

IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico trimestrale di arte e cultura
Anno I I N.4 Gennaio-Febbraio-Marzo 2008



Bruno Lanzalone - La cupola del Pantheon



Bruno Lanzaone - Giordano Bruno

Editoriale

La caratteristica fondamentale del presente giornale è di ospitare opinioni non univoche sull'arte di oggi, in quanto esso nasce come occasione di dibattito e confronto e non di unilaterale interpretazione dell'arte contemporanea. Il giornale vuole contribuire ad animare il dibattito sull'arte contemporanea che in questi ultimi anni appare stagnante, in una strana acquiescenza ed accettazione di opinioni prevalenti, anche da parte di critici di rilievo. Mai come oggi la varietà delle forme espressive impone scelte e criteri di orientamento e capacità di formulare giudizi consapevoli. Si sollecita pertanto il coraggio delle proprie opinioni da parte dei collaboratori e di quanti vogliano esprimere liberamente i propri giudizi. Ciò non può che contribuire a vivacizzare e tenere alto l'interesse nei riguardi dell'arte contemporanea.

Bruno Lanzaone

Il Volo Del Gabbiano.

Periodico di arte e cultura dell'Associazione "Terra d'Arte".

Anno II n. 4 Gennaio - Febbraio - Marzo 2009

Direttore responsabile: Nicolo' Corrado

Capo redattore: Bruno Lanzaone

Comitato di redazione: Luigi Bonfà, Emiliano Paolini, Diego Petrucci.

Collaboratori: Alessandra Cesselon, Silvana Calò, Cinzia Capalbo, Stefano Valente.

Recapito redazionale: via Sassonegro 75, Roma.

Per info, pubblicità e recensioni telefonare al 3201491214 o al 3383827402

Email: terradarte@ymail.com

Blog: terradarte.wordpress.com

Reg. n. 86/2008 – 6 Marzo

Trib. Civ. di Roma

Sommario

Hans Sedlmair e l'arte contemporanea. Pag. 3

A cent'anni dal futurismo. Pag. 4

Riflessioni sul concettualismo. Pag. 4

Arte partecipata Pag. 5

L'incontro con l'arte di Alberto Burri. Pag. 8

L'arte di Bruno Lanzaone. Pag. 9

Monet e la cattedrale di Rouen. Pag. 11

Poeme electronique. Pag.12

Il museo Andersen a Roma. Pag. 15

Il dibattito che non c'è. Pag. 15

De Chirico: la qualità della pittura. Pag. 16

La pagina della poesia. Pag. 18

Hans Sedlmayr e l'arte contemporanea.

Tra gli studiosi che hanno espresso riserve nei confronti dell'arte contemporanea, un posto particolare occupa il noto critico e storico dell'arte austriaco Hans Sedlmayr, che investe l'arte contemporanea di una critica sostanziale e profonda, motivata da ragioni non soltanto strettamente estetiche, ma soprattutto ideali e filosofiche.

Per Sedlmayr l'arte contemporanea è espressione di una crisi caratterizzata soprattutto dalla perdita di quell'unità organica, fondata su contenuti essenzialmente religiosi, che caratterizzava l'arte tradizionale.

Nell'opera "Perdita del centro" del 1948 (Rusconi editore, Milano 1974) l'autore austriaco rileva come nell'arte contemporanea l'analiticità e la tendenza a dividere e sezionare abbia allontanato le arti tra di loro, e nella stessa pittura l'espressione si sia frammentata nella ricerca del colore puro, della linea pura, giungendo fino all'astrattismo che è lontananza dalla vita, vista nella sua unità di terreno e divino. La frammentazione dell'espressione artistica si è espressa come frammentazione anche della figura umana, sezionata o deformata spesso in misura fredda e grottesca (Picasso, il surrealismo), per giungere con l'astrattismo nelle sue varie forme, alla sua negazione.

Pur riconoscendo al Sedlmayr una interpretazione fondamentalmente corretta in riferimento al fenomeno dell'analiticità dell'arte contemporanea e delle conseguenze da essa derivate, non altrettanto appare condivisibile in tutte le sue implicazioni il suo giudizio sul valore di questo fenomeno.

E' innanzi tutto da riconoscere che l'atteggiamento del ricercatore artistico del Novecento non è lontano per certi aspetti da quello dello scienziato, che si addentra nel cuore della materia e delle sue forze, mirando a carpirne i segreti.

L'arte del Novecento si esprime pur sempre in un'esplorazione realizzata nel cuore dell'espressione artistica, che ne seziona le sue componenti semplici, e rivelandone i caratteri di base, ricompone in forme diverse l'alfabeto espressivo.

E' innegabile, come fa notare il Sedlmayr, che la rottura del blocco unitario il cui centro era l'uomo permeato di religiosità, ha permesso, dal Settecento in poi, il dilagare, in forme sempre più accentuate, del subumano e del larvale nell'arte. Spesso questo fenomeno è stato abbondante e vistoso nel corso del Novecento. E innegabile anche però che, proprio la scomposizione analitica, ha permesso una visione più profonda delle manifestazioni artistiche, altrimenti non si spiegherebbe un'opera come "lo spirituale dell'arte" di Kandisky", o la ricerca della quarta dimensione di Malevich, o il formalismo spirituale di Mondrian.

Quella dell'arte del Novecento è un'avventura, come è un'avventura la civiltà scienziata del Novecento e come tutte le avventure è problematica e a doppio taglio.

L'arte nel Novecento è un fenomeno estremamente complesso, più di quanto non lo sia stato in qualsiasi altra epoca e la multidirezionalità delle manifestazioni artistiche, spesso ne rende ardua una appropriata classificazione e valutazione.

Certo la visione di Sedlmayr sembra troppo unilaterale e limitativa, l'arte non può perennemente rimanere ancorata a una visione iconica del divino, legata alle consuete immagini della storia sacra, col tempo sempre più stereotipe e convenzionali. L'esplorazione di altre modalità espressive, anche con i rischi ad essa connessi, sembra essere un dato irrinunciabile della ricerca umana. E' così che nel Novecento si è potuto ammirare la bellezza e le vibrazioni nascoste del colore puro, come ad esempio è avvenuto per le ampie campiture di colore delle opere di Rothko, o rimanere conquistati dalla tempesta carica di energia allo stato puro delle opere di Vedova. In un senso correttamente inteso la purezza dell'espressione artistica non è un disvalore, ma piuttosto può diventare un valore più profondo e intimo. A ciò soccorre l'arte orientale, l'arte zen in particolare, che tanta influenza ha avuto in particolare sul gestualismo americano ed europeo. Il cogliere con pochi tratti la spiritualità che vive nella realtà, è espressa dalle arti dell'estremo oriente, in cui il segno vive in tutta la carica della sua freschezza espressiva.

E l'informale astratto poi, ha reso possibile nella carica vibrante e quasi musicale del colore, la rappresentazione delle visioni e dei sentimenti umani e oltre umani. L'arte informale astratta è potuta diventare in un grande artista e maestro della ricerca spirituale dei nostri tempi, Sri Chinmoy, arte della fonte, arte che diventa manifestazione del divino nella sua più autentica e pura modalità espressiva.

Sedlmayr ha ragione di lamentare che la liberazione dalla tradizione è stata spesso la liberazione delle forze oscure dell'animo umano, ma non vede che proprio ciò ha anche liberato l'arte da un eccessivo tecnicismo e ha permesso, con lo svincolarsi dalla figura, lo svincolarsi dell'arte dal mondo del fenomeno e l'ingresso nel mondo del non manifestato e delle essenze.

Bruno lanzalone



A cent'anni dal futurismo.

Il Futurismo fu l'avanguardia insieme italiana e internazionale, che per prima, rompendo i recinti dell'arte, volle invadere la società con un'intuizione anticipatrice sui tempi del suo teorico e ispiratore, Filippo Tommaso Marinetti. Questi usò il mezzo di comunicazione di massa più diffuso del tempo, la stampa, per propugnare e propagandare le proprie idee estetiche non solo sull'arte, ma sulla società, sui gusti e i comportamenti umani. Un'estetica che esplicitamente per la prima volta interferiva nel campo dell'etica e della politica, un'arte "interventista" votata all'azione finanche violenta. Successivamente Marinetti adoperò tutti gli altri mezzi di comunicazione allora a disposizione forniti dalla tecnica: la radio e all'occorrenza anche il megafono che fece risuonare, o per meglio dire, rimbombare davanti le fabbriche. Fu questa senza dubbio una novità, non solo nel campo dell'arte, ma della società, tanto da provocare da subito scandalo o esaltazione e a posteriori il dubbio o la critica che si trattasse di atti dimostrativi spettacolari, ma distanti dalle dinamiche reali della società. Quando il Futurismo volle scendere sul piano della realtà politica si alleò con il fascismo. Fu un'operazione organica o compromissoria? Ancora adesso i giudizi su questo sono discordi. Ci si può domandare se l'elemento vitalistico impegnato nell'azione dovesse essere per sua natura aggressivo, poiché esiste anche l'elemento ricettivo che non è affatto passività ma creatività e quindi trasformazione della realtà. La mistica dell'azione della forza d'urto in Marinetti limita la visione e la percezione del mondo a mio giudizio. Detto questo bisogna rilevare i meriti storico artistici del Futurismo e la sua tanto discussa eredità. Non c'è dubbio che il Futurismo influenzò, proprio per la sua visione organica dell'arte, l'avanguardia russa legata alla rivoluzione.

La visione futurista della civiltà industriale fu un elemento essenziale per il Costruttivismo russo, ma anche alcune idee di Marinetti sul materiale psichico e sul flusso di coscienza ebbero un'influenza sul Surrealismo di Breton, così come le "parole libere" destarono interesse da parte dei dadaisti e Boccioni ebbe un rapporto polemico e allo stesso tempo dialettico con il Cubismo di Picasso. Boccioni è a mio giudizio l'artista più profondo e importante del Futurismo e un artista fondamentale del Novecento. In lui le concezioni estetiche sono interiorizzate, portate al loro massimo compimento espressivo, il suo manifesto teorico sulla scultura era il più moderno e anticipatore del suo tempo. A Marinetti va dato il merito di avere portato delle idee innovatrici e rivoluzionarie nel teatro la cui influenza arriva fino a tutt'oggi. Basta pensare al teatro visivo contemporaneo. Marinetti è stato inoltre il primo organizzatore culturale che crea una tendenza, la promuove e infine la spettacolarizza. Marinetti incarna più degli altri protagonisti lo spirito del movimento, ne diventa il personaggio simbolo e ingombrante. Pensiamo alle sue intuizioni geniali nel campo artistico che hanno aperto delle strade nuove all'arte moderna e contemporanea, per esempio l'uso della tecnologia e delle prime forme dell'arte multimediale. Anche se in questo caso parliamo dei primordi, queste esperienze sono state precorritrici, ma vi è l'aspetto ideologico di Marinetti che pone dei problemi seri d'interpretazione e di giudizio. Se i parametri dell'arte possono essere diversi da quelli della realtà il problema rimarrebbe di tipo interpretativo, ma nel caso di Marinetti i due piani alle volte coincidono e gli esiti a mio giudizio sono stati disastrosi, ma proprio per questo Marinetti è uno dei personaggi più emblematici del Novecento.

Diego Petrucci

Riflessioni sul concettualismo.

