

IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico trimestrale di arte e cultura
Anno I I N.5 Aprile Maggio Giugno 2009



Diego Petrucci - Pinocchio scisso -



Diego Petrucci - Le convergenze parallele



Diego Petrucci - Fuga folle di Pinocchio

SOMMARIO

- 1) L'Arte e L'Assoluto Pag. 3 di Bruno Lanzalone
- 2) Addio alla bellezza. Pag. 4 di Bruno Lanzalone
- 3) Pieno e vuoto. Pag. 5 di Stefano Valente
- 4) Intervista all'artista Emiliano Paolini. Pag. 8 di Germana Gismondi
- 5) Da SZI... Pag. 8 di Emiliano Paolini
- 6) Autopresentazione. Pag. 9 di Diego Petrucci
- 7) Intervista ad Alessandra Cesselon. Pag. 10 di Manuel Cazzoli
- 8) Macro Future a Roma. Pag. 11 di Silvana Calò.
- 9) Il mondo di Flavio Damascelli. Pag. 12 di Silvana Calò
- 10) L'allestimento e l'arte. Pag. 13 di Bruno Lanzalone
- 11) Il muro del Tiburtina... Pag. 14 di Bruno Lanzalone
- 12) Nota ad Hans Sedlmayr... Pag. 15 di Michele Bianchi e Paolo Fattiboni.
- 13) Dal finestrino del metrò. Pag. 17 di Diego Petrucci.
- 14) Frammento - E'strano - Arsoli. Pag. 18 Poesie.

IL VOLO DEL GABBIANO

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

Anno II n. 5 Aprile Maggio Giugno 2009

Direttore responsabile: Nicolo' Corrado

Capo redattore: Bruno Lanzalone

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

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

L'arte e l'Assoluto.

Ho avuto modo di apprezzare molto l'ottimo articolo del filosofo e amico Stefano Valente in merito all'arte e all'arte di Emiliano Paolini in particolare. Colgo l'occasione per ringraziarlo di cuore per aver offerto con le sue riflessioni lo spunto per quel dibattito sull'arte che vuole essere il primo e principale scopo di questo giornale. Mi permetto comunque di esprimere delle riserve in merito ad alcune sue affermazioni su ciò che oggi l'arte possa o debba essere.

Ricordo che il termine comprendere adoperato dal filosofo Martin Heidegger, relativamente alla comprensione dell'essere, significa non un semplice capire concettuale, ma qualcosa di più ricco e articolato che coinvolge il sentire in tutta la sua complessità e per questo al tempo stesso è più vago e indeterminato e meno preciso del capire. Mi permetto allora di dire che anche l'arte più che capire si comprende, e questo per la ricchezza e la complessità dell'esperienza estetica. E' questa pregnanza dell'esperienza estetica che la rende difficilmente definibile. E' questa stessa pregnanza che rende impossibile sostenere che oggi è impossibile, perchè storicamente superata, l'esperienza della bellezza come valore intangibile e l'esperienza del genio romanticamente inteso. Che cosa sia un'opera d'arte bella certamente non è cosa facile da definire, ma certo è cosa che intensamente si comprende nel senso sopra specificato, che si sperimenta ieri come oggi, per cui io posso dire con un'intuizione coinvolgente: "Questo è bello, quest'altro è brutto".

Come pure, ieri come oggi l'arte, in casi particolari, può offrire un'esperienza, (e questo è un fatto, un accadimento, non un'opinione,) che riveli una presenza che vada oltre il comune sentire e ci apra le porte a un qualcosa che in periodo romantico fu inteso come l'Assoluto. Che sia l'Assoluto questo qualcosa o non lo sia è in fondo per certi aspetti anche secondario. Non è quindi una certezza l'oggetto dell'affermazione, che l'arte cioè ci apra all'Assoluto o sia l'organo dell'Assoluto, ma è una certezza l'esperienza che la contemplazione estetica ci può offrire, quella particolare emozione che poi ci può far dire: "Io ho sperimentato l'Assoluto", e questo è innegabile:

una cosa è l'emozione, altra la sua interpretazione. Ma se io tolgo legittimità a tale emozione, allora mutilo l'esperienza estetica del suo più autentico modo di essere. E' innegabile che quando l'arte è veramente tale offre esperienze straordinarie, intense, profondamente coinvolgenti, e queste esperienze sono reali, come reale è l'opera che le provoca. Ma se l'artista oggi rinuncia a causare tali emozioni ed esperienze l'artista rinuncia evidentemente alla sua più autentica destinazione.

Come, inoltre, sono da rifiutare affermazioni categoriche che affermino la realtà della bellezza assoluta e intangibile, così è da rifiutare l'affermazione che oggi non è più possibile parlare della bellezza come realtà intangibile, del genio ecc.:(nonostante i baffi alla Gioconda di un artista in vena di scherzi, nessun baffo potrà annullare la bellezza di una madonna di Raffaello o la potenza espressiva di un'opera di Sironi o l'armonia di un'opera di Kandisky e questo anche se i filosofi poi si troveranno a disagio per definire cosa è bellezza e cosa è arte.

Non ci sentiamo del resto di negare che oggi come domani qualche grande capolavoro possa troncare tutte le discussioni in merito alla possibilità oggi di un capolavoro, o che un vero genio possa creare ancora una volta l'opera sublime e fare avvertire nella visione di essa quel qualcosa che ha fatto parlare qualche volta di intuizione dell'Assoluto). Una cosa è la definizione dell'arte che compete al filosofo, altra è l'esperienza estetica che veramente soprattutto il vero artista è capace di vivere in tutta la pregnanza che la caratterizza. Nessun filosofare e argomentare potrà mai distruggere nell'uomo l'irresistibile spinta a produrre arte e ad essere artista. Con tutte le qualità e le responsabilità che tale stato comporti.

In ogni caso il ritirarsi dell'artista, il suo assentarsi potrà, pur rispondendo ad una legittima esigenza, essere soltanto una delle molteplici alternative che l'arte può esprimere nel suo multiforme e proteiforme modo di essere. Uno degli errori più evidenti delle avanguardie storiche ritengo sia stato quello di assolutizzare le proprie esperienze col volerle porre come esclusive ed alternative. Il Surrealismo ad esempio, non ha sostituito una forma d'arte ad un'altra, ma ha collocato una nuova forma d'arte accanto alle altre. L'esigenza forse comprensibile, anche se discutibile, dell'arte come ideazione ecc. non ci autorizza a dare per estinto il genio creatore o il rapporto arte - assoluto. La morte dell'arte come riconosce anche Stefano, è un non senso. Non si può nella storia decretare la morte di ciò che non è storico: sono storiche le forme espressive dell'arte non certo l'arte, come non è storica la ricerca della bellezza, ma sono storiche soltanto le modalità in cui la bellezza si esprime, per cui bella può essere un'opera di Caravaggio come un'opera di Rothko.

Ritengo in ogni caso che l'arte si apre ad una tale e multiforme ricchezza espressiva per cui può trovar posto sia una concezione dell'arte come evasione contemplativa che quella dell'arte come impegno etico sociale, o addirittura metafisico. In genere guardo con sospetto alle definizioni tipo: l'arte deve essere....

L'arte ha mille volti, l'arte di evasione, l'arte impegnata, l'arte surreale ecc. nessuna esclude l'altra quando essa è vera arte, e questa affermazione, forse fin troppo semplicistica, va tuttavia fatta per le troppe pretese che si celano dietro la frase spesso ricorrente *l'arte deve essere*....

L'arte non *deve essere*, ma l'arte *è*, quando è arte, sia con Fontana che con Giotto.

E l'arte in ogni caso si comprende anche se non si definisce. E' questo comprendere che ci fa soffrire quando dell'arte si fa scempio attraverso le sue negazioni e oggi troppo spesso questo avviene, spacciate come sono, queste negazioni, per arte.

Ma questo è un altro discorso, che merita altri spazi ed altre occasioni.

Bruno Lanzalone

Tu sei consunto, povero amico mio, da una febbre incandescente, da una sete di oceani incolmabili e senza confini, da una fame di universi e da una nostalgia di eternità. Tu soffri della ragione...

Miguel De Unamuno (Vita di Don Chisciotte e Sancio - Il sepolcro di Don Chisciotte -)

Addio alla bellezza.

Dopo le ultime visite a molti musei di arte contemporanea e alle più recenti biennali ho dato addio alla bellezza. La bellezza non potremo più cercarla nelle opere d'arte contemporanea, ma dovremo cercarla altrove. Non perché l'arte sia morta, ma perché ai nostri giorni è morta o per lo meno si è allontanata dall'arte la bellezza. Perché l'artista contemporaneo ha rinunciato alla bellezza. Non sono certo belle le opere di Cattelan o di Damien Hirst o di Jeff Koons.

La bellezza, quella vera, non il kitch col quale alle volte si confonde, è stata lentamente emarginata, poi scacciata via dai musei e dalle mostre.

Al suo posto c'è qualcosa di indefinibile che va dal brutto tout court, all'orripilante onirico e non onirico, al banale, a ciò che significa o che ha senso, ed altro ancora...

L'emarginazione della bellezza dall'arte e dai musei è iniziata all'inizio dell'Ottocento con le teorie estetiche di Schlegel e di Rosenkranz., e poi è stata realizzata progressivamente, diventando uno dei tanti dogmi più invasivi e persistenti di molta arte contemporanea.

La questione va posta in questi termini.

Si è ritenuto, con un singolare spostamento di contenuti che l'arte la facessero sempre più le teorie, le filosofie dell'arte, le estetiche. La mente (1) nell'arte ha allargato il suo campo invadendo settori gradatamente più ampi. Non voglio dire, perché è complicato, ciò che la bellezza è, ma voglio dire che quando vado in un museo ho diritto di vedere cose belle, ho diritto di trovare squarci di meraviglia, di sogno, di luce, di armonia. La domanda problematica: cosa è la bellezza? la lascio ai filosofi. Non compete all'artista. L'artista ha in un certo senso il compito di produrre bellezza. E la bellezza si impone di per sé, non ha bisogno di trattati per esser se stessa.

Nessun trattato potrà mai dimostrare che Tina Pica era più bella di Sofia Loren o che una discarica di spazzatura è più bella di un tramonto sul mare.

Racconta una storiella zen (2) che quando a un millepiedi che tranquillamente camminava fu chiesto: "Come fai a camminare?" Il millepiedi fece un ruzzolone perché, volendo capire come faceva a camminare, gli si imbrogliarono i piedi.

Il millepiedi semplicemente camminava.

La bellezza non si definisce. L'artista la produce, l'osservatore la osserva..

