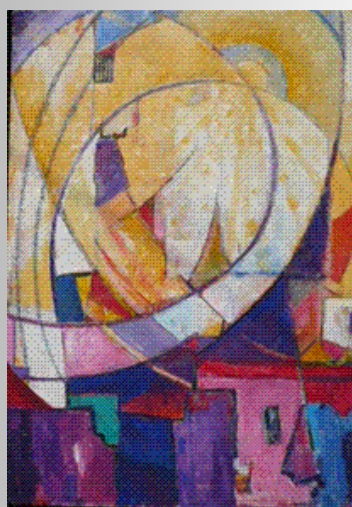


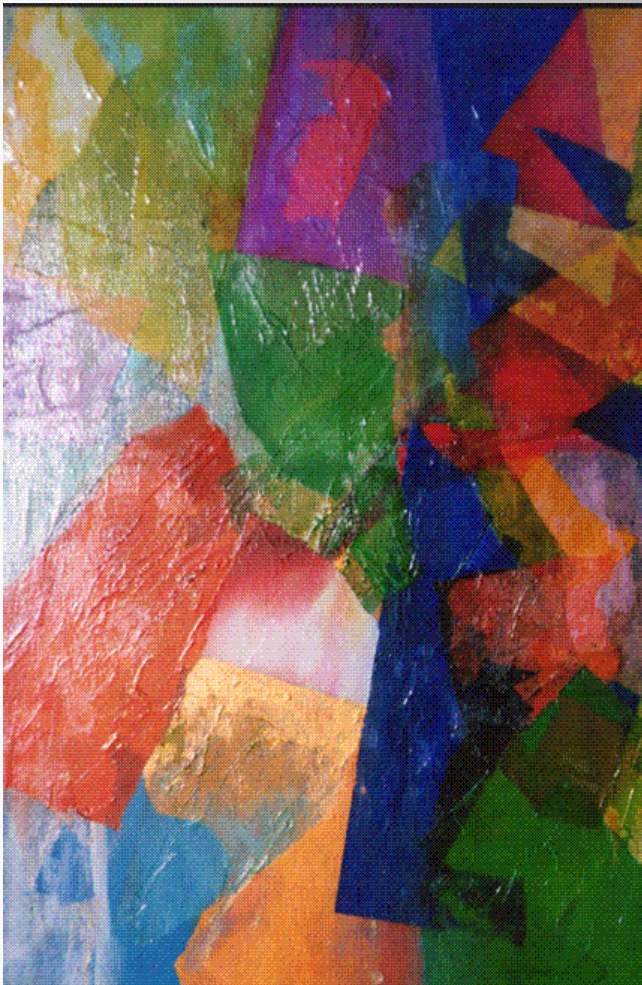
IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico trimestrale di arte e cultura
Anno I I I N.8 Gennaio Febbraio Marzo 2010

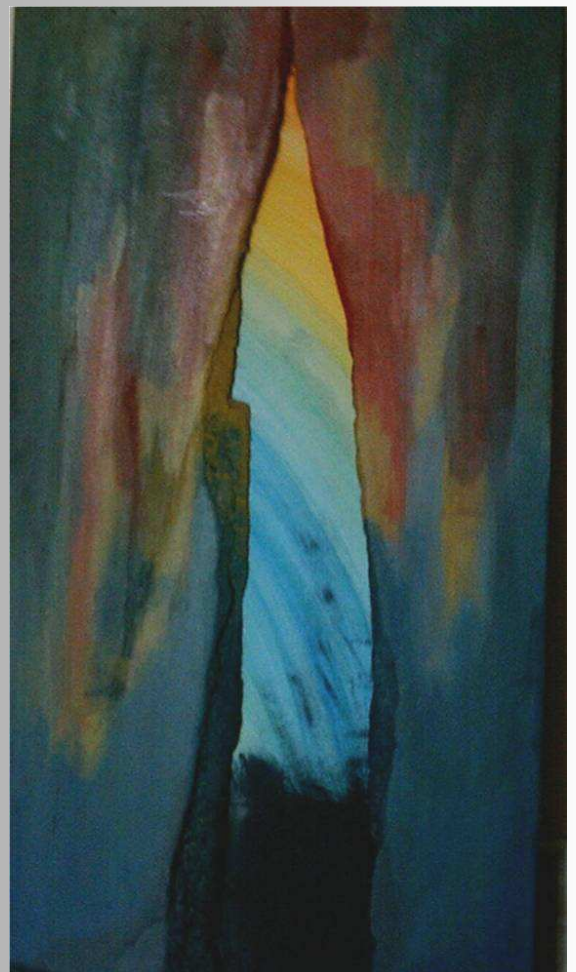




Mexico
Alessandra
Cesselon



Armonia n. 5
Luigi Bonfà



Genesis
Silvana Calò

IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico di arte e cultura
dell'Associazione culturale "Terra d'Arte".
Anno III n. 8 Gennaio Febbraio Marzo 2010
Direttore responsabile: Nicolo' Corrado
Capo redattore: Bruno Lanzalone
Comitato di redazione: Luigi Bonfà, Alessandra Cesselon, Diego Petruzzi, Stefano Valente.
Collaboratori: Michele Bianchi, Silvana Calò, Silvia Lanzalone, 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) Pag. 3 Per un autentico dialogo *Bruno Lanzalone*
- 2) Pag. 4 A proposito di "Un sorriso..." *Emiliano Paolini*
- 3) Pag. 4 All'arte grati *Stefano Valente*.
- 4) Pag. 7 L'arte oggi tra creatività... *Diego Petruzzi*
- 5) Pag. 7 Educare alla solidarietà ... *Diego Petruzzi*
- 6) Pag. 8 Arte e solidarietà *Bruno Lanzalone*
- 7) Pag. 9 Un americano a Roma *Alessandra Cesselon*
- 8) Pag. 10 Caravaggio tradizionale... *Alessandra Cesselon*
- 9) Pag. 11 Un viaggio nella memoria... *Alessandra Cesselon*
- 10) Pag. 12 Riflessioni non sempre... *Bruno Lanzalone*
- 11) Pag. 13 Sandro Chia... *Bruno Lanzalone*
- 12) Pag. 14 Angeli e "negritudine"... *Michele Bianchi*
- 13) Pag. 18 Ancora della bellezza... *Bruno Lanzalone*
- 14) Pag. 19 Cosa determina il successo... *Diego Petruzzi*
- 15) Pag. 20 Due parole sull'opera ... *Maurizio Stasi*.
- 16) Pag. 21 Tre vele per il nuovo millennio *Silvana Calò*
- 17) Pag. 22 Carissima Alessandra... *Wojciech Janikowskj*
- 18) Pag. 22 Poesie *Claudio Monachesi*

Le opere in copertina: 1) In alto a sinistra: Potere e segreti *Alessandra Cesselon* 2) In alto a destra: Solo un villaggio di pescatori *Bruno Lanzalone* 3) Al centro: Armonia n.5 *Luigi Bonfà* 4) In basso a sinistra: Sancho Panza *Diego Petruzzi* 5) In basso al centro: Memoria di un pino *Silvana Calò*. 6) In basso a destra: Negazione di direzione *Emiliano Paolini*.

Per un autentico dialogo

Come è stato già scritto in altre occasioni si precisa che questo periodico d'arte non è espressione di una corrente artistica, né si presenta come portatore di convinzioni o idee di carattere univoco. L'apertura al dibattito sull'arte attraverso il confronto di opinioni diverse è il suo principale obiettivo. In una realtà storica come quella attuale in cui si parla di dialogo molto spesso per poi cadere ancora più spesso in fenomeni di intolleranza e di faziosità, il volo del gabbiano vuole essere un invito al dialogo che si esprima come apertura all'altro non come scontro ma come confronto per una crescita comune e il reciproco riconoscimento che l'obiettivo del dialogo non è il trionfo di un pensiero o dell'altro ma la crescita dei contenuti in un comune avvicinamento al vero.

Avvicinamento al vero e non raggiungimento del vero, non perché questo non sia auspicabile, ma perché questo in qualche maniera sembra eccedere i limiti umani, perché è nel cercare che sembra si caratterizzi dell'uomo la più autentica natura.

Molte pretese verità si sono avvicinate e scontrate nella storia. Ma non è dallo scontro che scaturisce qualcosa di veramente valido e duraturo. Piuttosto forse soltanto da una ricerca autenticamente sincera e la ricerca è sincera quando si è disposti ad accogliere dell'altro quella luce o quel barlume di verità di cui l'altro potrebbe essere portatore. Questo lavoro difficile, ma non impossibile, può essere testimone della vera crescita della persona e del superamento dell'intolleranza e dell'errore.

Scrivo questo non per qualunque cosa, essendo anche io portatore di molte personali convinzioni, forse una parte di queste sbagliate, ed essendo disposto a correggerle, qualora ne dovessi ravvisare, anche per merito altrui, la necessità.

Questo non significa che non si debbano portare avanti le proprie opinioni anche con spirito battagliero, quando alla radice di queste ci siano convinzioni profonde anche se problematiche per la loro origine e formazione.

L'impersonalità della ricerca e l'assoluta obiettività forse neanche lo scienziato può vantarsi di realizzarle.

A maggior ragione è difficile essere impersonali quando si mettono in gioco nelle scelte, la propria educazione, le proprie convinzioni, il proprio mondo, le proprie radici culturali. E certamente nel dibattito sull'arte non si può fare a meno di investire le proprie convinzioni e visioni del mondo.

E' in ogni caso vero che, nei limiti del possibile, il rispetto e la verifica delle opinioni altrui è la premessa irrinunciabile alla natura di ogni autentico dialogo.

Bruno Lanzalone

A proposito di “Un sorriso dall’Africa”

Ad una prima osservazione ognuno di questi dipinti sembra essere opera di un unico autore e la firma ne è la garanzia. Uno dei motivi che costituiscono l’importanza del messaggio in quest’opera è anche la costruzione di uno spazio unico, decisa da realtà solo apparentemente distanti che attraverso segni intimi esprimono non solo la propria cultura ma la personalità NON riproducibile dell’individuo facendo cadere in secondo piano il tempo, il fattore cronologico. Il segno, appunto, non è dentro l’essere ma è l’essere stesso e non è mai anticipato dal tempo perché avviene prima del tempo come un tremare nel nulla, come un’ombra nell’invisibile. In questo segno non è importante la provenienza ma è importante che abbia vissuto in un tempo ed in uno spazio riconosciuti e come una pellicola che gira al contrario s’arresta alla fine che poi è l’inizio. Il segno non è neanche quell’inizio perché riposa sul calore che lo precede, che lo guida e lo nutre donandogli una voce.

La scelta dei bambini per l’intervento in uno spazio, deriva dalla consapevolezza che quel calore iniziale, quel tremore originario, è più vicino al bambino quanto più questo è giovane. Infatti un bimbo piccolo riesce a disegnare il calore, non il colore, poiché non lo conosce. Il colore è per lui solo uno strumento con il quale incidere la propria voce, così come la pietra affilata veniva usata dai nostri primati per uno scopo strettamente necessario. Più il bambino cresce, più il colore diventa acquisizione di sapere e quindi condizione non necessaria di piacere.

Per questo motivo, soltanto un bimbo piccolo ha la capacità di rottura dell’elemento immateriale come ad esempio il tempo.

Ho fatto la scelta del sorriso immaginandolo come uno spazio delimitato che è soltanto immagine di un soggetto fisico. I denti rappresentano i tasti di un pianoforte ideale, che solo per mezzo del calore può suonare.

Lo studente di filosofia viene rappresentato solo dal suo sorriso in bianco e nero, senza un tempo e un luogo precisi, senza storia né identità perché testimonia una realtà non definita lanciata verso una identità definita e già infinita, attraverso e per mezzo dell’unica porta d’accesso, quella del dono, attraverso quell’azione fatta gesto che personifica il dono ed il dare nel darsi. In ultimo la scelta dei filosofi insegnanti che non sono altro che quell’identità definita che riconosce, non conoscendolo, il valore del DONO.

Emiliano Yuri Paolini

Panoramica



All’arte grati.

La dimensione del dono
nell’opera di
Emiliano Yuri Paolini

Parte prima. Sempre più spesso sento il mio amico Emiliano Paolini parlare di “dono” a proposito dell’arte in genere e della sua in special modo. Ultimamente – sull’occasione della esposizione della sua opera intitolata “Un sorriso dall’Africa” – si è spinto addirittura a parlare di una non meglio specificata “cultura del dono”, che troverebbe il suo referente esemplare nell’opera d’arte; opera che *in qualche modo* metterebbe sotto gli occhi proprio quella dinamica di donazione che non solo sottende ad ogni dono, che concretamente si dia, ma che sta alla base di ogni cultura fondandola anche se in modo paradossale – infatti lo stesso atto del donare nel suo farsi e darsi mette in questione ogni fondamento al punto da assomigliare più ad uno s-fondamento di quello che è, per esempio, l’orizzonte delle nostre certezze, l’orizzonte della nostra coscienza e finanche l’orizzonte onnicomprensivo dell’essere; il dono ci sorprende sempre, ci raggiunge, ma nella modalità dell’irrompere, del sorprendere e dell’imprevedibile.

Certo il nesso (colto *non solo* da Emiliano Paolini) tra cultura e dono non è affatto un tratto caratteristico di una determinata cultura; anzi, come poco fa si diceva, l’atto del donare è l’atto fondativo di qualsiasi cultura – basterebbe leggere *Saggio sul dono. Forme e ragione dello scambio nelle società arcaiche* (1924) del sociologo francese Marcel Mauss per rendersene conto. Un altro riferimento possibile ed esplicativo anch’esso potrebbe essere quello a *Le strutture elementari della parentela* (1949) dell’antropologo Claude Lévi-Strauss. In base all’apparato teorico costruito sia da Mauss che da Lévi-Strauss è possibile comprendere in modo privilegiato cosa sia una cultura attraverso la nozione di “dono” inteso, però, come *scambio*. Queste sono solo delle suggestioni che ci fanno intravedere, però, l’importanza del dono nel costituirsi e costruirsi di una cultura. Per questo motivo si potrebbe comprendere il dono come vera e propria condizione di possibilità (quella che chiamerò “donabilità”) del darsi e dello strutturarsi di questa o di quella cultura – ed infatti sia in Mauss che in Lévi-Strauss, anche se a diverso titolo, possiamo individuare una dialettica tra dono e contro-dono, per cui abbiamo a che fare con una vera e propria *economia del dono* (per la quale il dono è interpretato come scambio) che in Mauss si presenta come una *economia ristretta* (ristretta, cioè, allo scambio simmetrico di dono e contro-dono, dove gli attori di questo scambio sarebbero ancora da intendere come soggetti) e che in Lévi-Strauss si articola in una *economia generale* (per cui a regolare la circolazione dei vari scambi sarebbe una struttura profonda e non più un qualche soggetto comunque inteso). Il nostro discorso, invece, proprio perché si sposta dal nesso tra dono e cultura al nesso tra dono e opera d’arte vuole in qualche modo *eccedere* e mettere in questione questa economia non solo per risalire sull’occasione di un dono determinato (anche se specialissimo ovvero l’opera d’arte) a quelle che sarebbero le condizioni di possibilità del darsi di qualcosa come un

dono (la donabilità), ma soprattutto per sottolineare la assoluta incondizionatezza del dono - un dono fatto a certe condizioni che dono sarebbe?! Quest'ultima sottolineatura sta a significare che mia intenzione sarà quella di esplicitare, oltre quelle che sono le condizioni di possibilità del dono (donabilità), anche quelle che potremmo chiamare le sue condizioni di impossibilità (a cui farò riferimento adoperando il termine "donazione") – solo l'impossibile può veramente accadere e proprio per questo accade come dono!

Il mio tentativo sarà quello di articolare questi due ordini di condizioni approfondendo, da una parte, il dono e la donazione del dono alla luce dell'*Es gibt* heideggeriano (per cui è data la possibilità del possibile) e, dall'altra parte, approfondendo il dono in quanto *dono donato*, ovvero il dono come quel riceversi dall'altro reso possibile dalla donazione stessa. Cercherò, cioè, anche se in maniera molto allusiva ed a volte brachilogica, di articolare l'*Es gibt* (un "si dà" che può essere tradotto anche come un "si dona") heideggeriano cercando di cogliere - malgrado il carattere anonimo di questo darsi, di questo donarsi – un rinvio ad altro e/o ad altri; altri che, però, non deve essere compreso né come una causa, né come un principio o un fondamento, né tanto meno come un soggetto; ovvero deve essere pensato come un altro che addirittura sfondi ogni fondamento bucando gli orizzonti delle nostre certezze, l'orizzonte della nostra coscienza e persino quell'orizzonte ultimo che è l'essere; altro che in tal modo ci raggiunge da una oltranza irriducibile ai nostri calcoli e che per questo motivo ci apre alla esperienza della gratitudine – cosa che un'opera d'arte ed un dono (riusciti) sanno fare benissimo!

È forse proprio nel sentimento (o meglio: nella disposizione emotiva) della gratitudine che il darsi (impersonale ed anonimo) del dono ed il suo essere esperito come dono donato possono (anche se in prima battuta sembrerebbero caratteri inconciliabili) articolarsi insieme – questo almeno è ciò che cercherò di mostrare.