Gli evidenti limiti artistici di molta arte concettuale, non possono adombrare i meriti che nonostante tutto il concettualismo ha innegabilmente avuto nello sviluppo artistico del Novecento. Le varie correnti che nel Novecento, in nome della purezza dell'arte, avevano allontanato l'arte dalla vita, come l'astrattismo, de stijl, lo spazialismo, l'informale, hanno generato una prevedibile e per certi aspetti legittima reazione. La nascita della pop art, del concettualismo, dell'arte povera, rappresenta un ritorno alla realtà nella sua concretezza, ai problemi di chi vive nel mondo contemporaneo. In particolare il concettualismo rivendica un'arte dai contenuti sociali, politici, esistenziali molto evidenti e manifesti. Tale legittima esigenza tuttavia, come spesso accade, ha superato i suoi limiti pervenendo a tesi estremistiche ed escludiviste e facendo del contenuto di pensiero l'unico vero motivo legittimante della pretesa artistica dell'opera, e facendo quindi della manifestazione, dell'espressione formale, quasi un corollario secondario e intercambiabile di ciò che viene prodotto dall'artista. Ciò ha generato equivoci clamorosi, snaturando il valore più profondo della espressione artistica, riducendo enormemente i confini tra arte e filosofia, tra arte e denuncia sociale, tra arte e teoria politica. L'arte è diventata uno strano *nonsochè*, inafferrabile ed ambigua, per la quale vale di più ciò che sta dietro l'opera: il pensiero, il processo creativo, il messaggio, che l'opera stessa. Allora, ciò che avrebbe dovuto dare all'arte nuova linfa per farla uscire da un'evasione spesso troppo esclusiva e totalizzante, anziché rianimarla in una nuova e feconda presa di contatto con la vita, ha impantanato l'arte nel vicolo cieco di una concettualità spesso arida e snaturante. Come si possano spacciare per arte astruse formule matematiche o scritti su carta da lettera stropicciata, Dio solo la sa. Alle legittime, ma alle volte, eccessive manifestazioni di un formalismo estetico troppo invadente, non si può rispondere con una esagerazione di senso opposto, privilegiando in assoluto, contenuti di pensiero che uccidono la forma e l'espressione artistica.

La dicotomia contenuto - forma, pur tenendo conto della revisione di questi concetti da parte della recente critica, permane pur sempre nella arti, ed è innegabile che l'equilibrio tra le due esprime l'arte nella sua forma più autentica.

Bruno Lanzalone



Bruno Lanzalone - L'attesa

Per un'esperienza d'arte partecipata.

Una installazione di Emiliano Paolini

L'idea. L'artista invita delle persone *qualsiasi* a portare un oggetto *qualsiasi* da disporre come meglio si crede nel primo vano di una stanza divisa in due da un tramezzo in cui si apre una specie di porta che permette di accedere al secondo vano della stanza che è destinato a rimanere completamente vuoto.

La mostra sarà aperta ai visitatori solo una volta che il primo vano della stanza sarà interamente *saturo* di oggetti. Tra i vari oggetti raccolti si lascerà libero solo uno stretto sentiero. I visitatori percorreranno questo sentiero fino ad arrivare alla porta che saranno invitati ad attraversare per accedere all'altra parte della stanza, quella che è stata lasciata completamente vuota.

Una volta lì saranno invitati a compiere il percorso inverso cioè dovranno tornare ad attraversare la prima parte della stanza per tornare verso l'uscita.

Quando il visitatore attraverserà la porta sarà investito da una serie di stimoli sensoriali (luci, suoni, odori, vibrazioni) prodotti da appositi macchinari nascosti nella interca-pedine del tramezzo.

Saggio critico preparatorio. Nel cominciare a scrivere questo saggio vorrei premettere due considerazioni preliminari necessarie a mio modo di vedere per comprendere sia l'operazione artistica progettata da Emiliano Paolini (d'ora in poi E. P.), sia il carattere e la natura delle mie brevi ed un po' caotiche osservazioni sul senso di tale operazione.

Parlo di *operazione* artistica e non di *opera* perché non di opera si tratta, ma di *idea* e - per la precisione - di (quella che potremmo chiamare con il Kant della *Critica della facoltà di giudicare*) *idea estetica*.

La prima considerazione, quindi, vuole affrontare, anche se in maniera estremamente sintetica, il problema rappresentato dalle nozioni di "opera", "idea" ed "idea estetica" prima in generale e poi con riferimento alle ultime realizzazioni di E. P. in particolare.

E. P. non chiama mai le sue realizzazioni col termine: "opera". Invece di "opere" egli preferisce parlare di "cose". Questo suo modo di parlare non è soltanto un esercizio di umiltà od una civetteria, ma sottolinea un particolare modo di rapportarsi al suo fare arte e all'arte in genere, specie quella contemporanea.

Questo suo modo di esprimersi non vuole solo essere la presa d'atto della situazione attuale in cui non è più possibile(1)considerare la bellezza come un valore assoluto, eterno, intangibile e separato da coloro che tale bellezza potevano perciò soltanto contemplare.

Tutto questo non per dire che la bellezza o l'arte siano

morte - come ebbe a dire Hegel e come stancamente ripetono certi suoi epigoni di oggi che dimenticano di collocare nel giusto contesto (quello del suo sistema filosofico) questa problematica sua affermazione. Qui si vuole sottolineare soltanto il fatto che non è più praticabile per noi il modo di concepire il fare artistico che era proprio di certi romantici per cui l'arte sarebbe l'organo con cui cogliere l'assoluto e per cui l'artista sarebbe quel genio creatore, unico capace di dare a tale assoluto espressione e forma.

Ebbene quello con cui E. P. non è confondibile, è l'artista romantico, il genio creatore (o la sua caricatura contemporanea: il creativo) che coglie l'assoluto. Le sue non sono opere d'arte create dall'artista il quale attraverso di esse esprimerebbe la sua interiorità, la sua soggettività, i suoi sentimenti e pensieri o addirittura lo spirito del mondo. Anzi... per E. P. l'artista non è creatore e l'opera a rigore non è una sua creazione o un suo prodotto (al riguardo dovrebbero bastare le ironie di Piero Manzoni (2)).

Per rendersene conto basta prendere in considerazione il suo percorso artistico. Una delle prime cose che colpiscono e saltano agli occhi è il fatto che man mano che ci si avvicina ai giorni nostri prendono sempre più piede quelli che potremmo chiamare in prima approssimazione progetti, installazioni, realizzazioni rispetto alle opere fatte sulla tela con pennelli e colori.

In queste realizzazioni l'artista sembra assentarsi sempre più al punto da rinunciare a mettere mano all'opera. Le sue realizzazioni non sono opere, ma *idee*. Non si dà un soggetto produttore (l'artista) ed un oggetto prodotto (l'opera). Il soggetto si assenta, indietreggia, si chiama fuori dall'opera, ma non per chiuderla nella sua formale perfezione - in realtà non opera e quindi non produce qualcosa: l'oggetto bello (che non si capisce bene che cosa sia!).

Come l'artista si assenta così l'opera si scompone e senza preoccuparsi della sua imperfezione si apre facendosi qualcosa che non è più al di là dell'artista e dello spettatore nella sua perfetta compiutezza come se fosse qualcosa solo da contemplare - si fa, invece, spazio e tempo, colma l'abisso tra sé e chi la guarda e gli prepara un posto (non sempre comodo da occupare) - da assoluto al di là della vita l'opera si fa abitabile, attraversabile, percorribile, ospitale, accogliente, coinvolgente (il tutto vissuto però con un senso preliminare di spaesamento e disorientamento).

L'artista con il suo assentarsi (3) mette in questione la presunta assolutezza dell'opera che in tal modo si fa spazio e tempo e così si espone alla contingenza e mette in gioco pericolosamente se stessa - ecco il carattere di scommessa comune a tanta arte contemporanea. Anche in forza di queste considerazioni preferisco parlare almeno nel caso di E. P. non più di "opere", ma di *operazioni* artistiche.

Dunque all'origine di queste operazioni non ci sarebbe

(1)Non solo non è più possibile, ma non può più essere possibile: si tratta, infatti, di una necessità storica e non solo di un giudizio personale dell'artista.

(2)Mi riferisco ovviamente a "Merda d'artista".

(3)Assentarsi che non è un distanziamento, bensì la condizione per cui l'artista stesso sia coinvolto nella sua opera, ma non più nel ruolo di soggetto creatore che lasciasse tracce di sé nell'opera. Infatti quello che io qui chiamo "assentarsi" vuole essere un modo per indicare l'assenza nella realizzazione del progetto artistico del fare materiale dell'artista che non mette più mano all'opera per plasmarla.

l'intuizione dell'assoluto, il coglimento rapito della bellezza così come queste operazioni non terminano dando luogo a quella che si potrebbe chiamare la grande opera d'arte, l'opera di genio, il capolavoro.

E. P. parla di *idee* o progetti da realizzare. Sta addirittura progettando di realizzare un grande volume (che egli chiama genericamente "libro") che raccolga "mille, anzi no: mille e cinquecento"(4) progetti ed idee da realizzare in un più o meno prossimo futuro non tralasciando di sottolineare come questo stesso volume rappresenti già di per sé (cioè indipendentemente dal fatto che le idee che esso dovrebbe contenere siano realizzate) un autonomo progetto artistico.

Ma qui dobbiamo intenderci: infatti c'è idea ed idea; c'è progetto e progetto. Non tutto ciò che comunemente chiamiamo "idea" o "progetto" ha a che fare con qualcosa come una operazione artistica.

Il termine "progetto" ha a che fare con quel fenomeno che fin dal tempo dei greci chiamiamo *tecnica*. Ogni progetto ha alla base una idea che anticipatamente ci rappresentiamo (qui mi riferisco non solo alla ragione, ma anche all'immaginazione) e che vogliamo realizzare, cioè porre in essere proprio attraverso il nostro fare aiutati in questo da tutta una serie di strumenti e conoscenze. Dunque, quando parliamo di progetto e dell'idea che sta alla base di questo, ci riferiamo ad un saper-fare e ad un produrre.(5)

Come sappiamo anche l'operare dell'artista riposa su di un saper-fare ed è un produrre; per questo possiamo affermare che operazione tecnica ed operazione artistica hanno una radice comune. Se ciò legittima il nostro parlare di "progetto" e di "idea" (o meglio: di "ideazione") a proposito dell'arte, certo questo non ci aiuta a capire quello che sarebbe lo specifico dell'operare artistico rispetto a quello tecnico.

Per tentare di chiarire – anche se qui è possibile solo un discorso per rapidi accenni – il differenziarsi del fare artistico dal fare tecnico – pur tenendo conto del loro rampollare da una radice comune – metterò a punto la nozione di *idea estetica*, dove l'aggettivo deve servire a connotare in modo speciale e caratteristico l'idea che sta alla base del fare artistico così da differenziarla dall'idea che sta alla base del fare tecnico (per cui useremo il termine *idea*

senza aggettivazione).

Ogni tecnica riposa su di un saper-fare e quindi comporta (anche) un sapere, un conoscere: un conoscere ciò che si vuole realizzare ed un conoscere il modo in cui esso possa essere realizzato. Se io voglio produrre un determinato oggetto, di questo devo avere una idea, o meglio: devo averne non un'idea vaga, bensì un'idea ben determinata e precisa, ma ciò non basta: devo anche conoscere in maniera determinata e precisa quali procedimenti mettere in atto e quali regole seguire affinché ciò che ho ideato nella mia mente (importante qui è il ruolo giocato dall'immaginazione) possa essere effettivamente prodotto. Tuttavia nel fare tecnico non tutto può essere ricondotto alla conoscenza di un metodo di produzione (conoscenza + regole di applicazione + strumenti ecc.), altrimenti non starei prendendo in considerazione un saper-fare, ma soltanto un conoscere un sapere.