La vera bellezza si impone con la sua forza irresistibile a chi la cerca perché ha fame di bellezza, come un affamato può aver fame di cibo.

Le teorie dei filosofi non sposteranno di un centimetro l'esigenza della bellezza che esiste nel cuore di ogni uomo.

Ecco perché molti ancora oggi si rivoltano, si indignano, oppure ridono, quando vedono l'offesa sistematica e continua che in molti dei musei di arte contemporanea si fa alla bellezza.

E' come essere defraudati, aggrediti nei sentimenti più veri che ognuno ha in se stesso. Nei musei d'arte contemporanea si aggredisce l'essere umano in ciò che ha di più vero e di più autentico, perché rovesciando ciò che risponde alle esigenze più profonde dell'umana natura, si porta a canone estetico il deforme,

il brutto e il subumano, oppure il banale e il cervelotico, rivestendo di fascino morbosi, quando ci sono, le povere prodotte opere. E' vero che la realtà è anche brutture, crudeltà, deformità e che un vero artista può rendere artistico anche il brutto e che l'arte contemporanea ha scoperto la dimensione del brutto nell'arte, ma questo tuttavia non giustifica l'azzeramento del bello nella maggior parte delle mostre d'arte più recenti.

Vedevo recentemente la mostra di Basquiat a Roma. Non so cosa dire: il rispetto verso una persona che a suo modo ha voluto essere artista e la deferenza che ancora non so come conservo verso molta arte contemporanea, mi ha impedito di cadere in farneticazioni o in isteriche ironie, la buona volontà mi ha permesso l'ingresso in un mondo che a suo modo ha fatto del brutto la chiave di un'arte. Ho così potuto vedere, pur nell'imperizia tecnica e nel gusto dell'orrido, la presenza di un gusto latente apprezzabile e paradossalmente l'ombra del bello in alcuni accostamenti di colori e di linee. Tutto ciò con una certa buona volontà. Ma mi ha sempre accompagnato una sensazione di bluff, di gioco, che appare ricorrente nell'arte contemporanea, quasi si giocasse a fare gli artisti e a scommettere su cosa possa diventare arte o anche possa piacere a quella parte di pubblico ben disposto e pronto a tutto ingurgitare. Tanto c'è sempre il critico o il filosofo che diranno del profondo valore estetico di questo o di quello. Ciò dico non sulla base di semplicistiche valutazioni, né per sminuire la maggior parte dell'arte contemporanea che risponde ad esigenze profonde di ricerca estetica e so quindi che quasi tutte le principali forme espressive di arte contemporanea sono dovute non a bizzarrie ma alle conseguenze di una estetica molto in sé conseguente (e forse proprio per questo spesso autodistruttiva). Tuttavia nell'arte contemporanea se ci sono ancora molte opere valide, c'è veramente molto ciarpame, risponda o no ad esigenze autentiche di ricerca, come risulta dalle ultime biennali e triennali e quadriennali d'Italia e del mondo.

S'impone allora agli artisti, ai critici, al pubblico, lealtà e coraggio, il coraggio di dire no ai bluff e alle cadute di livello, il coraggio di dire, come nella fiaba di Hans Christian Andersen "I vestiti nuovi dell'Imperatore", "Il Re è nudo!"

Ma per adesso, per trovare la bellezza, ci resta il bello di natura e l'arte del passato, perché la bellezza nell'arte di oggi non c'è più.

Bruno Lanzalone

1) *Questo della mente è un problema ampio e difficile perché da una parte l'artista contemporaneo è spesso, e deve esserlo, anche critico e teorico d'arte e legittima le sue ricerche con teorie, altrimenti le sue opere sarebbero veramente un non senso. D'altro canto l'arte non è nient'affatto soltanto ricerca mentale, ma è anche e soprattutto sentimento, intuizione, folgorazione improvvisa, slancio lirico.*

2) *Alan Watts : "La via dello Zen" Feltrinelli.*

"Ah! verrà il tempo in cui nessuna creatura umana sarà capace di partorire una stella!"
Nietzsche (Così parlò Zarathustra)

"La bellezza salverà il mondo"
Dostojevskij (L'Idiota)

Pieno e vuoto. Per un'esperienza d'arte partecipata.

Una installazione di Emiliano Paolini

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

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

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

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

Detto questo posso passare alla seconda considerazione che è mia intenzione premettere al saggio vero e proprio; saggio che vuole essere una più o meno coerente raccolta di suggestioni e spunti che l'idea congeniata da E. P. ha suscitato e provocato in me.

Ecco cosa desidero che sia chiaro preliminarmente. A scrivere non è una persona che si occupi di arte professionalmente. Non solo non sono un critico d'arte, ma non è mia intenzione passare per tale, né improvvisarmi tale. Infatti non possiedo alcuna patente che mi autorizzi a pronunciare giudizi sulla artisticità (o peggio: sulla bellezza) di questa o quella cosa.

Il mio interesse – se si vuole – può essere detto *filosofico*. Ciò, però, non vuol dire che qui si tenti di cogliere l'essenza, il significato profondo dell'arte in genere – nessuna filosofia dell'arte!

Quanto qui di seguito andrò scrivendo non vuole essere un tentativo di *spiegare il significato* della installazione intitolata “Pieno e vuoto”. Non mi interessa per la precisione intavolare discorsi metafisici intorno all'essere e al nulla sulla occasione del progetto artistico di E. P. – non voglio strumentalizzare nessuno, né tentare di vendere di contrabbando un po' di filosofia.

Lo sguardo filosofico – come lo intendo io – non è uno sguardo che cerca di leggere dentro l'opera il suo significato profondo così oltrepassandola. Tale sguardo, infatti, manca l'opera proprio nel momento stesso in cui fa centro. Lo sguardo filosofico piuttosto si muove attorno all'opera, cerca di mantenersi sulla superficie tentando di coglierne l'unità, ma senza sacrificare l'opera all'idea che se ne è fatto.

Non si tratta di spiegare il significato dell'opera quanto di condurre il suo senso.

Il filosofo sa di non poter condurre un discorso di tipo logico-consequenziale e, per la verità, non gli interessa dimostrare alcunché e nemmeno giungere ad una conclusione incontrovertibile. Sa, infatti, che l'*essenziale* (se vogliamo ancora usare questo termine abusato, logoro e ormai compromesso) non sta in una dimostrazione.

Più che di dimostrare si tratta di mostrare il senso dell'opera. Per far ciò userò i concetti messi a punto dalla filosofia come immagini che proprio perché tali non pretendono di spiegare il significato dell'opera, ma tentano di illustrarne il senso – cercano cioè di condurre ad esso così come il direttore d'orchestra interpreta una partitura il cui senso non è riducibile alle note materialmente scritte sullo spartito.

Usare concetti come metafore per condurre il lettore non ad un qualche sapere, bensì ad un modo rinnovato di sentire il suo essere nel mondo – rinnovamento in primo luogo operato (ne sono convinto) in chiunque avrà attraversato la installazione di E. P. lasciandosi da questa provocare cogliendo l'appello che giace dentro tale provocazione.

Ecco – qui sta il senso ed il non-senso di tutto quello che scriverò qui di seguito intorno a “Pieno e vuoto” – sapendo che ogni mia affermazione per essere piena di senso rischia concretamente ad ogni passo di riuscire vuota di significato. Tutto dipende – come sa il mio caro amico E. P. – dall'essere consapevoli del rischio e del compito.

Le mie osservazioni saranno intervallate da considerazioni fatte dallo stesso E. P. durante un nostro lungo colloquio intorno al progetto artistico intitolato “Pieno e vuoto” non tanto al fine di enunciare quello che dovrebbe essere il contenuto o il messaggio dato alla sua opera dall'artista, bensì per raccogliere e conservare quelle considerazioni intorno al suo progetto che potrebbero essere utili per il suo allestimento – insomma una serie di *note di regia* il cui intento non è quello di sostituirsi all'installazione vera e propria o di comunicarne il significato.

La prima cosa che E. P. ha voluto sottolineare è il fatto che non c'è una vera e propria partecipazione dell'artista all'opera. Si tratta di uno spazio che viene costruito attraverso la consequenziale partecipazione al senso ed il senso finale (quello che l'artista chiama il *senso-fine*) è proprio questa partecipazione e non qualcosa d'altro che stia al di là di questa partecipazione dandole un significato ulteriore.

Prima di cominciare il nostro colloquio l'artista ha tenuto a precisare che non intende in alcun modo esprimersi sul significato del pieno e del vuoto che danno il titolo alla sua installazione – questo tipo di interrogazione – ha tenuto a precisare – non compete all'artista. E qualcosa che non gli interessa e che lascia agli altri; “eppoi” – ha concluso – “rischiere il banale!”.

“Io ho pensato a una sorta di invito” – continua – “in uno spazio che è di tutti e solo in questo senso anche mio. È uno spazio *emozionale* che si va a visitare. Questo spazio non è legato a una struttura, ma è legato soltanto ad una idea. La mia non è un'opera, ma è soltanto una idea”.

Dopo queste precisazioni E. P. comincia a entrare nel merito: “La collaborazione delle persone che contribuiranno a saturare il primo vano deve essere gratuita: essi portano un dono. L'immagine che mi viene in mente è quella del re magio che porta un dono a Gesù bambino. .

La costruzione di un senso si fa nella totalità della partecipazione. Questa è l'idea di fondo. Il fine non esiste perché esso non è altro che la partecipazione condivisa al senso". E prima di concludere il suo discorso aggiunge: "Non c'è, non è prevista nell'idea la realizzazione di fatto della cosa da parte dell'artista".

Bisogna evitare un fraintendimento che rischia di compromettere tutto il resto: non è che prima ci sia la stanza divisa in due vani dal tramezzo – un vano da riempire di oggetti e l'altro da lasciare vuoto – e poi si riempia il primo vano con gli oggetti donati, mentre l'altro viene lasciato vuoto. È il *gesto* compiuto da quelli che potremmo chiamare i *donatori* a costituire nel tempo lo spazio. È il gesto del portare l'oggetto (che per questo ha la natura di un dono) che istituisce e costituisce il pieno ed il vuoto – pieno e vuoto che sono lo spazio da visitare, abitare, attraversare.

Inoltre questo gesto si articola come tempo ancor prima che come spazio. Per questo va sottolineata la sua irrepresentabilità: il gesto come tale non può, né deve essere rappresentato. Del gesto nella installazione restano solo gli oggetti lasciati-donati come sue tracce. È il tempo del gesto ad aprire la porta tra i due vani. È il gesto che inaugura l'apertura – E. P. chiama *apertura* la porta che si apre nel tramezzo – tornerò in seguito su questa importante precisazione dell'artista.

