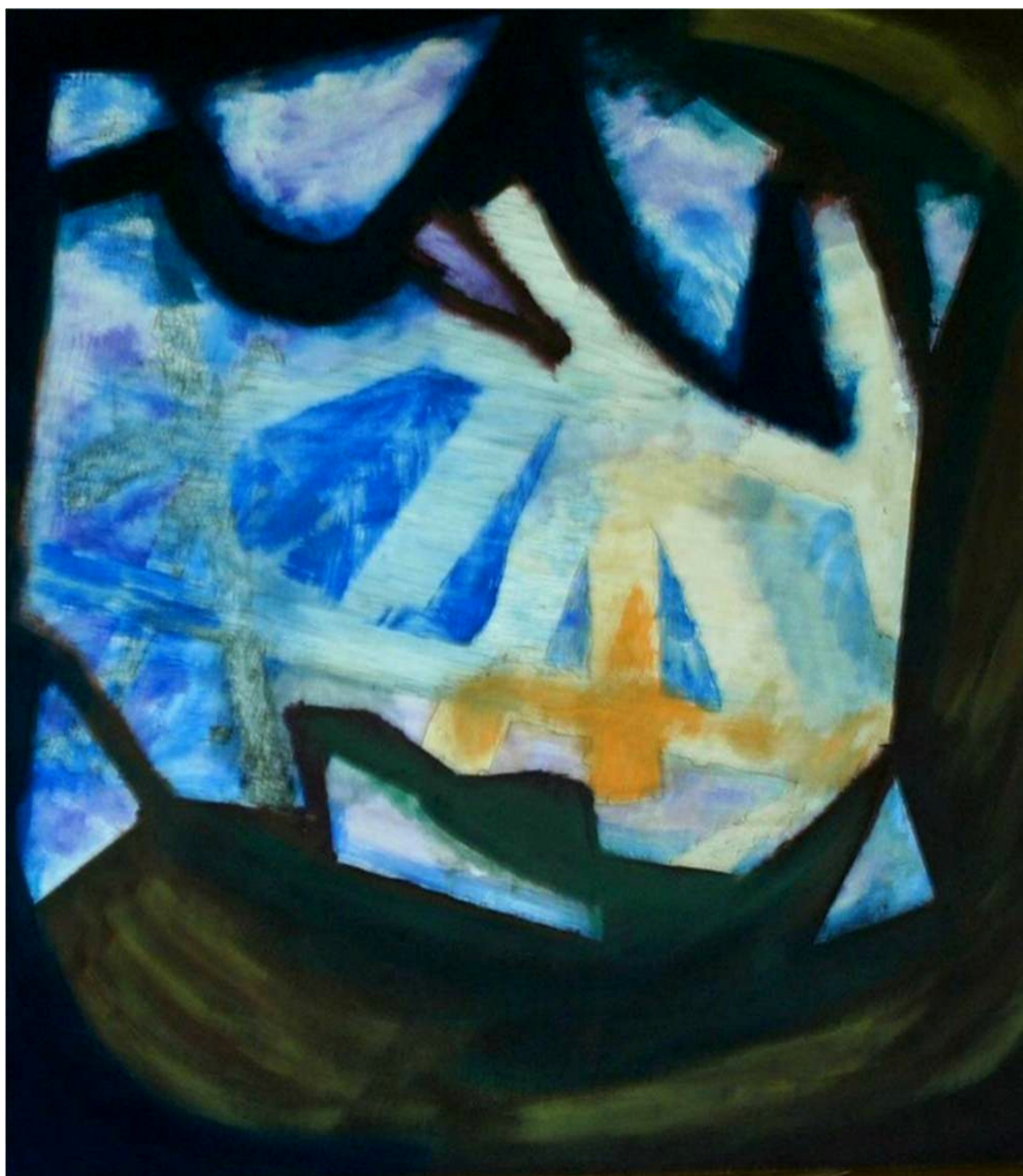


IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico trimestrale di arte e cultura
Anno III N.10 Luglio Agosto Settembre 2010



Libera...mente - *Silvana Calò*

Tutto è iniziato da qui.....

E ho cominciato a volare, sorvolare

Come un aquilone ho iniziato a volare tra architetture, visioni, sogni.....

Un volo per indagare un mondo immaginato, inventato, forse sognato.

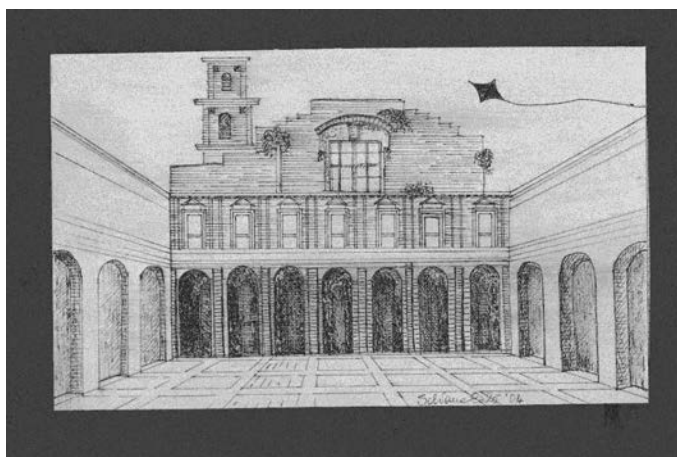
Mi piaceva immaginarmi come un aquilone, perché il suo volo è leggero, lento e permette di vedere dall'alto molte cose in un viaggio idealmente rallentato e quindi più attento a ciò che si incontra.

E da qui sono nate riflessioni visive sul naturale e sull'artificiale: luoghi reali, luoghi immaginati, ma tutti rigorosamente solitari, quasi a sottolineare una riflessione sul *genius loci*.

Un dialogo continuo tra "artificiale" e "naturale". Architettura e mare: un tema ricorrente per unire due antiche passioni.

E il *genius loci* coincide con la memoria stessa dei luoghi conosciuti, visitati, vissuti e quindi fatti propri in un dialogo continuo con il proprio io.

...E l'aquilone si chiama Sil



Durante il volo ho fatto alcuni "incontri"....



Ho incontrato scrittori, poeti, maestri buddisti, studiosi,

filosofi e insieme a loro ho incominciato a volare,

insieme a loro ho imparato a sognare....



IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico di arte e cultura

dell'Associazione culturale "Terra d'Arte".

Anno III n. 10 Luglio Agosto Settembre 2010

Direttore responsabile: Nicolo' Corrado

Capo redattore: Bruno Lanzalone

Comitato di redazione: Alessandra Cesselon, Diego Petruzzi, Stefano Valente, Luigi Bonfà.

Collaboratori: Silvana Calò, Silvia Lanzalone, Michele Bianchi, Emiliano Paolini.

Recapito redazionale: via Sassonegro 75, Roma.

Per info, pubblicità e recensioni telefonare al

3201491214 o al 3383827402

Email: terradarte@ymail.com

Blog: terradarte.wordpress.com

Reg. n. 86/2008 – 6 Marzo

Trib. Civ. di Roma



SOMMARIO

- 1)pg.3 Per un confronto...Bruno Lanzalone
- 2)pg.4 Voglia d'emozioni...Alessandra Cesselon
- 3)pg.4 Riflessioni su...Bruno Lanzalone
- 4)pg.5 Oltre la rappresentazione. Diego Petruzzi
- 5)pg.6 Arte ed emozione. Stefano Valente
- 6)pg 8 il Manierismo, la maschera...Diego Petruzzi
- 7)pg.9 Suoni scolpiti... Silvia Lanzalone
- 8)pg.12 I mostri sacri... Bruno Lanzalone
- 9)pg.12 Dalla via Nomentana... Alessandra Cesselon
- 10)pg.13 Una visita al Maxxi... Bruno Lanzalone
- 11)pg.14 Sulla poetica... Claudio Monachesi
- 12)pg.15 Riflessioni... Bruno Lanzalone
- 13)pg.16 L'arte in riva al mare...Silvana Calò
- 14)pg.17 L'arte di Pietro... Giorgio Palumbi
- 15)pg.17 L'apoteosi... Claudio Monachesi
- 16)pg 18 Mostra Esperienze estetiche
- 17)pg 19 L'arte di Silvana Calò. Silea Balano

Per un confronto sull'arte di oggi.

La crisi dei valori nella società contemporanea nessuno la scopre oggi e le sue radici sono lontane e complesse. Ma comunque lo sconcertante nel mondo di oggi non è quello della crisi, ma che non si notano vere reazioni al radicarsi della crisi nelle coscienze, quasi che l'uomo abbia gettato la spugna di fronte al nulla che sembra da tutti i lati aggredirlo. La paura di fronte ad ogni convinzione "forte" che possa prevalere nel mondo attuale, se appare giustificata dagli orrori recenti scaturiti da regimi che di tali convinzioni erano portatori (oltre le cadute in sede teoretica di molti presupposti di queste convinzioni) non legittima peraltro una consapevole e rassegnata rinuncia, come spesso oggi accade. I pensieri "deboli" per intenderci, il senile attenersi alle opinioni dei più, alle opinioni del "conviene alla città" (Protagora).

In realtà la civiltà contemporanea è in possesso di una grande conquista. Una volta le fedi si scontravano generando violenza e morte: cattolici e protestanti, cristiani e infedeli, fascismo e democrazia...Oggi una più consapevole maturità, unitamente a un attaccamento alla vita viscerale e quasi convulso, genera la rinuncia allo scontro violento e l'acquisizione di una socratica disposizione al dialogo. Oggi non si manda al rogo Giordano Bruno perché la pensa diversamente, ma si dialoga con Giordano Bruno per un incontro - confronto. Ma tutto questo non comporta una rinuncia, la rinuncia cioè a visioni del mondo che si credono fondanti e fondate. Comporta soltanto il non fare di queste convinzioni una bandiera che generi guerre e morti e stragi. Significa acquisire finalmente una capacità di maturare scelte in una verifica continua, in una crescita che viene dalla acquisizione di dati, di esperienze che possono portare a correggere o ad arricchire precedenti consapevolezze.

Ciò vale anche per l'arte. Ove venga fuori che, nell'arte, la mente ha i suoi limiti ed è necessario che si faccia prestare dal sentimento qualcosa perché essa si rinvigorisca di nuova linfa, forse si potrebbe fare strada riguardo all'arte una concezione più rispondente.

Cosa può generare una sedia messa in un museo o un pupazzo che fuoriesca dal pavimento, se non una noiosa e contorta valutazione mentale?

Duchamp scriveva che l'arte deve far riflettere, deve far pensare... benissimo dico io, questo è necessario ma non sufficiente. Pertanto qualche concessione all'affermazione di un'arte che sia **anche e non soltanto** "retinica" forse alla fine non guasterebbe.

Bruno Lanzalone

Voglia d'emozioni, nella vita e nell'arte

Un pubblico attento e interessato, trasversale ai municipi IV e V, ha animato la manifestazione alla Vaccheria Nardi

L'interesse per l'arte figurativa non è stato il solo elemento d'interesse per coloro che sabato hanno affollato la sala incontri della biblioteca Vaccheria Nardi. Il *finissage* della mostra "Dipingere Emozioni" curata dalla dott.ssa Alessandra Cesselon e conclusa il 24 Maggio proponeva la meditazione di alcune frasi di artisti famosi. Tra le più significative quella di Paul Klee: "L'arte è una similitudine della creazione. Essa è sempre un esempio, come il terrestre è un esempio del cosmico...Dietro la pluralità delle interpretazioni possibili, resta pur sempre un ultimo segreto...e la luce dell'intelletto miseramente impallidisce." Nel corso del convegno il critico Umberto Milizia ha esemplificato alcune problematiche dell'arte contemporanea raccontando la sua esperienza personale con Burri. Un video curato e musicato da Angelo Gentile ha mostrato le creazioni degli artisti espositori: Olesia Bilinska, Bruno Lanzalone, Aldo Terrusi, Alessandra Cesselon, Tina Stati, Anna Rodiani.

Interessante l'intervento di Bruno Lanzalone con la sua pittura filosofica e di Wojciech Janikosky che ha affrontato il tema dal punto di vista psicanalitico. L'incontro ha coinvolto altre tipologie di artisti sul tema delle emozioni, come è nello stile del movimento "La Transcritica" promotore della manifestazione: Ernesto Quartullo ha cantato una canzone dedicata a Van Gogh, ed Emiliano Paolini ha suonato un suo brano; Alessandra Cesselon ha cantato due brani di musica rinascimentale; la pianista Fernanda Guglielmotti ha eseguito alcune composizioni di Chopin nell'anno delle celebrazioni per il grande compositore che ha dedicato all'emozione tanta della sua musica. La responsabile della "Transcritica", ci ha anticipato le prossime iniziative: per la "Festa del Cinema" di ottobre è in preparazione una interessante mostra dedicata alla pittura nel manifesto cinematografico del dopoguerra.

