioni storiche, ma mi domando: abbiamo forse sbagliato qualcosa? Perché non siamo riusciti a raccogliere i frutti del nostro impegno?

F.F.: Sono felice di quello che ho fatto; forse non abbiamo tenuto conto che le fila le tira, comunque, il potere finanziario e solo lui; noi abbiamo avuto un momento gratificante ma non potevamo né po-

DONNA ARTE SOCIETÀ'

1° CONVEGNO NAZIONALE DELLE
OPERATRICI DELLE ARTI VISIVE

Sabato 14 e domenica 15 Gennaio 1978
dalle 9,30 alle 12,30, dalle 14,30 alle 18

Centro Internazionale di Brera
Via Farmentini, 10 - Milano
Telefono 808478/879815



36

tremmo appropriarci del grande potere finanziario detenuto da una minoranza che condiziona tutto il mondo.

L.T.: Abbiamo, secondo te, una speranza di sensibilizzare questi giovani che, fortunatamente, invidiano chi ha partecipato a un certo tipo di esperienza e che oggi si sentono isolati e nel vuoto? Come poter far diventare l'arte un momento di crescita e di sensibilità dell'uomo?

F.F.: Dovremmo fare due distinguo: da una parte la scuola che dovrebbe sviluppare l'insegnamento delle arti visive, del teatro e della musica, dall'altra parte riconsiderare l'errore fatto dalla nostra generazione che ha rinunciato a svolgere il ruolo del genitore: essere amico, amica, anziché padre e madre. La totale tolleranza, l'accomodamento, la comprensione che ha avuto come effetto l'assenza della contestazione e la mancanza dello scontro generazionale non ha fatto bene, anzi è stato molto negativo.

Ora tocca ai giovani trovare nuove strade e nuovi momenti di aggregazione.

L.T.: Che tipo di esperienza hai provato nel coinvolgimento di altre persone nei collettivi ai quali hai partecipato?

F.F.: Noi lavoravamo in collettivi fissi, quindi tutti artisti già formati; lavoravamo su varie tematiche di tipo sociale, sul divorzio, sull'alienazione, sull'ambiente...

L.T.: Come a Zurigo?

F.F.: Sì, a Zurigo... abbiamo fatto un'esperienza molto bella... siamo stati chiamati dall'assessorato di Zurigo per fare un regesto delle tracce che erano lasciate dai passanti nelle diverse zone della città dalle periferie al centro storico. Usavamo dei teli di sei metri per due di altezza stesi a terra, teli che poi sono stati esposti in una sede municipale. Abbiamo provato prima a Milano, le persone che passavano lasciavano delle belle tracce tutte sporche, poi siamo andati a Zurigo era tutto così pulito che non restava nessuna traccia... abbiamo dovuto bagnare i teli perché si vedessero dei segni, quale regesto dell'ambiente, del quartiere...

L.T.: Avete fatto anche attività di coinvolgimento politico?

F.F.: Sì. C'erano diversi collettivi che si occupavano di determinati argomenti, l'attività svolta a Montecchia di Crosara (Verona) organizzata dalla galleria Sincron di Brescia e altri collettivi, anche da altre città, sviluppavano diversi temi di carattere urbano. Abbiamo invitato a Milano gruppi internazionali e abbiamo confrontato le diverse esperienze di tut-

ta Europa, eravamo tutti in sintonia, anche questa un'esperienza molto costruttiva.

L.T.: A distanza di circa dieci anni dalla stesura del tuo libro, pensi che modifichereesti qualcosa?

F.F.: No, anche se ho già fatto delle critiche ad alcune situazioni che non capivamo, essere utopiche. Ad esempio, l'esperienza di Sesto S. Giovanni sull'alienazione. Era stata affascinante tutta la preparazione, abbiamo impiegato più di un anno, abbiamo lavorato tantissimo con il Consiglio di fabbrica della Ercole Marrelli e con il Consiglio di zona per poter realizzare numerosissime sagome di polistirolo bianco che rappresentavano gli operai svuotati dalla loro personalità a causa di un lavoro alienante; un amico del collettivo è andato diverse volte alle sei del mattino per intervistarli... abbiamo anche rischiato, siamo stati contestati; in seguito abbiamo capito l'utopia del nostro intervento. Gli operai non si riconoscevano nella figura inanimata dell'alienato, forse non avevamo il diritto di giudicare, di calare dall'alto le nostre opinioni, era la loro vita, arrivavano al mattino presto, giocavano a carte, socializzavano e in seguito il 'duro' lavoro. Questa esperienza si è conclusa con un filmato regesto delle interviste effettuate. Ci ha fatto riflettere.

L.T.: L'artista dovrebbe avere maggiore sensibilità? Dovrebbe riuscire a provocare?

F.F.: La maggior sensibilità non è detto che sia solo dell'artista e provocare non mi interessa, non è nella mia natura, piuttosto la ricerca. Dobbiamo sperare che la scuola accolga l'importanza dell'insegnamento delle materie artistiche e poi dipende dalla generazione, dall'artista che deve interpretare il proprio tempo.

L.T.: Abbiamo anche il grande problema del potere finanziario nelle gallerie d'arte, la sperequazione delle valutazioni...

F.F.: Il mercato è necessario, tuttavia in molti casi si rischia di portare l'arte a emblema-oggetto, quasi un titolo in borsa con rialzi e crolli repentini... La morte dell'Arte in funzione della finanza... Tuttavia anche in questo campo non tutto è negativo, non possiamo non tenerne conto.

L.T.: Finiamo con un pensiero positivo...

F.F.: Sì certo, insisto sull'argomento: la scuola dovrebbe incominciare ad apportare cambiamenti dalla base introducendo a partire dalle classi elementari l'educazione alle arti visive, al teatro, alla musica. Auguriamoci che la comunicazione tra i giovani ritorni attraverso il colloquio, la discussione diretta e che la comunicazione mediatica rallenti il suo ritmo a favore dello scambio verbale e interpersonale.

L'EDONISTA MALINCONICO

PER UN PROFILO DI ANDREA SPADINI



Ritratto di Andrea Spadini.

Figlio di Armando, noto pittore che nei primi decenni del Novecento si era distinto per una ricerca naturalistica e teneramente sensuale, Andrea Spadini fin da giovanissimo aveva potuto misurarsi con il clima artistico della capitale che negli anni Venti e Trenta era particolarmente attivo e vivace. Nato nel 1912, Andrea o Mimmo¹ come veniva chiamato in famiglia, aveva pressappoco otto anni quando cominciò a frequentare il Caffè Aragno, luogo dove puntualmente discutevano e si accapigliavano Cardarelli e Savinio, Ungaretti e Carrà. Di qui il duro e accelerato esercizio dell'ascolto e dell'osservazione, di qui l'iniziale parabola di una vita che sarebbe stata dedicata all'arte, nei suoi aspetti più complessi e controversi: eccolo dunque caricarsi cataste di tele al seguito del padre che voleva dipingere in plein air a Villa Borghese, eccolo acconciato con corazza o altri travestimenti come modello. "Gli episodi della vita quotidiana del modello sono quasi leggenda- scriveva Maurizio Fagiolo – Il pittore lo metteva in posa ma contemporaneamente gli faceva imparare a memoria i versi di Leopardi². Nonostante le costrizioni rigide di un'educazione che lo voleva conoscitore di musica e poesia, proprio a seguito di quel peregrinare bohémien del padre, egli aveva potuto imparare a riconoscere i maestri del barocco romano³, prima fra tutti Bernini di cui rimase sempre grande estimatore⁴. Sarà forse per questo vissuto formativo ricco di stimoli ed attese o semplicemente per opporsi ai trascorsi del padre, che Andrea, spedito appena tredicenne al Regio Istituto d'Arte di Firenze, decide di dedicarsi alla scultura: qui disegna tantissimo e contestualmente si impratichisce nel lavoro nobile dello scalpellino, guarda i toscani del Rinascimento e sotto la guida di Libero Andreotti, impara a modellare per piani larghi e sintetici. Proprio la sua verve scugnizza e l'attitudine a mediare suggestioni e conoscenze, gli impedirono di comprendere in pieno chi la scultura la prendeva "terribilmente sul serio", come Arturo Martini, di cui fu allievo presso l'I.S.I.A. di Monza⁵ e con il quale collaborò per il gesso del *Sacro cuore* (o *Re dei re*) e la traduzione in pietra serena della *Pisana* (1928)⁶. Così se da una parte l'adozione di certe affermazioni sono da addebitare al sodalizio con il maestro: "Il marmo dà la vera scultura, è dal marmo che può nascere il capolavoro"⁷, dall'altra è pur vero che la sua *vis ludica* costituiva l'altro aspetto su cui sostanziare una nuova ricerca scultorea. Di fatto da questo incontro con il maestro, alimentato da scambi epistolari⁸, egli erediterà soprattutto la smania passionaria per la materia nelle sue infinite va-

rianti, tecniche ed espressive. A partire dagli anni Trenta, quando Martini si era ormai allontanato da Monza, Andrea darà avvio ad una ricerca fatta di prove e ripensamenti lungo due direzioni parallele: una ufficiale, scandita dalle Quadriennali e qualche commissione pubblica, in cui mette a punto l'influenza stilistica del proto-rinascimento toscano (*Angela Cecchi col gatto*, 1936⁹, *Battesimo*, 1941)¹⁰, l'altra più segreta delle "pietre", dove l'artista esibiva la sua vena estrosa e incline al *pastiche*, visibile tanto nella scelta dei soggetti, generalmente ritratti, reali e immaginari che nella risoluzione formale, affidata al piacere tattile dei materiali, variamente scabri e corrosi, diremmo quasi arcaici (*Confidenze*, 1938-40; *Lo stregone*, 1983¹¹). Contestualmente a questa ricerca, Andrea elabora uno stile che corrisponde alla sua complessa personalità fatta di vari lessici, alti e bassi, cosicché l'instancabile curiosità per il modellato lo conduce a sperimentare la duttilità della ceramica, alla quale si affida totalmente dal secondo dopoguerra, quando un po' per gioco e un po' per non morire (di fame)¹², realizza le sue prime maioliche confidando in questa pratica tutto il suo talento immaginario, straripante di un estro creativo quasi surreale, talvolta anche kitsch. Su suggerimento di Gaspero del Corso, titolare della Galleria L'Obelisco, si reinventa uno pseudonimo diventando "lo Spada", e dà inizio ad un nuovo percorso in cui diventa autore di capricciosi biscuit in ceramica bianca. È il periodo di una prolifera produzione di piccole sculture con la quale l'artista dimostra di aver conservato memoria della giovanile passione per l'arte del Seicento: mezzi busti gesticolanti, pulcinella (*Pulcinella con obelisch*, 1953), preti in lambretta (*Ratto in Lambretta*, 1949), orologi con gli scheletri (*Amore e morte*, 1946-47), insomma un inventario di soggetti fantasiosi che richiamano alla mente le caricature di Tiepolo e i legni attorti del Brustolon nei quali l'agitazione delle figure veniva sostenuta da uno stile altrettanto fremente, con forme allungate e complicanze cromatiche. Un passato storico di cui Spadini comprese sia l'ambiguo predicato di amore e morte¹³ che lo stile espressivo, pieno di virtuosismi e prodigi materici. Su questi presupposti, egli consolidò la sua attività da questo momento sempre più orientata a misurarsi con diversi ordini di grandezza e difficoltà esecutiva. Ecco dunque i famosi centrotavola realizzati per Tiffany¹⁴ e la serie di saliere a testa di moro, candeliere, applique e altri soggetti di arredamento, in ceramica e argento, commissionati dalla nobiltà italiana e straniera, ecco i cacciatori policromi (*Cacciatori di cigni*, 1952), gli obelisch (*Obelisch*

Ritratto di fanciullo, 1936,
Pietra di Vicenza; cm 27x19,5x24,5.



con negri, 1953) ed infine il monumentale Orologio del Central Park Zoo di New York (1965) con gli animali suonatori. Insomma, una grande quantità di tipologie che l'artista affrontò con la stessa tensione manuale e cura dei dettagli, conservando in ognuno i segni dello sfarzo della cultura artistica romana, antica e moderna. E sarà proprio la curiosità verso polarità tecniche differenti e, la fantasia surreale con punte di esasperata melanconia a caratterizzare la scelta dei soggetti dopo gli anni Cinquanta, Spadini riuscirà così a rivelare il controverso senso dell'ironia a tutta quella schiera di committenti che desideravano nobilitarsi con l'arte, e quanti ritrovavano in quel mondo aggrovigliato di umori, suggestioni e divagazioni creative. A questo proposito, merita di essere ricordato il sodalizio con Tomaso Buzzini¹⁵, il quale lo coinvolse nei suoi eclettici progetti e l'amicizia con Fabrizio Clerici, estimatore sincero di quelle bizzarrie tanto da volerne capire "gli accorgimenti segreti- con cui manovrava-le mani nella direzione del minuscolo"¹⁶, conoscenze che al di là della cronaca artistica, testimoniano una comune visione nel modo di intendere il discorso dell'arte, dove ogni minimo oggetto era visto come centro d'una rete di relazione che l'artista non poteva trattenersi dal seguire, moltiplicando dettagli e divagazioni, passate e future, fantasiose e reali. L'esempio migliore di questa visione che si propaga a partire dall'emozione dei sensi è il *Lazzarone napoletano* (1958), scultura che meglio esemplifica quell'edonismo malinconico che era proprio di Spadini, per il quale la storia



Orologio "Sacrificio di Isacco", 1946-47, Maiolica: cm 36x20x15,5.

era un bagaglio incommensurabile, l'ignoto più attraente del noto e l'ironia "immaginifica" l'unica vera consolazione dalle delusioni e dai dolori della vita.

Note

¹ Andrea Spadini (Roma 1912-1983)

² M.Fagiolo, *Modello e poi sculture: capriccioso e barocco*, in *Andrea Spadini scultore*, cat.mostra (a cura di C. Cazzaniga, F.Dagor, V.Mazzarella), Galleria de'Serpenti, Roma, dicembre 1989, p.13.

³ "L'Apollo e Dafne quel gruppo non avrei mai pensato potesse venire fuori dalle mani di un uomo", A.Muñoz, *Scultori romani: Andrea Spadini*, in "L'Urbe", Roma, gennaio-febbraio 1951, p.34.

⁴ "Mio padre passeggiava volentieri al tramonto per le piazze di Roma e fu in una di esse che appresi che una di quelle fontane (...) era opera di Bernini, lo stesso che aveva scolpito il gruppo di Apollo e Dafne", A.Muñoz, op.cit., p.33.

⁵ Mimmo Spadini si trasferisce a Monza nel 1929, dove frequenta l'Istituto Superiore Industriale Artistico (I.S.I.A.) e lo studio di Arturo Martini fino all'estate del 1930 (vedi M.V.Ciarelli, *Gli anni del bronzo e della pietra* (1925-43), in *Andrea Spadini scultore*, cat.mostra, op.cit., pp.43-46.

⁶ Ibidem.

⁷ Lettera di Andrea Spadini, datata 7 marzo 1930 (Archivio Spadini, Roma)

⁸ "Mi raccomando- scrive Arturo Martini nel 1931- di lavorare e di non fare lo stupido con le ragazze che non serve proprio a niente perché ricordati che le ragazze non scappano mentre il tempo si" (Archivio Spadini, Roma)

⁹ L'opera in marmo, esposta alla III Quadriennale romana (1939) è

conservata presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

¹⁰ Il gruppo scultoreo commissionato nell'ambito di E42, si trova nella chiesa dei Ss.Pietro e Paolo a Roma (contratto del 19 dicembre 1940: Archivio centrale dello Stato, busta 926, fasc. 8363)

¹¹ Si tratta dell'ultima scultura realizzata da Andrea Spadini.

¹² M.Fagiolo, op.cit.,p.14.

¹³ "Su un disegno di Spadini si legge: La morte scopre il tempo e non vede che nel tempo c'è già la morte (...). Il tempo è fondamentale per capire Spadini", E. Mazzarella, *Andrea Spadini: del tempo fermato*, in cat. mostra, op. cit.,p.62.

¹⁴ Il primo contatto con Tiffany & Co. risale ai primi anni Cinquanta, quando realizza i bellissimi negri negli obelischi (esposti alla Galleria di Gasparo del Corso nel 1952). Il fatto che ogni centrotavola fosse unico dovette essere spiegato alla Tiffany da una lettera di chiarimento di Gina Pestelli: "Abbiamo fatto presente alla Tiffany la difficoltà di avere lo stesso centro perfettamente identico, ma sono sicura che Tiffany capirà che i pezzi (di Spadini) sono tutti scolpiti a mano". R.Ruscio, *Spadini internazionale*, in cat.mostra, op.cit., p.124.

¹⁵ La collaborazione tra Spadini e Buzzini cominciò nel 1957 e proseguì fino agli Settanta. Tra le varie collaborazioni si ricordano quelle a: Palazzo Marcoli (Roma), villa Rossi di Montelera (St.Morritts) e villa Nasi Agnelli (Cap Ferrat).

¹⁶ F.Clerici, *Andrea Spadini alla sua prima mostra milanese* in "Casa Vogue", Milano, febbraio 1938, p.18.

ELOGIO DELLA BELLEZZA

L'INTERPRETAZIONE DI UN ARTISTA VISIVO CONTEMPORANEO

LA BELLEZZA É COME IL SIMBOLO
UNISCE CIÒ CHE È DIVERSO
SUPERA LE OPPOSIZIONI
ELIMINA LE GERARCHIE
APRE ALLO SPAZIO E AL TEMPO INFINITO
È PER SUA NATURA
MISTERIOSA, ENIGMATICA
EROTICA, VOLUTTUOSA
ATTRAVERSO DI ESSA SI MANIFESTA
L' INCONTRO
DEL MICRO E DEL MACRO COSMO
DEL MASCHILE COL FEMMINILE
DEL VISIBILE CON L' INVISIBILE
IL NEMICO CESSA DI ESSERLO
LA VERITÀ E IL SUO DOPPIO
TROVANO DIMORA NELLA GIUSTIZIA
L' INCANTO DELL'UNITÀ
NELLA MOLTEPLICITÀ
É IL SUO SIGILLO
L' EBBREZZA IL SUO PROFUMO
IL SUO CORPO DI MATERIA
SI NUTRE DELL' ORDINE E DEL CAOS
DELLA VITA E DELLA MORTE
DEL GIORNO E DELLA NOTTE
LE SUE ARMI SONO
LA RETTA, LA CURVA, IL VOLUME
IL SUO SCUDO È IL COLORE
IL NUMERO È UN SUO ATTRIBUTO
CHI CELEBRA LA BELLEZZA
È SEGNATO PER SEMPRE
DAL SUO MARCHIO INDELEBILE

Poiché la mia specificità è quella di un artista visivo, vorrei fare alcune riflessioni credo utili per contestualizzare la stesura del testo appena letto.

Ricordo a questo proposito una citazione di Monsignor Gianfranco Ravasi di Virginia Woolf. "La bellezza ha due tagli, uno di gioia, l'altro di angoscia e taglia in due il cuore"

Vorrei dire innanzitutto che la bellezza di cui io parlo non è la bellezza biologica o naturalistica. Un bel viso e un bel paesaggio sono oggettivamente belli, sono facili da riconoscere, sono iscritti ormai nel nostro dna, come la bellezza già storicizzata dalla Storia dell'Arte. Io parlo della

bellezza degli artefatti prodotti dall'uomo. Della Bellezza come prodotto culturale che deve fare i conti con lo sviluppo incessante della storia e della contemporaneità, l'Arte, la Musica l'Architettura il Design, il Prodotto Tecnologico, la Ricerca Scientifica solo per citarne alcuni. Faccio un esempio, non è possibile capire la bellezza dell'architettura moderna se non si conosce l'arte del secolo che ci ha preceduto. Anche il concetto di natura è un prodotto culturale. La percezione della natura nel secolo XIX° è diverso da quello del nuovo millennio appena iniziato. La bellezza di cui io parlo è inscritta nella filosofia come espressione del pensiero umano si nutre di conoscenza e cultura ed è inscritta in una dimensione progettuale, ma nello

Maurizio Osti

stesso tempo mantiene un rapporto con l'enigma, con il mistero dell'origine. Parafrasando Massimo Recalcati potrei dire che la Bellezza tiene insieme il tempo e l'eterno, custodisce l'essenza dell'eterno nelle cose del mondo e ci sveglia dal sonno abitudinario della realtà.

Per dirla con un solo 'vocabolo' mantiene una relazione con la nozione di simbolo.

La conoscenza artistica per me è affine a quella poetica e scientifica, utilizza l'intuizione per accedere direttamente ad una *epifania* o *ideofania*.

L'intuizione nella mia accezione è l'oltrepassamento immediato di una soglia che permette la vista di un orizzonte a noi prima interdetto. In un certo senso ha delle affinità con l'allucinazione e col sogno, ma si differenzia da queste per la capacità dell'artista di poterla formalizzare e farla diventare reale inserendola all'interno del linguaggio dell'arte. Come lo scienziato attraverso i linguaggi che gli sono propri, dimostra la sostenibilità e legittimità della sua scoperta.

Il testo dell'Elogio è per me una sorta di teorema nel suo significato greco ellenistico originario, che significava oggetto di contemplazione evocazione e di conoscenza assieme, che trae la sua ispirazione dal vissuto, dalle contraddizioni che la vita ci presenta e dai modelli culturali entro i quali ogni persona si riconosce ed opera in una apertura estrema direi 'cosmica' che rasenta l'utopia.

I miei 'teoremi' per lo più rappresentano delle coppie dialettiche antinomiche come trasparenza/opacità, mutabilità/immutabilità, maschile/femminile, tempo presente/tempo passato, secco/umido, diurno/notturno, identità singola/identità multipla, piano orizzontale/piano verticale, segno/simbolo, finito/infinito, naturale/culturale, naturale/artificiale, apollineo/dionisiaco, sacro/profano, biologico/tecnologico.

Nell'antica Grecia la concezione dell'Armonia era considerata la possibilità di tenere assieme elementi discordanti. Essere in grado di cogliere l'unità dalla contrapposizione di elementi contrari.

Intorno alla relazione segno/simbolo ho recuperato alcuni testi scritti diversi anni fa

Il segno è per sua natura
inscritto nella convenzionalità
della definizione e produzione
il simbolo
apre all'inquietudine
e smarrimento

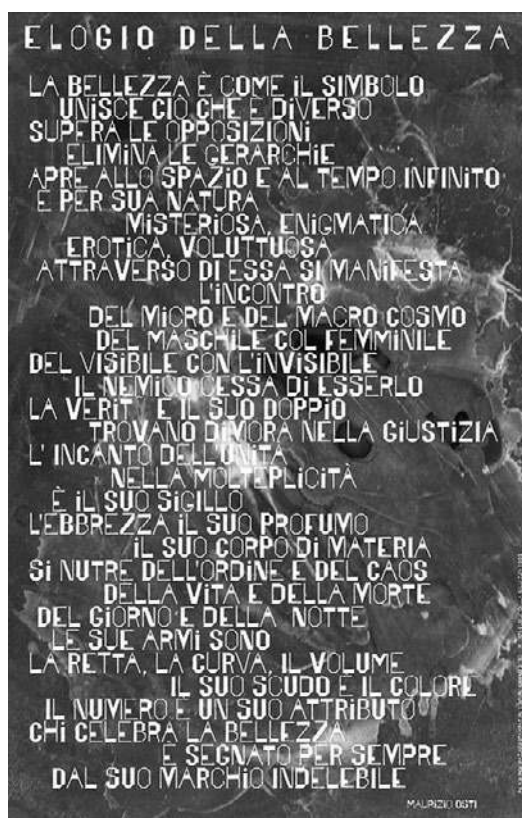
dell'atto ermeneutico
il segno è assimilabile
alla polarità del *finito*
il simbolo a quella di
infinito
una è di natura fisica,
l'altra metafisica.
Il segno è storico
il simbolo metastorico
l'uno è vincolato alla certezza
della gerarchia della langue
l'altro all'eros della
mutevolezza della paròl

Dov'è la Bellezza (e il Simbolo), lì teniamo gli occhi.

La Bellezza è l'atto contemplativo dell'Analisi

Bellezza. È come entrare nel giorno festivo dopo la fatica della creazione feriale.

*Stralcio del testo letto al seminario La bellezza come strumento di integrazione e il progetto Muse a cura della Fondazione Maccaferri.
Palazzo d'Accursio, Cappella Farnese.
Bologna 29 settembre 2018*



Maurizio Osti,
Litografia *Elogio della Bellezza* 2013,
testo 1999, Pazzini Stampatore Editore,
tiratura 150 copie, formato 64x100 cm

TRA POESIA E MUSICA

Fabio Strinati

LIPOGRAMMI

LIRICHE COMPOSTE SENZA USARE MAI LA LETTERA R

A Romano Masoni

Sagome vengono incise (s'assottigliano
in un istante quando l'alba sale
e più si gonfia di continuo, così visibile,
palpabile, e quell'enigma che nel clima
spesso t'assale foggiando tempi nel fondo
di quel nodale momento)
in un passaggio di alti ingegni
ché movimenti, assumono mutevoli stanze
e l'anima zeppa, intinta in un'estensione
sconfinata...