Il sentimento e la disposizione della gratitudine nascono sempre come libera risposta a qualcosa di ricevuto gratuitamente: un dono. La gratitudine nasce da un paradossale libero effetto ovvero non sorge da altro che non sia la meraviglia. Qualcosa che non avevamo calcolato ci raggiunge di sorpresa, all'improvviso come qualcosa che eccede la nostra comprensione, qualcosa che ci è stato dato prima ancora che le nostre mani avessero potuto afferrarlo e manipolarlo, prima ancora che il nostro occhio avesse potuto disporlo in un punto del suo campo visivo per poi raggiungerlo e farlo suo. Un effetto senza causa ovvero la *grazia* (definita così da Sant'Ignazio di Loyola).

La gratitudine nasce, sorge come risposta all'esperienza della grazia. Sia il dono che il gesto dell'artista esprimono questa gratuità e, quindi, sono capaci di aprire alla gratitudine. Dall'esperienza della meraviglia nasce l'arte che vuole corrispondervi mettendola in opera così da farla sorgere e da provocarla in colui che dall'opera si lascia raggiungere; da questa meraviglia nasce la filosofia che sull'occasione di questa esperienza (una esperienza *con* l'esperienza stessa!) comincia ad interrogarsi intorno alle cose, al mondo e a se stessa; da questa meraviglia nasce l'esperienza "religiosa" di colui che si commuove di fronte alla *meravigliosa e straziante bellezza del creato*.

Già da queste brevi considerazioni si comprende come il sentimento (disposizione emotiva) della gratitudine

rinvii a quella che potremmo chiamare esperienza del dono (ovvero donazione). Eppure questa meraviglia originaria, che nasce da quella che abbiamo chiamato "esperienza del (donarsi del) dono", e che più che ad una definizione precisa rimanda ad una esclamazione ("che è data la possibilità del possibile!"), rischierebbe di rimanere troppo indeterminata se non fosse alla radice dell'atteggiamento religioso, se non fosse messa in opera dall'arte, se non fosse messa in questione dalla filosofia. Qui ed ora noi ci occuperemo solo di come l'arte, la concreta opera d'arte, sia la messa in forma di questa dinamica di donazione che caratterizza la nostra (anche più comune) esperienza nella misura in cui noi non si abbia a che fare solo con questo o quell'oggetto (per manipolarlo, conoscerlo, classificarlo ...), ma si abbia a che fare con quella strana e paradossale esperienza *con* l'esperienza che facciamo, per esempio, dinanzi alla *meravigliosa e straziante bellezza del creato*! Allora ciò che ci è dato non è un oggetto che la nostra intenzione conoscitiva costituisce, costruisce o produce, ma è dono ovvero darsi del dato (secondo una duplicità irriducibile) e come dono e come un dono donato; per cui, quando facciamo esperienza con l'esperienza, quando esclamando riconosciamo che è data la possibilità del possibile, ci raggiunge l'altro nella sua oltranza irriducibile a nessuno degli orizzonti che di solito accolgono i dati della nostra esperienza e di cui e con cui facciamo esperienza. Quindi l'esclamazione "che è data la possibilità del possibile!" significa ad un tempo ed assolutamente che l'altro ci raggiunge pur senza rinunciare alla sua alterità in modo tale che ciò che l'altro dona non è altro dall'altro, ma è se stesso (ma questo sé è proprio quell'altro che si è già sempre donato ancora prima di possedersi e senza mai possedersi come un sé – dono come abbandono; il Cristo appeso al palo della vergogna: Figlio di Dio, che il Padre *abbandona* proprio in quanto lo *dona* veramente e completamente).

La donazione del dono portata all'estremo si dà come abbandono in tal modo infrangendo ogni orizzonte di donabilità – per questo suo bucare l'orizzonte delle nostre certezze, delle nostre coscienze (e finanche l'orizzonte dell'essere), non siamo noi a disporre del dono, ma è il dono a disporre di noi (è il dono a disporci) ovvero nel dono ci riceviamo dall'altro, ma non come se fossimo soggetti già tutti costituiti prima di ricevere il dono, bensì come soggetti costituiti come tali proprio in quanto ricevutisi dal dono. È il dono che crea lo spazio del suo accoglimento. Non siamo noi a dettare condizioni al dono, né si dà uno spazio di accoglibilità preesistente al dono, se, infatti, dobbiamo comprendere l'esperienza del dono non solo come donabilità, ma anche e molto più come donazione. Bisogna evitare un possibile fraintendimento: che al dono preesistano il donatore, il donatario, la cosa da donare eccetera per cui poi il dono venga ad iscriversi come dinamica interna a questa determinata struttura. Questo sarebbe farci rappresentazioni del dono – ma il dono non è rappresentazione, bensì gesto o, se è rappresentazione, è rappresentazione che si fa gesto per raggiungerci.

È dall'atto del donare (gesto irrappresentabile), è da questa esperienza che bisogna partire per cogliere la sua possibilità come la sua impossibilità; per articolare ad un tempo donabilità e donazione, donarsi del dono e suo essere dono donato.

Ecco che l'arte ci viene in aiuto mettendo in forma,

mettendo in opera questa dinamica di donazione propria al dono, per cui l'arte ci mette sotto gli occhi la dinamica stessa della donazione del dono a tal punto che, invece di donarci questo o quel dono, essa ci dona la donazione stessa. L'opera – lo ripeto – non è la donazione di questo o quel dono, l'opera è il dono della donazione medesima. A questo punto bisogna distinguere un'arte idolatrica da un'arte liturgica. L'arte idolatrica nel donare questo o quello allo sguardo di chi guarda riduce il dono a rappresentazione, cioè ad oggetto, ma – e questo lo sa l'arte liturgica – il dono è inoggettivabile proprio perché gesto ovvero dinamica di donazione che attraversa dall'interno ogni dono e lo eccede aprendo ad altri orizzonti (di donabilità) e insieme bucando (in quanto donazione) ogni orizzonte (di donabilità) in tal modo permettendo che l'altro ci raggiunga e ci tocchi senza rinunciare alla sua alterità.

Non si tratta, quindi, di interpretare l'arte come dono quasi che questa fosse una sua possibile definizione. Si tratta, invece, di mettere in questione ed interrogare l'esperienza dell'opera d'arte alla luce dell'esperienza del dono e viceversa, nel tentativo di gettare nuova luce su entrambe le esperienze. Il compito, quindi, è duplice e si articola in due domande intrecciate tra loro: dobbiamo chiederci se si possa e come si possa comprendere l'esperienza che abbiamo del dono alla luce della esperienza che abbiamo dell'opera d'arte; ed insieme dobbiamo chiederci se si possa e come si possa comprendere l'esperienza che abbiamo dell'opera d'arte alla luce della esperienza che abbiamo del dono. Per tentare di rispondere a queste due domande non possiamo partire dalle definizioni di "arte" e di "dono" come se tali "entità" fossero già costituite e concluse in sé e quindi perfettamente comprensibili da sole, per cui dal loro confronto potrebbero essere individuate solo somiglianze e differenze di carattere estrinseco. Si tratta, invece, di far reagire questi due significati al fine di far sorgere una esperienza nuova e del donare e della creazione artistica. L'arte come dono non vuol essere una metafora dal carattere esclusivamente retorico, che lascia inalterati i campi semantici delle due nozioni, ma è una metafora che vuole essere produttrice di un senso nuovo attraverso cui comprendere questi due significati; una metafora capace di alterare il nostro comune intendere sia i doni che le opere d'arte. Per fare questo non possiamo né dobbiamo partire da definizioni. La domanda non è: che cosa sia l'arte, né: che cosa sia il dono. Invece che dall'essenza di queste due nozioni e dalla loro definizione dobbiamo partire dalla nostra esperienza, dall'esperienza con l'opera d'arte, dall'esperienza che abbiamo col dono. Spesso il modo in cui parliamo ed il modo in cui facciamo esperienza *con* l'opera d'arte ("con" e non "della" opera d'arte perché tale esperienza è più simile ad un incontro che una comprensione oggettivante) somiglia a quella che è l'esperienza del fare/ricevere un dono.

In effetti in tutto quello che sono andato scrivendo fin qui – che voleva essere soltanto una introduzione alla questione, un modo di avvicinarla – già si può cogliere un primo effetto di senso scaturito dalla considerazione dell'arte "come" dono. Questo "come" non sta ad indicare una similitudine estrinseca tra arte e dono, né intende il dono quale interpretazione dell'arte, meno che meno sta a significare una sua definizione. Questo *vedere* l'arte *come* dono sta ad indicare una esperienza ed una esperienza del tutto particolare, quella – appunto – con l'opera d'arte.

Ma perché l'esperienza che abbiamo con l'opera d'arte è una esperienza del tutto particolare? Potremmo dire: perché quando facciamo esperienza con l'opera d'arte non facciamo tanto esperienza di questo o di quello, ma attraverso una determinata esperienza facciamo *in qualche modo* esperienza con l'esperienza stessa. Tale strana, spiazzante e paradossale esperienza *con* l'esperienza ci apre alla meraviglia ed è ben espressa dalla esclamazione: che è data la possibilità del possibile! Ciò significa che attraverso l'opera d'arte cominciamo a considerare tutto come un dono. In questo senso l'opera d'arte più che donarci questo o quello e nel mentre ci dona questo o quello ci dona qualcos'altro. Nell'opera d'arte non abbiamo a che fare semplicemente con la donazione di un dono: l'opera, infatti, ci dona (attraverso un dono concretamente dato) la donazione medesima. Grazie all'arte impariamo a cogliere in ogni dono quella dinamica interna che abbiamo chiamato "donazione", per cui diventa possibile esperire il dono come una *eccedenza* rispetto a quella economia del dono, che riduce il dono a scambio (economico, simbolico eccetera). Ora tale *eccedenza*, ovvero la meraviglia a cui il dono e l'opera ci aprono e a cui rispondiamo con la nostra gratitudine, deve essere intesa, da una parte, come il fatto che è data la possibilità del possibile (!) e, dall'altra parte, come quell'altro da cui ci riceviamo e che ci raggiunge, senza mai rinunciare alla sua alterità, in tal modo costituendoci come coloro i quali possono accogliere il dono: dono che si dona (meraviglia) e che donandosi si dona come dono donato (dall'altro – gratitudine)

L'opera, quindi, ci dona la donazione medesima, ci fa fare quella esperienza del tutto particolare che è l'esperienza *con* l'esperienza, che non è altro che il darsi della possibilità del possibile, ovvero ci apre a quell'altro, da cui ci riceviamo e che attraverso l'opera ci raggiunge pur senza compromettere la sua radicale alterità. Per questo nell'opera intesa come dono (cioè come messa in forma della dinamica stessa della donazione) il darsi dell'esperienza non è un darsi per forza di cose anonimo (l'*Es gibt heideggeriano*), bensì può essere esperito come dono donato, il quale perciò ci apre all'altro che attraverso questo dono ci raggiunge. Questo altro – attraverso l'esperienza (provocata dall'opera) che è data la possibilità del possibile (ovvero quella particolare esperienza con l'esperienza di cui sopra) – ci raggiunge bucando non solo l'orizzonte della nostra coscienza, ma anche quell'orizzonte anonimo ed intrascendibile in cui ciò che è dato (attraverso la meraviglia provocata dall'opera) pur essendo l'aperto, tuttavia tende a chiudersi. In tal modo, attraverso l'opera come messa in forma della stessa dinamica di donazione del dono, non dobbiamo necessariamente limitarci a fare esperienza della sorgività della esperienza stessa, ma possiamo aprire l'esperienza stessa come donarsi anonimo, che è già una apertura, all'altro del/dal dono, che si dona (e così si abbandona), in modo tale da sperimentare tale donarsi non più come donarsi anonimo, bensì come dono donato – ecco che l'esperienza dell'opera, l'esperienza estetica, può aprirsi (apertura nell'apertura) all'esperienza (etica) dell'altro.

In effetti, quando facciamo esperienza con un'opera d'arte ci sentiamo presi da un profondo senso di gratitudine anche se non sappiamo dire né verso chi, né verso cosa ci sentiamo riconoscenti – tuttavia in questa indecisione dobbiamo pur sempre essere grati all'arte.

L'arte oggi tra creatività e testimonianza dell'altro

L'arte investe chi la produce, l'autore dell'opera, e chi entra in rapporto con essa, ovvero lo spettatore o pubblico. L'arte si pone come comunicazione tra sé e l'altro. Naturalmente una comunicazione che si sottrae a quella quotidiana di amicizia, amore, interesse, ecc., ma in qualche modo le comprende in un linguaggio diverso, inusuale che mira a svelare qualcosa di più profondo o apparentemente nascosto, dove la stessa comunicazione sperimenta quel che viene detta l'espressività di un artista. Questa possibilità di dire in modo diverso le stesse cose e nei casi fortunati rivelare qualcosa di nuovo o di sconosciuto o di misterioso, credo che sia questo il compito di un artista.

Ora si pone il problema se l'arte nelle forme di una pura ricerca formale diventi autoreferenziale, estremamente soggettiva, quindi non comunicante con l'altro e comunque poco comprensibile, con una vocazione aristocratica ed elitaria.

Io penso che l'arte quando è vera, grazie alla sensibilità dell'artista finisce sempre per "farsi sentire" ad un livello più o meno profondo da chiunque, semmai è sull'interpretazione del senso che possono nascere divergenze di vedute. Fatta questa premessa, il dibattito che affrontiamo è incentrato sul tema dell'arte tra creatività e testimonianza dell'altro, proponendo il rapporto tra creatore e fruitore, tra chi produce e chi si limita ad usufruire la creazione artistica; tra la soggettività dell'artista e il suo possibile arbitrio e la presenza dell'altro nella sua alterità irriducibile. Per superare tale condizione considerata limitante, è stato ipotizzato l'abbattimento di tale separatezza. In qualche modo l'artista per avvicinarsi il più possibile all'altro dovrebbe rinunciare al suo ruolo "privilegiato" di creatore totale dell'opera, facendo partecipare l'altro con un suo apporto all'interno di essa, o per ipotesi estrema "sparendo" come creatore ed offrendo solo un pretesto, una sollecitazione alla creatività altrui, esercitando una attività maieutica con una finalità di socializzazione della creatività.

.Ora io penso che non basta sollecitare la creatività altrui per ottenerla, ma bisogna lavorarci sopra altrimenti i risultati sono effimeri.

L'ipotesi di un'arte partecipata mi sembra possa diventare una "nuova estetica" nello sviluppo di un possibile vissuto sociale nuovo, ma che necessita di una serie di condizioni antropologiche che allo stato attuale non vedo ma che possono esserci in futuro

Diego Petrucci

Educare alla solidarietà attraverso l'arte

L'arte, nella sua pura essenza, non risponde ad altre istanze che non riguardino la sua libera espressione, rispetto anche a un valore etico come la solidarietà. Ma l'artista, in quanto uomo, di fronte alla sua creazione, quando questa proviene da zone oscure della sua personalità, può trovarsi in conflitto con se stesso e la propria opera, quindi è investito della scelta se dare vita o meno a certe immagini, naturalmente si parla di immagini non del tutto coscienti. Al riguardo i surrealisti avendo un'idea dell'inconscio di stampo freudiano, pensavano ad una sospensione di giudizio riguardo alla produzione di immagini o addirittura delle stesse opere d'arte, come se l'arte accadesse su un piano diverso della realtà. Io credo invece che l'arte non ha nessun statuto di superiorità o di minorità rispetto alla realtà e l'artista risponde del suo operato e delle sue scelte sul piano etico e storico come tutti. Basta pensare ad artisti di grande valore, che hanno prestato la propria arte a sostegno di ideologie come il fascismo, per esempio Sironi, o il comunismo rivoluzionario per esempio Majakoskij.

Questi pur se hanno agito per motivi ideali, a mio giudizio hanno sbagliato o si sono ingannati; naturalmente il giudizio è facilitato dall'essere dato a posteriori dagli eventi storici. Questo però serve a ribadire la natura umana degli artisti e tralascio quelli che hanno avuto un rapporto compromissorio con il potere o il denaro. Ora però bisogna riconoscere il valore dell'artista e la sua funzione essenziale all'interno della società, direi dell'arte in generale e questo oggi non lo vedo riconosciuto. Riguardo al legame fra arte e solidarietà, questo è possibile laddove l'artista, che la promuova, la viva e la senta come autentica esigenza interiore e vi scopra un canale di comunicazione fra sé e l'altro capace di mobilitare nuove energie creative. L'arte d'altra parte vive di rapporti fra sé e il mondo, fra sé e l'altro ed anche in se stessa, ma certamente all'interno di queste relazioni ci sono scoperte ancora da fare.

Diego Petrucci

Arte e solidarietà

Ritengo che l'arte possa di frequente avere finalità di carattere sociale ed educative e pur riconoscendo legittima l'esigenza di un'arte d'evasione, ritengo che l'impegno sociale ed educativo sia un momento importante dell'espressione artistica. Naturalmente qui entra in gioco l'impostazione ideologica dell'artista, il suo farsi portatore di valori che diventano espressione di weltanschauung, di visioni del mondo e che per forza di cose esigono scelte. Ne vien fuori la figura dell'artista impegnato che trasmette alla società nella forma dell'arte messaggi e contenuti etici ed ideologici.