Alessandra Cesselon



Riflessioni su "Dipingere emozioni"

Tengo innanzitutto a precisare che il titolo della mostra, "Dipingere emozioni", va inteso a mio avviso, non nel senso che l'artista nel momento in cui produce l'opera, e il pittore in particolare quando dipinge, prova quelle emozioni che nello stesso istante poi trasferisce sulla tela. Quando dipingo, nella grande maggioranza dei casi, e in genere credo che questo avvenga per molti artisti, quando dipingo *rappresento* emozioni, non necessariamente *provo* emozioni. Le emozioni, il sentimento, sono già rasserenati, non presenti in tutta la loro forza coinvolgente, solo così è possibile rappresentarli in forma artistica, altrimenti si rischia di cadere in effusioni e sfoghi sentimentali che poco hanno a che fare con l'arte. L'arte è momento di rasserenamento in cui l'emozione è filtrata e trasformata dalla sua forza quasi magica. Dire comunque che nel momento della produzione artistica il momento emotivo è superato in un rasserenamento, non vuol dire che la produzione artistica non sia legata al sentimento, ma che invece è legata a un particolare tipo di sentimento che è quello estetico in cui il sentire è trasfigurato e diventa lirica, diventa canto, diventa musica, diventa visione, diventa arte. La magia dell'arte sta in questa trasformazione, in questa trasfigurazione, in questo esprimere il sentimento in forme, colori, suoni, parole.

Poi è innegabile l'intervento del pensiero che ordina, conferisce equilibrio o squilibri equilibrati all'opera, così che il sentimento acquista contenuti e vigore o appare racchiuso in regole, controllato, incanalato in forme. Altrimenti non si spiegherebbe per esempio il geometrismo nell'arte, di cui anche in questa mostra sussistono vari esempi, non ultimi i miei quadri in cui le forme geometriche, anche se non rigorosamente definite sono presenti, ed esprimono stati d'animo ricorrenti e modi di essere.

Ma il pensiero spesso prevarica e si arroga diritti che non sono i suoi, infatti, spesso e ancora oggi spesso, procede da solo perdendo i contatti con la sua origine, l'opera d'arte, diventando questa per esempio nella corrente artistica del concettualismo addirittura intercambiabile.

Esprimo una mia opinione, ma il concettualismo ha forse decretato nella storia dell'arte la vera morte dell'arte, e in questa la profezia hegeliana sembra aver realizzato il suo compimento. Ancora oggi prevale un'arte eminentemente mentale da cui è assente quella *folgorazione* che solo il sentimento può dare e animare e quindi dare veramente vita al prodotto artistico. La mostra "Dipingere emozioni" vuole essere allora una riaffermazione della centralità del sentimento nell'arte, oggi troppo spesso ignorata, intorno ad esso ruota l'opera d'arte e da esso riceve l'anima e la sua linfa vitale.

A proposito degli stati d'animo anche la mia arte intende esprimere stati d'animo. Ricordo che in questa mostra ho presentato quattro opere che in ordine ideale rappresentano tematiche ricorrenti nella mia produzione artistica, che sono l'espressione di una ricerca rivolta al conseguimento di individuabili obiettivi esistenziali. Procedendo da destra verso sinistra, la mia prima opera dal titolo "Contrasti", esprime le tensioni, le lotte che ho sperimentato nel corso della mia esistenza e che si concretizzano nell'opera nella linea retta, nelle diagonali, intrecciate in labirinti,

che sono i labirinti esistenziali, quelli dai quali credo nessun essere umano possa dire di essere esente.

Le due opere centrali rappresentano una fase di ricerca di equilibri in cui le tensioni si presentano già rasserenate in forme pacate e alla ricerca di una sempre problematica armonia.

Ma è nell'ultima opera, quella di sinistra, dal titolo "L'ora del sogno" in cui la tormentata ricerca trova il suo approdo, la sua sponda dorata. (Preciso che questa è la mia ultima opera in ordine di tempo e che intendo sperimentare a lungo questa forma espressiva in nuovi quadri e pitture).

Alla linea retta, simbolo per gli antichi filosofi pitagorici di imperfezione, si è contrapposta la linea curva, il cui compimento è il cerchio, figura geometrica perfetta, per i pitagorici e per tutta l'antichità greca.

La linea curva è espressione di dolcezza, di armonia. E la luce... la luce che permea di sé quest'ultima opera, la luce è il simbolo del divino...

Non dico altro, solo aggiungo che forse a un'arte come quella contemporanea, piena di contraddizioni e di problematiche in cui il negativo è spesso troppo in primo piano e il positivo è ignorato o nascosto, non farebbe male una ricerca che vada oltre la soglia, che apra spiragli, che attinga alla fonte, alla radice del mondo manifestato e delle forme, che apra in qualche maniera alla causa prima, all'Assoluto, a Dio.

Bruno Lanzalone

"Per questa sua immanente eticità l'arte è stata sempre la grande educatrice del genere umano, ed è **stata sempre falsa l'arte corrottrice**. Falsa perché unilaterale e parziale, laddove l'arte è sempre totalità spirituale. Il brutto non può essere che l'espressione di sentimenti, in cui l'uomo non ha raccolto tutto se stesso: in altri termini sentimenti superficiali non profondamente sentiti.

Giacché la mancanza di serietà (di quella serietà che occorre all'arte come alla morale), la leggerezza, la frivolezza, donde germinano il capriccioso il burlesco, l'arcadico, il gonfio, l'erotic ecc., è mancanza di sentimento, il quale quando c'è, è tutto: universale, infinito

Come l'anima di cui è essenza... E questa universalità e infinità del sentimento, è l'umanità della vera arte, che, pur esprimendo il più riposto segreto di ciascuno degli uomini, si trova ad essere quello che di più profondo è nell'anima di tutti gli uomini, al di là di ogni limite di tempo e di luogo."

G. Gentile - La filosofia dell'arte in compendio - Sansoni - Firenze. Pag. 177.



"L'ora del sogno"
(circuiti di luce)

*Bruno
Lanzalone*

Oltre la rappresentazione

Visitando la mostra fotografica "Il Passato è un mosaico da incontrare" di Nino Migliori, fotografo di grande qualità, in contemporanea al Vittoriano con la mostra di documentazione fotografica d'epoca, sull'Unità d'Italia, di fine '800, si può pensare, come l'uso della fotografia, ha portato la rappresentazione "oggettiva" del visibile al suo limite realistico. Naturalmente parliamo di ciò che è visibile all'occhio umano, poiché la percezione che va oltre la nostra vista è possibile solo con l'uso di strumenti ottici o di emissioni particolari di radiazioni luminose. Basta vedere la mostra sull'Unità d'Italia, per capire come l'800 positivista avesse trovato nel mezzo fotografico, lo strumento ideale, per la rappresentazione oggettiva della natura e al tempo stesso della possibilità "tecnica" di esperire il mondo. Le foto che si vedono, non fanno altro che ribadire le inquadrature della pittura classica, presa come esempio e antecedente della stessa indagine oggettiva e naturale del mondo. Se poi si passa alla mostra di Nino Migliori, si vede come evolve la tecnica fotografica, liberandosi dei modelli classici e scoprendo la possibilità di cogliere il soggetto della rappresentazione, nella sua spontaneità e nel gesto istantaneo. Ecco quindi, che il centro della rappresentazione non è più l'inquadratura ma il soggetto o l'oggetto, senza nemmeno l'abbellimento della posa; così la fotografia diviene strumento efficacissimo di documentazione della realtà sociale e con molti limiti psicologica umana. La foto nella sua icasticità e immediatezza diviene più potente del mezzo letterario nella documentazione delle condizioni di vita dell'uomo. Però qui tocca il suo limite e si trova di fronte a ciò che sta oltre la rappresentazione fisica o realistica del soggetto, paradossalmente proprio la fotografia pone il problema di quello che è oltre la visione retinica della realtà. Essa più di ogni altra cosa mette in discussione la rappresentazione del reale.

Diego Petrucci

Arte ed emozione

Le brevi considerazioni che seguiranno sono state scritte sull' occasione della mostra di pittura "Dipingere emozioni", organizzata dal movimento culturale "La Transcritica" in collaborazione con Le Biblioteche di Roma e svoltasi dal 14 al 24 maggio del 2010 presso la Biblioteca Vaccheria Nardi di Roma. La Dottoressa Alessandra Cesselon, che è la curatrice della mostra, così si esprime volendo riassumere il senso della iniziativa: "L'emozione può essere libera e spontanea o imbrigliata in forme e concetti, ma è l'elemento primo della espressione artistica. Questa esposizione presenta una selezione di artisti che hanno scelto di rappresentare con le proprie opere la componente emotiva dell'animo umano". Quanto qui scritto vuole essere un primo approfondimento della questione.

Da quando è entrata (definitivamente?!) in crisi una concezione mimetico-riproduttiva dell'arte sempre più spesso riguardo a questa o quell'opera d'arte *si sente dire* che trasmette emozioni, che comunica ed esprime emozioni oppure (peggio!) che raffigura emozioni. Va da sé che queste emozioni sono le emozioni dell'artista, che realizzando la *sua* opera non farebbe altro che trasmetterle al potenziale fruitore, il quale da parte sua, accogliendo tali emozioni e facendole risuonare in sé, venendo da queste emozionato vivrebbe una particolare esperienza emotiva (più o meno intensa), in cui consisterebbe il piacere che l'opera dovrebbe suscitare ed in cui essa stessa troverebbe la sua effettiva consistenza.

Ma cosa generalmente si intende quando nei contesti che abbiamo appena delineato si parla di "emozione"? Si intende un particolare tipo di esperienza *interna* che di solito viene chiamata non solo dai filosofi "esperienza vissuta" e che ha uno statuto di carattere psicologico se non addirittura psicologistico, per cui l'emozione viene spiegata e compresa come uno stato psichico interno ad un soggetto inteso non tanto come soggetto conoscente che, quindi, si relazionerebbe per opposizione ad un oggetto al fine di conoscerlo, né tanto meno come soggetto semplicemente senziente, cioè affetto dall'esterno da questa o quella sensazione, bensì inteso come un soggetto irriducibile ad oggettività proprio perché costituito da vissuti psichici inoggettivabili che pure possono e devono essere comunicati anche se non attraverso una conoscenza di tipo scientifico. Tale soggettività inoggettivabile, però, pur essendo costituita da queste esperienze vissute ed in esse consistendo è ben centrata su di sé e tali vissuti sono qualcosa che le appartiene e che fa di questa soggettività qualcosa di separato dal resto al modo in cui un interno è – più o meno rigidamente – separato dall'esterno, per cui questa soggettività insieme ai suoi vissuti psichici viene caratterizzata come interiorità e proprio per questo suo carattere di interiorità si distingue da tutto il resto che, invece, può essere oggettivato senza con ciò perdere qualcosa di essenziale alla sua natura. La soggettività, invece, essendo costituita da queste esperienze vissute, che solitamente vengono chiamate anche "emozioni", sarebbe propriamente inoggettivabile e, quindi, non esteriorizzabile a meno di perdersi come quella soggettività che è.

Eppure tali vissuti interni debbono essere *in qualche*

modo trasmessi, comunicati, espressi, ma non li possiamo oggettivare come se si trattasse di cose e quando lo facciamo – così come fa e deve fare la psicologia sperimentale – li riduciamo a stati psichici interni che possono addirittura essere misurati. In questo modo la psicologia sperimentale pretende di conoscere tali stati interni, ma per conoscerli deve inevitabilmente ridurli ad oggetti così reificandoli e perdendone il tratto precipuo: quello di essere componenti di quella soggettività soggettiva appunto perché inoggettivabile (a meno di perderla) che abbiamo chiamato "interiorità". Eppure tali emozioni, o meglio: tali esperienze vissute devono poter essere comunicate ed espresse e sarebbe proprio l'arte ad esprimerle e comunicarle attraverso mezzi e modalità costitutivamente diversi da quelli propri alla conoscenza scientifica, che è sempre una conoscenza oggettivante e, quindi, incapace di cogliere quanto di più caratteristico hanno questi vissuti interni e cioè la loro inoggettivabilità in quanto vanno a costituire quella soggettività del soggetto da noi riassunta nella nozione di "interiorità".