...e

il tuo talento mi disseta ogni volta
che nel contatto al vento
si coinvolgono lunghe vicende
scuotendomi in modo ascensionale
l'anima che in me, s'agita
come tegumenti antichi in un sussulto
che senza sosta più s'avvilisce,

e tanto più quel suono aumenta...

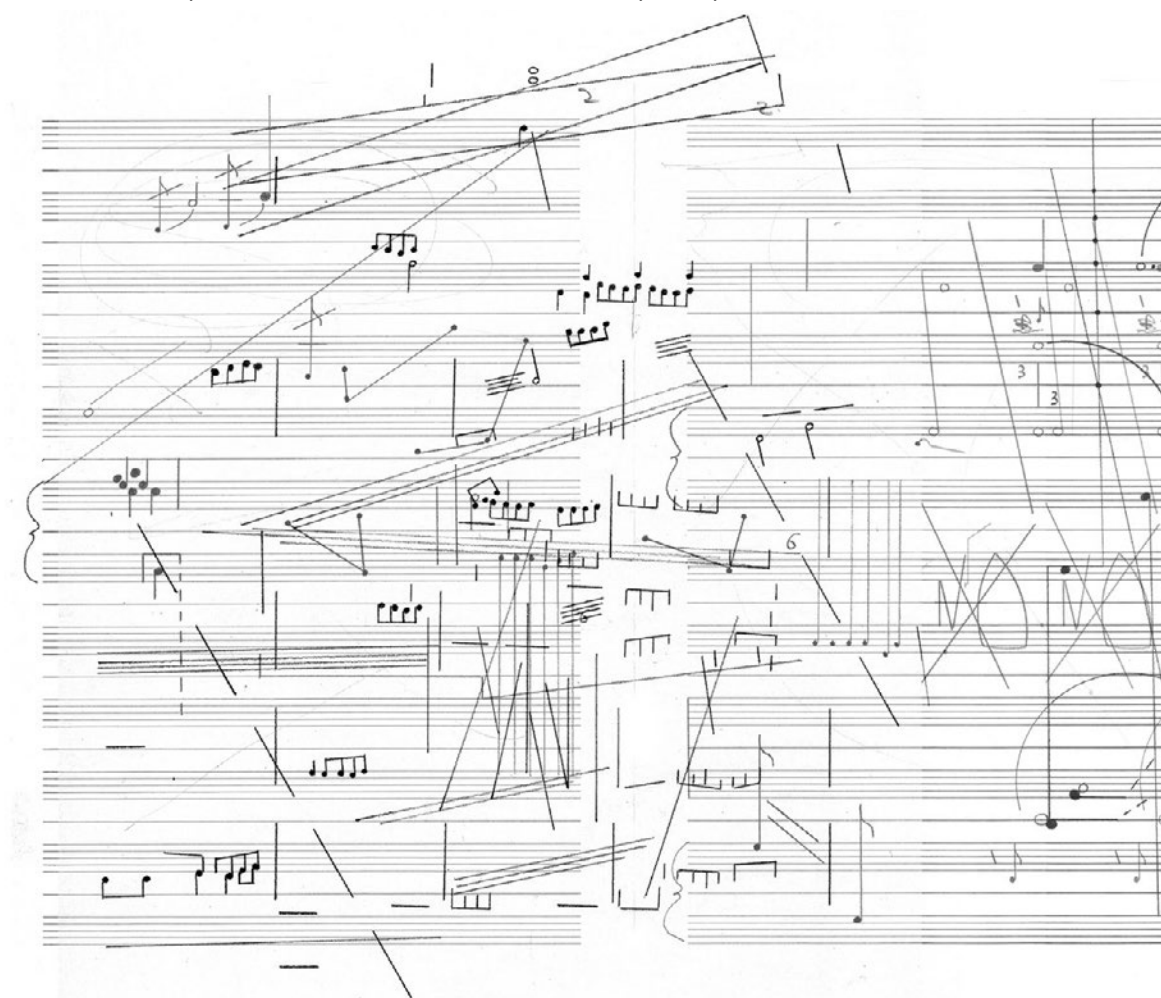
come da una spianata
s'intuiscono linee e di semi
quell'essenza mai velata
che aleggia senza fisime in te che s'è annidata,
sensibilità dotta unica e feconda...

...e

come nel sibilo si captano le onde
tutto spunta nel fondale quel fiato
o melodia che musicale soffia nel taglio o buco,
nell'ampiezza che si scuote o che si manifesta
nel punto più distante o lontanamente
sale piano il buio nel suo fumo denso,
sollevato da una nuvola che pesa nel vuoto
poiché abitudine mai vaga né confusamente
avanza sul cammino della dilatazione...

...e

uomo e molto più, nel suo disco o anello
che luccica di voglia ed inventiva
che a poco a poco si assilla



F. Strinati, *Spartito di Musica visiva contemporanea nel movimento e nel tempo* – Esanatoglia, 2018. Matita scagliata. Rielaborazione digitale, cm 50x95.

come ogni mago vive della sua efficace follia
che al di là della deviazione,
affonda e s'insinua negli sballati posti
come lama taglia sul foglio la sua assonanza esplo-
siva,
in un bagaglio ampio le componenti
di una vistosa ideazione è nell'apice
del motto il gonfalone...

...e

vedo eccitazione e sento da una cabina
le tinte calde del sole che a singhiozzo
escono dalle vene compatte, genuine e calcate
nell'immagine di un dipinto ch'è la vita
quando vive in una lingua di notte assetata.
Sento il minuto come consumato,
e il 'dopo' che mi spaventa già, sulla soglia
un'effigietta che fa da eco a un passato
che s'è allibito in una colonna nel tempo
che l'ha modificata in uno stelloncino...

...e

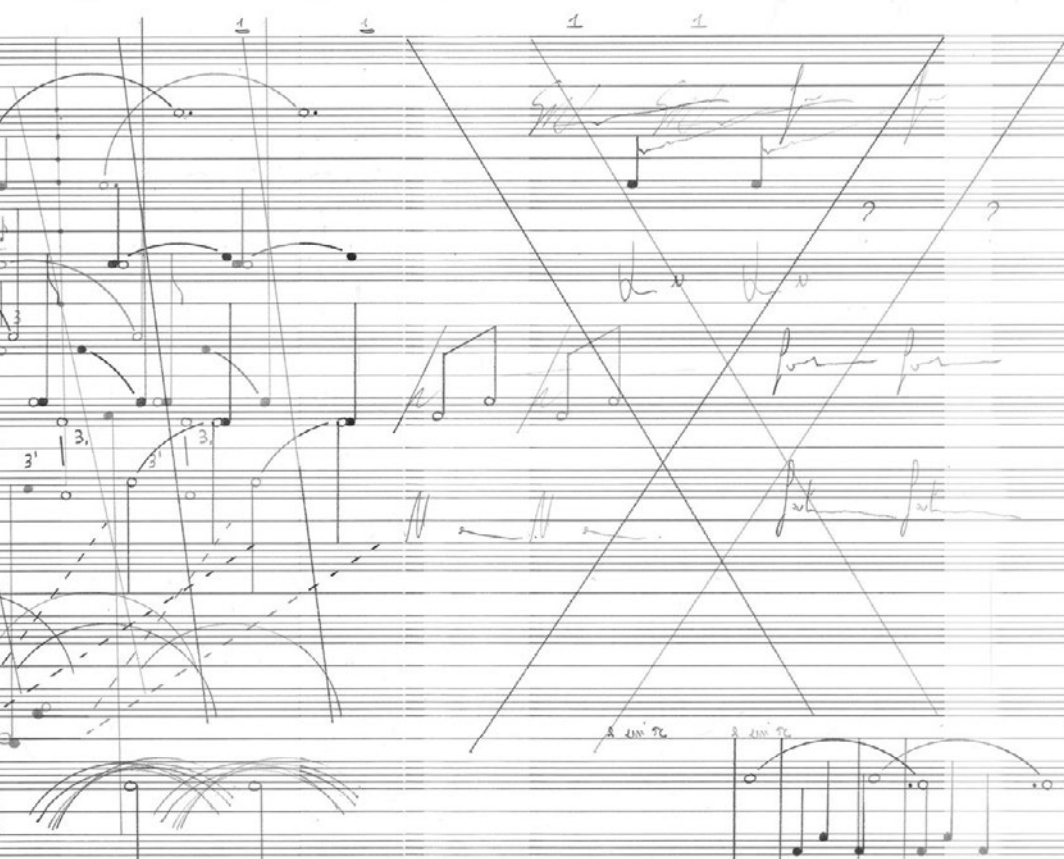
una pendola o gnomone affollati da sistemi
che mutano che s'innovano
ai calappi le zampe del cambiamento in atto
come gamma di un'evoluzione
che nella mente ha la base
come nell'alto stadio il suo tendone. Un fanale
pieno zeppo di falotiche cose
dove l'individuo ghiotto
smuove il fiuto che s'infila che scalpita
che infine declina lungo la sua pista
e quel buonsenso testimone della via...

...e

negli spazi le incisioni le boccate
di una schiuma assuefatta
che levigata nasce non dalla desolazione
(che vive spesso pedinata !) ma dall'impeto
che non si nasconde né sfugge
al suo destino di esegeta. O quello stampino
che impone la sua zampata quando pioggia
scava nel suo tatuaggio astuto ed indelebile;
negli spazi immensi dove vivono
le tue invenzioni scandagliate ed incessanti.



R. Masoni, *Piccole visioni*, 1992,
acquaforte, mm 234x177 (matrice),
mm 500x345 (foglio).



POESIEDITRANSITO

DEDALUS DI TERZA GENERAZIONE

PoesieDiTransito: diversi materiali, installazione 1999 in Nuovo paesaggio Italiano (Mi)

Sono Dedalus di terza generazione, seguo a J. Joyce e U. Eco. Questo secondo battesimo non l'ho cercato come non ho cercato il primo. Il viaggio di formazione sì. Da questo ignoto sono posseduto come lo sono stati i miei due predecessori, salvando del mito la radice del cercatore che va verso la luce. Di questo recente passato ho riconosciuto a J. l'influenza che ha avuto su di me il suo giova-

ne antieroe Stephan Dedalus nella condotta di un processo formativo attraverso l'opera del racconto della sua vita tra i gesuiti. L'archivio dei documentari di poesia e lo studioDedalus sono stati il mio omaggio allo scrittore irlandese. Ho ricavato da un autoritratto fotografico un disegno da ex libris divenuto logo dei miei libri d'artista e ora mia icona poetica e grafica. Le mie esperienze di documen-



tarista hanno avuto tra i diversi padrini anche il dublinese in quanto pioniere del cinema nella sua città già dal novecento. Per U. Eco le ragioni sono più o meno quelle colte della sua biografia di studioso dei linguaggi e i loro incroci. E credo che l'intenzione di rendere omaggio, nei suoi anni di formazione, il padre dell'Ulysse sia evidente. Le sue prime comparse in cui si è dichiarato con il nome Dedalus risalgono al 1958.

Il titolo è "Filosofia in versi". Il sottotitolo: "Le divertenti strofe di Dedalus illustrano con precisione i maggiori sistemi filosofici". La pagina è corredata da quattro riproduzioni di altrettante vignette prese dal testo; edizione Taylor, Torino. È un giovane filosofo che scrive il testo mentre svolge il servizio militare e vuole conservare l'anonimato, a tratti ritenuto finanche quello di una donna. È sorprendente come la prima esperienza editoriale di Eco sia così simile alle edizioni di Alberto Casiraghi, non tanto per l'aspetto del manufatto quanto allo spirito ironico che vi è versato e la pari attenzione al contenuto storico del messaggio quanto alla scelta del modello di divulgazione. Segno che lo scrittore agli esordi avesse una umile, seppur sapiente, condotta verso l'esperienza della pubbli-

cazione. Mostrando così, di far dialogare, fin dalle sue prime prove d'autore, la cultura classica con i nascenti segni della cultura di massa, quasi un'anticipazione della ricerca che condurrà per tutta la vita e ne distinguerà la cifra di pensatore. Per cui, a parte la passione più volte manifestata per l'opera di Joyce, non è certamente un caso che Umberto Eco abbia scelto come suo pseudonimo d'esordio il nome di Dedalus, che è un giovane ostinato e caparbio. Ciò che più colpisce nel suo credo è l'affermazione della libertà di pensiero, uno dei temi centrali nell'agire intellettuale.

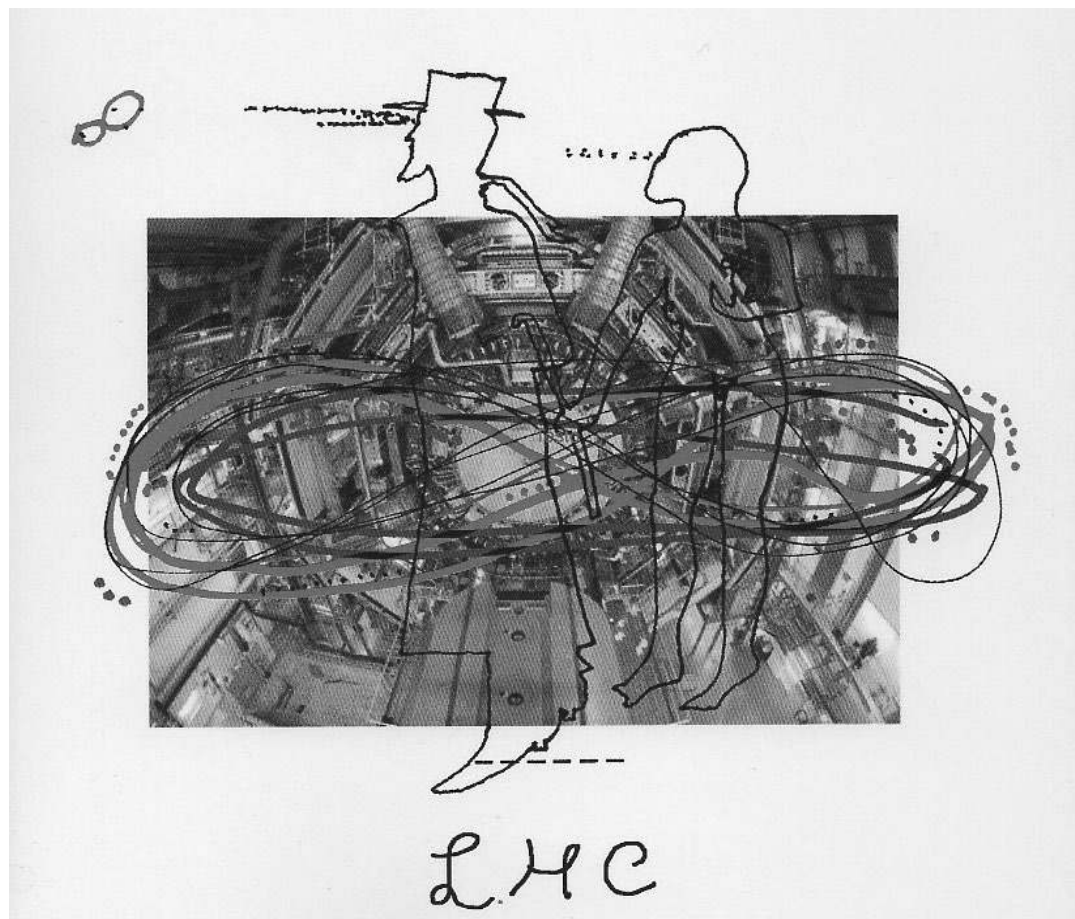
U. Eco non è un autore che ho seguito da vicino neanche nei suoi momenti di gloria letteraria ma come sempre nella vita creativa le strade sotterranee poi trovano un loro momento d'incrocio inaspettato.

E colgo, con questa dedica a una collana l'opportunità di ringraziarlo per la curiosità e i nuovi strumenti di analisi che ci ha trasmesso con la sua "aperta" opera.

La mia iscrizione a una genealogia di Dedalus sta nella condotta di quei cercatori, spinti sia dalla metafora del labirinto quanto quello del suo vincerlo con le ali della coscienza critica e della luce.



Poesie di Transito 1994-1999: tutte le poesie con dvd, 50 copie numerate 2011
Edizione Archivio Dedalus



Il viaggio di Dedalus e Lucy nell'L.H.C.: disegno digitale, 2017

ALTRA POESIA

*silente
silente cascata
altissima e silente
cascata entro morbide
poi entro morbide
curve corretta
riversa
su bianche
e bianche pianure
echi e oscuri fantasmi
e sassi e fantasmi
e sassi
il pensiero.*

*sottile
verso la spiaggia
scivola azzurra la pinna
greve fendendo liquore incostante,
erbe donando e flutti e capelli e gusci deserti,
fra schemi di schiuma, risacca
e acqua
spoglia di seme.*

*Non il vestito, ma il sangue fra l'erba
diffuso; non il vestito,
non polvere o verga che oscilla;
non mosche, né zolfo,
né fondo o zampette nel fango;
né il bianco, né il cancro cresciuto...*

ma il sangue.

*Una retta dai miei occhi
ha spezzato il grigio orizzonte;
la ferita del cielo mi riempie
il bicchiere di piombo.*

erbe
erbose
erbe barbose barbe
abbar bicate barbe
sporgenti vaganti svolanti
radenti e abbarbicanti
tappeto
di foglie rametti ed insetti e muffe
e germi
e tanti germi
fremanti e pulsanti formanti
vaganti tremanti
instabili ovunque e ovunque
nascenti
di più
e sempre di più
e sempre in azione
brulicanti e nascenti
vaganti e svaganti
germi in azione
germinazione
di vita
diffusa

Superestro leggero
e insieme leggero leggero
colore montante, ombroso, gradiente
ombreggiante allo zero
genuine flessioni

all'esterno all'esterno ma dentro
in superficie, ma sopra
ma oltre di intrecci e non,
rade ombre.

Estroflessione.

FINISSAGE MANIFESTA 12 PALERMO

RIFLETTENDO SULLA BIENNALE ITINERANTE D'ARTE CONTEMPORANEA

La biennale itinerante d'arte e cultura contemporanea Manifesta 12 Palermo si è chiusa il 4 novembre, registrando 483.712 visitatori in 5 mesi di apertura al pubblico. La dodicesima edizione della biennale è stata curata da un team interdisciplinare composto da Bregtje van der Haak, giornalista e filmmaker olandese; Andrés Jaque, architetto e professore spagnolo; Ippolito Pestellini Laparelli, partner dello studio di architettura di Rotterdam OMA; e Mirjam Varadinis, curatrice alla Kunsthaus Zurich.

I 145 giorni di Manifesta 12 a Palermo, appaiono schiacciati tra due eventi drammatici coincidenti con l'opening del 6 giugno e con il finissage del 4 novembre. L'ottimismo contenuto nello spirito del titolo *Il Giardino Planetario. Coltivare la coesistenza*, con il suo duplice rimando ai temi dell'ambiente e dell'accoglienza, si è schiantato in esordio contro la svolta autoritaria e il cinismo politico inaugurato dal neo Ministro degli Interni Matteo Salvini il quale, all'inizio di giugno, impedisce l'attracco della nave Aquarius con 629 persone in fuga dalle coste libiche ai porti italiani, inclusa Palermo che pure era stata dichiarata disponibile all'accoglienza dal sindaco Leoluca Orlando; e, a conclusione della manifestazione in novembre, dalla "tempesta perfetta" che si abbatte sull'Italia e sulla Sicilia, provocando solo nell'area di Palermo più di 10 vittime, alcune delle quali uccise dall'abusivismo edilizio che non ha retto alla violenza dei fenomeni meteorologici inferociti dal riscaldamento globale. La pagina web

di Manifesta, dopo l'elenco dei numeri tutti in attivo del pubblico e del successo turistico della manifestazione, si chiude con un fotogramma nero e con le condoglianze alle famiglie delle vittime.¹

Vorrei partire da questo quadrato nero, con alcune considerazioni che non hanno tanto a che fare con lo specifico delle opere esposte, ampiamente documentate nei 2200 articoli usciti sulla stampa relativi alla mostra e ai 71 eventi collaterali, quanto piuttosto con la relazione tra arte e politica. Una relazione che esplicitamente Manifesta, la Biennale nomade, richiama sin da quando nasce nel 1993 all'indomani della caduta del muro di Berlino con lo scopo di ridisegnare i confini europei nelle nuove dinamiche del mondo globalizzato attraverso progetti site-specific in diversi territori, caratterizzati da uno stretto rapporto tra arte e società. Una impostazione che nelle dichiarazioni del team curatoriale nelle prossime edizioni sarà accentuato e "si concentrerà sulla propria evoluzione da autorevole biennale d'arte contemporanea a piattaforma europea interdisciplinare volta a esplorare e catalizzare un cambiamento sociale positivo in Europa attraverso la cultura contemporanea."²

L'Amministrazione di Palermo ha presentato la sua candidatura per ospitare la manifestazione secondo un protocollo specifico che Manifesta, attraverso la sua Fondazione (IFM), istituisce con i territori partner, i quali si impegnano a sostenere economicamente l'evento, anche con il supporto di altri sponsor. E se l'evento a molti è apparso come calato

Jelili Atiku, *Festino della terra (Alaraagbo XIII)*, 2018, Performance site specific, Ph. Francesco Bellina, Courtesy Manifesta



dall'alto nella tipica forma del colonialismo economico e di potere dell'Europa di Maastricht (guarda caso anch'essa in Olanda!), va pure detto, come sottolinea la Direttrice di Manifesta Hedwig Fijen nell'introduzione di *Palermo Atlas* che raccoglie lo studio preliminare sul territorio curato dallo studio OMA, che è Manifesta ad aver accettato l'offerta del sindaco e del Comune di Palermo.³ Nel caso di Palermo il Comune da solo ha investito nell'impresa 4 milioni e 600.000 euro. E sottolinea "investito", includendo Manifesta nella più estesa serie di eventi di Palermo capitale della cultura 2018, manifestazione per la quale il Comune di Palermo ha ricevuto a sua volta finanziamenti e sponsorizzazioni. Al di là del giudizio critico su Manifesta, io penso che Loluca Orlando abbia fatto una scelta coraggiosa e in fin dei conti redditizia, perché da qualche parte bisogna pur cominciare ad aprire prospettive per un territorio che deve la sua notorietà alla storia e alle vestigia del passato e alla tragedia criminale del presente. Un presente che nella realtà, e proprio attraverso i fatti citati all'inizio di questo scritto, assedia la battaglia per un cambiamento così fortemente espressa da Orlando.

Nel caso di Manifesta 12 Palermo, come già, nell'ultima edizione di Documenta Atene/Kassel 2017, la realtà sociale grida troppo forte perché la riflessione artistica proposta nella macchina - biennale, una macchina funzionale ai meccanismi economici del capitalismo globalizzato in grado di metabolizzare e disinnescare qualunque "virus" di contrasto al sistema, possa porsi in modo dialettico con la realtà stessa. E nell'intero progetto di Manifesta per quanto centrale sia la mostra, anche per investimenti (gran parte delle opere sono appositamente prodotte), l'attività di studio, ricerca e public programs che ne ha occupato l'intera durata, a me sembra la parte più meritevole. Questa è forse la sezione che muove un minor numero di persone e per lo più di addetti ai lavori, ma offre possibilità di pensare ai temi proposti in gruppi di confronto che evidentemente coinvolgono in gran parte soggetti locali, e non riguardano i flussi turistici. I Public programs si sono occupati in giugno con *Borderless* di mobilità internazionale, approfondendo argomenti quali la migrazione, status di rifugiato, identità libertà di movimento e sua negazione, attraverso prospettive artistiche, teoriche, politiche e di attivismo. A settembre nel segmento *Accountable Networks* si sono affrontati i temi delle tradizionali strutture di potere basate sugli stati-nazione, in rapporto con la condizione fluida contemporanea dominata da interessi privati trans-nazionali e intelligenze algoritmiche. A novembre *Interspecies* riflette su quei soggetti non umani - animali, piante, ambiente e

regno minerale - che condividono il mondo con gli uomini, alla luce della teoria del *Giardino planetario* di Gilles Clément. Un tessuto di ricerca sul quale è stato seminato, e che non mi sembra sia paragonabile al rapporto istituito per esempio da Documenta nella sede di Atene nel 2017.