Il problema sorge quando vanno individuati tali messaggi nei loro contenuti e allora vengono fuori le diverse interpretazioni del mondo: c'è ad esempio un'arte cattolica un'arte marxista ecc. Si può dire allora che la battaglia politica si trasporti anche sul terreno dell'arte? Certamente sì perché l'artista vive nel mondo e vien naturale far pesare le proprie scelte ideali nella produzione artistica. Alla stessa maniera l'arte può essere portatrice di valori morali autentici ed avere un forte valore educativo, purché tuttavia rimanga arte e non diventi ammaestramento o pedagogismo mascherato.

Spesso infatti l'idea politica e l'impegno educativo rischiano di soffocare l'autenticità dell'arte e solo il grande artista è in grado di essere autentico artista anche nell'impegno politico (Sironi, Guttuso...). Tuttavia se sembra che ci sia una sfera nella quale la vera arte venga a perdere le sue tipiche connotazioni ideologiche ed elevi e trasfiguri le vicende umane ad un livello più alto è anche vero che questo non va oltre certi limiti perché è innegabile che certi contenuti pesano e alle volte fortemente nelle operazioni artistiche.

In ogni caso anche se non esplicitamente, il mondo interiore dell'artista emerge nella sua arte, i suoi valori, la sua dimensione etica, civile, ideale. Per questo anche quando nell'arte l'artista non evidenzia un particolare impegno politico e civile non si può negare che il mondo spirituale dell'artista emerge nelle sue opere.

In questo contesto l'iniziativa artistica di Emiliano Paolini appare fortemente orientata, se non politicamente, certamente socialmente ed eticamente.

Emiliano comunque non fa pesare, a mio avviso, nella sua opera, l'impegno etico e civile, egli ha in qualche maniera superato ed aggirato il problema, non diventando un estizzante pedagogo, come oggi ce ne sono molti, non facendo pesare la sua presenza, ma riducendo la sua presenza, ed evidenziando nelle sue opere la presenza dell'altro, e qui la solidarietà vien fuori naturalmente, si accompagna ai vari momenti dell'opera, diventa vita vissuta e arte insieme e moralità e socialità.

La sconcertante iniziativa di Emiliano non si esaurisce nella contemplazione pura e semplice ma diventa un processo che accompagna tutta l'esecuzione del progetto nelle sue varie fasi e terminerà alla fine (ci si augura) con il concreto aiuto alle sfruttate donne del Congo.

La solidarietà nell'arte realizza qui un suo importante momento, anche se in una soltanto delle sue possibili forme. Rimane inalterata la possibilità di esprimere contenuti di solidarietà nelle forme di arte tradizionalmente intese. L'arte è degna di essere vissuta per le sue innumerevoli varietà le quali non si escludono ma si implicano.

Rimane tuttavia un settore in cui l'arte può rivelare un suo preoccupante aspetto di negatività. Il rivestire di forme esteticamente seducenti il degradante il morboso, il male, rimane un suo inquietante carattere. Recentemente ad esempio la body art, di cui c'è stata qualche anno fa un'importante mostra a Roma al Macro al mattatoio, ha espresso in pretese opere artistiche forme di degradazione umana, evidenziando come il compiacimento morboso di forme espressive degradanti possa ricoprire un ruolo di notevole diseducazione.

Per questo l'artista è, prima di essere artista, uomo, con un insieme di valori di cui nell'arte si fa portatore.

Non si può quindi prescindere da una certa moralità nell'arte. E forse allora, correggendo quanto prima affermavo, non esiste neanche un'arte di evasione e forse difficilmente l'arte è asettica o forse mai, perché anche il puro formalismo di un Mondrian ad esempio, esprimendo un mondo di armonia ed equilibrio diventa espressione di un ideale di armonia e di equilibrio che può entrare nel mondo e diventare norma di vita.

E allora forse l'arte è sempre impegnata e la differenza nell'impegno tra le forme di arte è solo quantitativa e non qualitativa, è una differenza di gradi, in ogni caso maggiori di zero.

La dimensione dell'arte quindi non è separabile dalle altre, essendo l'artista, prima che artista, uomo, che quindi proietta nella sua arte il suo mondo, i suoi valori, le sue aspirazioni.

L'impegno alla solidarietà, l'apertura autentica all'altro è una forte componente del mondo di Emiliano Paolini, e tutto questo emerge come principale motivo ispiratore della sua opera.

Bruno Lanzalone

“Ditemi, voi: come ha fatto l'oro a diventare il valore supremo? Ha fatto così, che non è comune, è inutile ed è rilucente e mite nel suo splendore; esso si dona sempre.

Solo come immagine riflessa della virtù suprema l'oro è diventato il valore supremo. Simile all'oro riluce lo sguardo di chi dona. Lo splendore dell'oro conclude la pace tra sole e luna.

Non comune è la virtù suprema ed è inutile, essa è splendente e mite nel suo splendore: una virtù che dona è la virtù suprema...

Insaziabilmente la vostra anima aspira a tesori e gioielli, perché la vostra anima è insaziabile nella volontà di donare.”

Federico Nietzsche (Così parlò Zarathustra - parte prima - Della virtù che dona.)

Un Americano a Roma

di Alessandra Cesselon

alexandrella@yahoo.it

La mostra su Edward Hopper, voluta dalla Fondazione Roma Museo e inaugurata il 16 Febbraio 2010 al Museo del Corso, rappresenta una prima assoluta dell'artista a Roma, se si escludono alcune piccole esposizioni in gallerie private negli anni '70. L'evento, a lungo atteso, colma una lacuna culturale ma questo non toglie che nel visitare la mostra restiamo con un pò d'amaro in bocca. Manca infatti completamente la produzione più significativa dell'artista che è quella tra le due guerre. La testimonianza data dalle opere esposte, che appartengono agli inizi del '900 e agli anni '60, consente comunque di farsi un'idea della produzione del maestro.

Tralasciando le polemiche è utile rendere atto alla fondazione Roma Museo per la messa a punto di questo ambizioso progetto iniziato a Milano, al Palazzo Reale, dove la mostra ha ottenuto un grandissimo plauso, e che è approdato ora a Roma.

Edward Hopper nasce il 22 luglio del 1882 a Nyack, piccola cittadina su Massachusetts, un villaggio di pescatori dove passava le vacanze. Il luogo è frequentato da vari artisti, tra i quali una sua coetanea, la pittrice Josephine Nivison che sposa nel 1924, all'età di quarantadue anni. Da quel momento Jo diventa la modella di tutte le sue figure femminili e sua unica musa.

Alla fine del decennio cresce la fama e le vendite per l'artista e il suo realismo pittorico viene considerato come lo stile americano per eccellenza.

Hopper dipinge per più di sessant'anni. Nei primi anni Cinquanta, partecipa attivamente alla rivista "Reality", fronte comune degli artisti legati alla figurazione e al realismo, che si contrapponevano all'Informale e alle nuove correnti astratte. L'artista muore il 15 maggio del 1967.

Il fiume Hudson a una quarantina di chilometri a nord di New York, da una colta famiglia di un commerciante di tessuti. Nel 1900 entra alla New York School of Illustrating e un anno dopo alla New York School of Art, dove si dedica alla pittura con gli insegnanti più famosi di New York.

Dopo essersi dedicato per alcuni anni con successo all'incisione ottiene riconoscimenti anche con i suoi acquerelli; alcuni sono realizzati a Gloucester, nel Massachusetts, un villaggio di pescatori dove passava le vacanze. Il luogo è frequentato da vari artisti, tra i quali una sua coetanea, la pittrice Josephine Nivison che sposa nel 1924, all'età di quarantadue anni. Da quel momento Jo diventa la modella di tutte le sue Hopper dipinge per più di sessant'anni. Nei primi anni Cinquanta, partecipa attivamente alla rivista "Reality", fronte comune degli artisti legati alla figurazione e al realismo, che si contrapponevano all'Informale e alle nuove correnti astratte. L'artista muore il 15 maggio del 1967. Raccontare il mondo degli States in maniera oggettiva e nel contempo estremamente soggettiva è una delle caratteristiche di questo personaggio, inizialmente poco apprezzato in Europa.

La sua pittura è stata considerata quasi oleografica dato lo stile semplice e i soggetti presi dalla vita quotidiana.

Oggi si riscopre un maestro che, nella sua silenziosa poesia determinata dalle limpide scansioni di volumi e forme, è arrivato toccare le corde profonde della solitudine esistenziale degli uomini del nostro tempo.

Paesaggi di un realismo astratto, atmosfere rarefatte che rivelano assenza di persone ma che sono ricche di tensioni sotterranee; esseri che si perdono in spazi quasi sconfinati, anche se sono solo... dentro una stanza.

Un mondo, quello di Hopper lontano dal caos dell'America conosciuta attraverso un certo cinema; opposto al luogo pieno di gente, rumori e parole di Frank Capra, agli antipodi dall'"horror vacui" che ritroviamo in tante pellicole di Woody Allen. Questo vuoto mondo parallelo appartiene al grande artista della vita e del paesaggio americano; le immagini nitide di case, paesaggi e persone sono degli assoluti, come concrezioni cristalline che durano nel tempo. Dal punto di vista tecnico colpiscono i suoi olii crudi e poco corposi, fatti di velature semplici e colori freddi che definiscono luoghi da incontri del terzo tipo dove le ombre sulle case e sui tetti, sempre mattutine o pomeridiane, sono radenti e nette per consentire luminose scansioni di luce e oscurità.



Gli acquerelli eleganti, dalle tinte sobrie, rivelano una tecnica perfetta, come pure le incisioni di cambellottiana memoria e di rara bellezza.

Per molti anni Hopper fu consi-

derato solo un illustratore e un incisore. Un cruccio per l'artista che desiderava affrancarsi da questa etichetta e che, legato ai pregiudizi estetici del suo tempo, non accettava. Le opere create con questa tecnica sono invece tutte di alto valore formale e talvolta migliori di alcuni olii.

La mostra propone inoltre per la prima volta diversi capolavori di Hopper insieme ai fogli sui quali Edward aveva annotato le idee per realizzarli, permettendo così allo spettatore di entrare nel pensiero dell'artista. Tra i più interessanti *Blackwell's Island* (1928), *Macomb Dam Bridge* (1935), *Dawn in Pennsylvania* (1942) e *Morning Sun* (1952), oltre ai diversi disegni preparatori per il famoso *Nighthawks* (1942), esposti in prima assoluta.

Le figure di donna, in particolare quelle di sua moglie/modella Jo, colpiscono perchè l'artista non persegue la ricerca della bellezza femminile tempo di Hopper, colpisce questa scelta estetica del maestro in totale controtendenza. Edward con la sua arte nitida e senza compromessi sembra lasciarci un messaggio nella bottiglia per riaffermare valori importanti la cui base è la purezza dei sentimenti perduti.

Una mostra da visitare e un artista da approfondire.

Edward Hopper – Museo del Corso

16 Febbraio - 13 giugno 2010

Quadro a centro pagina.

E. Hopper - "Morning Sun" (Sole del mattino), 1952

Olio su tela, 71,44 x 101,93 cm

Columbus Museum of Art, Ohio

Caravaggio tradizionale e sempre nuovo

di Alessandra Cesselon



Come accettando un appuntamento atteso con un vecchio amico mi trovo finalmente di fronte alle Scuderie del Quirinale pronta a stabilire un nuovo contatto con Michelangelo Merisi da Caravaggio.

Sento che lui è qui, spavaldo e aggressivo con la sua anima tormentata di *bravo* e d'artista. Prima d'entrare nelle sale oscure dove rilucono come gioielli incastonati le grandi tele del maestro sono catturata dalle

vetrate della prestigiosa sede espositiva romana che mi rimandano, come un vecchio videorama, la veduta circolare e luminosa di Roma: da Palazzo Venezia all'Accademia di Francia si snoda sotto i miei occhi la sequenza melodica della città.

Posso immaginare la Roma del tempo di Caravaggio: il papa Clemente VIII aveva in mente un grande Giubileo che avrebbe attirato una moltitudine di gente multicolore. Il 31 dicembre del 1599 avrebbe dovuto essere aperta la Porta Santa...

Pochi decenni dopo altri grandi artisti avrebbero confermato la ricchezza artistica del barocco romano: siamo a pochi passi dalla chiesa di S. Andrea al Quirinale del Bernini e dal S. Carlino alle Quattro Fontane del Borromini; per alcuni mesi, qui, ci sarà anche Caravaggio! Questi personaggi eccellenti, temporaneamente tutti insieme, potranno raccontare con anime diverse la storia dell'arte di un secolo grandioso dai potenti chiaroscuri.

Le opere che trovo esposte nella mostra, che molti di noi conoscono, sono patrimonio d'immagine di ciascuno. Ricordi di scuola, come ci ricorda il direttore dei musei Vaticani Antonio Paolucci, dove, dai libri di storia dell'arte, imparavamo ad amare Caravaggio e capire la sua grande originalità. Per quello che riguarda le scelte espositive, interessanti diatribe hanno accompagnato l'apertura di questa mostra che è stata curata dai maggiori esperti italiani. Durante l'inaugurazione ho assistito personalmente a un incontro di fioretto tra una delle più note studiose di Caravaggio la professoressa Mina Gregari che lamentava la mancanza di alcune opere di attribuzione ormai certa e l'esimio professor Alessandro Zuccari che tentava di placare la collega ricordandole che il *corpus* presentato era quello più importante e noto del Caravaggio della tradizione. Per chiunque di noi comunque la mostra rappresenta un'occasione per ritrovare il maestro nel quattrocentesimo anniversario della morte avvenuta a trentanove anni a Porto Ercole il 18 luglio 1610 e la possibilità di rinnovare il confronto con lui. L'esposizione presenta ventiquattro grandi opere ad olio, un terzo delle sessanta e più che gli sono attribuite, ricordiamo che di Caravaggio non sono stati trovati ad oggi schizzi o bozzetti preparatori. Ai dipinti esposti si aggiungono quelli delle chiese e di altri plessi romani che, con itinerari appositamente studiati, potranno essere apprezzati direttamente in loco.

Io Caravaggio lo conosco da sempre e da sempre mi emoziona con la sua pittura e la sua vita rocambolesca e misteriosa; un animo inquieto i cui recessi profondi non sono stati ancora pienamente svelati. Un uomo scomodo e affascinante, amato e odiato dai suoi contemporanei, la cui personalità violenta e litigiosa ci stupisce e ci inquieta.

I suoi eccessi sembrano mal accordarsi con il rigore e la perizia necessari per assurgere ai più alti livelli qualitativi di un fare pittorico sostenuto da una tecnica eccellente. Eppure per il Merisi, come per altri geni maledetti della storia dell'arte, questo era possibile! La stoffa dell'assassino e quella del sommo artista possono convivere nel medesimo uomo? Questo è, e fu, un intollerabile dilemma. Oggi osserviamo più freddamente la figura dell'artista purificata dal ponte lanciato tra i secoli ma viene da chiedersi se un assassino/artista contemporaneo avrebbe avuto le stesse opportunità o se avrebbe avuto senso concedergliele.

La pittura di Caravaggio in ogni caso non si discute, si ama e basta.

La potenza delle figure che si ammassano fino ai bordi delle tele, ne accresce di volta in volta la grandiosa solennità mentre le lamine di luce, provenienti di solito da sinistra, definiscono i corpi e, nelle parti oscure, li sfaldano. Come un flash improvviso in una camera buia in un attimo si rivela l'evento, colto spesso al culmine della sua drammaticità.

Opere spesso corrusche e tenebrose create in un luogo e in un tempo di cupi drammi. Se pensiamo alla *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* del 1559/1600; cogliamo un terribile contrappunto: a Campo dei Fiori il 17 Febbraio del 1600 si innalzava il rogo per Giordano Bruno.

Ma l'artista è oltre la storia che è capace di dominare. Le regole della pittura sono peraltro leggi sovrane; non è importante se si rappresenta una scena di giovinastri che giocano a carte ne *I bari* 1595, la *Conversione di Saulo* (1601), o la *Cena di Emmaus* (1601); ogni soggetto diventa simbolo di un'epopea grandiosa, unico archetipo di se stesso, un assoluto che segnerà tutta la pittura successiva.

Tra le tante cose che amo di questo artista ce ne sono alcune che mi piacciono particolarmente: mi piace che la musica sia spesso presente nelle sue tele, citata da strumenti e da spartiti tanto che spesso è stato possibile individuarne gli autori: da Noël Balduin a Francesco Layolle, a Giachetto Berchem. Interessante soprattutto la presenza costante del liuto che, a livello simbolico, aveva un valore ambiguo essendo considerato sia lo strumento degli angeli per la gloria Dio, o lo strumento del diavolo usato come accompagnamento di peccaminose baldorie. Anche la personalità di Michelangelo si identifica forse in questa ambigua duplicità.

Nella tela dell'*Amor Vincit Omnia* (1602), ora a Berlino, ci sono a terra strumenti e note; nel sorriso irridente dell'adolescente nudo sembra sentir risuonare le note del balletto *l'Amor Vittorioso*, pubblicato nel 1591, del famoso musicista Gian Giacomo Gastoldi che era nato, guarda un po', proprio a Caravaggio (!).