È il gesto che inaugura (istituisce-costituisce) un luogo. Di questo gesto restano tracce. Queste ultime non sono oggetti inerti, ma dei doni; anzi sono dei *doni donati* – proprio per questo loro carattere essi rinviano ad altri, cioè a colui il quale li ha donati (crediamo che questa sottolineatura non sia di poco conto in quanto differenzia il tentativo di E. P. da quello messo in atto da Heidegger con il suo "*es gibt*").

Tuttavia altri non è solo il donatore che col suo gesto ha inaugurato lo spazio della installazione come apertura, ma è anche il visitatore della installazione a cui è rivolto l'invito a partecipare. Uno spettatore che in verità si rivelerà un vero e proprio attore. Infatti il visitatore della mostra non è in primo luogo chiamato a contemplare, bensì ad attraversare l'installazione in cui – lo vedremo – è coinvolto innanzitutto in quanto corpo. Ora ci preme sottolineare l'invito rivolto al visitatore oltre a quello rivolto al donatore – mentre quest'ultimo è presente come assente (presente in realtà è solo l'oggetto che ha lasciato-donato) il primo è presente nell'installazione ma non nella modalità del "di fronte", bensì in quella del "dentro" e dell' "attraverso".

Non si può comprendere il senso dell'intera installazione se non si comprende questa modalità dell' "attraverso" che caratterizza il visitatore come corpo più che e prima ancora che come sguardo. Il visitatore non è uno spettatore chiamato a contemplare la realizzazione dell'artista, ma è in primo luogo un corpo che attraversa questa stanza tramezzata che a volte E. P. chiama anche "scatola". Proprio perché il visitatore è innanzitutto chiamato ad attraversare uno spazio, nella installazione riveste una grande importanza la porta che si apre nel tramezzo che divide in due la stanza dove verrà allestita l'installazione.

Vorrei qui riportare alcune osservazioni con le quali E. P. ha tentato di descrivermi la funzione di questa specie di porta che lui chiama significativamente "apertura".

"Questa specie di porta" – comincia col dire l'artista – "è il passaggio tra il pieno ed il vuoto. Tale porta va propriamente intesa come una apertura. L'apertura è un terzo luogo. Quando il visitatore attraverserà questa apertura sarà colpito da vari stimoli sensoriali (luci, odori, suoni, vibrazioni). Attraverso questa apertura che non è un luogo, ma solo un passaggio si realizza un richiamo all'esperienza concreta, fisica, corporale - ciò sarà ottenuto grazie alla serie di stimoli sensoriali che investiranno il visitatore nel momento dell'attraversamento dell'apertura. La porta non è un luogo, ma appunto un passaggio che attraversato darà alla persona del visitatore la percezione di essere vivente. Appena si entra in questo spazio si è solo visitatori mentali (spettatori), solo passando attraverso l'apertura e grazie al bombardamento sensoriale si viene *vivizzati* e in tal modo si diventa corpo. Lo spettatore è con gli altri perché ha un corpo".

A questo punto E. P. introduce delle precisazioni ulteriori sul senso in cui va intesa questa soglia che chiama molto vagamente, ma anche molto significativamente "apertura". "Solo passando attraverso l'apertura ci rendiamo conto del terzo luogo che è la (nostra) unità. Questo terzo luogo è in verità un non-luogo" – quello che E. P. chiama *utopia* – "e questo non-luogo siamo noi, il nostro corpo, noi come persone fisiche. Un terzo luogo che è propriamente un non-luogo perché avviene nel passaggio di una apertura".

Anche se queste ultime osservazioni di E. P. sembrano un po' fumose, non sono per questo meno importanti per comprendere il senso dell'esperienza a cui qui il visitatore è chiamato ad esporsi.

Ma ora voglio tornare sul senso di questo gesto del donare che non è rappresentato (perché irrepresentabile) se non da quelle che sono le tracce di questo gesto (gli oggetti/dono). L'accumulo di questi oggetti, allora, rinvia al modo del segno, della testimonianza, delle vestigia a una comunità di altri di cui l'opera in questione è memoria, memoria di una comunione – ma memoria immemorabile. Il passato in cui è stato compiuto il gesto di cui il visitatore vede le tracce (quelle vestigia che nel loro abbandonano testimoniano di tale gesto), è un passato che è perduto e di cui rimangono oggetti che sono ciò che resta di un dono fatto in un tempo per il visitatore inaccessibile, non ricordabile. Il luogo che il visitatore attraversa con il suo corpo è stato preparato da altri proprio in vista di lui.

Potrei dire che il visitatore insieme al donatore vanno ad istituire e costituire una comunità etico-estetica fondata su di un sentire (in) comune che non è riducibile a concetto. Le considerazioni che seguiranno cercheranno di cogliere questa comunità (convocata dall'artista) anche come "comunità di altri" (i donatori) non dimenticando che essa va anche sentita e compresa come "comunità di corpi" (i visitatori).

L'artista attraverso la sua idea (la quale consiste in un doppio invito) si libera di sé e cerca di mettere in opera qualcosa come una comunità etico-estetica dove l'opera d'arte intesa come oggetto prodotto comincia a disgregarsi proprio perché si pone come dono e più precisamente come dono donato.

Qui è in gioco qualcosa di comune che non è unificabile, qualcosa di comune che non ricompone i frammenti(i doni donati) in un insieme (né un insieme concettuale,

né un insieme percettivo), ma che si dà proprio attraverso questi frammenti che sono e restano irricomponibili, non unificabili e non riunificabili in un qualche *mondo* che sia o possa essere orizzonte comune - pieno e vuoto stanno appunto ad indicare l'impossibilità del darsi di un orizzonte onniabbracciante.

L'istallazione ideata da E. P. testimonia appunto di una comunicabilità irriducibile a concetto, a identità, ad idea astratta. E. P. ci tiene a sottolineare che i donatori debbono essere persone qualsiasi o qualsivoglia: non è rilevante il sesso, l'età, l'identità, la professione. E qualsiasi o qualsivoglia devono essere anche gli oggetti portati dai donatori e che pure devono essere collocati nel primo vano della stanza in modo qualsiasi o qualsivoglia. Ciò tra l'altro sta a dire che nessuno dei membri di questa strana comunità è accomunato agli altri da un tratto che sia comune a tutti.

Gli oggetti lasciati (non raccolti, ma sparsi) dai donatori non sono opere, ma resti, frammenti, reliquie (tracce di altri), rovine, testimonianze, vestigia, lapidi, monumenti...che fanno segno verso una comunità che sta al di là di ogni rappresentabilità (estetica) e al di là di ogni rappresentanza (politica).

È una comunità che si sgancia da questo o quel suolo e nei cui membri non scorre lo stesso sangue – essa ha luogo proprio lì dove manca ogni possibilità di insediarsi – E. P. chiama questo non-luogo *utopia*. Una comunità che non è né la somma di tanti io, né è un noi collettivistico. Non solo e non tanto una comunità che viene (mi riferisco al famoso saggio di Agamben), ma una comunità già sempre stata e sempre di là da venire. Una comunità che però è già aperta a quello che E. P. chiama l'oltre-altro, termine della nostra speranza. Tale speranza riposa inquieta nel nostro cuore invitandoci ad un compito inesauribile. Un imperativo che non è solo di E. P. ma deve essere quello di ognuno di quelli che si sono lasciati coinvolgere in questo progetto-improgettabile a cui ci ha invitato a partecipare l'artista – l'arte come luogo abitabile per una comunità etico-estetica che non può avere luogo se non altrove.

Questa comunità inaugurata dal gesto dell'altro e sentita nel corpo da colui che è chiamato a visitare la istallazione (si tratta di un invito a cui ognuno deve corrispondere liberamente) è una comunità estetica che proprio per questo non va e non deve essere rappresentata, ma va sentita, vissuta – bisogna appunto parteciparvi e in primo luogo si deve parteciparvi col proprio corpo.

E. P. non rappresenta questa comunità ma fa segno verso di essa, l'attende facendone presentire tanto la possibilità quanto l'impossibilità. In tal modo l'artista inaugura un'attesa ed una memoria.

Tale comunità – ripetiamolo – nella sua radicalità non è riconducibile né a rappresentazione estetica, né a rappresentanza politica. Per questo vuole essere una comunità esemplare perché irriducibile a concetto; una comunità di cui possiamo avere solo un'idea – E. P. con la sua istallazione riesce non a rappresentare questa idea (sarebbe stato cadere nella idolatria), ma riesce a farci sentire parte di essa.

Tale comunità lungi dall'essere rappresentata o messa in opera – magari realizzando qualcosa (fosse anche l'opera) intorno a cui essa possa raccogliersi – viene posta come un fuori, ma un fuori non riducibile a rappresentazione, cioè un fuori che è esteriorità radicale.

.Tale fuori è alluso. Nella istallazione fa allusione a questo fuori il secondo vano della stanza, quello lasciato completamente vuoto. Il secondo vano della stanza non va inteso come la rappresentazione del vuoto (cadremmo in una ingenua metafisica), bensì come un vuoto di rappresentazione.

Tale vuoto allude a qualcosa di irrappresentabile cioè a quel fuori (in quanto esteriorità radicale) che è proprio quel non-luogo (quello che E. P. chiama utopia) occupato da questa comunità etico-estetica a cui siamo chiamati a partecipare dall'appello dell'artista che ci ha raggiunto quando abbiamo ricevuto il suo invito - un invito compromettente a cui ognuno deve rispondere in modo personale.

A questo fuori radicale si accede solo passando attraverso quella specie di porta che è ricavata nel tramezzo divisorio (che in verità divide e a un tempo mette in comunicazione); attraverso questa apertura - che è una specie di soglia - ci si affaccia sul limite aprendosi all'irrappresentabile nonostante ci si scopra chiusi in una specie di scatola.

La rappresentazione del vuoto apre un vuoto nella rappresentazione che permette di fare esperienza al limite di quel luogo-non luogo che è la comunità etico-estetica che qui si è data appuntamento, comunità che qui è convenuta nella misura in cui ognuno ha scelto di rispondere in prima persona all'appello contenuto nella provocazione messa in atto dall'artista.

