

IL VOLO DEL GABBIANO

Periodico trimestrale di arte e cultura
Anno I I N.7 Ottobre Novembre Dicembre 2009



Emiliani Yuri Paolini - Tela - "Un sorriso dall'Africa"



Emiliano Yuri Paolini - Tele - "Un sorriso dall'Africa"



IL VOLO DEL GABBIANO

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

Anno II n. 7 Ottobre Novembre Dicembre 2009

Direttore responsabile: Nicolo' Corrado

Capo redattore: Bruno Lanzalone

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

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

Recapito redazionale: via Sassonegro 75, Roma.

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

Email: terradarte@ymail.com

Blog: terradarte.wordpress.com

Reg. n. 86/2008 – 6 Marzo

Trib. Civ. di Roma



SOMMARIO

- 1) Ancora un sorriso. Pag. 3 di Stefano Valente
- 2) Un sorriso dall'Africa. Pag. 4 di Stefano Valente
- 3) Un sorriso dall'Africa Pag. 6 di Stefano Valente
- 4) La Biennale di Venezia... Pag. 6 di Emiliano Paolini
- 5) Riflessioni su "Un sorriso..." Pag. 7 di Bruno Lanzalone
- 6) New York Minute Pag. 7 di Diego Petruzzi
- 7) Memorandum sull'arte ecclesiastica... Pag. 8 di
Michele Bianchi e Paolo Fattiboni
- 8) Boldini e gli italiani... Pag. 11 di Alessandra Cesselon
- 9) Parliamo d'arte. Pag. 12 di Alessandra Cesselon
- 10) Il sacro e il divino... Pag. 12 di Bruno Lanzalone
- 11) Come un aquilone sul Maxxi Pag. 14 di Silvana Calò
- 12) Alla ricerca della bellezza Pag. 15 di Bruno Lanzalone
- 13) Progetto d'arte Pag. 16
- 14) Programma Pag. 17.
- 15) Mostre a Roma Pag. 18
- 16) Poesie. Pag. 18.

Ancora un sorriso

In questi ultimi anni, in cui come coordinatore del progetto d'arte e solidarietà "Un sorriso dall'Africa" ho collaborato con l'artista Emiliano Paolini, ideatore di tale progetto, spesso mi sono tornate alla mente le parole con cui Pierpaolo Pasolini chiudeva il suo Decameron: Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto? (cito a memoria). Ora che per buona parte il progetto è in via di realizzazione (il 16 dicembre prossimo sarà inaugurata la mostra-evento in cui culminerà la nostra iniziativa) sembra lontano il tempo in cui quest'opera era soltanto sognata ed io devo dire di essermi ricreduto.

Mentre sto scrivendo questo editoriale fervono gli ultimi preparativi. Emiliano è tutto preso dalla realizzazione materiale dell'opera (fotografare, stampare, intelaiare....contattare studenti, bambini, professori...), mentre io mi sto occupando degli ultimi adempimenti burocratici per poi dedicarmi interamente alla preparazione del ciclo di incontri che accompagnerà l'esposizione delle venticinque tele - purtroppo non abbiamo ricevuto abbastanza fondi per realizzarne trentadue così come sarebbe stato nelle intenzioni dell'artista, ma non è detto che con questa mostra-evento si esaurisca in tutto e per tutto la nostra iniziativa; anzi, molto lavoro c'è ancora da fare soprattutto per quanto riguarda la raccolta-fondi. Solo dopo aver raccolto una discreta somma, infatti, potrà essere avviata la seconda ed ultima fase del progetto: quella che riguarda le donne congolesi, che con la collaborazione e l'impegno del missionario laico Antonio Carovillano vorremmo aiutare. Questo progetto, però, riveste una certa importanza non solo per l'artista, che lo ha ideato, ma anche per l'associazione "Terra d'arte" nel suo insieme, che per la prima volta si vede impegnata nella realizzazione di una iniziativa così articolata e complessa. Nonostante le molte difficoltà siamo giunti in dirittura d'arrivo; non ci resta altro da fare che invitare i nostri lettori a partecipare con noi alla inaugurazione della mostra-evento "Un sorriso dall'Africa" in occasione della quale sarà presentata ad un più vasto pubblico anche la nostra rivista "Il volo del gabbiano".