Per chi amasse approfondire il tema vorrei citare un altro evento: la mostra realizzata dalla RAI che si è aperta quasi in contemporanea ai Mercati Traianei e intitolata:

"Caravaggio una mostra impossibile". La manifestazione, presentata con misurata eleganza da Claudio Strinati e, con passionale ardore, dal multiforme sovrintendente romano Umberto Broccoli, ha carattere itinerante ed è

interessante perché oltre alla riproduzione di 63 opere dell'artista a grandezza naturale, si possono ascoltare le brevi esecuzioni delle musiche tratte da proprio da trascrizioni di spartiti visibili nelle tele del maestro. ((Dal 24 Febbraio al 25 Marzo 2010).

Mi piace inoltre di Caravaggio la sua volontà di tentare lo spazio con le ardite prospettive di figure, membra, oggetti e piani, come, tra le tante, nella *Deposizione* (1602) dei musei Vaticani dove la tavola del sepolcro di Cristo è messa di spigolo a spezzare lo spazio e creare un'ulteriore profondità alla scena.

Ma amo soprattutto quel panno rosso, che torna come un sistematico logo in molti quadri.

Un drappo, un pannello, un mantello rosso, una pennellata che è un grido, una nota alta, una richiesta d'aiuto e d'attenzione da leggere in chiave quasi psicanalitica. Ma è anche un vero e proprio *fil rouge* che percorre tante opere e che, con la sua vibrazione cromatica, vuole affermare la presenza di un valore positivo che non è sconfitto, un riscatto dal male che percorre l'animo dell'uomo e del maestro; pulsioni profonde spesso identificabili all'interno di una sequenza di oscuri, talvolta glaciali, seppur bellissimi, accordi di colore.

(*Musici*, 1594 -1595, S. Giovanni Battista, 1603 -1604, *Deposizione* 1602).

Il rosso vermiglio rappresenta il vero "Amor Vittorioso" per l'artista, è un codice che non possiamo ignorare che rivela e attesta una gioia desiderata; un richiamo positivo che ci giunge forte e chiaro da Michelangelo Merisi da Caravaggio che sembra dirci : - "Sono ciò che sono, ma amo la vita e la mia arte"-.

Attrattiva incomparabile per ogni appassionato è dunque questa mostra che presenta una sintesi delle sue opere più note firmate e documentate e alle quali bisogna abbandonarsi senza riserve per conoscerlo, entrare nel suo tempo, amare, soffrire e godere con lui.

Alexandrella@yahoo.it Tel. 3393966432

Caravaggio - Scuderie del Quirinale – Roma, 20 Febbraio - 13 Giugno 2010

Foto : Pagina a fronte:

Amor vincit Omnia, 1602

Olio su tela -156,5 x 113,3 cm

Staatliche Museen Zu Berlin - Gemäldegalerie Berlino



Musici, 1594 – 1595

Olio su tela—92,1 x 118,4 cm

The Metropolitan Museum of Art, Rogers Found, 1952
New York

Un viaggio nella memoria, nella rabbia, nell'amore.

di Alessandra Cesselon –

email: alexandrella@yahoo.it

Fabrizio de Andrè è un mito per tutti e questa mostra itinerante diventa un momento d'immersione in un luogo e in un tempo oltre la storia. Un periodo che si racconta bene con quelle sue canzoni che strappano cuore e pelle. Per chi c'era...un'emozione profonda.

Fabrizio fu un personaggio pubblico da subito. Apparteneva a quelle generazioni che hanno travalicato il '68 con tanti sogni in tasca e voglia di riscatto dalla grettezza di un mondo che ritenevano troppo povero di sogni e d'ideali: Faber ha dato voce a tutto questo.

Negli anni '60 non c'era internet per diffondere la sua voce e la televisione lo aveva bandito, ma il tam - tam dei giovani correva veloce: andavamo nei negozi di dischi ad ascoltare ogni nuova incisione. Già dalle prime canzoni come *La ballata dell'eroe*, *La canzone di Marinella*, *La guerra di Piero*, poi cantata da Luigi Tenco, tutti avevamo capito che si trattava di uno come noi, che amava tirare l'alba a parlare con gli amici e cantava di pacifismo e d'amore con struggente sentimento. Trasversale ai temi specifici dei brani, il senso del dolore permea spesso le sue canzoni che scavano le anime anche di chi non le vuol sentire: una voce dolce, profonda, suadente, con un accento dalle *e* aperte che rende inconfondibili le sue interpretazioni.

Tra il medio evo e il contemporaneo, Fabrizio scrive ballate che hanno la potenza di editti che non si possono ignorare. Per anni ascoltato in privato e cantato sulle spiagge intorno ai falò; oggi, sdoganato dalla storia, resta comunque un'icona per molte generazioni del '900 e una scoperta per i giovanissimi.

Nella mostra, allestita come la moda prescrive in ambienti oscuri, tanti video e ricordi diretti e indiretti. Oltre a lui compaiono in questo percorso alcune figure importanti di riferimento.

Fabrizio non sarà mai solo: la figura austera del padre professore e poi politico ha segnato la sua vita e i suoi pensieri; poi la madre, il fratello con cui litigava da bambino, la moglie Dori Ghezzi, i figli, gli amici fedeli. Tutti raccontano con testimonianze e testi il Fabrizio privato e pubblico.

Erano tempi di moralismo stretto e di pensieri ribelli mediati da famiglie benpensanti; tra i tanti video interattivi alcuni mostrano infatti un aspetto inedito che non immaginavo. Mi ha colpito particolarmente un filmato in cui Fabrizio, ancora giovane, racconta di sé. L'artista, con accenti convinti, parla del suo futuro e argomenta sul fatto che, dopo una certa età, bisogna smettere di fare il cantautore e... fare un mestiere serio, cito: " *Te lo immagini un cantautore di cinquant'anni?*"...Dalle prime canzoni, alla ricerca di sentimenti ed emozioni antiche, all'analisi feroce di una società e di personaggi del nostro tempo; dalle citazioni di luoghi e persone al racconto privato e drammatico delle diversità, Fabrizio non scade nella mera, cattedratica denuncia sociale e soprattutto non smette mai di essere poeta.

La parte interattiva della mostra è sicuramente magica: le carte da gioco e tarocchi sono presi in prestito per raccontare la storia musicale di un menestrello contemporaneo.

Ancora più emozionanti sono le pagine scritte a mano da lui, le parole delle canzoni corrette e riviste, il ricordo della mamma che racconta vicende di un bimbo dolce che le regala fiori ed è ribelle ad un tempo. Ma forse la testimonianza più intensa sono i video con la famiglia allargata e gli amici, sullo sfondo delle libere distese aperte della Sardegna che De Andrè, nonostante tutto, ha tanto amato...! Si canta tutti insieme, si fuma; mentre Dori canta, Faber suona... con modestia, le lascia il ruolo primario ed entra solo per fare il contro canto mentre lei, con grazia e sempre attenta alla famiglia osserva lui, il suo uomo, con l'amore più grande del mondo.

Guardo queste scene e vedo che lì ci siamo noi, come in uno specchio ci sono io e ci sei tu...siamo tutti noi, in un momento di cambiamento, d'ideali e di lotta... che forse non torneranno.

Fabrizio de Andrè – La Mostra
24 Febbraio/30 Maggio 2010 -
Museo dell'Ara Pacis – Roma

Riflessioni non sempre serie per una mostra di arte contemporanea al M.A.C.R.O di Roma

(Opere di Enzo Cucchi, Ilya & Emilia Kabakov,
Urs Luthi, Ugo Mulas, Martin Parr.)

Il sacrificio di quella disposizione a priori che può essere intesa come gusto estetico, ovvero anche la sua deformazione condizionata da svariati fattori culturali, sono la condizione senza la quale risulta impossibile apprezzare certe forme di arte contemporanea.

Ho dovuto fare più volte tale sacrificio nelle mie visite a svariate mostre di arte contemporanea. In esse, trovandomi di fronte alle opere di importanti considerati artisti, ho dovuto soffocare la naturale insofferenza che insorge spontanea di fronte ad ogni forma non convincente di pretesa arte e considerare con una certa benevolenza, mio malgrado, l'idea che forse qualcosa alla fine in alcune forme contemporanee potrebbe anche avvicinarsi a quella che può essere individuata come arte.

(Non equivochiamo. Come ho altre volte affermato apprezzo molto ciò che di grande dall'astrattismo in poi, l'arte contemporanea ha prodotto, ma allo stesso tempo non apprezzo il brutto, o il poco, o il nulla che sono ancora legati a molte forme dell'arte di oggi).

Disposto ancora a fare un poco una ulteriore violenza alla mia naturale disposizione ad apprezzare il bello nell'arte ho visitato l'ultima mostra del macro di Roma.

In primo luogo ancora (E' ormai un leit motiv delle mie escursioni valutative sull'arte contemporanea) mi chiedo perché ancora una volta la pittura è maltrattata ed offesa nei principali musei di oggi, perché quasi del tutto ignorata. Tranne un lunghissimo e stretto quadro di Cucchi, e le pitture di Cucchi nella torre di cui dirò dopo, poco o niente

c'era ancora di pittura, il resto erano fotografie e fotografie, e fotografie, e video. C'era poi una strana installazione dal titolo "The blue carpet" di Ilya & Emilia Kabakov. La strana installazione consisteva in un enorme tappeto tutto in azzurro, con un bordo stretto arabescato che ricopriva quasi tutta una grande stanza, al bordo di esso c'era uno stretto passaggio con molti piccoli quadretti di diversa fattura, alcuni con interessanti bozzetti di diverse tematiche appoggiati alla parete lungo tutto il percorso. Dicono che chi va al centro del tappeto prova un notevole senso di rilassamento. E già. Anche chi fa meditazione yoga la pratica in ambienti rilassanti per lo più azzurri, alcuni molto belli e suggestivi, ma nessuno si perita di considerarli opere d'arte.

In un altro locale, c'erano sul pavimento, ricoprendolo tutto, strani intrecci di metallo, tutti uguali, che si potevano attraversare per pervenire al fondo del locale ove c'era un qualcosa. Attraversata la sala, facendo attenzione a non calpestare gli artistici metalli, sono giunto al fondo di essa dove il qualcosa si rivelava nella forma di due curiose realizzazioni architettoniche a forma di solidi più o meno irregolari, che, se ci guardavi da sotto, ci vedevi uno specchio su cui si riflettevano immagini: più o meno due immagini di costruzioni architettoniche che sembravano strane torte nuziali.

Due grandi foto, su due sterminate pareti nude, di Urs Luthi, rappresentavano, in rosa sfocato, un uomo grassoccio a calzoncini corti, quasi alla Fantozzi, non bello.

Molte piccole foto, tante da ricoprire mezza parete, rappresentavano tale uomo grassoccio in molte e svariate posizioni. Ricordo ciò che ho letto a casa in un commento su internet "impressionato dalle abitudini di massa, Parr si impegna nel cogliere nel profondo argomenti come il consumismo o il turismo. Le sue foto contengono il Kitsch provinciale, i riti sociali e gli usi e costumi di una classe media spesso alla deriva."

(Se non fosse che il Kitsch e il banale della società borghese è ormai un tema riproposto in tutte le salse dall'inizio del Novecento...). Il precedente commento letto su internet riguarda Martin Parr altro fotografo presente alla mostra con sei sue opere; ma chissà come, ricordando male, ho creduto si riferisse alle opere di Urs Luthi, interpretabili a mio avviso anche esse nel senso del consumismo eccetera. Urs Luthi... che peraltro prende tono con alcune ironiche sculture, di buon livello, alcune in vetro soffiato. Mi riprendo dal pasticcio combinato considerando, in alternativa, l'iniziativa rivolta a commemorare con molte fotografie di Ugo Mulas, un video e scritti vari, un importante evento degli anni '70 che vedeva riunite a Roma molte personalità dell'arte e della critica. "Macro radici del contemporaneo: a Roma la nostra era avanguardia" di Marcella Lonardi, importante per il revival di un momento di grande rilievo nella storia dell'arte italiana del '900.

Un assemblaggio di varie mostre, queste del Macro, nelle quali l'arte si presenta a tratti, in forme molto attuali e spesso in primo piano nelle varie biennali e rassegne contemporanee, e tuttavia veramente discutibili anche per la pretesa che hanno di monopolizzare in gran parte il panorama dell'arte contemporanea.

Alla fine qualcosa sulla torre di Enzo Cucchi.

Enzo Cucchi, uno dei magnifici cinque della transavanguardia, infatti espone in una torre metallica da lui fatta costruire molte strutture in polistirolo appese a fili, da

lui dipinte con le sintetiche ed espressive forme che caratterizzano le sue opere con poco colore e molti teschi.

Tutta l'opera, con i dipinti su polistirolo è provvista di un titolo : "Costume interiore". Nonostante forse in queste opere traspaia a volte una eccessiva essenzialità, l'efficacia espressiva e la forte capacità di comunicare di Cucchi è evidente in queste come in altre sue opere.

La pittura in Cucchi è uno strumento, un linguaggio serrato ed efficace, artisticamente elevato, di intensa e viva comunicazione col pubblico.

La sensazione di vuoto o di poco, alla fine, nonostante tutto rimane all'uscita del Macro, avente per niente a che fare col vuoto e meraviglioso di cui si parla a proposito del "satori" dell'esperienza zen.

E riflettevo poi, tornandomene a casa, abbandonandomi a considerazioni un po' eccentriche e balzane, che la mente e gli artifici da essa prodotti sono gli elementi prevalenti nella maggior parte delle opere contemporanee e quindi anche riflettevo sui guasti prodotti nell'arte dal concettualismo e inoltre che il pensiero, come scriveva Giovanni Gentile, è fondamentale nell'arte perché dà sostanza e contenuto ad essa. Purché il pensiero però sia trasfigurato nell'opera e diventi arte. Altrimenti ci si perde in cose che non sono altro che parodie di espressioni artistiche valide. E riflettevo poi anche che se Nicolino mette in bella mostra una fila di pillole multicolori nessuno se ne importa granché, mentre se la stessa fila è messa dal mega artista galattico di ultimo grido si spalancano in applausi le cateratte del cielo.

E questo è uno dei tanti misteri dell'arte di oggi.

Altro mistero dell'arte di oggi è **come l'analisi semiologica del linguaggio artistico contemporaneo, eminentemente segnico, si presti ad interpretazioni non univoche e la sua oggettività in un contesto altro si manifesti nella problematica estensiva di un relativo emergente.**

Ciò si verifica riguardo al proveniente da, mentre il proveniente oltre è solo apparentemente un non senso in quanto il vuoto del referente è il paradosso del riferito.

Infatti la provenienza da, di ogni fonema figurato, si contrappone alla provenienza oltre, rivelandosi dicotomica ed aprendosi pertanto ad aporie irrisolvibili. Illuminismo e Medioevo sono pertanto i due rovesci della medaglia e di tali antinomie si nutre tutta la storia dell'arte... Il tutto si articola in formulazioni assertorie la cui origine è proto-razionale. Per questo l'opera d'arte di oggi qualcuno oggi non la comprende...

Mi sono reso conto anche, mentre ero preso dalle ignobili farneticazioni di cui sopra, che la fenomenica automobile che avevo lasciato in un parcheggio precario era ancora al suo posto, e che nessuna noumenica multa era stata elevata a suo riguardo. Per questo, entrato nella auto nuova, avvio il motore e accompagnato dal "Prelude a l'apres midi d'un faune" di Claude Debussy trasmesso da "radio classica", mi avvio verso casa nel caos del traffico. Ma intanto un pensiero subdolo **mi sta ad attraversare** la mente : "Non è forse che io appartengo a quel novanta per cento di persone e passa che non capisce un bel niente dell'arte contemporanea?" Di fronte a tale dilemma non so più che pesci pigliare e **mi sto a consolare** rivedendo nella mente la Scuola di Atene non di Cy Twombly, ma di Raffaello. E poi mi viene alla mente la compiaciuta espressione del marchese Colombo, personaggio della commedia "La satira e Parini" di Paolo Ferrari (1822-1889) che osservando il testo scritto in greco di un libro

capovolto, mostrando di leggerlo, diceva "che bella lingua il greco...".

Ogni riferimento a certe forme di arte contemporanea e a chi dice di apprezzarle non è per niente pertinente...