Stefano Valente

10) *Già in questa immagine si comincia a porre la fondamentale questione dell'epifania del senso.*

11) *Attraverso la sua idea e non attraverso la sua opera, che l'artista non opera affatto. Qui infatti il convenire inaugurato dall'artista con il suo appello e con la sua chiamata non è intorno ad un oggetto fosse anche l'opera d'arte.*

12) *Che è una idea, una idea estetica e non un'opera – potremmo anzi dire che la comunità che qui è in gioco è una comunità inoperosa.*



Intervista all'artista Emiliano Paolini

La mostra "Tetraktis" organizzata dall'Ass. Culturale "Terra D'Arte" e dall'Ass. Culturale "La Transcritica" nei locali dell'Associazione "Il cielo sopra l'Esquilino" Via Galilei 57, Roma, è ricca di opere di numerosi artisti italiani emergenti. Tra i molti dipinti spiccano quelli del giovane artista Emiliano Paolini, che ho il piacere di incontrare alla mostra stessa. Ci sorprende l'armonia della composizione condensata in tre tele, frutto non solo di un'appresa tecnica pittorica ed una molteplice intuizione creativa.

Emiliano Paolini riferisce di aver esordito nel 1994 con il dipinto divenuto, poi, il simbolo della scuola Salvo d'Acquisto di Roma.

Quali mostre ha svolto nel corso della sua carriera artistica?

"Sono numerose, solo per citarne alcune: ho dipinto in diretta tv su Rai 2 per la trasmissione "Ho bisogno di te". Nel 1996 ho realizzato la scenografia di "L'Opera da Tre Soldi", di Bertold Brecht, per il teatro Comunale di Torino. In occasione del Festival dei Due Mondi di Spoleto ho curato, nella piazza di Spoleto l'installazione di "Verde in Formalina" e ho progettato una statua concettuale con lo scultore americano M. Boggio Sella dell'Accademia di Francia. Ho realizzato un'opera Mariana per il Museo di Arte Contemporanea di Praja a Mare. Ho collaborato alla scenografia del film di Louis Prieto "Ho voglia di te". L'Unicef, il Ministero Affari Esteri e la fondazione internazionale Don Luigi di Liegro hanno inserito l'opera "S.AGO.ME. 547" selezionandola tra quelle presentate da 180 giovani artisti.

Quando ha iniziato la sua attività artistica?

A sedici anni sono rimasto affascinato dall'arte informale, da allora ho iniziato a dipingere ininterrottamente, applicandomi nella ricerca artistica, che tuttora perseguo.

Come si è evoluta la Sua ricerca artistica e quale direzione sta prendendo?

L'informale è solo una parte delle molteplici espressioni d'arte con le quali mi piace esprimermi, sono passato attraverso tutti gli "ismi" della pittura. In questo momento mi pongo, come obiettivo, la rappresentazione e la materializzazione del surreale, come, ad esempio, nella tela "L'Orologio in 24 secondi". Comunque, in genere, le mie composizioni artistiche prendono vita da materiali riciclati.

Qual è il Suo rapporto con le nuove tecnologie?

Recentemente, ho partecipato a un concorso fotografico istituito dall'Associazione culturale "L'Idea di Clèves" con un trittico per la sezione attinente al tema "Rosso". Per la fotografia preferisco utilizzare la digitale a bassa risoluzione. Tema dell'opera è il cammino incerto di una ragazza in un campo minato, cioè il cammino impervio della vita per una giovane ragazza vestita di rosso, (la donna, non viene ripresa per intero, ma sono esposte solo alcune parti del suo corpo al fine di comunicare all'osservatore il senso di smarrimento della stessa).

Quali sono le prospettive per i giovani artisti nella società attuale?

Sono molte le opportunità per i giovani artisti, ad esempio, il premio New York, un concorso istituzionale nel settore dell'arte, rivolto ai giovani artisti e grazie al quale i vincitori, oltre ad un premio in denaro, possono frequentare il Graphic Center ed esporre le loro opere presso le più importanti gallerie di New York. Altri premi di rilevanza internazionale sono il Compasso d'oro e la Biennale di Venezia.

Impossibile svelare la personalità eclettica del pittore Emiliano Paolini. Nel salutare l'artista lascio ad altri la felicità di scoprire i mille progetti che il pittore di cui trattasi intende realizzare nel tempo.

Germana Gismondi

Da SZI all'inizio della ricerca settoriale.

E' stato da quel dipinto che poi dipinto non è (meglio dire manufatto come li chiamava il maestro) che inizia la mia ricerca su ciò che non "esiste" almeno come reperibilità didattica e cioè le prime tele di Alberto Burri, quelle di cui non si parla mai, trascurate, dimenticate e che forse proprio per questo fondamentali, per "compartecipare" a quella transizione di cui parlavo all'inizio del mio percorso e che declama l'approdo alla fantasia, spogliando i margini di quella linea di confine tra reale ed astratto, materiale ed immateriale.

Questa ricerca vuole essere un punto di inizio per giungere ad un traguardo ben preciso: la realizzazione di un vero e proprio testo che tratta la sola opera figurativa di Alberto Burri, pittorica e grafica. E dopo una serie di tentativi illimitati di trovare l'introvabile, realizzare fattivamente un libro specifico, sarebbe il prezioso raccolto di una passione autentica che tutt'oggi è ancora forte. Il merito di un risultato ottenuto deriva dalla passione ed è proprio l'amore per la pittura, il semplice piacere di dipingere, ad aver portato Burri, come altri grandi artisti altrimenti misconosciuti, a godere a pieno del loro valore. Magari se Alberto non avesse avuto la voglia di dipingere, lo stimolo necessario che forse proprio il periodo di clausura ha Hereford gli ha suggerito, non sarebbe mai diventato Burri.

"Ad Auschwitz Primo Levi, chimico, tentava di recitare a memoria i versi dell'Inferno dantesco sulla figura di Ulisse, per poter sopravvivere, per non smarrire del tutto il senso o il filo di una tradizione comune, di una civiltà. Nel campo di prigionia di Hereford in Texas (certo immensamente meno duro) Alberto Burri, medico, tentò di reagire alla forte tentazione "nichilista" legata agli orrori della guerra, riscoprendo il valore della pittura (proprio come "parte di sé stesso"), al di là del discorso, della parola stessa, forse troppo usurata. Umi- li legni e ferri e sacchi sdruciti, plastiche vecchie...il riuso dei materiali più degradati ma non come volontà di provocazione e scandalo, al modo delle avanguardie storiche (dopo quello che era successo che "scandalo poteva ancora esserci?"), l'intenzione di Burri era invece quella di riscoprire, come un artista

rinascimentale l'essenza più nascosta, e anche più preziosa della realtà, lì dove la materia si spiritualizza e lo spirito si materializza". (Gianni Borgna, ex assessore delle politiche culturali del comune di Roma).

Emiliano Paolini



Diego Petrucci: Pinocchio e la scienza

Autopresentazione

L'arte di Diego Petrucci

Presentarsi o presentare la propria opera significa la stessa cosa, ovvero l'opera coincide con l'autore o ha una riserva d'autonomia? Chi la vede, l'interpreta secondo l'intenzione dell'autore o ne dà una diversa, o va oltre aggiungendovi dell'altro? E' chiaro che ci si trova di fronte alla comunicazione fra sé e l'altro, e al dibattito un pò noioso sulla soggettività od oggettività dell'arte. L'arte non è e non sarebbe dimostrabile secondo la metodologia scientifica. Per esemplificare, confrontare il cubismo con l'espressionismo usando gli stessi parametri è impossibile, eppure sono entrambi considerati arte. L'arte si sottrae a una definizione univoca e stabile ha un'indeterminatezza che la fa assomigliare alla vita, è un prodotto della ragione e della non ragione. Per parte mia e qui svelo le mie intenzioni ho interesse ad andare oltre la ragione razionale, verso quel legame non cosciente con la realtà, che non è detto che sia follia o assurdità, ma un rapporto fra le nostre immagini interne, quando non lo si è perduto, e la realtà esterna. Fatta questa premessa, svelate le mie intenzioni, parlo direttamente della mia opera, sapendo che voi potreste trovarvi qualcosa

di diverso, ma io ho fiducia nella capacità d'intendersi, anche se non tutti reagiscono con lo stesso intuito o sensibilità. L'arte è comunicazione in un senso più profondo. Entrando nel campo espressivo delle mie opere, l'assunto dal quale parto, come ho già detto, è l'interferenza della dimensione inconscia nella realtà, l'affioramento di essa spesso ci sorprende e alle volte sembra entrare in conflitto con la realtà stessa, penso che sia un vederci poco o un conflitto con il proprio inconscio, ecco, la figura di Pinocchio in diverse mie opere, allude a tutto ciò. Il repertorio figurativo delle immagini è vario, esso attinge sia alle icone dell'arte passata, sia alle immagini catturate dalla realtà corrente: esse entrano nel campo visivo, occupando lo spazio bianco del foglio o quello neutro del supporto, ognuna con il suo peso specifico e la sua carica psicologica, trovando un punto di equilibrio sulla superficie, oppure disarticolandosi nello spazio vuoto e illusorio. Il problema è il corto circuito fra immagine interiore e realtà esteriore. Sul piano formale uso il linguaggio derivato dalle avanguardie storiche usandolo secondo i miei scopi comunicativi e quindi può variare da opera ad opera.

Diego Petrucci



Diego Petrucci Pinocchio e l'economia

Intervista di Manuel Cazzoli ad Alessandra Cesselon.

Artista contemporanea -
alexandrella@yahoo.it

1) *Vuoi teorizzare la tua idea di forma e composizione?*

Sulla forma e la composizione: coerenza e gioco di ruoli.

Nell'arte, e in particolare nella pittura, il campo da gioco è il foglio, la tela, lo spazio; i giocatori sono i mezzi espressivi e l'arbitro è lo stile. Il tutto, come in una vera partita, è sottoposto ad ulteriori controlli che rappresentano il pubblico: questa è la composizione. Di solito la composizione di un quadro può essere in molti modi: armonica, disarmonica, equilibrata, squilibrata, razionale, irrazionale e molte altre cose ancora. Ma prima di comporre deve avvenire una scelta formale che si riferisce ai mezzi e agli elementi dell'espressione che andranno a convergere, mediante la scelta compositiva, nel risultato finale.

La composizione e la forma nell'arte sono un gioco affascinante in cui le regole sono dettate di volta in volta dallo stesso giocatore. L'importante è sapere quali sono le regole e seguirle. Se nell'aspetto formale ci si attiene a regole imposte da altri, codificate o universalmente accettate, la partita è semplice: esse comportano infatti la *riconoscibilità* dell'opera e la sua *collocazione* all'interno di un certo continuum temporale e culturale composto da tutti coloro che questa regola l'hanno seguita o, come vuole la matematica, che fan parte di un determinato insieme.

I grandi artisti hanno mostrato di saper perseguire una grande coerenza formale e compositiva. L'artista è comunque cosciente delle sue scelte, fa parte di una corrente e ne segue le regole, il pubblico lo riconosce, la critica lo storicizza.