Infatti nel produrre un qualche oggetto secondo l'idea che ne ho (ma qui sarebbe meglio parlare di *ideazione*) devo – certamente – conoscere metodi di produzione; eppure qualcuno potrebbe chiedermi: ma tu come sai applicare questi metodi di applicazione? Rispondere fornendo ulteriori regole per l'applicazione dei precedenti metodi di applicazione non risolverebbe la questione, ma la riproporrebbe soltanto spostandola più in là.

Quanto abbiamo appena detto dovrebbe aiutarci a comprendere come l'idea su cui riposa un progetto non sia in tutto e per tutto riconducibile ad un sapere e ad un metodo di produzione, ma comporti non solo un sapere, ma un fare o meglio: un non ulteriormente determinabile saper-fare. Per questo preferisco parlare di *ideazione*.

Eppure nel procedere tecnico la componente del fare ha un valore soltanto operativo e non viene messa a tema in quanto tale; essa è presente, ma sullo sfondo; non fa problema. Quando operiamo, operiamo – senza farci tante domande sul senso del (nostro) stesso operare. Voglio produrre un determinato oggetto, me ne faccio un'idea (un'immagine) anticipatamente e la tengo presente davanti a me come guida del mio operare – idea che è pro-gettata cioè gettata avanti. Ma raramente mi accorgo del carattere di *ideazione* di tale idea. In altri termini la mia idea non è tutta riducibile a rappresentazione, perché anche azione, processo, fare.

4)Le parole virgolettate sono di E. P. e noi le ripetiamo perché sono un modo in cui l'artista ironicamente prima dice e poi disdice perfino nella enunciazione l'intenzione che sta alla base di questo progetto che nella sua esagerazione rivela quella che tra breve chiameremo improgettabilità.

(5)Quanto appena detto è stato più volte messo in evidenza; il filosofo Heidegger – per fare un esempio – afferma che l'essenza della tecnica non è un qualcosa di tecnico; e con questo vuole dire che il produrre proprio della tecnica si fonda su quel pro-durre che è operato e messo in atto in maniera più originaria dalla natura così come la intendevano i greci – cioè dalla *physis*. Questo pro-durre è operato e posto in essere in maniera esemplare nelle grandi opere d'arte.

6)Altrimenti l'artista avrebbe fatto prima e meglio a scrivere la sua idea su di un biglietto. Proprio in relazione a questo tipo di questioni appare nella sua intenzionalità quel discorso critico che tende ad evidenziare nell'opera artistica quello che solitamente e retoricamente si dice "il messaggio dell'opera". Quello che qui si tenta vuole essere un discorso non sul significato dell'opera (che dovrebbe dare risposta alla ormai logora domanda: "Che cosa significa? Che cosa vuole dire l'autore con la sua opera?"), ma sul suo senso in quanto tale non riducibile a significato. Con ciò non si intende in nessun modo dire che l'opera d'arte sia una cosa priva di significato o addirittura insensata - affermazione dal sapore esistenzialistico che non intendo fare mia. Qui si vuole dire che nell'opera d'arte sono in gioco anche significati (e come potrebbe essere altrimenti?!), ma non solo significati – infatti abbiamo a che fare non solo con un linguaggio, ma con un operare non tutto riducibile a linguaggio e che pure è condizione per cui un qualche linguaggio significhi (da questo punto di vista bisognerebbe sottoporre a critica la nozione di "linguaggio artistico" che spesso è usata con troppa disinvoltura).

(7)L'artista nel suo fare si dà di volta in volta la sua regola e questa è una regola che però non può essere addotta – rinvio ancora una volta alla Critica della facoltà di giudicare di Kant

L'idea che sta alla base di un progetto non è qualcosa tutto retto da regole, non è tutto riducibile a conoscenza, a sapere, a dire, a rappresentazione; ma è anche qualcosa di indeterminato, di vago e di non stringibile in concetti; l'idea è anche azione, fare, sentire.

Tale componente è pur presente nel mio comune progettare, produrre, realizzare questo o quell'oggetto, ma in maniera implicita. Nel fare tecnico questa componente ha un valore solo operativo; l'opera d'arte, invece, ha il potere di farmela sentire – anzi ha il potere di metterla paradossalmente a tema. Nel fare artistico l'accento cade non più sulla componente ideale di quella che abbiamo chiamato ideazione (cioè idea-progetto) bensì sulla componente processuale.

Quindi l'*idea estetica* cioè l'idea che sta alla base del "progetto" dell'artista (ma si dovrebbe parlare più precisamente di *operazione*) non sarà un'idea tutta determinabile e traducibile in concetti, non sarà un'idea tutta comunicabile,(6) non sarà tutta riconducibile a regole,(7) ma si presenterà come qualcosa di eccedente. L'opera d'arte (riuscita) ha la capacità di farci sentire l'idea nella sua propria determinatezza così come nella sua propria indeterminatezza mettendo in opera un progetto (che a rigore dovremmo dire) improgettabile. L'idea estetica non è altro che questo progetto-improgettabile. Cosa voglio dire? Voglio dire che nel processo di ideazione l'artista coglie dell'idea che sta alla base del suo "progetto" (meglio: operazione) artistico l'aspetto *intransitivo*, cioè tutto quello che dell'idea non è traducibile in oggetto o prodotto. In tal modo si dà luogo pur sempre a qualcosa che però non si esaurisce in se stesso, ma espone in maniera esemplare tale dinamica di ideazione.

In altre parole ogni opera d'arte (riuscita) è un progetto-improgettabile. Ora all'origine di tale progetto-improgettabile (ossimoro che vuole evidenziare un paradosso e non necessariamente una contraddizione) c'è quella che ho chiamato *idea estetica* – dove l'aggettivo sta ad indicare quanto di "estetico" c'è in ogni idea, ma che solo l'artista sa cogliere e mettere in forma (8).

Anche l'istallazione "Pieno e vuoto" è uno dei tanti progetti-improgettabili ideati da qualche tempo a questa parte da E. P. – il quale tra l'altro è molto prolifico in tal senso.

Ora – se si è ben intesa la natura di queste idee estetiche – non ci si scandalizzerà più se molte delle più recenti realizzazioni di E. P. non rientrano nell'ordine di quello che siamo stati abituati a considerare "opere d'arte" (quadri, statue ecc.). Il fatto che E. P. sempre più spesso non adoperi tele, colori e pennelli non deve far credere che abbia per protesta o per cinismo (o per qualsiasi altro motivo) rinunciato all'arte. Non significa nemmeno che voglia contrapporre ad un'arte (per così dire) retinica un'arte (per così dire) concettuale o mentale – infatti accanto a queste "progetti" continua a realizzare opere che siamo più facilmente disposti a considerare arte (alludo ancora una volta a tele, pennelli e colori). Anche se mancano quelli che con Kant potrei chiamare *attributi estetici*, ciò non vuol dire che non si abbia a che fare con una genuina *idea estetica*. Mi spiego con un esempio.

Il fatto che molta poesia moderna e contemporanea abbia scelto di rinunciare ad adoperare la rima e la metrica della tradizione non significa che soltanto per questa ragione essa non possa dar luogo a poesia ed a vera poesia (naturalmente è vero anche il contrario: il fatto che una

poesia sia scritta in endecasillabi e con versi in rima baciata non significa che si stia in presenza di una poesia, di una vera poesia).

Tuttavia qui non si vuol dire che tale idea estetica non essendo riconducibile a concetti e regole precisi sia qualcosa di ineffabile che solo il genio dell'artista riuscirebbe a cogliere e ad esprimere(9).

Infatti in linea di principio, anche se non in linea di fatto, in ogni idea c'è una idea estetica, in ogni idea c'è questa componente "estetica" (e non solo "artistica"). Tale componente estetica è indispensabile perché sia possibile il nostro abitare il mondo (attraverso il nostro fare e disfare progetti – per esempio) solo che di solito resta implicita. L'artista in qualche modo (paradossalmente) la mette a tema, o meglio: la mette in forma (una forma in qualche modo dinamica). Così anche la irriducibilità dell'idea estetica a concetti determinati e precisi non deve far pensare a qualcosa di simile ad una esperienza mistica fine a se stessa. Infatti la genuina idea estetica ha la capacità di dilatare le rigide classificazioni in cui si articolano le nostre conoscenze ed ha il potere di rendere più plastici, elastici, permeabili i concetti a cui mette capo la nostra esperienza e con cui ordiniamo il mondo in cui viviamo, concetti che spesso corrono il rischio di irrigidirsi; fossilizzarsi, sclerotizzarsi fino a decadere in rigide formule od in banali luoghi comuni. Ecco la incredibile capacità di rinnovare il nostro essere nel mondo che hanno le idee estetiche.

Stefano Valente

(Prima parte)

8) Qui il termine "forma" va inteso nel senso di una *forma-dinamica*: quello che Kant chiamava uno "schema" – la mia è solo un'allusione; non intendo infatti entrare minimamente nella complessa questione così come si presenta in Kant che tra l'altro distingue uno *schematismo della determinazione oggettiva* da uno *schematismo dell'analogia*.

(9) Con questo non voglio denigrare la genialità di questo o quell'artista o dire che la nozione di "genio" debba essere definitivamente abbandonata come se fosse roba vecchia, ma voglio solo ironizzare sul modo in cui certo romanticismo ha usato questo termine – quella che non mi va giù è la retorica del genio. Chiudo questa nota ricordando che in questo saggio ho costruito per rapidi accenni solo una caricatura di quel complesso fenomeno storico filosofico e culturale che è il Romanticismo – una caricatura tratteggiata in rapidi tratti soprattutto a fini polemici.



Bruno Lanzalone - La pietra filosofale

L'incontro con l'arte di Alberto Burri.

Conoscevo il maestro per sentito dire e forse, da qualche rivista. Poi nel '96 -'97 sono andato alla mostra organizzata dal Palazzo delle Esposizioni a Roma. Quello fu un momento di perdizione pura, riuscivo a leggere la qualità in tutta la sua grandezza e sentivo l'odore di colore, delle materie lacere, dei contrasti tra duri e morbidi. Non si spiega se non con l'emozione fino alla commozione, che giunse all'opera SZI del 1949.

SZ1

Olio e sacco su tela, linee nere marcate intervengono demarcando i margini di silhouettes fatte con sacchi di juta di vario genere e misura, preimbrattati di colore, usurati, sporcati, schizzati.

Motivi di stelle e scritte stampate in blu sulla juta grezza, righe arancio-scolorito rimandano ancora al passato, ai momenti della guerra e forse ad un momento particolare per Alberto.

Quel rosso in alto sulla sagoma ovale è violenza di guerra; una realtà dell'intimo-privato divenuta epocale. Storico indumento-documento di un'era. Drama che non si realizzò se non nel suo vissuto ridivenuto reale allo sguardo anche sfuggente.

Il bianco denso del fondo, dato come si dà la terzultima stesura di un intonaco

per affresco, fa risalire quasi staccare, il tutto rappresentato così scaltro ed impavido, di una decisionalità sconcertante. E' questo che distingue Burri; l'incisività nella decisione e della decisione, materia colta di storia inappellata, ora corrotta dall'arte, dal fervore espressivo che scalpita nell'animo.

La struttura compositiva ricorda una vetrata legata a piombo, del resto tutto ricorda, tutto agli occhi fa pensare al confronto con l'esperienza delle cose.

