

IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico trimestrale di arte e cultura
Anno I I N.6 Luglio Agosto Settembre 2009



Luigi Bonfà : Armonia n. 5



Luigi Bonfà : Crepuscolo



Luigi Bonfà : Introspezione 8

SOMMARIO

- 1) Libertà dell'artista. Pag. 3 di Bruno Lanzalone
- 2) Note. Pag. 3 di Bruno Lanzalone
- 3) Un addio senza arrivederci. Pag. 4 di Stefano Valente
- 4) A proposito di l'arte e l'assoluto... pag. 5 di Stefano Valente.
- 6) La Bocca della verità. Pag. 6 di Stefano Valente.
- 7) Zibaldone. Pag. 8 di Diego Petruzzi
- 8) Sabaudia... Pag. 8 di Bruno Lanzalone.
- 8) L'arte di Luigi Bonfà. Pag. 9 di Bruno Lanzalone.
- 9) Il muro del Tiburtina ... Pag. 10 di Bruno Lanzalone.
- 10) Parliamo d'arte. Pag. 11 di Alessandra Cesselon.
- 11) Sedlmayr e il problema... Pag. 12 di Michele Bianchi e Paolo Fattiboni.
- 12) Explora. Pag 15 di Silvana Calò.
- 13) Astrologia e arte. Pag 16 di Rita Pompei.
- 14) Intervista ad Alessandra Cesselon. Pag 17 .di Alessandra Cesselon.
- 15) Poesie. Pag. 18.

IL VOLO DEL GABBIANO

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

Anno II n. 6 Luglio, Agosto, Settembre 2009

Direttore responsabile: Nicolo' Corrado

Capo redattore: Bruno Lanzalone

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

Collaboratori: Alessandra Cesselon, Silvana Calò,
Cinzia Capalbo, Stefano Valente, Silvia Lanzalone,
Michele Bianchi, Paolo Fattiboni.

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

Libertà dell'artista

Ritengo che l'artista, per la sua fondamentale libertà, non sia legato, se non fino a un certo punto, a condizioni di spazio e di tempo. Anche se non è facile definire i limiti di quel punto sembra che il vero artista in qualche maniera possa andare oltre i suoi tempi ed il luogo in cui opera. Un artista non diventa necessariamente più grande se va a New York invece di rimanere nel suo limitato paesello, anzi, pur se con meno probabilità, può anche verificarsi il processo opposto.

Leopardi rimase nel suo "natio borgo selvaggio" per molti anni della sua vita, ma è più grande artista (poeta) di molti che viaggiarono per il mondo. Gli artisti hanno sempre dimostrato nel corso della storia dell'arte di essere certamente vincolati al luogo e al tempo, ma non completamente.

E' innegabile che il luogo condiziona l'operato di un artista. La necessità di conoscere le opere di altri artisti era ed è fondamentale per la crescita e la maturazione delle forme espressive. Raffaello a Roma assimilò le forme michelangiolesche e ad esempio Caravaggio si recò a Venezia per apprendervi il colorito del Giorgione o ad esempio Manet cadde in crisi profonda quando recatosi a Roma conobbe la pittura di Raffaello: sono solo pochi esempi di una casistica infinita. Eppure tutto ciò non appare essenziale all'arte, la quale sembra essere presente nei veri artisti anche indipendentemente dalle contingenze del loro essere nel mondo. Ovvero c'è qualcosa che nell'artista va oltre il luogo in cui vive e, sussistendo certe condizioni, l'artista rimane tale variando le condizioni di luogo in cui opera.

Anche le condizioni di tempo non sono totalizzanti per la esperienza produttiva di un artista. C'è sempre nella produzione del vero artista qualcosa che va oltre la realtà storica in cui vive, perché l'arte è in fondo metastorica e le forme storiche sono solo un rivestimento di qualcosa che le trascende.

Perché Cimabue e Schifano ad esempio hanno qualcosa in comune e questo qualcosa è l'arte. Inafferrabile quanto si voglia, essa tiene unita la fantasmagoria delle forme che si sono alternate nel corso del tempo. Essa permette i voli pindarici, l'accostamento metastorico delle più svariate diversità.

E quando dico l'arte non dico solo un nome vuoto di significato, un flatus vocis, ma dico di un'esperienza, viva e reale, perché l'esperienza estetica è vita come il mangiare, il bere, il dormire.

E 'quella esperienza che può aver fatto dire a un fruitore d'arte del Duecento "Che meraviglia!" di fronte ad esempio alla "Crocifissione" di Cimabue di Assisi ed è quella che può far dire oggi, a fronte di una "casa sola" di Mario Schifano, "Che meraviglia!" L'artista può anche essere libero, in parte, dai condizionamenti dei critici e dalla tirannia delle correnti

Un vero artista è tale anche se in pieno terzo millennio dipinge principalmente madonne, che appare la forma più banalizzata di arte, quella del madonnaro per intenderci, e anche se le dipinge in forma tradizionale infine può essere più artista di un pop o concettuale o artista minimale "che tiri quattro paghe per il lessò". Appare molto ingenuo che un illustre critico, come è avvenuto, neghi valore di arte a chi produce un figurativo tradizionalmente orientato. Anche appare molto ingenuo che nell'arte si pronunci nelle valutazioni la parola "**ancora**", quasi che **l'impazienza** sia momento qualificante della valutazione artistica. L'**ancora** può valere per le scienze, molto poco per l'arte.

Importante è che ciò che si produce sia oggi **inserito artisticamente nel mondo** che parli cioè al fruitore non prevenuto. Ma io posso acquisire un messaggio di valore artistico, sia da una madonna che da un mostro di Bacon o di Basquiat. Ciò non vuole sminuire il valore delle correnti artistiche nella storia del Novecento, vuole soltanto essere una rivendicazione della libertà dell'artista che parli in maniera autentica al fruitore dell'opera. Lo so che l'artista è calato nella storia e ne è condizionato, ma credo anche che il vero artista sappia andare oltre le condizioni storiche alle quali sembra legato.

Altrimenti non avrebbe dipinto uno Schnabel degli ottimi quadri informali, degli splendidi ritratti, e delle opere molto valide con assemblaggi di piatti di plastica.

Bruno Lanzalone

Note

Rileggevo recentemente l'opera "Filosofia dell'arte" (Libreria Scientifica Editrice - Napoli 1962) di Nicola Petruzzellis (1910 - 1988) professore ordinario di filosofia teoretica all'Università di Napoli negli anni '60.

L'opera, oltre ad offrire una panoramica molto approfondita e critica del pensiero estetico della prima metà del secolo XIX, si fa portatrice di una interpretazione cattolica del problema dell'arte permeata di un moderato tradizionalismo. Esprimo a questo proposito alcune personali considerazioni. Petruzzellis ama l'arte e la bellezza e ne avverte il fascino profondo e trasfigurante. Tutta l'opera è ricca di emozioni fresche e il fascino della bellezza è presente nelle pagine vive e dense di riflessioni filosofiche.

Il linguaggio, pure intenso e profondo, è sempre chiaro e comprensibile e rifugge dalle insopportabili astrusioni di molta estetica e critica d'arte contemporanea.

Un respiro di aria pura, nell'aria un po' viziata di alcune avventure linguistiche dell'attuale critica d'arte.

Bruno Lanzalone

Un addio senza arrivederci

A proposito di “Addio alla bellezza” di Bruno Lanzalone

Dopo la lettura dell'articolo dell'amico Bruno intitolato “Addio alla bellezza” ho deciso di prendere carta e penna e buttare giù all'impronta alcune osservazioni intorno a certe sue affermazioni senz'altro stimolanti e provocatorie anche se spesso non condivisibili ed a volte francamente inaccettabili. Queste mie osservazioni vogliono essere soltanto una serie di *note a margine* al suo discorso al fine di scuotere l'amico (e non solo lui) da quella tristezza venata di risentimento nei confronti della gran parte dell'arte contemporanea che calpestando la bellezza avrebbe tradito la sua missione spirituale.

“Dobbiamo dire addio alla bellezza – scrive Bruno – non perché l'arte sia morta, ma perché l'artista contemporaneo ha rinunciato alla bellezza”. Su questa lapidaria affermazione mi trovo d'accordo; rimprovero all'amico di non averla giustificata ed argomentata. Perché l'artista contemporaneo ha rinunciato alla bellezza? Bruno non lo dice. A leggere tra le righe sembra che questa rinuncia sia una sorta di dispetto, di sberleffo, di capriccio, qualcosa di gratuito ed arbitrario messo in atto al solo fine di provocare e scandalizzare quello che una volta si chiamava il perbenismo borghese. Naturalmente non si tratta di questo. Dato il poco spazio a disposizione non posso fare tutta una serie di considerazioni (storiche, sociologiche, psicologiche ecc.) pur necessarie; mi limiterò ad affermare che tale rinuncia è inevitabile nella nostra epoca, che è l'epoca del nichilismo completamente dispiegato. Cosa significa nichilismo? Che i valori supremi perdono ogni valore (Nietzsche). Ovviamente questo discorso generale vale anche ed in particolare per la bellezza. Preso atto di questa profonda crisi valoriale, infatti, l'artista *responsabilmente* decide di rinunciare non tanto alla bellezza come tale, quanto alla bellezza come valore assoluto.

Bruno confonde continuamente questi due piani che almeno in linea di principio vanno distinti: 1) il piano del particolare giudizio estetico per cui io dico: “Questo x è bello!” e 2) il piano in cui si discute non del particolare giudizio estetico, ma del suo principio ossia delle sue condizioni di possibilità. In discussione non è la “bellezza” di questa o di quella opera d'arte, bensì è in questione il senso ed il non senso dell'arte oggi. Naturalmente quest'ultimo discorso può (forse deve) essere condotto sull'occasione di una determinata opera d'arte; anzi ciò che sembra caratterizzare ai nostri giorni molte opere d'arte riuscite o meno che siano è l'aver interiorizzato quel problema che oggi l'arte è diventata a se medesima a tal punto da interrogarsi su di esso dal loro stesso interno. Bruno lascia ai filosofi la domanda su cosa sia la bellezza, perché in fondo già sa cos'è la bellezza: essa è appunto una cosa o una qualità che pertiene ad una cosa. L'amico non mette mai minimamente in dubbio ciò al punto tale che parla dei musei come se fossero o dovessero essere una specie di contenitori di “cose belle” (così involontariamente considerando le opere d'arte come una sorta di soprammobili) quasi che esistesse una classe di cose ognuna caratterizzata dallo stesso tratto pertinente e cioè dal predicato: “bello”. Ma la bellezza non è un predicato!

Per Bruno la bellezza è una cosa, è prodotta così come si produce una qualsiasi cosa, si impone con la stessa evidenza con cui si impone una qualsiasi cosa quando, per esempio, la percepiamo. Tutti questi sono presupposti inaccettabili che paiono avere l'evidenza di luoghi comuni e che invece rendono alla fine incomprensibile proprio ciò che vorrebbero chiarire.

Bruno sembra avere una concezione magica e superstiziosa della bellezza come se questa fosse una cosa (così operando una reificazione idolatrica della bellezza) o come se fosse una sorta di qualità misteriosa (simile al *mana* delle società primitive) che certe cose hanno e non altre. In breve ha una concezione feticistica della bellezza che deve essere rifiutata come ingenua ed infantile.