In questo numero della rivista alcuni articoli saranno dedicati ad approfondire il senso ed il significato dell'opera, ideata da Emiliano Paolini, al fine di fornire un sussidio critico che possa introdurre lo spettatore ad una lettura non superficiale non solo dell'opera, ma anche dell'intero progetto d'arte e solidarietà di cui l'opera è espressione.

Stefano Valente

Un sorriso dall'Africa

Appunti per un progetto d'arte e solidarietà

L'idea consiste nel fotografare il sorriso di venticinque studenti di filosofia non ancora laureati. Queste fotografie in bianco e nero verranno ingrandite (2m x 2m) e stampate su tela. Venticinque bambini africani, poi, interverranno su questi sorrisi esprimendosi liberamente attraverso l'uso di colori e pennelli. In ultimo saranno contattati altrettanti filosofi di professione ad ognuno dei quali verrà chiesto di apporre la sua firma in calce ad una delle venticinque fotografie.

Questa idea, concepita dall'artista Emiliano Paolini, costituisce la parte centrale di un progetto di solidarietà, volto a sollevare dalla loro condizione di prostrazione alcune donne congolesi della regione del Kivu (a Nord-Est della Repubblica Democratica del Congo); progetto che sarà organizzato e realizzato da Padre Emilio Ratti e dal missionario laico Antonio Carovillano (con il quale E. Paolini ha già collaborato) nella forma di una raccolta-fondi, ovvero attraverso le libere donazioni di quanti vorranno contribuire concretamente alla riuscita di questo progetto d'arte e solidarietà ideato dal giovane artista romano.

Quanto qui di seguito andrò scrivendo non è altro che la raccolta di alcune suggestioni che quest'idea del caro amico Emiliano ha suscitato in me.

Sono più di due anni che periodicamente Emiliano mi parla di questo progetto e – devo essere sincero – all'inizio non mi aveva particolarmente convinto, perché mi sembrava una idea che con una campagna di solidarietà (come quelle che di solito si vedono qui da noi in Europa) avesse poco o addirittura niente a che fare – cosa c'entrano 32 sorrisi colorati di 32 studenti di filosofia sottoscritti da 32 filosofi già affermati con l'Africa e con una raccolta di fondi finalizzata alla realizzazione di un qualche progetto umanitario in quella terra non troppo lontana??!!

Poi ho cominciato a comprendere che proprio la *stranezza* di questa idea (idea strana non tanto in sé quanto se connessa con una iniziativa di solidarietà) poteva essere la sua forza.

Ho cominciato a capire che l'intenzione più o meno presente alla mente di Emiliano non era solo quella di organizzare una campagna di solidarietà con al centro un'opera d'arte, ma era piuttosto quella – molto più ardita – di allestire una campagna di solidarietà attraverso un'opera d'arte che dal suo stesso interno mettesse in questione il modo tradizionale con cui di solito si approntano opere al fine di raccogliere fondi per questo o quel progetto umanitario o solidale.

Innanzitutto non ci si preoccupa minimamente di rappresentare l'Africa. Non si presenta al destinatario dell'opera e della stessa campagna un macilento bambino africano col ventre gonfio e col viso circondato dalle mosche e magari con un avvoltoio alle spalle (come è avvenuto in una recente e famosa foto già pluripremiata). Anzi l'Africa ed i suoi molti problemi non sono minimamente rappresentati (ma ciò non vuol dire che non siano presenti all'artista).