Non è che fa Burri soltanto la consapevolezza straordinaria dell'elemento-immagine nello spazio, ma anche la storia culturale del colore intrinseco. Quei rossi accenti, il nero gelato delle "manette intorno ai sacchi" il bianco striminzito, sembrano creare un teatro scenico in cui, ogni colore ed ogni segno, assumono un ruolo contraddistinto e invece creano semplicemente SZ1.

Non posso fare a meno di discutere di un pezzo che sento fibra intercellulare delle mie unghie. Sentirlo profondamente mio, non so se significa amare o se amare significa sentirlo profondamente mio.

A tal proposito vorrei citare un riferimento che Simonetta Lux, critico d'arte di cui parlerò più avanti, coglie da una frase di Leon Battista Alberti: "A me darei -dice- cosa niuna tanto preziosa, quale non sia la pittura molto più cara e molto più graziosa fatta. L'avorio, le gemme e simili cose per mano del pittore diventano più preziose.... Anzi ancora il piombo medesimo, metallo in fra gli altri vilissimo, si stimerà più prezioso dell'argento". Quanto non pensare a SZ1 (1949) dice Simonetta, dove la circoscrizione della forma materia (il sacco americano dello zucchero degli aiuti postbellici all'Italia povera) è come piombo che cloisonne il vetro? E SZ1 è l'opera per eccellenza, quella che del supporto fece l'immagine e della

materia forma, come sa chi ha avuto tra le mani il primo quadro di Burri a olio, nel Texas, un tramonto rosso (riprodotto solo nella monografia di Brandi) su un sacco appunto americano, un quadro che conserva ancora sul retro la targa della spedizione degli USA a Città di Castello, nel '46, un retro che sarebbe divenuto SZ1 nel '49.

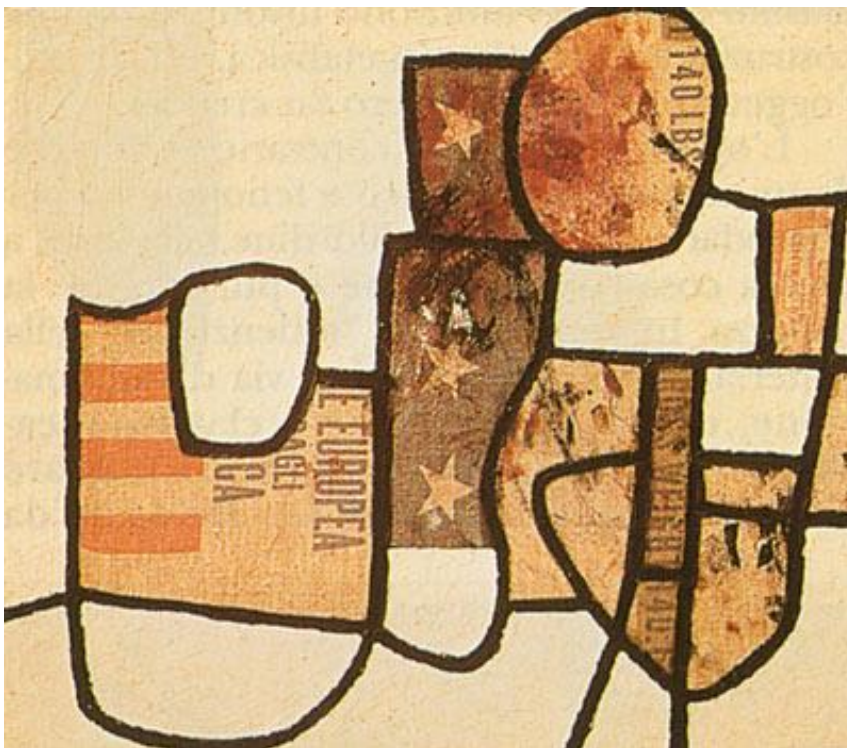
Forse amare e basta è la risposta, perché vedere SZ1 è stato amare sino al pianto. Non è semplice spiegare

l'emozione, ma diventa ora per me come una missione. Voler spiegare a tutti i costi l'inspiegabile è per me donare veramente, donarmi. Trasferire l'emozione a chi non la coglie dal semplice osservare, diventa quasi un dovere. E se gli occhi non riescono a trasmettere, allora non restano che le parole, il mezzo più diretto per comunicare.

Il sentimento è il primo passo per la mia strada artistica e l'amore per Alberto mi aiuta a capire anche me stesso e ad esternare consapevolmente le sensazioni, rese leggibili dalla conoscenza, dall'esperienza. Non posso dire finora di aver imparato a scrivere, ma il comprendere a pieno la consapevolezza di poterlo fare, è già un grande traguardo.

Emiliano Paolini

Al centro: Alberto Burri - SZI



Consapevole delle difficoltà di un'impresa assai ardua quale risulta essere quella di una presentazione adeguata da parte dell'autore dell'arte propria, mi accingo ciò nonostante a portare a termine tale compito, riguardo alla mia produzione artistica, nella convinzione che nessuno meglio dell'autore, sussistendo certe condizioni, possa dire delle proprie opere.

Entrando subito nel merito dico che la mia produzione artistica è caratterizzata dalla manifestazione di una problematica fondamentale, che è la problematica dell'uomo in quanto tale, che è quella che riguarda il senso, le ragioni più vere dell'esistere. Nelle mie opere la ricerca del senso si traduce nella ricerca di ciò che dà senso e quindi nella ricerca del fondamento, e quindi dell'Assoluto e quindi di Dio. Ogni *quindi* del precedente periodo meriterebbe una lunga e complessa trattazione, cosa che esula dagli obiettivi del presente articolo. E allora che cosa nelle mie opere ho voluto dire, quando ho voluto?

In primo luogo ritengo che molte delle mie opere appaiano come un concentrato di dinamica energia, tale energia sembra esplodere in forme che si espandono e si contraggono in una spasmodica tensione verso qualcosa: La tensione attanaglia le forme, le proietta negli spazi infiniti, le partecipa del tormento febbrile della ricerca.

La ricerca è la spina nel fianco che travaglia la natura dell'uomo in quanto uomo, è la nostalgia dell'infinito, del bene intravisto e poi perduto, è la tensione che lo spinge al superamento dei limiti dell'umana natura.

Tale tensione si esprime in alcuni pensatori dell'Idealismo e del Romanticismo di inizio '800, nel contrasto dialettico di due forze, una in espansione esprimente la tensione eroica verso il superamento dei limiti e l'altra rivolta a resistere e ad opporre l'arrestarsi di tale tensione. Ciò si esprime, nell'arte, in un'alternarsi di forza che si espande e di malinconia che si contrae, come accade nella dialettica serrata delle sinfonie di Beethoven.

Ho spesso cercato nelle mie opere, più o meno consapevolmente, di rovesciare sulla tela queste tensioni e di risolverle, ove possibile, in sintesi armoniche nelle quali anche le dissonanze producano una più profonda armonia. Non ho cercato mai il significato di per sé, quasi come svincolato dall'opera, come spesso purtroppo accade nell'arte di oggi, che spesso sembra presentare degli strani rebus più che vere espressioni d'arte.

Tornando alle mie opere ricordo che una parte di esse esprime la problematicità dell'esistenza umana in quanto tale, aggravata nel mondo moderno dalla crisi dei valori e del senso dell'esistere. Così ad esempio l'opera "Uscita di sicurezza" che offre, in un disastro imperante, due figure in fuga verso un varco, una luce, con una figura che si delinea in essa, quasi una apparizione di speranza. Rientra in questa tematica l'opera "il funambolo" che su di una catastrofe urbana, con edifici che crollano raffigura un funambolo che rimane in piedi, "In piedi tra le rovine" come scrive il filosofo tradizionalista Julius Evola.

La tensione di una ricerca estremamente problematica si esprime nelle opere "scala verso l'ignoto" e "tensioni dinamiche", nelle quali il dispiegamento dell'energia e delle tensioni proiettate all'infinito è la prevalente tematica. L'opera Giordano Bruno esprime il dramma di un filosofo, la cui intensa vita, rivolta alla ricerca del divino nel mondo, chiude la sua parabola esistenziale nel rogo sublime che tinge il secolo nascente, il Seicento, di drammatici bagliori.

Il rosso che domina nell'opera è in forte contrasto col nero cupo della figura che rievoca il monumento del filosofo in Campo dei Fiori.

L'irrompere del divino nel mondo è visto in una serie di pitture tra le quali soprattutto ricordo, espressa in un ruotare di cerchi e di luce, la "Cupola del Pantheon". Vale la pena spendere qualche parola in più per un'opera a cui tengo molto e che ho inserita sulla copertina del giornale. Il Pantheon riuniva in sé tutte le divinità del politeismo della Roma antica in una unità ideale. In seguito, nel terzo secolo d.C., il filosofo Plotino realizzò nelle "Enneadi", la sua principale opera, una sistemazione armonica e razionale del politeismo greco-romano che rappresentò anche l'alternativa più coerente del declinante paganesimo di fronte all'avanzata del cristianesimo. L'Uno, l'ineffabile divinità, emana da sé le varie sostanze e in un progressivo degradare perviene alla emanazione degli dei, degli uomini, della materia. L'Uno e il molteplice, in Plotino si fondono in una meravigliosa armonia.

Il Panteon esprime questa sintesi di unità e molteplicità. E il Pantheon verso l'alto termina in un cerchio, l'apertura della cupola. Nell'opera i colori prevalenti sono il giallo e il rosso, luce e terra in una unione armonica e profonda. Nella parte alta, in posizione centrale, l'unico cerchio del Pantheon reale si moltiplica in tre cerchi: tre cerchi rievocanti la trinità cristiana ruotano in maniera tale che la periferia dei cerchi attraversa i centri di essi. (Nell'opera il cerchio di sotto appare più in giù, così che la sua periferia non coincide col centro del cerchio a sinistra, ciò è stato realizzato per dare più movimento e il senso del ruotare dei cerchi, che nella realizzazione precisa della figura appaiono statici). La periferia, il mondo, coincide col centro: Dio: Dio vive e dirige dal di dentro tutti gli esseri dell'universo e vive in essi. (Plotino, Cusano, Giordano Bruno).

E' il Pantheon l'unione degli dei, e perché non delle fedi e delle diverse tradizioni nell'unità profonda delle religioni e delle tradizioni? (Marsilio Ficino, Pico della Mirandola) Ma nella figura è rappresentata anche l'idea della Trinità: i tre cerchi che si compenetrano, in una ineffabile unione del molteplice nell'Uno.

Dante descrive nel Paradiso in due stupende terzine, uno dei punti più elevati della poesia universale, l'ineffabile visione della Trinità:

"Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareva foco
che quinci e quindi igualmente si spiri."

(Dante, Paradiso, canto XXXIII)



Bruno Lanzalone
La verità nascosta



Dipingere qualcosa che fornisca il lontano riflesso della Trinità è stata sempre una delle mie aspirazioni. Non ci sono riuscito: quando tento qualcosa in questo senso tutto naufraga in un giallo e bianco e oro indistinto e in un magma di luministici tentativi. Intendo tuttavia perseverare in questa mia ricerca.