Ma se la bellezza non è una cosa o la caratteristica di una cosa, come dar conto di quella che Bruno chiama *esigenza della bellezza*? Innanzitutto bisogna porsi la questione della bellezza senza isolarla dal resto. Per comprendere il ruolo e la funzione della esperienza artistica o più in generale di quella che sempre più spesso si chiama *esperienza estetica* bisogna considerare tale determinata esperienza sullo sfondo della nostra esperienza presa nel suo insieme. In altri termini quello dell'arte (bella) non deve essere considerato come un ambito perfettamente circoscritto della nostra esperienza senza rapporti col resto di questa; ma va visto sullo sfondo ed in rapporto con tale esperienza in genere; bisogna, cioè, riflettere sull'occasione di un'opera d'arte (riuscita) su quelle che sono le condizioni di possibilità non solo dell'esperienza estetica, ma anche della nostra esperienza in genere; condizioni che vengono messe in forma esemplarmente da quelle che siamo soliti chiamare opere d'arte (bella). L'opera d'arte bella è tale non perché possieda la caratteristica o la qualità o il predicato della “bellezza”, ma perché ha qualcosa da dirci (qualcosa che propriamente è indicibile) sul nostro stesso *essere nel mondo*. L'opera d'arte (riuscita) ci mette *paradosalmente* sotto gli occhi ovvero ci fa sentire il nostro stesso essere nel mondo; un mondo in cui siamo immersi e che per questo non possiamo abbracciare con lo sguardo o col pensiero per raccogliarlo in un tutto. Ebbene nell'esperienza che abbiamo *con* l'opera d'arte facciamo in qualche modo esperienza (una esperienza dinamica) del nostro stesso essere nel mondo. Nell'esperienza determinata che abbiamo dell'opera facciamo esperienza (seppur indiretta) *con* la nostra stessa esperienza in genere. Come si concretizza e a quali condizioni è possibile questa dinamica per cui *attraverso* una esperienza determinata facciamo esperienza con la nostra stessa esperienza in genere è questione che qui non può essere nemmeno impostata. Quello che ora importava era mostrare come non si possa chiarire il senso di ciò che continuiamo a chiamare “opera d'arte” se non mettendo questa in relazione col senso e col problema del senso della nostra esperienza presa nel suo insieme (e viceversa). La bellezza, quindi, non è una esperienza speciale (intuizione, folgorazione improvvisa, slancio lirico ecc.), ma è una esperienza esemplare – è, cioè, una esperienza determinata che dal suo stesso interno si apre a farci sentire ed esperire in qualche modo il senso ed il non senso della nostra esperienza in genere.

Per questo noi sull'occasione dell'opera d'arte (bella) ci possiamo interrogare su quelle condizioni che rendono possibile la nostra stessa esperienza; condizioni che sono risalibili solo dall'interno del nostro orizzonte esperienziale e che l'opera d'arte (riuscita) mette in forma in maniera *esemplare*. Ecco cosa è in gioco nell'opera d'arte: il nostro stesso essere nel mondo.

La bellezza non è una cosa, ma è una dinamica; tuttavia è una dinamica tutta particolare, perché è tale da metterci sotto gli occhi in qualche modo la dinamicità stessa che caratterizza il nostro fare esperienza del mondo in cui viviamo ed operiamo. Qui non si vuole soltanto ridimensionare una concezione di tipo *contemplativo* del rapporto con l'arte, anche se è innegabile che nell'opera d'arte moderna e contemporanea il fruitore è sempre meno spettatore ed osservatore esterno, ma è sempre più parte attiva e integrante dell'opera; l'opera non lo esclude più dalla sua assoluta perfezione, ma lo include, lo coinvolge, si apre a lui e da lui si lascia attraversare – è questa la posta in gioco per cui l'artista è disposto a correre qualche rischio anche il rischio del non senso. Qui si vuole solo dare una comprensione dinamica e non reificante di quella particolare esperienza che chiamiamo esperienza artistica o meglio: esperienza estetica.

Nell'opera d'arte, quindi, è in gioco qualcosa che non riguarda solo l'arte ed il suo mondo (artisti, critici, galleristi, musei ecc.), ma che investe ed ha a che fare con il senso ed il non senso del nostro stesso essere nel mondo. Da questo punto di vista mi sento di denunciare come feticistico e reificante (quindi idolatrico e superstizioso) l'approccio all'arte di chi ritaglia per essa un ambito ben determinato (fosse anche il monte Parnaso) e separato nettamente da tutto il resto della nostra esperienza.

Finalmente lo steccato che separava la bellezza da tutto il resto è stato divelto e la bellezza ha deciso di spogliarsi dal valore assoluto, che aveva e che le era riconosciuto, per esporsi pericolosamente alla contingenza del mondo scavalcando così l'abisso da lei stessa scavato e che da questo mondo la separava in tal modo aprendosi al suo altro che ora – una volta passato lo spaesamento iniziale – può attraversarla ed abitarla. Ma, se tutto ciò può dare angoscia o risvegliare rancorose nostalgie, deve pur essere colto ed accolto anche nella sua positività abbandonando quella tristezza un po' risentita per la perdita immedicabile della bellezza come valore assoluto. Ora per molti di noi si tratta di elaborare il lutto per questa perdita per poi ritrovare quella gioia che ancora ci manca. Per questo il mio addio alla bellezza vuole essere un addio senza arriverci.

Stefano Valente

A proposito di “L'arte e l'assoluto” di Bruno Lanzalone

L'amico Bruno – che col suo articolo ha voluto omaggiare quanto da me scritto a proposito di *Pieno & Vuoto, per un'esperienza d'arte partecipata*. Una installazione di Emiliano Paolini – ha preso molto seriamente le mie ironie su certa retorica intorno all'arte; retorica che sembra stentare a morire; purtroppo mi ha preso troppo seriamente e le mie ironie non l'hanno divertito, bensì indignato. Vorrei rispondergli punto su punto – quantomeno per ringraziarlo in tal modo per l'attenzione che ha voluto dedicare al mio modesto articolo - ma qui non è possibile.

La cosa che più mi dispiace è che Bruno abbia inteso il mio modo di avvicinarmi all'arte, all'arte contemporanea e in particolar modo all'arte di Emiliano Paolini come un approccio di tipo *esclusivamente* mentale. Così non è, naturalmente per rendersene conto basta semplicemente leggere quello che ho scritto.

Eppoi contro l'assoluto, la bellezza, il genio e compagnia bella non ho proprio nulla da ridire; mi infastidisce soltanto la retorica di chi si riempie la bocca di queste parolone come se dai tempi del Romanticismo tedesco non fosse accaduto nulla; e, invece, qualcosa è accaduto e noi non possiamo far finta di niente.

Un'altra cosa che mi infastidisce è quella neanche troppo dissimulata *religione dell'arte* (sempre di matrice romantica) che sembra animare gli entusiasmi e le disperazioni del mio amico: come se da qualche parte esistesse una sorta di monte Olimpo abitato dai grandi geni creatori e dai loro capolavori a cui l'uomo, sensibile ai valori dello spirito, dovrebbe rendere culto, celebrare in pompa magna oppure adorare nell'intimo raccoglimento del suo cuore. Ma questa specie di *religione dell'arte* – mi dispiace doverlo ricordare all'amico – non ha molto a che fare né con l'arte, né con la religione.

Poi cosa significhi: “sperimentare l'assoluto” o “intuire l'assoluto” nessuno lo sa o lo può dire con precisione come è disposto a riconoscere lo stesso Bruno; ma, allora, perché continuare ad adoperare tali espressioni, che rischiano di far sconfinare i nostri discorsi non sull'arte (cioè su questa o quell'opera d'arte bella o brutta che sia), ma sul senso e sul non senso dell'arte in un misticismo talmente vago ed indeterminato da riuscire incapace ad esprimere alcunché di sensato intorno all'arte ed al problema che essa rappresenta per chi sul suo senso rifletta? Qui, infatti, non è in discussione questo o quel giudizio estetico (del tipo: “Questo è bello!”; “E' davvero sublime”; “E' assolutamente bello!”); bensì ad essere in questione sono le condizioni per cui è ancora possibile (se è ancora possibile) parlare di arte in senso estetico moderno.

In ultimo l'intenzione del mio articolo non era polemica, era prevalentemente quella di allargare l'ambito di ciò che siamo disposti oggi a chiamare “arte” cercando di mostrare (se vi sono riuscito non posso essere io a dirlo) come anche questa installazione progettata da Emiliano Paolini ed intitolata “Pieno & Vuoto” abbia ancora a che fare con quello che da non molto tempo chiamiamo e continuiamo *ostinatamente* a chiamare arte.

Stefano Valente

La Bocca della Verità''

Osservazioni su di una "cosa" di Emiliano Paolini

"L'arte è la menzogna che ci fa capire la verità". Pablo Picasso

Come l'immagine di una bilancia in un tribunale ci richiama immediatamente alla mente l'idea di giustizia, così la immagine della Bocca della verità ci richiama immediatamente alla mente l'idea di verità. Subito pensiamo alla storia o leggenda (qui finzione e verità si confondono) per cui per provare la verità di questa o quella dichiarazione il dichiarante era invitato ad introdurre la mano nella bocca del mascherone (qui volto e maschera si sovrappongono): se la dichiarazione fosse stata menzognera la bocca avrebbe mozzato la mano del dichiarante con un morso. La Bocca della verità, quindi, è simbolo ed emblema della verità proprio in forza di questa storia che è insieme leggenda.

La Bocca della verità è tale perché è capace di *decidere* se uno dica o meno la verità. Essa decide della verità: decide nel senso etimologico della parola "decidere" (*de+caedo*: tagliar via, tagliare); cioè decide tagliando (la mano del menzognero che si era sottoposto al suo giudizio). La Bocca della verità decide della verità ovvero taglia, separa la verità dalla menzogna – come se la verità potesse essere separata dalla menzogna in modo netto, con un taglio netto, con un morso. Ebbene questa foto ritoccata da Emiliano Paolini vuole proprio mettere in dubbio questa pretesa di poter separare con un taglio netto la verità dalla menzogna, o meglio: la verità dalla finzione. Ma andiamo con ordine.

La foto ritoccata rappresenta la Bocca della verità, ma il mascherone non è più di forma circolare, bensì è di forma quadrata. Ora qualcuno potrebbe obiettare: 1) Ma, allora, la foto non sarebbe la rappresentazione della Bocca della verità, bensì sarebbe la rappresentazione di qualche altra cosa. 2) Oppure sarebbe una rappresentazione falsa, errata della Bocca della verità. 3) Oppure sarebbe una rappresentazione falsa della Bocca della verità che, però, si spaccia per vera ovvero sarebbe una menzogna.

(1) Certo, il mascherone chiamato "Bocca della verità" è di forma tonda e non quadra eppure qualsiasi persona guardi la foto riconosce in essa una rappresentazione - pur se in qualcosa differente – di quella che comunemente è chiamata "Bocca della verità". La foto di Emiliano Paolini (d'ora in poi: E. P.) non rappresenta qualcosa d'altro rispetto alla Bocca della verità, ma rappresenta proprio la Bocca della verità anche se con un particolare – diciamo così – fuori posto. Nonostante la forma quadrata del mascherone non di altra cosa si tratta, ma pur sempre di una rappresentazione della Bocca della verità con qualcosa di differente, che, tra l'altro, ad un primo sguardo sono pochi a notare. E. P. mi diceva che la maggior parte delle persone, guardando la foto, non si accorge, se non in un secondo momento, di questa differenza che pure è abbastanza evidente. Anche il titolo apposto dall'artista alla foto ripete che proprio di una rappresentazione della Bocca della verità si tratta e non di altra cosa.

La Bocca della verità rappresentata nella foto ritoccata è identica all'originale, ma è diversa in un suo particolare eppure siamo ancora disposti a considerare la foto come una rappresentazione della Bocca della verità.

(2) Ma, allora, sarebbe una rappresentazione falsa o errata della Bocca della verità? Come se l'artista avesse scritto "squola" con la "Q" invece che con la "C"? Anche questa eventualità è da escludere; sarebbe un errore marchiano - eppoi l'intervento dell'artista in sostanza mira a far cogliere non tanto ciò che della sua rappresentazione rinvia (esattamente o meno; adeguatamente o meno) al rappresentato, quanto ciò che della sua rappresentazione rinvia a se medesima.

(3) Da questo punto di vista è da escludere anche l'ultima obiezione od osservazione, cioè quella per cui la foto sarebbe menzognera ovvero sarebbe una rappresentazione che spaccia per vera una falsità – infatti l'artista, pur sapendo che la sua è una rappresentazione falsa della Bocca della verità, titola tale rappresentazione: "la Bocca della verità"; in tal modo una persona che non avesse mai visto la Bocca della verità sarebbe ingannata dalla rappresentazione dell'artista. Da questo punto di vista sarebbe vero che l'artista mente, ma la sua menzogna, che non è difficile scoprire, è una innocua bugia. Tuttavia l'intenzione dell'artista non sembra quella di mentire per ingannare: a questo proposito, quindi, sarà meglio non parlare di menzogna, bensì di finzione. Per comprendere il valore di questo spostamento o slittamento del nostro discorso bisogna, infatti, non dimenticare mai che il vero contrario della menzogna non è la verità, ma la finzione.