La coscienza dell'invenzione A. Cesselon - *equilibri politici* innovativa di una nuova forma non è sempre compresa da parte dello stesso artista e solo a volte viene riconosciuta dal pubblico e dai critici. Caravaggio, cardine di un nuovo genere artistico, non ebbe piena coscienza della sua innovazione estetica e neanche buona parte del pubblico del tempo. Solo alcuni colti intellettuali ne colsero la grandezza. L'ingresso di uno nuovo modello formale non è sempre riconosciuto o individuato come ad esempio la pittura per manifesti del cinema del '900 o l'arte africana contemporanea.

Le più semplici regole relative alle modalità espressive formali della pittura, sono quelle che si riferiscono all'*aspetto* dell'opera. Dagli aspetti più elementari in cui l'opera ci appare, partono una serie di variabili, di strade da percorrere che ne configurano man mano l'appartenenza. Il primo bivio che di solito si incontra riguarda l'arte figurativa o astratta; anche se in questo caso le principali caratteristiche sono riconoscibili da tutti, infinite variabili ne configurano l'appartenenza a varie correnti e stili.



. Nelle più note correnti dell'arte contemporanea ci sono regole che hanno permesso di riconoscere gli impressionisti dagli espressionisti, i futuristi dai cubisti, gli astrattisti dagli informali, anche se talvolta i limiti si fanno più sottili. Creare un'opera comporta quindi per l'artista dei limiti necessari dettati dall'intrinseca regola che sovrintende il risultato formale, l'appartenenza a una corrente, un movimento, uno stile.

La composizione, analogamente alla scelta formale, comporta delle scelte e delle regole di cui l'artista può essere o non essere cosciente. La composizione può avere di per sé stessa aspetti indipendenti della parte formale dell'opera.

2) *La tua interpretazione della forma nell'arte?*

Premesse: La Forma

Le parole composizione e forma afferiscono ad alcune arti come la pittura, l'architettura, la musica, la letteratura. Se è vero che ogni contaminazione è possibile, e talvolta auspicabile, è importante ricordare che ogni tipologia artistica ha delle regole che la configurano e dalle quali non può prescindere. Esse rappresentano appunto la Forma.

La forma è la prima cosa che si percepisce di un'opera. Ad esempio figurativa o astratta nella pittura; tonale, atonale o dodecafonica nella musica, ecc.

La forma è il modo cui si esplicita l'opera, il fatto creativo. Se non si sa fare il plié, développés, grand fouetté o l'arabesque, non si è ballerini di classica, se non si sa osservare la natura e riprodurre o reinterpretare il vero non si è artisti figurativi.

La forma è l'elemento primo da valutare. Se si vuoi fare l'analisi di un'opera essa dovrebbe essere principalmente volta, prima che ad altri fattori estetici entrino in ballo, alla presenza di una conoscenza tecnica da parte del creatore adeguata dello stile scelto e nel rapporto tra questa conoscenza e la coerenza dell'esecuzione rispetto alle premesse.

3) *La forma come si esprime nelle tue opere?*

Avendo approfondito durante il mio percorso artistico due linguaggi formali: astratto e figurativo, mi trovo proiettata verso scelte che di volta in volta dipendono, come immagino per tutti gli artisti, dal soggetto scelto. Se l'astrazione è oggi il mio primo linguaggio ma non rinnego le precedenti esperienze figurative nel campo dell'acquerello e della grafica che mi hanno portato alla conoscenza delle tecniche, allo studio del vero e all'interpretazione della realtà. La forma che io scelgo nel creare è quindi sempre in bilico tra il figurativo e l'astratto, ma la bilancia pende spesso verso l'astrazione allo scopo di sublimare l'aspetto meramente fisico di ogni tema naturale e ricondurlo a un archetipo universale.

4) *Quali i tuoi temi principali? Il tuo legame con la musica?*

Spesso mi trovo di fronte all'esigenza di comunicare temi che fanno parte della natura: il mare, le piante, l'architettura, l'uomo o temi astratti come l'infinito, il definito, lo spazio, il nulla, il movimento, la stasi, il suono, il silenzio.

Questi temi semplici e scarni sono punti di partenza, piattaforme armoniche di suono/colore che rappresentano i primordi dell'uomo e ne contengono la purezza.

Il movimento musical/cromatico di base, o cifra formale che utilizzo nella creazione di un'opera è come un basso continuo che prende l'avvio dai temi essenziali citati; un supporto semplice dal quale si dipanano melodie o armonie pittoriche successive.

Questo processo deve avvenire per necessità formale automatica e indipendente solo in un secondo tempo lascio accedere l'intelletto. I nuovi elementi rappresen-



A. Cesselon - *L'albero del fuoco*

inteso soprattutto come dicotomia tra i generi. Esso è spesso presente nelle mie opere con lo scopo di

relazionare il grandioso aspetto creativo del primigenio atto divino con quello continuativamente creativo di quello sessuale umano.

In questo campo il traslato naturale è la nascita, che identifico con un'esperienza primaria fondamentale, e che seppur non citata direttamente è spesso presente all'interno delle mie opere. Resta comunque una costante in me l'esigenza primaria di cogliere e rappresentare nell'opera l'aspetto vivificante di ogni dualismo. Le opere "L'albero del fuoco", "Acqua Madre", "Il Volo" a mio avviso ben rappresentano questo aspetto.

Nel contempo vorrei citare un altro aspetto antitetico rispetto al precedente e che perseguo da anni. Una ricerca che parte dalla mia passione per il medio evo e che porta ad una visione angelicata dell'arte come luogo dello spirito, come ascesi, come sublimazione delle passioni; il tema, è stato anche titolo di una serie di mostre personali. In questo caso l'aspetto formale che ho scelto è principalmente figurativo, pur essendo sempre presente nel quadro un'astrazione latente. Tra queste opere "Atlantide" e "Oltre le nebbie".

Per quel che riguarda i temi sociali che rappresentano una parte importante della mia vita e della mia esperienza personale, non ritengo sia la pittura il luogo in cui esprimerli e preferisco quindi esplicitarli scrivendo racconti, testi teatrali o poetici.

Prima parte

Macro Future a Roma

Le due sedi del MACRO (Museo d'Arte Contemporanea di Roma) costituiscono due esempi di "archeologia industriale" molto interessanti nel panorama romano.

La sede centrale è ospitata nelle scuderie dell'ex Birreria Peroni in via Reggio Emilia, ristrutturata dall'architetto francese Odile Decq e in fase di ultimazione.

Il Macro Future, l'altra anima del MACRO, si trova nel complesso ottocentesco dell'ex-Mattatoio a Testaccio, in una parte della città caratterizzata dalla ricchezza di manifestazioni culturali ed eventi artistici rivolti in particolare ad un pubblico giovane.

In perfetta sintonia con l'offerta culturale del quartiere si inserisce Macro Future proponendo espressioni artistiche contemporanee sia italiane che internazionali con ingresso gratuito dalle 16 alle 24 tutti i giorni escluso il lunedì.

Spesso sono presentati interventi artistici caratterizzati dalla contaminazione di linguaggi diversi e variegati, stimolanti occasioni di sperimentazione culturale.

E' sempre molto suggestivo entrare in questo museo così particolare, non solo per le proposte artistiche, ma anche per lo spazio museale singolare e originale. L'intero complesso del Mattatoio è stato realizzato tra il 1888 e il 1891 da Gioacchino Ersoch e costituisce un importante esempio di architettura industriale monumentale di fine secolo, punto di riferimento del tessuto urbano del Testaccio.

L'ingresso presenta tre forni: quello centrale è chiuso per poter ospitare originariamente gli addetti alla custodia e alla verifica delle bollette, oggi accoglie la biglietteria e l'ufficio informazioni. I due ingressi laterali servivano per l'entrata e l'uscita del bestiame, oggi invece aperti ai visitatori del Museo.

Della vasta superficie di 105.000 mq, dei quali 43.000 coperti, solo due padiglioni sono stati destinati al Macro Future, che ha iniziato l'attività espositiva nel 2003 all'interno di uno dei due. Le attività espositive del secondo padiglione sono invece iniziate nel 2007.

Ancora oggi entrando all'interno dell'area si intravedono i vari padiglioni: l'edificio a due piani a sinistra dell'ingresso un tempo sede degli uffici di sanità, ispezione e controllo; quello a destra che ospitava l'abitazione del direttore e la sala delle commissioni.

Nei due lunghi corpi di fabbrica (oggi cedute al Macro) erano state ricavate le stalle per il bestiame domato, a destra seguivano i bagni zootermici, a sinistra i capannoni per la lavorazione del sangue. L'ampia corte interna è suddivisa dalle quattro grandi strutture trasversali coperte che costituivano la sede vera e propria della macellazione. Inoltre due locali per il bestiame indomito erano collocati fra ogni coppia di stabilimenti. Al margine sinistro dell'area era situato il reparto per la lavorazione della carne suina; nel settore destro, la tripperia.

Il dazio si trovava invece all'ingresso posteriore del complesso. Era previsto anche il mercato del bestiame su via del Campo Boario con struttura simile a quella dei padiglioni di mattazione.

In questo luogo sembra che il tempo si sia fermato, presentando ancora le strutture originarie e i ganci sui quali venivano appesi gli animali. Ancora ci sono le carrucole con i loro uncini, inquietanti testimoni di un passato non molto lontano, in un intreccio di vie e rotaie sospese al di sopra del terreno, appena sotto gli alti soffitti.

Per avere un'idea della vastità degli spazi basta pensare alle dimensioni dei due padiglioni (lunghi 62 m, larghi 16 m, alti al centro 13 m e ai lati 9m) all'interno dei quali un tempo si è svolta una fervida e intensa attività e dove il silenzio quasi irreale dell'intera area contrasta con il ricordo di un luogo di lavoro molto rumoroso e "animato".....

Oggi questo spazio rivive con ben altri "fermenti", fervori dell'animo umano che trovano espressione nelle vicende dell'arte contemporanea e insieme al nuovo Macro costituisce già un polo di riferimento importante per la cultura artistica nazionale e internazionale.

Orario :Tutti i giorni ore 16.00-24.00. Chiuso lunedì

Ingresso gratuito. Informazioni :Tel 060608

Silvana Calò



IL MONDO DI FLAVIO DAMASCELLI

Già il titolo "La nera stanza del cuore" ci introduce nel mondo interiore del giovane poeta Flavio Damascelli e anticipa il senso e il contenuto di questa raccolta di poesie. Ogni componimento poetico riecheggia nel silenzio di quella stanza dove il poeta indaga con violenza, passione, tenerezza, compassione il proprio mondo intimo e l'esistenza stessa.