Io credo che Manifesta 12 vada valutata in questo spettro più ampio e che i limiti della sua parte espositiva, mettano in moto processi propositivi per il futuro. Infatti per quanto pervasivo in città sia lo spazio dedicato agli interventi artistici, dal centro storico al quartiere Zen, l'effetto è quello di una struttura espositiva che non intacca una realtà che nella sua sostanza si sottrae allo sguardo, un segreto del luogo che solo per qualche mese sta al gioco di dissimulazione nella "coesistenza" evocata dal titolo della manifestazione. A tutto vantaggio dell'industria turistica e di un pubblico affascinato dal colore del tessuto sociale e dal suo terrificante connubio di splendori e di orrori. Se c'era un elevato rischio da sconfiggere a Palermo era la minaccia stordente dell' "esotico", e nell' esotico è scivolata gran parte delle performance dei giorni dell'inaugurazione, modulate nello stile dei riti della festa di Santa Rosalia, che cadeva proprio nei giorni della biennale. Come nel caso del lavoro di Matilde Casani (*Tutto*, 2018) espressamente pensato per l'incrocio dei Quattro Canti, punto nodale della processione di Santa Rosalia appunto, con fuochi d'artificio diurni ed esplosioni di messaggi/coriandoli colorati dall'alto; o la performance e video installazione di Mariella Senatore (*Palermo Procession*, 2018) dove la danza e il "camminare insieme" sono modi di riconnettere una trama di relazioni sociali; o ancora la performance di Jelili Atiku (*Festino della Terra*.

Leone Contini, *Foreign Farmers*, 2018,
Installazione, Ph. Wolfgang Traeger,
Courtesy Manifesta





Fallen Fruit, *Theatre of the sun*, 2018, installazione, Ph. Wolfgang Traeger, Courtesy Manifesta

Alaraagbo XIII, 2018) in cui al tema della processione con i frutti della terra si innesta quello delle migrazioni. Queste peraltro sono le performance più fotografate, sino a divenire l'emblema della manifestazione che assume la forma "processione" come figura antropologica tipica della cultura siciliana. Nelle processioni-performance l'intensità dei riti popolari si traduce in un avatar che di sacro conserva il simulacro, spostando nel cerchio magico dello spettacolo e nella rassicurante certezza della sua *finzione*, tutta l'attenzione. Lo scivolamento dal "politico" all' "antropologico" è forse il passo falso più frequente nelle recenti manifestazioni dell'arte improntate a un approccio di metodo postcoloniale. E il passo dall'antropologia e dai riti "senza

Renato Leotta, *Giardino*, 2018, Installazione, Ph. Wolfgang Traeger, Courtesy Manifesta



tempo" trasversali a culture lontane, all'esotico, si rivela davvero breve, come è stato a Palermo.

La contraddizione è emersa subito e in molti hanno criticato in primo luogo l'effetto modesto delle opere rispetto alla potenza della città, gli allestimenti deboli nei palazzi nobiliari per la prima volta riaperti al pubblico che sembravano schiacciare qualunque cosa vi fosse esposta; in secondo luogo il paternalismo ideologico con il quale la macchina organizzativa olandese si è instaurata in città in un'operazione culturale orchestrata dall'alto. Il consuntivo negativo si profila già nelle critiche delle prime settimane e si riassumono nella considerazione lapidaria a conclusione dell'articolo dell'antropologo palermitano Franco La Cécia: "Ha dato più Palermo a Manifesta che Manifesta a Palermo".⁴ Io penso che il dare-avere potrà essere meglio valutato sulla lunga distanza e non a ridosso delle feste dell'inaugurazione, dove l'aspetto della comunicazione mediale e spettacolare prevale sui contenuti. Il progetto espositivo del *Giardino Planetario* si snodava in tre sezioni diffuse su diverse sedi. *Garden of Flows* esplorava il modo naturale e la vita delle piante in relazione alle risorse del pianeta; *Out of control room* indagava il rapporto tra potere e reti invisibili; infine *City on stage* era focalizzata sul tessuto stratificato della città di Palermo. Tra le opere più in equilibrio con gli spazi nell'Orto Botanico, sede di immediato rimando al tema del giardino planetario, è l'installazione di Leone Contini, *Foreign Farmers* (2018) che ha studiato le attività rurali intraprese dai migranti in diverse zone d'Italia e ha piantato i semi portati dai loro paesi di provenienza, "piccole e sicure capsule per il trasporto di informazioni genetiche in viaggio attraverso diverse geografie". In Palazzo Butera due installazioni di segno opposto, quella immersiva del duo Fallen Fruit, *Theatre of the sun*, (2018) fatta di carta da parati e mappe che localizzano gli alberi di frutta commestibile nella città di Palermo, risorsa condivisa sparpagliata e trascurata negli spazi pubblici urbani; e il *Giardino* (2018) di Renato Leotta che riveste di maioliche di argilla cruda il pavimento di una sala registrando sulla superficie la caduta degli agrumi, come nel reale giardino esterno al palazzo. Nella sezione *Out of control* il rapporto tra opere che in vario modo analizzano le dinamiche di potere e controllo attraverso le tecnologie delle reti, e i palazzi nobiliari in cui sono installati è decisamente dissonante, benché a me sia piaciuta (forse perché in una sala al buio) l'installazione dei Forensic Oceanography, *Liquid violence* (2018), che indaga le forme di repressione e controllo sulle rotte delle imbarcazioni dei migranti e delle navi ONG nel mar Mediterraneo, trasformato in area di confine militarizzata.



Masbedo, *Videomobile*, 2018, Ph. Wolfgang Traeger, Courtesy Manifesta

Ho visitato Manifesta ad agosto, lontano dai giorni dell'inaugurazione, circostanza in cui effettivamente tutte le città sedi di eventi artistici internazionali, assumono un aspetto irrealistico, percorse dalla fiumana del pubblico del settore, eccitato e fiaccato da chilometri a piedi, party e incontri. In una condizione temporale più dilatata e in mezzo a una umanità di persone reali ed eterogenee, molte opere si guadagnavano il tempo necessario di assimilazione. Altre si fondavano su un tempo di fruizione possibile solo per un pubblico stanziale. Come il lavoro dei Masbedo (Nicolò Massazza e Iacopo Bedogni), *Videomobile* (2018), consistente in un vecchio furgone trasformato in video-carro che indagava la storia di Palermo attraverso i luoghi del cinema, ma anche spazio mobile per le performance che sono state realizzate lungo tutto il periodo della biennale all'Archivio di Stato, all'Arena di Mondello, e sul Monte Pellegrino. L'ultima performance che ha avuto luogo il 25 ottobre dal

titolo *Kite* è tratta dal soggetto cinematografico inedito degli anni '80 di Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, di cui i Masbedo hanno comprato i diritti. La storia è quella di una tempesta che si scatena in un luogo indefinito, travolgendo un gruppo di bambini che gioca con gli aquiloni, e che i due artisti hanno ricreato al Teatro Garibaldi grazie all'interazione tra le atmosfere musicali realizzate da Davide Tomat e GUP Alcaro, musicisti torinesi fondatori di Superbudda, le riprese video filmate nei pressi dell'Etna e la percezione fisica (per chi c'era) ottenuta grazie a due ventilatori cinematografici di grandi dimensioni, posizionati sulla scena che si muovevano empaticamente con immagini e suoni.

In un corto circuito inverosimile tra arte e verità, qualche giorno dopo la tempesta sarebbe giunta davvero, quel luogo immaginario, prima di Antonioni e poi dei Masbedo, avrebbe preso il nome di Palermo e la forma di un quadrato nero nel web.

Note

¹ Dopo la triste notizia delle morti di oltre 10 persone a Palermo e nei dintorni, esprimiamo le nostre più sentite condoglianze per le famiglie delle vittime del maltempo.

[<http://m12.manifesta.org/le-nostre-condoglianze-alle-famiglie-delle-vittime-del-maltempo-a-palermo/?lang=it>] [consultato il 4 novembre 2018]

² <http://m12.manifesta.org/cose-manifesta/?lang=it> [consultato il 4 novembre 2018]

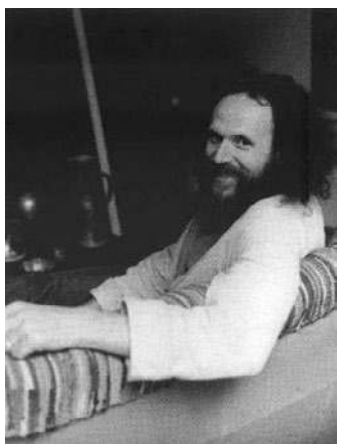
³ "It was rather challenging to accept the offer of Mayor Leoluca Orlando and City Councillor for Culture Andrea Cusumano

to host Manifesta 12 in Palermo. They specifically asked me if Manifesta could help create instruments for Palermo's citizens to claim back their own city, which had been dominated by non-democratic forces for many decades, intoxicating the urban commons of Palermo." Hedwìg Fijen, in *Palermo Atlas*, a cura di OMA - Ippolito Pestellini Laparelli, 2018

⁴ Franco La Cécia, *Manifesta 12, Palermo: considerazioni di un nativo e antropologo*, pubblicato sul blog il lavoro culturale della omonima Associazione legata all'Università di Siena. <http://www.lavoroculturale.org/manifesta-12-palermo/> [consultato il 3 ottobre 2018]

RITORNO AL FUTURO

VISIONI COSMICHE DI PIETRO GENTILI



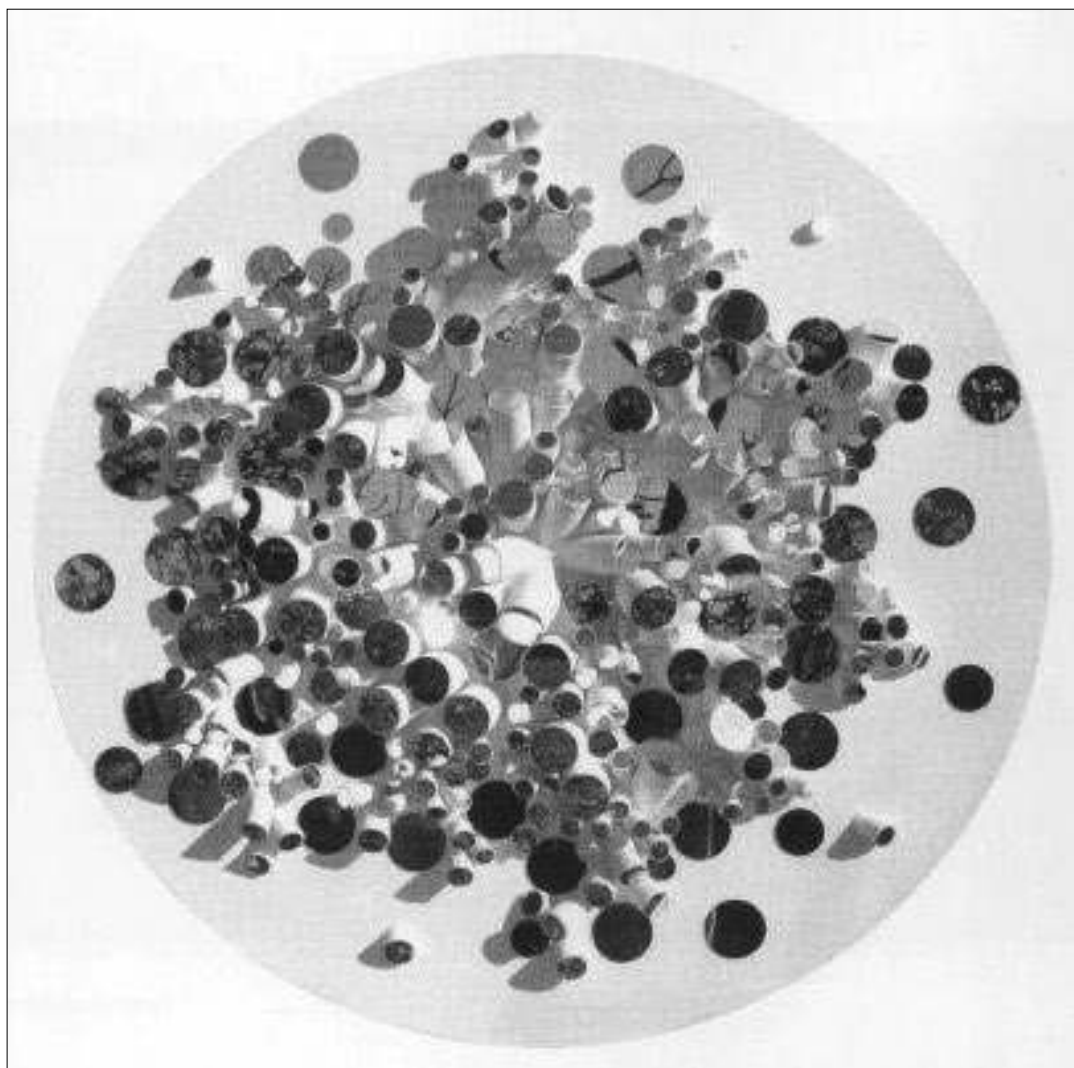
Pietro Gentili (1932-2008) in una foto della fine degli anni Settanta.

Un artista oltre il tempo e lo spazio; un artista filosofo, o meglio un artista "guru", che ha fatto della via spirituale il suo credo di vita e d'arte.

Vita e arte di Pietro Gentili coincidono: entrambe sono permeate dalle filosofie orientali, come Buddismo, Zen, Taoismo, mistica islamica, astrologia. La sua casa a San Vito Romano, dove trascorse gli ultimi anni del suo viaggio terreno, è un tutt'uno con il suo pensiero spirituale: una sorta di tempio della luce e dell'energia cosmica, energia che vivifica il mondo senza limiti spazio-temporali. Egli ha tratto ispirazione per la sua ricerca spirituale e artistica dai lunghi soggiorni all'estero, in particolare negli Stati Uniti e in Francia, ma soprattutto dai viaggi compiuti negli anni '70 in paesi come India, Persia e Pakistan, dove entrò in contatto con le filosofie e le religioni orientali, diventando amico del mistico indiano Baba Bedi XVI, che lo definì "artista cosmico". Lui stesso parlò di questi viaggi come di un "viaggio dell'anima". La sua casa di Colle Oppio, a San Vito Romano, dove si trasferì dal 1978 al 1982,

è il luogo dove creò degli ambienti-tempio, delle "oasi di pace", luoghi di meditazione con opere pittoriche e scultoree finalizzate al disvelamento delle energie cosmiche che circondano l'uomo e lo conducono verso la ricerca del divino. Pietro Gentili divenne uno degli artisti di punta della cosiddetta "arte psichica", che venne diffusa in Italia negli anni Settanta dal mistico Baba Bedi XVI che, giunto in Italia, continuò a trasmettere le tecniche di questa arte per lo sviluppo della personalità umana: gli anni Settanta sono gli anni delle prime sperimentazioni nell'area milanese, a cui partecipa anche Pietro Gentili, che man mano si indirizzano verso l'ambito educativo e terapeutico.

Baba Bedi XVI, nel 1963, dà inizio a Nuova Delhi al Centro per l'Arte Psichica, dopo aver fondato nel 1961, sempre a Nuova Delhi, l'Istituto per la Ricerca sul Non Conosciuto. Venuto in Italia fonda, nel 1992, l'Istituto di pedagogia Acquariana di Cittadella, che ha pubblicato, nel 2012, una esaustiva raccolta dei testi teorici di Pietro Gentili



Polimaterico, 1969, tempera, specchi su legno, diametro cm 115

(*Esprimersi nella luce*), segno di profonda testimonianza del suo pensiero creativo come rivelazione della coscienza cosmica dell'universo. Secondo la filosofia Acquariana, l'umanità vive l'inizio di una "nuova era", l'Era dell'Acquario, che rende attive in ogni essere umano nuove capacità, come la Sensibilità Psichica, organo della luce e del "risveglio dell'anima addormentata", della coscienza, che permette l'autonomia dell'individuo, a partire dall'autonomia di espressione: l'opinione deve fluire dalla libera coscienza dell'uomo. All'interno di questa concezione estetica e filosofica, l'opera diviene il campo magnetico generatore di vibrazioni psichiche, che producono un effetto pedagogico e terapeutico che conduce a una purificazione della coscienza, con il conseguente innalzamento di livello spirituale. Le immagini proiettate nelle opere d'arte di Pietro Gentili sono totalmente simboliche, e vanno interpretate attraverso quel campo magnetico vibrazionale che creano intorno a sé, che può essere percepito solo da uno spirito puro, in stato di meditazione. Così scrive Gentili: "L'arte non parte dal vertice, cioè dalla parte più elevata, ma inizia con il risveglio dell'anima addormentata che comincia a vedere e a percepire la bellezza del mondo, allora il cuore verrà sedotto e l'anima incantata, così inizia il processo creativo dell'arte". E ancora: "...il vero artista non è soltanto colui che ha raggiunto i vertici dell'espressione artistica e i riconoscimenti dovuti, ma sarà anche colui che ignaro del suo amore e della sua predisposizione all'arte dona al mondo la bellezza del suo cuore...".

Le sue opere sono una sorta di "mandala", simboli destinati a rappresentare e a interpretare una realtà spirituale, una ricerca mistico-esoterica: sono le tappe di un cammino iniziatico verso la conoscenza e la coscienza di sé stessi.

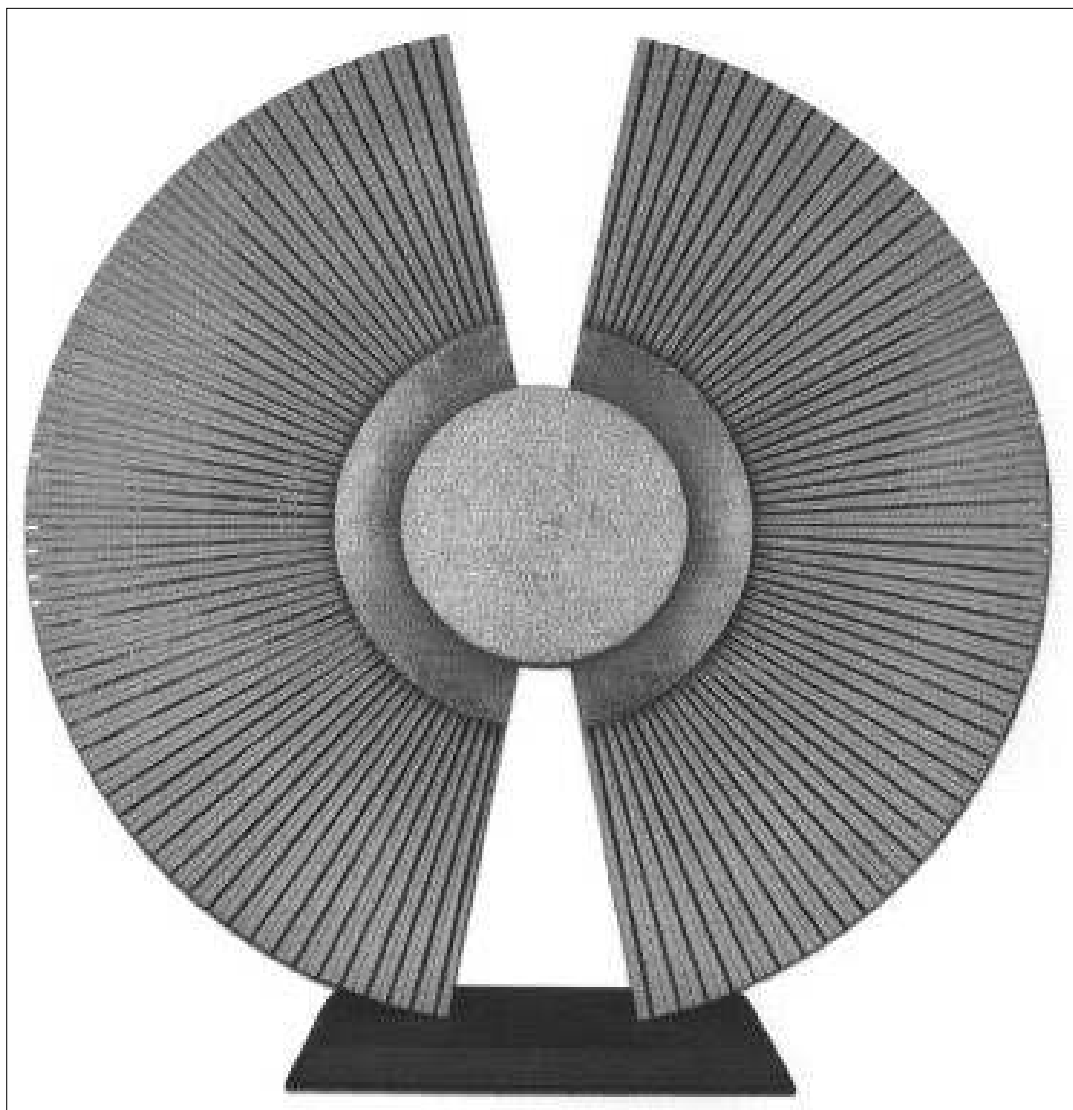
I suoi mandala, splendenti di colori e d'oro, simbolo di purezza, uniti alle forme geometriche di specchio, simbolo di spazio e di luce, ci riportano alla mente immagini dell'arte bizantina nell'uso del fondo oro, nell'esclusione della terza dimensione, nelle preziosità coloristiche di effetto quasi ipnotico. L'uso dello specchio a cerchietti disposti in sequenze circolari o spiraliformi esprime una forma simbolica, una sorta di doppio, di immagine virtuale della realtà. Gli specchi ci permettono di oltrepassare la realtà, di entrare in un altro mondo, di passare in una dimensione parallela: sono una porta sull'Altrove. I frammenti di luce /specchio inseriti nelle sue opere ricordano i *sari* vivacissimi delle donne indiane e le decorazioni islamiche, oltre che i mosaici bizantini. La luce/specchio delle sue opere racchiude la Bellezza e il mistero della creazione, e fa sì che il Divino,



per un gioco di rispecchiamenti, si rifletta nell'artista e riveli il suo volto: noi stessi, attraverso il gioco di specchi, ci riflettiamo nel Divino. Attraverso un banale specchio e un gioco di riflessioni possiamo oltrepassare la nostra realtà e trovarci di fronte al cosmo, fatto di punti e di linee, popolato da Angeli, Arcangeli, Soli, Lune, e ancora da Cieli che ci affasciano con la loro bellezza e colore. La meditazione e il raccoglimento sono necessari per "sentire" le sue opere e per lasciarsi trasportare dalla bellezza: l'arte è una via per cogliere la dimensione del sacro. I raffinati e delicati *Tempietti votivi* realizzati nel giardino della casa di San Vito Romano sono delle installazioni di Land Art, integrate nel territorio, punto di raccoglimento e di meditazione, una porta per viaggi astrali: attraverso le sue opere pittoriche e scultoree, simboli araldici e magico-esoterici, hanno il compito di aprire i *chakra* per far scorrere l'energia cosmica, propulsore del viaggio nell'Altrove. L'astrazione mistica della filosofia Zen è alla base dei gioielli da lui realizzati per Germana Marucelli, alla metà degli anni Sessanta, per le sue sfilate di moda. Gioielli dal disegno elaborato e raffinato, realizzati in argento, specchietti, perspex, ma anche con materiali poveri come carta dipinta o elementi naturali, che hanno lo stesso significato simbolico delle sue opere maggiori, con la ricerca di uno spiritualismo mistico legato all'alchimia e all'astrologia. Sono monili di grandi dimensioni, quasi dei pettorali, che rinviano alla ieraticità delle divinità egizie o all'astrazione figurativa delle donne che compaiono nei mosaici bizantini. Sono ornamenti colo-

Modulo, 1973, tempera, foglia oro, specchi, polvere di specchio, sabbia, alluminio su legno, cm 70x110

Angelo, 1986, tempera, specchio, foglia argento su legno, diametro cm 100



ratissimi, dove prevalgono i colori della tradizione induista (rosso, arancio, giallo), ricchi di specchietti e pendenti in perspex, che creano un gioco di rifrazioni continue, quasi un prisma ottico. Le forme verticali o circolari, radiali o concentriche dei gioielli da lui realizzati vanno intese come elementi di una simbologia mistica che avvia all'esperienza del trascendente: le ieratiche figure femminili che indossano le sue creazioni sembrano quasi icone liturgiche, dallo sguardo lontano e indecifrabile, come delle sacerdotesse della luce.

Per comprendere l'arte di Pietro Gentili non si può prescindere dal fenomeno sociologico e antropologico della "New Age". Il movimento chiamato New Age, diffusosi tra gli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti, aveva annunciato "l'Era dell'Acquario" per la fine del XX secolo. Un nuovo millennio, epoca di liberazione dello spirito, che, come la scoperta del fuoco, della ruota, della scrittura e della stam-

pa, avrebbe cambiato il mondo, la cultura e l'uomo. La trasformazione dell'uomo antico in uomo nuovo sarebbe avvenuta attraverso la mistica: filosofie orientali, teosofia, antroposofia, occultismo sarebbero stati strumenti abili per facilitare questo nuovo paradigma, inteso come modello per interpretare la realtà.