Bruno Lanzalone

Sandro Chia alla G.N.A.M. di Roma

La mostra di Sandro Chia alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (16 dicembre - 28 febbraio 2010) ripresenta la pittura nello splendore violento delle sue forme. L'aggressione coloristica nell'arte di Sandro Chia raggiunge vertici altissimi. Esplosioni di colori, grumi densi di materia pittorica, creazione fantastica, sogno, energie raccolte o dispiegate, lampeggiamenti, suscitano nello spettatore sensazioni indeterminate di stupore e di gioia visiva. Dopo le tante fredde rassegne gravide di tecnologia barocca e di morbosi concettualismi che le biennali e triennali e quadriennali ci somministrano con sollecitudine e malcelata compiacenza e dove la fotografia e le installazioni, la video art e il ready made, l'oggettualismo e la computer art trionfano a tutto campo, finalmente alla G.N.A.M. di Roma un vero pittore e un vero artista, tra i più validi della transavanguardia. Qui, la pittura allo stato puro, si esprime in una esuberanza espressiva a malapena contenuta da una sapiente tecnica pittorica. L'energia di dispiega in forme spesso nuove e diverse ancorché cariche di suggestioni attingenti a precedenti esperienze artistiche, evidenziando quel nomadismo culturale che Achille Bonito Oliva indicava come una delle caratteristiche prime della Transavanguardia. L'arte di Mario Sironi, scarna e grezza, si intravede in alcune opere di Chia (es: "sul tetto sulla strada") in cui il colore si assenta per far posto ai grigi, agli ocri, ai neri, alle biacche, e in cui la linea, essenziale, ricorda la linea asciutta e forte degli espressionisti di inizio secolo, e anche si avverte la presenza dei Carrà e dei Picasso dalle figure pesanti e tozze, ma cariche di movimento ed energia, del periodo del cosiddetto ritorno all'ordine. In altre opere, la maggior parte, il colore è il protagonista. Masse e grumi densi di colori squillanti, si aggrovigliano sulle tele in beethoveniane sinfonie, dove il colore è musica intensa e forte. L'aura di cui Benjamin scriveva esprimendo su di essa una valutazione fortemente storicistica nell'opera famosa "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", realizzata in una valenza estremamente positiva, percorre le tele di Sandro Chia, conferendo ad esse, in un'atmosfera quasi magica, l'impronta inconfondibile del genio. Di fronte alla forza trascinate dell'arte, l'analisi fredda del critico o del filosofo dell'arte rivela i suoi limiti, e ancora emerge allora il rapporto problematico tra la mente e il cuore, tra il concetto e la vita di cui l'arte vera, quella profondamente vissuta nella personalità dell'artista, si fa consapevole o inconsapevole portatrice. Ed è proprio l'amore della vita che emerge nell'opera di Sandro Chia, vivo ed esuberante, in un dionisismo di sapore mediterraneo e lussureggiante, di impronta spesso vagamente nietzschiana.

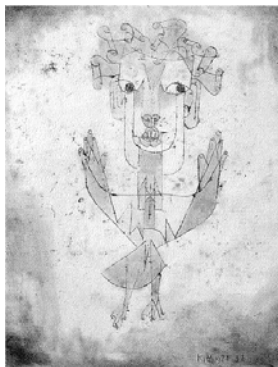
Bruno Lanzalone

Angeli e ‘negritudine’: politica e impolitico nell’arte di E. Y. Paolini e nella filosofia di J. L. Touadi

Nota a ‘Un sorriso dall’Africa’(1)

Un sorriso stupido, come tutti sanno – basta andare nelle cattedrali - è un sorriso d’angelo [...] E se l’angelo ha un sorriso così stupido, è perché nuota nel significante supremo. Gli farebbe bene trovarsi un po’ a secco – forse non sorriderrebbe più. Non che non creda agli angeli [...] semplicemente non credo che rechino il pur minimo messaggio, e per questo sono veramente significanti. (Jacques Lacan, *Seminario. Libro XX. Ancora*, Einaudi 1983, p. 21).

C’è un quadro di Klee che s’intitola ‘Angelo Nuovo’. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L’angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenerli, destare i morti e ricomporre l’infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta. (Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, 1962, pp. 76-7.)



Emiliano Yuri Paolini, nella sua ultima opera ha preteso di saldare arte e denuncia, solidarietà e forma, figura e storia. Si tratta di una vera e propria dichiarazione d’intenti integrata nell’opera stessa.(2) Sulla riuscita artistica di ciò che a stento chiameremmo ancora pittura, mentre sarebbe più facile pensare subito ad un’operazione retorica, magari legittima ma pur sempre solo ‘politica’, rifletteremo tra i corridoi del Mitreo, la galleria romana dove sono esposte le tele di Paolini ed il loro interrogativo vivente, con esse appeso ai ganci di quei muri fino a tutto gennaio. Quando poi le tele dell’artista (e dei suoi angeli, che non appaiono se non ai bambini come ci hanno ricordato P. Handke e W. Wenders nel loro più rilkeano film: *Il cielo sopra Berlino*, il cui ammiccare alle ali dell’angelo deve considerarsi puramente ironico), quando verranno messe all’incanto, i fondi raccolti – così ci è stato promesso - potranno avviare un dettagliato progetto di solidarietà in Congo, al fine di alleggerire la condizione delle donne nella regione del Kivu. Quale peso, quale senso di colpa - chiediamocelo subito - coloniale, si cela nell’operazione di Paolini? La domanda è d’obbligo. Ora è un fatto che l’aereo movimento igneo della lingua espressiva – la sua *leggerza* retorica che indoviniamo muoversi nelle tele – con cui l’artista quasi inavvertitamente (per noi) tiene invece strette con saldatura a ossigeno l’arte e la politica, stia tutto nella sua forza narrativa – questo lo spirito, il soffio e la sua fiamma che salda i due elementi con mani da fabbro arcaico -, e persino riposi, tutto, in quella serie invisibile di bambini neri

senza le ali eppure rivoltati, rivoltati verso i chiodi del Mitreo, più fissi di quelle stesse inchiodature e di qualsivoglia occasionalità dell’inchiodato. Sono angioletti che non ci sono, ma che pure ci danno le spalle, altezzosamente. Le ali, dal canto loro, le hanno lasciate al vento che spira dal futuro, dall’alto, dal cielo, così non possono chiuderle, come ci indica Benjamin (cfr. epigrafe), ed è come se non le avessero più queste ali, trasformate esse stesse in chiodi ai quali s’è impignata la tempesta che soffia dal futuro. Nondimeno non cessano di dipingere. Noi li vediamo nelle fotografie a corredo dell’opera che dipingono e non li vediamo nelle tele dipinte, ma poi li vediamo nelle tele imbrattate, e non li vediamo più nelle fotografie dove dipingono e imbrattano, perché quelli che vediamo nelle tele sono angeli necessari, mentre quelli che vediamo nelle fotografie restano gli angioletti che hanno colorato i sorrisi stampati. Alla fine, grazie a Paolini, gli angioletti che hanno colorato i sorrisi stampati ci sembrano necessari come gli angeli necessari che noi vediamo nelle tele solo dopo aver scorto come necessari gli angioletti che abbiamo visto nelle fotografie. Grazie a Paolini noi indoviniamo, in un ascesso di visionarietà certo provocato (3), questi trasparenti piccoli rivoltati snob per niente diafani anzi quasi intagliati in un legno che come loro non c’è. Intagliati, incisi a botte di bruciature più che dipinti distrattamente dalla luce, *più* che fotografati, intagliati e incisi nel legno di una maschera d’Africa che non c’è: *masque congolais*, puro sembiante musicale, tam-tam e ritmo e materia negativa che non cade precisamente sotto ogni sguardo, e che per questa ragione – per l’attenzione e direi anche per l’amore richiesto dallo sguardo - non c’è (4). Esattamente come gli angeli che hanno colorato le tele di Paolini, l’artista che li ha guardati prima di noi, forse in un diverso ascesso di visionarietà. Potremmo in altre parole non scorgere ciò – noi che (con lui) guardiamo ora all’operazione artistica -, e precisamente che tale maschera, nel cui incavo di cui vediamo solo un frammento, e che raccoglie quei piccoli mediatori dispettosi, davvero non è, davvero non è contemporanea al sorriso che ci dischiude, e che indirizza, a noi, *dall’Africa*. Perché non si tratta, almeno non si tratta *solo*, di un’Africa ‘geografica’. Questi dispettosi ostinati angioletti neri, questi piccoli figli dell’uomo d’Africa imbrattatori di tele infatti, s’affacciano, con i colori della notte in mano, e come brandissero spade infuocate, s’affacciano al sorriso che, rivolto al futuro come un vento terribile, volto verso il progresso come un’ebetudine quasi segnata, viene *dall’Europa*: un sorriso dall’Africa (è il titolo del gesto artistico, della ‘performance’ come oggi usiamo dire, ovvero il titolo delle tele-performative di Paolini) (5). Essi, però, si mantengono in uno stato costante di rivolta, rovesciati, mantengono le spalle a noi. Un sorriso-cheviene, s’è detto. Sì, viene, ma da dove? Viene dall’Africa, viene dall’Europa... ci gira la testa! Precisiamolo meglio. Ma davvero potremmo fare la geografia *precisa* di questa provenienza? Forse sì, ma certo però non senza uno sforzo dell’immaginazione analogo a quello con cui Paolini ha cominciato a saldare, arte e politica, attraverso le ultime onces di ossigeno che egli deve aver raccolto (altrimenti come avrebbe potuto compiere il miracolo di quella forma?) all’estremo rarefatto dove abitano i suoi angeli, e che infine egli ha infiammato per le saldature necessarie (6). Questo sorriso viene – ecco - dall’idea che l’Europa – l’uomo – ha dell’Africa – l’altro uomo. E l’altro uomo non è in un rapporto semplicemente geografico con l’uomo, bensì in un rapporto più intimo di quello posto da una semplice adiacenza (inevitabilmente gerarchica) (7), *più* interno. E infatti, per dir qualcosa ancora di questi angioletti dico che non si tratta di ‘bambini’, quelli descritti dai loro grembiolini scolastici e dalla scienza pedagogica che ne sostiene il tessuto o non si tratta solo di ‘bambini’, poiché si tratta più essenzialmente di bambini che ci vengono raccontati dal narratore-fabbro. Qui sembra compenarsi mirabilmente l’aspetto ‘informale’ del sorriso (e dell’intera operazione) altrimenti solo stampato in bianco e nero e sgocciolato di colore e appeso a un chiodo. Appeso pesantemente come all’interno d’una macelleria, come quell’*un sourire d’ange* di cui parlò una volta Lacan nel suo seminario sull’amore (cfr. epigrafe), forse significando qualcosa del genere.

Ebbene, nelle foto che integrano il tutto (ma possiamo benissimo indovinarlo senza supporto) noi vediamo solo le spalle di tali angioletti rivoltati, assorti in quel sorriso mentre lo imbrattano di colore. Ebbene queste creature s'affacciano – non sappiamo dire se con sorriso d'angelo (spudoratamente) o con un velo di mestizia (malinconicamente) e quindi più modestamente (non ci è dato di vedere il loro volto, scorgiamo di essi solo la schiena, solo il proprio essere ri-volto). Questi medium piccolini s'affacciano al sorriso d'un giovane – un uomo – che sorride a partire dall'Africa – a partire non quindi da sé ma dall'altro uomo. Questo sorriso allora è quello dell'Europa, anche se viene dall'Africa perché è essenzialmente ri-volto all'Africa e quindi all'Africa ritorna; anzi: è propriamente d'Europa proprio perché viene dall'altro uomo in quanto viene essenzialmente incontro all'altro uomo e a lui ritorna. È anche il sorriso del filosofo in erba – questo il progetto di Paolini, fotografare uno studente di filosofia e poi farlo imbrattare dai colori della notte branditi da una schiera di piccoli angeli -, un ragazzo che studia e che *in futuro* si deve laureare col suo maestro, e che sorride qualche volta non perché s'è laureato ma perché è un uomo, e precisamente perché è un uomo che viene, che viene incontro. Ma un uomo che viene avanti, un uomo che viene incontro, un uomo che guarda *al futuro* da una *prospettiva rovesciata*, non assomiglia forse all'angelo che procede perfettamente alla rovescia, pur senza voltarsi (e in ciò sta la sua perfezione), perché il gancio d'una *quasi* perfetta tempesta che spira dal cielo e che gli si è impigliato nelle ali fino al punto ch'egli non può più chiuderle, lo spinge irresistibilmente *nel futuro*, a cui *non cessa però di volger le spalle* – questo sarebbe il punto pittorico e politico kleeniano e benjaminiano (cfr. epigrafe) -, *più forte* di quella tromba d'aria, contento solo di non togliere lo sguardo dal cumulo delle rovine che sale davanti a lui al cielo (verso il futuro). E infatti, sulla fotografia del volto, sorpreso, il volto che Paolini ha rubato come Prometeo l'arte del fuoco agli dèi, impresso sulla tela sta un sorriso che non è propriamente quello di un volto 'proprietario', o meglio che è il suo (del volto cui appartiene) in quanto gli è sostenuto dalla cornice dell'altro uomo; e un angioletto negro che ci dà le spalle, volto all'indietro a guardare... forse le rovine (non le magnifiche sorti) della storia, si diverte a torcere tubetti di colore così come gli viene, tra le risa non prive di velo e i tuffi di luce, perché è la gioia che quella mestizia innanzitutto e perlopiù irradia. Veramente non c'è nulla da sorridere: hanno ragione sia Lacan che Paolini, e così Benjamin e Klee. Ed ecco anche il perché del velo, che consente il riso. E il riso, in questa strana antropologia, cos'è? Si era espresso così Kant nel §54 della Terza critica: è un'affetto che nasce dalla trasformazione improvvisa, di una aspettativa carica di tensione (e in fondo delusa), in cosa? in un *nulla*. Sul senso di questo 'nulla' kantiano indaga l'operazione complessiva di Paolini, riallacciandosi forse alla ricerca delle avanguardie di inizio Novecento proprio su questo punto 'dadaista'. Nel frattempo, nella sua officina l'artista romano ha invitato diversi professori di filosofia ad apporre la loro firma in calce ad una tela, lasciando che si sporcassero anche loro, come i negretti, le dita, di matite fosforescenti (ogni professore ci mette la firma, scommette *sul futuro* del giovane, soffia con autorevolezza nelle sue narici, ma poi anche ogni professore è trasformato da Paolini in un essere con le ali agganciate da un vento, da uno spirito che a dispetto delle apparenze non riesce ad essere più forte della volontà di mantenersi di spalle verso le macerie della rappresentazione) (8). Le tele, allora, dal canto loro fissano – in questa antropologia del sorriso – un sorriso che raddoppia quello che non vediamo, e ciascuna di esse non è un ritratto, una copia più o meno convincente del medesimo uomo, bensì una finestra, una finestra attraverso cui passa una luce. Questa luce, che è una luce strana, poco fotografica, e forse anche così poco caravaggesca che oseremo dire increata, è capace forse – ci è data la speranza – di rimescolare gli schemi entro cui solitamente riduciamo la nostra idea di Africa, e dell'altro uomo. Missionari, mercanti, militari: emme emme emme. Così Jean Léonard Touadi nel suo *'Elogio del meticcio. Il rapporto tra identità e colonialismo visto dal*

Sud. (9) Ora, chiediamoci, l'operazione di Paolini resiste alla prova delle tre emme? O non si riduce, dopo di essa, a vuoto esercizio estetico? E se non fosse al contrario proprio quest'ultima operazione a farci leggere in chiave oltrecoloniale lo stesso rapporto tra missione ed economia, tra solidarietà e politiche sociali? Touadi, che il 28 dicembre al Mitreo saluterà l'opera di Paolini proprio alla luce di un'operazione come questa – valorizzando la scelta artistica di mettere in gioco il significante 'filosofia' – si pone la domanda di cosa sia l'io europeo? "Oggi – scrive l'uomo politico ma anche il filosofo – l'essenza profonda di questa identità non è più solo europea, è sudamericana, è africana [...]. Il meticcio non è solo già avvenuto, ma fa parte del nostro futuro [...]. La filosofia è una cosa troppo seria per essere lasciata ai politici. Il meticcio è iscritto strutturalmente, organicamente nel nostro presente". Ebbene, quando l'arte riesce e vince, osserva Touadi che si pronuncia sul presentito chiasmo tra l'arte e la politica, è proprio di essa il "vincere senza avere ragione", ed essa – che in qualche modo ci richiama ad un cosmismo, ad una mistica del nord (10) – si ricollega logicamente alla "negritudine" (11), quella che hanno cantato le avanguardie letterarie in Europa nel secolo scorso. Il suo concetto di negritudine – che si sarebbe imposto nella Francia del dopoguerra – passava allora per un neologismo che fu promosso da Aimé Césaire, un altro poeta nonché politico francese della Martinica, assieme ai suoi ferventi amici di strada a Parigi: il guyanese Léon Gontran Damas e – soprattutto – Senghor. *"J'assume ma negritude"* – dice il poeta senegalese anche lui politico Léopold Sédar Senghor – io assumo la mia negritudine. Césaire lo dirà con formule più brutali: io la mia negritudine te la sbatto in faccia, *Je suis nègre e je suis orgueilleux de l'être*. □ Ma per Senghor – stiamo citando dal saggio di Touadi un passaggio che imposta il problema del meticcio in un senso non nichilistico, a nostro avviso analogo al modo dadaista di porre la questione del 'Niente' – la negritudine non è fine a se stessa, non è un'identità che si scopre per chiudersi in se stessa. Senghor capisce benissimo – e lo dice – che bisogna diffidare dei popoli puri, delle culture pure, delle identità pure che ignorano la novità dell'innesto. Occorre diffidare della purezza che ignora la freschezza dell'innesto. Si parla di innesto, di un processo di incontro, non di annullamento, di rifondazione ex-novo. La negritudine quindi come primo punto per andare verso quello che Senghor chiama *la civilisation de l'universel, le rendez-vous de le donner e de le recevoir*, la civiltà dell'universale, l'appuntamento del dare e del ricevere." Ora "il mondo bantu" – Touadi con questo esempio insiste sul problema ontologico per sfociare su una antropologia che ci richiama al trattamento artistico del sorriso prodotto da Paolini – "non intende l'essere alla maniera di Aristotele, di Parmenide o di San Tommaso. Esso ha come fulcro della sua antropologia la forza vitale". Per Aristotele l'arte, la *téchne* si genera quando, da molte osservazioni di esperienza, si forma un giudizio universale ed unico riferibile a tutti i casi simili (*Metafisica* I, 1, 981a). Da questo punto di vista l'astrazione (il processo astrattivo) che si riconosce nell'indirizzo artistico contemporaneo e che è spesso troppo sbrigativamente liquidata (12), o viceversa troppo enfaticamente esaltata (13), è molto diversa da ciò che da Aristotele a Tommaso si è andato rappresentando nei diversi campi del sapere (filosofia, estetica, politica ecc.) (14). La forza vitale di cui parla Touadi è quella dell'utopia comunitaria, ma attenzione: comunitaria *senza* dialettica, senza essere dialettica. Come è stato possibile, infatti, per il Sudafrica, liberarsi della colonizzazione europea e allo stesso tempo evitare la guerra civile? Tale domanda diventa la chiave interpretativa per il doppio legame che lega il 'bianco' al 'nero', la filosofia alla negritudine. La filosofia, che per così dire trova il suo correttivo nella negritudine. E attraverso questo correttivo si mostra embricata all'arte, come in un chiasmo appunto. Ecco dunque, la politica, e l'arte, l'arte che si fa viva nel cuore del politico, a disegnarne il limite impolitico, come un'ironia profonda, come una modestia, come uno scetticismo. Non uno scetticismo qualunque però, non uno scetticismo senza tempo e storia, uno scetticismo nichilistico, bensì un qualcosa di