Procediamo. Se la Bocca della verità quadra è una falsa Bocca della verità pur sempre questa falsificazione è una falsificazione di quella Bocca della verità. Tra Bocca di verità quadra e Bocca della verità tonda deve esserci qualcosa in comune: in qualche modo la bocca della verità falsa deve essere identica alla Bocca della verità vera per poterne essere una falsificazione. Ma cosa hanno in comune? Beh...tutto tranne la forma: l'una è tonda e l'altra è quadra! Insomma sono più le cose che hanno in comune che le cose che non hanno in comune; per questo lo spettatore riconosce pur sempre nella Bocca della verità quadra la Bocca della verità come tale. L'artista *modifica* soltanto un particolare dell'insieme, ma questo *ritocco* risulta essere decisivo (o meglio "non-decisivo": il gesto minimale dell'artista, infatti, non separa la verità dalla menzogna, ma mette in sospensione il vero ed il falso per aprire lo spazio alla immaginazione sua e dello spettatore).

E. P. come Duchamp, che mette i baffi alla Gioconda, simbolo per eccellenza della bellezza?! C'è la stessa ironia: Duchamp ironizza sulla bellezza; E. P. ironizza sulla verità. Ma torniamo alla identità-differenza tra Bocca della verità quadra e Bocca della verità tonda. Esse differiscono per la forma: il contenuto pare che resti lo stesso come se fosse intangibilmente al di là rispetto al ri-tocco dell'artista – tanto è vero che chi guarda pure riconosce nella Bocca della verità quadra la Bocca della verità (tonda!). Ma cosa riconosce? Riconosce che l'immagine ideata da E. P. è una immagine non precisa, non perfettamente sovrapponibile, erronea della Bocca della verità? E. P. commette un errore che debba essere corretto? Il suo ri-tocco è uno sbaglio? È almeno uno sbaglio intenzionale, cioè non è una svista.

L'intervento dell'artista in effetti derealizza e virtualizza la Bocca della verità esistente nella realtà. Quando guardiamo la immagine della Bocca della verità così ritoccata da E. P. è come se ci accorgessimo per la prima volta della Bocca della verità in quanto tale, cioè di per se stessa; è come se ci accorgessimo per la prima volta della sua forma, *che è tonda e non quadra* – appunto!

Il ritocco ci fa perdere di vista il contenuto della rappresentazione per farci concentrare sulla sua forma – come se l'artista nel momento in cui così rappresenta la Bocca della verità dicesse ad un tempo: “questa non è la Bocca della verità, ma è una rappresentazione della Bocca della verità” nel tentativo di mettere lo spettatore nelle condizioni di fare una esperienza estetica della rappresentazione ovvero una esperienza della rappresentazione come in qualche modo svincolata dal suo rappresentato – per questo l'artista ha dovuto introdurre un elemento di discrepanza (il ritocco) tra la rappresentazione ed il suo rappresentato. L'operazione artistica compiuta da E. P. non è affatto ri(con)ducibile ad una rappresentazione errata di qualcosa (in questo caso la Bocca della verità), ma è qualcosa di diverso: è una finzione, una variazione sul tema, una diversa configurazione degli elementi in gioco.

Il ritocco operato da E. P. apre il reale al possibile così configurando il reale in modo nuovo. L'intervento (intervento ridotto al minimo) dell'artista è capace appunto di rinnovare il reale senza distruggerlo o dissolverlo e in tal modo ci mette nelle condizioni di guardare alla realtà da un nuovo punto di vista.

L'operazione artistica compiuta da E. P. sembra essere la messa in forma di qualcosa di impossibile (la quadratura del cerchio) che in tal modo si presenta non solo come possibile, ma anche come sorprendente. In altri termini l'artista opera la paradossale quadratura del cerchio ma *in figura e non in concetto*. Assistiamo ad una impossibilità che inaspettatamente ci si mostra possibile e questa esperienza al limite diventa capace di dilatare e rendere fluidi i nostri concetti, idee e schemi che spesso ci ingabbiano con la loro fissità e rigidità.

La Bocca della verità quadra non è solo una falsità che come tale debba essere solo e subito corretta: essa è una finzione, una variazione sul tema, una nuova configurazione degli elementi della rappresentazione. La Bocca della verità quadra è una Bocca della verità possibile (una possibilità *che ci è data* come qualcosa di sorprendente); è una Bocca della verità *altrimenti*. Potremmo ora – sull'occasione del ritocco operato da E. P. (in realtà *grazie ad esso*) – immaginare una Bocca della verità triangolare od ottagonale o pentagonale. L'immagine (l'idea) della Bocca della verità sottoposta a tali variazioni è e non è ad un tempo se medesima. Dobbiamo forse dire che cambia di forma, ma non di contenuto? Non saprei. Se così fosse il ritocco sarebbe solo qualcosa di esteriore che non intacca la rappresentazione ed il suo significato. L'artista in verità parte dal reale per guardarlo-attraverso nel tentativo di risalire dal reale alla possibilità del reale al fine di rendere quest'ultimo più fluido, plastico, aperto, duttile, malleabile, riconfigurabile, rinnovabile eccetera. E. P. non sembra voler dire che ogni verità è una finzione, o che la verità non esiste e tutto è menzogna, o che la verità è ideologia – in questo senso non è e non possiamo etichettarlo come nichilista. La sua è una visione *ironica* della verità; ironia che cerca di mostrare come la verità stessa non sia qualcosa di rigido e fisso (corrispondenza

tra intelletto e cosa), ma sia qualcosa di intrecciato non con la menzogna (che E. P. non è uno scettico), ma è qualcosa di intrecciato con la finzione - qui per finzione si intende proprio il contrario della menzogna: la menzogna si oppone alla verità, non la finzione, che con la verità si integra. L'arte non è menzogna, per questo le sue bugie non minacciano la verità; anzi, l'arte è finzione, cioè, se è bugia, è bugia a servizio della verità.

Il ri-tocco (qui il trattino sta ad indicare l'intervento di una qualche componente riflessiva nell'operare artistico) di E. P. all'immagine della Bocca della verità è creativo, ma non nel senso del genio creatore di ascendenza romantica – la sua creatività non è retorica, ma ironica. L'artista non plasma la materia dandole forma, ma cambiando un particolare ridefinisce i rapporti tra materia e forma, tra verità e menzogna, tra immagine e realtà. Ecco l'ironia dell'artista capace di gettare luce nuova su ciò che abbiamo continuamente sotto gli occhi e che per questo non vediamo.

Non più un'opera d'arte, nemmeno un'opera... è l'addio all'artista demiurgo. Ora l'artista mette mano all'opera (sempre meno e con gesti sempre più minimali) non per plasmarla, ma solo per ritoccarla, solo per spostare uno dei suoi componenti in modo da rendere possibile una nuova e diversa configurazione. L'artista non crea la rappresentazione, ma interviene ai margini della rappresentazione. Qui, poi, sono i margini, i confini della figura ad essere in questione. Intervendendo sui margini, i confini, i contorni della figura l'artista modifica attraverso un piccolo spostamento il consueto modo di darsi del “rapporto” tra figura e sfondo e tra sfondo e figura contribuendo così a ridefinire ed a riconfigurare le partizioni (insiemi, classi, tassonomie, ordini, collezioni ecc.) in cui articoliamo e si articola la nostra esperienza del mondo.

L'artista (qui E. P.) a differenza dell'artista romantico non forma l'informe, né deforma la forma, ma si pone in posizione collaterale sia rispetto alla forma che rispetto alla materia modificando solo ciò che si dà al limite, lì dove si incontrano, lì dove si toccano così da cogliere rapporti inediti tra materia e forma in modo da rinnovare il nostro modo di configurare (forme) gli elementi (materiale) del reale.

Ecco perché non è più il caso di parlare di opere a proposito degli interventi operati dall'artista (che sono operazioni e non più opere). Non prodotti, ma cose. Non però cose inerti, bensì *cose formate* capaci di gettare nuova e differente luce sulle cose che fanno parte della nostra anche più comune esperienza.

L'artista ora è chiamato ad operare nel frammezzo e non a plasmare un tutto; è chiamato non a produrre opere, ma a farci vedere quello che abbiamo sempre sotto gli occhi e per questo non riusciamo a vedere (E. P. mi diceva di come la maggior parte delle persone in prima battuta non si accorgevano nemmeno del ritocco da lui apportato alla consueta immagine della Bocca della verità).

L'artista derealizza, virtualizza, possibilizza il reale e ciò tra l'altro permette di preparare nuove e diverse riconfigurazioni del reale – e fa questo con ironia; una *ironia oggettiva*, cioè una ironia che destituisce il soggetto dal ruolo di protagonista e creatore; una ironia che non sta nell'artista, ma nelle cose.

Non plasmare, creare, esprimere, intuire...ma soltanto ri-toccare.

Zibaldone

Prendo in prestito, oso tanto, il celebre titolo della raccolta dei pensieri leopardiani, come segno di riconoscenza verso un letterato e pensatore, che è stato essenziale alla formazione stessa del mio pensare, mi riferisco più all'attitudine che ai risultati del suo pensiero. Innanzi tutto la libertà, se guardiamo alla sua epoca, il suo modo di interrogarsi sull'umano e sul mondo, lo collocano fra gli anticipatori del pensiero esistenzialista, le cui correnti filosofiche si sono sviluppate fino a metà del Novecento. Certo non ha fondato una dottrina filosofica, si è avvicinato alle teorie dei sensisti e credo avesse conoscenza delle teorie kantiane, ma la sua doppia opposizione alla metafisica dogmatica e dall'altra parte alla ragione illuminista, ne facevano un pensatore eretico, tanto più che la sua rottura con la tradizione religiosa familiare e dall'altra parte con le apparenti nuove idee di progresso e di emancipazione nazionale, che gli sembravano idee vuote e retoriche, determinarono il suo isolamento intellettuale nonché, per le sue condizioni di salute psico-fisica, anche esistenziale. Malgrado tutto ciò lo considero uno dei pensatori più originali e geniali del suo tempo. Zibaldone dunque ho voluto intitolare il mio articolo, proprio perché esso è stato una delle mie fonti d'ispirazione, ne farò quindi oggetto del mio argomentare. Leopardi, in uno dei pensieri della sua famosa raccolta, a proposito delle inclinazioni personali e del talento, parla di una "facoltà sensibile", che con "l'assuefazione" fa sì che un tale diventi musicista piuttosto che pittore o matematico ecc. All'origine c'è una predisposizione soggettiva o genetica o per ipotesi contraria accidentale, del formarsi e rafforzarsi in un individuo di una facoltà sensibile rispetto ad un'altra, la quale trovando in sé diletto, porta alla sua ripetizione e attraverso l'assuefazione al suo ulteriore sviluppo. Quindi artisti si nasce e si diventa, anche nel caso dei cosiddetti "geni universali" un'attitudine prevale su un'altra. Questo argomento mi è utile per affermare l'elemento soggettivo dell'arte e la tanto discussa "sensibilità", contro la quale alcune correnti artistiche o sedicenti tali, hanno di fatto voluto mortificare la "creazione artistica". L'arte non è un metodo né un programma, lo sanno anche i pedagoghi dell'estetica, come Bruno Munari, che ci vuole "un'illuminazione" magari zen a far sì, che una cosa da semplice oggetto estetico diventi arte. E qui veniamo ad un'altra presenza sempre più ingombrante nell'arte contemporanea, "l'arte concettuale", concepita come mera attività dell'intelletto, l'artista filosofo che dà forma alle idee: più astratte sono, migliori sono. Ora il pensiero artistico non lo si crea prima dell'opera, potrei dire in poesia, prima viene l'immagine o il suono, dopo il pensiero, il pensiero è tutt'uno con l'opera. Ciò non vuol dire che alcune opere concettuali non possano avere delle valenze artistiche là dove il pensiero o l'intuizione viene vivificata da un'immagine che l'arricchisce di senso, ma spesso il procedimento porta a esiti artificiosi, come le allegorie o metafore appiccate a un discorso per renderne i concetti delle esemplificazioni figurate. Niente di più noioso e pedante, come lo sono per esempio in senso simbolico le famigerate scritte al neon. C'è un'ultima considerazione che faccio relativa al "valore" riguardo all'arte come forma di comunicazione e di arricchimento umano.