Il movimento della new Age si diffuse in ambito californiano (non dimentichiamo che Pietro Gentili realizzò nel 1986 a Santa Barbara una grande scultura/installazione, *Angelo*, in ferro, cemento e specchi), per poi conquistare gli Stati Uniti e passare rapidamente in Europa, dove divennero molto numerosi gli adepti della riconciliazione fra la ragione e il cuore, fra l'intelletto e l'emozione. Negli anni Sessanta in Francia, paese dove Gentili soggiornò a lungo, vi erano tantissimi gruppi e pubblicazioni che praticavano e diffondevano questa filosofia di vita: di origine francese era an-

che la moglie Denise Madin, artista e fine studiosa di astrologia e filosofie orientali, che conobbe alla galleria Numero di Firenze, dove l'uno smontava la propria mostra e l'altro la allestiva. Le dottrine della New Age, che in Italia vennero diffuse dalle traduzioni di Fernanda Pivano delle opere degli antesignani Ginsberg e Kerouac, si basano su una visione immanentista di Dio: l'uomo deve acquistare una coscienza interiore della propria divinità; ognuno ha il proprio risveglio mistico, che è allargamento della coscienza, attraverso la pratica della meditazione. Il "risveglio" (il *satori* buddhista e il *samadhi* indù) è una nuova qualità della coscienza, è l'esperienza di una nuova vita che porta alla fusione con l'essere universale, con la coscienza cosmica. La New Age vuole realizzare una trasformazione alchimistica di tutti i livelli del reale attraverso esperienze di luce, di amore, di energia, di pace. È proprio questa esperienza di luce che lega l'opera di Pietro Gentili con la magia e visionaria dimora del Principe Giovanni Torlonia Jr.: le finestre vetrate della sua casa sono vie di comunicazione tra il mondo divino e quello umano, "soglie" che permettono alla luce/rivelazione di penetrare nella casa/tempio del Principe e di condurre chi vi entra verso l'esperienza della contemplazione. La luce policroma e prismatica delle vetrate e delle opere/installazioni di Pietro Gentili trasforma l'esperienza interiore dell'uomo in rivelazione spirituale, mediando il passaggio dallo stadio profano a quello sacro.

Il "misantropo" ed "esoterico" Principe Don Giovanni Torlonia Jr., che aveva fatto incidere il suo motto "Sapienza e solitudine" sopra una porta di ingresso della Casina, ben sapeva che il silenzio rappresenta il mistero, perché apre l'accesso all'Altrove, a uno spazio carico di significato e di simboli, come le porte magico-esoteriche di Pietro Gentili schiudono a colui che contempla e medita infinite possibilità di senso. Il linguaggio di segni della Casina delle Civette è lo stesso idioma simbolico dell'artista, che entra in risonanza con lo spazio del Principe, generando un unico respiro sottile, che può essere percepito solo attraverso il silenzio e la meditazione contemplativa.

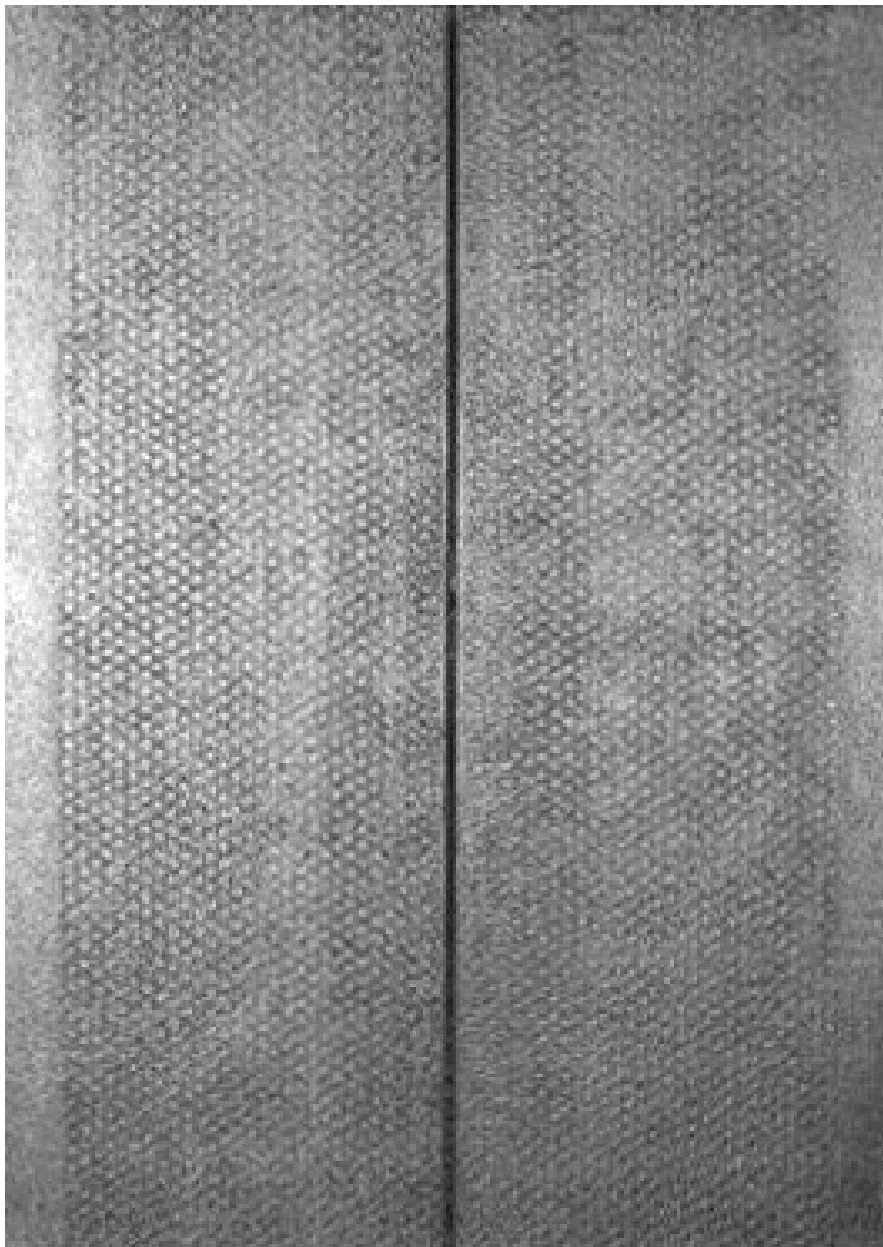
La trasparenza delle vetrate e degli specchi permette di smaterializzare il contenitore e di propagare la luce spirituale.

"Ogni artista dovrebbe con generosità donare al mondo la bellezza del proprio cuore e non i suoi disagi, la poesia struggente della propria anima e non le sue pene. La bellezza della natura, di cui l'uomo è parte integrante, non può essere omessa. Essa ci viene incontro ovunque, nelle strade, nei giardini, nell'immagine felice della giovinezza, at-

traverso il sorriso e lo sguardo altrui. E se di spirito saremo appena disponibili, i nostri occhi potranno vedere in un attimo i paesaggi sconfinati in cui cielo e terra si compenetrano. L'immagine della bellezza che trapassa la nostra anima è legata alla luce, all'aspetto immateriale della creazione, all'immediatezza dell'eterno presente. Per armonia e perfezione questa luce può manifestarsi soltanto a occhi puri e a tutti coloro che detengono in sé le stesse qualità virtuali del cuore e dell'anima espresse nell'opera d'arte."

Courtesy Pioda Imaging Editore, Roma. Catalogo mostra "Pietro Gentili. Soglie di luce", Musei di Villa Torlonia. Casina delle Civette (17 febbraio – 27 maggio 2018)

Porta del paradiso, 1994, tempera, foglia oro, specchio, sabbia su tela, cm 154x108



TEMPIO E ORO: ARCHETIPI E METAFORE

A PROPOSITO DELLA RICERCA DI GABRIELE GELATTI

"Tempio" è sinonimo di recinto, spazio sacro, ritagliato (τέμενος) da un più ampio spazio urbano o isolato, con uno scopo preciso, l'adorazione, la venerazione, del sacro, l'elevazione spirituale da un qui a un altrove. Luogo specifico intriso di metafore, che permette all'essere umano di aspirare a mete spirituali che gli permettono di superare la quotidianità terrena fatiscente e spesso difficoltosa, sognando altre vite, altre relazioni, altri traguardi. Metafora del tempio è dunque qualsiasi altro luogo specifico, pensato e costruito per raccogliere spiritualità, sogni, traguardi ultramondani. Ma deve essere un luogo concreto, non solo ideale, per lo meno tanto concreto da essere identificabile non solo da chi l'ha pensato e realizzato, ma anche da chi lo frequenta o anche solo lo visita o solo ne conosce l'esistenza.

Gelatti costruisce il suo tempio, riconoscibile, identificabile, la cui sacralità è l'arte, intrisa di una visione razionale della stessa, permeata di studi scientifici che la rendono sacrale, come succedeva alle credenze ancestrali e poi egizie, sumere, babilonesi, maya che non solo imponevano una venerazione acritica del credo, ma sue interpretazioni scientifiche, soprattutto aritmetiche, geometriche e astronomiche. Il tempio è dunque una metafora

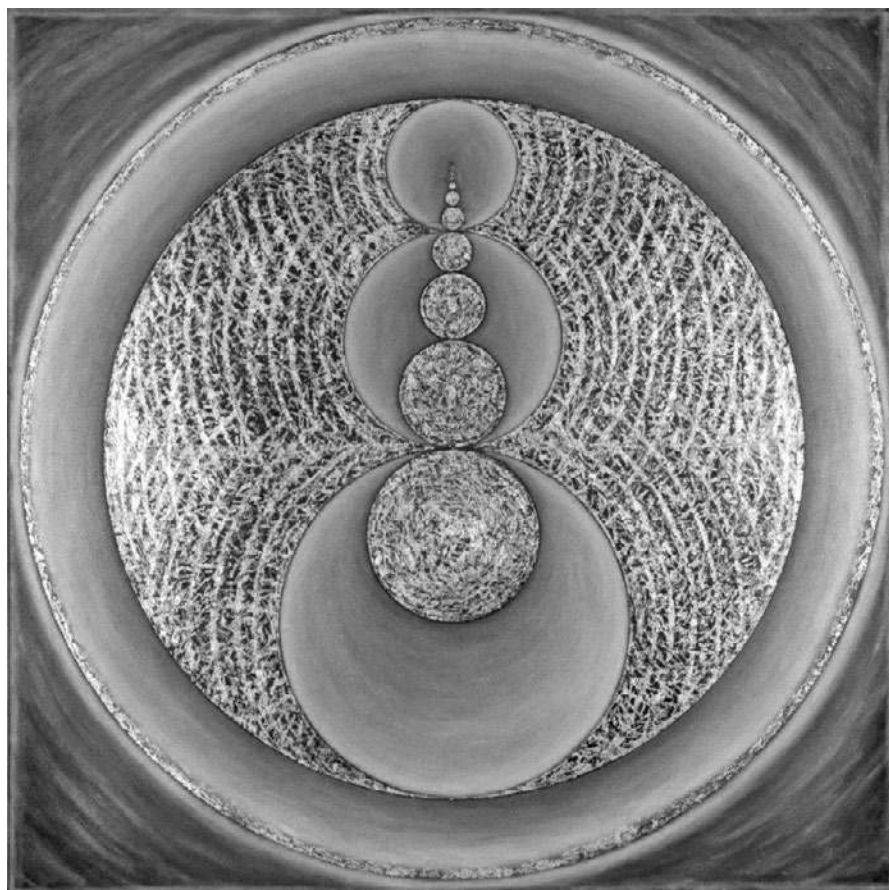
dei luoghi dell'arte, ma di questa specifica visione dell'arte, sacrale ma in forma pagana, puntuale porto d'arrivo di navi spirituali destinate a viaggi sorprendenti, a cambiare la storia del senso della vita umana.

"Oro" è un metallo con numero atomico 79, Au, tenero, pesante, duttile, malleabile, quasi inattaccabile dai corrosivi più comuni ... Queste sue proprietà e quel suo colore affascinante ne hanno fatto sempre, in tutta la storia dell'umanità, una sorta di preda continua, di materiale da sfoggiare, di sogno permeato di desiderio. Simbolo del bello estetico, si capisce perché certe perfezioni stilistiche d'arte e certi rapporti armoniosi siano stati battezzati facendo il suo nome. Anche quando ancora non c'era la matematica adatta a descrivere questi rapporti, l'essere umano già aveva stabilito che la bellezza sopraffina è aurea. Poi è arrivato il formalismo matematico e tutti hanno capito allora che la scrittura possiede una magia unica, che solo gli artisti e i matematici capiscono. C'è in questa idea una concentrazione di significati artistici e matematici che sfida qualsiasi spiegazione; perfino Leonardo, certo 2000 anni dopo Fidria, ha intuito quel che succede a una figura geometrica, quando la si chiama aurea. Oro come metafora del bello estetico, dunque, della perfezione, dell'assoluto naturale che si fa visione umana indagatrice estetica.

Gelatti non solo accetta questa visione estetica, ma la fa propria perché prosegue nella strada degli antichi esploratori, dei successivi artisti rinascimentali, e studia, inventa, crea nuove figure auree, provando e riprovando con una maniacale ossessiva ricerca che gli ha permesso, negli anni, di trovare nuove condizioni auree in geometria. Lo fa con caparbia e con passione, con gli strumenti giusti, la riga non graduata e il compasso (sarebbe troppo lungo spiegare ora qui il perché, ma questo è il modo genuino per compiere queste ricerche, e lui lo sa bene). Giunge dunque a captare e far sua questa metafora strumentale, a raggiungere obiettivi che sono, allo stesso tempo, estetici e geometrici, aurei, appunto.

Tempio d'oro. Non poteva che essere così, l'aspirazione umana alla perfezione doveva per forza cercare un connubio fra tutto ciò, il tempio d'oro, la perfezione spirituale, architettonica, geometrica, sacrale. E non parlo solo del celebre Tempio d'oro Sikh, parlo del fatto che non c'è tempio (o luogo sacrale) nel quale non vi sia aspirazione aurea, nei due sensi detti prima. Lo sfarzo metallico dell'oro in senso concreto, il gusto sacrale intriso di geome-

Infiniti mondi, acrilici, oli e oro metallico
su tela - cm 90x90, 2014



Bruno D'Amore

tria. Simmetrie perfette, architetture auree, decorazioni sfavillanti, spesso oro usato in modi volgari al solo scopo di mostrarlo: oggetti ineleganti solo visti, gioielli rozzi.

Il tempio di Gelatti è d'oro, i suoi studi aurei pittorici sono costituenti del tempio sacrale.

In tempi moderni, architetti, poeti, artisti figurativi, compositori musicali, coreografi, registi cinematografici, autori di testi teatrali hanno usato la magia aurea dell'aritmetica per le loro creazioni, contribuendo, a volte inconsapevolmente, a edificare questo tempio sacro, in via di costruzione da vari millenni.

Certo, la matematica, consapevole o no, erudita o anche solo intuita, è il motivo conduttore dominante; ma l'operazione non va vista solo da questo punto di vista. In ogni gesto dell'artista che segue il percorso aureo, si scorge la condotta razionale che non entra per nulla in conflitto con quella estetica, pittorica, creativa. In Gelatti la matema-

tica non appare solo negli studi a tavolino, con riga e compasso; io la vedo anche nei ciottoli che avvicina l'un l'altro, anche nei mosaici; non a caso detta conferenze all'Alhambra di Granada, non a caso studia in mille modi la presenza artistica della successione di Fibonacci nelle sue creazioni d'arte. Ora, si dirà, perfino nell'*action painting* di Pollock si può vedere il rapporto aureo; non lo nego. Ma nelle opere di Gelatti c'è una consapevolezza che colpisce, una metodicità che avrebbe potuto essere dedicata alla matematica stessa, e che invece egli ha voluto legare al mondo dell'arte pittorica. I suoi quaderni di appunti non sono i normali schizzi di future opere, immagini appena abbozzate in attesa di una riflessione matura e consapevole; sono formule geometriche che lui deduce da studi analitici su configurazioni geometriche possibili da lui stesso ideate. Che lui sa "vedere" nella loro interpretazione pittorica.

Che sarà un'opera aurea in un museo d'oro.



La prima stella, acrilici e oro metallico su tavola - cm 100x100, 2018

LA POLVERE DEL COLORE

SCHERMI DI LUCE DI VINCENZO CECCHINI



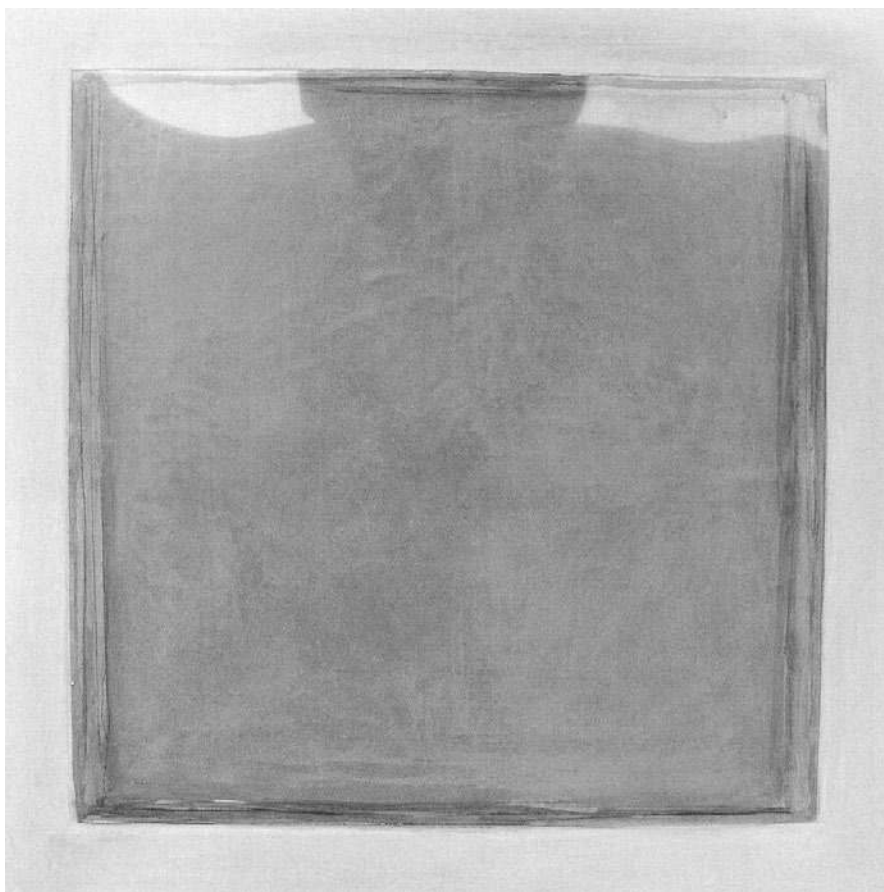
Vincenzo Cecchini nel suo studio di Cattolica, 2016.

Vincenzo Cecchini non ama la definizione di "pittura analitica", troppo limitativa rispetto agli orientamenti specifici della sua sperimentazione cromatica. Questa precisazione è necessaria, per quanto non si può negare che la collocazione nell'ambito di questa tendenza pittorica abbia amplificato la conoscenza della sua arte, dagli anni Settanta ad oggi.

Certo è che l'artista non nega che la fisicità dei materiali indagata nel periodo iniziale della sua ricerca era basata anche su aspetti analitici, infatti le originarie "inquadrature" di colore rispondevano ad una radicale messa a fuoco dell'evento cromatico come processo entro cui era affrontato il dialogo tra pittura e fotografia, strumenti complementari concepiti come polarità entro cui esplorare rapporti e sintonie tra i due linguaggi.

Nel corso del tempo, Cecchini si è sempre più allontanato dai vincoli concettuali del fare pittura, ha allentato il campo di decifrazione analitica del colore per entrare nella visione poetica del "possibile". L'immagine è diventata luogo di emanazione cromatica, soglia di luce indistinta, tensione a sconfinare dal perimetro della superficie, senz'altra intenzione che quella di rivelare il colore nel silenzio del vuoto.

La polvere del colore, 2016, grafite, pigmenti e acetato su tela, cm 100x100.



Per porre in evidenza questi aspetti identitari, la presenza del gesto manuale si è modificata sollecitando lievi trasalimenti del colore, mutevoli essenze della materia che affiorano nello spazio indeterminato del visibile.

Evitando il rischio di una formalizzazione troppo prevedibile, Cecchini ha scelto di abbandonarsi agli stati sensoriali del dipingere, all'immediatezza della visione intuitiva, all'imprevedibile divenire della forma come misteriosa vitalità affidata alla sostanza tattile del colore.

La tensione dentro e oltre la scelta del monocromo, per esempio, non è mai stata algida astrazione ma processo legato al fisico rivelarsi dell'immagine, luogo di sedimentazione di parvenze fissate tra superficie e profondità.

Per Cecchini la pittura non ha certezze dimostrabili, è un azzardo che sfida la dimensione dell'ignoto, muta parvenza che interroga lo spazio senza referenti, avventura della materia tra stati densi e aloni evanescenti.

Nel divenire dei sensi pittorici emerge il pulviscolo del tempo attraverso il velo della luce mentale, ciò che si manifesta è il senso di sospensione della forma, l'istantanea qualità del colore come impronta sfuggente, traccia provvisoria del rapporto imponderabile tra arte e vita.

Nell'arco dell'ultimo decennio, la pittura è diventata spazio silente che accoglie l'estensione immaginativa dello sguardo, sintesi tra ciò che è stato e ciò che è ancora possibile inventare, in quanto la manipolazione del colore-luce svela ogni volta altre sembianze della sua segreta identità.

Nelle opere recenti l'attenzione verte sull'idea di "schermo", misura frontale dove colore e forma sono gestiti al massimo grado del minimo intervento, con uno stile personale portato a esiti di estrema coerenza.

Si tratta di un orientamento non programmatico, rispondente piuttosto a una naturale simbiosi con la materia pittorica, continuo esperimento in atto, processo creativo in grado di verificare le mutazioni graduali del visibile.

Sulle tracce del fare bisogna porsi per cogliere il fluire immaginativo che Cecchini segue senza volontà di teorizzare alcunché, lasciandosi condurre dalle suggestioni primarie della materia, sempre nel vivo delle emozioni sensoriali e mentali che essa sollecita.

Recenti dialoghi con l'artista hanno permesso di comprendere in modo più consapevole i processi della sua pittura attuale, i tempi esecutivi e le segrete corrispondenze tra il pensiero progettuale e il fisico rivelarsi della forma.

Dopo una preliminare squadratura, Cecchini riem-

pie lo spazio delimitato con polvere di colore, quindi sovrappone una plastica di acetato che lo trattiene come uno strato di variabile peso percettivo, a seconda della pressione manuale. In sostanza, l'artista "scannerizza" un frammento di tela, un dettaglio della sua trama, stampato successivamente sulla plastica, poi sovrapposta al colore-polvere e incollata fino ad ottenere sui bordi differenti tracce e spessori. La plastica ha quasi sempre movimenti instabili, si solleva, si gonfia, vive d'aria e respira di luce, esiste in modo autonomo, assumendo quasi l'aspetto di un'icona da contemplare.

Dalla traccia fotografica alla polvere della pittura, dunque, all'interno di questi termini avviene la singolare sintesi creativa di Cecchini, visione generata dalla reciproca interazione tra colore, acetato e colla.

Questo processo tattile-visivo è caratterizzato da continue dislocazioni dei margini della superficie, i perimetri segnati si sdoppiano e si modificano a seconda delle differenti soluzioni spaziali che l'artista intende suggerire.

La sensazione è che l'immagine sia sempre contenuta in un altro spazio, e in un successivo spazio ancora, con inquadramenti instabili e sfasati, in reciproca e ossessiva tensione dentro la misura primaria del supporto.