Un mondo da esplorare e ascoltare in silenzio in modo non superficiale, distratto, frettoloso, ma un mondo da vivere come momento di riflessione personale dove ognuno può ritrovare le "proprie" verità.

Ogni poesia rimanda a quell'universo nascosto e profondo, groviglio di sensazioni, turbamenti, commozioni, svelati nelle parole e dalle parole, che diventano testimoni silenziosi di quel mondo.

Come uno scienziato il poeta osserva, sperimenta, seziona ogni piccola emozione, ogni piccolo pensiero, ogni piccola azione.

La scrittura diventa così atto catartico, momento di crescita, indagine, analisi... e attraverso quel viaggio indaga il mondo intimo e lo rivela in un dialogo continuo con il proprio io.

Si crea così quel necessario distacco dalle cose terrene per poterle guardare da un altro punto di vista che ci permette di vedere e sentire cose mai viste, mai sospettate, mai indagate.

Ogni poesia accompagna il lettore all'interno di quel labirinto di impressioni, sentimenti ...e sembra rivelargli la strada da seguire per districarsi in quel luogo sconosciuto, inventato, sognato, forse vissuto...

Già dalla prima poesia "Piccola vita" e poi attraverso "L'impossibile da amare"... "Amo ciò che sfuggente"... "Muro"..... "Dolce amore"... "Dove sei"... "Consolami o luna"... "Pensieri"... "Preghiera"... "Il senso"... "La verità"... "La mia Venere"... "Babbo"... e infine "Fede"....

....Tutte conducono nel mondo di Flavio.....

Il mondo in una stanza, la nera stanza del cuore.

Alcune note:

La poesia "Muro" ha vinto il concorso "Premio Cordici" di poesia mistica e religiosa nel 2008 premiata da Elio Pecora.

Il libro "La nera stanza del cuore" Aletti Editore è disponibile presso:

- "libreria Gianmaria" via.Padre Semeria 75 tel.06/51606902

- "libreria Enoarcano" via delle Paste 106 tel 06/6792222

- in tutte le Feltrinelli per prenotazione

- <http://www.alettieditore.it/emersi/dic08/damascelli.htm>

Silvana Calò

FEDE

Invidia chi ha fede
perché è cieco e sordo
ma guidato
in questo immenso buio.
Io vedo e sento
ed il buio in cui mi perdo
lo voglio capir soffrendo
Il fuoco del dolore
a tratti illumina qualcosa dando forma e colore
poiché ciò che scorgo è la gioia
di sentir la vita che trista e avara
dispensa briciole d'oro
a chi realmente la danza con anima pura.
Cammino prudente a piccoli passi
con il terrore di trovar qualcosa che mi fermi.
L'amore è la parete dell'infinito umano
e forse chi crede corre sicuro senza dubbio
che per lui in quella parete vi sia un piccolo portugio.
Io non lo nego lo spero
ma mi chiedo e sincero temo
che al di là sia solo altro nero
perciò m'attardo
cercando prima d'illuminare questo
che forse mai nessuno
ha realmente visto
senza aver paura d'arrivare in fondo
e sentirsi ancor vivo
camminando in un sogno.

Flavio Damascelli

MURO

Davanti un muro bianco da riempire di parole
e scrivo lacrime, dubbi, emozioni
questo muro è infinito senza buchi o crepe per cedere al
di là
eppure solo la sua esistenza mi costringe a immaginare
che dietro ad esso esista altro, forse migliore di qua.
Non v'è modo di scavalcarlo a allora scrivo più forte
ma non serve
allora urlo ma niente passa
eppure non posso far altro che sognare
di avere dietro ad esso un gemello o meglio
qualcuno che mi capisca.
Chi ha creato questo muro? Perché?
Perché quello che ho deve essere meno di ciò che sogno
morirò un giorno ed esso morirà con me
ma vivere con la curiosità fobia di sapere
rende quello che vedo certo
quel che tocco vero
e quello che desidero lontano
dove posso solo immaginarlo
per non accontentarmi mai...
Per molti questo muro è il cielo
per altri il profondo mare
Per alcuni l'acciaio delle sbarre, la propria famiglia,
il proprio credo,
per me, e forse non solo, sono le mie paure che dietro
quel muro
non ci sia niente, e ad alzarlo così invalicabile
sia solo la mia mente
per credere che oltre anche se impossibile
esista pur sempre qualcosa d'incredibile
per cui vale vivere o meglio morire
senza rimpianto
senza soffrire.

Flavio Damascelli.

L'allestimento e l'arte.

Un equivoco che permane.

Nell'arte contemporanea spesso l'allestimento dell'opera in una mostra sembra diventare più importante dell'opera stessa. Un solo dipinto su una grande parete spoglia ha la funzione di concentrare l'attenzione del visitatore e sembra conferire all'opera una connotazione artistica più intensa e qualificante.

Questo non ci esime dall'evidenziare tuttavia un fondamentale equivoco. Si scambia cioè il valore dell'opera con la sua spettacolarizzazione, il suo diventare bene di consumo, anche se estetico, usufruibile da un pubblico. L'allestimento è spettacolo, serve per quelli che verranno

a visitare, a guardare l'opera. Nell'allestimento fondamentale è il rapporto, la gradevolezza, la compostezza perbenistica, il riuscire gradevole al pubblico, quasi si fosse a un ricevimento o ad una sfilata di mode. Spesso ciò che vi è intorno alle opere diventa più importante delle opere stesse e si guarda con riprovazione ad un allestimento sciatto e mal curato. Non a caso ciò avviene di frequente nell'arte contemporanea che spesso per la sua esiguità artistica ha bisogno di contorni adeguati per diventare presentabile.

L'abitudine del pubblico, di apprezzare maggiormente un'opera, se bene allestita e ben presentata, viene da una fondamentale pigrizia e da una scarsa attitudine a valutare l'opera per ciò che essa è e non per dove è e come è presentata.

Le condizioni di spazio e di luogo non cambiano il valore dell'opera che rimane ciò che è, anche se presentata in sordidi o squallidi locali. Non è che la Madonna della Seggiola in uno scantinato diventi qualche altra cosa dalla Madonna della Seggiola.

Naturalmente è una questione di proporzioni, nessuno nega all'allestimento la sua funzione rivolta a rendere l'opera più fruibile, ma spesso l'allestimento in una mostra di arte contemporanea diventa prevaricante e fuorviante e forse è considerato più importante dell'opera stessa. Sembra che nell'arte contemporanea si corra di frequente "intorno" all'opera d'arte e che questa abbia perso la sua centralità.

Tutto ciò che ruota intorno all'opera d'arte: i galleristi, gli allestitori, i musei, sembra prevaricare sull'opera, inficiare la valutazione estetica introducendo su di essa elementi spurii che con l'arte non hanno niente a che fare.

I futuristi e i dada nella loro disordinata polemica nei confronti del museo investivano di critica anche la perbenistica e borghese presentazione di mostre allestite e imbellettate.

Molti artisti contemporanei, sudditi esangui di pochi critici mattatori, sembrano piegati alle esigenze di una spettacolarizzazione, che fa della mostra piuttosto un evento mondano che un evento d'arte.

Le grandi opere di Caravaggio in San Luigi dei Francesi e in Santa Maria del Popolo sono malamente esposte perché non le si può guardare di fronte e a distanza per l'esiguità dell'ambiente, ma sono, nonostante tutto, tra le vette dell'arte universale, e nessuno si sogna di limitarne il valore perché male allestite.

Come l'abito non fa il monaco, così l'allestimento non fa l'opera d'arte, ma questa ovvia considerazione oggi appare molto spesso dimenticata.

Bruno Lanzalone

Così come l'uomo più sciocco è colui che in vita sua non ha mai detto né fatto una sciocchezza, l'artista meno poeta, anzi il più antipoetico - e bada tra gli artisti le nature antipoetiche abbondano -, è l'artista impeccabile, l'artista che viene adornato di una corona di falso alloro di cartoncino dell'impeccabilità, dai saltimbanchi della zampogna.

Miguel De Unamuno (Vita di Don Chisciotte e Sancio Il sepolcro di Don Chisciotte)

Il muro del Tiburtina Shopping Center. .

(discorso semiserio sull'arte d'oggi)

Dirò ancora del muro del Tiburtina Shopping Center mirando ad arricchire con ulteriori considerazioni, le precedenti riflessioni sulla sua artisticità.

A un visitatore che, recatosi a comperare del pesce congelato nel Tiburtina Shopping Center, volesse anche distrattamente osservare il muro del Tiburtina Shopping Center, una domanda potrebbe venir su spontanea e disorientante: "Ma perché questa cosa è arte?"

E' la stessa domanda che tanti malcapitati visitatori potrebbero porsi nelle visite distratte o accorate, pensose o perplesse, ai musei di mezzo mondo e oltre.

Tremenda domanda di tremenda e difficile risposta.

E ancora: perché è arte il taglio di Fontana e non lo scippo sulla tela di Pinco Pallino? Perché è arte l'inguacchio di Cy Twombly e non l'inguacchio di Pasquale Zambuto? Perché è arte l'elefante con un lenzuolo sopra di Maurizio Cattelan e non un lenzuolo con l'elefante sopra di Vattelapesca?

Tutte queste domande sono di una forza disorientante incredibile e la frenetica lettura di molti libri sull'arte potrebbe a mala pena autorizzare una risposta faticosamente convincente.

Tuttavia cercherò, pur consapevole delle difficoltà di una adeguata risposta, di organizzare, in merito alla problematica enunciata, considerazioni che abbiano senso.

Il muro del tsc, come dire, è innanzi tutto arte come è arte il vostro asciugamano di casa messo sul divano, oppure un porcospino finto sulla specchiera, né più né meno, perché il Signore dall'alto dei cieli forse quando creò il mondo ne volle fare una grande creazione artistica come ebbero a dire molti filosofi romantici.

Se così fu, allora tutto risponde quindi alla categoria dell'artisticità.

Ovvero tutto il mondo è un'opera d'arte nel tutto e nelle sue parti.

Solamente che per molti secoli l'uomo ha considerato arte le cose che più della natura e dei manufatti umani soggiogavano nell'osservatore i sensi e lo spirito. Ma in seguito, nel corso del Novecento l'uomo ha dovuto operare uno sforzo per apprezzare anche ciò che del suo operato non si prestava ad una immediata valutazione estetica positiva. Tale sforzo si è venuto moltiplicando in maniera esponenziale negli ultimi decenni del Novecento finché l'uomo è riuscito ad apprezzare esteticamente tutto o quasi tutto della pretesa produzione artistica. "Se io voglio posso farmi esteticamente piacere praticamente quasi tutto o forse tutto" a molti potrebbe accadere oggi di pensare.