Alla base di questa concezione della soggettività – per cui la soggettività sarebbe compresa o come stato psichico interno o come esperienza vissuta – c'è una netta distinzione-opposizione di e tra interno ed esterno, a cui si sovrappone (acriticamente) la distinzione-opposizione di e tra soggetto ed oggetto a causa della quale la soggettività non sarebbe nient'altro che interiorità e per questo fondamentalmente inoggettivabile e, quindi, non conoscibile attraverso i mezzi messi a punto dalla scienza, la quale, invece, in quanto oggettiva ed oggettivante neutralizzerebbe quella componente emotiva-emozionale che è sempre presente nel soggetto (anzi: che è il soggetto!) quando questi fa esperienza di qualcosa. Ora tale componente non solo psichica e psicologica (di cui si dovrebbe propriamente occupare la psicologia sperimentale), ma anche e soprattutto emotiva della conoscenza del soggetto deve in qualche modo essere comunicata ed espressa proprio perché l'esperienza delle cose e del mondo, che noi abbiamo e facciamo, si articola grazie ed attraverso una polarità soggetto-oggetto; perciò si deve dar conto anche di quella componente soggettiva che accompagna sempre la nostra conoscenza oggettiva. Queste ultime considerazioni possono aiutare a comprendere perché si tende a distinguere due diverse e forse opposte modalità conoscitive: l'una espressione della componente oggettiva e l'altra espressione della componente soggettiva della conoscenza (si distingue, per esempio, tra scienze della natura e scienze dello spirito), per poi individuare (per esempio, ma non solo) nell'arte l'ambito in cui in qualche modo si fa esperienza proprio di quella esperienza vissuta chiamata generalmente emozione e che è espressione di quella interiorità inoggettivabile, che è l'interiorità intesa come soggettività soggettiva. L'artista attraverso l'arte sarebbe in grado di esporre (comunicare e/o esprimere) tali emozioni all'esterno (all'esterno del soggetto - naturalmente) senza oggettivarle o reificarle; per cui nell'opera d'arte l'artista esprimerebbe quelle esperienze vissute (sentimenti, emozioni ecc.) secondo una modalità che è a loro propria perché non le oggettiva in un discorso che si voglia scientifico-conoscitivo, ma le comunica ed esprime rispettando la loro irriducibile soggettività. Da questo punto di vista (per esempio, ma non solo) nell'opera d'arte

troverebbe espressione l'interiorità inoggettivabile di quella che abbiamo chiamato soggettività del soggetto.

Con quanto appena scritto abbiamo cercato di descrivere in estrema sintesi alcuni dei presupposti impliciti nel discorso di chi riduce l'arte e l'opera d'arte a comunicazione e/o espressione di emozioni. In questa concezione presupposta l'artista dovrebbe ex-primere (premere fuori, mettere fuori) qualcosa di irriducibilmente interiore, una sua personalissima esperienza vissuta in modo tale da essere in grado di comunicarla al fruitore e così provocare in lui quella particolare specie di piacere (inconfondibile con un qualsiasi tipo di piacere empirico) che è il piacere estetico e che consisterebbe nel rivivere e riverberare quella stessa emozione vissuta dall'artista e che l'artista avrebbe espresso cercando di comunicarla all'altro. Ma questo modo di vedere le cose va incontro a tutta una serie di questioni che non ci consentono di accettarlo acriticamente. Innanzitutto se il piacere estetico consiste nel comunicare (comunicazione emotiva e non informativa, ma pur sempre comunicazione) una emozione e se qui per emozione si intende uno stato psichico interno appartenente ad un soggetto singolo e, quindi, unico ed irripetibile, ci troveremo di fronte al paradosso di una comunicazione che vuole comunicare proprio ciò che è incomunicabile (per sfuggire la difficoltà di solito si parla di una particolare specie di comunicazione emotiva chiamata generalmente empatia). Abbiamo notato come la comunicazione e/o espressione della emozione – in quanto espressione ovvero esteriorizzazione – ci metterebbe di fronte ad una altrettanto paradossale oggettivazione dell'inoggettivabile. L'unico modo per far fronte a queste come ad altre difficoltà, a cui va incontro questo modo di vedere le cose, è quello di mettere radicalmente in questione i suoi presupposti ovvero è quello di criticare quelle distinzioni-opposizioni accettate acriticamente che stanno alla sua base e, cioè, le opposizioni interno-esterno, dentro-fuori, soggetto-oggetto, impressione-espressione, vissuto-conosciuto. Prima di tutto dobbiamo cercare di liberare l'emozione dallo *spazio segregato della psicologia* in cui per troppo tempo è stata chiusa. Per far ciò dobbiamo fluidificare sia l'opposizione di soggetto ed oggetto che l'opposizione di interiorità ed esteriorità – tenteremo di farlo attraverso l'esame dell'evento artistico (l'opera d'arte). In verità non ci troveremo di fronte alla situazione per cui si darebbe prima un soggetto già costituito e centrato su di sé, munito di tutto un variegato campionario di esperienze vissute internamente, che poi decidesse di comunicare quelle sue esperienze interne all'esterno, cioè ad un altro soggetto anch'esso già costituito e centrato su di sé. Con questi presupposti tale comunicazione sarebbe non solo impossibile, ma anche inconcepibile. *In verità non si tratta tanto di mettere fuori un dentro; qui piuttosto si deve partire da una comprensione della emozione che intenda l'emozione stessa come l'essere dentro un fuori.* In questo senso preferiamo parlare più che di emozione di *disposizione* o *tonalità* emotiva. Ma andiamo con ordine. Per comprendere questo (almeno all'inizio) spiazzante ribaltamento della questione dell'emozione (che qui stiamo prendendo in considerazione in quanto tale e non ancora in quanto emozione per così dire estetica) dobbiamo mettere in mora non solo l'opposizione soggetto-oggetto, ma anche la presupposizione di un soggetto tutto già centrato in sé che solo poi si porrebbe il problema di esprimere e comunicare emozioni (con o senza produrre

un'opera d'arte). Non si dà prima un soggetto chiuso in se stesso che poi uscirebbe dalla sua interiorità per esprimersi all'esterno e così oggettivarsi per poi magari ritornare in sé, ma arricchito di un di più di consapevolezza che prima non aveva. In realtà il soggetto è sempre già situato, dislocato, gettato nel mondo ovvero è già sempre ed innanzitutto prima esistenza (ex-sistere come estatico essere fuori) ovvero Esserci (*Dasein*) ovvero essere-nel-mondo. Questo essere situato e gettato nel mondo non è a rigore riconducibile a concetto perché il soggetto conoscente viene sempre troppo tardi rispetto a questo essere situato del soggetto medesimo; per questo tale essere situato deve essere detto come *emozione*, o meglio: *disposizione emotiva, tonalità emotiva*. Questa tonalità o disposizione emotiva è un sentire, un senso-sentimento che, però, non è più confondibile con uno psicologico e psicologistico stato interno o con quello che qui abbiamo chiamato esperienza vissuta, perché è l'espressione di questo essere-nel-mondo che è l'esistenza. Qui il discorso si ribalta: l'emozione non è più uno stato psichico interno ad un soggetto, bensì è l'essere costitutivamente fuori di un soggetto già da sempre situato, gettato nel mondo. L'emozione in quanto disposizione e tonalità emotiva non è qualcosa di interno (a chi? A un soggetto!) che vada espresso (messo fuori); bensì consiste propriamente (ma qui ogni proprietà è messa in questione!) nell'essere dentro un fuori. In altri termini il soggetto non è qualcosa di chiuso in sé e su di sé che successivamente debba uscire da sé per poi ritornare su se stesso ed in questo modo aversi; bensì è fondamentalmente apertura.

Ora l'esperienza con l'opera d'arte è emozionante proprio perché ci fa fare esperienza (una esperienza emotiva) di questo nostro essere costitutivamente gettati nel mondo (ancora prima di possederci assicurandoci nel concetto), dentro un fuori, già da sempre dislocati e compresi da un orizzonte che ci abbraccia chiudendosi alle nostre spalle e che pure è apertura fondamentale e radicale perché è una apertura che non presuppone prima di sé qualcosa di chiuso che in un secondo momento si apra. L'opera d'arte mette in forma ed esibisce esemplarmente questo nostro essere sempre già situati ed in qualche modo lo comunica, ma non come un contenuto che vada messo in forma per poi essere trasmesso ad altri. L'opera d'arte ci mette in qualche modo sotto gli occhi l'orizzonte stesso in cui siamo sempre situati, ma non lo fa mettendosi fuori da questo orizzonte per descriverlo dall'esterno, anzi: essa, se possibile, ci fa sprofondare sempre più dentro questo orizzonte trasformandolo in abisso – è dall'interno stesso di questo orizzonte che l'opera senza rappresentarlo ce lo fa sentire. Qui emozione non significa altro che il senso-sentimento di quell'orizzonte in cui noi stiamo costitutivamente dislocati prima ancora di esserci pensati e voluti come quei soggetti che siamo, muniti di questa o quella emozione. L'opera d'arte ci fa fare una esperienza fondamentale che non è riducibile ad una esperienza particolare, anche se avviene attraverso questa; ci fa fare esperienza della nostra stessa esperienza in genere – quello che abbiamo chiamato essere-nel-mondo.

L'emozione che è in gioco nell'arte non è qualcosa di psicologico in senso stretto, non è uno stato interno appartenente ad un soggetto e non è nemmeno e soltanto una esperienza vissuta; ma è quel senso-sentimento (che abbiamo chiamato disposizione e tonalità emotiva come, per esempio, la gioia, l'angoscia e la meraviglia) del nostro

essere già sempre situati ovvero è l'esperienza di quell'esserci che è essere-nel-mondo, apertura fondamentale che dobbiamo imparare a sentire per poterla sempre più abitare vincendo la tentazione di chiuderci in noi stessi illudendoci in questo modo di essere qualcuno e di avere o possedere qualcosa fra cui anche delle emozioni. L'opera d'arte, quindi, non consisterebbe in un modo particolare di esprimere (mettere fuori un dentro) e comunicare una emozione che l'artista proverebbe interiormente; ma sarebbe un paradossale sentire di essere dentro un fuori. Questo rovesciamento - tra le varie conseguenze che comporta - ci libera da una visione psicologistica non solo delle emozioni, ma anche dell'arte. Chi vorrà non solo fare esperienza, ma anche comprendere un'opera d'arte, quindi, dovrà rifiutare lo schema psicologistico per il quale nell'opera e attraverso l'opera l'artista esprime una emozione sua propria ad un altro. Delle emozioni dell'artista o che hanno accompagnato il processo creativo dell'artista ce ne deve importare solo relativamente, cioè solo a certe condizioni. Le emozioni che, invece, sono in gioco nell'opera d'arte non sono alcunché di privato e di appartenente al vissuto intimo dell'artista, perché ad essere in gioco qui è quella emozione che è comune e comunicabile a tutti noi in quanto dislocati già da sempre in un orizzonte che abbracciandoci ci unisce e mette in relazione. Non abbiamo prima una emozione da mettere poi in comune; ma è proprio l'emozione ciò che costituisce il nostro essere-in-comune. L'opera non è altro che una emozione un po' speciale ovvero è una emozione che fa sentire l'eccezionalità di questo essere-in-comune che non va confuso - cosa che a questo punto va da sé - con un qualsivoglia avere in comune. L'emozione che entra in gioco nell'opera d'arte, quindi, non deve essere compresa come esperienza vissuta, bensì come senso-sentimento del nostro essere-nel-mondo.