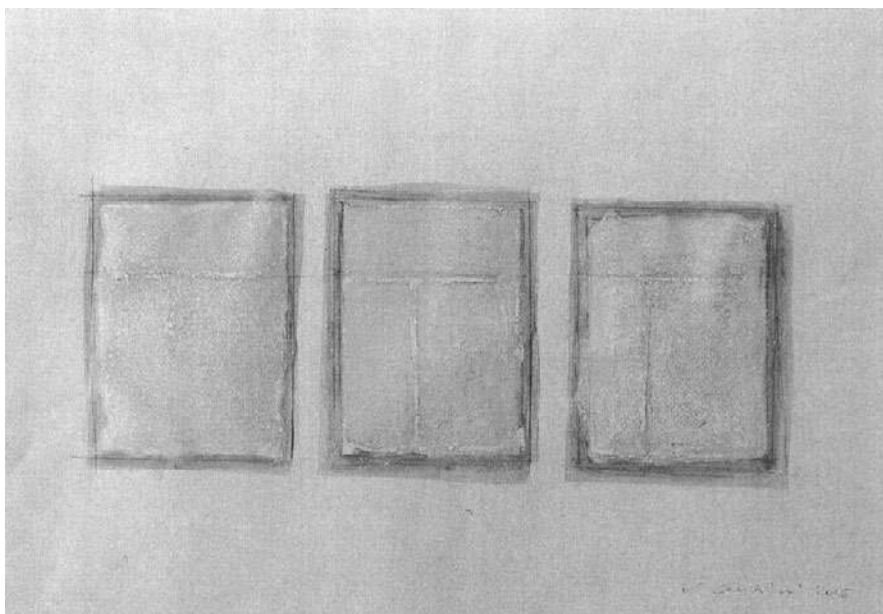
Molteplici valenze materiche crescono sullo "schermo" della pittura, attraverso la ripetizione differente delle stratificazioni, dove il corpo frontale del colore presuppone il respiro verso i margini, oltre il tracciato.

Cecchini non sceglie mai di determinare con precisione l'immagine in quanto non ama usare una geometria rigorosa ma preferisce evocarne la risonanza inquieta, il flessibile equilibrio compositivo: come se la luce del colore fosse sospesa sul confine interminabile tra il vuoto e il pieno.

La forma ricorrente restituisce il lento disgregarsi del pigmento come materia granulosa che lascia trasparire la texture della tela sottostante, con lievi cangianze d'ombra e di luce, minime oscurità e dilatati chiarori.

Lo schermo su cui Cecchini lavora è una misura che resiste nel tempo, un'icona per purificare lo sguardo, perimetro persistente dove cogliere la quintessenza del colore-luce, energia primaria sottratta alla codificazione in quanto aperta alla continua mutazione del sentire.

Le scelte cromatiche rispondono al carattere poetico della luce, passano dalla sospensione mentale del bianco alle oscurità dell'inconscio, toccano gli ardori del rosso ma anche la tenue epidermide del rosa, si inebriano d'azzurro e di viola, esprimono



l'energia del giallo e il respiro del verde. Comunque sia, non sono mai colori simbolici ma essenze luminose legate ai ritmi sensoriali della mente, alle intuizioni oltre il visibile.

Negli omaggi a Giorgio Morandi la luce è filtrata tono su tono, minime vibrazioni si accompagnano a palpiti impercettibili, il diafano e l'opaco non permettono di fissare la forma come un'unica atmosfera ma evocano lievi bagliori che lasciano intravedere qualcosa di inaspettato.

Allo stesso modo, le linee di contorno (sovrapposte e continue oppure frammentate e intermittenti) indicano che l'atto pittorico non può mai essere uguale a sè stesso, in quanto legato ai tempi soggettivi del dipingere, perfino alla casualità di alcuni esiti che colgono di sorpresa lo stesso artista.

Anche le "carte" giocano sullo sperimentalismo di questi registri espressivi, esse sono realizzate portando al massimo grado di essenzialità il trattamento delle materie, l'immediatezza esecutiva, l'automatismo istintivo del segno.

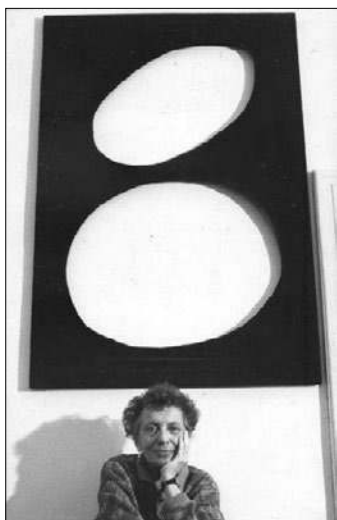
Come sempre, le linee sono tracciate a mano libera, l'intuizione spaziale coincide con la prima inquadratura, per poi sviluppare variabili relazioni tra forma e colore, segno e materia, superficie e supporto: correlazione costante tra misura strutturale dell'immagine e qualità cromatica.

Camminando di questo passo, la pittura ogni giorno si anima con la certezza che ogni mossa è in grado di aprire altri percorsi e rimettere sempre in gioco le proprie regole d'invenzione: in quanto è la dimensione ludica che da sempre Cecchini privilegia, esplorando "i confini del possibile" con ironia e immaginazione, piacere del fare e del libero pensare.

Trittico, 2015, pigmenti, grafite e acetato su carta, cm 50x70.

LE DECLINAZIONI DEL SEGNO

SUL PERCORSO ARTISTICO DI DADAMAINO



Dadamaino. Foto Paolo Vandrash.

Radicale è il gesto con cui Dadamaino (1930-2004) crea intorno al 1958 i primi *Volumi* svuotando la superficie della tela con grandi fori ellittici, forme ovoidali ritagliate in modo irregolare ma con ponderazione, lasciando emergere solo gli angoli e la parte restante. È il vuoto a rivelare la sua totale presenza, il valore dell'assenza.

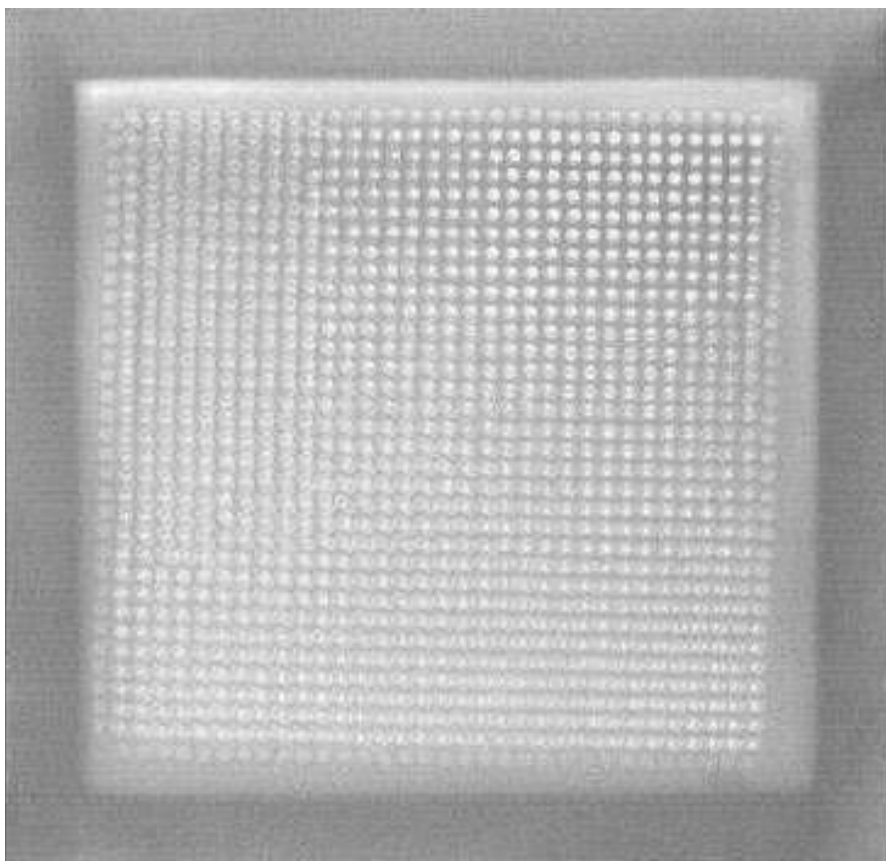
Per quanto autonoma, la forma assoluta che sottrae spazio alla superficie spinge Dadamaino a sviluppare l'aspetto concettuale della fisicità, un'intuizione dovuta all'influenza di Lucio Fontana, tramite prezioso per superare i limiti della visione informale.

Questa spinta ad azzerare criticamente la pittura è affrontata fino a tutto il 1959 e prelude ai successivi *Volumi a moduli sfasati* del 1960, opere dove i fori sono disposti secondo una sequenza ottico-strutturale legata a gradualità movimenti crescenti e decrescenti, con regolate fasi di arretramento e simultaneo avvicinamento.

Il progetto spaziale si basa sulla moltiplicazione dinamica di fori di diametro variabile che determinano la percezione ritmica di luci e ombre, passando dall'uso della tela a quello della plastica: leggeri fogli di acetato, sovrapposti e perforati con una fustella.

Il valore della trasparenza dialoga con l'ambiguità delle sfasature conferendo alla superficie minime alterazioni del rigore costruttivo, interferenze con

Volumi a moduli sfasati, fogli di plastica fustellati a mano, 1960, cm 45x45.



il senso di velata sospensione dell'immagine.

Il registro numerico si apre agli accadimenti del caso, accoglie le intermittenze tra il visibile e l'invisibile per rivelare le sfumature dell'infinito, il divenire di uno spazio indeterminato.

Al canone modulare si sostituisce un campo di vibrazioni che sfugge alla dominanza del pensiero logico per avventurarsi nella dimensione incalcolabile dello spazio proteso oltre i confini, luogo dinamico che cresce nell'invenzione del proprio inarrestabile fluire.

È chiaro che al centro di quest'operazione apparentemente meccanica sta l'esigenza di attivare un divenire percettivo illimitato, un processo interminabile vissuto con l'urgenza di verificare la qualità conoscitiva della modulazione visiva, in quanto per Dadamaino l'arte serve a far pensare, non tanto a lusingare i sensi dell'osservatore.

Analoga tensione conoscitiva sostiene le successive scelte operative legate ad altri materiali, all'uso della plastica si alterna al plexiglas e al rhodoid, più idonei a esprimere il valore tattile dei *Rilievi*, leggero e ritmico sollevarsi della superficie con lembi perlopiù rettangolari.

Va nel contempo tenuto conto che Dadamaino condivide con Manzoni e Castellani l'esperienza decisiva di Azimuth e partecipa nel 1962 al movimento internazionale Nuova Tendenza sviluppando le idee dell'Arte Programmata, soprattutto la necessità di rendere l'opera aperta all'azione partecipativa dello spettatore. Persiste in questa fase di riflessione la sottile modulazione luminosa che trasforma l'assetto geometrico nel mutevole percorso di segni vissuti come battiti istantanei che si propagano nella vastità del vuoto, impercettibili respiri sospesi tra il reale e il virtuale.

Anche nei *Rilievi modulari a scaglie* lo sguardo oscilla tra razionalità ed emozione, attirando l'attenzione negli interstizi e nelle asperità che prendono possesso dello spazio con oggetti e risonanze plastiche.

Si tratta di mutazioni legate alle diverse temperature del gesto, alle imprevedibili tensioni immaginative provocate dall'esperienza del fare, energie differenti rispetto all'idea progettuale di base.

Con gli *Oggetti ottico-dinamici* del 1961-62 Dadamaino affronta un'indagine fenomenologica di tipo optical dove la strutturazione geometrica è sospinta oltre l'estremo rigore ortogonale, verso una successiva mutazione, pur nella continuità con le fasi precedenti. In questo periodo di ardore sperimentale entrano in gioco materiali metallici come l'alluminio fresato, materia legata all'interesse per le instabili sensazioni fisiche generate dalle vibrazioni dei volumi. Esempio di questa accentuazione ottico-dinamica è la *Spirale rotante* (1962), un oggetto cilindrico fatto di lamelle di plexiglas e illuminato da un neon posto alla base, una colonna scintillante che Dadamai-

no realizza per captare l'infinito movimento della luce, immagine sfuggente che affiora nell'oscurità suscitando disorientamento.

Il passo successivo comporta la libera articolazione dell'instabilità come campo di possibilità che trasforma gli elementi costruttivi degli *Oggetti cinetici* (1966) in strumenti di fluida emanazione luminosa. Nella serie parallela dei *Componibili* il ruolo dello spettatore è indispensabile per verificare l'identità modificabile dell'opera attraverso un gioco compositivo che sfugge alle regole per inventare percorsi di lettura imprevedibili, traiettorie che ridefiniscono la visione come campo attivo.

Nella seconda metà degli anni Sessanta si delinea un ritrovato desiderio di pittura come *Ricerca del colore*, in tal senso Dadamaino adotta l'acrilico per esplorare le permutazioni della luce attraverso gradazioni idonee a indagare diverse misurazioni cromo-dinamiche. Basata sulla numerazione ritmica dei quozienti di colore-luce, questa fase di ricerca accresce la coscienza critica di fronte alla complessa fenomenologia del "vedere".

Nuovi livelli di consapevolezza si sviluppano soprattutto quando le variazioni morfologiche sfuggono ai paradigmi scientifici affidandosi a sfumature e affioramenti, dissolvenze e sospensioni, senza mai escludere la propensione a mettere in dubbio le proprie certezze.

Non a caso, Dadamaino usa il potenziale logico del metodo cromatico per sconfinare verso l'imponderabile visione del vuoto, ben sapendo che lo studio scientifico del colore è un mezzo per interrogare l'ignoto. Con i *Fluorescenti* (1969) la visione cromatica è animata da fluenti strisce di carta di diversa lunghezza, trasmutazioni plastiche che vibrano su un fondo monocromo avvolto dalla luce di Wood.

Con quest'operazione ambientale Dadamaino sollecita lo spettatore a confrontarsi con la dimensione fluorescente del visibile, possibilità di entrare in sintonia con il flusso sinestetico del colore cinetico. La ricerca prosegue con nuovi processi ritmici e altrettante metamorfosi tra colori primari e poliedrici orientamenti, infatti i "rilievi" assumono ulteriori meccanismi costruttivi, mutevoli scatti aggettanti, sensibili variazioni modulari, geometriche articolazioni in campo monocromo. In seguito, questa metodologia lascia il passo a un tipo di scrittura a mano libera con cui Dadamaino abbandona il controllo ossessivo dell'atto esecutivo affidandosi alle immediate possibilità di alterare la fissità del progetto programmatico. Il ciclo denominato *"Inconscio razionale"* (1975-76) è costituito da pagine punteggiate da sottili segmenti intermittenti, incroci lineari, affioramenti di una scrittura della mente che oscilla tra schemi ortogonali e intersezioni trasversali. La visione è

una trama instabile dove i segni dell'inconscio agiscono tra superficie e profondità, desiderio di captare l'impercettibile fluire delle linee nel divenire continuo dello spazio, talvolta definito da tratti più marcati e in altri casi sospinto verso le zone dell'impercettibile. Tutto dipende dalle dinamiche esecutive, dalla maggiore o minore pressione manuale, strettamente congiunta alle variazioni della pura sensibilità grafica, ogni volta sottoposta alla variazione ritmica dei reticoli segnici.

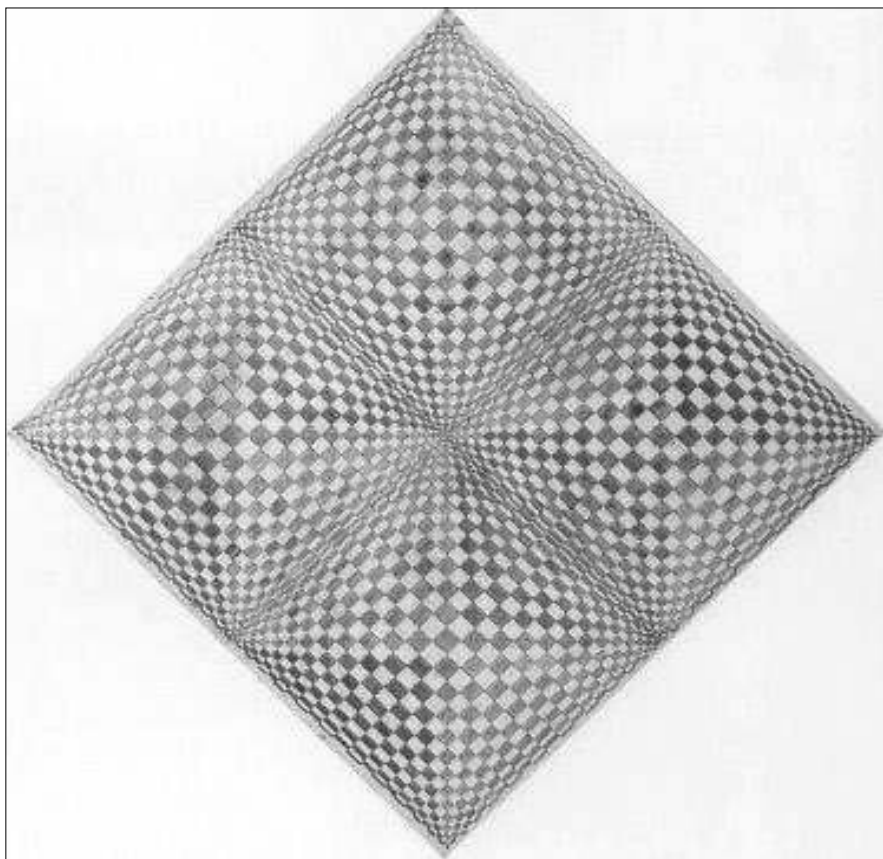
Scaturite dai medesimi impulsi sono le *"Lettere"* (1976) che Dadamaino traccia intervenendo su un velo di sabbia, come per imprimere umori soggettivi sulla tabula rasa della memoria, rivelando la dimensione effimera del tempo, tanto più umano quanto più segnato dai drammatici e dolorosi eventi della storia.

Il trattamento grafico-strutturale si rafforza nelle opere a china su carta dove anche i segni più indecifrabili sviluppano il muto divenire di un *"Alfabeto della mente"*, silenziosa registrazione di atti esecutivi che si ripetono nel silenzio senza tempo del vuoto.

L'intenzione è di comunicare null'altro che la presenza attiva del pensiero creativo, vibrazione essenziale che vive e respira sul filo di perimetri misurati con il parametro dell'assenza, esercizio di scrittura che esplora l'evento del suo farsi e del suo dissolversi.

Alle diverse possibilità comunicative di questo libe-

*Oggetto ottico dinamico, 1962,
alluminio fresato su tavola, cm 76X76,
diagonale cm 106.*



Alfabeto della mente, lettera 12, 1979, china su cartoncino, cm 14,9x13,8.

ro alfabeto immaginativo l'artista si dedica dal 1976 al 1979, un intenso periodo di ricerca di variazioni dello stesso irremovibile modulo grafico.

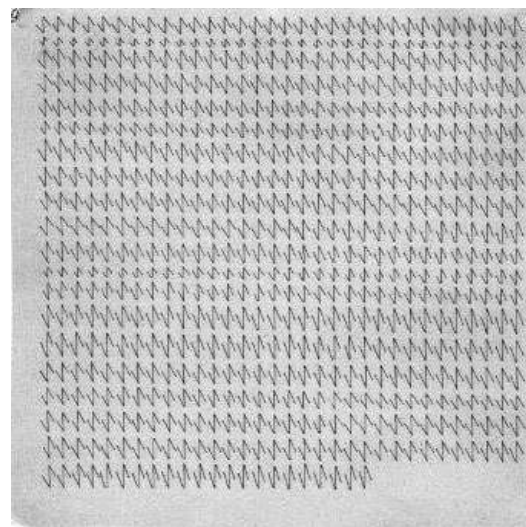
Quasi in parallelo, si affacciano i *"Fatti della vita"* (1980), superfici e volumi congiunti nella medesima tensione percettiva, innumerevoli chine su carta e su tela, frammenti emozionali vissuti come segmenti di pensiero allo stato puro, tragitti mentali proiettati oltre sè stessi.

Le opere oscillano tra la dimensione del privato e la sfera universale della storia, in bilico tra narrazione individuale e amplificazione collettiva, indagine sul senso della vita come dimora della conoscenza intuitiva. Senz'altra finalità che quella di sovrapporre diversi livelli di lettura dei fogli su cui sono registrati i sogni quotidiani del visibile, come un ininterrotto diario dell'esistenza.

La disposizione mutevole dei segni richiede una partecipazione immersiva all'evento dell'opera, al suo flusso avvolgente che solo in alcuni casi concede pause e intermezzi, mentre più forte è la richiesta di concentrarsi sull'ampiezza mentale del vuoto, sui suoi punti dilatati.

Nuove latitudini di sensibilità segnica si avvertono nel ciclo delle *"Costellazioni"* (1981-1987), immagini lievi e persistenti, ondulazioni lineari e flussi puntiformi che Dadamaino dispone sulla carta o sulla tela, secondo differenti magnetismi.

La metafora della "costellazione" allude senza dubbio all'estensione cosmica del puro spazio mentale, eppure la tensione sensoriale del segno non viene mai meno, anzi rinnova l'andamento disseminato

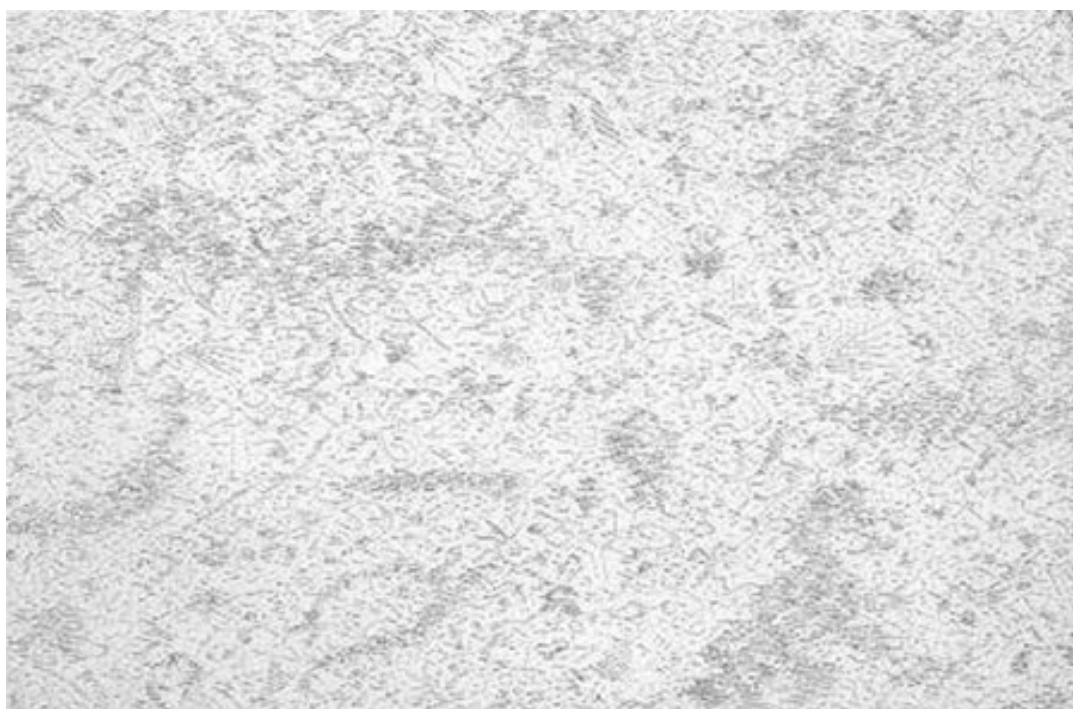


di energie appena percepibili, forme velate come nebulose di colore-luce.

Miriadi di segni brulicano migrando da una superficie all'altra con brevi vortici, minimi addensamenti, pulsazioni e battiti vitali, segrete corrispondenze tra tempo concettuale e tempo reale. Mai dimenticando che l'equilibrio tra misura razionale e pulsione dell'inconscio deve sempre ricondursi al movimento della fantasia, fondamentale per inventare un mondo di relazioni tra segno e superficie.

Analogo processo immaginativo sostiene la successiva fase denominata *"Passo dopo passo"*, con la differenza che ora tutto si svolge su un velo di polyestero, plastica trasparente su cui Dadamaino interviene con segni mordenti, tracciati con anda-

Costellazioni, 1981, china su cartoncino, cm 50X70.



menti verticali che travalicano la superficie sciando nella luce del vuoto.

Di nuovo, è il movimento espansivo della vita a guidare l'avventura del segno cromatico verso esiti di aereo dinamismo, proliferazione di palpiti inafferrabili, visione che si dirama oltre i perimetri stabiliti. Il quotidiano esercizio del fare trova la sua mirabile sintesi espressiva ne *"Il movimento delle cose"* (1990), un'opera di grande respiro dove sono emblematicamente racchiuse le fonti conoscitive e immaginative che nutrono le molteplici esperienze che l'artista ha attraversato per inventare il suo originale linguaggio. La concettualità del fare pittorico si spinge verso la soglia illimitata dell'infinito, ma si tratta uno scon-

finamento misurato sui minimi slittamenti del segno, sulla ripetizione differente del gesto, sempre in sintonia con i perimetri della memoria. E questo avviene con un senso di meditazione che Dadamaino non ha mai escluso nel suo viaggio oltre i confini della coscienza, alimentando la ricerca del tempo interiore come risonanza estetica della coerenza etica. Proprio per questo, ripercorrere le fasi della sua straordinaria avventura creativa significa attraversare tutte declinazioni del segno che hanno poeticamente generato un'arte pervasa da tracce mute e brividi di silenzio, percorsi impercettibili sospesi tra progetto e utopia che segnano senza sosta il divenire della vita protesa verso l'altrove.