internamente politico, e quindi volto positivamente all'indietro, per esprimerci nei termini con i quali Thomas Mann, nel 1918, si esprimeva nelle sue *Betrachtungen eines Unpolitischen*: "una forma della morale [...] etica personale [...] 'politica interna'. Ogni politica in senso borghese o come la intende l'uomo d'azione dello spirito, l'attivista, è invece politica esterna. Si passino in rivista tutti gli elementi che fanno di un artista un impolitico, anzi un politico impossibile" (*Considerazioni di un impolitico*, Adelphi 1997, p. 573). Qui, ora, in questa storia alla rovescia riecheggia per noi quell'*Angelus Novus* che Paul Klee ci avrebbe consegnato, due anni dopo, nel 1920, con l'acquerello immortale, e la sua sottolineatura benjaminiana che Touadi, attraverso il suo angelo negro, sembra riprendere come in un lapsus sublime. Qui sorge la visionarietà del singolo, qui Touadi fa scendere in campo la vicenda di Nelson Mandela. Quest'ultimo, imprigionato dai 'bianchi', in carcere coltiva una nuova consapevolezza: "inizialmente era stato imprigionato perché lottava per i diritti dei popoli neri, ma la permanenza in carcere gli fa maturare la profonda convinzione che in realtà a essere schiavi, oppressi, in Sudafrica, non erano solo i neri ma anche l'oppressore, prigioniero del suo odio.

Quindi si fissa come obiettivo, una volta uscito dal carcere, di liberare sì la maggioranza nera dall'apartheid, ma di sciogliere anche la minoranza bianca dalle catene dell'odio, del disprezzo per l'altro." Ora, l'esperienza esistenziale di Mandela è anche l'esperienza esemplare d'una riflessione dell'europeo sulle proprie radici, sull'alienazione e sul ritorno alle profondità del proprio radicamento 'negro'. Quasi per ascesi rovesciata. Uno sprofondamento nel centro dell'alienazione (d'Europa) per ritrovarne la lenta corda centrale, la chiarezza fibrosa, la bussola nera. Geografia e tempo qui si embricano, esattamente come l'arte e la politica, attraverso l'impolitico, in una inversione, stavolta, del tradizionale rapporto tra passato e presente. Perché, si diceva con Mann, abbiamo qui a che fare con un qualcosa di internamente politico e quindi volto positivamente all'indietro: se abbiamo sempre concepito il presente come la risultante di un flusso di eventi che proviene dal passato, qui – grazie all'angelo – bisognerà pensare al passato come all'altra faccia del presente (così come l'uomo all'altro), bisognerà in altri termini pensare al passato come paradossalmente derivante dal presente e quindi persino prodotto dal presente, creato dal presente. È il presente che genera dal suo interno il proprio passato (15). Il passato non è generato da un originario, da un passato più antico, bensì dal presente, ed anzi, il passato non potrebbe sussistere nemmeno per un istante indipendentemente da un presente che non lo testimoniassero ogni volta, e che ogni volta non lo salvasse. Il passato è solo un passato redento. Sta tutta qui, forse, l'ostinazione dell'angelo della storia nel non voltarsi, nel non voltarsi – attenzione – non indietro (come dice il mito di Orfeo) ma in avanti (come dice l'acquerello di Klee). Una ostinazione del genere, che certo J.-P. Sartre 'dipingeva' nel suo *Orfeo negro*, la ritroviamo forse oggi, plasticamente intagliata nelle tele inchiodate nel Mitreo.

Michele Bianchi

NOTE

(1) Questo testo, a cui sono state apportate ora alcune modifiche a cominciare dal titolo, è stato da me letto in due diverse occasioni. La prima il 28 dicembre 2009, a Roma, presso la 'Biblioteca Corviale', durante la conferenza-dibattito 'La situazione attuale nella Repubblica Democratica del Congo', dove erano attesi come relatori l'on. Jean Léonard Touadi della coalizione Pd-IdV e il prof. Giuseppe Vatinno, responsabile di Energia e Ambiente per IdV e direttore dell'Istituto per la Politica e l'Ambiente (IPA), e dove hanno partecipato, oltre al coordinatore del progetto artistico, il filosofo Stefano Valente, come moderatore, i rappresentanti dell'associazione congolese 'Salotto

Africano', il dott. Mulumba Bin Kazadi, che ha approfondito l'aspetto socio-politico della tematica in questione, e il dott. Gauthier Tshitenge, che ne ha approfondito l'aspetto socio-economico. La seconda lettura ha avuto luogo l'1 febbraio c.a. presso la 'Galleria Il Mitreo', durante il *finissage*, ovvero nell'incontro conclusivo per riflettere sul senso e la riuscita della mostra-evento di Paolini. Il testo, pubblicato in forma ridotta su 'Orizzonti Nuovi' (anno IX, n. 3, marzo 2010, p. 19), rielabora una precedente nota uscita su 'Exibart' dal titolo *Un sorriso dall'Africa: l'arte al servizio della solidarietà* (<http://www.exibart.com/profilo/eventiv2.asp?idelemento=84096>). Ringrazio Stefano Valente che ha contribuito alla rielaborazione del testo e il critico d'arte contemporanea Franco Vermondi, che ha di fatto ideato e scritto con me la prima stesura.

(2) Cfr. in questa rivista (n. 7, 2009, pp. 4-5) S. Valente, *Un sorriso dall'Africa. Appunti per un progetto d'arte e solidarietà*.

(3) Provocato dall'artista, più che dai commenti critici presentati, o dalle accattivanti fotografie esposte sempre a mo' di integrazione semantica nell'ultimo numero di questa rivista, ora in parte riproposte, accanto però, stavolta, ad un acquerello di Paul Klee, da molti considerato come un'opera chiave nella storia della cultura del XX secolo, che forse ci spiazza un poco.

(4) In *Orphée Noir* di J. P. Sartre veniva fatta nel 1948 una equivalenza tra il mistero della 'maschera congolese' – col suo "tam-tam" – e il concetto senghoriano di 'negritudine', pensando alla poesia del grande poeta evocato da Touadi, e molto facilmente al canto *Congo*.

(5) Nel sermone *Ave, gratia plena*, fortemente valutato da Massimo Cacciari ne *L'angelo necessario* (e qui risuonano per noi le meditazioni pittoriche di Paul Klee e di Walter Benjamin che ritroviamo nell'epigrafe e nell'acquerello), Eckhart tentò una volta un distinguo che qui ora ci interessa. Il mistico tedesco osservò, *primo*: come vi sia la parola che si parla, irrigidita allora nel momento rappresentativo e quasi depositata in esso, in ciò che si designa, nel designato che quindi se ne appropria non appena esce dalla nostra bocca; *secondo*: come vi sia la parola che invece di svanire come un deludente flatus vocis rimane appieno in compagnia di chi la pronuncia, potremmo dire scolpita, delineata come le immagini originarie delle cose che diciamo create permangono in qualche modo nel gesto creatore, quasi intagliate nel suo sembiante a mo' d'una costellazione fissa. L'ossessione degli effetti, forte al primo livello del dire, a questo secondo livello, notturno e astrale, si placa. Tale differenza, posta qui tra il mistico e il cosmologico, dovrebbe apparire maggiormente perspicua nell'atto della confessione di una colpa non meglio identificata che da un 'mi dispiace'; oppure nel giuramento, solo per portare un altro dei molti infiniti possibili esempi, che so, nell'espressione 'giuro che non l'ho fatto'. Proprio come la prima questa espressione non descrive per niente uno stato di cose, bensì costituisce esclusivamente un gesto, l'atto di giurare, per cui qualcosa è fatta – è forgiata, ribattuta dal fabbro arcaico, creata – dicendola. Allo stesso modo 'il sorriso – uno ci è detto da Paolini: un sorriso dall'Africa – che troviamo moltiplicato in decine di tele appese dal Paolini ai chiodi del Mitreo e in altrettanti negretti con le ali invisibili e le schiene trasparenti inchiodati o se vogliamo ap-pesi' non descrive per niente uno stato di cose, ma costituisce solo l'atto di fissare quelle immagini d'angioletti imbrattatori di sorrisi fotografati al quale risponde – se risponde – come si risponde ad un appello, a una preghiera, ad un comandamento, il nostro gesto fruitivo, la nostra attenzione sospesa, la nostra eventuale ammirazione.

Quell'attenzione (di chi? la nostra? dell'artista? qui la tentazione proprietaria s'addormenta senza peraltro pagare pegno all'ineffabile ovvero il prezzo di una confusione delle lingue semplicemente irrazionale, allo stesso tempo si ritira rosso di vergogna ogni cedimento romantico all'immagine umana troppo umana del genio) forse, sarà rimasta ap-pesa senza alcun peso ai ganci del Mitreo, fissa come le stelle.⁶) Queste 'combustioni plastiche' che a cose fatte non ci sono, che sono qui allucinate perché all'interno del progetto artistico complessivo di Paolini

ne indoviniamo da lontano i segni, un po' come per Edipo della tragedia sofoclea che ha originariamente rimosso il suo desiderio e che solo il veggente cui si rivolge vede, deriveranno forse dall'interesse originario per analoghe sperimentazioni artistiche di Alberto Burri, rilette in chiave di ontologia politica, di cui Paolini ha prodotto nel passato un lavoro accademico, e che in lui si sono come incarnate, mentre ora se ne va girando attorialmente cieco per i sentieri dell'arte istituita e per i cantieri dell'arte praticata, oppure si tratta di semplici suggestioni, di ricordi di quella lettura, alle quali qui non ci si è saputo sottrarre?

(7) Per angelo, noi intendiamo volentieri una figura alata, ma non si trattava di questo, una volta. Se teniamo presente la scrittura biblica ci accorgiamo come i loro autori non si raffigurassero affatto gli angeli come esseri alati. Solo nel Medioevo, ma poi soprattutto nel Rinascimento e così in epoca barocca fu tanto forte "l'influenza dell'immagine pagana sul modo di sentire cristiano da indurre a immaginare qualcosa che non si trovava nel testo scritto o che addirittura contrastava con esso. Ma c'è un interessantissimo esempio del secolo decimosesto, in cui una mente grande e indipendente si rende conto improvvisamente di questo fraintendimento. Rembrandt fu lettore della Bibbia fra i più ricchi di immaginazione che ci siano mai stati in ogni tempo" - Fritz Saxl, in *Continuità e variazione nel significato delle immagini*, saggio del 1947 - cfr. 'La storia delle immagini', Laterza, Roma-Bari 1982, pp. 12-4 - ci sta raccontando "quanto debba esser stato difficile per il pittore arrivare a una decisione che contrasta con una tradizione ultramillenaria, per la quale gli angeli erano sempre stati rappresentati con le ali [...] l'immagine della figura celeste alata fu creata all'origine della nostra civiltà. Essa fu rielaborata dei Greci e dai Romani, ma i cristiani dei primi quattro secoli non trovarono nessuna ragione per adottarla. A partire dal quinto secolo l'immagine pagana non solo venne adottata, ma ebbe una così vigorosa fioritura da modificare l'interpretazione dei testi sacri. Rembrandt cerca di allontanarsi da tale tradizione, che però si spegne solo alla fine dell'Ottocento [...] L'immagine ebbe origine in Oriente, svolse una funzione notevole in Grecia e una ancora più importante nella Roma pagana. In un primo tempo non fu utilizzata dalla nuova religione, poiché non si adattava né al Nuovo né all'Antico Testamento. Ma la potenza dell'immagine era tale che essa superò tutti gli ostacoli e conquistò lo spirito cristiano fin quasi ai giorni nostri. Solo un pensiero indipendente come quello di Rembrandt riuscì per un momento a spezzare questa tradizione e a tornare alla lettera della Bibbia e alla visione prevalente nell'arte cristiana durante quel breve periodo in cui l'immagine della Vittoria era in decadenza come immagine pagana".

Nel suo studio del 1959 su *San Bonaventura. La teologia della storia* (Porziuncola, S. Maria degli Angeli - Assisi 2008, pp. 112-3), J. Ratzinger aveva per conto suo individuato di nuovo il nesso tra paganesimo e angelologia - Cacciari nello studio sull'*Angelo necessario* a sua volta e a suo modo riprenderà più di recente il problema già impostato da Saxl - ed individuato altresì come nel francescanesimo teologico di Bonaventura era presente una rettificazione, via Agostino: 'Inter mentem et Deum nihil cadit medium', del cattivo spirito dell'averroismo incapace di pensare la mediazione come mediazione - cosa che secondo noi a Paolini riesce perfettamente - , per cui, ora, gli angeli partecipano, come intermediari, a tutte le illuminazioni rivelatrici certamente, "tuttavia non divengono mai causa della rivelazione, poiché unico autore della rivelazione è lo stesso raggio di luce divina; la luce che ci illumina è luce diretta di Dio e gli angeli agiscono in questo caso solo 'occasionaliter', come chi apra la finestra lasciando via libera a quella luce di cui egli non è né fonte né causa prima."

(8) Macerie e rovine, resti e decadimento e... *nulla*, nel corso della storia tutto resta muto dinanzi alla nostra interrogazione, niente trova giustificazione, od acquisisce dignità per ciò che ha prodotto o rappresentato. La storia dell'uomo è rimasta la storia di sangue e morte ch'è sempre stata. Un'ostinazione reale *più* forte di ogni 'Zeitgeist', *più* forte di ogni inconscio preso a

livello d'uno spirito del tempo, impedisce allora di chiudere il cerchio ad ogni progetto mondano di schiacciare il passato, la rovina, sulla sua indipendenza dal presente. Esso, il passato, essa, la rovina, necessitano d'un presente che li salvi. Da questo punto di vista sono apparenze (non natura), artifici che necessitano di un medium, a loro sempre necessario. Essi sono solo dei sembianti. Ci sono - ogni volta - solo sembianti, c'è - sempre - solo un passato senza passato, ma non senza il presente che lo avrà fatto salvo, redento.

(9) Relazione letta al XX Convegno nazionale di studi organizzato dalla rivista 'L'Altrapagina' a Città di Castello il 9 e 10 settembre 2006, pubblicata in ADISTA n. 82 del 18 novembre 2006 e in R. Panikkar, M. Cacciari, J. L. Touadi, *Il problema dell'altro. Dallo scontro al dialogo tra le culture*, Cooperativa L'Altrapagina, Perugia 2007.

(10) Cfr. ancora, su questo punto, la nota 5. Cfr. inoltre G. Vatinno, Il 'comunismo magico' e i 'cosmist' sovietici, in 'Estropico', <http://www.estropico.com/id209.htm>.

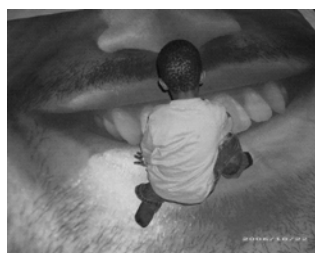
(11) Cfr. su questo punto, di L. S. Senghor, *Liberté 1: Négritude et humanisme*, Seuil, Paris 1964; cfr. dello stesso autore *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Presses Universitaires de France, Paris 1948, compresa l'introduzione di J.-P. Sartre, *Orphée Noir*; cfr. infine F. Lopez, *Filosofia intorno al fuoco. Il pensiero africano contemporaneo fra memoria e futuro*, Editrice Missionaria Italiana, Bologna 2001.)

(12) Su questo punto, in questa rivista (n. 5, 2009, pp. 15-17), cfr. Michele Bianchi, Paolo Fattiboni, *Nota ad Hans Sedlmayr. 'Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica'* del 1962.