[Qui si lascia volutamente in sospeso la questione fondamentale - specie per chi come noi si voglia interrogare sul ruolo svolto dall'emozione nella esperienza artistica - della catarsi aristotelica dove l'emozione gioca un ruolo centrale e decisivo]

Stefano Valente



Paul Klee - Sole aumentante

Il Manierismo, la maschera, e l'artista contemporaneo

Il Manierismo come fatto storico, vale a dire l'esaurirsi del Rinascimento e del suo modello classico alla luce di un naturalismo umanistico e antropocentrico, e i segnali di crisi rispetto a quel modello il cui culmine si trova nella tarda opera di Michelangelo (basta citare il Giudizio Universale), creano un contesto o ambiente culturale nuovo e soprattutto una nuova figura d'artista, che può apparire per certi aspetti analoga a quella di oggi. L'artista non è portatore di certezze o di un'arte che poggia su fondamenta teoriche e pratiche "solide". Vi è una perdita di fiducia nella "ragione"; anche se i manieristi, tanto per citare il Vasari, usano "la licenza che, non essendo di regola, fosse ordinata nella regola", ovvero essi operano all'interno dello stesso ordine, semmai esasperandone i canoni estetici, che si rimodulano ma non scardinano l'ordine con cui è strutturata l'immagine; però, aggiungo io, in alcuni casi lo destabilizzano dall'interno, rendendolo equivoco o ambiguo. Basta citare ad esempio il Palazzo del Tè e La Sala dei Giganti di Giulio Romano a Mantova le atmosfere infuocate e piene di patos ed erotismo di Rosso Fiorentino, il tormentato e ambiguo misticismo del Pontormo, i giardini di Bomarzo ecc. Tornando all'artista manierista, egli tende ad avere un'identità instabile, eccentrica, ambigua, cova dentro di sé l'incertezza, si isola da una società che si disgrega e perde i suoi valori di riferimento. In tutto questo si può ravvisare una forte analogia storica con la nostra attualità. Già gli espressionisti tedeschi avevano visto nei manieristi dei loro predecessori, e l'espressionismo nasce appunto all'interno della crisi della borghesia e dei suoi valori. Se ci riferiamo all'oggi, ad un parallelo con gli artisti contemporanei ci si trova di fronte alla "crisi d'identità dell'artista"; spesso risolta indossando "una maschera sociale". Una maschera mondana, basta pensare a Warhol, in una società senza più un'espressione culturale certa; se pensiamo alla pop-art troviamo l'esempio di tutto ciò nella mistificazione di un'arte popolare che non può che appartenere al popolo e non ad un intellettuale che si traveste o la interpreta, se non rendendola inautentica. Per Warhol evidentemente non esistevano le persone o il popolo ma la tanto vituperata massa. Oggi abbiamo più che mai una spaccatura tra il mondo dell'arte e la società, poiché da una parte, in un recinto ristretto di addetti ai lavori c'è l'arte o una certa idea dell'arte e dall'altra il popolo, la gente, la massa, che dir si voglia, con la quale cortocircuitano solo la musica "leggera" e il cinema. Che ne è di tutto il resto? Non lo so e in fondo non mi interessa, poiché l'arte è una libera scelta ognuno faccia quel che vuole; anche il cosiddetto artista "d'impegno sociale", anche se spesso date le circostanze finisce col vestire i panni "dell'impostore".

Diego Petrucci



Suoni scolpiti / Sculture Sonore

Descrizione di un percorso artistico tra natura e tecnologia

L'interazione uomo-macchina costituisce, ormai da tempo, un paradigma nel contesto delle tematiche estetiche relative alle nuove forme espressive dell'arte contemporanea. Per 'uomo' mi riferisco sia all'autore delle opere d'arte, sia all'esecutore/interprete, sia al fruitore/spettatore dell'opera; per 'macchina' intendo la struttura tecnica e/o tecnologica su cui, per mezzo di cui o intorno alla quale l'opera viene ideata, progettata e realizzata; considero inoltre il concetto di 'interattività' rispetto ai differenti livelli di manipolazione/trasformazione del materiale di cui l'opera è composta. Un'affermazione di Luciano Berio riassume un punto di vista fondamentale per comprendere l'etica di cui è permeato il percorso artistico descritto nel presente articolo: <<è superfluo produrre suoni nuovi e/o nuove tecnologie quando questi non sono il prodotto di un pensiero musicale>> (L. Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza, Bari 2007). Per approfondire l'argomento, soprattutto in relazione al rapporto tra uomo e macchina, ossia natura e tecnologia, scienza e arte, ecc., sono necessarie alcune riflessioni che rimandano inevitabilmente al concetto di strumento musicale, spesso identificato come un oggetto quasi 'naturale', perché capace di produrre gli unici fenomeni acustici considerati 'suoni', ma che invece molto raramente viene considerato quale esso è, ossia un prodotto di alta tecnologia meccanica sviluppatosi in seguito a progressivi miglioramenti applicati nel corso degli anni.

Nell'ambito nella produzione musicale contemporanea più avanzata lo 'strumento' tradizionalmente inteso ha lasciato progressivamente il posto alla 'macchina-calcolatore' che, dapprima mezzo di ricerca/produzione di nuove possibilità acustiche attraverso la sintesi e l'elaborazione del suono concreto/strumentale, è divenuta anche luogo di elaborazione dei dati di controllo del suono, rivestendo un ruolo fondamentale per la caratterizzazione delle possibili articolazioni microstrutturali e, conseguentemente, anche di alcune manipolazioni timbriche complesse.

L'utilizzo di tecniche estese sugli strumenti tradizionali è spesso integrato con le elaborazioni elettroniche, in modo che il suono risulti ampliato, rinnovato, trasformato, trasfigurato.

Nelle opere appartenenti alla categoria 'elettroacustico' o 'acusmatico' o 'live electronics', la macchina digitale, pur potendosi definire 'mezzo', non si caratterizza tuttavia come 'strumento' nel senso tradizionale del termine. L'emissione del segnale sonoro generato o elaborato digitalmente, necessitando della conversione in segnale analogico e poi del transito verso gli altoparlanti, è decorrelata dal processo di produzione del segnale stesso, nonché estranea ad esso dal punto di vista della sua identificazione percettiva nello spazio destinato alla sua diffusione. In altre parole il suono elettronico, sia esso di origine sintetica, concreta, o strumentale, risulta separato dalla fonte reale ed è spesso percepito come 'disincarnato' (Risset, J. C., *"Musica, calcolo segreto?"*, in <<Musica ed Elaboratore. Orientamenti e prospettive>>, a cura di A. Vidolin, Venezia, 1980).

La personale ricerca artistica che questo articolo descrive

propone alcune soluzioni a tale condizione, secondo un percorso di approfondimento estetico e tecnico rispetto ad alcuni aspetti che si sono resi di volta in volta emergenti e necessari per sostenere determinate esigenze espressive.

Recenti sperimentazioni sulle sonorità ottenibili con risonatori di diverse forme realizzati in terracotta, mi hanno portato alla produzione di alcune installazioni sonore, definite 'opere di arte elettroacustica', prodotte secondo un criterio di integrazione tra il suono elettronico ed il 'mezzo' di diffusione sonora. In queste opere il 'mezzo' tecnologico di produzione del suono elettronico ed il 'mezzo' di produzione della risonanza naturale sono parte dell'intera struttura fisico-acustica di un nuovo oggetto d'arte plastica concepito e progettato insieme alla composizione musicale, secondo un inevitabile processo di 're-incarnazione' del materiale sonoro elettronico.

Risonanze dalla Terra, Foglie di Terra e di Suono, Terra Acqua Suono, sono tre lavori da me ideati e prodotti in collaborazione con l'artista visiva Debora Mondovì. Le installazioni sono opere musicali e scultoree realizzate sulla base di ricerche e sperimentazioni sulle sonorità e le risonanze producibili con la terracotta. I materiali sonori utilizzati sono prevalentemente i suoni provenienti dalle esplorazioni acustiche effettuate su lastre e cavità risonanti in terracotta. Le opere scultoree sono state progettate per risuonare in corrispondenza di determinate frequenze dello spettro acustico e consistono di volumi di diverse forme e dimensioni entro cui i suoni vengono amplificati o attenuati coerentemente alla conformazione e alla grandezza delle lastre e delle cavità. Nel contempo questi stessi suoni, o meglio, l'immaginario acustico preesistente alla loro produzione, stimola e suggerisce le forme scultoree destinate a diffonderli. La ricerca estetica sviluppata in queste opere è rivolta all'integrazione stilistica tra i materiali naturali ed i materiali manipolati attraverso il 'mezzo' tecnico e tecnologico, nonché all'integrazione tra percezione visiva e sonora.

I risonatori sono cavità che, come è noto, hanno la funzione di trasformare il segnale acustico enfatizzando determinate regioni frequenziali, che acquistano così maggiore rilevanza di ampiezza rispetto ad altre componenti. Le frequenze centrali di tali regioni, dette frequenze formanti, sono totalmente dipendenti dalla forma e dal volume della cavità. Un risonatore di forma semplice, tipicamente una sfera con un collo che mette l'aria in comunicazione con l'esterno, genera una sola risonanza la cui frequenza è inversamente proporzionale al volume della cavità e alla lunghezza del collo, mentre è direttamente proporzionale alla grandezza dell'apertura. In genere, nei risonatori di forma semplice le frequenze di risonanza possono essere multiple della frequenza di risonanza fondamentale; nei risonatori di forma complessa tali frequenze possono avere rapporti non armonici e livelli di ampiezza non regolarmente decrescenti; inoltre si possono formare delle zone di attenuazione del suono, dette antirisonanze. In alcuni casi determinate frequenze di risonanza possono essere associate con facilità a determinate parti di una cavità complessa, ma per lo studio e l'analisi acustica di queste installazioni, data la difficoltà di scomporre l'intera cavità in più risonatori semplici, è sembrato maggiormente conveniente analizzare tutte le frequenze di risonanza nel loro insieme come risultato del contributo complessivo. Un procedimento analogo è stato effettuato per le lastre di terracotta, eccitate elettricamente attraverso particolari

attuatori. Il progetto delle sculture risonanti è stato ottimizzato attraverso la creazione di alcuni prototipi fino al raggiungimento, alla fine della fase sperimentale, delle forme definitive.

Risonanze dalla Terra, sculture sonore in terracotta, canapa e suoni elettronici (2007), consiste di due sculture: la prima, alta 1.67 m, con due cavità risonanti; la seconda, alta 63 cm, con una terza cavità. All'interno delle due sculture sono stati inseriti complessivamente quattro altoparlanti con caratteristiche tecniche adeguate a consentire una riproduzione ottimale dell'intero spettro sonoro.

I materiali registrati durante le fasi di esplorazione acustica sulla terracotta sono stati elaborati digitalmente con algoritmi di filtraggio, time-stretching, distorsioni, trasposizioni di altezza, ecc., secondo un criterio di elaborazione progressiva, esasperando o trasformando radicalmente la natura acustica dei suoni originari. Le elaborazioni hanno prodotto nuovi elementi sonori dotati di senso formale autonomo e contemporaneamente di una coerenza acustica che le rende riconducibili al materiale di provenienza. L'analisi dei materiali sonori prima e dopo la diffusione tramite le sculture, consente di valutare l'apporto di queste ultime in termini di elaborazione sonora. Nel presente articolo il suono percussivo originale viene messo a confronto con il suono diffuso dall'installazione attraverso tre tipi di visualizzazione: grafico della forma d'onda, sonogramma e analisi FFT. Si riscontra che, oltre ad un diverso decadimento del suono, più lungo per il suono in uscita dalle sculture, la regione media (300-800 Hz) presenta una più accentuata concentrazione di energia nel suono elaborato, mentre le frequenze più acute di detti suoni risultano attenuate.

Risonanze dalla Terra si configura dal punto di vista musicale come un ciclo di quattro brevi composizioni, detti *risonanze*, diversamente contraddistinti sia per natura dei materiali, sia per carattere ed articolazione interna: *risonanza I – dialogo*; *risonanza II – dalla terra*; *risonanza III – lamenti*; *risonanza IV – contrasti*. La durata dell'opera è variabile in quanto ciascuna o più risonanze e/o l'intero brano, possono essere eseguiti anche in loop, ad libitum.

Un diverso approccio, sia progettuale che formale, è stato applicato in *Foglie di Terra e di Suono*, un'installazione composta da quattro strutture scultoree ispirate alla forma degli alberi che compongono l'ambiente immaginario entro il quale il pubblico può muoversi ed interagire. Ventiquattro sottili lastre di terracotta (dimensioni da 10 a 60 cm, spessore tra 0.5 e 0.7 cm) sono sospese a quattro strutture in metallo e costituiscono l'elemento con cui il pubblico entra in relazione e da cui riceve informazioni sonore. La dimensione musicale si integra a quella visiva e tattile in quanto i suoni provengono direttamente dalle lastre di terracotta e sono stimolati dalla distanza o dal contatto che il pubblico stabilisce con esse. Le *Foglie di Terra e di Suono* sono le lastre di terracotta decorata e sono gli episodi musicali provenienti dalle forme, dai materiali, dall'ambiente e dai movimenti del pubblico, che creano percorsi espressivi strutturati secondo un principio di continuità tra la percezione visiva e quella sonora. La musica respira e si rinnova in relazione al modo in cui il pubblico fruisce dell'opera ed interagisce con lo spazio che lo circonda. Nelle installazioni di questo tipo la diversa occupazione dello spazio ribalta inevitabilmente le modalità di fruizione, la modalità di vivere e percepire il 'tempo' dell'opera, indipendentemente dalla presenza di

criteri di interattività espliciti: lo spettatore arriva in un momento imprecisato rispetto all'inizio dell'opera, si colloca in una posizione imprecisata e lascia l'opera in un momento imprecisato rispetto alla sua 'conclusione'. La necessità della relazione temporale tra gli eventi, che tradizionalmente procede secondo un criterio di consequenzialità e linearità, non sussiste nella fruizione di questo tipo di opere, che possono essere concepite secondo i principi dell' 'opera aperta' o 'opera in movimento' (Franco Evangelisti, *Dal silenzio ad un nuovo mondo sonoro*, Seimar, Roma, 1991). Nell'opera aperta la produzione degli eventi sonori, la loro articolazione temporale, o la configurazione delle strutture musicali, può avvenire attraverso diversi criteri di interazione che riguardano gli esecutori il pubblico e/o l'ambiente. Il pubblico diventa co-artefice dell'opera stabilendo, in modo del tutto libero e talvolta non consapevole, i propri percorsi formali, la durata e la percezione dello spazio. Il ruolo dell'artista non risiede più nel creare una forma, ma spesso, in questo tipo di opere, risiede nel creare la struttura delle possibili connessioni formali all'interno di un contesto di 'regole' o di procedure più o meno rigorose, in funzione di un impatto espressivo e stilistico da lui prestabilito. Il principio per cui un'opera, strutturata secondo un criterio di 'interattività', modelli la propria articolazione formale in base alle modifiche che il pubblico attua nello spazio dell'opera stessa attraverso suoni o movimenti prossimi all'opera o sull'opera, è direttamente conseguente a questo nuovo modo di vivere lo spazio ed il tempo.