Il movimento delle cose, 1990, mordente su poliestere, cm 122X100.

UTOPIE COSTRUTTIVE

SULLE RECENTI OPERE DI PAOLO TATAVITTO

Claudio Cerritelli

Teatrino in campo arancio, legno della Malesia "Jeruton", poliuretano espanso rigido a bassa densità, verniciatura epossilica spray, cm 20x20x10, 2016

Visioni primarie articolate sulla soglia della rappresentazione, volumi minimali costruiti come luoghi di metafisica sospensione, figure come sentinelle simboliche del tempo e dello spazio, segni antropomorfi dislocati in campo aperto, tensioni reali e virtuali di individui in cerca di umanità.

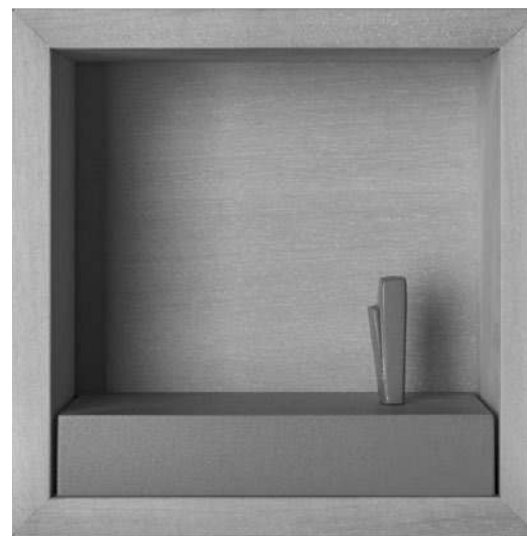
Il senso del passato suggerito da questi codici spaziali torna a farsi sentire nel recente ciclo di opere che Paolo Tatavitto ha ideato come naturale sviluppo della sua poetica visiva, dialogo ininterrotto tra costruzione geometrica e figura umana, dimensione interiore e utopia ambientale.

L'elemento figurale, emblema dell'uomo come segno di misurazione dello spazio, è il fulcro intorno al quale si articolano le molteplici scene, teatrini e città, variazioni del progetto plastico ambientale che sostiene ogni ricerca.

La figura è archetipo persistente, presenza singola, doppia, triplice, segno costante che abita le dimore urbane e teatrali con accentuata fermezza, partecipa e custode del clima totale della costruzione, anche quando differente è la risonanza del colore nel contesto della rappresentazione.

Alcune opere sono concepite come puri studi ambientali dove concorrono materiali in reciproca sintonia: acciaio, poliuretano rigido, colorazione ipossidica, con una tecnica composita che garantisce ogni possibile soluzione, dalla tensione della curvatura al valore tattile della superficie.

I volumi assumono equilibri instabili, congiunzioni e torsioni con lievi spostamenti dell'asse portante, così il campo percettivo mira allo sconfinamento e alla dilatazione, alla necessaria apertura verso città ideali, purificate da eccessive contraddizioni. D'altro lato, contro le ansie collettive Ta-



tavitto offre la visione incantata dei "teatrini", sostituisce la durezza dell'acciaio con il calore del legno, l'atmosfera diventa lieve e sognante, la luce assume il tono sospeso del respiro interiore. In queste opere sono racchiuse differenti valenze cromatiche: il bianco inebria lo spazio di purezza, l'arancio accende l'orizzonte dei sensi, le variazioni del grigio sollecitano la meditazione, l'oro evoca bagliori spirituali, ma è soprattutto il vuoto a generare i percorsi vitali della mente. I ritmi spaziali sono bilanciati con pesi divergenti, piani ortogonali e tagli obliqui, spinte all'interno e all'esterno delle cavità che Tatavitto colma di enigmi più che di certezze. Oltre ogni calcolo, domina la vertigine dei volumi primari, stagliati sulla soglia del presente come luoghi del pensiero in cerca di magiche utopie costruttive, visioni del futuro a portata di mano.

Studio ambientale, cm 37x37x26, acciaio, poliuretano espanso rigido a bassa densità, verniciatura epossilica a forno, 2016



SULLE ORME DELLA LUCE

INTORNO AI COLLAGES DI PAOLA FONTICOLI

Claudio Cerritelli

META
OSSERVATORIO

La superficie è lo schermo che Paola Fonticoli continua a disvelare negli esercizi di stile esposti in questa mostra, sublime purezza di forme racchiuse nei silenzi della carta, supporto e insieme materia prima della sua ricerca.

Campo di forze preesistenti a qualsiasi intervento, così Fonticoli ha definito da tempo immemorabile il suo spazio ideativo, immaginando percorsi che esplorano la qualità cromatica dei fogli impiegati, i palpiti interni alle variazioni tonali, le atmosfere in cui la visione si fa immagine attiva.

L'opera nasce da un mutamento e ne prepara un altro, a questa riflessione di Henri Focillon si ispira l'artista mentre delinea la vita delle forme che la mano sollecita, valuta d'istinto, ritaglia, accosta, e decanta lentamente.

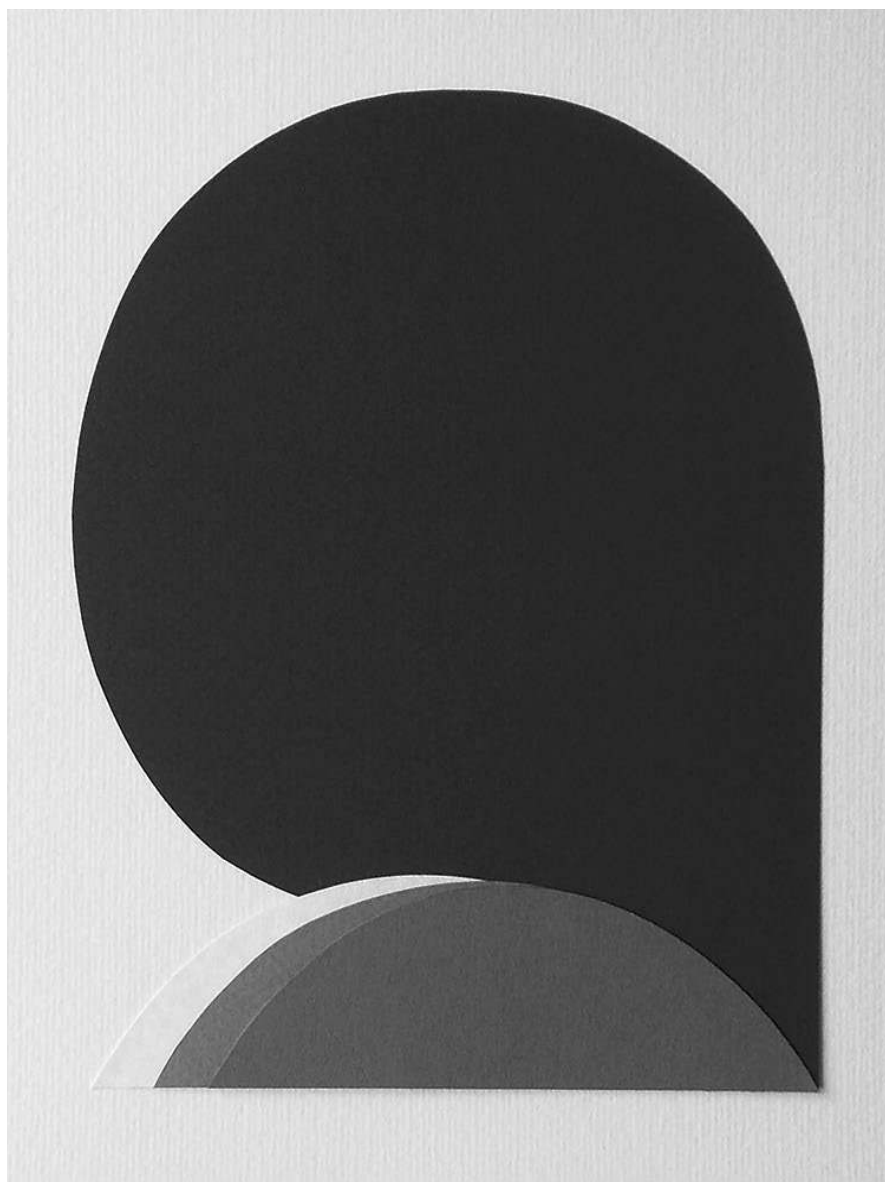
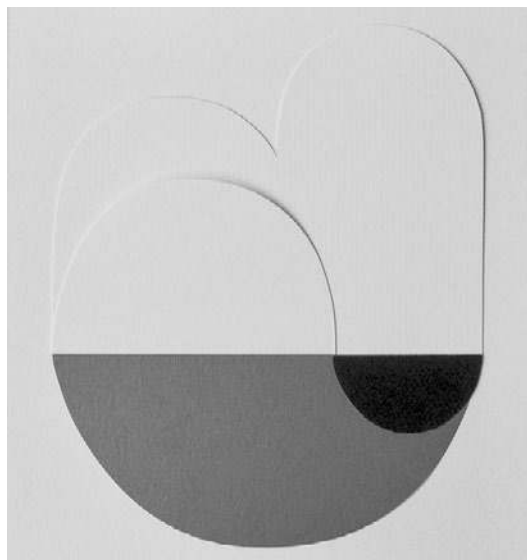
Il lettore non può che respirare questo clima di nitide apparizioni, linee essenziali e taglienti, vibrazioni tattili della luce e dell'ombra, sottili spiragli verso l'indicibile. Comunque li si voglia definire, figure astratte o astrazioni figurali, questi collages hanno movenze calibrate, ogni immagine si collega all'altra per affinità e contrasto. Ambivalente è il divenire delle forme in sé concluse, eppure aperte a reciproci magnetismi, algido affiorare di masse e svuotamenti, pesi e leggerezze, slittamenti e sovrapposizioni, talvolta con piccoli fori dove l'occhio si concentra mirando l'oltre. Lembi piegati o appena sollevati lasciano scorgere ciò che sta sotto, nulla è detto e tutto è imminente, come se la percezione del vuoto sollecitasse attimi di lieve stupore, soffi d'aria che palpitano dall'interno. D'altro lato, linee flettenti ma imperturbabili si bilanciano con armonici equilibri, ritmi contrapposti oscillano tra le polarità del nero e del bianco, con accordi smorzati dal grigio, toni

ovattati di blu, di "quasi viola", rossi cupi a creare una luce diafana, che non aggredisce lo sguardo ma lo accoglie, morbida.

Nessun angolo retto in funzione ortogonale, solo ampie curvature, cerchi di varia misura, ovali perfettamente esibiti, soglie che s'inarcano secondo differenti aperture, icone modulate come architetture mentali, sospese nell'incanto pervasivo del bianco. Tramite altri meccanismi d'invenzione, Fonticoli coglie di sorpresa il lettore con alcune composizioni allusive a personaggi fantasiosi, divertimenti immaginativi che evocano le risonanze dell'infanzia, desiderio di accentuare le analogie corporee tra l'astratto e il figurale: favole di carta libere di attingere alle fonti della memoria, alitando nello spazio come orme di luce interiore.

In basso a sinistra:
17-8 V18, collage, cm 21x21, 2018

Collage inserito nel libro d'artista
"F-ORME" n.19, edizione in 30 esemplari,
cm 21x16.5, Milano, 2018



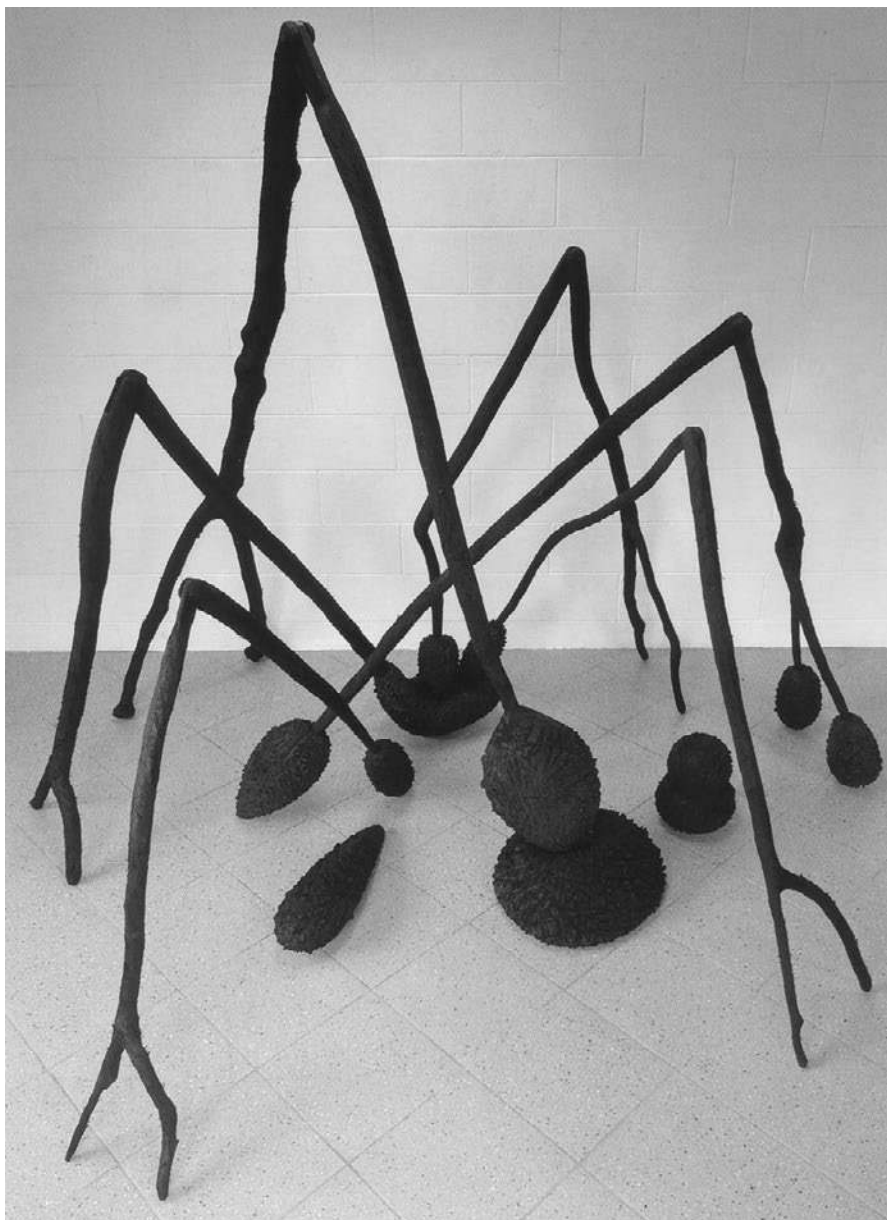
MISTERI PLASTICI

LA SCULTURA COME VISIONE COMUNE, ENZO CAPOZZA & MARIA RITA FEDELI



Enzo Capozza e Maria Rita Fedeli, 2017.

Multiverso, 2017, legno e aniline, cm 196x230x230.



È raro incontrare nel panorama artistico attuale esperienze legate al lavoro in coppia, doppio sogno vissuto in modo talmente profondo e indissolubile da trasformare la sintonia creativa in un modello di comportamento autonomo, al di fuori di qualunque parametro conosciuto.

A differenza di coppie di artisti che lavorano in simbiosi oppure sono votate a un senso di reciproca collaborazione, non necessariamente rispondenti ad una comune tensione esistenziale, nel caso di Enzo Capozza & Maria Rita Fedeli si avverte una persistente unità di intenti che caratterizza in modo inconfondibile le dinamiche della loro ricerca.

La dimensione del lavoro in coppia non è occasionale e neppure segno di una provvisoria strategia espositiva, deriva piuttosto dalla congiunta volontà

di esprimere un'idea di "scultura" come sperimentazione di energie ancestrali, potenzialità primordiali, fervori della materia sentita come essenza vitale.

Di conseguenza, C&F vivono l'arte come dimensione fortemente connessa con i processi della natura, con un impegno totale che dalla sfera dei sensi si proietta verso la soglia del cosiddetto "divino". Non a caso, essi si affidano a concetti come sacralità, spiritualità, energia cosmica, oltre che coltivare espliciti riferimenti al mondo delle forme arcaiche, archetipi e miti originari assimilati come nutrimenti generativi delle loro invenzioni plastiche.

In una recente esposizione C&F hanno scelto di proporre un aspetto della loro articolata ricerca, quello che riguarda le opere realizzate con il legno, materia duttile e mutevole, autentica e costante passione del loro immaginario.

Di questa tenace inclinazione viene documentato il periodo più recente, saltando la prima fase dove le forme erano lisce e levigate, legate al carattere naturalistico del materiale e alle valenze simboliche delle varie costruzioni.

Tuttavia, seppure rivolte a far emergere un differente senso tattile della materia, le nuove morfologie non hanno smarrito le radici formali del periodo di formazione, il valore delle rotondità e dei corpi fluenti, quel particolare modo di leggere il volto bio-morfo della natura portando alla luce il divinare armonico che ne costituisce il nucleo primario. Intorno alle valenze naturali del legno C&F si sono appassionati approfondendo la sua conoscenza in senso tecnico ed estetico, dalla scelta del periodo idoneo per tagliare ogni albero alle loro caratteristiche basilari: resistenza, durezza, elasticità, malleabilità. In tal senso, hanno adottato una personale tecnica di lavorazione per esaltarne il carattere espressivo, poliforme e propulsivo, al fine di estrarre dal tronco forme che hanno la forza dei sensi sconosciuti, ben al di sopra dei normali livelli di percezione.

Con questo orientamento di fondo, i nostri artisti hanno valutato gli effetti della stagionatura, gli attributi di ogni singola tipologia (tiglio, cirmolo, larice, noce, mogano, ciliegio, castagno e altri ancora), inoltre quelle qualità sensoriali, forse anche sensitive, capaci di sollecitare i segreti umori della materia, e di portarli verso una nuova visibilità.

Essi hanno dunque tenuto conto della bellezza delle nervature, dei nodi, delle incrinature, delle cavità e delle asperità, sfruttando aspetti in apparenza anomali per ri-definire in senso creativo l'identità della materia lignea.

Dall'esplorazione dei differenti coefficienti tattili e visivi, A&C si sono mossi con consapevolezza intuitiva per interpretarne le valenze espressive, dalla

valutazione del colore naturale alla colorazione con polveri di pigmento, aniline in soluzione alcolica, essenze cromatiche capaci di penetrare nelle fibre del legno assicurandone il pieno assorbimento.

Fondamentale è porre in evidenza le trame sottostanti alla sfaccettatura epidermica, non solo il profilo della forma totale, ma anche la trama segnica che scaturisce dall'atto di incidere il legno, scarnificando e sfregiando il suo volto espressivo in modo ossessivo, fino a placare la durezza di ogni intagliatura con la luce di un solo colore.

Le dominanti monocromatiche oscillano dalla luminosità del rosso porpora e del giallo oro al chiarore assoluto del bianco e alla forza azzerrante del nero, opposte valenze che conferiscono un maggiore grado di tensione agli spessori e ai solchi che intaccano e si insinuano nella profondità della forma.

Simultanea alla valutazione delle potenzialità cromatiche, sta la scelta di usare la moto-sega, strumento decisivo che C&F paragonano a una "matita-sciabola per intraprendere una sorta di battaglia-danza con il tronco".

C'è infatti una dinamica esecutiva che coinvolge gli artisti in un corpo a corpo che richiede sforzo psico-fisico e notevole dispendio di energie, ma è una fatica necessaria per concentrarsi sui tempi del rituale tecnico-operativo che garantisce un'immediata rispondenza tra progetto e azione.

Si tratta di un'implacabile necessità di segnare, scalfare, incrociare i tagli, lasciando che l'opera nasca attraverso le veloci incursioni dell'elettro-sega che aggredisce la materia per poterla possedere, assedio del fare che continuamente modifica la forma fino all'esito finale.

La fase progettuale è affidata a disegni, schizzi, schemi preparatori che, per quanto dotati di autonomia espressiva, offrono le prime intuizioni di quella che sarà la messa in forma dell'idea costruttiva, la sua compiuta resa plastica. A questo punto, la collaudata prontezza esecutiva trasforma la quantità del materiale manipolato in qualità formale, sintesi ritmica e vitalistica, costante metamorfosi che la scultura assume come proprio orizzonte d'azione.

Il radicamento alla terra si rovescia nell'opposta tensione verso il trascendente, aspirazione a proiettare il peso delle forme nella sfera dei pensieri utopici, oltre le umane inquietudini, con il fine di captare nuovi magnetismi nella dimensione cosmica dell'immaginazione.

Ancor più che nelle ricerche del passato, le opere lignee del recente periodo esaltano il senso dell'arcaico con morfologie aspre e crude, ruvide e scheggiate, dominate da modi decisi e taglienti di trattare il tronco con un senso di panica immedesimazione nella sua linfa energetica.



Innesto, 2017, legno e aniline,
cm 140x120x90.

Quando le dimensioni si amplificano, la scultura si avvale di vari elementi che si aggregano e si compenetrano esprimendo un impulso combinatorio necessario per rapportarsi alle estensioni ambientali, quasi per coinvolgerle nella trappola della scrittura plastica. Il dinamismo dello spazio segue le pulsazioni contrastanti dei tagli, dall'interno verso l'esterno, e viceversa, in quanto questo continuo incrociarsi degli scatti segnici è la fonte di ogni scarica espressiva, luogo di emanazione d'energia tantrica, flusso misterioso della vita congiunta alle radici biologiche della natura.

Differenti sono gli idoli polimorfi che si incontrano nel percorso della mostra, corpi difformi color rosa che mostrano desideri a fior di pelle, forme sensorie pervase da organiche energie, appendici plastiche variamente disposte per captare le latitudini del vuoto. D'altro lato, strane e gioiose presenze si muovono personificando sogni plastici inverosimili, mentre appaiono escrescenze che dialogano a distanza con ibridazioni tra l'umano e il vegetale, percorsi spiritici rivolti a svelare il sentire soprannaturale.

Nuovi temi di lettura entrano in scena con la forza

dei loro diramati tentacoli ma anche con il rigore silenzioso di ritmi compositivi che fluiscono incessanti, come nel caso delle modulazioni concave-convesse che costituiscono un teorema spaziale di equilibrata misura figurale.

Altrettanto misurato è l'ordine compositivo che caratterizza la ricerca di forme di mirabile compostezza, carico di stupore è l'incanto solitario di una scultura denominata monoica, d'altro lato l'immagine della scissione bi-ovulare persegue il valore dell'unità della dualità.

Sul piano delle personificazioni mitiche, la figura



Articolazione, 2017, legno e aniline,
cm 78x122x77.

della Dea è evocata come un'immagine totemica che sovrasta ogni altra presenza, mentre quella del King/Re - dall'alto della sua regalità- reagisce imperioso al prevedibile corso degli eventi, alla finta stabilità delle convenzioni.

Le tinte sature e calde dei colori attribuiti ad ogni singola opera rendono ancor più intensa la percezione delle diverse invenzioni formali, soprattutto quando al loro interno si incontrano connotazioni della materia che stimolano l'emozione del lettore. Il buco del tronco funziona come un occhio surreale, la forma circolare diventa un magico bozzolo, una protuberanza si allunga e penzola con varie movenze, mentre un elemento a forma di proboscide sembra risucchiare d'un solo fiato lo spazio circostante.

Ogni elemento è disposto a catalizzarne un altro, trasmettendo il senso della permutazione morfologica come tema centrale di ogni esplorazione fantastica, motivo ricorrente nel divenire delle apparizioni.

Una scultura tra le più singolari rappresenta due anime bianche e immacolate che si congiungono facendo pensare ad un autoritratto spirituale: la materia è sublimata nella luce che avvolge i corpi e li sospende in un clima di stupefatta visione, il mistero è compiuto ma lentamente si ripropone evocando nuove avventure dello sguardo.

All'opposto, un senso di concreta tensione corporea si avverte nelle protuberanze protese alla conquista del vuoto, triplici e molteplici articolazioni afferrano movimenti stralunati, spinte immaginative che accerchiano lo spazio con traiettorie poliformi, ardi sconfinamenti.

Multiverse sono le ramificazioni che artigiano l'ambiente espositivo attraverso nuclei espansi e armoniosi, forme legate agli istanti plastici del loro proteiforme germinare, da un punto all'altro dello spazio.

Altre opere conquistano la scena, divaricano i punti di equilibrio cercando altri raccordi con gli elementi dello stesso organismo, creando torsioni e deformazioni che stravolgono il nucleo primario della forma.

Singolare è il concetto di "eiezione" usato come titolo di una delle più recenti opere, esso allude non solo all'espulsione improvvisa di energie magnetiche ma soprattutto alla pressione immaginativa che provoca emissioni e gettiti urtanti, travasi di energie sensuali, anche pulsioni ironiche e pensieri ludici.