(13) Su questo punto, in questa rivista (n. 6, 2009, pp. 12-15), cfr. Michele Bianchi, Paolo Fattiboni, *'Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica' (1962). Annotazioni ulteriori. La politica artistica in Hans Sedlmayr alla luce della critica di Achille Bonito Oliva esposta ne 'L'ideologia del traditore: arte, maniera, manierismo' (1976-98) e delle riflessioni in 'Un'estasi ornamentale' (1985) e 'Arte santa' (1987). Prima parte.*

(14) "La forma, nella metafisica aristotelico-tomista, infatti, rappresenta la qualità che l'intelletto è in grado di 'astrarre' dal molteplice per rendere indubitabile l'identità degli enti, fondamento, dunque, della sua rappresentabilità. Fa tutt'uno [...] con la procedura mediante la quale l'intelletto è in grado di garantire la veridicità dei fenomeni, di salvarne l'oggettività e di riprodurre immagini del reale nella certezza che esse coincidono con il mondo conosciuto. [...] Il procedimento astrattivo nell'indirizzo artistico contemporaneo svolge, ben diversamente, una funzione capovolta [...]. L'astrazione, infatti, nega l'essere in quanto molteplicità fenomenica, per ricercarne l'autenticità nel riposto, che nulla testimonia di quello che l'essere è nel mondo della vita, ma che, al contrario, è in grado di riproporsi nella sua costituzione originaria di forma" (V. Nocchi, *Estetica e ontologia in Alberto Burri*, 2006, Graphos, Città di Castello, p. 44).

(15) F. Braudel, 'Dans le Brésil bahianais: Le présent exprime le passé', in *Annales E.S.C.*, n. 2, aprile-giugno, pp. 325-36, trad. it. 'Il presente spiega passato', 1959, in Id. *Scritti sulla storia*, Mondadori, pp. 223-36.



Ancora della bellezza nell'arte

La scoperta che qualche cosa possa essere buona arte senza essere bella, [è] uno dei più grandi chiarimenti concettuali della filosofia dell'arte del XX secolo ("The Abuse of Beauty" - 2003 - p. 71. - in italiano *L'abuso della bellezza, da Kant alla brillo box*. - Postmedia - Milano, 2007,) scrive così il filosofo americano Artur Danto, che sembra attribuire un valore scientifico al termine "scoperta", per qualcosa che di scientifico ha poco: l'estetica. In realtà l'affermazione che **qualcosa possa essere buona arte senza essere bella** non è affatto un'affermazione sicura tanto da essere considerata una scoperta.

Al massimo forse si è dilatato il concetto di bellezza, diventando questa qualcosa di molto più indeterminato rispetto al passato. Altra cosa è dire che un'opera possa essere artistica senza essere bella.

E' certo che la corrispondenza arte - bellezza che sembrava qualcosa di scontato nel passato, non solo è stata messa da parte ma un'opera d'arte bella è guardata con sospetto da molta critica contemporanea. Ciò ha autorizzato autentiche brutture qualificate come artistiche e i musei di arte contemporanea sono diventati in più occasioni i musei degli orrori contemporanei. Anche del grande Picasso sono state esposte impunemente, accanto ad autentici capolavori, opere semplicemente brutte e per nulla valide artisticamente. Allora evidentemente forse occorre diventare consapevoli del persistere nelle estetiche contemporanee di un'ostinazione che si mostra dura a cadere e a permanere in tutta la sua forza invasiva e devastante. L'ostinazione che permane è quella che induce a qualificare come arte ciò che arte non è, non però nel senso che questa cioè o quell'opera sia considerata artistica mentre non lo è, ma nel senso invece che l'artisticità di un prodotto è impercettibilmente cambiata di segno e si è alla fine pervenuti ad un'idea dell'arte che non ha più niente a che fare con l'arte e che viene a confondersi vistosamente con altre categorie o modi di essere dello spirito umano.

Sempre più l'artista è meno artista e sempre più è filosofo, sociologo, storico, allestitore, manipolatore...

E' così che il Luna Park diventa una realtà museale molto chic, e chi trasporta banali oggetti in museo compie storiche ed immortali operazioni. (vedi il meraviglioso attaccapanni o lo stupendo scolabottiglie esposti a gloria imperitura del loro autore alla GNAM di Roma.)

Tornando al discorso prima iniziato c'è da chiedersi cosa si sia gradatamente venuto a sostituire a ciò che è sembrato per secoli la caratteristica prima di ciò che è arte, cioè la bellezza. E devo dire che, francamente, tutte le possibili implicazioni in merito a ciò che l'arte possa essere, tolta la bellezza, sembrano annaspere in un mare di insanabili contraddizioni.

(Tantomeno una certa estetica del brutto, ad esempio vedi l'estetica di Giuseppe Rensi, sembra possa reggere di fronte ad opportune riflessioni critiche.) Cosa è che, tolta la bellezza, mi spinge a dire che una certa opera è artisticamente valida? Anche il sublime nelle sue manifestazioni artistiche come sublime dinamico (potenza) e matematico (infinito) possiede la qualità della bellezza, ma anche le disarmonie possono essere belle e così via,

ma se si toglie il bello la potenza rimane solo potenza, le disarmonie, disarmonie, la bruttezza, bruttezza.

E' la bellezza che sebbene mascherata è sempre presente nell'arte, in molte guise, ma sempre essa, la bellezza. Probabilmente quando si esclude la bellezza dall'arte si realizza un notevole spostamento di prospettive e si confonde il bello col kitsch, col lezioso, coll'edulcorato, con un certo concetto del bello che poi si è andato modificando nel corso dell'Ottocento e del Novecento, venendo ad assumere forme diverse, ma rimanendo in sostanza sempre nel suo fondamento, nonostante tutto, concetto del bello. Certo è molto diversa la bellezza in Raffaello e in Jackson Pollock, ma tuttavia non si può non riconoscere, che in qualche maniera anche in Pollock c'è bellezza, altrimenti la sua non sarebbe arte, ma qualche altra cosa. Tale precisazione non diventa tuttavia questione di nomi, quasi che si voglia usare un termine svuotato di significato e buono per ogni cosa, in realtà la bellezza, pure allargata di senso, rimane sempre bellezza e diventa pur sempre il criterio fondante e di distinzione di ogni vera opera d'arte. Altrimenti si cadrebbe in confusioni senza limite e sarebbero legittime le "fontane", gli attaccapanni e le scatolette di escrementi d'artista. Che la bellezza sia sempre presente nella vera arte viene in ogni caso dalla constatazione che non c'è modo di qualificare in altro modo un'opera d'arte che non sia bella. Lo stesso Danto, che afferma che un'opera può essere artistica anche se non bella, rimane nella negazione e non convince quando cerca di individuare cosa rende artistica l'opera se non è bella.

E allora sembra si possa aderire a ciò che il docente di filosofia teoretica dell'università di Napoli Nicola Petruzzellis affermava in merito alla bruttezza nell'arte, parlando di rappresentazione bella del brutto, e riconoscendo alla bellezza l'elemento primo e qualificante di ogni vera artisticità. Credo perciò, peccando forse di presunzione, di potere cambiare quanto afferma Artur Danto nella sua sopracitata opera in questi termini **la pretesa scoperta che qualche cosa possa essere buona arte senza essere bella, ha generato una delle più grandi confusioni concettuali della filosofia dell'arte del XX secolo.**

Quanto alle precedenti riflessioni sugli attaccapanni e gli scolabottiglie rammento che Duchamp non ha mai preteso che il suo scolabottiglie fosse meraviglioso, ma che invece esprimesse un senso diverso dell'arte, come il trasmettere in senso lato un qualcosa: messaggio o pensiero o sensazione.

Ma allora per mettere uno scolabottiglie in un museo c'è bisogno dell'artista?

"Lo potevo fare anch'io" è il titolo che Francesco Bonami mette ad un suo libro ("Lo potevo fare anch'io" - Mondadori 2007) evidenziando il semplicismo di tale affermazione. Ma tale affermazione - lo potevo fare anch'io - è semplicistica perché il rapporto tra l'artista e la sua opera è preso da un punto di vista sbagliato.

Il problema non è: **chi lo poteva fare, ma che cosa è e che senso ha ciò che è stato fatto.**

In riferimento al ready made allora l'operazione del togliere un oggetto del suo contesto e portarlo in un museo risulta essere una operazione del tutto intellettuale. Si tratterebbe di un tentativo di riappropriarsi della realtà dopo la negazione delle immagini realizzata dall'astrattismo nei primi decenni del Novecento, non con la ripresentazione dell'arte iconica, ma con la presa di contatto diretta col

reale.

Il reale, l'oggetto o gli oggetti ripresentati attraverso il gesto dell'artista, che avrebbe una funzione rivolta ad evidenziare la natura più vera dell'oggetto. Il totalizzante intellettualismo di questa pretesa si evidenzia in tutta la sua portata.

A questo proposito, riferendomi all'opera di Filiberto Menna "La linea analitica dell'arte moderna" (Einaudi - Torino 1975), ricordo che in quest'opera è ricordata una polemica tra Papini e Boccioni a proposito del fare uso di oggetti nell'arte. Scriveva Papini evidenziando la tendenza già nei suoi tempi presente di "sostituire alla trasformazione lirica o razionale delle cose le cose medesime".

"Per ora siamo al principio. Sostituzioni parziali dove c'è ancora la parte della personalità nella scelta delle cose grezze mescolate a quelle elaborate. Ma se il metodo prendesse piede e si spingesse all'ultime conseguenze più rigorose ne verrebbe fuori che il miglior quadro di natura morta è una camera mobiliata; il miglior concerto l'insieme dei rumori di una città popolosa." (Papini "Il cerchio si chiude" da "Lacerba" II, 4, 1914.)

Certamente, perché come fa notare Filiberto Menna (il quale peraltro esprime una valutazione positiva di tale fenomeno) in seguito il metodo doveva affermarsi in tutte le sue conseguenze così da pervenire ad "una camera mobiliata (Oldenburg) al concerto in cui il silenzio della sala si riempie coi rumori di fuori (Cage)."

Le operazioni sopra descritte sono del tutto intellettuali ma inconsistenti da un punto di vista artistico.

E allora emerge il non senso di molte cose che sono fatte nella così qualificata arte contemporanea. Perché molta "cosiddetta arte" contemporanea è arte del non senso, non perché esprima in forma artistica il non senso del mondo moderno, in tal caso sarebbe veramente grande arte, ma perché invece è arte del non senso in quanto insensata, cioè vuota, insignificante, povera, non nel senso "dell'arte povera" ma perché povera come arte.

.Cosa è infatti una sedia esposta in un museo d'arte se non il niente, il vuoto cosato, reificato nella banalità del quotidiano? Il trionfo del nulla nell'arte contemporanea non è il trionfo del nulla come problema, ma è il trionfo del nulla artistico e anche di ciò non ha valore, di un pieno vuoto, che è il pieno vuoto del consumismo e dell'uomo contemporaneo. Il vuoto di ghiaccio che è dietro una sedia posta quasi con leggerezza e noncuranza a fare arte, o il vuoto di un tavolo inclinato, o di un sacco, o di pietre o di altoparlanti che mimano la New York dei grattacieli, o di vasi e gabinetti, o di tubi poggianti, di piatti e cucchiari e forchette, saponette o scatolette, cassette...

E forse quindi sarebbe opportuno nelle valutazioni dell'arte contemporanea e delle scelte museali, un mutamento di prospettiva. Non più povere cose, o stramberie, o bizzarrie, ma la riconquista di uno strumento, l'arte, che per opera dei vari veri artisti, può diventare la spinta verso un ritrovamento dell'essere dell'uomo e del suo senso per il quale ritrovamento solo la bellezza può conferire quella spinta magica che dia slancio e forza alla vera arte.

Allora l'artista, nel senso più profondo del termine non è forse anche colui che in qualche maniera, oscuramente e frammentariamente quanto si vuole, avrebbe la responsabilità di rivelare quel non nascondimento dell'essere che Heidegger intuiva come il carattere primo della vera arte?

E proprio Heidegger d'altro canto scriveva

"L'apparire - in quanto è questo essere della verità nell'opera e come opera - è la bellezza. **Il bello appartiene pertanto all'accadere della verità.** Non è soltanto relativo al piacere quale suo oggetto."

(Heidegger - Holzwege - Sentieri interrotti - Firenze - 1968 - L'origine dell'opera d'arte)

Bruno Lanzalone



Cosa determina il successo di un'opera d'arte oggi.

Chi l'arte la fa, chi se ne interessa e ne avverte il fascino o semplicemente l'uomo della strada che ne ha notizia dai giornali e tv, si domandano perché un tale artista o una tale opera d'arte abbiano successo, naturalmente l'ultima categoria di persone accoglierà la notizia come un mistero indecifrabile, strabuzzerà gli occhi incredulo di fronte alle cifre del "capolavoro" venduto e poi passerà alle pagine sportive del calcio, dove si ritroverà a suo agio; le altre categorie sopradette si faranno la stessa domanda e tenteranno di darsi una risposta come esorta un noto presentatore televisivo, risposte presumo le più disparate: indignate, incuriosite, perplesse, sarcastiche, colte, ignoranti, ecc. Anche io cercherò una risposta all'interrogativo misterioso; inquadrerò la questione all'interno della società e dei rapporti tra i suoi individui. Vivendo in una società di "mercato" anche le opere d'arte rientrano tra le merci regolate dalla domanda e dall'offerta e il loro "valore" si misura in denaro. Oggi vi è in generale una richiesta scarsissima di opere d'arte da parte della massa di individui, tanto è vero che questo tipo di domanda viene soddisfatta da prodotti artistici di bassa qualità a buon mercato anzi a prezzi di sottomercato. Anche i tentativi fatti negli anni '60 e '70 di produrre industrialmente attraverso la "serialità" un'arte di qualità per la massa e di venderla a basso costo è fallita clamorosamente, non essendoci mai stata una vera domanda dal basso, tanto è vero che questi prodotti sono stati poi rivenduti ai collezionisti a prezzi centuplicati. L'arte ahimè è rimasta impopolare o mal compresa: nell'800 c'era un'arte che piaceva alla borghesia, poi con la "rottura" della tradizione operata dalle avanguardie artistiche del '900, si tentò, senza riuscirci, di avvicinare l'arte al popolo o alla nazione attraverso la "rivoluzione". Nel frattempo la borghesia si sciolse in ceto medio indifferenziato e il popolo rimase del tutto estraneo alle vicende dell'arte moderna e contemporanea. Solo nella musica e nel cinema c'è stato un movimento o sviluppo del gusto popolare, per l'arte visiva e la letteratura no. Non essendoci quindi un consumo di massa dell'arte essa è soggetta alla legge del marketing come merce di lusso per un ristretto numero di individui, i collezionisti,

andando incontro anche a speculazioni. Il successo di un'opera d'arte o di un artista è dovuto al collezionismo internazionale orientato ed influenzato dalla critica d'arte che domina le istituzioni culturali, musei pubblici e privati, fondazioni culturali, esposizioni internazionali. Questo sistema non è completamente chiuso in se stesso ma è condizionato antropologicamente dall'intera società ovvero la sua storia culturale e la dialettica dei valori sociali rappresentati. La *Nona ora* un'opera d'arte di Maurizio Cattelan, è un caso emblematico delle premesse e dei valori che oggi determinano il successo di un'operazione artistica: l'apparente "novità" del linguaggio usato nel caso, una scena che mima iperrealisticamente come fosse uno schermo tv il soggetto rappresentato. Giovanni Paolo II, soggetto che ha usato proprio la televisione come strumento della sua missione e identità; la rappresentatività di valori sociali in una dialettica anche di contrapposizione; il contenuto emotivo, la sua messa in scena o drammaturgia assai ambigua dove il meteorite, forza oscura del cosmo, colpisce "per caso" o per "predestinazione" il papa che rimane schiacciato a terra ma sembra resistere "al male". Quest'opera mette in gioco tutta una serie di questioni che assillano le coscienze degli uomini di oggi e l'artista è riuscito abilmente a creare sorpresa per il messaggio contenuto usando la spettacolarizzazione che si sta imponendo nell'estetica attuale e che trova evidentemente sostegno nella critica dominante. Credo di avere trovato elementi sufficienti che decretano il successo di un'opera d'arte.

Diego Petrucci

Due parole sull'opera d'arte

Impresa estremamente ardua definire un'opera d'arte. Spesso la si è confusa con il quadro ben realizzato, con la statua ben scolpita, con il romanzo scritto in forma lessicale esemplare o con la poesia formalmente corretta, sia nella composizione del verso che della rima, della cadenza, ecc. Ma è questa la vera opera d'arte? Una realizzazione senza difetti può assurgere ad opera d'arte? Se così fosse un qualsiasi prodotto, formalmente perfetto, sarebbe un'opera d'arte; uno stesso chiodo (riprodotto in milioni di esemplari da una macchina) sarebbe pertanto tale! Non può essere così! Un'opera d'arte non la si può ridurre a semplice formalismo, occorrono altri canoni per definirla tale! Storicamente sappiamo che l'espressione artistica è nata per trasmettere qualcosa, un concetto, un'idea, un sentimento. I vari mezzi che sono stati utilizzati per raggiungere tale scopo, nel corso dei tempi, sono stati molteplici: pittura, in un primo momento (pitture rupestri, di cui ignoriamo il significato ma certamente comprensibili a chi le vedeva all'epoca della loro realizzazione), poi scultura (pietre appena sbazzate e ceramiche, spesso a carattere votivo), quindi scrittura. Inutile, in questo contesto, stendere la cronistoria dell'evoluzione tecnica delle varie forme espressive in

quanto nulla apporterebbe alla nostra disamina.