La crescente produzione di opere contemporanee multimediali/intermediali concepite secondo i criteri illustrati è diretta conseguenza di un'evoluzione tecnologica che rende ormai possibile realizzare, secondo criteri di forte coerenza ed integrazione, la convergenza dei diversi aspetti sensoriali in un unico contesto artistico-espressivo. La realizzazione di tali opere necessita spesso di un gruppo di lavoro che comprende artisti, tecnici e ricercatori scientifici, la cui ricerca specifica è finalizzata ciascuna alla risoluzione di uno dei diversi aspetti all'interno del progetto complessivo.

La ricerca si pone come momento di approfondimento e di investigazione essenziale per la creazione artistica. Attraverso il momento sperimentale è possibile verificare i contenuti della ricerca, focalizzarne gli obiettivi e stabilire i confini entro cui operare. Un approccio di questo tipo riguarda sia l'ambito linguistico/espressivo, sia l'ambito tecnologico/scientifico.

La ricerca in tal senso richiede una consapevolezza 'etica', oltre che 'estetica', fondamentale per la ricostruzione di un percorso comunque univoco che, seppure all'interno della molteplicità dei linguaggi, vede produzione artistica e produzione tecnologica come aspetti di una cultura integrata il cui procedere sia il più possibile estraneo alle logiche condizionanti della produzione commerciale.

Silvia Lanzalone

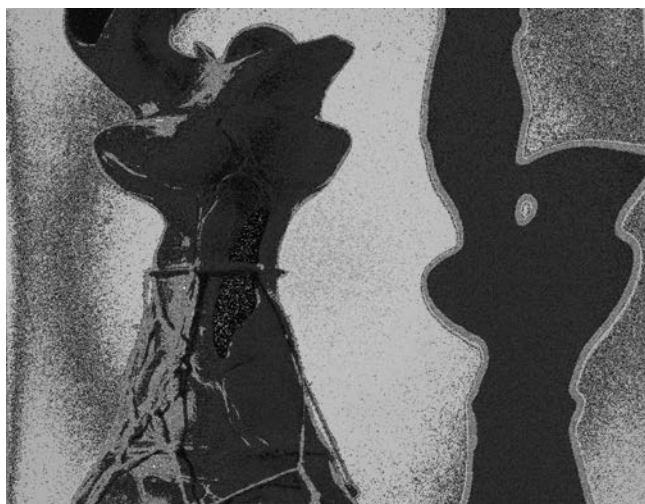




Silvia Lanzalone/Debora Mondovì,
installazioni d'arte elettroacustica, particolari
In alto a sinistra, *Foglie di Terra e di Suono* (2009);
in alto a destra, *Terra Acqua Suono* (2009);

opere scultoree Debora Mondovì
installazioni sonore Silvia Lanzalone
musica Silvia Lanzalone e Fausto Sebastiani

Contatti: terra.bits@tiscali.it



La collaborazione tra i compositori Silvia Lanzalone e Fausto Sebastiani e l'artista Debora Mondovì, ha portato alla costituzione di un gruppo artistico denominato Terra and Bits, attivo sin dal 2005 per la produzione di opere ed eventi che siano il risultato di una ricerca estetica rivolta all'integrazione dei linguaggi espressivi.

Un recente progetto del gruppo Terra and Bits, iniziato nel maggio 2010, prevede un'installazione modulare ed itinerante, denominata *Terra delle Risonanze*, progettata per la sonorizzazione di due antichi orti botanici, il Giardino della Minerva di Salerno ed il Giardino di Linneo dell'Università di Uppsala, due luoghi storici legati a due personaggi-chiave della storia della botanica, rispettivamente Matteo Silvatico (1285-1342) e Carolus Linnaeus (1707-1778). L'installazione è inserita in un articolato programma di scambio culturale tra Italia e Svezia, con tappe intermedie presso luoghi significativi legati ad alcuni aspetti della cultura scientifica ed artistica che uniscono i due paesi. **Il prossimo appuntamento, il secondo dopo l'evento inaugurale presentato il 12 maggio 2010 a Salerno, è previsto presso il Museo delle Culture Villa Garibaldi di Riofreddo in provincia di Roma**, paese che ha visto i natali del botanico e medico Francesco Antonio Sebastiani (1782-1821), attento studioso del sistema linneiano. L'allestimento di Riofreddo presenta due delle venti opere scultoree realizzate per l'intero progetto, nonché una documentazione fotografica di materiali storico-scientifici. **L'installazione, organizzata da Nuova Consonanza di Roma, e realizzata in collaborazione col Giardino della Minerva di Salerno, Linnéträdgården di Uppsala, si inaugura il 4 settembre 2010 alle ore 17:00 e sarà attiva dal 4 al 29 settembre durante gli orari di apertura del museo: lunedì, mercoledì, sabato e domenica, ore 10:30-13:30 e 16:00-19:00.**

(info: http://www.nuovaconsonanza.it/Romantik_anteprema.html e <http://web.mudecu.it/mudecu/pagine/default.jsp>)

Un terzo appuntamento vedrà *Terra delle Risonanze* presso la Villa Aurelia dell'Accademia Americana di Roma il giorno 7 novembre 2010, alle ore 17:00, durante la Festa d'Autunno del 47° Festival di Nuova Consonanza. (info: <http://www.nuovaconsonanza.it/> e <http://www.aarome.org/>)

Rubrica : i “mostri” sacri dell’arte contemporanea .

I baffi, famosi, alla Gioconda di Marcel Duchamp

I famosi baffi alla Gioconda di Marcel Duchamp, risultano ad un appena attento esame, una *boutade*, se così si può dire, peraltro niente originale. Perché è dalle scuole elementari che si usa mettere i baffi ad immortalati, mal riprodotti, capolavori. Il perbenismo dell’antiperbenismo diventa spesso soffocante e poco sopportabile. La scuola del mettere i baffi a... o soprattutto di presentare gli oggetti belli e fatti in museo è caduta in una scolastica peggiore delle scolastiche che si intendeva mettere in crisi. La moda di un dadaismo post litteram è peggiore di tutte le mode pre-dadà. Quando l’originalità e la dissacrazione diventano norma, è la fine... e quindi è meglio con decisione voltare pagina. Tornando a “i baffi alla Gioconda” ha senso tale **originalissima e profonda** operazione solo se si considera che i baffi sono stati messi ad una copia della Gioconda originale, che come tutte le copie rivela il suo considerevole niente artistico. Per cui i baffi realmente messi ad una copia della Gioconda, possono aver senso per quel loro evidenziare l’uso e l’abuso dei surrogati di cui spesso ci si nutre nella realtà contemporanea per cui il “tecnicamente riprodurre l’opera d’arte”, rientra nelle operazioni di falsificazione che sembra essere una delle note più tipiche della nostra età (Benjamin). In questo senso forse i baffi alla Gioconda hanno un senso e qui l’ironia ci sta tutta. Non si cade perciò così nello squallore di una provocazione delle quali ormai, si fa per dire, ne hanno, forse, le tasche piene perfino gli stessi provocatori. Qualcuno allora potrebbe dire, “ma tu sfondi una porta aperta!” Cioè quella dei surrogati eccetera: la squallida operazione dei baffi rivolti ad evidenziare il non senso dei surrogati, non avrebbe senso. Può darsi. Ma il significato che si dà comunemente ai baffi alla Gioconda di Duchamp è di una **banalità sconcertante** a testimonianza del poco di cui a volte nell’arte di oggi ci si nutre, per cui **avendo io** molti illustri predecessori, posso **anche io** esprimere una possibile banalità senza timore di essere oggetto di...

Bruno Lanzalone

I tagli sulla tela di Fontana

Fontana è un artista serio, che non indulge a gesti plateali o a comportamenti da divo. La sua maturità artistica, che perviene ai tagli sulla tela come il frutto di una lunga ricerca, è l’espressione di una vita dedicata all’arte e alle sue realizzazioni. Che sui tagli sulla tela di Fontana l’operazione concettuale sia fortemente qualificante è un fatto indiscutibile. e tuttavia l’apparente povertà artistica di tali opere permette una serie di valutazioni forti e di largo respiro. E’ innegabile il valore estetico di tali realizzazioni, la pulizia realizzativa, le proporzioni, la nudità espressiva che sembra manifestare, nel silenzio del vuoto, dello spazio oltre la tela, la forza risolutiva del segno. Il segno in Fontana si riveste di valenze metafisiche e lontane.

L’accesso alla quarta dimensione, il taglio sul mondo del fenomeno, l’affacciarsi su ciò che va oltre, risolve l’arte nella purezza di un gesto, nell’assoluta nudità del silenzio. Il silenzio avvolge le opere di Fontana, le riscatta da una banalità soltanto apparente, le inserisce in una dimensione assoluta. La metafisica che in De Chirico si riveste di forme assortite in uno spazio senza tempo, in Fontana diventa assenza, le forme ridotte all’essenziale e quasi annullate diventano le vie che portano a ciò che è al di là dello spazio. Più che spazialista l’arte di Fontana sembra andare oltre lo spazio ed accedere a un mondo al di là della forma. La distruzione delle forme, non è in Fontana espressione di povertà espressiva o di cadute stilistiche, ma diventa la via di una ricerca carica di misteriose significanze. Il taglio è apertura, è una finestra sull’infinito, il taglio è lo squarcio che apre al mistero. I tagli di Fontana sono i dolmen, le pietre giganti rivolte allo spazio, carichi di mistero e intensi di vita nascosta.

Il taglio è la ricerca dell’uomo espressa nell’arte, la fuga dal mondo, il superamento dei limiti, l’accesso al soprassensibile. E questa non è soltanto operazione mentale, ma si esprime in lampeggiamenti e profonde vibrazioni ove il vuoto emerge nella purezza delle linee, nell’eleganza dei volumi, nell’assolutezza dei silenzi.

Bruno Lanzalone

Una visita al Maxxi, ovvero introduzione all’arte giocosa.