Del resto, per C&F la scultura è sempre gioco, divertimento costruttivo, strumento per progettare com mistioni energetiche, combinazioni di pezzi diversi, assemblaggi di reperti di lavorazioni precedenti, aggregazioni di parti già ideate per altre opere e riconvertite in un diverso erotismo immaginativo.

La strutturazione ibrida degli elementi è guidata da un modo di vivere l'arte come sistema aperto a

continue verifiche spaziali, tentazioni disseminate ovunque sia disponibile la misura adatta per accoglierle. In tal senso, Capozza e Fedeli dimostrano di essere sempre in grado di dominare l'ambiente disponendo le opere secondo accostamenti calibrati per via di accordi e contrappunti, sintonie e contrapposizioni. E di saperlo fare con attenzione alle affinità formali e ai contrasti cromatici, in modo da trasmettere allo spettatore il brivido delle permutazioni che è il filo conduttore dei loro "misteri plastici", luoghi di rivelazione della materia sempre in procinto di generare nuova vitalità.

Culla, 2017, legno-chiodi-pigmento, cm 98x118x50.



CARTE DIGITALI, CARTE SENSORIALI

IL MONDO VISIONARIO DI GIORGIO OCCOFFER

Continua nel recente ciclo di "carte digitali" la ricerca che Giorgio Occhoffer sta conducendo in questi anni di esplorazione segnico-cromatica intorno al valore fantasmatico dell'immagine, campo di stratigrafiche immersioni nella memoria attiva del vissuto. Le fonti della visione sono sempre riconducibili alle citazioni figurali che l'artista seleziona dall'ampio repertorio di immagini prese a prestito da diversi contesti della comunicazione: luoghi, situazioni e personaggi affiorano come reperti immaginativi che nutrono le molteplici fantasie della pittura.

Il procedimento di elaborazione dell'immagine si avvale di una stampa fotografica (rotocalco, manifesto, foto autografa) predisposta ad accogliere interventi grafici che costituiscono lo stile di Occhoffer, lo spazio d'azione delle sue originali permutazioni visive.

L'icona computerizzata è la base preliminare su cui l'artista interviene per modificare l'aspetto meccanico dell'immagine digitale attraverso la sensibilità dell'atto manuale, irrinunciabile dimensione che genera un'avvolgente sedimentazione di umori cromatici.

Le forme originarie sono trasfigurate con ampie velature di colore, lievi vibrazioni segniche, trasmutazioni luminose capaci di alterare la percezione dell'immagine suscitando nuovi affioramenti del visibile.

Con l'uso di pastelli a olio Occhoffer entra in sintonia con una diversa identità delle forme, esse emanano risonanze e ambivalenze che giocano sul confine

tra la riconoscibilità e occultamento.

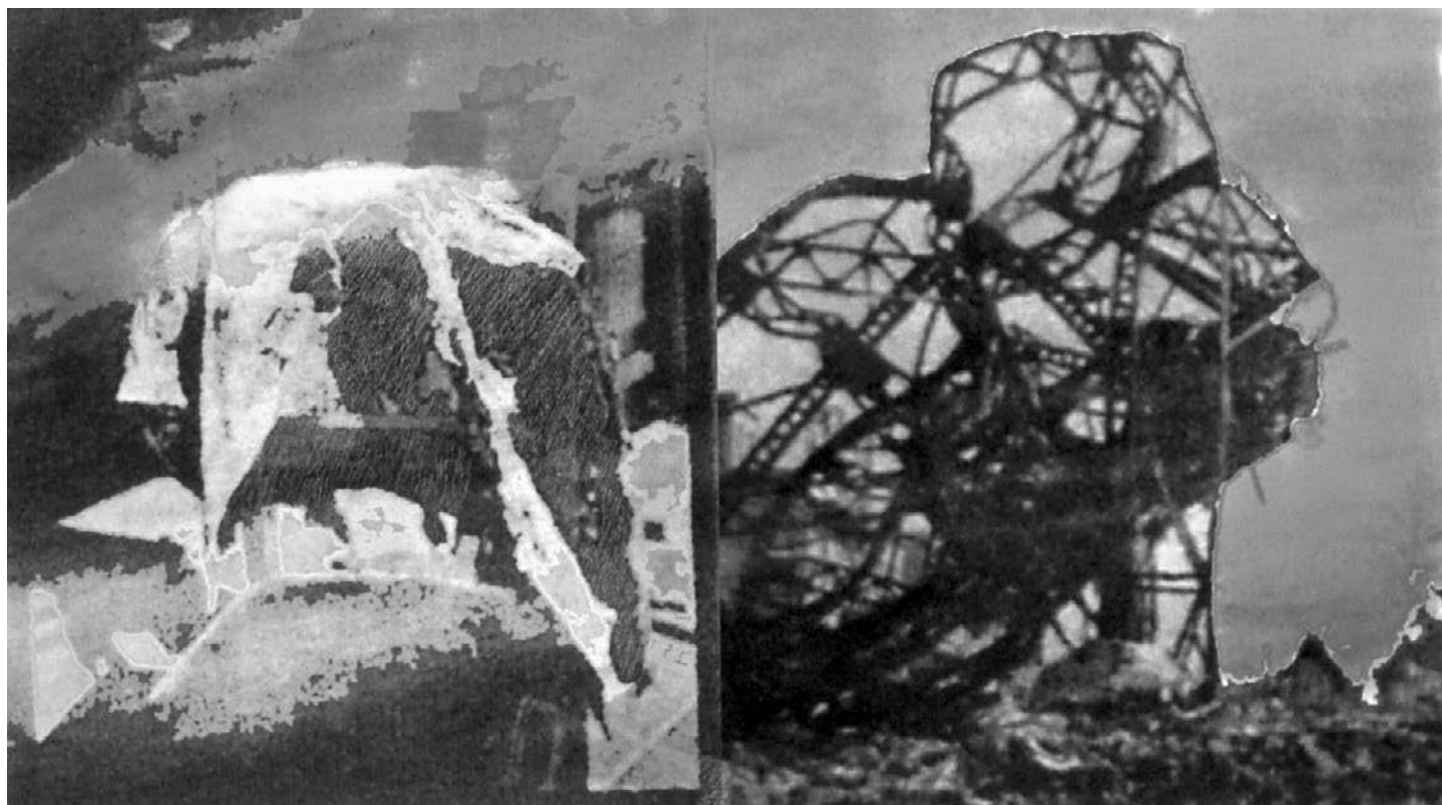
Velare alcune parti dell'originaria struttura iconica significa infatti rivelare altre sembianze attraverso passaggi sorprendenti tra il dentro e il fuori, vuol dire indagare il fluire del colore attraverso un processo di decodificazione che corrisponde al divenire del suo volto apparente.

L'intenzione di Occhoffer è di dialogare con la sfera del possibile, cercando congiunzioni di forme diverse, slittamenti tra differenti livelli strutturali, orientamenti e depistamenti che non seguono un racconto logico, piuttosto captano il senso del suo imprevedibile fluttuare tra opposte tentazioni, tra riferimenti reali e atmosfere visionarie.

Nel campo visivo di ogni opera entrano situazioni anche casuali, tuttavia sottoposte al controllo dell'atto creativo che tiene equilibrio il rapporto tra frammento fotografico e intervento cromatico. Lo sguardo di Occhoffer entra nelle latitudini della memoria inventando percorsi immaginativi che si dipanano sulla soglia del futuro, in tal senso mescola le fonti storiche ai flussi del presente, i ricordi dell'infanzia alle ansie della maturità, polarità dello stesso desiderio di trasfigurare l'orizzonte sospeso dei significati inafferrabili.

Talvolta, l'artista esalta le forme del corpo seguendo impulsi disgreganti, traiettorie trasversali e deviazioni dal canone rappresentativo, in sostanza si confronta con la forma e l'informe, contamina per esempio

*Hiroshima Due, 2014,
tecnica mista su carta intelata,
cm 94x166.*



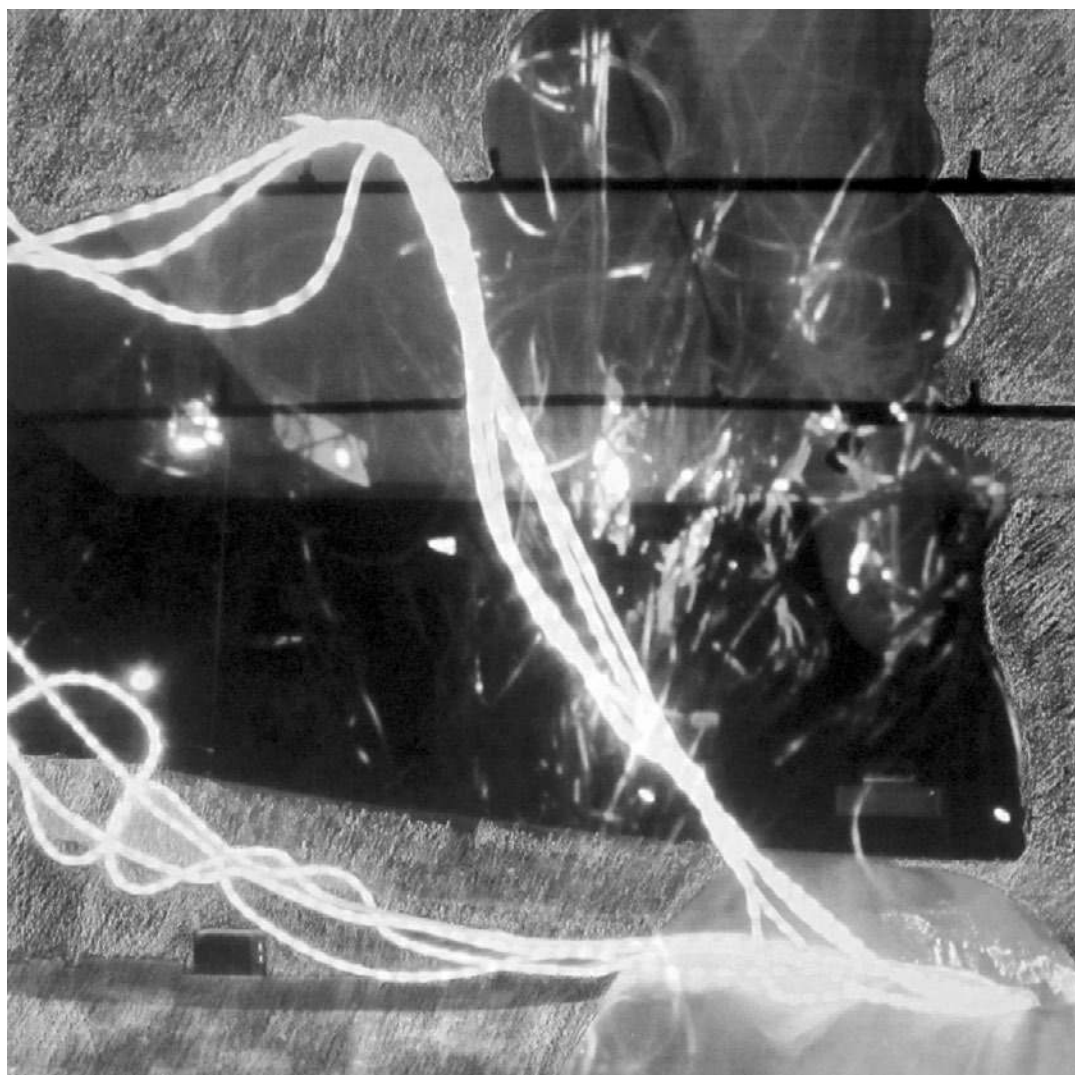
la figura mitologica del discobolo e la raffronta con l'inquietudine agonistica della vita contemporanea. In altri casi, Occoffer preferisce cogliere le sintonie tra luoghi lontani nel tempo suggerendo connessioni tra i ricordi racchiusi nel labirinto della mente e gli euforici artifici dei linguaggi attuali.

Il foglio di bordo del viaggio che il padre intraprese verso gli Stati Uniti diventa una mappa immaginaria per avventurarsi oltre le coordinate del tempo, attraverso variazioni cromatiche che suggellano la necessità del continuo movimento, soprattutto il bisogno di rigenerare perdute ebbrezze. I tratteggi del pastello s'insinuano nei dettagli più reconditi dell'immagine digitale stravolgendola con effetti anche surreali, nel senso che il colore rivela mentre copre, suscita immagini che prima non erano presenti, sollecita le ambivalenze dell'inconscio, non a caso le opere dedicate a "Hiroshima" evocano i dolorosi fantasmi della storia come ferite ancora presenti. Lo sguardo macroscopico non perde mai

di vista le minime presenze che si annidano nel caos delle apparizioni, del resto tutte le citazioni che Occoffer mette in gioco richiedono ferevori cromatici in grado di sorprendere le attese del lettore.

Tra i colori attivi in queste carte sensoriali recitano un ruolo persistente il rosso e il verde, il blu e l'azzurro, il giallo e l'arancio, valenze sempre disposte a contaminarsi con opposte tensioni luminose.

Segni e colori si aggrovigliano, si addensano e si dissolvono nella stessa trama, soprattutto nelle carte più recenti si avverte una maggiore libertà d'azione, le linee sono tracciate da un punto all'altro dello spazio come scariche di luce incontenibile e filante. Così l'immagine scatta oltre sè stessa alludendo sia alla sfera tecnologica sia alla trasfigurazione cosmica, e lo fa alimentando lo stupore dell'osservatore di fronte alle metamorfosi figurali che Occoffer fissa negli umori controversi delle grandi carte presenti in questa esposizione, immagini da leggere come pagine di vita visuta nel miraggio interminabile della pittura.



Brain, 2015, tecnica mista su carta intelata, cm 90x90.

AURA CROMATICA, TRA CIELO E TERRA

SULLA RICERCA PITTORICA DI ROSSELLA RAPETTI

I toni silenti della meditazione accompagnano la visione pittorica di Rossella Rapetti in ogni fase della sua ricerca, l'incanto del paesaggio e la luce dell'ombra si fondono in apparizioni dove il colore è sospeso nell'attesa di affiorare.

La scelta dominante dell'acquerello esprime assoluta affinità con l'istante creativo, esperimento vissuto tra misure e sconfinamenti immaginativi che pervadono la superficie rivelando le instabili profondità della visione interiore.

La continuità tra i flussi memoriali dipinti nel passato e gli attuali respiri del colore indica un'identità di ricerca sempre presente a sé stessa, persistente desiderio di esplorare lo spazio attraverso segrete e fuggevoli parvenze.

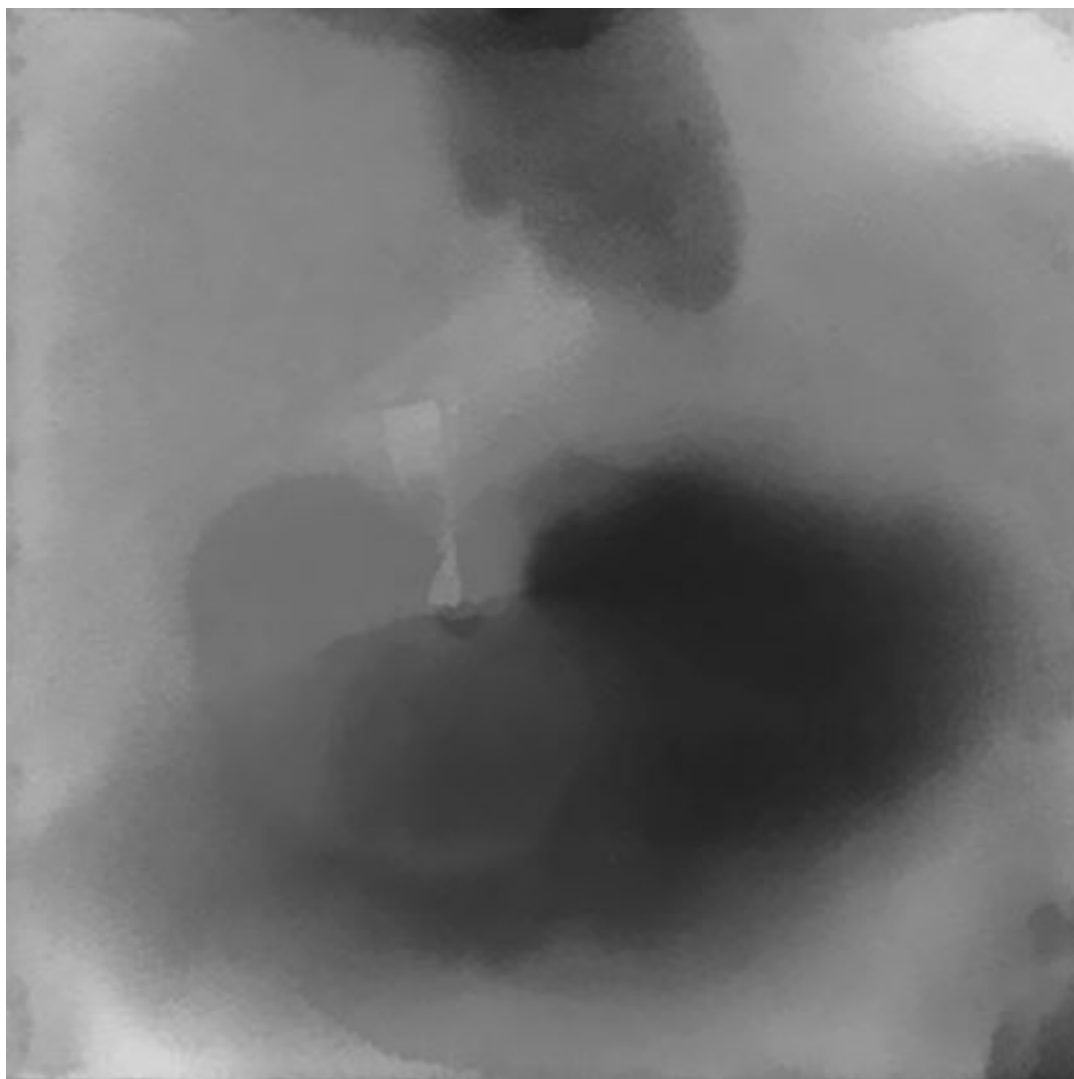
Oggi Rapetti sviluppa gli eventi luminosi del visibile attraverso molteplici variazioni che oscillano dal figurale all'astratto, esse aprono varchi tra cielo e terra, condizione dello sguardo che si propaga oltre le tracce della memoria.

Tutto è possibile quando il trattamento del colore non è precipitoso e non cede al piacere dell'effetto, un rischio che Rapetti sa evitare commisurando il processo tecnico al valore primario della luce, ai palpiti generati dall'evento del colore. Nelle opere esposte in questa mostra si amplificano antiche risonanze, le immagini sono sottoposte a nuovi spaesamenti, dislocazioni di ritmi compositivi che seguono gli slittamenti del cuore, con ampi margini lasciati al caso, purché sia una possibilità legata ai mutamenti intuitivi e ai miracoli del fare pittura.

Un mondo di forme in sospensione disvela gli impulsi del profondo, risonanze del tempo che scorre, trasmutazioni imprevedibili della materia, forze misteriose in bilico tra cielo e terra, tensioni ambivalenti congiunte alla genesi del colore.

L'artista inizia affidandosi a impronte disposte sulla carta alternando zone dense e lievi, cerca i punti essenziali per dar corpo al fluire cromatico, quindi avverte la necessità di lasciarsi andare agli stupori

Ombre nel rosso, 2018, acquerello su carta, cm 51x51.



della materia nell'evento del suo farsi.

In quest'esplorazione l'istinto prevale sul progetto razionale, l'unico aspetto che Rapetti può programmare è la scelta cromatica in rapporto al peso delle forme, minimo controllo per cercare sentieri sempre diversi all'interno del colore, in sintonia con le zone sconosciute, in attesa che si rivelino anche lentamente.

Fondamentali sono le morfologie ovoidali tipiche dello stile di Rapetti, addensamenti che si espandono nell'energia calorica che accoglie le polarità dello spazio, da un lato l'atmosfera indeterminata della luce, dall'altro lo sdoppiamento delle forme con effusioni e riverberi senza ancoraggi definibili. L'acquerello agisce sulla carta per successive velature, ogni pigmento è dotato di uno specifico tempo di asciugatura, differenti sovrapposizioni sono necessarie per passare dal chiarore all'ombra, dalla trasparenza alla densità, anzi sono spesso le zone più scure a far vibrare la luminosità dell'immagine. Rapetti vive un rapporto simbolico e simbiotico con i colori, le variazioni del rosso sono legate agli ardori corporei, il blu e il viola hanno un respiro spirituale, ogni altra gradazione di luce risponde all'esigenza di inoltrarsi nello spazio suscitando movimenti avvolgenti che superano apertamente ogni staticità. Nel fluire fantasmatico dell'immagine si avvertono velate luminescenze, sottili passaggi tra bagliori e cangianze, soprattutto slanci verso quello stato di pura tensione emotiva che per Rapetti è fonte primaria del sentire immaginativo.

Nel modo di comporre le forme prevale l'andamento trasversale, ma questa non è una regola in quanto l'artista valuta volta per volta la disposizione delle macchie, le forze che accerchiano lo spazio dai lati verso l'interno.

Non è comunque mai il centro a prevalere, infatti lo sguardo vaga, si disorienta, gira intorno ai differenti nuclei focali, assimila e filtra le diverse posizioni tra un colore e l'altro, senza mai accentrarsi in un unico punto di gravitazione.

Anzi, i fluidi magnetismi percettivi sembrano agire da dietro per sporgersi sul davanti, hanno l'aria di tornare ossessivamente su stessi eppure spesso divergono per inoltrarsi verso zone imponderabili, sospinti da un senso di serena inquietudine che sottrae lo sguardo a ogni limitante parametro spazio-temporale.

Vuoti e pieni, trasparenze e opacità, intervalli e totalità, queste relazioni sono valori individuati dall'artista mentre dipinge sul filo delle intuizioni sensoriali: presenze e assenze si congiungono come stati d'animo che si nutrono di recondite sensazioni: ombre di luce, lievi sonorità, silenzi quasi inavvertibili.

L'esercizio di lettura che le opere richiedono è sempre un tentativo di interpretare eventi non descrivibili, eppure lo stato ricettivo di chi osserva non può sot-

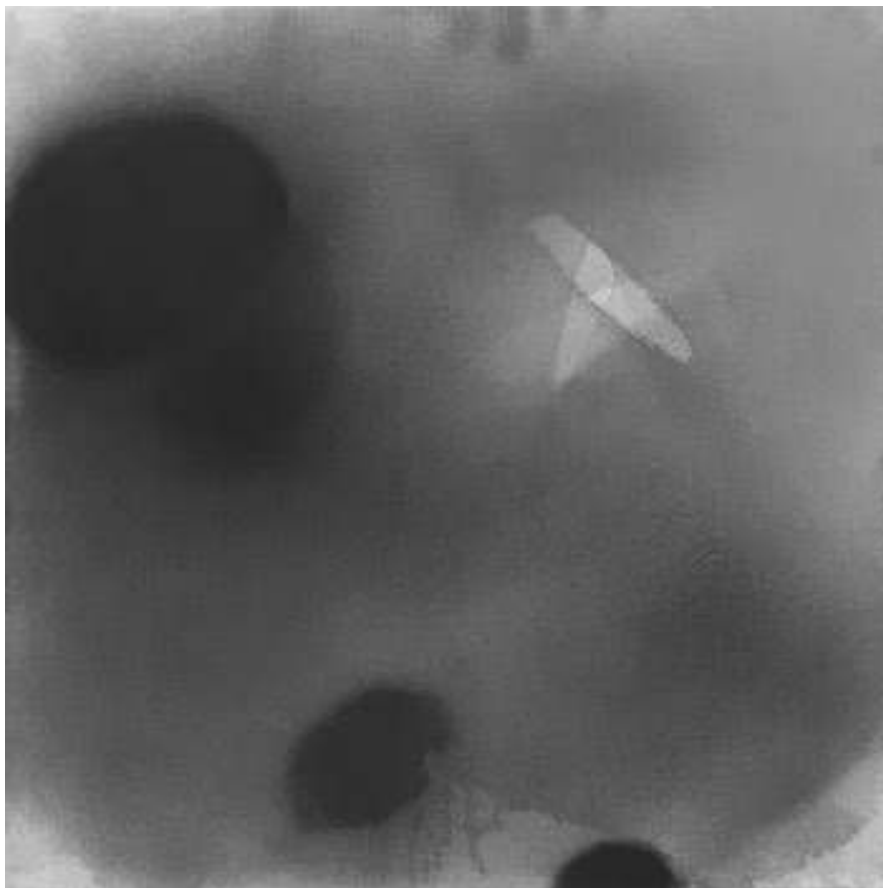
trarsi alla libertà di seguire le indicazioni strutturali del linguaggio per accedere alla sua dimensione lirica, fino al punto di avvertirne il respiro poetico.