Sulla via del contenuto artistico, non da molto, si è affermata la corrente di pensiero che un'opera d'arte debba, essenzialmente, produrre sensazioni. Se si riducesse solo a questo però, estremizzando, anche una martellata su un dito (che produce dolore) sarebbe anch'essa un'opera d'arte!

E' una estremizzazione ma, più concretamente, si potrebbe attribuire ad una qualsiasi maschera l'epiteto d'opera d'arte (una maschera teatrale non serve a coprire il volto dell'attore ma a far capire al pubblico il personaggio che rappresenta, o per meglio dire le caratteristiche di quel personaggio e, tutti siamo d'accordo nel considerare che, una tale maschera non è certo un'opera d'arte per questo). Come si vede anche questa definizione è da scartare, in quanto qualsiasi oggetto od azione potrebbe essere asseverata come opera d'arte!

Tuttavia entrambe le strade, precedentemente accennate, possono offrirci la possibilità di una più chiara definizione di quello che vogliamo definire.

Abbiamo detto che, all'inizio, vi era la necessità di simbolizzare un'idea che fosse percepibile a tutti, occorreva quindi, che l'opera fosse chiaramente interpretabile per quello che doveva simboleggiare; questo ci porta ad esplicitare il concetto della sua percettibilità, da parte del pubblico, senza alcun intermediario! Concetto oltremodo imprescindibile per definirne l'universalità! Questo concetto però pone un ulteriore problema: la contestualizzazione dell'opera nella società che l'ha prodotta!

Occorre infatti che la cultura, presente in quella società, abbia gli strumenti interpretativi della stessa.

Il teatro No giapponese è un'opera d'arte per i giapponesi (non per popoli di diversa tradizione culturale), così come danze e maschere africane hanno un significato per quelle popolazioni e non per gruppi etnico-culturali differenti.

In parole polvere, simboli propri di una tradizione culturale non sono esportabili in altre culture, pertanto, per accreditare ad un'opera il valore universalizzante, occorre che il mezzo di trasmissione sia comprensibile alla totalità degli usufruttori, nel caso contrario la sua universalità ne verrebbe inficiata. Premesso questo, ne discende che tanto più percepibili sono i messaggi trasmessi, tanto più diventa valida l'opera stessa, da cui l'importanza di una formalità altrettanto valida per la sua comprensione.

Opera d'arte quindi, come trasmissione di "emozioni" e rispettosa quantomeno dei canoni interpretativi della cultura di cui fa parte.

Tanto più emozioni e forma risultano percepibili, tanto più un'opera può definirsi opera d'arte!

In sintesi, possiamo affermare che un'opera d'arte è il prodotto del consenso delle masse avulso da qualsiasi critica nozionistica.

A Firenze, nel Rinascimento, le opere d'arte erano esposte in pubblico ed era il popolo a decretarne la validità; altrettanto dovrebbe essere fatto oggi, in barba ai "Soloni" della cultura, che disquisiscono su oggetti che, spesso, di arte non hanno niente!

Maurizio Stasi

TRE VELE PER IL NUOVO MILLENNIO: LA CHIESA DIVES MISERICORDIA A TOR TRE TESTE

C'è una "presenza" nella periferia romana di Tor Tre Teste che vale la pena di andare a visitare: è la chiesa Dives Misericordia, progettata dall'architetto americano Richard Meier.

E' un intervento che riqualifica la periferia e rinnova indubbiamente il modo di vivere la città: è una delle rare occasioni in cui non si va più dalla periferia al centro, ma dal centro si va in periferia...E la "chiesa bianca" è diventata punto di riferimento e orgoglio degli abitanti del quartiere: tutti sanno indicare, a chi arriva, dove si trova la "nuova chiesa bianca dell'architetto americano".

Questo gioiello dell'architettura contemporanea da subito colpisce per la sua imponenza, ma nello stesso tempo per il senso di leggerezza e di trasparenza che trasmette.

Si presenta come un piccolo tesoro tutto da scoprire nelle sue caratteristiche costruttive ma anche simboliche. E' una di quelle architetture che coinvolge fatalmente lo spettatore, anche il più inesperto di architettura. Il connubio tra il cemento bianco e il vetro accompagna chi arriva alla soglia della chiesa, nel dialogo continuo tra i due materiali così sapientemente usati.

Sono gli stessi materiali che lo stesso architetto, suscitando pareri contrastanti, ha usato nella realizzazione dell'intervento all'Ara Pacis, concepito come una teca per conservare e preservare la storica architettura romana.

Cemento bianco e vetro, materiali cari a Richard Meier, che ha vinto il concorso internazionale ad inviti per la progettazione della chiesa voluta per ricordare il Giubileo del 2000.

Il progetto dell'architetto americano è risultato vincitore e così è iniziata l'avventura della costruzione: nel marzo del 1998 è stata posta la prima pietra in questa periferia romana che vedrà modificato il proprio aspetto e il proprio destino: da allora non sarà più la stessa.

Il cantiere da subito ha attirato architetti e ingegneri per la particolarità costruttiva e architettonica dell'edificio, che è stato visitato anche durante la sua costruzione dagli addetti ai lavori.

Nel pieghevole "Tre vele per il nuovo millennio" pubblicato come guida della chiesa, alcune note danno l'idea dell'imponente macchina costruttiva messa in atto per la realizzazione del manufatto: "...Le tre vele autoportanti sono state suddivise in ampi pannelli prefabbricati a doppia curvatura, con "conci", ciascuno del peso di 12 tonnellate. Successivamente per montare e assemblare i conci, è stata realizzata una "macchina" alta 38 metri. Questa grande macchina sollevava il concio e lo portava in posizione, all'altezza voluta e in sicurezza. Nessuna gru esistente al mondo avrebbe potuto fare altrettanto."

La costruzione della chiesa diventa anche una scommessa e una sfida da vincere da parte dell'Italcementi che breveta un nuovo cemento per rispondere alla qualità estetica, e non solo, voluta dal progettista. Viene quindi realizzato per la prima volta un cemento bianco, chiamato appositamente Tx Millennium, che oltre a presentare una grande resistenza e una migliore lavorabilità, ha una caratteristica rivoluzionaria: la superficie del cemento è autopulente. Questa peculiarità è data grazie alla presenza di alcune

particelle di fotocatalizzatori che sotto l'effetto della luce eliminano i depositi organici, conservando in questo modo il bianco originario. Nel tempo quindi le superfici si manterranno bianche e non subiranno gli effetti dello smog e degli agenti atmosferici. L'impatto visivo è molto forte: le tre grandi pareti curve con altezze variabili rimandano all'immagine di tre vele gonfiate dal vento che a loro volta ribadiscono il valore simbolico della barca: la Chiesa vista come "popolo di Dio", guidata da Pietro, il Papa.

L'immagine delle tre vele curve che si stagliano nel cielo, quasi a protezione della navata, ci riporta al mistero della Trinità. Anche l'arredo interno sembra dialogare con la forma simbolica dell'esterno: l'altare in travertino ricorda infatti la forma della barca. L'interno, inoltre, è tutto giocato nel dialogo discreto tra il pesante e il trasparente, tra il cemento bianco e il vetro delle due facciate opposte, anteriore e posteriore. Nonostante la sensazione di "trasparenza", il sole non entra mai direttamente in chiesa, e la stessa copertura della navata, completamente vetrata, crea una luce diffusa che trasmette un senso di intimità e devozione. Sembra quasi che Richard Meier si sia divertito a giocare con la luce, in un gioco sapiente di luce filtrata, così che quando si è "dentro" si ha la sensazione di essere "fuori". Le vetrate delle pareti e del tetto rimandano all'esterno, ma l'ala protettrice delle vele si sente anche all'interno e quindi si ha la percezione particolare di stare in un luogo "aperto", ma coperto. Il dialogo continuo tra interno ed esterno si intuisce anche stando fuori: dalla parte posteriore della chiesa sitraguarda la facciata anteriore e viceversa. All'esterno della chiesa infine c'è un piccolo giardino denominato "il parco degli ulivi": un'area dove sono stati piantati 13 ulivi, una "presenza" simbolica per ricordare Gesù e i suoi apostoli.

Un luogo magico dove l'energia positiva degli ulivi induce a fermarsi, a meditare: una piccola oasi di pace, un invito alla riflessione, per ritrovare lo stesso senso di intimità, provato all'interno della chiesa....Alla fine della visita le vele accompagnano il visitatore negli occhi e nel cuore...

Silvana Calò

C'è la possibilità di visite guidate per chi è interessato a conoscere questo luogo particolare: basta telefonare per concordare l'appuntamento.....

Parrocchia Dio Padre Misericordioso

L.go Terzo Millennio 8 (Tor tre Teste) - Roma -

Tel. 06 2315833





Carissima Alessandra,
In un bistrot di Parigi un mio amico, critico musicale, discuteva animatamente con un suo collega sui recenti spettacoli visti insieme: nel tavolo vicino un uomo li guardava sorridendo. Credendolo interessato alla discussione gli chiesero:

-Lei che ne pensa?

-Penso che la musica non serve a niente e mi pare che state perdendo tempo invece di fare qualcosa di utile -A pensarci bene tutte le forme d'arte non servono a niente e allora perché diamo a questa attività tanta importanza? La risposta c'è e si chiama amigdala. E' grande come una mandorla, sta al centro della nostra testa ed è responsabile di tutti i piaceri e dispiaceri della nostra vita. Se viene danneggiata l'uomo non sente più alcuna emozione e diventa una specie di robot intelligente. Se è iperattiva si impadronisce di tutto il cervello e uno può diventare pazzo furioso oppure un artista di grande fama oppure tutte e due. In effetti l'amigdala riesce ad asservire la corteccia cerebrale sede della razionalità, della fantasia, delle invenzioni musicali e pittoriche, e forse, anche della coscienza stessa e ottiene dei risultati straordinari.

Non è un caso che l'amigdala è scritta al femminile. In effetti è una femmina insaziabile e guai a sottovalutarla. Esperimenti fatti su uomini in isolamento in celle imbottite a prova di suono hanno dimostrato che in una settimana si impazzisce con fenomeni schizofrenici ed in un mese si muore. Allora si vede l'utilità dell'artista: egli elabora le sue sensazioni e le trasmette attraverso la sua arte. La nostra amigdala ne gode e noi riusciamo a sopravvivere.

A seguito di questo ragionamento possiamo pensare che è arte tutto ciò che può provocare emozioni necessarie alla nostra amigdala. Però con questo criterio tutto diventa arte, anche opere bruttissime e magari anche effimere. Io personalmente ritengo arte le opere che riescono a sopravvivere alla distruzione del tempo perché sono riuscite a trasmettere a diverse generazioni emozioni importanti e sono state per questo conservate perché ritenute preziose. Anche questo mio scritto se qualcuno lo vorrà conservare invece di buttarlo nella mondezza potrà essere considerato un'opera artistica.

Il vostro candidato artista
Wojciech Janikowski

Scrivi ad Alessandra Cesselon
"La Transcritica" <http://latranscritica.it>
Email: alexandrella@yahoo.it

Versi per 4 tele di Innocenzo Gargano

(Poesia per la pittura)

Hai strapazzato l'algebra dei colori
combinato la moltiplicazione delle sfumature
hai equilibrato i lilla e calibrato
i gialli tralucanti porpora
arroventando le forme
con l'insieme degli istanti.

... rapidi flash di neri
aureolati di cielo
e di mare e di vento
dove il sole prevale
con prudenza di bianco
intarsiato di luce.

Rasoiate di rossi setacciate
da auree luminescenze,
deflagranti azzurri
illimitano la vista: fuoriesce
dalla tela la potenza del pulsare
del cuore: col ritmo delle galassie
hai introdotto nel colore
il furore del gesto, nell'equazione
del segno hai segnalato la presenza
del seme che genera la nascita
dell'intimo calore onnirapito
dal carpe diem.

Traduci la luce
nel linguaggio delle forme
trasformi l'informe
col codice cromatico del cardias:
applichi il colore
nell'assoluto dell'anima
all'interno del dna
hai individuato il baricentro.

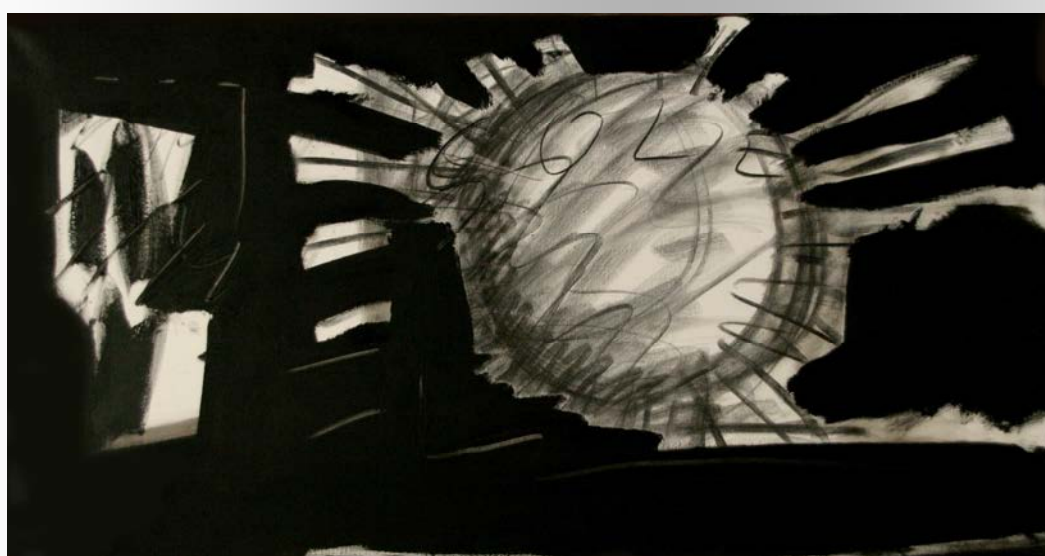
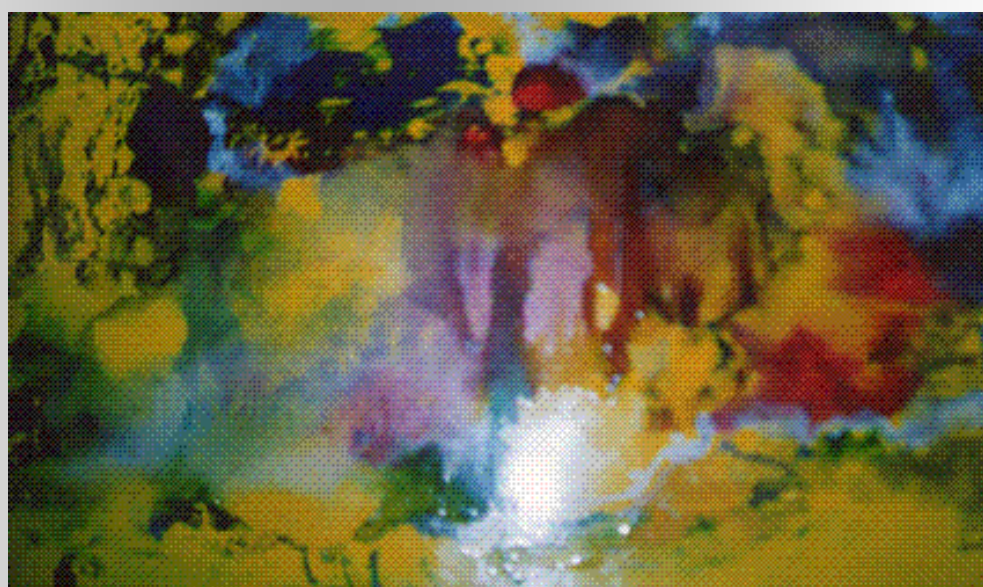
Claudio Monachesi Roma 30 11 06

c.monachesi @tiscali.it



La pietra dei filosofi
Bruno Lanzalone

Suggestioni n. 3
Luigi Bonfà



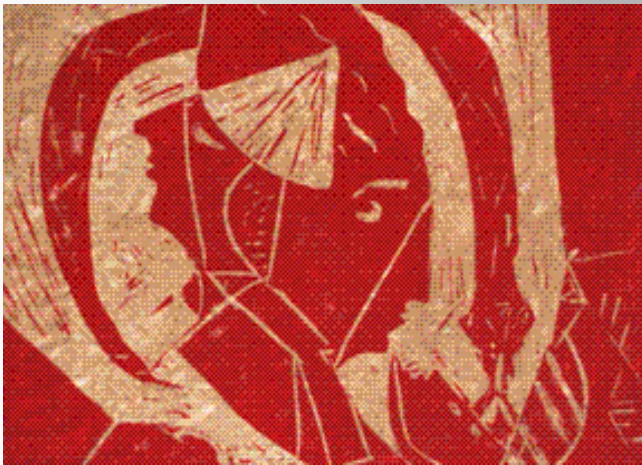
Cosa e non cosa in
24 secondi (sole)
Emiliano Yuri
Paolini



L'attesa *Bruno Lanzalone*



Fuga folle di Pinocchio *Diego Petrucci*



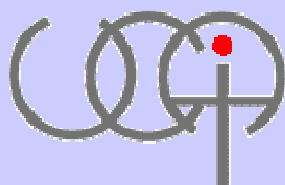
Icona vuota *Diego Petrucci*



Sinfonia del nuovo mondo *Alessandra Cesselon*

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