La visita al Maxxi (Museo nazionale delle arti del XXI secolo) a Roma mi riserva non poche ed articolate sorprese. Innanzitutto l’architettura del museo è veramente eccezionale. La sconcertante architettura di Zaha Hadid fa del museo veramente un’opera d’arte a sé, che offusca con la sua potenza le opere d’arte in esso contenute. Forse slanciate e linee imprevedibili si articolano in enormi spazi sfuggenti in linee convergenti e divergenti, aeree evoluzioni ed improbabili corridoi superflui e lunghi e fantastiche e audaci vetrate bianche ricolme di luce fanno del Maxxi un’opera architettonica di livello elevato e di forte impatto emotivo. Per converso, un enorme scheletro scolpito da De Dominicis e collocato all’ingresso, conferma il gigantismo di molti aspetti del contemporaneo, che supplisce alle contorsioni di una ispirazione che soffre spesso d’asfissia con la moltiplicazione degli spazi, offrendo al visitatore enormi enormità rivissute alla luce di una artisticità per lo meno problematica. Un naso dello scheletro lungo rievocante Pinocchio non attenua la sensazione di disagio che proviene dalla presa di contatto visivo con un’opera che occupa indiscutibilmente, e forse esclusivamente, molto spazio. L’interno è un’assemblaggio di improbabili **meraviglie**. Al pian terreno, l’esposizione di De Dominicis è... una esposizione. In essa sono presenti realizzazioni del periodo in cui l’autore civettava col concettualismo. De Dominicis ci scodella un cocktail di luoghi comuni del reade made concettuale contemporaneo. Si possono infatti ammirare: un tavolo apparecchiato da ristorante molto ordinario, un cappello e due scarpe distinti tra loro per lo spazio di un uomo o donna che non c’era, un quadrato tracciato bianco per terra, che era la base di un cubo che non c’era, una palla per terra ferma un attimo

prima del rimbalzo e così via. Il tutto ha il sapore di giochetti mentali, alcuni originali altri piuttosto scontati. Poco dopo entro in una sala dove al soffitto erano proiettate **convinte di sé** espressioni artistiche: su di un divano, fatto per distendersi ed osservare il soffitto, c'era un essere umano che sembrava un pupazzo, o un pupazzo che sembrava un essere umano, data la sua assoluta immobilità. La risposta viene dal pupazzo stesso che risulta essere un uomo per il movimento di un braccio. Ciò mi invita alla sconcertante riflessione per la fondazione di un'arte giocosa, di un'arte che si mimetizza, cioè che si nasconde giocando a rimpiattino col visitatore, dove il reale sembra l'opera e l'opera sembra il reale. Allora sarebbe interessante andare nei musei "alla ricerca dell'opera d'arte": essa la puoi trovare dove non te l'aspetti e dove te l'aspetti non c'è. La visita continua: interessante è una sala con alle pareti pezzi di cuoio marrone tappezzanti la sala, opera di Penone, con effetti ristorante IN, ambientato al Far West. Ma poi avverto che mi manca qualcosa, nell'alternarsi di opere e video originali e non, e moooolto moderne, avverto una sensazione di vuoto, come di una mancanza... la sensazione di mancanza si accentua coll'inoltrarsi della visitazione. Alla fine lo squarcio, la luce, il trionfo: dall'alto, in un incredibile scenario di vuoto e meraviglioso, sospesa in un angolo, incredibile e vera, presente e lontana mi appare finalmente essa, la sedia, in tutto lo splendore della sua pervadente fisicità. Rimango fermo, rapito ad osservarla con gli "occhi incerti tra il sorriso e il pianto". Risulta anche essa opera di De Dominicis. Altre due seggiole, poco dopo, per terra, hanno



Museo Maxxi - ingresso

la particolarità di essere, per la parte che sostiene chi si siede, non fatte di legno o della paglia delle *impagliasseggie*, ma di pelle d'asino, quella adoperata per i tamburi. Infatti varie assi in legno indicano che l'interazione artista pubblico in questo caso si realizza nientemeno nella possibilità del visitatore di percuotere con le assi la sedia tamburo e ricavarne suoni diversi impreveduti ed imprevedibili. Il resto della visita si muove tra equivoci ed autoimposte stupefazioni. L'equivoco vien fuori quando su di una sedia molto elegante vedo un libro aperto dalla parte della copertina, ancora una volta il rimpiattino si articola in gioco tra me e l'opera e mi chiedo se quella è un'opera o no. Alla fine capisco che no perché viene un custode e si siede sulla sedia. Invece su di un muro c'è un piccolo sfinto di aria molto forte che sembra aria condizionata. Invece no: è un'opera. Alla fine arrivo a questa ovvia conclusione: se c'è sul muro il titolo con la spiegazione stampata è un'opera, altrimenti no. Le autoimposte stupefazioni si presentano in alcune realizzazioni come quella di un video teatrino rievocante settecentisti ambienti musicali e poi un grande strano settecentesco lampadario su cui ci si può salire ed allogarci sopra, e poi altro e altro e altro. Molto validi risultano alcuni video, tra cui quello enorme e veramente notevole realizzato dallo Studio Azzurro. Ma, tranne, in una capanna da lui costruita, ottimi schizzi di Adrian Paci sul vangelo di Pasolini, la mostra di De Dominicis e qualcosa, molto poco, qua e là, la pittura risulta irrimediabilmente assente.

Essa è giubilata, estromessa, emarginata, debordata, obnubilata, allontanata da quanto più modernamente possa rappresentare "la ricchezza ispirativa" contemporanea. Che dire infine della pittura di De Dominicis... Molto pulita, perfetta nella sicurezza delle linee, negli accostamenti cromatici degli ori, dei neri, dei bianchi, dei rossi... e poi... con tutti quei lunghi nasi... Debole di queste ultime ordinarie riflessioni, esco dal Maxxi perché si è fatto tardi.

Bruno Lanzalone

Dalla via Nomentana a S. Giacomo di Compostela Un percorso tra la storia, l'arte e la fede nella mostra del braccio di Carlo Magno a S. Pietro

La rete viaria del nostro municipio annovera importanti e storiche vie di collegamento. Dopo le glorie del periodo imperiale romano e prima dell'anno mille, oltre alla via Salaria anche la via Nomentana era segnalata tra le direzionali più note; in pieno medioevo era divenuta importante per un itinerario francigeno francescano che conduceva a un agevole percorso verso il nord. Queste arterie antiche divennero vie di pellegrinaggio e rappresentarono una rete di comunicazione che consentiva il raggiungimento di obiettivi di fede e commerciali.

Tra gli importanti eventi che offre in questi giorni la capitale è da segnalare l'apertura di una bella mostra gratuita dedicata a uno di questi percorsi che arrivava fino alla Spagna. Giunge in Vaticano la mostra, "Compostela e l'Europa. La storia di Diego Gelmírez", dedicata al primo arcivescovo di Santiago di Compostela (1070 - 1140) figura fondamentale nella costruzione della cattedrale e abile stratega della fede: fu lui a inventare un lungo itinerario fisico ma anche interiore che segna un cammino affascinante e sempre attuale. Una conchiglia, che oggi chiamiamo proprio conchiglia di S. Giacomo, identificava i pellegrini che si recavano al santuario.

La storia dell'Europa romanica passa attraverso le sue chiese, i suoi libri miniati e le sue architetture; la mostra si sofferma su tutto questo: sul restauro delle colonne salomoniche di San Carlo a Cave (Lazio), della S.S. Trinità dei Monti a Roma e sulla digitalizzazione dell'Epistolario Compostelano dell'Archivio di Stato di Pistoia.

Fra le sculture il bassorilievo di Donna con i grappoli d'uva di Santiago e altre provenienti da St. Fois de Conques, San Saturnino di Tolosa, Santiago di Altopascio.



Alessandra Cesselon

Città del Vaticano,
Braccio di
Carlo Magno
Dal 3 giugno 2010
al 1 agosto 2010 -

Sulla poetica

In questi quasi quarant'anni di ricerca poetica posso aver compreso che il Poeta per essere tale deve essere in grado di osservare il mondo con un'angolazione diversa che non sia di "questo mondo", ovvero deve avere la capacità di togliere quei veli che velano la parte nascosta delle cose: per questo motivo il Poeta ineluttabilmente deve penetrare il più possibile all'interno di sé, sì da poter portare alla luce ciò che vibra con le parti più sottili del suo essere.

Che il Poeta nasca Poeta (Cicerone) è un fatto comunemente accettato perché stiamo parlando della "materia prima", ma che poi lo *diventi* già lo è meno, accettato, se non riflettiamo che questo è il percorso successivo alla scoperta in sé della "materia prima".

Il Poeta quindi deve diventare anche un grande tecnico, ovvero un grande "artista", basti pensare che la parola tecnica proviene dall'etimo greco *technè* che significa "arte"; ovvero, il Poeta, deve avere la capacità di esprimere il suo dire in versi e non in prosa. Le profezie, che la sacerdotessa Pitia articolava in preda all'estasi nel santo dei santi del tempio di Apollo a Delfi, venivano rigorosamente ridate al richiedente nei versi della metrica greca del tempo, poiché Apollo era sì padre della profezia ma altresì padre della poesia.

Per questo il Poeta in preda alle scintillazioni dell'ispirazione non deve mai perdere il controllo della propria coscienza, anzi, durante la *facitura* poetica, possibilmente ampliare questa. Per assurdo la potenza poetica che viene sprigionata dal Poeta deve esprimersi mirabilmente in una griglia sintattica fatta di rigide regole ma che nel contempo le annulli tutte, allora ecco che avvertiamo nello scorrere dei versi informazioni non dette che possono essere comprese non più dalla ragione ma da altri strumenti del nostro composto umano. Questo è già confermato da Dante quando svela al lettore che nel suo poema ci sono quattro sensi da intendersi, quattro livelli interpretativi di cui uno solo è quello a noi più vicino, che fa parte appunto della tecnica: il letterale.

Senza questa base, senza questa struttura, non ci sarebbe stata nessuna espressione poetica, è ovvio che se all'interno di questa con ci fosse stata la "materia prima" di Dante non ci sarebbe stata Divina Commedia, ma solo Commedia; così se all'interno dei distici elaborati dai poeti di Delfi non vi fosse stata la forza prompente di Apollo (tramite lo strumento della Pitia) avremmo avuto una forma vuota sebbene in versi.

Scopriamo così che il Poeta si serve della tecnica come un contenitore per apporvi la sua sostanza poetica. La forma, beninteso, deve viaggiare di pari passo alla sostanza.

Il Poeta in effetti non scrive, compone, cioè ha la capacità di trasformare la parola in musica perché la "parola poetica" è quella che più si avvicina al suono originale; il susseguirsi sillabico che si evolve

nell'andare del verso dei versi dovrà sposarsi alla condizione dell'animo del Poeta che si sta esprimendo attraverso la parola poetica; la ragione sembra elusa da questo stato coscienziale straordinario; ma ne rimane solo inebriata. E' così che il Poeta anche utilizzando un linguaggio individuale, particolare, riesce misteriosamente a renderlo multitudinale, universale.

La poesia da me utilizzata, ho potuto verificare, non è lo scopo della mia ricerca, ma il mezzo; lo scopo – per quanto arduo possa sembrare – è semplicemente il tentativo di conoscere se stessi: poiché è tramite la poesia che riesco a estrarre da me quelle zone che altrimenti rimarrebbero incognite.

Quando questo riesce lo stato d'animo del Poeta è quello della meraviglia (G.B.Marino). Il Poeta che porta alla luce tali composizioni è in grado di meravigliarsi e di meravigliare colui che si è accinto a degustare tale opera.

La meraviglia, in genere è accompagnata da un effluvio di gioia e allegria (C.Monachesi): ulteriore conferma alla costruzione dell'atto poetico.

Si tratta, in effetti, di una conquista, di quelle zone di noi e in noi che altrimenti sarebbero rimaste sconosciute.

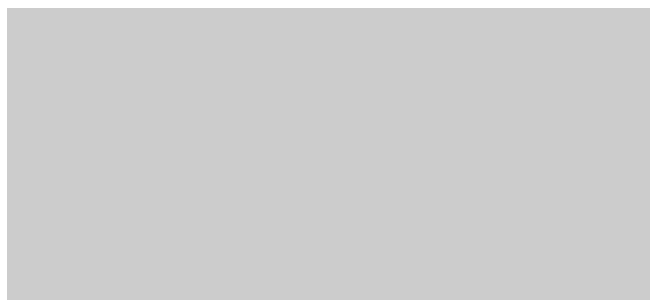
Si tratta di indagare su ciò che ha un coefficiente vibratoriale diverso e che sfugge agli attuali strumenti sensori; qui la poesia si pone come mediatore e permette al contempo di prelevare l'ignoto per renderlo plausibile.

Potrebbe corrispondere a quello che in fisica viene chiamata *antimateria* che via via affiora su questo piano ogni volta che il propulsivo poetico entra in azione.

L'azione poetica deve comunque assurgere ad atto maieutico, financo sacrale, dove sacrale è da intendersi come quell'area di noi in noi imperturbabile, olimpica, onnipotente: la materia poetica, di per sé assoluta, viene allora alla luce, partorita, attraverso la parola trasformata in un susseguirsi di ritmi e di suoni che si fanno via via più unisoni al composto umano del Poeta man mano che si adopera, attraverso la propria esperienza, in una precisa e costante operazione di introiezione all'interno di sé.

Roma 1-7 maggio 2010

Claudio Monachesi



Riflessioni vaganti sull'esperienza estetica.

In America l'estetica analitica, in contrapposizione all'estetica continentale (europea) ha preteso individuare ciò che caratterizza un'opera d'arte, in modo da riuscire a darne una definizione. Non sembrano tuttavia riusciti i tentativi in tal senso (Sibley, Dickie, Goodman, Bardsley) e anche quelli di Artur Danto, che dopo aver escluso la bellezza da ciò che può individuare l'arte, è costretto a riconoscere, che perlomeno a volte la bellezza diventa un elemento qualificante dell'espressione artistica (Danto - L'Abuso della bellezza - Milano 2007). Sostiene che la bellezza è uno degli infiniti elementi che possono rientrare nella valutazione di un'opera, anche se è un elemento speciale perché la bellezza, come bellezza interiore, è un aspetto del vero, del bene ecc.