Percorrendo terreni più solidi, anche se qui parlo del solido

in un senso molto relativo, formulo alcune considerazioni sull'opera "La verità nascosta": nel turbinare (e l'opera intende dare l'idea di un turbinare, di un vorticare,) delle visioni del mondo e delle "verità" nella realtà contemporanea, la verità, rappresentata dalla romana bocca della verità, esiste. Nascosta, ma esiste. L'opera si esprime in un turbinare di colori, di bagliori, di forme e qui il piacere del colore e dei rapporti quasi musicali di colori e forme ha preso il sopravvento spesso e per fortuna sui concetti ed i significati. Un centro luminoso intorno al quale ruota in un vorticare di figure una città, un mondo urbano, è l'opera "Vibrazioni cosmico urbane 1". Qui il mondo urbano non è disastroso, ma sembra travolto da una speranza e da una luce. Un tema analogo nell'opera "Vibrazioni cosmico urbane 2", mentre la tensione verso il trascendente si esprime nei dipinti "L'attesa" e "Verso l'azzurro". Il dipinto "Solo un villaggio di pescatori nella luce del mattino" esprime la favola della luce, vista nella sua scomposizione dinamica, che avvolge la semplicità solida e vera di tante esistenze non pienamente assorbite dal ritmo convulso della modernità. La modernità non è



solo il mondo della tecnica e della città, ma è ancora tanta campagna, tanto mare, montagna, cielo, luce non ancora fagocitati dai ritmi del mondo urbano. Tali tematiche sono espressione di esigenze autentiche e sentite e non di manierata retorica. Ho sempre cercato in ogni caso, cosa che ritengo essenziale nell'arte, che la forma espressiva esprima nella maniera più adeguata possi-

bile i contenuti nascosti, e che tra il pensiero che anima le forme sensibili e queste stesse forme non ci sia separazione ma l'unità più profonda possibile.

Non riesco ad interessarmi delle piccole cose.

Le piccole cose in quanto tali: un sacco, una sedia, una pipa. Le piccole cose sono soltanto un "prope nihil"; sono tutto, solo se si attiva la luce profonda che vive in esse, il divino immanente: in questo ci sostiene l'arte zen, che è forse l'arte povera dell'estremo oriente, ma con in più rispetto all'arte povera occidentale quella intuizione



che coglie nelle cose l'anima e il divino nascosto, e allora solo una brocca diviene veramente "brocca".

" - Che cosa è la verità? -

- La nube è nel cielo

e l'acqua è nella brocca. - "

Haikù. (da: Alan Watts "La via dello Zen" Feltrinelli)

Ma in Occidente ci si perde nel labirinto della superficie, si prendono le cose isolate, prevale la tendenza all'analisi, l'abitudine della mente a sezionare e dividere (questo risulta valido e necessario nel contesto scientifico, molto meno nelle arti), ad isolarle dal contesto in cui sono armonicamente inserite: nell'arte contemporanea una pipa rappresentata dall'artista è solo una pipa, una sedia è solo una sedia e nulla più. Per questo ritengo che nel mondo contemporaneo ci sia bisogno, ora più che mai, di tematiche forti, che, facendo tesoro degli errori del passato, facciano da stimolo per un vero e fondato rinnovamento. Non c'è ormai più bisogno di dissacrazioni e di "epater les bourgeois", ma soprattutto invece di meravigliosi esempi di luce e bellezza.

Termino dicendo che, quanto all'aspetto formale, le mie opere si presentano spesso molto poco rifinite, con rilevanti impli-



cazioni materiche. La rugosità della superficie e l'apparente approssimazione delle rifiniture si inserisce in un tradizione molto articolata e ricca di esperienze varie e che risente della lezione di Carrà e Sironi, dell'arte materica e dell'informale.

Bruno Lanzalone

A sinistra dall'alto. Bruno Lanzalone: uscita di sicurezza. Bruno Lanzalone: verso l'azzurro.

A destra dall'alto. Bruno Lanzalone: tensioni dinamiche. Bruno Lanzalone: solo un villaggio di pescatori nella luce del mattino.

Monet e la cattedrale di Rouen. Il superamento di un pregiudizio.

L'arte di Claude Monet si impone ad un pubblico non troppo esigente per la sua facilità espressiva e la sua felice impronta paesaggistica e naturalistica. La critica pur apprezzandone la notevole capacità descrittiva, e la vibrazione fresca ed intensa del colore, ha spesso messo in evidenza nella sua arte una certa superficialità ed esteriotà, limitata ad un'impressione essenzialmente retinica. Così Cezanne ebbe a dire, forse ingiustamente, che Monet è puramente e semplicemente un occhio, anche se un occhio straordinario. Ritengo che queste valutazioni vadano rimeditate alla luce di una rivisitazione più attenta della sua arte. E' innegabile che Monet ebbe della natura un culto intenso e quasi ossessivo. Nelle sue opere la figura umana è quasi sempre assente, tutta la sua attenzione è rivolta alla natura, al paesaggio, alle vibrazioni della luce e del colore che parlano in



esso. Monet era capace di aspettare ore per cogliere e far vivere sulla tela la bellezza di un raggio di sole, lo squarcio luministico di una fresca mattina o di un assoluto meriggio. Impiegò circa un anno, pur lavorando intensamente, per dipingere la sua famosa serie della facciata della cattedrale di Rouen illuminata nelle varie ore del giorno. Era spesso scontento delle sue opere e ne distrusse parecchie prima di appagarsi dei risultati raggiunti. L'insoddisfazione di Monet per le sue opere, come si legge spesso nelle sue lettere, è la prova di come fosse elevato il suo ideale artistico e come trovasse inadeguata la capacità espressiva pure così elevata della sua arte. Eppure la serie della cattedrale di Rouen costituisce uno dei più eccelsi capolavori dell'arte dell'Ottocento. Il culto della luce in queste opere oltrepassa la semplice fisicità e, forse indipendentemente dalle intenzioni dell'autore, conquista valenze metafisiche e si riveste di connotazioni divine. La luce piove sulla cattedrale investendola di vibrazioni profonde e misteriose. Qui la luce non sembra avere più nulla di fisico e solleva il portale, le sculture, i marmi arabescati della cattedrale, in una dimensione ultra sensibile dove l'occhio scompare in una spiritualità intensa e vibrante e la sensazione si spiritualizza e diventa fantasma etereo, visione di sogno e di favola.

L'espressionismo tedesco dichiara, nei suoi autori, di volere superare la superficialità retinica dell'impressionismo in una visione più intima e spiritualizzata del reale.

E tuttavia non credo che in tutta l'arte dell'Ottocento esista qualcosa di più fortemente soggettivo, di trasfigurato e spiritualizzato della serie della cattedrale di Rouen.

L'arte di Monet nella cattedrale raggiunge vertici che poche opere nell'Ottocento hanno mai raggiunto. Eppure Monet non dichiara le sue intenzioni, non c'è in lui teoria o progetto. Monet dipinge, dipinge soltanto, ossessionato da visioni che trasmette alla tela in simbiosi con la natura e i suoi effetti magici.

Se solo Monet è capace di vedere e trasferire sulla tela cose che altri non vedono è perché Monet va oltre la fisicità dell'oggetto. Il suo occhio penetra la favola e la magia di una natura trasfigurata che va oltre l'umano e si permea di luce divina.

Monet è niente affatto pittore borghese e chiuso in una visione superficialmente ottimistica della realtà.

La sua assenza di drammi non è superficialità ma è piuttosto lo stupore di chi, innamorato della bellezza, la osserva con ingenuità e meraviglia negli spettacoli della natura, elevando questa dalla sua banalità e quotidianità ed osservando in essa la luce del divino immanente. In Monet non ci sono significati nascosti o simbolismi, o messaggi dichiarati.

Il suo messaggio è la luce che piove sugli oggetti rivestendoli di incanti ultraterreni, il suo messaggio è la natura trasfigurata e divinizzata di chi pieno di stupore si affaccia sul mondo e vede in esso l'impronta ineffabile e inesprimibile del divino.

Bruno Lanzalone



A sinistra. Monet: *La cattedrale di Rouen. Il portale. Effetto di luce mattutina.*

A destra in alto. Monet: *La cattedrale di Rouen. La facciata ovest in pieno sole.*

A destra in basso. Monet: *La cattedrale di Rouen. Il portale nella nebbia mattutina.*

Luci, suoni, immagini, architettura: un breve resoconto del *Poème électronique* di Le Corbusier-Varèse

Nel 1958 Le Corbusier progettò la prima opera multimediale elettronica della storia, uno spettacolo innovativo inserito in un'architettura avveniristica. Il *Poème électronique*, commissionato a scopo pubblicitario dalla famosa industria Philips per l'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958, fu infatti concepito con luci, immagini, forme astratte e suoni elettronici in movimento; per la sua rappresentazione fu inoltre costruito appositamente un padiglione con specifiche caratteristiche architettoniche. La creazione della musica fu affidata ad Edgard Varèse, compositore francese di elevata personalità artistica e di sensibilità moderna che creò un autentico capolavoro, pietra miliare nella storia della musica elettronica. La celebrazione della potenza economica e dei prodotti di una grande industria, attraverso l'opera di questi due artisti, si trasformò in un'audace rappresentazione di idee estetiche rivoluzionarie.

Il *Poème électronique* rappresenta un lavoro chiave nella storia dell'arte del Novecento, ma per quarant'anni dal '59, da quando cioè il padiglione fu demolito, lo spettacolo non fu più rappresentato nella forma originaria, ma solo sotto forma di cortometraggio. Nel 1999 il *Poème électronique* venne ricostruito a Roma, dal Centro Ricerche Musicali.



Padiglione Philips di Le Corbusier all'Esposizione Universale di Bruxelles del 1958.

L'ideazione artistica

Il progetto del *Poème électronique* fu per Le Corbusier un'occasione per sperimentare in concreto le proprie intuizioni sulla convergenza dei diversi fenomeni percettivi in uno spettacolo d'arte unitario, formato da combinazioni di colori, luci, immagini simboliche, forme astratte, ambiente architettonico, musica composta da suoni elettronici in movimento nello spazio. Sin dal giugno del 1956 Le Corbusier aveva proposto a Varèse di realizzare otto minuti di musica

per uno spettacolo elettronico in cui 600-800 persone sarebbero state avvolte, nell'oscurità, da luci di colori diversi e contrastanti, circondate da immagini e ambientazioni che 'avrebbero occupato lo spazio con la loro folgorante presenza'. La risposta entusiastica di Varese fu di voler creare la musica 'più straordinaria possibile'. La musica avrebbe seguito il copione relativo alle luci e alle immagini ed il lavoro sui suoni si sarebbe svolto secondo una stretta collaborazione dei due artisti, sulla base di idee condivise.

Con la realizzazione del *Poème* Le Corbusier voleva offrire ai visitatori uno spettacolo d'arte totale estremamente coinvolgente e la progettazione del padiglione doveva essere finalizzata a creare le condizioni architettoniche più idonee a questo intento. Il riferimento simbolico riveste ogni elemento dell'opera, anche la forma del padiglione, che fu costruito secondo le proporzioni tratte dalla forma stilizzata dello stomaco: i visitatori sarebbero entrati da una parte del padiglione, avrebbero seguito lo spettacolo lungo un percorso prestabilito, e sarebbero poi usciti dalla parte opposta dell'edificio, come se fossero stati 'evacuati', ma anche evidentemente 'trasformati' nello stomaco attraverso le immagini, le luci ed i suoni dell'opera d'arte fortemente pregnante di significati e forza espressiva in esso contenuta. Per consentire di realizzare la sensazione avvolgente che Le Corbusier aveva immaginato bisognava rendere visibili le proiezioni da qualsiasi parte della sala, le cui pareti furono realizzate su superfici concave e convesse molto alte con funzione di schermo, sulle quali le imponenti immagini potevano essere efficacemente deformate in modo da slanciarsi anche verso l'alto, lungo tre cuspidi che creavano dei sorprendenti 'punti di fuga'. Anche il suono necessitava di una struttura composta da superfici continue e curve, senza separazione tra soffitto e parete, in modo che 'gli spettatori avessero l'illusione che diverse sorgenti sonore si muovessero intorno a loro, si elevassero e poi ritornassero verso il basso, si congiungessero per poi separarsi di nuovo, mentre l'ambiente acustico poteva diventare in un breve istante piccolo e secco, ed in un altro momento apparire ampio come una cattedrale'.