Il suo "valore" appunto è stabilito da chi ne è il fruitore, alcuni artisti per questo pensano al valore sociale dell'arte, quindi ad un maggiore coinvolgimento dell'altro fino ad una partecipazione attiva all'interno dell'opera stessa. Questa esigenza che si sta affacciando, non so se ha una motivazione artistica, se si muove all'interno di una esigenza creativa, o si fonda su motivazioni extra artistiche. Rimane l'interrogativo.

Diego Petrucci

Sabaudia: una piacevole sorpresa

Pur non essendo competente di architettura, non posso esimermi dall'esprimere un giudizio tra l'ammirato e lo stupefatto in merito a quella che è la realtà urbanistica e architettonica di un gioiello dell'arte visiva contemporanea. Mi riferisco alla straordinaria realizzazione in epoca fascista della città di Sabaudia.

Una recente visita a questa cittadina del Lazio meridionale mi ha coinvolto emotivamente per le bellissime e piacevoli sensazioni che la composizione artistica delle vie e delle piazze di Sabaudia ha suscitato in me.

La piazza centrale, è un gioiello di compostezza, sobrietà e armonia. La torre Littoria, gli edifici pubblici intorno ad essa, le strade che confluiscono nella piazza centrale, tutte rispondono a canoni di squisita maestria compositiva, di straordinaria eleganza stilistica. L'architettura del periodo fascista, a volte sovrabbondante e retorica, qui si distingue per sobrietà, senso delle proporzioni ed eleganza.

Lo stesso Pasolini ha trovato in Sabaudia caratteri della pittura metafisica di De Chirico e, superando le sue prevenzioni antifasciste, ha dovuto riconoscere in Sabaudia una città "incantevole" e a misura d'uomo.

Il rispetto del luogo e l'armonico inserimento in un ambiente straordinario, quale è quello in cui Sabaudia è inserito, sono un esempio di felice interazione tra l'uomo e la natura di cui nella spesso caotica crescita dei moderni centri urbani si dovrebbe tenere più conto.

Bruno Lanzalone

« Sabaudia, questa città in stile razionale, non parla alla ragione bensì all'immaginazione, mi ricorda l'Africa, per me la cosa più bella che esiste al mondo. »

Alberto Moravia



L'arte di Luigi Bonfà

Il presente numero del "Volo del gabbiano" è dedicato alle opere dell'artista romano Luigi Bonfà stampate sulla copertina e su alcune pagine interne. Luigi Bonfà è artista ricco d'ispirazione e di tecnica raffinata, maturate negli anni della frequentazione dell'Accademia di Belle Arti di Roma e poi cresciute nel tempo attraverso l'evolversi della sua esperienza di artista.

Ho avuto occasione di vedere, nel suo studio, molte delle opere giovanili di Luigi Bonfà eseguite intorno agli anni '60. Colpisce in queste un espressionismo intenso e carico di energia, in cui la figura tagliata in maniera rude e asciutta, si inserisce in un paesaggio che sembra partecipare, con poche concessioni alle suggestioni del colore, alle tensioni drammatiche e ai contenuti anche ideologici, delle sue opere. In queste opere Luigi sembra trasmettere al mondo le sue tensioni, aspirazioni, angosce. La sua arte è fortemente contenutistica, di un concettualismo tuttavia non freddo e scolastico, ma vivificato dall'intensità appassionata dell'ispirazione.

In seguito, l'evidente apertura alle suggestioni dell'informale colloca l'arte di Luigi Bonfà in una dimensione immaginifica slegata dalla figura, che pure alle volte si intravede nella tempesta di colori e forme che caratterizza questa fase della sua produzione. L'astrattismo di fondo, maturato attraverso l'esperienza dell'arte informale, non esclude paradossalmente un riavvicinamento alla natura,

che in scenari spesso romantici, sembra oscuramente emergere dalle macchie e dai colori che si disegnano sulla tela.

Ciò esprime un senso panico della natura, una specie di culto delle vastità, delle forze occulte che in essa operano e le conferiscono anima e vita. Spesso prevalgono gli azzurri, il senso dello spazio, la profondità del mare e dell'acqua.

Questi temi permangono, anche se con mutato segno, nelle opere dell'ultimo ed attuale periodo della sua produzione artistica.

In queste opere emerge, più raffinata ed interiorizzata, la ricerca di effetti coloristici di notevole forza suggestiva, in composizioni in cui le forme si assemblano in geometrie appena accennate e in cui è ancora la natura che parla con gli smeraldi profondi, i turchesi, gli azzurri, i gialli, le varietà dei rossi e degli arancioni, evocanti i mari, i soli, la terra, le rocce, i paesaggi aspri o dolci della natura multiforme e selvaggia.

In un panorama, quale è quello attuale, di produzioni artistiche asfittiche e mentali in cui l'ispirazione è soffocata da freddi intellettualismi e da aridi filosofemi, spesso soffocatori dell'arte vera, Luigi Bonfà si abbandona al pathos di una ispirazione viva ed intensa, non priva di contenuti forti e significanti, che però non si presentano isolati, ma profondamente armonizzati coll'aspetto formale ed esteriore delle sue opere.

Bruno Lanzalone



Luigi Bonfà : Ecce homo



Luigi Bonfà : Crepuscolo

Il muro del Tiburtina Shopping Center

(Introduzione all'arte connotativa)

Tengo a precisare che il discorso sul Tiburtina Shopping Center, sviluppato in precedenti tre numeri di questo giornale non è uno scherzo che in apparenza, nascondendo esso in realtà una consapevole e malcelata perplessità di fronte a quanto oggi l'arte contemporanea nella persona dei suoi rappresentanti ci mostra e ci offre. Emerge, molto marcato, un disorientamento di fondo che viene, questo, dalla constatazione che l'arte contemporanea sembra essersi avviata ad attraversare una grande tempesta pur essendo senza nocchiero, e della quale tempesta non sembra intravedersi una qualche lontana bonaccia risolutiva.

Procedendo così, come sbattute dai venti e dai marosi, si succedono la biennali e le quadriennali portando avanti spezzoni di discorsi, frammenti e conati di pseudo arte, incredibili realizzazioni che, portando avanti la nefasta idea del nuovo ad ogni costo, portano la stramberia e il non senso al limite dell'universo e... "in altri siti."

Cosa costa allora, in tale "caos sive natura", considerare che anche un patetico muro di un patetico centro commerciale, possa essere elevato, con un poco di buona volontà, al rango e al livello di ciò che è considerata dai più autentica e vera arte?

Non è più possibile oggi tracciare confini, essendosi nella nostra epoca affinata la capacità di evidenziare il continuum nelle valutazioni inerenti alle varie discipline. Così allora viene facile una domanda: "Qual è il confine tra il bello e il brutto? E tra l'amor di patria e il cosmopolitismo? E tra il razzismo e la xenofobia? E tra la democrazia e il dispotismo? E tra la morale e l'immoralità? E tra l'arte e la non arte...?"

Dove si pianta il limite tra le coppie di opposti dalle cui relazioni proviene secondo molti filosofi la realtà e la vita? Se la realtà è un flusso, un continuum, come una "marea che movendosi sembra dormire" come intuì relativamente all'Assoluto, un saggio zen nel suo "satori", che senso ha distinguere in questa quasi "coincidentia oppositorum" le coppie degli opposti tra di loro?

Meglio allora esser cauti, rinunciare alle affermazioni apodittiche, *indebolire* il pensiero. E allora in arte chissà dov'è più il bello e il brutto, il caos e l'ordine, il gradevole e lo sgradevole?

Rimane nell'età dell'indifferentismo relativistico, qualche residuo di vecchi canoni, che viene anch'esso da un indifferentismo di fondo, come si verifica in arte nel culto quasi idolatrico nei confronti del nuovo, qualsiasi cosa l'opera sia, purché sia nuova. "Egli non dice niente di nuovo" oppure "E' originale, nessuno lo ha mai fatto prima d'ora, è nuovo" è la frase che ricorre di più in chi parla, perché dice che ne capisce, di arte e di non arte. Non credo che alcuno abbia detto fino ad ora che il muro del T.S.C. è un'opera d'arte: tutto ciò è veramente nuovo, quindi, se così è, io sono in regola, nel "connotare" un muro ed affibbiargli la qualifica di opera d'arte.

E' veramente facile, basta avere il coraggio e l'ardire di farlo.

L'ardire certo. Perché è l'ardire che scuote le montagne ed anche le menti ben coltivate dei critici d'arte.

E' stato l'ardire che ha spinto un noto artista della prima metà del Novecento a fornire di baffi la Gioconda, come

l'ardire ha fatto di Cattelan uno degli artisti più *osé* del XX e XXI secolo.

In arte certo bisogna osare, l'arte è per sua natura polimorfa e multi direzionale e una notevole fetta delle possibilità di essere artista, può essere anche rivolta alle rotture e alle rivoluzioni. Ma l'arte può essere anche conservatrice e perfino bigotta, checché ne dica un noto critico contemporaneo, perché essa non si lega alle formule e ai momenti storici ma in parte li trascende e quando è vera arte è tale, sia che un artista tagli la tela o ritorni all'ordine come avvenne tra le due guerre.

In arte non è stata realizzata una vera liberazione. Tutte quelle realizzate fino ad ora sono soltanto apparenti. In realtà tutto si svolge a senso unico come su un rettilineo interminabile in cui la monotonia diventa la regola, mascherata da una estenuante ed apparente varietà di modi espressivi. E' questa l'incredibile monotonia di molta arte contemporanea. E' come lo svolazzare di una farfalla che è monotona in questa sua instabile indeterminatezza. E allora tutto diventa leggero, provvisorio, fino all'ultimo movimento o artista che vanificherà i precedenti per essere a sua volta vanificato da altri e ancora da altri.

Questo slittare sulle cose è tipico di molta arte di oggi, che assume spesso un carattere quasi giornalistico, vedi Andy Warol, Liechtenstein e altri artisti della Pop Art e poi tanti altri successivamente. Il vero artista per quanto stia nel suo tempo sa essere in realtà al di là del tempo 1) E' questa la vera libertà dell'artista: l'emancipazione dalla tirannia delle condizioni dell'arte imposte dalla critica o dal mercato e dalla contemporaneità, quasi che l'arte sia qualcosa di confezionabile e di precostituito. E' questa la più subdola delle tirannie, perché si maschera di una apparente e mal conquistata libertà.

Ma questo della libertà dell'artista è un tema che è stato da me affrontato in altro articolo di questo giornale e, costituendo quindi l'argomento di un altro scritto, ci consente di porre fine provvisoriamente a un discorso che alle volte va oltre il faceto sic et simpliciter e si riveste di una malcelata e a volte immodesta seriosità.

Bruno lanzalone

1) Che l'artista sia al di fuori del tempo non significa che non sia attuale e che non debba riferirsi alla realtà storica del suo tempo, significa che la situazione storica del suo tempo si esprime nel vero artista in un trascendimento che porta le forme storiche in una metastoria al di là del tempo. Agli storici interessa la Firenze del Trecento e le sue lotte interne, ma Dante nella sua dimensione di artista le rende metastoriche ed eterne inserendovi il crisma della artisticità.