L'essere costretto a ricorrere alla vituperata bellezza per individuare i caratteri di alcune opere d'arte è una importante ammissione e testimonia l'insufficienza degli elementi fin qui trovati.

La bellezza in arte non corrisponde al bello di natura e Quasimodo, il gobbo di Notre Dame, può essere bello artisticamente mentre è brutto in natura. **La bellezza in arte non è la bellezza classica, ma è la bellezza in arte**, cioè uno speciale tipo di bellezza che vien fuori dall'imponderabile e che ha il potere di sollevare il prodotto al rango di arte.

E la bellezza in arte, se induce a pensare non è mai solo pensiero, altrimenti avrebbero ragione i Duchamp, i Manzoni, e i concettualisti di tutte le lingue.

La bellezza in arte, vien fuori quasi come per miracolo da uno speciale a priori da individuare come senso estetico?

L'uomo cioè sarebbe dotato di questo senso estetico come sarebbe dotato di un senso erotico, pratico ecc.?

E' difficile dare una risposta, ma tuttavia appare evidente che ogni essere umano dispone di un criterio valutativo di ciò che artisticamente lo può impressionare. Tale criterio emerge fin dalla nascita e costituisce uno dei criteri orientativi dell'esistenza per cui si ricerca il bello e si rifugge dal brutto. Quando poi per un affinamento del parametro della bellezza, dal bello di natura si passa al bello di arte, si è già sulla via di una disincarnazione progressiva del concetto di bellezza. Così avviene anche quando dalla bellezza ad esempio più evidente e sensuale di Raffaello si passa alla bellezza disincarnata delle icone medioevali o a quella moderna di Rothko. E' questa la via per accedere alla bellezza spirituale, quella che Danto riconosce, e che costituisce un punto fermo dell'estetica classica in cui la bellezza coincide col vero e col bene. Come per l'amore platonico si procede in una progressiva disincarnazione dell'esperienza della bellezza. Ma ciò non toglie che fin quando il senso sorreggerà l'osservazione e rimarrà l'immagine o la sua ombra, sarà sempre la bellezza ad accompagnare il senso dell'osservare o dell'ascoltare, o del leggere. E come in natura la bellezza ha il suo contrario, il brutto, così in arte, la bellezza in arte ha il suo contrario: il brutto in arte. Poi, come in natura esiste quella enorme quantità di oggetti né belli né brutti, così in arte c'è l'opera non riuscita che può essere né bella né brutta. Che si distingue per la sua insignificanza, per non essere arte, ma puro conato, o gioco mentale.

Così ad esempio, si può discutere sulla funzione filosofica, o sociale, o etica, dei ready made, ma non si può certo difendere il loro valore estetico, perché questo non esiste. Si può discutere sui **profondi** significati delle cassette di Kounellis, ma come si fa a sostenere il loro valore artistico? Che non avevamo notato che una cassetta può essere artisticamente bella o valida e che quindi tutto il mondo può essere artisticamente bello o valido, nel suo complesso, come nei particolari? Quindi, così procedendo, il quadro amorfo di un principiante a buon diritto diventa bello o valido artisticamente come il quadro di un grande artista. Tutto diventa un gran calderone in cui ci si può buttare tutto. Ma il bello, e anche quello di arte, sembra essere qualcosa di speciale che comporta un contrario. Il valore artistico appare invece qui come qualcosa di ordinario e inoltre gli manca il contrario. E allora si arriva alla strana conclusione che il criterio valutativo di un'opera oggi diventa ciò che è molto estrinseco all'opera, cioè il suo successo, la valutazione dei critici, il valore di mercato... ciò che con l'opera ha ben poco a che fare e acquista un valore soltanto storico ed empirico.

Quanto mai peregrina appare poi l'osservazione della relatività della bellezza in arte in rapporto ai gusti dei vari popoli. Stupisce che ancora oggi fior di filosofi ricorrano a tale argomentazione. A parte la vecchiezza di tali argomenti che ricordano molto Protagora, è da rilevare che l'universalità della bellezza in arte ha valore regolativo e non è relativa ad uno stato di fatto. E' certo in ogni caso, che se un qualcosa mi fa dire che Raffaello in arte è più bello di Pinco Pallino, qualcosa pure ci deve essere perché questo avvenga. E tuttavia questo qualcosa appare poco individuabile concettualmente, forse per sua natura.

Probabilmente l'esperienza estetica è un'esperienza sui generis che fugge ad ogni valutazione che vorrebbe essere scientifica perché l'estetica non è scienza e non è scientifica la bellezza e la sua natura è intuitiva e non discorsiva.

Buddha rifiuta ogni definizione del nirvana perché esso per sua natura è indefinibile, ma nessuno esclude la sua universalità, il suo valore assoluto. Nessuno insegna ad un giovane che significa innamorarsi, eppure lui si innamora, perché è la vita che in lui vive e parla ed agisce. L'arte è parte della vita, quali canoni si vogliono trovare in qualcosa che è inafferrabile come il mercurio che fugge a chi tenta di prenderlo? Questa però non è una rinuncia di comodo al pensiero e un rifugiarsi nella nebbia dell'irrazionale. E' riconoscere il valore del pensiero, ma anche i suoi limiti. (Forse il pensiero va articolato intorno a ciò che delimita l'arte in modo da circoscriverne il campo, analogamente a quanto avveniva con la teologia negativa). Tuttavia questo non significa che non ci possa essere una educazione all'arte, anche se questa sembra mancare di regole. Perché un fiore si dischiuda è necessaria l'acqua, ma l'acqua non è il fiore è solo ciò che rende possibile l'apertura di un fiore, così l'educazione all'arte più che dar regole è rivolta a favorire come arte maieutica il fiorire nella persona della disposizione ad apprezzare l'arte e la bellezza. Ed è questa disposizione che si favorisce con l'educazione. E come la non educazione può favorire il prevalere in noi della degradazione del gusto, così una appropriata e non costrittiva educazione può favorire l'emergere in noi del senso del bello oltre che in natura anche in arte.

L'arte in riva al mare: il castello di S. Severa.

L'arte non va in vacanza...

Se immaginiamo di volare idealmente, come un aquilone, sopra le bellissime coste italiane possiamo trovare tanti luoghi dedicati all'arte: torri, fortezze, castelli, musei... E' sempre affascinante scoprire le costruzioni in riva al mare che rimandano a storie di difesa, di conquista, di controllo del territorio ma non solo...

Nel litorale laziale una "presenza" senz'altro suggestiva è il Castello di S. Severa con il suo borgo che ospita il Museo del Mare e dove si svolgono varie iniziative culturali. La stagione estiva è senz'altro una buona occasione per scoprire il castello e il suo borgo medievale.

La storia più antica di questo sito risale all'età del bronzo quando esisteva un piccolo insediamento trasformatosi tra il III e IV secolo a.C. in uno scalo mercantile molto importante frequentato sia dai Fenici che dai Greci.

Da allora varie vicende si sono succedute fino ad arrivare alla prima menzione del castello che risale al 1068 e che insieme alla sua chiesa viene donato all'abbazia di Farfa.

S. Severa resterà tra i possedimenti di Farfa fino al 1130 quando viene donata all'abbazia romana di S. Paolo fuori le mura. Nel corso dei secoli il castello fu anche proprietà di alcune famiglie nobili romane fino ad essere trasformato dal Pio Istituto del Santo Spirito in azienda agricola e successivamente in località di villeggiatura di alcuni pontefici, tra i quali ricordiamo Gregorio XIII nel 1580, Sisto V nel 1588 e Urbano VIII nel 1633.

Nella storia più recente viene utilizzato nel 1943 come postazione strategica dai Tedeschi fino ad arrivare al 1980 quando il castello diviene proprietà del Comune di Santa Marinella.

Sono ancora in corso i lavori di restauro dell'intero complesso che costituisce senz'altro un'interessante meta turistica.

Il castello, con le sue due torri circolari e due rettangolari agli angoli è posto all'estremità del borgo verso il mare. C'è un viale alberato di accesso al termine del quale, attraverso un arco, si accede al Cortile della Guardia, dove si affacciano piccole case del 1500 e il Museo Civico "Del Mare e della Navigazione antica", gestito dalla società Archeodromo.

Dal Cortile della Guardia si passa sulla destra alla Piazza delle Barbozze dove si affacciano una serie di piccole abitazioni denominate la Manica Corta, mentre sulla sinistra c'è il cortile dei Trottatori, dove si trovano il Museo del territorio e il Centro Visite della Riserva Naturale Regionale di Macchiatonda gestita dalla società Archeodromo.

Il Museo del territorio è un museo mineralogico, paleontologico e agricolo, gestito invece dall'associazione culturale "Vivere il territorio".

Da non perdere la visita al Museo del Mare e della Navigazione Antica, una raccolta delle cose trovate nei fondali marini: un interessante museo di archeologia subacquea.

Nella prima sala al piano terra è riprodotto in scala reale un cantiere di scavo subacqueo con i resti di un relitto di un'antica nave romana.

originali ripescati dai fondali di Pyrgi e dal territorio limitrofo dal III secolo a.C. al VI secolo d.C.

Attraverso il percorso delle sette sale espositive è possibile ammirare, oltre alle antiche tecniche costruttive delle imbarcazioni presenti nel Mediterraneo, un plastico del porto di Cartagine, ancora in pietra, in legno e l'ancora lignea di Tarquinia.

Sono presenti modelli di anfore etrusche e puniche, la documentazione relativa agli apparati delle navi romane e la coclea archimedeica, descritta da Vitruvio, "le vele quadre", caratteristiche vele romane. Inoltre una copia in scala al vero del famoso "Rilievo Torlonia", una tipologia di anelli di vela originali rinvenuti sul fondale del porto di Pyrgi e lucerna in bronzo.

Insomma una visita particolare per gli amanti del mare: un'occasione per ritrovare e rivivere l'antico mondo marinaio con i suoi reperti archeologici, testimoni di storie sepolte in fondo al mare...

Nonostante i lavori di restauro che vanno avanti da diverso tempo, nel borgo si svolgono ogni anno molte iniziative culturali.

Vengono proposte varie attività legate allo scavo archeologico, alla ceramica medievale e greca, al riciclo della carta.

Vengono inoltre svolte lezioni dedicate al mare con proiezioni video sulla flora della Riserva, le conchiglie, gli uccelli. E ancora un ciclo di mostre rivolte al mondo dell'arte e del restauro presso il Museo Civico.

E' possibile trascorrere una giornata al castello di S. Severa dove sono attivati vari laboratori didattici dedicati all'uomo e al suo rapporto con il mare, alle grandi civiltà del passato, al mondo dei Romani, all'archeologia e all'ambiente.

Una proposta culturale, quindi, ricca e variegata che mette insieme arte e natura e forse è questo il fascino di questo castello in riva al mare dove si può vedere una mostra, sentire un concerto... ma se si alza lo sguardo sopra la spiaggia può capitare di vedere anche un aquilone in volo....

Silvana Calò



L'arte di Pietro Sarandrea

Artista informale, si esprime concentrando l'interesse della propria ricerca interiore alla macchia di colore che la "action painting" americana individua nella sottomissione del segno al linguaggio cromatico di cui Jackson Pollock è stato il massimo esponente.

Astratte riflessioni del proprio inconscio che vengono trasferite sulla tela senza ripensamenti e dove le geometrie create con il pigmento si fondono con l'esaltante colore applicato, offrendo una valenza espressiva intensa di esegesi che si trasforma in un cromatico riemergere di onirici ricordi. Opere, le sue, ricche di pigmenti che tendono a rinnovare la memoria di suggestioni provate attraverso il colore ed in chiave spirituale i sentimenti scaturiti, perscrutandone le emozioni senza tempo.

Realizzazioni che, seppure attuate dentro uno spazio reale, vagano al di fuori del circoscritto creando un linguaggio cromatico genialmente spalmato su tele filtrate dalla propria autocoscienza, ricco di tonalità e di profondità espressiva.