Per la progettazione del padiglione e la realizzazione di parte dello spettacolo, Le Corbusier scelse come collaboratore Iannis Xenakis, allora disegnatore tecnico presso il suo atelier, quale suo assistente di riferimento. Xenakis, architetto e musicista, sviluppò per Le Corbusier numerosi disegni tecnici e modelli dell'edificio, preparò la sinossi della sequenza di immagini, luci e suoni, e compose due minuti di musica con funzione di interludio per accompagnare i visitatori durante il percorso di ingresso e di uscita dal padiglione.

La prima esecuzione del *Poème électronique* avvenne il 2 maggio del 1958 e l'installazione funzionò fino all'inizio di ottobre; venivano fatte 20 rappresentazioni al giorno per entrambe le parti del padiglione che, simile ad una grande vela dal colore grigio argento, si sviluppava per 40 metri di lunghezza e 25 metri di larghezza, con tre cuspidi alte 21, 18 e 13 metri. Circa 500 spettatori assistevano in piedi allo spettacolo: la scelta di far camminare il pubblico anziché costringerlo a fruire dell'opera nel modo tradizionale è uno dei tanti aspetti innovativi di questa 'opera del futuro'.

Ciascuna rappresentazione, della durata di otto minuti, era preceduta e seguita per due minuti dalla composizione di Xenakis dal titolo *Concret PH*, durante la quale il pubblico veniva invitato ad entrare e poi ad uscire. Ecco come Xenakis descrisse lo spettacolo: <<Schermi collocati panoramicamente, che in continuo movimento formano e disfano immagini; apparecchi che proiettano colori neri e luci – brevi luminosi effetti del visibile nell'invisibile; proiezioni di volte e di orizzonti divampati o irrigiditi dal ghiaccio; illusioni ottiche e tragedie; concetti plastici della vita in movimento... tutti questi mezzi ed effetti fanno oscillare il pubblico, durante gli otto minuti della rappresentazione, fra incertezza e subitanea comprensione e lo trasportano in un mondo nel quale la forza di immaginazione non può più prevedere la successione delle onde luminose e sonore.>>

Lo spettacolo visivo era costituito da diversi elementi, accuratamente descritti nel copione e denominati in modo univoco da Le Corbusier. Le 'ambiances' (ambientazioni) erano 42 combinazioni di fasci di luce colorata orizzontali o verticali proiettate sulle pareti in sovrapposizione alle immagini, di grandezza e durata variabile (da 2 a 25 secondi); alcune di queste riproducevano figure quali il sole, la luna, il cielo stellato, le nuvole in movimento, l'alba e il tramonto. Gli 'écrans' (schermi) erano immagini in bianco e nero, alcune colorate dalle 'ambiances', proiettate sulle due grandi pareti interne bianche e mosse tramite un'automazione dei proiettori in modo che potessero viaggiare lungo le superfici ed essere deformate in modo variabile dalle loro curvature. I 'tri-tours' (tre fori) erano tre proiezioni piccole su alcune zone dello schermo, dal contorno definito, contenenti forme astratte dai colori violenti o immagini in bianco e nero. I 'volumes' (volumi) erano due figure tridimensionali sospese: un manichino da vetrina e l' 'object mathématique', ottaedro in tubi metallici che richiama la struttura dell'atomo, dipinte con vernice fluorescente ed illuminate a volte di bianco (luce ad incandescenza), a volte di rosso o di blu (luce ultravioletta). L'opera elettronica di Le Corbusier, dal forte intento programmatico, simbolico ed espressivo, conduceva il pubblico in un viaggio attraverso la storia dell'evoluzione dell'umanità dalle origini fino ai giorni contemporanei, per mettere in luce le incredibili possibilità offerte dal progresso e dalla tecnica attraverso cui realizzare la costruzione di un mondo migliore. I due 'volumes' simboleggiavano il dualismo tra materia e intelletto; la sequenza delle immagini sviluppava un percorso narrativo suddiviso sul copione in sette sezioni, della durata di circa un minuto ciascuna, che si succedevano nell'opera senza soluzione di continuità. Nella prima sezione erano descritte le origini dell'umanità ('Genesi', da 0" a 60") con immagini di scimmie, un toro, la testa del Giorno di Michelangelo, una donna che si sveglia; successivamente era descritto l'uomo come essere composto da anima e corpo ('Di terra e spirito', da 61" a 120") attraverso immagini di crani, teste e mani di scimmie, la Dame d'Elche e la donna sdraiata di Courbet. La terza sezione narrava dell'oscurità dello spirito e della redenzione ('Dall'oscurità all'alba', da 121" a 204"), con immagini di divinità guerriere, di campi di concentramento, la Deposizione di Giotto e l'angelo dell'Annunciazione; mentre nella quarta sezione

immagini di conchiglie, di arte negra, del Buddha, mostravano come l'uomo crea le divinità a propria immagine e somiglianza ('Divinità fatte di uomini', da 205" a 240"). Finalmente, rappresentato dalle immagini di un razzo, di un telescopio, di alcuni chirurghi, della luna, il progresso scientifico veniva presentato come garante del benessere fisico e spirituale ('Così formano gli anni' da 241" a 300") e come mezzo per conoscere e riprodurre l'armonia dei fenomeni naturali ('Armonia', da 301" a 360"), da cui le immagini della Torre Eiffel, di parti meccaniche di macchine, di una galassia e dell'eclissi solare. L'ultima sezione descriveva infine l'ottimismo e la fede nel futuro ('E per donare a tutti', da 361" a 480") attraverso immagini di architetture urbane e di architetture di Le Corbusier, immagini di bambini e la Mano Aperta. Le seguenti parole costituiscono il testo di Le Corbusier previsto, ma non utilizzato, per il finale del brano: "Attenzione attenzione. Tutto si compirà, all'improvviso: una civiltà nuova un mondo nuovo. Ascoltate. E' urgente ristabilire le condizioni di natura: nel tuo corpo e nel tuo spirito: sole, spazio, verde. Costruiamo le strade del mondo per rendere la terra accessibile produttiva e materna. Universo matematico senza confini, confini umani senza limiti. Riconosci questa mano aperta, la Mano Aperta innalzata come segno di conciliazione; aperta per ricevere, aperta per donare.>>

La musica del *Poème électronique* composta da Edgar Varèse era caratterizzata da una enorme ricchezza di suoni timbricamente molto differenziati, spesso descritti negli schizzi con espressioni come 'più nasale', 'meno tagliente', 'più stridente', sottoposti ad operazioni di montaggio e di missaggio, talvolta elaborati attraverso l'utilizzo di filtri, di trasposizioni, nonché riverberati per ottenere la simulazione di diversi tipi di ambiente. I materiali originari non erano costituiti solo da suoni elettronici puri, ma anche da registrazioni di musica concreta: accordi di pianoforte, suoni di campana, suoni di coro e di voci sole, di batteria, rumori di officina, ecc. Il timbro risulta essere un parametro fondamentale nella composizione musicale del Poème, poiché costruisce forma ed evoca significati. I suoni sono considerati come veri e propri oggetti sonori che si articolano nel corso dello sviluppo formale in modo da realizzare opposizioni e alternanze secondo percorsi di piani e masse sonore, come Varèse stesso aveva già anticipato in uno scritto del 1936:

<<Quando i nuovi strumenti che sostituiranno il contrappunto mi permetteranno di scrivere musica così come la concepisco, si potranno percepire chiaramente i movimenti delle masse e dei piani sonori. Quando queste masse sonore entreranno in collisione si avrà la sensazione che avvengano fenomeni di penetrazione o di repulsione, e che certe trasmutazioni che avvengono su determinati piani a velocità diverse e in diverse direzioni. (...) Il ruolo del colore o timbro diventerà completamente diverso da quello che è adesso: accidentale, aneddotico, sensuale o pittorico a quello che è adesso: accidentale, aneddotico, sensuale diventerà un elemento caratterizzante, (...) diventerà parte integrante della forma. (...) Si potrà percepire la trasmutazione delle masse in movimento allorché esse passano da un registro ad un altro, o quando la loro opacità viene rischiarata, o ancora quando si vanno rarefacendo>>.

L'inevitabile distruzione ed una coraggiosa ricostruzione

Il padiglione, concepito ed attrezzato per durare soltanto pochi mesi, fu demolito il 30 gennaio del 1959 ed il sito su cui era stato edificato fu riportato allo stato originario. La distruzione del padiglione Philips decretò la conclusione delle possibilità di rappresentazione del *Poème électronique* come spettacolo multimediale.

Il disegnatore, redattore ed editore Jean Petit pubblicò nel 1958, alla chiusura dell'Esposizione Universale di Bruxelles, un libro sullo spettacolo dal titolo *Le Poème électronique: Le Corbusier*, sottoscritto dalla Philips, come testimonianza del lavoro ideativo e della rappresentazione visiva dell'opera. La ditta, dopo aver prodotto un così grandioso spettacolo, in previsione della sua imminente distruzione, conservò soltanto una riproduzione del film in bianco e nero con le immagini e la traccia stereofonica della musica, le foto ed i disegni progettuali del padiglione, parziale documentazione relativa alla configurazione delle tecnologie impiegate, la corrispondenza relativa alla produzione dell'opera. Insieme con l'edificio fu distrutta la possibilità di ascoltare la musica nel modo e nello spazio in cui era stata concepita ed eseguita, con il sistema di diffusione per essa progettato. Il 9 novembre 1958 a New York il *Poème électronique* ebbe la prima esecuzione come opera musicale stereofonica, nel 1960 fu pubblicato dalla casa discografica Columbia ed iniziò ad essere ascoltato come brano da concerto al di fuori del contesto multimediale in cui era stato prodotto. L'opera musicale di Edgard Varèse conserva infatti una piena autonomia espressiva ed artistica, nonostante sia nata come parte di un'opera più ampia, malgrado il ruolo predominante della personalità di Le Corbusier nella progettazione e realizzazione dello spettacolo, o forse proprio grazie a questo.

Il padiglione Philips e la rappresentazione in esso concepito, rappresentano un traguardo importantissimo della produzione artistica di Le Corbusier, ma furono presto quasi del tutto dimenticati, sia dalla Philips, sia dalle organizzazioni concertistiche, la causa del disinteresse da imputare alla difficoltà ed ai costi di realizzazione. A distanza di 41 anni dalla sua labile esistenza, il *Poème électronique* fu tuttavia riproposto grazie ad un felice e coraggioso progetto di ricostruzione realizzato dal CRM – Centro Ricerche Musicali di Roma, in collaborazione con l'architetto Valerio Casali. Nel giugno del 1999 infatti, presso i giardini dell'Accademia Filarmonica Romana, nel corso della X edizione della manifestazione internazionale 'Musica e Scienza - Parola versus Suono' organizzata dal CRM, il pubblico poté assistere alla riproduzione dello spettacolo, completa di tutti gli elementi concepiti da Le Corbusier e da Varèse, in originale o nella loro ricostruzione filologica, con le stesse modalità di fruizione previste per l'esecuzione di Bruxelles. Gli spettatori iniziavano il percorso in piedi entrando in uno spazio avvolgente quasi ovale delimitato da una struttura, semplificata

ed in scala ridotta rispetto al padiglione originale, realizzata con due pareti-schermo concave di tela bianca leggermente sfasate tra loro; a circa un metro di distanza due barriere curve come le pareti e alte 1,8 metri consentivano di nascondere le apparecchiature per le luci, i suoni e le proiezioni.