Altrimenti come potrebbe uno squalo in salamoia essere considerato un'opera d'arte?

E allora il muro del Tiburtina Shopping Center?

Ma è l'uovo di Colombo: se io lo guardo con occhio d'arte esso è arte.

Quale arcana bellezza si nasconde in un mattone abbruciacchiato disposto su un altro mattone e un altro ancora!

A quali riflessioni acconce ed ammodo si presta la fruizione estetica del muro!

L'universalità dell'arte allora, di kantiana memoria, si trasforma, mettiamola così, nell'arte universale.

La universe cose sono tutte arte nella totalità come nelle singole parti.

Gettato nel calderone dell'arte totale allora il muro del Tiburtina Shopping Center salva la sua artisticità *in senso lato* per il rotto della cuffia innanzitutto.

Ma tuttavia il muro del Tiburtina Shopping Center è nonostante tutto arte anche *in senso stretto* perché ha qualcosa che lo distingue, quell'indefinibile qualcosa, quell'inafferrabile x che lo solleva dall'anonimo modo di essere di realtà ordinaria per trasferirlo nello spazio ristretto e privilegiato dell'arte vera (dell'arte in senso stretto cioè). In maniera analoga i tagli di Fontana e la strategia artistica di Cy Twombly possedendo, sembra, l'inafferrabile x, costituiscono a tutti gli effetti vera ed autentica arte.

Occorre allora a questo punto individuare "l'inafferrabile x" "prima in generale e poi nella fattispecie per il muro.

Ma questo sarà l'argomento, molto arduo in verità ed oltremodo difficile, che verrà trattato nel prossimo articolo, e che sarà rivolto ad articolare un discorso, che se non fosse faceto, potrebbe anche forse un domani essere considerato inopinatamente serio.

Terza parte.

Bruno Lanzalone

Non è l'intelligenza, ma la volontà quella che costruisce per noi il mondo, e al vecchio aforisma scolastico "Nihil volitum quin precognitum" ossia "nulla si vuole che non si conosca prima", bisogna apportare una correzione, leggendo così "nulla si conosce se prima non lo si è voluto"

Miguel de Unamuno "Vita di Don Chisciotte e Sancho" XXXI

...Con le stesse parole siamo soliti dire cose opposte, e con parole opposte, la stessa cosa.

Miguel de Unamuno "Vita di Don Chisciotte e Sancho" XXXI



Diego Petrucci Pinocchio e la religione

Nota ad Hans Sedlmayr. 'Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica' del 1962.

L'eccezionalità dell'evento cristiano riposa ampiamente sulla soluzione, inaudita, fornita in termini artistici, all'incontro epocale tra due elementi apparentemente antitetici: da un lato, il mondo immaginifico della religione greca, che permetteva di dare colori e volto agli dèi e, dall'altro, la visione monoteistica ebraica, che faceva espresso divieto di restituire alcunché, nell'al di qua, dell'al di là. Ora, le due dimensioni, quella iconofila greca e quella iconoclasta ebraica – sta qui tutto il paradosso e quasi il mistero della cosa – risultano compresenti, strette insieme nelle migliori realizzazioni artistiche dell'arte sacra cristiana, di là dalla lettera delle dichiarazioni ufficiali da parte della Chiesa. Si pensi, per esempio, alla grande teologia dell'icona. Qui il volto dei santi e del divino veniva in un certo senso inteso e reso, per mezzo di trasgressioni all'unità prospettica, secondo una logica volutamente rovesciata rispetto a quella della rappresentazione rinascimentale, che pienamente fiorì, com'è noto, solo a partire dai lavori per la Basilica di San Pietro. Nell'icona russa, a partire dal XIV secolo si rendeva sensibile, con preciso intento artistico, l'assenza stessa della prospettiva, e veniva reso, in essa, con colori e segni nettissimi, scontornati come solo i confini stessi dell'arcobaleno sono talvolta restituiti ad uno sguardo puro, nel modo d'un incorniciarsi, al limite puramente ornamentale e glorioso, del vuoto stesso dell'immagine. Si potrebbero naturalmente portare altri esempi di intenzioni coscienti artistiche discese in opere 'figurative' dove convivono iconoclastia e iconofilia e dove si rende presente il rapporto decisivo tra il *Kunstwollen* dell'artista e la visione ornamentale dell'arte. Ma – ed ecco il punto assolutamente non previsto da Hans Sedlmayr – di esempi in tale direzione se ne potrebbero portare anche in opere 'concettuali' del Novecento. Se solo nell'idea cristiana del Dio che prende fattezze umane diventerà possibile scorgere la vera e propria legittimazione per gli aspetti immaginifici di tutto l'ambito della rivelazione cristiana all'interno della Chiesa, al tempo stesso si tratta di sottolineare la specificità storica di questa iconofilia, la sua specificità, per così dire, iconoclasta, tipica dell'enigma trinitario nella sua capacità di stringere insieme i due aspetti tenendoli fermi. Solo in tale stretta, infatti, si può cogliere in modo precisissimo, sia pure sullo sfondo dell'enigma cristiano, che tale resta, un enigma (per la ragione calcolante), il senso di questa convivenza dell'immagine (iconofilia) e del suo dileguare (iconoclastia). Ovvero, in altre parole, il darsi insieme della perfetta semplicità di Dio, indicibile, inarticolabile, essenzialissimo, e, nello stesso momento, il fatto stupefacente che quella semplicità

non sarebbe in alcun modo tradita dal suo stesso scandirsi nella complicazione dell'esistenza, anzi che vi sarebbe, proprio in tal modo, perfettamente custodita.

Papa Pio XII, nel *Discorso agli espositori della VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma*, tenuto a 200 artisti italiani, a proposito della pietà degli artisti e del rapporto tra religione e arte, l'8 aprile del 1952 rivolse loro le seguenti parole:

“La funzione di ogni arte sta nell'infrangere il recinto angusto e angoscioso del finito, in cui l'uomo è immerso, finché vive quaggiù, e nell'aprire come una finestra al suo spirito anelante verso l'infinito. Da ciò consegue che ogni sforzo – vano in verità – inteso a negare e sopprimere qualsiasi rapporto fra religione ed arte risulterebbe menomazione dell'arte stessa, poiché qualsiasi bellezza artistica che si voglia cogliere nel mondo, nella natura, nell'uomo, per esprimerla in suoni, in colori, in giuoco di masse, non può prescindere da Dio, dal momento che quanto esiste è legato a Lui in rapporti essenziali. Non si dà dunque, come nella vita, così nell'arte – sia essa intesa quale espressione del soggetto o quale interpretazione dell'oggetto – l'esclusivamente 'umano', l'esclusivamente 'naturale' od 'immanente'.”

Sedlmayr avrebbe in seguito, nel 1962, ampliato a suo modo il respiro di queste tesi nel *Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica in riferimento ai Punti 23 e 41 delle raccomandazioni per il Concilio*, testo rimasto inedito fino al 2006. Inoltre Sedlmayr vi riassume i punti salienti del libro del 1955 *La rivoluzione dell'arte moderna*, dove veniva esaminato innanzitutto il periodo artistico europeo fra il 1905 e il 1925, dando così maggiore completezza all'indagine che era cominciata nel 1947 con *La morte della luce. L'arte nell'epoca della sua secolarizzazione* e nel 1948 con *La perdita del centro*. Leggiamo dunque alcuni significativi passaggi del *Memorandum*:

“Ma impercettibilmente, negli ultimi secoli, si è sviluppata una situazione tale che non si era mai verificata prima in alcuna parte del mondo”, i cui “risultati determinano la condizione dell'arte dei nostri tempi. A partire dallo sviluppo di questa situazione, l'arte cristiana in territorio europeo si colloca in antitesi all'arte secolarizzata del mondo moderno che si è alienata dalla fede e dall'ethos cristiani, ha consapevolmente abbandonato il *milieu* cristiano e rifiutato l'eredità cristiana.” (p. 170)

Sedlmayr ha qui di mira l'intero movimento dadaista e surrealista, il futurismo, e quel che egli chiama 'estetismo', intravedendo in tali movimenti artistici, assieme alla deificazione dello *Zeitgeist* il soggettivismo senza freni delle avanguardie. Egli scrive ancora: “diventa sempre più difficile per molta gente 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, posta soltanto che il suo autore l'abbia etichettata come 'Cristo' o come 'Maria'. Non sta bene appellarsi al fatto che l'artista è soggettivamente 'sincero', perché ciò che conta in arte non è la mera sincerità ma la verità" (p. 174).

Essere sincero, dire la verità, appaiono, qui, in Sedlmayr, antinomici. Il pittore dadaista, filosofo, J. Evola, in un testo del 1920, *Arte Astratta*, si era posto un problema analogo a quello di Sedlmayr, ma lo aveva risolto diversamente. Nell'abbozzare il concetto dell'arte come fatto individuale, come volontà del singolo, Evola ebbe modo di venire alla rumorosa affermazione, che l'artista 'sincero', ispirato, che crede di dipingere in preda a quell'invasamento speciale di cui aveva parlato Platone nel *Fedro*, assomiglia al "cane che portato dall'istinto salta sulla cagna". Perché "esprimere è uccidere. Dunque non si può né si deve esprimere".

Si tratta anche di un passaggio valorizzato dal filosofo Massimo Cacciari in *Marginalia a Dada*, un testo del 1978 che deve essere letto insieme ad un altro testo di Evola, del 1923, *A proposito di 'Dada'*. Morte all'espressione sincera!, dunque: è questo un punto di arrivo della filosofia 'dada', che curiosamente coincide con quanto detto da Sedlmayr, ma è sul crinale della Verità che le prospettive divergono. Ed è sempre su questo crinale che si gioca il rapporto tra iconofilia ed iconoclastia, tra forma e non-forma, tra immagine e scrittura, geroglifico, ornamento puro. Sull'ornamento Sedlmayr insiste attraverso l'elemento della colonna, simbolo dell'umanità, simbolo della grazia e della dignità dell'uomo, elemento architettonico scomparso nel funzionalismo di A. Loos, riporta la questione dell'ornamento sul lato della Verità, sul piano del Simbolo, quindi sul piano del rimando ad altro, restando all'interno di una prospettiva onto-teo-teleologica. Tale prospettiva, storicistica, non coglie il seguente fatto: che proprio dove l'ornamento si dà come arte astratta, astrazione geometrizzante (che è proprio ciò che Sedlmayr tende a vedere come cedimento dell'arte ai tecnicismi e alle geometrizzazioni), la sua assurdità, la sua improbabilità, la sua contingenza e il suo vuoto di senso può accadere che si scoprano poi, nella co-implicazione con le Istituzioni dell'Arte, massimamente bisognosi d'integrazione semantica e del commento critico o didascalico (l'etichetta 'Cristo' o 'Maria').