Questo già è un indizio importante che sta quasi a dire: mettiamo almeno per un momento in crisi la nostra preconcepita immagine che abbiamo dell'Africa come di un continente che debba chiedere tutto e non abbia nulla da dare. È significativo il fatto che Emiliano voglia intitolare questa campagna “Un sorriso *dall'*Africa” e non – come all'inizio aveva pensato – “un sorriso *per* l'Africa”.

Non siamo noi a fare l'elemosina all'Africa, ma è l'Africa che in primo luogo ha qualcosa da donarci – appunto un sorriso.

La scelta di non rappresentare l'Africa (in maniera più o meno stereotipata) vuol dire che l'*altro da noi* si sottrae ai nostri schemi e alle nostre logiche (non solo di dominio), le quali ci portano ad avere dell'Africa una immagine in cui gli stessi africani non si riconoscerebbero mai!

Così l'assenza dell'altro – in quest'opera di Emiliano – diventa una assenza massimamente presente; e in tal modo cominciamo a sentirci un po' spiazzati, non ci orientiamo più; o meglio: l'orizzonte delle nostre certezze (tutto quello che di solito diciamo e pensiamo dell'Africa) comincia ad essere letteralmente bucato da questi sorrisi colorati che ci vengono (loro!) a visitare. In tal modo veniamo sin dall'inizio messi in questione.

Al posto della nostra solidarietà - che spesso non è altro che una *carità pelosa* fatta soprattutto per non vedere e per tacitare la nostra coscienza a buon mercato – ci viene insegnato un nuovo modo di donare (e di ricevere) doni. Emiliano stesso mi ha detto che sua volontà non è quella di invitare alla solidarietà – questo non gli basta. Emiliano vuole che si doni all'altro con la stessa *gratuità* che sta alla base di ogni verace gesto artistico. La nostra solidarietà sarà vera solidarietà non nella misura in cui raccoglierà grandi somme o realizzerà grandi progetti, ma solo se noi diventeremo capaci di donare con la stessa *gratuità* con cui un artista realizza la sua opera per poi donarla al nostro sguardo meravigliato.

Emiliano con quest'opera ci dice ancora di più: ci dice che il dono per essere dono deve essere *dono donato* – ecco perché a gettare il colore sulle tele sono bambini africani. Questi bambini sono presenti nell'opera di Emiliano, ma non sono rappresentati. I destinatari di questa *strana* campagna di solidarietà per l'Africa prima di ricevere qualcosa da noi sono loro a donare qualcosa a noi: tutti i colori che colorano l'Africa e che noi non siamo più capaci di vedere, troppo abituati all'immagine in bianco e nero del grande continente, che i nostri mass-media troppo spesso ci trasmettono.

Il dono è dono donato perché non si tratta semplicemente di donare questo o quello (soldi, cibo, beni materiali, scuole ecc.), ma si tratta bensì di donare se stessi insieme al nostro dono – tutto questo è espresso nell'opera di Emiliano dal gesto compiuto dai bambini africani: ovvero lo spruzzo casuale di vernice colorata sulle foto che ritraggono il sorriso di giovani studenti di filosofia (quanta speranza in questi sorrisi che bucano l'orizzonte plumbeo delle nostre coscienze... ma di questo non ora).

Il gesto di solidarietà deve essere gratuito come il gesto dell'artista – ci dice Emiliano – e tale gesto deve non solo avere la freschezza e la spontaneità gioiosa della creazione artistica, che dona senso e bellezza al mondo, ma deve essere dono donato: ogni dono deve essere innanzitutto prima un donare se stessi insieme al dono, altrimenti il nostro gesto di solidarietà non fa che ribadire la distanza tra noi ed il bisognoso (distanza che è frutto della nostra

ingiustizia) nel momento stesso in cui noi tendiamo la nostra mano per eliminare questa stessa distanza, che in tal modo non facciamo altro che sancire.