Le immagini del film fornito dalla Philips, così come le 'ambiances', furono proiettate a partire da un'altezza leggermente superiore alle teste degli spettatori. L'interno di questo reinventato padiglione non aveva soffitto, ma solo una rete di cavi metallici a cui erano sospese, sullo sfondo del vero cielo stellato, 250 fibre ottiche intermittenti per realizzare le stelle, il manichino realizzato in stoffa imbottita e l'oggetto matematico realizzato in plastica, entrambi ricoperti di vernice bianca resa fosforescente da lampade tipo 'woods'. Un lampo accecante scandiva l'inizio dell'interludio della durata di circa due minuti, durante il quale avveniva la diffusione di *Concret PH* di Xenakis, le pareti si coloravano di grigio e il suono veniva spostato gradualmente in direzione dell'uscita, in modo da accompagnare fuori il pubblico. La riproduzione dello spazio acustico virtuale fu realizzata utilizzando criteri di riverberazione, di diffusione localizzata e riflessa, di suddivisione in bande frequenziali e linee di ritardo; il sistema di diffusione venne realizzato con 24 coppie di altoparlanti indipendenti raggruppati in tre aree di sonorizzazione, dall'alto, frontale al pubblico e dietro le pareti. La ricostruzione da parte del CRM di un'opera importante e pionieristica come il *Poème électronique*, ha reso possibile rivivere, forse come nel 1958, le emozioni del primo esempio di spettacolo multimediale elettronico mai realizzato, ed assume una rilevanza storica che la rende degna di essere ricordata insieme alla realizzazione originale.

Silvia Lanzalone



Un particolare del *Poème électronique* rappresentato dal CRM nel 1999.

Il museo Andersen a Roma

Il Museo Hendrik Christian Andersen prende il nome dal suo antico proprietario, il pittore e scultore norvegese Andersen nato nel 1872 a Blergen, emigrato da piccolo in America, ritornato in età scolare in Europa, a Parigi, e vissuto poi per quarant'anni a Roma. Lo studio-abitazione in via Mancini con le opere dello stesso Andersen, gli arredi, le carte d'archivio, il materiale fotografico, i libri, è oggi diventato Museo, dopo la donazione allo Stato italiano avvenuta alla morte dell'artista il 19 dicembre 1940. Così è possibile ammirare oggi le numerose sculture, di cui circa 40 di grandi dimensioni in gesso e in bronzo, i dipinti e le opere grafiche, tutte volte a narrare una grande "Città mondiale" utopica, sede internazionale, nell'idea visionaria di Andersen, di un laboratorio permanente di idee nel campo dell'arte, delle scienze, del pensiero filosofico e religioso....

Per tutta la vita l'artista ha rincorso quel sogno vivendo in quell'edificio e creando lì le sue opere. La "palazzina con annesso studio di scultura" è stata realizzata, su disegno dello stesso Andersen, tra il 1922 e il 1925 nella zona, al di là della Porta del Popolo, tra il lungotevere e la via Flaminia.

Il Museo si trova quindi all'interno del cosiddetto "Parco dei Musei" in quella parte di città dove è possibile rintracciare diversi spazi destinati all'arte e alla cultura, quali la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (GNAM), il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, La Galleria Borghese, l'Auditorium alle pendici dei Parioli e recentemente il MAXXI in via Guido Reni dove è ancora aperto il cantiere per i lavori di costruzione del nuovo complesso.

Il Museo Andersen costituisce uno degli istituti "satelliti" della Galleria Nazionale d'Arte Moderna insieme alla Raccolta Museo Manzù ad Ardea, il Museo Praz in via Zanardelli e il Museo Boncompagni Ludovisi nella via omonima. I lavori di ristrutturazione dell'edificio, finanziati dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali insieme a fondi derivati dal Gioco del Lotto, hanno reso possibile l'apertura al pubblico il 19 dicembre 1999.

L'appartamento al primo piano, già abitazione dell'artista, è oggi un spazio espositivo idoneo sia per raccolte permanenti che per mostre temporanee di arte moderna e contemporanea. Fino al 15 marzo 2009 è possibile per esempio visitare la mostra "Ignacio Pinazo in Italia 1873-1880"....E la mostra diventa anche occasione per scoprire e visitare il Museo....

Al piano terra è possibile ammirare la Galleria, sala di rappresentanza, e lo Studio vero e proprio per l'ideazione e la modellazione delle forme. I due grandi atelier ospitano le monumentali sculture destinate a decorare gli edifici della "Città mondiale", alla quale si riferiscono i grandi disegni-progetto appesi tutt'intorno alle pareti della Galleria. Si ha la sensazione di trovarsi all'improvviso in un mondo dove le proporzioni e le dimensioni sono fatalmente cambiate e lo "spaesamento" accompagna il visitatore. Salendo la scalinata è possibile ammirare dall'alto l'atelier al piano terra, e d'improvviso sembrano ribaltati i ruoli: lo spettatore domina dall'alto quello spazio, suggestivo scenario delle sculture monumentali, testimoni silenziosi di un passato magico, visionario e fantastico.

Quel luogo sembra ancora invaso dalla "presenza" del bizzarro e singolare abitante che, come un perfetto padrone di casa, sembra accogliere ancora oggi nella propria abitazione gli ospiti con le loro diverse esperienze artistiche, le varie anime dell'arte contemporanea.

Se si vuole fare un "salto" in un mondo incantato, rarefatto, lontano dai rumori, frastuoni, se si vuole fare una "pausa" dai trambusti, dai fragori della vita quotidiana basta varcare la soglia di quel palazzo in via Mancini ed entrare nel mondo magico e affascinante di Hendrik Christian Andersen.

Museo Hendrik Christian Andersen
Via Pasquale Stanislao Mancini, 20
00196 Roma

Silvana Calò

Il dibattito che non c'è

L'estetica, intesa come esegesi dell'arte, fino ad estendersi alla speculazione filosofica e agli studi sociologici, non conosce crisi, in special modo l'arte sembra essere l'attuale avamposto rimasto ai filosofi, da tempo non più detentori della "somma conoscenza" e ridimensionati in ogni ambito sociale, i loro interventi nel campo etico e politico, al di là dell'efficacia, suscitano poco o nulla interesse, nell'opinione pubblica: si può dire con Nietzsche "l'arte come ultima attività metafisica entro il nichilismo europeo" e poi "tutto ciò che riguarda la vita è problematico e indeterminato" e concludere "le epoche terminano con l'arte e il genere umano terminerà con l'arte"; queste tre citazioni si trovano nel libro "La rivoluzione dell'Arte moderna" di Hans Sedlmayr. Ora conosciamo benissimo attraverso quali travagli l'arte moderna è passata, in particolare il dibattito in seno all'avanguardia russa sul rapporto fra arte e società, tra principi oggettivi e costruttivi e quelli intuitivi legati alla soggettività dell'artista, che tende ad essere libero da elementi precostituiti. La disputa in seno al movimento dadaista su ciò che è arte, fino al suo sconfinamento nella vita ovvero in "modelli comportamentali", per arrivare con Duchamp all'arte concettuale molto simile ad una "attività metafisica entro il nichilismo europeo". Noi sappiamo che l'arte contemporanea è in massima parte una filiazione di quella moderna, ma con una minore capacità creativa e soprattutto incapace di rimettersi in discussione, come se non avesse del tutto "metabolizzato" quelle esperienze, che in fondo hanno lasciato delle questioni ancora aperte ma oramai isticilate. Sembra che il dibattito sull'arte più che farlo gli artisti sia diventato competenza dei critici di professione, che orientano il mercato e del mondo che vi gira attorno. Paradossalmente molta arte contemporanea è presa ossessivamente dal rapporto con la società ma viene ricambiata da una evidente indifferenza e spesso da una ingiustificata ignoranza, siamo di fronte al dilemma se sia l'arte o la società a mancare. Io comincerei col ridare la parola agli artisti.

Diego Petruzzi

DE CHIRICO: la qualità della pittura.

Mostra: "De Chirico e il museo"

Roma, Galleria nazionale d'arte moderna - Viale delle Belle Arti
131 - 00196 Roma

20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009

Contenuto e forma

"Nei miei primi quadri ho cercato di esprimere idee.

Più tardi mi premeva soltanto la qualità della pittura".

Giorgio de Chirico, 1970

Questa affermazione del grande maestro della metafisica affronta un importante problema dell'arte: quello del contenuto e della forma. Innumerevoli opere nel corso della storia sono state considerate valide solo in virtù di ciò che rappresentavano e non per ciò che realmente erano: forme e colori.

L'arte contemporanea ci ha fatto comprendere che la vera chiave del fascino di un'opera non è solo nel tema affrontato ma nel come l'immagine è espressa. La mimesi della natura, perchè comunque di natura sempre trattasi, può assumere molte forme.

Le storie raccontate dalla pittura sin dall'antichità, dalle sequenze di caccia delle caverne, alle vicende religiose immortalate per secoli nei templi e nelle chiese, fino al futurismo, all'astrattismo, all'arte di protesta e oltre, hanno spesso voluto esprimere delle idee, affermare concetti e principi. Ma come, a pochi anni dalla morte, afferma de Chirico, quello che conta è la pittura. Tutti gli artisti sanno che dipingere una madonna o una prostituta, non fa differenza. Non è il tema che fa grande il pittore ma il suo modo di raccontarlo, la forma deve quindi avvolgere e dominare su tutto quello che racconta.

In questa scelta di privilegiare l'aspetto formale e non tematico, l'artista si confronta di volta in volta con un altro modo di esprimere concetti, infatti anche la pura forma ha un suo risvolto rivoluzionario e politico, che a volte si può rivelare terribilmente provocatorio per chi ne sa leggere i segni e ne condivide o meno le valenze e il messaggio.

Non è un caso che Caravaggio fu tanto osteggiato per il famoso quadro dedicato alla morte della Vergine, per il quale pare avesse preso come modella proprio una prostituta affogata nel Tevere. La Madonna appare in tutta la sua umanità: una donna morta, buttata di traverso su un letto, le gambe divaricate, crudo archetipo del dolore del mondo.

Altrettanto scandalo fecero i piedi sporchi e in primo piano di alcuni poveri, rappresentati come spettatori nel ciclo di S. Matteo commissionato per S. Luigi dei Francesi a Roma. Tutti messaggi chiari per chi ne coglieva il senso.

Se un'artista decide di rappresentare una scena, un manichino, una donna o una piazza, scegliendo un certo metodo espressivo, ha sicuramente delle cose da dichiarare, talvolta anche inconsciamente.

De Chirico, maestro del simbolo, scelse un suo personale linguaggio che gli ha consentito man mano di raccontare delle idee e nel contempo dedicarsi totalmente all'atto creativo e sacro della pittura che, lungi dall'essere carente di pensiero, ha tanto da farci scoprire.

Enigmi e pittura.

Polemiche e contrasti hanno segnato la storia delle opere di De Chirico create dopo la sua metafisica, ma anche la nascita di questo suo genere artistico presenta aspetti interessanti.

In una lettera di de Chirico all'amico Fritz Gartz in Germania, il maestro ci fa comprendere l'essenza della sua arte degli inizi " ... I miei quadri sono piccoli (i più grandi da 50 a 70 cm), ma ognuno è un enigma, ognuno contiene una poesia, una promessa, che Lei non potrebbe trovare in altri dipinti. È una tremenda gioia per me avere dipinto questi quadri, quando li esporrò sarà una rivelazione per il mondo intero".