PARLIAMO D'ARTE
Alessandra Cesselon

Risponde Alessandra Cesselon

Gentile dottoressa, sono un estimatore delle arti e in particolare della pittura del Rinascimento ma, perdoni la mia franchezza, non sono mai riuscito a capire l'arte contemporanea, in particolare l'arte astratta. Perché viene apprezzato questo genere che non rappresenta niente e di cui non si capisce nulla? Ragioniere disorientato

Gentilissimo,
è difficile spiegare in poche righe il senso dell'arte astratta. Pensi che già dagli inizi del '900 ne troviamo i primi esperimenti, per non parlare dell'astrazione già presente nelle arti arcaiche. Non le sembra strano che a più di cento anni dalla sua nascita ancora non venga capito e accettato il suo linguaggio? Il problema è che bisognerebbe superare il concetto dell'arte come mimesi di qualcosa, in particolare della natura.

Quello che posso dirle è che questa, come altre forme d'arte, nasce principalmente dall'esigenza di esprimersi di un artista prima che da quella di rappresentare qualcosa, che siano oggetti, concetti, emozioni o sentimenti. L'arte astratta si pone su un altro piano rispetto alle immagini che nascono dalla reinterpretazione del vero. Pensi che Vassily Kandinsky, dichiarava già nel 1912 l'assoluta indipendenza della creazione artistica dal mondo degli oggetti. All'inizio gli artisti dicevano di voler esprimere concetti astratti, da qui il suo nome, ma nel corso degli anni l'astrattismo non ha avuto più bisogno di supporti ed è arrivato ad avere in se stesso la sua giustificazione anche se il movimento parte con l'intento di interpretare la struttura meccanica e razionale della civiltà industriale in realtà va ben oltre. Lo spettatore moderno dovrebbe ormai accettare questi presupposti e godere di questo genere per quel che è con il suo bagaglio di emozioni, colori, forme e oggetti. Quindi caro ragioniere, se il suo scopo di amante dell'arte è anche imparare a capire apprezzare l'astrattismo può comunque partire dalla natura: consideri le sue piccole e grandi forme come fossero isolate dal contesto. Pensi alle venature di marmo, ai tonchi degli alberi, all'intreccio dei rami, al movimento dell'acqua, delle nuvole, del fuoco. Troverà molta astrazione in queste forme che pure sono naturali. Parta da lì per capire quegli artisti che hanno creato immagini tratte dalla loro fantasia ne hanno fatto un interessante uso.

Con cordialità A.C.

*Cara Alessandra,
sono un artista ancora molto giovane. Sto ancora studiando, ma ho già partecipato ad alcune mostre*

collettive. Come devo fare a farmi conoscere. C'è un modo per emergere nel mondo dell'arte? Ricky.

Caro Ricky, la risposta è in parte già nella domanda. Prima di farti conoscere dovrai consolidare la tua formazione. Finire gli studi è molto importante, ma fai comunque molto bene a partecipare a mostre collettive. Il mio consiglio è principalmente quello di ricercare con serietà un linguaggio che ti rappresenti e ti contraddistingua: non mi hai detto che genere fai, se sei pittore o altro; gli itinerari di chi si occupa di pittura, installazione, video art ecc. non sono proprio identici. Quello che conta è comunque individuare quanto prima il tuo stile e renderlo unico e inconfondibile. Non dimenticare di sperimentare i vari generi nei quali ti senti di esprimerti per capire quale si attaglia alla tua personalità e, mi raccomando, non accontentarti dei primi risultati. Buon lavoro e... se vuoi scrivimi ancora.

A.C.

Gentile Dott.ssa, sono una signora di Roma, non ho grande cultura ma sono appassionata di musica e pittura e vorrei chiedere Le cosa ne pensa del fatto che nei nostri municipi non ci sono di solito gallerie d'arte, sale musicali ecc. e che tutte le esposizioni e le manifestazioni avvengono al centro di Roma. Non sono giovanissima e mi stanco ad andare in autobus. Secondo lei perché non fanno delle mostre anche in periferia? Anna di Roma

Gentile signora Anna,

lei ha perfettamente ragione! In effetti è difficile vedere delle gallerie importanti in periferia. Forse l'arte non viene considerata abbastanza utile alla nostra società di consumo e gli amministratori non si ritengono in dovere di decentrarla. Per apprezzare l'arte ci vuole attenzione, tempo e competenza, generi un poco desueti ultimamente. In realtà alcune arti come la musica o il teatro sono privilegiate perché ognuno può ascoltare comodamente un cd e vedere un dvd a casa propria mentre osservare un quadro, anche se ben riprodotto in un libro, non è affatto la stessa cosa che vederlo dal vivo. Per quel che riguarda la pittura comunque alcuni Municipi hanno attivato dei centri artistici anche in periferia, per non parlare dei mercatini all'aperto nei quali, indipendentemente dal contesto, spesso si possono scoprire artisti interessanti e di valore. Mi faccia sapere qual è il suo municipio e saprò informarla meglio. A proposito delle grandi esposizioni d'arte della città, quello che mi sento di consigliarle, visto che non è più giovanissima e ama l'arte è di iscriversi ad un Centro Anziani della sua zona. Insieme con delle amiche potrà richiedere una visita guidata alla mostra che la interessa. Molto spesso si organizzano pullman per eventi di teatro o spettacoli, perché non farlo anche per le mostre d'arte? Un cordiale saluto!

A.C. Scrivi a La Transcritica - via Nisida 41
00139 - Roma rete cultura@gmail.com -

Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica (1962). Annotazioni ulteriori.

La politica artistica in Hans Sedlmayr alla luce della critica di Achille Bonito Oliva esposta ne 'L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo' (1976-98) e delle riflessioni in 'Un'estasi ornamentale' (1985) e 'Arte santa' (1987).

(prima parte)

“Le vecchie immagini bizantine della Madonna, dure, rigide, spesso terrificanti, inducono i cattolici alla venerazione, molto più che le dolci madonne di Raffaello” (Rudolf Otto, *Il Sacro*). Questo significa – stiamo citando Achille Bonito Oliva, da *Arte santa* - che il contenuto”, il contenuto della santa pittura d'icone nella fattispecie (tutto letto – si badi - sul piano devozionale) “prevale sulla forma”. Sicché la forma è riposta in secondo piano, cade in ombra, precipita giù ed anzi, a quel punto, merita quasi – secondo il critico italiano - di cadere giù, solo si lasci oscurare dallo strapotere del contenuto stesso – nella fattispecie il riferimento teologico, sacro, ieratico, statico ed immobile dell'immagine. Bonito Oliva fa direttamente coincidere il contenuto con una volontà iconoclasta di contenuto, volontà di costituire per i propri scopi di dominio religioso una vera e propria “servitù iconografica”. L'arte santa è quell'arte capace di orientare il “nucleo dell'immagine”, lavorarne i dintorni linguistici, raccogliere la produzione dei segni ottici fuori da ogni riferimento a semplici “equilibri formali”, “fuori da una disposizione che ne garantisca una contemplazione ortodossa”. Sovvertiti i rapporti tradizionali tra contenuto e immagine, però, l'artista rischia di restare preda di un'assenza di riferimenti e contenuti tale da consegnare la demiurgicità presa su di sé alla propria immagine riflessa, e, come racconta il mito, innamorarsi di sé e cadere giù. L'artista dovrà allora “essere capace di spogliarsi di tutte le tentazioni mondane nel senso che non dovrà avere il narcisismo di abbandonarsi al puro piacere del segno. Il vero piacere è quello del rigore, del risultato conseguito”. Egli si porrà “demiurgicamente di fronte al linguaggio”, quello che informa la prospettiva rinascimentale classica e il suo antropomorfismo, “armato della capacità di suscitare nuove realtà dentro l'alveo del linguaggio visivo, di far germogliare nuove immagini dentro il deposito di energia fantastica sedimentata sotto il suo velo”. La grandezza del risultato artistico - meglio: la sua “intensità” - determinerà il depotenziamento della forza suggestiva del sacro; perché “quando si sfiorano i primari e i profondi problemi strutturali della vita e della morte” quella grandezza, quell'intensità si farà sentire in modo prepotente, ed è proprio questo ciò che è sfruttato dagli ambienti artistici neoconservatori. Solo il passaggio alla “santità dell'arte” è capace di sottrarre l'iconografia ai soffocanti “aspetti geografici e devozionali rompendo così la convenzione visiva proprio attraverso l'immagine rinnovata dalla ricerca linguistica. Dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie, dalla transavanguardia all'ultima produzione artistica,

quando l'arte ha affrontato l'iconografia religiosa l'ha fatto non in termini iconoclasti, dunque contenutistici, ma con spirito e una religiosità laica fondata su una coscienza del valore della forma rassicurante, quella che ci fa parlare di arte santa. La coscienza dell'artista contemporaneo di essere egli artefice della nuova realtà linguistica nasce dalla consapevolezza di essere il frutto di una creazione che sfiora la Creazione, quale soggetto di un arbitrio visivo non assolutamente preesistente al suo intervento.” “Da Raffaello in avanti la terribilità del sacro viene [...] assorbita dalla coscienza dell'artista di operare dentro i confini del linguaggio che crea sempre uno spostamento dei segni e dei simboli, adoperati ora al servizio della macchina visiva tesa all'immagine”. “L'arte contemporanea si è affrancata dalle servitù contenutistiche e cerca sempre il movimento della forma capace di trasfigurare ogni tema e portare sulla soglia del linguaggio ogni empito e slancio”¹.

Come è noto, la polemica sulla legittimità o meno di ogni tentativo di circoscrivere in immagini il Dio trinitario – nonostante il divieto biblico - ha contrassegnato un lungo periodo di raffinatissimi dibattiti teologici nonché di crisi politica per il dominio e il controllo delle immagini sante, che ha coinvolto la Chiesa d'Occidente e quella d'Oriente. Sarebbe impossibile qui anche solo minimamente inoltrarsi nella questione. Quel che si può fare, oltre a fornire l'indicazione di un importante testo di Christoph Schönborn, *L'icône du Christ. Fondement théologiques élaborés entre le I et le II Concile de Nicée (325-787)* del 1976 (lo stesso anno in cui Bonito Oliva pubblica il suo fondamentale *Ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*), è girare al lettore l'avvertenza che dobbiamo a Egon Sendler, tratta dal suo *L'icône, image de l'invisible. Éléments de théologie, esthétique et technique*. “Per uno spettatore superficiale, l'iconoclastia potrebbe sembrare come la congiunzione fortuita di differenti conflitti o come una reazione a catena di crisi mature per esplodere. La questione delle immagini sarebbe, insomma, la semplice occasione di questa esplosione. Tuttavia, visto a fondo e dall'interno, questo affare solleva il velo su una crisi di una portata incredibile. La questione delle immagini resta fondamentale perché essa è legata strettamente all'essenza stessa del cristianesimo, all'Incarnazione. È l'Incarnazione che è messa in questione dall'iconoclastia, ed è l'Incarnazione che è difesa dal culto delle icone. L'icona è il riflesso del prototipo e ogni icona è il riflesso delle nature divina e umana unite senza mescolanza nella persona di Cristo. Questo principio dell'unione del divino e dell'umano domina tutti i campi della vita della Chiesa: la sua dottrina, i suoi sacramenti, le sue relazioni con il mondo, la sua liturgia e la sua arte.”² Bonito Oliva, pur conoscendo molto bene la problematica, che egli rivolge in chiave polemica a Sedlmayr, appare tipicamente nella posizione teorica che è stata indicata da Hans Küng – polemizzando a sua volta anch'egli col Sedlmayr - come “*storicismo ideologico* – ancora diffuso in circoli ecclesiastici e neoconservatori”³. Tale storicismo a nostro avviso vieta una considerazione radicale del problema (che invece leggiamo nell'avvertenza di Sendler). Come mostreremo, a dispetto delle apparenze (non dichiarandosi laico come fa Bonito Oliva), Sedlmayr non tiene una posizione troppo differente da quella dello storico dell'arte italiano.