Sette macchie aleggiano sul margine superiore mentre un minimo cenno d'azzurro si sottrae all'invadenza del rosso sul lato inferiore; due ali di rosso e di blu convergono verso un'unica macchia che sprofonda nell'abisso dei sogni; un diffuso rossore s'impadronisce della superficie mentre lembi violacei si spandono sui lati opposti come sentori di malinconia; una traccia di bianco s'insinua nell'atmosfera stupefatta del viola che svanisce tra il bagliore enigmatico del blu. Talvolta entrano in gioco gocce di colore materico, tracce sovrapposte al velo di luce sottostante, sono minimi grumi di tattile evidenza quasi estranei alla soglia immateriale che solo l'acquerello sa trasmettere.

Nelle opere composte da diversi elementi, l'aspetto progettuale sta nello stabilire la posizione dei diversi moduli, nel senso che ogni carta dipinta non è separabile ma va considerata nel respiro d'insieme, attimo irripetibile di un'unica visione.

Infatti le macchie – secondo la definizione di Rossella – sono "attivatori spaziali" di un racconto attraversato da molteplici stimoli, in modo da porre chi guarda in condizione di sentirsi totalmente coinvolto e sedotto dall'aura della pittura.

Passaggio blu, 2018, acquerello
su carta, cm 51X51



NATUROFANIE PLASTICHE

OPERE DI ALESSANDRA SERRA AL MUSEO FRANCESCO MESSINA DI MILANO

In pagina destra: *Il giardino degli spiriti*, terrecotte, 2017, misura ambiente.

Oltre la misura dei sensi. Affiorano dalla dimensione del profondo le opere che Alessandra Serra ha realizzato elaborando la sostanza originaria della terra, l'anima segreta dell'argilla, con l'immediatezza necessaria a rivelare gli spiriti della materia.

Nel disvelamento delle forme stratificate, l'artista trasmette il respiro della conoscenza intuitiva, i sentori tattili del desiderio, i movimenti controversi del pensiero sull'instabile soglia del vissuto, tramite della nuda verità del fare che rivela le misteriose peripezie della memoria.

Coltivando la poetica del frammento, modalità esplorata in modo persistente dagli scultori contemporanei, Serra ne avverte le parvenze immaginative, i fantasmi interiori, le potenzialità del vuoto che stabiliscono una relazione sempre diversa con la totalità ambientale, in modo che l'osservatore possa sentirsi coinvolto e anche disorientato dal continuo mutamento delle forme.

L'artista si pone in sintonia con il corpo del primordio, ascolta le fluide sonorità del caos per seguire la genesi della forma-informe, perenne tensione a misurarsi con le risonanze dell'universo cosmico, immisurabile fluidità che il gesto indaga attraverso le apparizioni dell'ignoto.

I segni di questa trasformazione interrogano il tempo sospeso del passato attraverso l'immaginazione

del presente in atto, ogni frammento è infatti generato da pensieri rivolti altrove, ma questo altrove non è determinabile, è il luogo di tutte le possibili trasfigurazioni della forma infranta.

Il "giardino degli spiriti" è immaginato come luogo simbolico che accoglie reperti e simulacri disseminati lungo la curva dell'orizzonte, come una mappa espansiva di impronte arcaiche, lacerti di una archeologia esistenziale dove ogni forma è congiunta al sogno di ricostituire l'unità del suo frangersi.

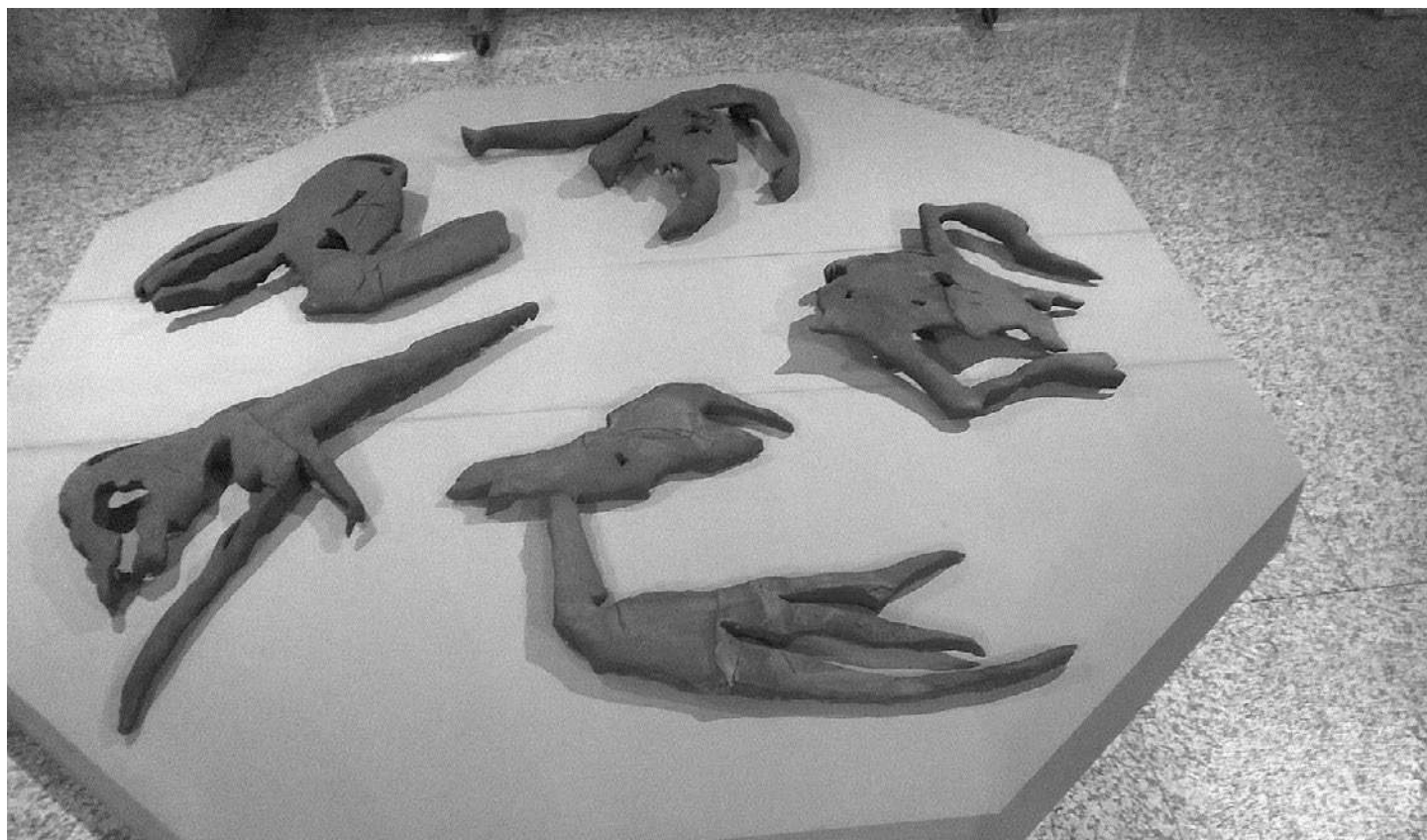
Nelle carte pittoriche, nelle sculture, nei testi scritti e in ogni altro aspetto del suo ricercare, Serra è guidata dalle tentazioni dell'urgenza interiore, necessità fisica e mentale di aprirsi ai ritmi originari del cosmo, alle fantasie che generano morfologie inquiete, concrezioni fantasmatiche, percorsi ancestrali.

L'istallazione pensata per questa mostra evoca il senso dell'inafferrabile, i frammenti sono in relazione agli intervalli calibrati tra di loro, sedimenti e tracce che l'artista dispone sconfinando dal perimetro dei significati logici.

Insorgenza dell'imprevedibile, così Serra definisce la condizione del suo viaggio creativo, ansia di svelare le energie sotterranee del visibile, le forze latenti di un corpo enigmatico che spinge lo sguardo oltre la misura dei sensi.

Naturofanie, 2017, tecnica mista su carta, composizione variabile.





VISIONI IN ASSETTO VARIABILE

INTORNO ALLA PITTURA DI MARCO GRIMALDI

Le opere scelte da Marco Grimaldi per questa esposizione rispondono a due differenti movimenti dello sguardo, l'uno disseminato in molteplici punti focali, l'altro inquadrato in una griglia rigorosa e affermativa. Entrambi possono essere considerati modi contrapposti di far affiorare il volto fantasmatico della pittura, ambivalenze della medesima inquietudine spaziale che evoca lo stato di perdita dei sensi e la loro ricomposizione in uno schermo che determina l'atto stesso del guardare.

Dalla vaporizzazione atmosferica delle forme si passa alla loro massima concentrazione, questione dominante nell'attuale orientamento che Grimaldi segue approfondendo il rapporto tra ciò che si vede e ciò che si immagina di vedere, tra la tangibilità dei nuclei figurali e il loro possibile sconfinamento spaziale. All'interno di questa oscillazione, l'instabilità armonica delle molteplici unità pittoriche disorienta lo sguardo, mentre –all'opposto– prevale lo spostamento delle forme dal centro ai bordi delle singole tele, talvolta vuote e silenziose come pause necessarie alla percezione equilibrata dell'insieme. Da questa duplice ottica espositiva, emerge un senso di illimitata sospensione che Grimaldi interroga per sollecitare la soglia dell'invisibile senza perdere i rapporti con il visibile, anzi accrescendo la coscienza che non può esservi spazio immaginativo se non in relazione al continuo e mutevole rivelarsi della luce negli stati d'ombra della memoria. Il processo cromatico segue tempi concatenati: apparire, svanire, di nuovo apparire, dissolversi, riconquistare il baricentro compositivo fino a sconfinare dai margini per annullare le

coordinate spazio-temporali. E tutto deve accadere in modo che il velo diafano della pittura non si esaurisca e non si conceda mai completamente alle attese del lettore. L'esperienza dei sensi si apre a dismisura verso sensazioni insondabili, verso dubbi che nascono da certezze e certezze che mettono in dubbio i loro fondamenti apparenti, soprattutto quelli che portano allo scoperto ciò che sta sotto l'epidermide inquieta del colore. Nella prima installazione il movimento immaginativo nasce dalla percezione immediata di fonti di luce artificiale che Grimaldi osserva lentamente, registra interiormente e filtra come bagliori corporei che pulsano nel buio, fattori di sorpresa da cui scaturisce l'emanazione del colore in sé. In questo stato di allucinato abbandono nascono sentori indistinti legati alle permutazioni della forma, alle trasparenze che trapelano nell'oscurità, istanti irripetibili che il gesto pittorico elabora sfocando l'immagine in vista di altre dimensioni possibili. Satelliti in attesa, così Grimaldi definisce i molteplici modi di vedere la luce come memoria di forme rivelate, pulsazioni sferiche che galleggiano nel vuoto siderale con differenti formati, ad altezze diverse, disposte sulla parete con intervalli variabili. Tra una pausa e l'altra affiorano alcuni 'siluri di luce', citazioni di opere precedenti che intendevano risvegliare i torpori della mente, calibrate interferenze morfologiche con la fluida animazione del campo pittorico. Essi infrangono il ritmo espansivo dei satelliti con fasci cangianti, tensioni strutturali antagoniste rispetto alle bolle luminose che vagano in cerca di respiri cosmici. Per creare quest'atmosfera dilatata e soffu-

Satelliti in attesa, 2018, olio su tela, misura variabile.



sa, Grimaldi usa colori freddi su base grigia, minimi baluginii del verde, stralunati pallori del rosa, sottesi chiarori del giallo, lontane risonanze del viola, lievi riverberi d'ocra. Tutto diventa rarefatto, annessato, ovattato, eterea risonanza di luce che s'interpone tra le forme lasciando intravedere il trasmutare del colore che scolora, impedendo allo sguardo di distinguere l'immagine come identità definibile.

Questa è la condizione misteriosa che Grimaldi vela e rivela attraverso il nebuloso trattamento del colore, mettendo e togliendo materia fino a raggiungere quell'opaca trasparenza che accoglie ogni vertigine dei sensi.

L'istallazione è composta da tele quadrate (50x50) e rettangolari (50x70) ma anche da formati minori che nell'insieme spingono la misura dello spazio verso un'altezza di circa 3 metri e un'ampiezza calcolata più del doppio, in relazione intuitiva con l'ambiente espositivo. Questi dati orientativi suggeriscono la tensione dinamica dei fuochi cromatici che si diversificano ulteriormente attraverso le differenti profondità dei telai, con tracce pittoriche che coinvolgono i bordi, talvolta in modo uniforme, in altri casi lasciando che il colore si rapprenda in modo irregolare e informe. Per Grimaldi la percezione ambientale non ha regole dogmatiche, serve a valorizzare il quoziente sperimentale del fare pittura, le fluide connessioni tra l'interno e l'esterno, le valenze emozionali del pensare per visioni globali, in quanto l'essenza del colore non evoca una sola dimensione ma transita senza restrizioni dal figurale all'astratto.

Sul fronte opposto s'impone la seconda istallazione,

otto tele di uguale misura (120x120) disposte su due livelli, otto sudari sacrali, icone evanescenti pervase di luce rivelante, con due pause rispetto alla sequenza di morfologie magnetiche trasformate in essenze fantasmatiche.

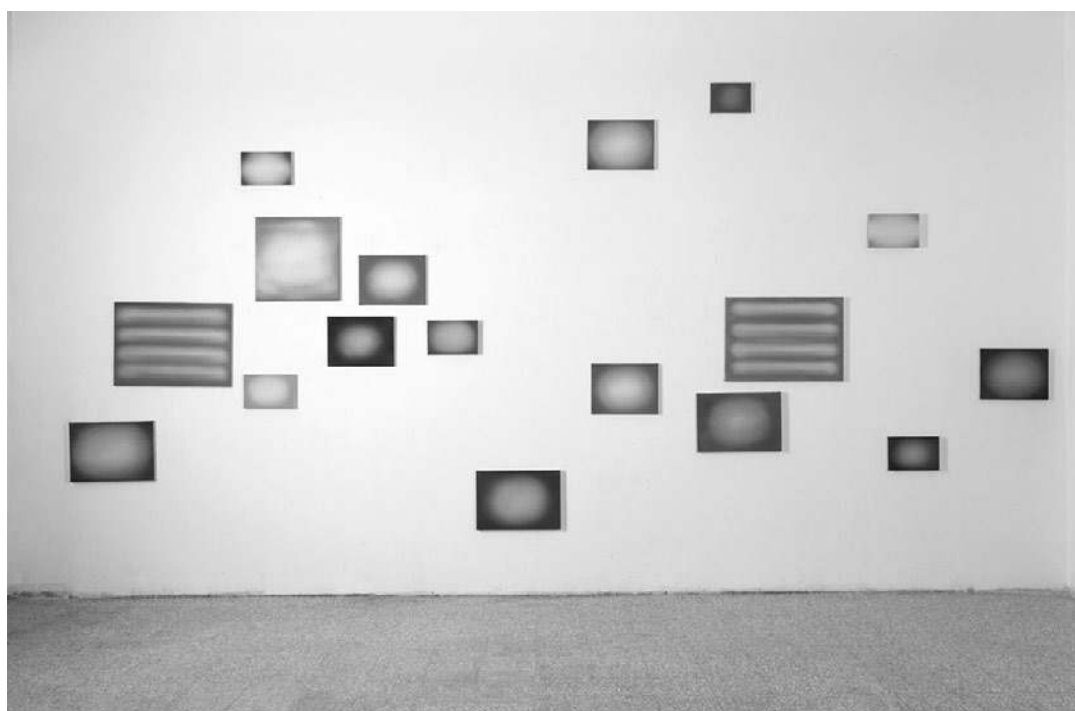
La superficie è attraversata da linee orizzontali e parallele, fili che determinano vibrazioni in relazione alle forme modellate col pennello, a più riprese cancellate, dilavate, di nuovo trasfigurate fino al punto estremo della loro dissolvenza, pura rarefazione del colore autoreferenziale.

Anche in questo caso, Grimaldi esalta l'impalpabile segretezza della luce, la sensazione che i nuclei figurativi siano sempre in procinto di smaterializzarsi nell'indistinto affiorare dei palpiti cromatici.

Forse per questo non trascurabile motivo, le immagini sono sempre in assetto variabile, si sfaldano e si ricompongono attraverso la dilatazione dei bordi, i contorni svaniscono ma non spariscono del tutto, alludono all'informe senza mai cedere alle suggestioni dell'informale.

A questo punto, la pittura seduce lo sguardo e lo rende partecipe di un mondo che aleggia nell'indeterminata sfera del possibile, un mondo trasfigurato dall'evento stesso del dipingere, un mondo in cui diverse bramosie si fondono in un'unica misteriosa visione, un mondo che non solo il lettore non ha mai visto prima, ma che anche l'artista non ha mai immaginato che potesse esistere prima di dipingerlo.

Courtesy Ignazio Campagna, Museo Enrico Butti, Viggiù (Varese), mostra ottobre-novembre 2018



ORIZZONTI DELL'ALTROVE

LE RICERCHE PITTORICHE DI DAVIDE MAREGA

Un clima di misurata sospensione dello spazio caratterizza i recenti dipinti di Davide Marega che, dopo gli anni di formazione all'Accademia di Brera, sta affrontando con serietà e rigore il tormento del fare pittura, esperienza parallela all'attività di restauratore.

L'artista usa l'olio su carta che - nelle grandi dimensioni - viene in seguito foderata per stabilizzare il corpo del colore e il suo pieno assorbimento, diverso è il trattamento nelle piccole dimensioni dove la consistenza della materia mantiene rigida e inalterabile la superficie. Attraverso successive velature, il pittore ottiene la luminosa profondità dell'immagine, l'ampia decantazione del colore, scegliendo - volta per volta - di affidarsi a un'atmosfera lucida oppure opaca.

Con metodo disciplinato Marega affronta lo spazio

del paesaggio come rivelazione degli stati d'animo che esprimono le risonanze cromatiche e le loro corrispondenze sensoriali. Gli orizzonti sono talvolta delineati e visibili, in altri casi affidati a minimi sfioramenti, graduali mutazioni che danno corpo al vuoto con soffi di luce e aliti d'aria.

Lavorando sul valore delle stratificazioni, Marega ama mettere e togliere colore per sensibilizzare l'epidermide dell'immagine lasciando affiorare tracce d'ombra e brevi bagliori, lievi sonorità da percepire lentamente con gli occhi della contemplazione.

In questa mostra sono documentati gli esiti dell'ultimo periodo di lavoro, paesaggi immaginari dove l'orizzonte è evocato come misura sottile e impalpabile che trattiene le trasmutazioni del colore, sopra e sotto

Orizzonte, 2016, olio su carta su tela, cm 155x140.



Claudio Cerritelli

META
OSSERVATORIO

la linea che s'interpone tra la terra e il cielo, tra il cielo e l'acqua. Il paesaggio è apparizione senza limiti, luogo d'emanazione di sensazioni cromatiche che la memoria registra e trasforma nella pienezza della luce: la pittura dialoga con il mistero dell'ombra, e questo avviene soprattutto quando tutto si fonde nella dimensione del notturno.

Tra le dominanti luminose, il rosso interpreta l'ardore calante del tramonto, l'azzurro accoglie lo schermo trasparente dei pensieri, il blu capta i riflessi segreti del

mare, mentre il verde è denso e vibrante per evocare le voci della natura. Quando il giallo contrasta con il viola, le vibrazioni debordano oltre i perimetri stabiliti e il paesaggio si disgrega animando l'immagine con visibili striature, lievi cangianze della luce.

In questo senso, Marega è interessato al farsi della materia, al processo che dà sostanza al volto sospeso del paesaggio, sensazione che sconfina nell'indeterminato stupore della totalità, visione vissuta come viaggio oltre l'orizzonte, tensione del colore in cerca dell'altrove.

Orizzonte, 2016, olio su carta su tela,
cm 140x140.



**31.10.2018
03.03.2019**

PAUL KLEE

**ALLE ORIGINI
DELL'ARTE**



MUDEC
Museo delle Culture



Comune di
Milano

**24 ORE
CULTURA**

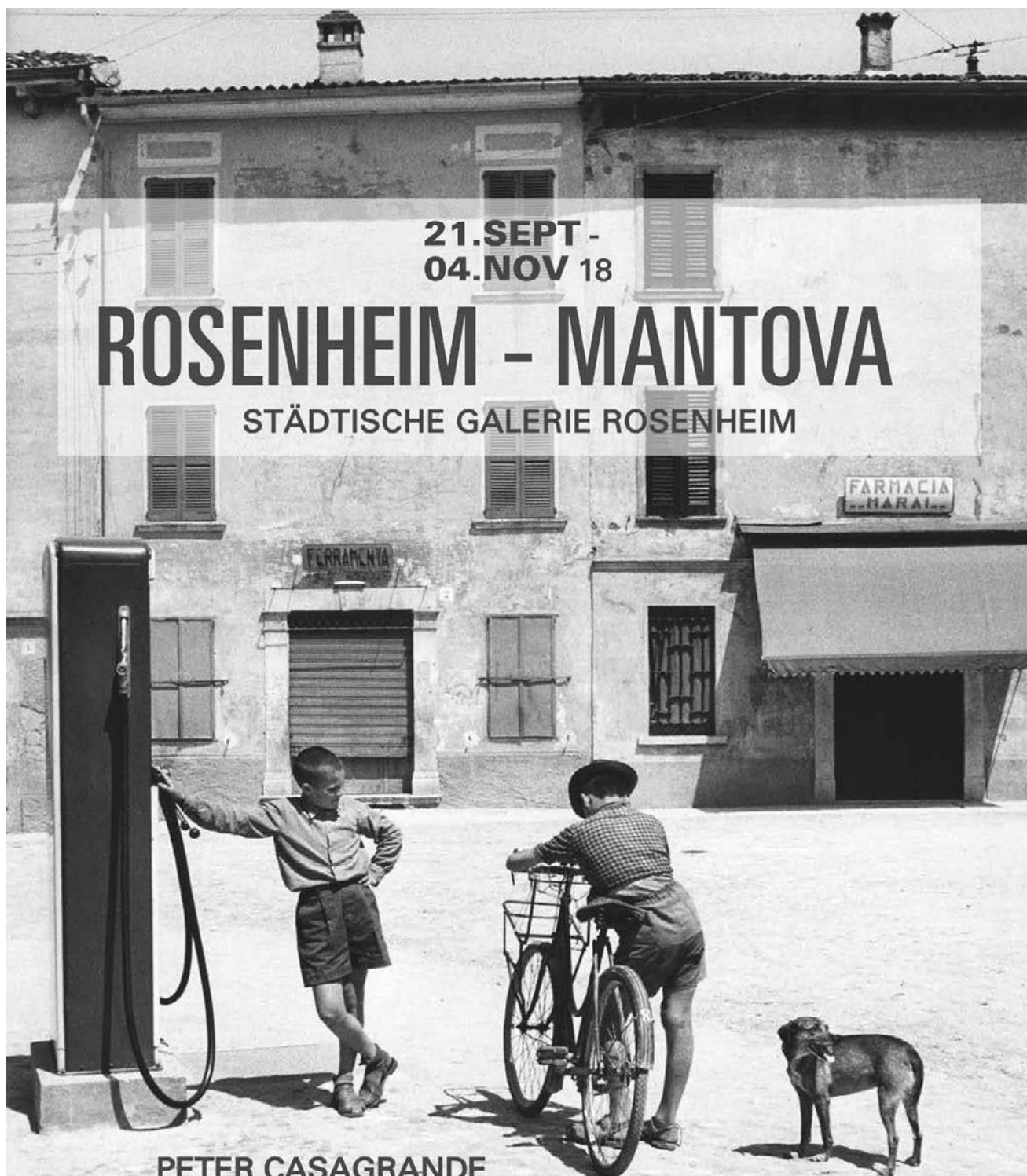
GRUPPO **24 ORE**

con il patrocinio del
Ministero della Cultura
e del Ministero delle
Regioni e dell'Autonomia
Localistica
Grafica: studio P. Rossi - 1998

21. SEPT -
04. NOV 18

ROSENHEIM - MANTOVA

STÄDTISCHE GALERIE ROSENHEIM



PETER CASAGRANDE
mit


städtische galerie
rosenheim

Tel. 08031 365 1447
Max-Bram-Platz 2
galerie.rosenheim.de

 Stadt Rosenheim

Unter der Schirmherrschaft von



COMUNE
di
MANTOVA

Mit freundlicher Unterstützung

 stadtwerke
rosenheim

bezirk  oberbayern

**GIANCARLO BARGONI
CARLO BONFA
- ANTONELLA GANDINI
ITALO LANFREDINI
ROBERTO PEDRAZZOLI
FRANCO PIAVOLI**

Foto: Franco Pivoli