L'indirizzo sulla busta è: Via Lorenzo il Magnifico 20 Firenze...

De Chirico ha sempre attribuito un enorme valore a ciò che faceva, dunque non sorprende che attribuisse questo valore anche ai "piccoli quadri" di cui alla lettera, pensando che il mondo li avrebbe accolti come una "rivelazione".

I piccoli quadri dell'estate 1909 erano già opere pre-metafisiche.

L'Enigma di un pomeriggio d'autunno, celebre quadro, fu eseguito invece alcuni mesi dopo il suo definitivo trasferimento in Toscana. Il noto passo di un altro dei manoscritti giovanili è inequivocabile: "Dirò ora come ebbi la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al *Salon d'Automne* e che ha per titolo: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*: "... In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco nel mezzo di piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera, fino ai marmi degli edifici e delle fontane, mi sembrava in convalescenza..."

L'arte è certamente il banco di prova di idee che assumono concretezza attraverso un corpo, di teorie che non sono mai astratte, ma trovano soluzioni reali, anche quando provengono dalle più complesse intuizioni. Ebbene i paradossi di de Chirico, in questi anni, ci hanno insegnato a pensare, hanno allargato enormemente il nostro potenziale conoscitivo, dato visibilità a esperienze altrimenti inimmaginabili e inaudite, che tuttavia ci appartengono profondamente e sono per questo inesauribili.

Non è davvero un caso, quindi, che la parafrasi metafisica di piazza Santa Croce a Firenze, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, con la statua di Dante al centro sia, per espressa dichiarazione dell'artista, all'origine della sua pittura metafisica, basata principalmente sul principio della "rivelazione". La basilica di Santa Croce è un enorme deposito di spoglie di uomini illustri, e la statua di colui che ha superato i confini di spazio e tempo, Mondo Infero e Mondo Supero giungendo alla

rivelazione delle cose divine, al termine del viaggio, fu collocata sulla piazza, perché i suoi resti, invece, erano andati malauguratamente dispersi. La statua acefala e mutila, non solo "idealmente", quindi, sostituisce il corpo dell'assente; sul suo piedistallo de Chirico ha apposto, fra l'altro, le proprie iniziali, quasi un suggello del viaggio abissale che sta per intraprendere, di cui l'esperienza dell'inconscio è la versione attualizzata.

Fu proprio la cultura fiorentina e toscana a plasmare in de Chirico quell'amore per il classico in cui egli, che prese a dichiararsi "florentinus", riconosceva il punto di incontro e di integrazione tra la sua intimamente e fortemente sentita italianità, e la nascita greca. Ma anche di scontro con gli inquieti crocevia del moderno. (dal saggio di Maurizio Calvesi in catalogo)

La mostra

La mostra, dall'itinerario espositivo composto in sei sezioni tematiche, comprende circa 100 fra dipinti e disegni, con una sola grande scultura. Gli argomenti appartengono alla totalità della produzione del maestro: *Mitologia e Archeologia*, con temi e suggestioni dall'antico, *I d'après dai grandi maestri*: dipinti eseguiti alla maniera dei grandi maestri, *La grande pittura* nel segno del "ritorno al mestiere" propugnato nella celebre rivista "Valori Plastici" pubblicata a Firenze dal 1918 al 1921, schizzi e citazioni riprese *Da Rubens, La Neometafisica*, con opere ricche di citazioni dall'antico e che l'artista dipinge alla maniera di se stesso, oltre alle *Opere su carta* anch'esse ispirate all'antico o ai grandi maestri.

L'esposizione, a cura di Mario Ursino, è accompagnata da un catalogo edito da Electa, con saggi di Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Giovanna dalla Chiesa, Antonella Sbrilli, Mario Ursino, Marisa Volpi; contributi di Anna Grazia Benatti e Michela Santoro; schede che illustrano il rapporto fra le opere di de Chirico e le fonti ispiratrici.

L'allestimento a grandi campiture bianche e nere dal sapore decò, è a cura di Federico Lardera.

I materiali della collezione privata della famiglia, da tanti anni donati al grande museo romano di Valle Giulia: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, hanno finalmente una vetrina degna del maestro.

Questa mostra di grande godibilità è un evento di indiscussa qualità. Al fondo del museo si aggiunge per l'occasione un importante *corpus* di opere di proprietà della fondazione, a completamento dei cicli esposti.

Le opere esposte in questa mostra gratificheranno il pubblico che scoprirà un de Chirico meno conosciuto, ripercorrendo visivamente con lui capitoli importanti della grande storia dell'arte.

Non a caso Giorgio de Chirico sosteneva che i suoi quadri... tutti i suoi quadri... sono sempre piaciuti al pubblico, vero e ultimo fruitore dell'opera d'arte.

Affascinante tra tutte, la sezione destinata alle copie di Rubens Nella quale sono esposti per la prima volta tutti gli esemplari sul tema appartenenti alla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, già nello studio del maestro

Il grande artista del 600 è affine ad alcuni aspetti del linguaggio di de Chirico per il segno frammentario e nervoso, il gesto pittorico a piccoli tocchi di colore, oltre che per la reiterazione di opulenze, volumi e per le corpose figure femminili vibranti di mobile e sensuale vitalità.

Alessandra Cesselon

Mostre a Roma

Vittoriano:

Giotto e il Trecento

Fino al 8 giugno 2009

Scuderie del Quirinale:

Futurismo

Dal 29 febbraio al 24 maggio 2009

Galleria Nazionale d'Arte Moderna:

Cy Twombly -

5 marzo - 24 maggio 2009

Macro future :

Futurismo. Manifesto 100x100

20 febbraio - 17 marzo.

Italian genius now, back to Rome

Fino al 13 aprile

Museo Nazionale di palazzo Venezia

Bonicatti - dialoghi di luce

Fino al 22 marzo

Museo Bilotti , viale Fiorello La Guardia

Giorgio de Chirico

29 gennaio - 19 aprile

Museo Fondazione Roma - via del Corso 320

Hiroshige - Il maestro della natura

17 marzo - 7 giugno 2009

La pagina della poesia

Fresca brezza a levante al primo sole sopra gli ulivi
 al colmo dei bastioni
 di rotte saracene.
 Beccheggiano da prua paesaggi sghembi, sentieri
 di capre e di briganti,
 muri a secco e le memorie sparse
 fiorite dalle torri
 ombre filanti di velieri d'oro
 su per la schiuma lieve
 del respiro salino.
 Nell'azzurro carnale del mattino
 viene la vita e gonfia
 le vele e la memoria
 torna di altri cieli
 da un mare immenso come il tuo sorriso
 orizzonte che s'apre e s'allontana. Il vento già si sfo-
 glia,
 salpa l'ancora al mare che oggi corre
 al timone impazzito.
 Tra le alghe sull'acqua
 volti perduti di un'età scontrosa,
 fosse uno almeno il tuo, chiamarti
 come sarebbe dolce,
 di carezze fiorire.
 Ah il fischio gelido del treno
 che illividì un autunno ancora tiepido di noi.
 Caddero sulle guance le parole
 lente sulla partenza.
 Sibila il treno
 e si confonde oggi
 alla conchiglia, al vento.
 E resto qui,
 in questo azzurro
 che troppo accende indefinite attese
 e sono foglia, pietra, il canto dell'assenza.
 E tra gli orti marini smemorarmi
 su questo verde scoglio di frontiera
 e di maestosi uccelli.
 Svanito il suono della voce umana,
 ogni sillaba è qui straniera e labile
 reliquia sulla rena
 oggi più muta.
 Quietato il giorno sotto ali forti
 svapora la memoria,
 di una antica sterminata attesa.

*Ugo Lanzalone. Da " Frammenti di un poema
 finale"*
 2007. Manni. - San Cesario -. Lecce.

Quel ciclamino
 che tu vedesti fiorito sul balcone
 è ancora sul balcone
 perché ha deciso di restare in fiore
 finché tu non verrai
 a vederlo sul balcone in fiore

Tu vai e dove posi
 lieve il passo
 s'aprono i fiori, lo so è letteratura, non è vera
 l'immagine e tutta di maniera,
 ma dove tu cammini e posi il lieve passo
 s'aprono i fiori.

Ugo Lanzalone Da "Ustioni"
 2005. Manni - San Cesario - Lecce

Le foglie
 ritagliate nel cielo
 parlano di luce
 e della gioia
 della natura.

Gli alberi sotto la pioggia
 raccontano
 dei loro dialoghi
 col cielo
 e con l'aria
 di Roma.

Stefano Lanzalone

Scrissi elogi alla bellezza
 soffici sorrisi abbattono muri
 desiderosi occhi di abbracci
 mai consumati.
 A Gerusalemme gli angeli
 non volano più.

Sollevai mari di nebbia
 in fulgenti emozioni
 tra canti celtici
 vidi candidi visi
 di eteree donne bretoni,
 volteggiare in geocentriche
 danze giocose.

Giacomo Galletta



Bruno Lanzalone - vibrazioni cosmico urbane 1 (in alto)

Bruno Lanzalone - vibrazioni cosmico urbane 2 (in basso)

Perché Acqua naturizzata®?

Perché è un'acqua fresca, non conservata, ottenuta grazie ad un procedimento denominato Naturizzazione® che si compone di due fasi:
una fase di filtrazione e disinfezione, ottenuta grazie al brevettato Nanodisinfezzatore® (approvazione del Ministero della Sanità n° 400.4/18.10.A/45),
che utilizzando la normale acqua potabile provvede ad eliminare cattivi odori e sapori pur nella garanzia della
sicurezza batteriologica;
una fase successiva in cui quest'acqua, resa qualitativamente ottima, viene raffreddata, gassata o lasciata a temperatura ambiente a seconda delle proprie necessità e portata in tavola in eleganti bottiglie

L'ACQUA NATURIZZATA È UN'ESCLUSIVA S.I.D.E.A. ITALIA
 (aderente all'Associazione Industriali e Assonaturizzatori)



50065 MOLINO DEL PIANO - Pontassieve (FI)
 S.I.D.E.A. ITALIA S.R.L. Via di Serravalle 1/3/5
 info@sideaitalia.com - www.sideaitalia.com - www.clubacquadoc.it
 SISTEMA DI GESTIONE CERTIFICATO ISO 9001:2000 E ISO 14001:2004



GESTIONE AMBIENTALE
 VERIFICATA
 REG. N. IT-000571

Stampa: FOTOLITO IMMAGINE Firenze

Acqua Naturizzata®

(fredda, gassata, ambiente)
la trovi nei migliori ristoranti

**...e da oggi
 puoi averla
 anche a casa tua...**



Chiamando

Desidera maggiori informazioni?
 Chiama per un appuntamento,
 senza impegno, il 3473362186.
 Il nostro agente di zona
 Adino Cristiano Magosso
 sarà lieto d'incontrarLa.

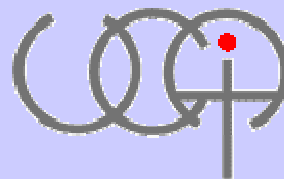


Bruno Lanzalone: "Incantesimo nella foresta".

U.C.A.I.

Unione Cattolica Artisti Italiani

Galleria "La Pigna" - 00186 Roma - via della Pigna, 13/a -
 Tel.Q.Fax 06.6781525



galleriapigna@yahoo.it

TIPOLITOGRAFICA de CESARE

TEL.: 0627800729