Immagini che appaiono come un canto onirico echeggiante reminiscenze inconsce che, implodendo nel variopinto magma cromatico alla ricerca di un varco nel personale labirinto esistenziale, aprono le porte al proprio spirito, nel quale egli intravede un luminoso "essere oltre se stesso". Attraverso esse, l'artista eleva il "proprio sé" al trascendente al quale si rivolge per esorcizzare la propria solitudine, catturando l'attenzione dell'osservatore sul significato delle ricerche cromatiche elaborate dalla propria psiche. Squarci abbaglianti, i suoi, che tentano di svelare il segreto dell'esistenza, il mistero dei misteri, dinanzi al quale il pittore si tormenta nel tentativo di darne risposta con la sua vibrante produzione artistica.

Viaggi in un'estasi che si affidano alla purezza dei colori primari, divenendo protagonisti dello scenario compositivo estetico delle sue opere, con rossi e blu a dominare sui gialli e su quelli complementari.

Coinvolgente tecnica cromatica sperimentata con la quale l'immaginazione dell'artista si proietta nel siderale sospinta da rapide e decise pennellate in una sintesi di concettuale ed informale, concludendone sulla tela la vibrante esplorazione intrapresa.

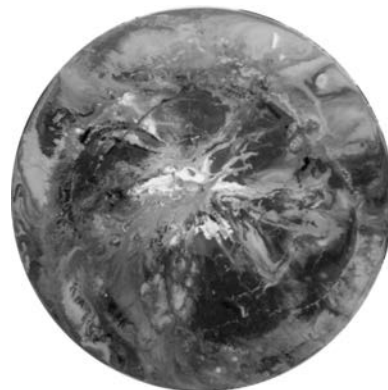
Pitture ispirate, quindi, da sensazioni vitali intime alla continua ricerca di un'evoluzione spirituale finalizzata al completo appagamento del proprio esistere.

Evocazioni di emozioni che si dilatano nel pensiero del fruitore in una dialettica cromatica resa insolita dallo stesso e la cui veemenza dà origine ad una sorta di griglia di accesi colori che non rappresenta il sovvertimento di un equilibrio compositivo, bensì una regola ordinatrice delle astratte realizzazioni eseguite, rawivate da un linguaggio pittorico desideroso di penetrare con il pigmento nella materia, per assurgere poi al godimento di raccontare l'immensa luminosità dell'infinito con i colori più significativi a cui egli dà voce. Opere di profonda intensità che, nel gioco vorticoso delle frequenze cromatiche applicate, permettono all'artista di potere comunicare con quel Dio che ha tanto cercato di scoprire e con il quale sente la necessità di porsi in estatico dialogo attraverso la fantastica sua capacità creativa.

Giorgio Palumbi

Successo della mostra di Pietro Sarandrea a Sutri Galleria Irtus, il 12 Giugno scorso con grande affluenza di pubblico. Interventi dello stesso artista, dell'esperta d'arte Paola Lamonica e del critico d'arte Giorgio Palumbi.

Inoltre Sarandrea ha inaugurato sabato 17 Luglio un'altra mostra presso il Comune di Capranica (VT) Piazza San Francesco. La mostra è rimasta aperta fino al giorno 24.



Senza titolo
*Pietro
Sarandrea*

Apoteosi della donna

Nell'assoluta quiete dei tuoi occhi
hai mirato le vergini distese dei pensieri
per disincagliare i frastuoni delle emozioni
andate a infrangersi sugli scogli del disamore:
nell'oasi dell'odore, ti sei posata, sugli ampi
petali della poesia: nell'ampolla del segreto
hai manomesso le tue caste dita
per digitare il codice segreto dell'esistenza
sulla circonferenza purpurea dell'anima:
sei trasalita sulle scale della parola
per arrivare indenne nel silenzio,
nel vuoto della certezza, nel niente
d'una carezza, nella brezza dei neuroni,
nelle sinapsi delle stalagmiti sei cresciuta
lentamente nel mio profondo...
Ed i tanti trasalir t'hanno fatto formare
il roseo cielo della tua immagine:
intontente donnità piena di simmetrie!
Hai trafitto il quotidiano con la tua semplice
semprenza: presenza che supera
ogni qui, attorniata da ogni sì:
tu ti muovi sulla barriera del suono e della luce
con l'equilibrio dell'acrobata,
con la delicatezza della danza e l'eleganza della
deità:

perché dalle mammelle del creato, creatura,
sei riuscita a portare, fin qui, il presente senza fine:
ed adorni ogni cosa di sorriso
dal tuo viso di rosa è sbocciato
lo splendore della sposa:
ed io ti vedo con gli occhi vigili dello spirito.

Claudio Monachesi

L'Associazione "Terra d'Arte", in collaborazione col movimento culturale "La Transcritica", presenta la prima mostra annuale di arte contemporanea che si svolgerà dal 8 al 18 ottobre 2010 nei locali della biblioteca Vaccheria Nardi in via Grotta di Gregna 27, Roma.

La manifestazione intende evidenziare come la realizzazione artistica possa esprimersi, senza dogmi o condizionamenti di critica, in una libera ricerca che faccia proprie istanze di provenienza culturale diverse, purché vivificate dal soffio creatore della vera arte. Perché la vera arte non ha confini e attinge a fonti svariate e molteplici e come il re Mida tutto trasforma nell'oro dell'artistica creazione.

Senza pregiudizi e preclusioni, la mostra dal titolo "Esperienze Estetiche Contemporanee", raccoglie la produzione di validissimi artisti che da anni si cimentano nel difficile e accidentato, ma ricco di soddisfazioni soprattutto interiori, cammino dell'arte.

Poiché spesso anche nell'estetica la cultura è tiranna e l'arte sembra che oggi ancora una volta non riesca a sottrarsi a culture egemoniche, l'esposizione non è a tema obbligato ed è lasciata agli artisti la massima libertà di espressione.

Perché è nella libertà che l'arte può raggiungere, se è vera arte, le sue vette più alte.

Esperienze estetiche contemporanee

(L'arte incontra il quartiere)

Dal 8 ottobre al 18 ottobre 2010

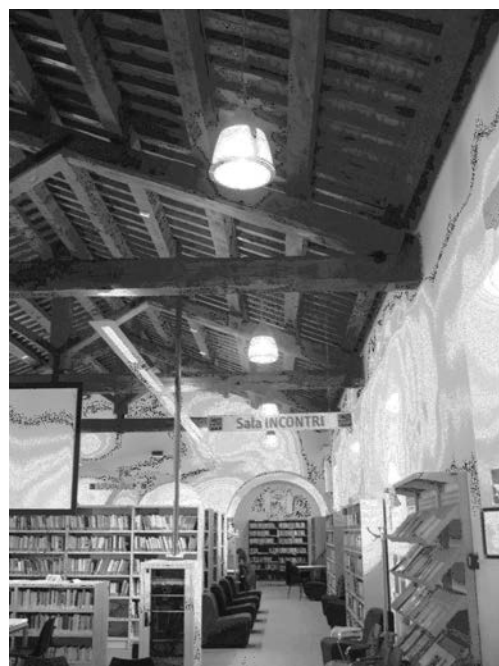
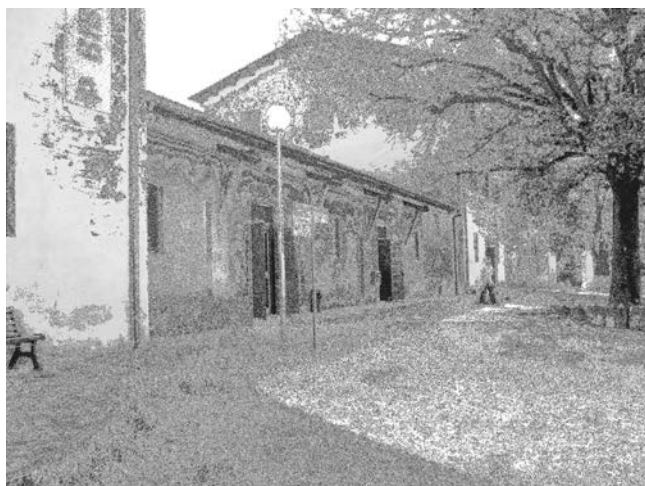
Orari biblioteca

Venerdì 8 ottobre ore 17,30 - Inaugurazione

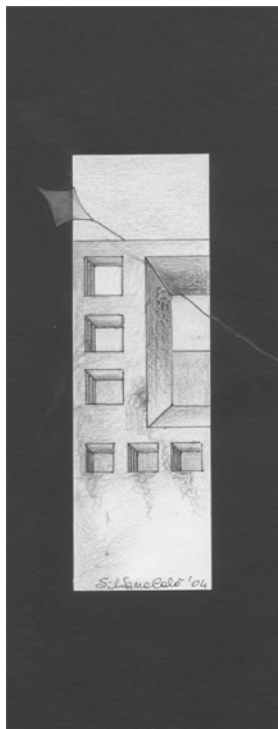
Venerdì 15 ottobre ore 17,30 - Conferenza dibattito sul tema: bellezza ed esperienza estetica nell'arte contemporanea.

Biblioteca Vaccheria Nardi, via Grotta di Gregna 27.

Espongono gli artisti: Luigi Bonfà, Silvana Calò, Alessandra Cesselon, Olesia Kaleciuk, Luciano Frascetti, Bruno Lanzalone, Emiliano Paolini, Diego Petruzzi, Rita Pompei, Maura Ramazzotti, Giorgia Rosati, Maurizio Stasi, Tina Stati, Aldo Terrusi, Antonio Verdone.



E i maestri mi accompagnano nel mio percorso di ricerca stimolando la mia creatività che si concretizza in espressioni dove spesso i vari linguaggi convivono e dialogano fra di loro.....
Ed è scrittura, pittura, grafica.



“Libertà non significa assenza di limitazioni. Possedere un’irremovibile convinzione di fronte a qualsiasi ostacolo: questa è la vera libertà”

Daisaku Ikeda

Ho sognato di essere un aquilone, che volava su cime sconosciute, irreali, immaginarie, deserte che ha attraversato ed esplorato l’anima... Ma non so se sono un uomo che ha sognato di essere un aquilone o un aquilone che sta sognando di essere un uomo...
Quel che è certo è che il viaggio continua.

Opere e scritti di Silvana Calò



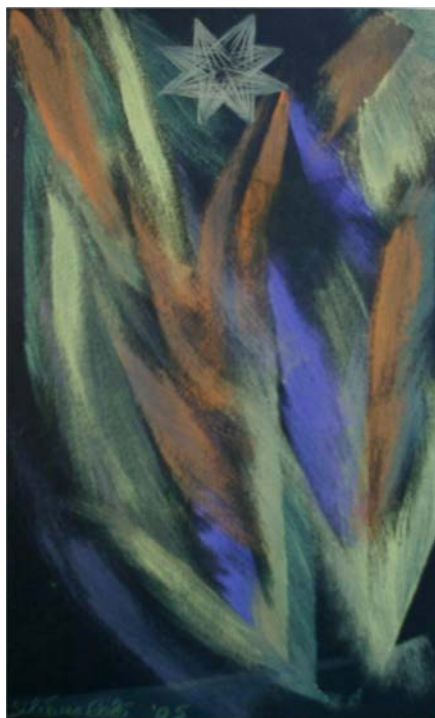
Le carezze dell’anima Silvana Calò

L’arte di Silvana Calò

Ad una prima occhiata fugace e incompetente, l’arte informale può apparire come un’arte minore, semplice e forse troppo veloce per poterla veramente apprezzare come prodotto artistico.

Ma di certo, l’arte informale, ormai, ha una sua dignità e un suo spazio ben delineato nel variegato campo dell’arte contemporanea. La volontà di abbandonare schemi strutturali significanti lascia ampio spazio all’espressione più pura e vera del proprio sé. Arte, dunque, come liberazione totale di emozioni e riflessioni. Questa è anche l’essenza delle opere di Silvana Calò, artista emergente che attraverso gesti veloci e colori forti ma anche utilizzo di materiali naturali e non, riesce a sviluppare la propria vena creativa in modo pieno. Le sue opere catturano l’attenzione e in alcune traspare anche il suo antico amore per il segno preciso, controllato, lineare. I suoi studi di architettura le conferiscono una potenzialità in più che va poi ad arricchire e caratterizzare l’intero percorso artistico. La sua ricerca dura da qualche anno. La prospettiva di un’espressività sempre nuova ma che nel contempo mantiene fermo il contatto con la parte più intima di se stessa, la incita ad andare avanti e a servirsi, in modo sempre più incisivo, dell’arte come catarsi e mezzo potente di rivoluzione. personale.

Silea Balano



La luce dell'anima
Silvana Calò



Luce intima
Silvana Calò

VISITA IL NEGOZIO SU EBAY !

***Articoli etnici e artigianali
libri e cd sulla meditazione yoga***
WWW.HAPPYBLU.COM



Assortimento in espansione!!!



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