Costituisce un elemento quasi del tutto evaso dalle considerazioni storicistiche intorno all'arte la circostanza forse innegabile che la struttura estetica del moderno si dia in uno con l'immagine di ciò che

cade e passa, di ciò che sfiora ed è svilito, del caduco, del trapassato, del moderno in quanto nuovo, indubbiamente, ma allo stesso tempo già passato, già invecchiato. Da questo punto di vista il problema delle arti, dell'arte profana come dell'arte sacra al tempo dell'apparente dominio della geometria e della costruzione tecnica, si problematizza al punto in cui l'antica questione del divieto dell'immagine, ancora presente nel cristianesimo delle origini, si scopre custodita in seno al simbolo centrale del cristianesimo, l'enigma trinitario. La tradizione cristiana, con la sua crescente accumulazione di simbolicità e di storia, si è sviluppata all'insegna di un'idea di spirito come forza che deve liberare l'elemento individuale nell'espressione, in ciò che si è espresso, in ciò che è stato detto e di cui è rimasta la traccia negli archivi della storia e che insomma in essa si è conservata. Si dà però per scontato che in questa opera di monumentalizzazione una vita più silenziosa dello spirito, una vita inespressa vogliamo dire, neppure esista, e che nemmeno abbia alla fine diritto di esistenza, laddove si tratta precisamente di ciò che non ha voluto trovare una forma specifica di conversazione, si tratta di ciò che non è entrato nel corteo loquace della storia, perché non ha voluto. In questa volontà, forse, riposa il segreto del *Kunstwollen* – la volontà d'arte – di cui si è occupato Hans Sedlmayr nel tentativo di dar conto della ricerca di Alois Riegl, e che ritorna, come problema, all'interno del *Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica*.

Michele Bianchi
Paolo Fattiboni

1)Cfr. Pavel Aleksandrovic Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Gangemi, Roma 1990, pp. 73-135.

2)Su questo aspetto cfr. G. Carchia, *Dialettica dell'immagine. Note sull'estetica biblica e cristiana*, *Rivista di Estetica*, n. 1, marzo 1979, pp. 49-66 e M. Donà, *Impossibile 'imago', necessaria 'imago'*, in Piero Coda e Laura Gavazzi (a cura di), *L'immagine del divino. Nelle tradizioni cristiane e delle grandi religioni*, Mondadori, Milano 2005, pp. 144-184.

3)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*, a cura di Lorenzo Cantoni, Cantagalli, Siena 2006, pp. 165-179. Sul libro del '48 cfr. in questa rivista l'articolo di B. Lanzalone, *Hans Sedlmayr*, n. 4, 200-9, p. 3.

4)Cfr. J. Evola, *Sul significato dell'arte modernissima*, *Appendice a Saggi sull'idealismo magico*, Atanòr, Roma-Todi 1925, pp. 179-

5) M. Cacciari, *'Marginalia a Dada'*, in G. Buonfino, M. Cacciari, F. Dal Co, *Avanguardia Dada Weimar, Galleria d'arte moderna Ca' Pesaro 23 giugno – 23 luglio 1978, Arsenale Cooperativa Editrice, Venezia, pp. 21-29.*

Dal finestrino del metrò

Prendere la metropolitana è un atto quotidiano per molti di noi abitanti metropolitani, un'esperienza comune e collettiva: la metropolitana, come i muri delle città, i sottopassaggi, i cavalcavia, sono uno spazio pubblico posto alla vista di tutti e qui infatti si concentrano gli interventi dei giovani writers, artisti di strada o graffittari che dir si voglia. Leggo da un loro sito internet: "L'obbiettivo principale dell'Associazione è dare voce al colore. Quello gratuito che si trova agli angoli delle strade di periferia, quello che fa discutere gli enti comunali, quello che piace tanto ai bambini..... quello che è dentro alle persone che vivono, quello che aiuta a pensare, a riflettere a ridere". Il linguaggio usato è tipico dei giovani che vogliono contestare, irridere e trasgredire il mondo degli adulti e del potere identificato con esso, c'è quel tanto di salutare incoscienza e di allegra vitalità ma altrettanto di mancanza di sostanza, di profondità, che si riscontra nella maggioranza delle loro creazioni. Forse per un attimo diletteranno i bambini di passaggio o indispettiranno i vecchi, immersi nel caotico traffico, rompendo il monotono e brutto paesaggio delle periferie, ma in verità sono incapaci di riscattarlo e anzi sono un sintomo dello stesso degrado, le scritte che si rincorrono come geroglifici sui muri comprimendosi, aggrovigliandosi o gonfiandosi enfaticamente ricoperte di colori violenti in concorrenza con le pubblicità, da dove spesso emergono figure grottesche, fumettistiche, orride. Va molto di moda l'horror al cinema adesso, per dire, gridare che cosa? E' questo il punto, sarò invecchiato anch'io, ma non vedo niente di nuovo di sorprendente, di originale, il senso di comunicazione collettiva che vorrebbe trasmettere questo tipo d'espressione è povero sia artisticamente che nei contenuti. Ci vorrebbe dell'altro per scalfire il potere degli adulti, così ben consolidato in Italia. Così come il degrado ambientale, e la cultura necessiterebbero di un dibattito alla luce del sole, insomma ci vorrebbe dell'altro per modificare le cose.

Diego Petrucci



Dal prossimo numero vi proponiamo una nuova rubrica.

“Parliamo d'Arte”.

Rubrica di domande, risposte, opinioni sull'arte. A cura della Dott.ssa Alessandra Cesselon - Storica dell'arte - Artista

Il pubblico è invitato a porre domande sull'arte e sugli artisti. E' possibile anche esprimere opinioni, su mostre, eventi, gallerie, artisti. max 800 battute. Le più interessanti saranno stampate sul prossimo numero della rivista.

Scrivi a: La Transcritica - Via Nisida 41 - 0139 Roma Posta elettronica: reticultura@gmail.com -

Mostre a Roma

- 1) Giotto e il Trecento - Vittoriano fino al 29 giugno.
- 2) Risonanze 3. Pistoletto e Sollima. Auditorium Parco della Musica. Spazio Risonanze 25 maggio - 15 giugno
- 3) Carlo Levi - Dipinti restaurati (1920 - 33) Fondazione Carlo Levi - via Ancona 21 fino al 26 giugno
- 4) Bruno Ceccobelli - Attici unici - Galleria l'Attico via del Paradiso 41 Fino al 30 giugno.
- 5) Macro - Where the bees suck... Installazione di Hema Upadhyay. via Reggio Emilia 6 maggio 21 settembre 2009
- 6) Beato Angelico. L'alba del Rinascimento. Musei Capitolini, piazza del Campidoglio palazzo dei Caffarelli. 8 aprile - 5 luglio 2009.
- 7) FotoGrafia. Festival Internazionale di Roma. VIII edizione. Palazzo delle Esposizioni, Via Nazionale. 29 maggio - 2 agosto 2009.

Frammento

Era già nel grido dei gabbiani
la tempesta, nell'aria fiorita di mirto.
Inutile la vela si accartoccia
sulle rotte sinuose dei delfini.
Rapido volge in nero
il cielo azzurro.
Tra le secche infide
si spezza la trama dei viaggi indolenti
sulle acque felici
di Posidonia e corallo.
Perduto il morbido approdo
a Leucosia.
Bianca sirena avvolge
languida nel fremito
di lucertole elettriche
così feroci per una bacca amara
linfa di vita nell'isolana arsura. Sotto il faro
guerra perenne sete
di acqua e sangue.
E no, non puoi non crederle sorelle
dal Caos precipitate
nel silenzio remoto
della città sommersa.
A oriente pesa
sulle ginestre
la luce del meriggio. L'agave scaglia
l'urlo che schianta.

Sui sedimenti d'ambra d'arenaria
le cicale sirene ammaliano l'estate
pini contorti
le perdute stagioni
degli insonni Nessuno
che un aspro dio
perennemente agita
e non di ninfee e dee
gli amorosi abbracci,
che mai ritorno fecero
a Itaca verde.
Verde è pure Leucòsia
ed è smeraldo e azzurro
spuma di luce
e di promesse e d'albe.

Tu fragile compagna attendi
l'esile soccorso
dai miei ammutinamenti
e dai ritorni.
Conosco la tua terra desolata
e aprile non è il solo mese più crudele
nella disincantata fine
di un secolo bello
e terribile
e nostro.
Passa il tempo sul tempo
e ci respinge
ai relitti del millennio che sarà.

Io ti porto nell'ombra delle colline d'oro
e non sentieri
e nessuno a condurci,
ma è la sola salvezza che so darti.

Lenta l'ancora scivola nel fondo.
E non è amore,
è solo fioca febbre che consuma
amore e febbre
e tutto è alla deriva.
E il canto tempestoso dei gabbiani.

*Ugo Lanzalone (da "Frammenti di un poema finale")
Manni - Lecce.*

E' strano

Il mondo che mi circonda
e il senso del mistero.
Il mistero che avvolge ogni respiro
e frammento, ed istante, e vita.
Ogni giorno
vivere non so dove,
ed ogni oggetto mi si dice
incredibile,
ed ogni istante,
e strano.
Ho il senso del mistero
sul tetto di casa
e lo sguardo a volte dolce
di lei
e l'amore dei figli.
Ho il senso del mistero
nei gesti sempre uguali,
nelle parole,
sui volti degli amici,
sull'erba calda della campagna al sole,
sui battiti d'ali dei passerii
e ancora...

Bruno Lanzalone

Arsoli

Pace di liquerizia
e di acqua santa
ci possiamo chiamare
per trovarci.
E' facile qui sentire l'eco
di latte e miele.
Microcosmo rupestre
addormentato
saporoso di vaniglia e di fichi.
Gatti dagli occhi dolci
fiduciosi
sussurrano tavole baracche;
mentre rimbomba a valle
l'ultimo fuoco giallo aranciato,
nel labirinto Arianna
svolge ancora il suo filo.
Le cornacchie han preso appuntamento
sotto il castello
alle sei
E sotto il baldacchino
già si preparan
coltri profumate.

Alessandra Cesselon

In alto

Diego Petruzzi
Pinocchio per aria

In basso

Diego Petruzzi
Peccato originale



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 MAGNIFICI, 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.

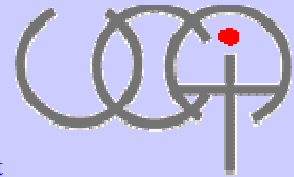


Diego Petrucci - icona vuota

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