Per Achille Bonito Oliva la stessa iconografia religiosa deve essere affrontata in termini laici: solo allora 'santi'. Insomma qui, ciò che convenzionalmente – nella prassi devozionale della venerazione delle immagini sacre – sarebbe da vedere come 'santo' viene smascherato come *non* santo, anzi colmo di odio per le possibilità dell'immaginazione creativa in quanto tale, quindi *non* santo. La paura, l'atteggiamento fobico per uno scadimento morale come l'idolatria o il feticismo delle immagini nasce proprio in considerazione dell'intimo profondo livore iconoclasta. In ogni caso l'icona non dev'essere mai feticizzata, la si ridurrebbe a puro materiale esteriore (una tavola di legno dipinta) per giunta ingannevole.⁴ La semplice considerazione di una cosa *fatta*, fatta dall'intenzione dell'uomo, fatta da mani d'uomo, all'icona sta stretta, perché è forma dinamica ci viene detto. Sì, è una tavola dipinta dalla mano dell'uomo, ma poi è qualcosa di più d'una semplice tavola, per cui si pone la questione di chi sia la mano che la perfeziona. Ovviamente l'icona, da un certo punto di vista non può evitare di essere pensata come fatta dalla mano dell'uomo ma, dal punto di vista decisivo essa non lo è, non lo può essere. Se lo fosse avrebbero ragione gli iconoclasti. Ma del resto, se l'icona, se il pensiero sull'icona non si mantenesse fermo sull'iconoclastia originaria e centrale che consente di non ridurre se stessa ad un 'fatto', non sarebbe più possibile per questo pensiero non solo pensare ad una 'idolatria' (venerazione di immagini illusorie), ma anche pensare se stessa come 'acheropita' (non fatta da mano d'uomo). In un certo senso questa 'cosa' – questa pittura, questa incisione – è piena di forza, è dinamica, deve cioè continuamente 'crescere' (come lo deve un bambino): per sua natura essa conserva sempre uno spiraglio, una via di fuga, e si può esprimere la cosa così: un poter sostare sulla soglia, sul bordo stesso del circolo dell'apparire sensibile. In questo senso: a ridosso dell'al di là. Al di qua del bordo, nel fascio di luce, il fenomeno dell'immagine si estenuerebbe, perderebbe di forza, nominalisticamente, perderebbe di vera profondità, schiacciato su quell'unico piano sul quale poi possono operare gli archivi ufficiali dello Stato dell'Arte e i loro notai. ⁵ Una certa rigidità dottrinale, una indifferenza dogmatica ha colpito il respiro spirituale dell'arte santa in Occidente, indifferenza, rigidità teorica che nella Chiesa d'Oriente non c'è stata. È stato infatti possibile, da questo punto di vista che Bonito Oliva indicava come 'geografico', sviluppare un articolatissimo pensiero sull'immagine anche in ambito extra-artistico. Fortunatamente però, da noi almeno fino al prerinascimento l'arte manifesterà un ambito di autonomia rispetto alla trascuratezza occidentale, una *ulteriore* indifferenza tanto che, fino al secolo XII, resterà "fedele alla tradizione comune tanto all'Oriente che all'Occidente. Questa tradizione unica vive pienamente nella magnifica arte romanica, nel miracolo della cattedrale di Chartres, nella pittura italiana che coltiva ancora la *maniera bizantina*. Ma, appunto a partire dal secolo XIII, Giotto, Duccio Cimabue introducono la fattualità ottica, la prospettiva, la profondità, il gioco del chiaroscuro, l'apparenza ingannatrice. Se l'arte diviene più raffinata, più riflessa nel suo elemento immanente, è meno portata alla percezione diretta del trascendente." Il *Salvatore non fatto da mano d'uomo* della Scuola di Novgorod, del XII secolo (Galleria Trejakov, Mosca) indica in maniera esplicita il problema di questo 'di-più' dell'immagine proprio nell'elemento indicato col termine 'Acheiropoietós' (non

nell'elemento indicato col termine 'Acheiropoietós' (non fatto da mano d'uomo). "San Giovanni Crisostomo dice: "Io guardo il Cristo crocifisso e vedo il Re". Al contrario, nell'arte occidentale, dopo il secolo XIII, Gesù, l'uomo dei dolori, nel cuore stesso della realtà dolorante, sembra abbandonato dallo Spirito Santo come il Cristo di Andernach e di Colonia, come il Cristo Devoto di Perpignano."⁶ Fëdor Dostoevskij, nell'*Idiota*, descrisse l'orrendo vacillamento della fede nel principe Myskin di fronte al *Cristo morto* di Hans Holbein il giovane,⁷ dove il Dio che s'è fatto uomo appare nell'abbandono della morte, anzi, appare così abbandonato come solo potrebbe esserlo un cadavere. La tela dipinta *ri-guarda* il principe, ed essa lo fissa come un'icona, lo fa vacillare, al che egli non trova di meglio d'una via di fuga attraverso la formulazione dell'interrogativo: "Ma lo sapete che osservandolo a lungo si può anche perdere la fede?"⁸ Il rischio di una perdita del genere è al centro delle riflessioni sia di Sedlmayr che di Bonito Oliva, per motivi differenti, con obiettivi differenti, con soluzioni differenti. Eppure, come già indicato, un singolare storicismo non privo di problemi per la comprensione della complessità delle relazioni tra arte figurativa contemporanea e arte religiosa ci sembra accomuni le due posizioni. Alla pittura rinascimentale reagisce il Manierismo, intrecciandosi col Barocco proprio su questo punto – il punto della perdita del centro di gravità dell'immagine – assumendo innanzitutto su di sé la scissione storica presente nel Cinquecento ("il tentativo di padroneggiare il moderno capitalismo e di dominare la natura dialettica della concezione scientifica del mondo")⁹ come "un *dualismo* interiore, un'intima tensione"¹⁰, sconosciuta prima d'allora (almeno con quella virulenza). Il potere del sacro tarpa le ali all'umanità e alle sue possibilità creative. Approfondendo, come ha fatto Bonito Oliva, questa epoca artistica si arriva facilmente ad una tale consapevolezza. Essa tarpa le ali alla possibile demiurgicità dell'artista in odore di santità, santo perché liberato – come abbiamo visto sopra – dalla schiavitù del canone, dalla soggezione alla gerarchia degli spiriti intemporalmente e delle potenze secolari. Svolta la sua funzione, l'arte, persino quella di Raffaello (ma siamo ormai sulla soglia tra Rinascimento e Manierismo), si scioglie nell'oceano del religioso. No, le dolci madonne di Raffaello, in verità, come altre opere del grande fiorentino, e come accade nelle opere di Michelangelo, si salvano dall'asservimento al contenuto (iconoclastia) – pensa Bonito Oliva che prosegue le considerazioni essenziali di Arnold Hauser – "hanno in sé i germi della dissoluzione"¹¹, quella del declino di un'epoca dove regnò la prospettiva lineare e il calcolo matematico della forma. Federico Zuccari (l'antesignano della "tendenza specialmente designata come 'manieristica'"), cercò nella sua *Idea* di "fondare la polemica contro il metodo matematico non solo nell'oggetto (cioè sulla mobilità dei corpi da rappresentarsi), ma anche nel soggetto (cioè sul bisogno di libertà dello spirito dell'artista)"¹². Bonito Oliva non fa che ripetere, soprattutto nella sua *Ideologia*, quanto ha affermato il maestro tedesco negli anni Cinquanta e Sessanta: "Solo il nostro tempo [...] ha saputo intendere l'originalità del Manierismo e riconoscere nell'imitazione spesso getta dei modelli classici un'ipercompensazione dell'intimo distacco. Se oggi noi comprendiamo che in tutti i maggiori manieristi, nel Pontormo e nel Parmigianino come nel Bronzino e nel Beccafumi, nel Tintoretto e nel Greco come in Bruegel e in Spranger, il loro impulso

stilistico tende anzitutto a dissolvere la regolarità e l'armonia troppo semplice dell'arte classica e sostituire alla sua norma universale caratteri più soggettivi e suggestivi".¹³ Se le *dure* icone bizantine dell'immagine materna devozionale impongono al credente la venerazione liturgica di colei che nella fede è piena di grazia, le *dolci* madonne di Raffaello sembrano attrarre per altre ragioni, e, soprattutto, lasciano maggiore libertà in chi le contempla, lasciando per di più indovinare la libertà che deve aver praticato il pittore fiorentino nel dipingerle con le sue mani 'sante': si ritrovano in loro (e ciò deve valere anche per Michelangelo) "l'intento appassionatamente espressionistico del Barocco e insieme l'intellettualistico 'surrealismo' dell'arte manieristica. I due stili post-classici nascono quasi a un tempo dalla crisi spirituale dei primi decenni del secolo: il Manierismo, come espressione della lotta tra le opposte tendenze di quel tempo spiritualistico e sensuale; il Barocco, come il loro provvisorio, instabile compromesso, sulla base del sentimento spontaneo"¹⁴. Priva della salutare correzione manierista, insomma, da strumento di "elevazione" – ha nelle sue corde tale possibilità, non si stanca di sottolineare Bonito Oliva – l'arte diventa carcere, strumento di *soggezione*: "il contenuto prevale sulla forma e l'arte diventa strumento non di elevazione ma di soggezione"¹⁵. Più avanti, in una seconda parte del presente elaborato, accosteremo per i nostri scopi lo scritto sull'*Arte santa* a quello sull'*Estasi ornamentale*¹⁶. Proveremo così, confidando su di un tale appoggio, a dare risalto a temi già in parte rilevati su questa rivista,¹⁷ presenti nella posizione artistico-politica di Hans Sedlmayr. Se, infatti, l'attacco sferrato da Sedlmayr all'arte aniconica e alla correlativa necessità di essa di compensarsi attraverso un *Kommentarbedürftigkeit*, risulta più appassionato che argomentato, la stessa passione la si ritrova facilmente nella difesa dell'arte contemporanea da parte di Bonito Oliva, solo mutata di segno. Peraltro, il critico italiano aveva già denunciato l'iconoclastia del collega tedesco: se il Manierismo è "una tensione verso l'esperienza individuale e soggettiva contro l'oggettiva certezza della ragione rinascimentale", "quello che il Sedlmayr indica apocalitticamente come una perdita, la *perdita del centro*, cioè la caduta della prospettiva, è piuttosto liberazione e fuga delle figure nello spazio e nel tempo, equivalente iconico di quella necessaria eccentricità [...] dell'uomo manierista."¹⁸ La santità dell'arte risiede nella capacità rassicurante del linguaggio iconico che però non prevede alcuna eteronomia se non la propria riuscita estetica, il proprio compimento 'santo'. Soprattutto l'arte del Novecento ha evidenziato "tale emancipazione costruendo l'opera come un universo autonomo di cui l'unico artefice è l'artista"¹⁹. Ebbene, proprio contro tale "statuto demiurgico"²⁰ si scagliava ancora, con spirito da crociato il Sedlmayr, nel *Memorandum zur katholischen Kirchenkunst*. "Diventa sempre più difficile per molta gente" – uomini di Chiesa compresi (accusati di buonismo verso le nuove produzioni artistiche) – "comprendere che l'arte è un linguaggio nel quale *ciò che* è detto dipende da *come* è detto: questo è il motivo per cui è assolutamente impossibile esprimere, per esempio, ciò che è presente agli occhi della fede nella Seconda Persona divina, o, ugualmente nella Madre di Dio, con un'immagine formata in una qualsiasi strana forma, posto soltanto che il suo autore l'abbia etichettata come 'Cristo' o come 'Maria'."²¹ Come è possibile affrontare adeguatamente

l'iconografia religiosa in tali condizioni di perdita, e quindi di bisogno di reintegrare tale perdita (dove cioè le forme come ninfette in fuga svaporano quasi nello spazio rendendosi irriconoscibili secondo la prospettiva consueta)? Se, infatti, fine dell'arte – osserva Sedlmayr – è esprimere *ciò* che si fa presente agli occhi dell'artista, proprio questo, ora, gli sembra compromesso, per come la secolarizzazione nel Novecento ha toccato l'arte. La riuscita artistica dipenderà infatti dal *come* l'artista usa il linguaggio – poniamo – pittorico, e le sue leggi – la prospettiva, l'uso adeguato del colore ecc. –, nella cui lingua egli si esprime. Il bisogno del *Kommentar* è il segno dei tempi: apporre un'etichetta, un discorso, o qualsiasi altra cosa per così dire fuori della cornice dell'opera, a integrazione formale di una oscurità di massima per nulla celata, se non proprio al fine di compensare quell'informale (o più direttamente quell'assurdo) ostinatamente ricercato. Ricercato per esempio con quella "riduzione in caos", con quella "mobilitazione della pazzia" che i surrealisti chiamarono "*crétinisation*", al punto che Salvator Dalí può essersi tranquillamente spinto a dire: "«Chi non sa rappresentarsi un cavallo al galoppo su un pomodoro, è un idiota»".²² Bonito Oliva ragiona diversamente. A partire dalle avanguardie storiche fino alle ultime produzioni dell'arte, quando ha voluto affrontare l'iconografia religiosa l'arte l'ha fatto liberando il linguaggio e l'ottica stessa dell'artista, anticamente asservito a logiche esterne, estranee a quelle più pertinenti al processo creativo effettivamente in atto. L'ha fatto abbandonando ogni servitù a contenuti stabiliti a priori (servitù strutturalmente iconoclasta perché attenta al controllo dell'infedele e delle produzioni di quest'ultimo idolatricamente venerate). Se 'ciò' che è detto dipende da 'come' è detto, il 'come' stesso dipende dal 'ciò', e per Bonito Oliva proprio questo è inaccettabile, perché per lui è l'uomo manierista e solo lui che dimostra la liberazione del linguaggio ottico dalla cosa venerata e terribile, sacra e spigolosa (dura), che viceversa prima lo obbligava ad una e una sola prospettiva (rinascimentale) sul mondo, senza possibilità – vere – di tradimenti, lateralità, citazioni (innesti, collage penetrazioni).²³ Il fuoco del sacro – che per Bonito Oliva tradisce una iconoclastia di fondo (ecco l'intuizione che ci interessa) – è stato infine spento con l'estensione imprevedibile e la proliferazione caleidoscopica dei linguaggi, che però non è caos, come pensa Sedlmayr, ma guerra santa contro la ragione rinascimentale e le sue certezze operata dall'eroe moderno: l'artista. L'arte di quest'uomo, all'indomani della reazione manierista ai classici del Rinascimento (a Leonardo, a Michelangelo, a Raffaello...), è benedetta e come tale resta "una profonda esigenza dell'umanità". Solo una "perfetta completezza della forma" permetterà di "fondare la santità dell'arte, una delle ultime forme di spiritualità dell'uomo moderno, dopo la teologia di tante impossibili rivoluzioni succedutesi nel corso dei secoli."²⁴

Michele Bianchi e Paolo Fattiboni

1 A. Bonito Oliva, 'Arte santa', in Id. *Antipatia. L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 36, 32, 31, 30, 34, 37, 36,

2 E. Sendler, *L'icona immagine dell'invisibile. Elementi di teologia, estetica e tecnica*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1985, p. 38, corsivo nostro.

3 H. Küng, *Arte e problema del senso*, Queriniana, Brescia 1988, p. 40.

4 Il rischio di un uso feticistico dell'icona è il rischio fondamentale di

tale ambito della riflessione cristiana. Esso è segnalato da entrambi i soggetti della polemica, dagli iconoclasti come dagli iconofili. Sta qui la radice *strettamente* iconoclasta della costante obiezione ascetico-spirituale concernente la teoria antica dell'immagine. La paura per uno scadimento idolatrico dell'immagine è dunque radicata nell'elemento comune della polemica, come testimoniano le sottili distinzioni teologiche che si svilupparono in essa. Ora, nel testo sull'arte santa Bonito Oliva attribuisce l'atteggiamento fobico per le immagini anche ai difensori delle stesse. Ed egli per molti versi non ha torto. Il problema vero di una posizione del genere sta però in ciò, che l'odio per l'immagine che essa dice di vedere è indicato in modo *positivo*, come da fuori, sorta di aporetico 'a view from nowhere' di cui il suo sostenitore sembra non accorgersi. Sarebbe però davvero possibile – domandiamo – scrutare da fuori il cuore d'una tale problematica, nella quale, di tempo in tempo, forse ciascuno di noi si ritrova (è un'ipotesi, si faccia attenzione), senza calarsi invece nel sottosuolo del suo centro – il centro della stessa – possibilmente in modo ancora più profondo?

5 Cfr. T. Spidlik, 'Teologia dell'iconografia mariana', *La Madre del Signore*, vol. 6 della Collana *Parola, spirito e vita*, Bologna, pp. 243-54.

6 P. N. Evdokimov, 'L'arte moderna alla luce dell'icona', in Id. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, San Paolo 1990, p. 89.

7 Tela datata 1530. Siamo nel cosiddetto Rinascimento maturo, a un passo dal Manierismo, particolarmente studiato da Bonito Oliva.

8 F. Dostoevskij, *L'idiota*, Milano 1984, p. 269.

9 A. Hauser, 'Storia sociale dell'arte', Einaudi, Torino 1956, quattro volumi, vol. II, *Rinascimento Manierismo Barocco*, p. 153.

10 E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1954, p. 47.

11 A. Hauser, cit. *ibidem*.

12 E. Panofsky, cit., pp. 46 e 117.

13 A. Hauser, cit., p. 155.

14 *Ib.*, p. 160.

15 A. Bonito Oliva, *Arte santa*, p. 36.

16A. Bonito Oliva, 'Un'estasi ornamentale', in Id., *Minori maniere. Dal Cinquecento alla Transavanguardia*, Feltrinelli, Milano 1985.

17 Una prima impostazione di alcuni dei problemi qui affrontati è stata delineata in un nostro scritto pubblicato nel numero precedente di questa rivista col titolo: *Nota ad Hans Sedlmayr. 'Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica' del 1962*.

18 A. Bonito Oliva, *L'ideologia del traditore. Arte. Maniera, manierismo*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 16.

19 A. Bonito Oliva, *Arte santa*, cit., p. 37.

20 *Ib.*, p. 38.

21 H. Sedlmayr, 'Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica in riferimento ai Punti 23 e 41 delle raccomandazioni per il Concilio', tr. dall'inglese L. Cantoni e S. Viale, in Id., *La rivoluzione dell'arte moderna & Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica*, Cantagalli, Siena 2006, p. 174.

22 H. Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna*, in op. cit., pp. 105, 104.

23Cfr. A. Bonito Oliva, *L'ideologia ...*, cit., pp. 13-6.

24A. Bonito Oliva, *Arte santa*, cit., p. 37.

EXPLORA

C'è un Museo particolare a Roma non solo perché è dedicato ai bambini ma anche perché è un luogo dove i bambini sono protagonisti più che spettatori....

Explora è nato nel 2001, ricavato all'interno di un'area comunale dell'ex deposito tranviario dell'Atac in via Flaminia 80.E' gestito dal Museo dei Bambini, Società Cooperativa Sociale Onlus.

Gli spazi del complesso sono stati oggetto di un progetto di recupero ed adattamento alla funzione espositiva in collaborazione con l'Ufficio Progetti Città Storica del Comune di Roma. Ancora un esempio, nel panorama romano, di archeologia industriale, restituita alla città con la ristrutturazione dei vecchi edifici del deposito tranviario costruiti tra il 1870 e il 1920. Particolarmente suggestive sono le caratteristiche capriate reticolari, la ghisa del padiglione e le grandi pareti vetrate che insieme al lucernaio rendono lo spazio espositivo trasparente e creano un continuum con il giardino esterno dove vengono svolte alcune attività ricreative e giochi

all'aperto. Altro elemento distintivo è l'impianto fotovoltaico installato sul tetto del padiglione espositivo. Il lucernario sul tetto contiene ben 72 moduli in vetro. Per l'ombreggiamento della facciata sono state realizzate dodici pensiline fotovoltaiche sei delle quali sono ad assetto variabile in funzione delle stagioni.

Il sistema, indubbiamente innovativo, oltre ad autoprodurre energia per il museo, è anche una opportunità didattica per i piccoli visitatori, e non solo, sulle fonti d'energia rinnovabili e sull'uso razionale delle risorse a favore di uno sviluppo sostenibile. Grazie a tale installazione il Museo dei Bambini di Roma si inserisce nel panorama europeo con prestigio e grande visibilità e rappresenta inoltre il primo esempio italiano di integrazione architettonica di sistemi fotovoltaici su edifici storici. Attraverso il recupero e riqualificazione dell'intera area dell'ex deposito, il Museo è oggi un punto di riferimento importante per l'intera zona dove adulti e bambini hanno un motivo in più per andare. La visita all'interno di questo spazio espositivo sollecita atteggiamenti positivi verso l'intercultura, la cooperazione, il rispetto per gli altri e l'ambiente... perché non è un semplice museo. Explora riproduce infatti alcuni spazi della città con funzioni e mestieri dove i bambini possono osservare, toccare, sperimentare, fare in prima persona cose che spesso vedono fare agli adulti.... Una città tutta per loro dove attraverso l'esperienza diretta possono apprendere ed imparare tante cose.... Un'occasione da non perdere per bambini e genitori...un'esperienza da condividere per crescere insieme...Il padiglione è suddiviso in quattro sezioni con vari allestimenti caratterizzati da colori diversi. La prima sezione è dedicata all'Io. All'inizio del percorso il bambino può entrare in un pallone gonfiato che simula la pancia della mamma e dove si può ascoltare il battito del cuore....Si passa quindi in un vero e proprio studio medico dove si possono indossare camici bianchi, diventare dottori e scoprire i segreti del corpo umano....Dopo questa prima esperienza si passa alle successive sezioni dedicate alla società, all'ambiente e alla comunicazione. Nell'area riservata alla società, è riprodotta una grande piazza dove si affaccia un supermercato, una pompa di benzina, una fontana, un camion dei pompieri e qui i bambini possono sperimentare e simulare in prima persona vari mestieri....Nella sezione ambiente è ricostruita una casa speciale con spazi trasparenti: una casa ecologica perché alimentata dall'impianto fotovoltaico e rispettosa dell'ambiente perché ricicla i rifiuti che produce. Un'occasione per riflettere sul nostro modo di vivere e può essere un'occasione per cambiare piccoli comportamenti quotidiani che possono però migliorare la nostra vita. Infine la sezione della Comunicazione conduce alla scoperta della tecnologia e dei mass media: si sperimenta come e perché si comunica, come si "fa" la televisione, qual è il valore di una banconota, come viaggiano le lettere attraverso la posta pneumatica e sono ricostruiti l'ufficio postale e la banca. L'attività del Museo è arricchita inoltre da visite didattiche, feste di compleanno, campus, attivazione di vari atelier come "La carta riciclata" e "I libri parlanti"...E per finire è possibile trascorrere una notte al Museo, questa volta da soli, senza genitori: basta un sacco a pelo, uno spazzolino e l'avventura inizia!.....

Silvana Calò -
nfo@mdbir.it

Astrologia e arte

Nettuno e l'ispirazione

Sabbia a perdita d'occhio, tra le ultime colline e il mare – il mare – nell'aria fredda di un pomeriggio quasi passato, e benedetto dal vento che sempre soffia dal nord.

La spiaggia. E il mare.

.....Il cavalletto è ancorato con corde sottili a quattro sassi posati nella sabbia. Oscilla impercettibilmente al vento che sempre soffia da nord. L'uomo porta alti stivali e una grande giacca da pescatore. Sta in piedi, di fronte al mare, rigirando tra le dita un pennello sottile. Sul cavalletto una tela.....

(Alessandro Baricco "Oceano mare")

E' sempre difficile parlare di ispirazione artistica, di cosa differenzia una persona comune da un artista o comunque da un potenziale artista. Ci sono persone che, se pur non diventeranno mai dei veri artisti vivono la vita percependo la bellezza, i colori, le energie, con una diversa sensibilità, qualcosa che va al di là delle percezioni comuni. E' come se avessero scoperto un canale che gli permette di tanto in tanto di collegarsi al tutto. Nell'astrologia queste esperienze sono associate al pianeta Nettuno. Tanto più un tema di nascita riceve aspetti da questo pianeta tanto più la persona sarà sensibile a stimoli estetici di vario tipo.

Queste persone potranno diventare artisti nelle varie discipline, mistici, potranno dedicarsi agli altri o semplicemente anelare a qualcosa di lontano e irraggiungibile. Lo "scontento divino" di cui parlano molti astrologi riferendosi a Nettuno, costituisce un richiamo che se si riuscirà a tradurlo sul piano materiale, diventerà certamente creazione artistica. Non è forse l'arte la traduzione di visioni lontane?

Di altre percezioni?

Ho citato Baricco e il quadro cui si fa riferimento nella citazione iniziale che è delineato all'inizio del suo romanzo "Oceano Mare", in quanto il tema di nascita di Baricco riceve molti aspetti dal pianeta Nettuno di nascita e inoltre Nettuno è anche tradizionalmente il dio del mare: c'è uno stretto legame tra il mare e le energie stimulate dal pianeta. L'astrologia lavora con i simboli, con gli archetipi che possono essere letti a vari livelli.

Nettuno simboleggia una forza che è interamente al di là del nostro controllo, oltre i limiti della ragione. L'unico modo per poter veramente capire Nettuno è arrendersi alla sua influenza perché esso è per definizione e funzione al di là dei limiti. Quindi Nettuno è associato al mistero, al senso di unione, allo sviluppo spirituale, all'ispirazione. Si dice anche che rappresenti mancanza di norme, illusione, immaginazione. Nettuno rappresenta il bisogno di perdersi in un altro stato di coscienza, l'urgenza di fuggire da tutti i limiti dell'esistenza materiale.



Rita Pompei

soleinacquario@hotmail.com

puoi visitare il social network di astrologia :

www.soleinacquario@ning.com

Intervista di Manuel Cazzoli ad Alessandra Cesselon

Seconda parte.

5) Scelta dunque la forma come operi la composizione?

La composizione rappresenta per me la parte principale dell'opera. Nella composizione ricerco principalmente l'equilibrio delle forme nello spazio. Per ottenere questo equilibrio è importante ogni elemento. Per prima cosa scelgo la qualità del supporto: tela, carta ecc, la forma del supporto: quadrato, rettangolare, ecc. poi scelgo la sua grandezza. Questi tre elementi congiunti condizionano l'aspetto formale e la composizione.

La variazione anche di uno solo di questi elementi modifica la composizione.

La creazione effettiva quindi, benché programmata preventivamente mediante vari progetti, prove, schizzi, ascolti musicali, letture ecc. realizzate nella fase pre-esecutiva, avviene pertanto come in una sorta di trance cosciente. La pratica della realizzazione

dell'opera somiglia ad una scrittura automatica nella quale convergono le esperienze, le reminiscenze, le conoscenze, i progetti e ovviamente la tecnica.

Di solito avviene una concomitanza tra progettazione, creazione ed esecuzione. La riflessione deve esserci stata a priori e non deve avvenire durante la prassi esecutiva. L'intelletto è la chiave a priori ma deve limitarsi a seguire la materia, mai prevaricarla.

L'atto creativo è per me realmente un continuo *work in progress* nel quale la composizione stessa

avviene per giustapposizioni di elementi che vengono a strutturarsi come autonomamente, momento per momento, nel tempo dell'esecuzione dell'opera.

Il processo avviene secondo le regole che io stessa ho stabilito e alle quali mi attengo per arrivare al risultato definitivo.

I pesi luminosi e cromatici delle forme geometriche, delle macchie, dei segni, della materia, iniziano a formarsi sotto le mani e di volta in volta vengono equilibrati con altre forme, fino alla

risoluzione finale. Lo scopo è quello di dominare o talvolta collaborare con la materia per consentire un'opera coerente e originale.

Nessun modello o esempio deve essere fisicamente presente.

Deve essere tutto patrimonio già interiorizzato.

Nella realizzazione di un astratto non c'è alcun approccio sentimentale. Non mi interessano esperienze legate alla emotività o alla fantasia in quanto per me limitative della libertà della risoluzione formale finale.

La fase della progettazione può essere già nelle modalità esecutive insite nell'atto dell'apposizione del primo segno, oppure può essere esausta nelle decine di piccole opere precedenti.

6) Come nasce una tua opera e qual'è il tuo metodo pratico per la sua l'esecuzione?

Il mio approccio alla tela dipende dal tipo di progetto pittorico perseguito.

Per i temi primari quando ho scelto la forma astratta, ho usato un linguaggio essenzialmente cromatico con colori non costruttivi, destrutturando i temi, scandendoli in campiture. Di solito c'è assenza

totale di ombre e chiaroscuri allo scopo di pervenire quanto più possibile a una visione rarefatta e intellettuale di ogni aspetto naturale.

Più difficile rispondere alla domanda diretta: come avviene la nascita dell'opera? I processi interni sono assolutamente inspiegabili.

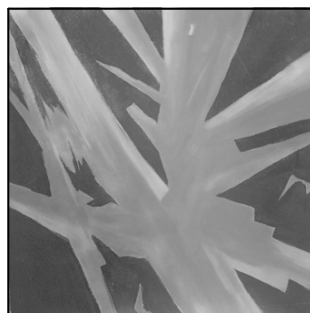
La prima pulsione è assolutamente fisica e corrisponde quasi ad un bisogno primario di creatività.

Talvolta inizio con l'idea di un colore e lo pongo sulla tela senza mediazioni; col mezzo adeguato come dicevo al supporto e alla sua misura. Poi verifico la forma in relazione ai repertori che prediligo. Solo in un secondo tempo la verifico e questa forma/colore primaria diventa contenuto e causa di autogenerazione di altre forme. A quel punto la regola è formata e il lavoro procede.

Mi trovo spesso ad aver iniziato alle nove di mattina poi arrivano le nove di sera senza che io me ne sia accorta. Il tempo si ferma in una concrezione che comprende solo me e l'opera. La pittura, scultura, il testo, siamo tutt'uno. Tutto si concreta nell'oggetto che creo. Durante l'esecuzione non ho sentito fame o sete. Sono sposata e felice come in qualunque atto d'amore.

La lettura ripetuta dei vari parametri possibili di un'opera pittorica: colore, forme, suggestioni, crea un livello temporale che supera lo spazio e moltiplica i punti di vista.

Dipingere è un'esperienza davvero speciale.



7) Il rapporto tra la tua pittura e la musica?

La musica che prediligo non si basa sull'armonia ma sulla melodia. La melodia è un segno lineare. I miei quadri che giudico legati alla musica sono quadri senza disegno preventivo, non c'è contorno eppure la linea fa parte del linguaggio usato. E' dentro

l'opera anche se non si vede. La musica è dentro l'opera e si vede!

Il collegamento musicale più diretto è con le linee melodiche più rarefatte: il suono semplice delle ballate irlandesi, un assolo di jazz, ma soprattutto il pianoforte di Erik Satie, che nelle Gymnopedie distacca le note ad una ad una come preziose perle sonore. Nella mia pittura i colori puri le scansioni semplici di piani creati da campiture di colore fanno le funzioni delle note. I cunei rappresentano le note acute mentre la campitura larga, le note profonde. Spesso non c'è nessuna tramatura polifonica nei miei quadri solo una semplice melodia cromatica che si snoda su più livelli di lettura e che può essere ascoltata come suonata da vari strumenti. La chitarra, il sax, il piano. L'improvvisazione è sempre programmata e non si perde in rivoli e abbellimenti. La sinfonia è rara ma non assente. Il contrappunto sempre presente. La monodia del trovatore medievale è dominante.

8). La composizione pittorica astratta ha a che fare con materiali puri come il suono?

La pittura astratta nel mio caso è funzionale alla semplicità della scelta formale e compositiva non artefatta e costruita, ma esecutivamente libera e dettata da gesti e movimenti semplici. I suoni che sottintende sono in stretto rapporto coi suoni semplici della natura, formalizzati sin dall'antichità nella creazione di strumenti

musicali arcaici e incontaminati. Nel contempo il suono/colore che propongo rappresenta efficacemente con un'espressione fisica l'idea stessa dell'astrazione.

Ad ogni colore o gamma chromatic corrisponde un suono o una scala musicale.

9) Potresti descrivere il rapporto tra il 'segreto' dell'opera e ciò che di essa si mostra?

Il segreto dell'opera appartiene ad un livello ulteriore rispetto all'aspetto definitivo voluto dall'artista. La soluzione finale e si realizza nello sguardo di chi guarda e anche dell'artista stesso. Io stessa non sono sempre cosciente delle componenti altre che si celano nel quadro. Questo avviene in particolare nell'astrazione, nella quale le forme non possono e non debbono essere tutte completamente controllate. Il margine di casualità presente nell'astratto non deve superare il controllo dell'io cosciente, ma la sua presenza è garanzia di quella componente che mette l'artista in contatto con un diverso livello di coscienza

Alessandra Cesselon

Mostre a Roma

1)**Piero Guccione.** Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma . fino al 25 gennaio 2009

2) **Alexander Calder.** Dal 23 ottobre 2009 al 14 febbraio 2010, Palazzo delle Esposizioni.

3) Mostra dedicata al paesaggio laziale nel '600 e '700. Villa d'Este. Fino al 1 novembre 2009

4) **Speculazioni d'artista.** Selezione di opere di artisti contemporanei. Museo Carlo Bilotti. Fino al 4 ottobre.

5) **Giorgio de Santis** " Futurismo" Museo Nazionale di Palazzo Venezia. settembre 2009 - 4 ottobre 2009

6) **Pasquarosa.** Casino dei Principi di Villa Torlonia dal 24 giugno al 25 ottobre 2009.

7) **Deredia** - Sculture monumentali - Colosseo, Piazza Barberini, Piazza S. Lorenzo in Lucina, Foro romano Via sacra. 23 giugno - 30 novembre 2009.

8) **New York Minute:** 60 artisti della scena newyorchese. Macro future. Dal 20 settembre al 1 novembre 2009

9) **Gino Marotta**
MACRO. II Piano D: Dal 13 Ottobre

10) **Macrowall: Alessandro Pessoli.**
MACRO. II Piano S: Dal 13 Ottobre

" Merito compiuto senza pretese
nutre gli esseri senza impadronirsene
l'eterno Tao non agisce
e riesce in tutto."

Lao Tse

Ho udito,
il vento trasporta
le voci più strane,
una mirabile sinfonia di parole:
"La lunga notte:
Il suono dell'acqua
dice quello che penso"
Ho udito in silenzio.
I pensieri si sono disciolti nel buio:
il grido di un gabbiano,
la nona sinfonia,
il sorriso della Sfinge,
il dondolare di una barca,
il pulsare delle mie vene...
"- Che cosa è la verità? -
-La nube è nel cielo
e l'acqua nella brocca-"
Il grido dei gabbiani
il latte della mia musica,
il vento
e la notte accovacciata,
e poi l'ondeggiare dell'acqua,
sempre dell'acqua
sempre dell'acqua.
Così,
nella nebbia del mattino
"Fumo di sterco
entra nel palazzo".

Bruno Lanzalone

Sera

Meraviglia,
uno squarcio d'azzurro,
l'erba alta si scuote
nel vento d'aprile.
Nuvole che si sformano
e si raccolgono
al sole morente.
Vibrano luci lontane.
La sera cade
un poco ancora
e i miei pensieri
rincorrono il tempo che fugge
e le rondini
scagliano saette
nel cielo ora di fuoco.
Poi la sera ricopre
la lunga teoria dei cipressi lontani.
La sera avvolge
pensieri spenti,
pensieri sempre uguali
e più spenti ogni giorno.
La meraviglia
Si scioglie nell'oblio.

Bruno Lanzalone



Luigi Bonfà - In alto: Malinconia. Al centro: Schizofrenia . In basso : Suggestioni n. 3

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 Nanodisinfezione® (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



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

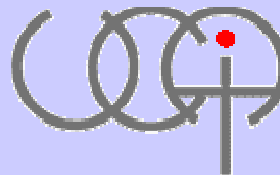


Luigi Bonfà: Il volo del gabbiano

U.C.A.I.

Unione Cattolica Artisti Italiani

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



gallerialapigna@yahoo.it

TIPOLITOGRAFICA dE CESARE

TEL.: 0627800729