Ma Emiliano ci dice anche che noi non siamo più capaci di donare così e allora chiama a partecipare alla sua opera proprio i bambini dell'Africa per chiedere loro di insegnare di nuovo a noi la gioia della vita, la gioia del dare gratuitamente, la gioia di donare non solo questo o quello ma la gioia di donare noi stessi (di quanta gioia è capace l'Africa nonostante le sue molte difficoltà!).

Siamo noi – sembra dire Emiliano – che abbiamo bisogno dell'Africa e non è solo l'Africa ad avere bisogno di noi.

L'Africa è il nostro futuro e non solo e non tanto un continente sottosviluppato bisognoso di tutto ed incapace di darci nulla.

È l'Africa che ci dona un sorriso. È l'Africa che pur nelle sue miserie è capace di sorridere e proprio per questo solo lei è capace di donarci un sorriso.

Tale sorriso l'Africa comincia ad insegnarlo ai giovani studenti di filosofia – studenti che nell'opera di Emiliano rappresentano il nostro futuro. Qui viene la parte che più mi coinvolge essendo io uno studente di filosofia.

Spesso i giovani che si iscrivono alla facoltà di filosofia sono persuasi più o meno nascostamente (e anch'io lo sono stato) che *basti pensare bene per salvare il mondo*. E inesorabilmente viene il momento in cui questa folle fiducia nella filosofia viene meno e con lei viene meno anche la gioventù ed insieme ad essa il sorriso.

Quello che colpisce nell'opera ideata da Emiliano è – se così mi posso esprimere – oltre al *basso tasso* di creatività artistica (un getto di vernice colorata – quasi il *grado zero* della pittura) il *basso tasso* di contenuto ideologico.

A essere rappresentati sono i sorrisi (e qui è presente un rinvio alla tematica del *volto* che è per più versi centrale nella filosofia contemporanea – vedi per esempio Levinas) di giovani studenti di filosofia - cioè i filosofi che verranno.

Sorridono e non parlano. Il loro tacere non è conseguenza dell'assurdità della sofferenza del mondo davanti alla quale ogni filosofo ed ogni artista deve ammutolire. La bocca di questi giovani studenti di filosofia non è chiusa, muta. Emiliano non sembra rifare il verso a quanti nel Novecento si sono chiesti pieni di desolazione: come è possibile l'arte, come è possibile la filosofia dopo l'Olocausto?

No, Emiliano non riempie la loro bocca delle parole retoriche e pericolose delle ideologie di ieri o di domani, né lascia queste labbra chiuse e mute di fronte all'orrore. Le labbra dei filosofi di domani sorridono!

In questa opera ancora non realizzata da Emiliano (e qui ricordo Pasolini che ironicamente si chiedeva: “perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?”) l'arte insieme alla filosofia fanno – come dire – un passo indietro, ma non per congedarsi dalla scena del mondo dopo il loro fallimento (Emiliano non è mai stato un nichilista). Arte e filosofia fanno un passo indietro per far posto all'altro, per testimoniare l'altro, per accogliere l'altro... L'arte e la filosofia si presentano al loro *grado zero*: l'arte si riduce al puro e gratuito gesto, mentre la filosofia nel sorriso dei giovani studenti ritorna a quel senso di meraviglia che segna l'inizio di ogni filosofare.

La filosofia e l'arte così ridotte al loro stato nascente fanno un passo indietro per lasciare il posto, per cedere il passo all'altro *così da imparare a riceversi dall'altro*

invece di ricondurre l'altro alle proprie logiche rappresentative e ai propri schemi di pensiero.

In ultimo le firme dei filosofi di professione: col loro apporre la propria firma in calce a queste fotografie, che ritraggono i sorrisi di quelli che potrebbero e sono loro allievi e scolari, stanno ad indicare come chi oggi ha il compito di formare le nuove generazioni (di cui i giovani filosofi in questione sono il simbolo) debba sottoscrivere l'impegno a lavorare per un futuro di solidarietà che vada al di là dei nostri schemi e delle nostre ideologie, che, se non messi in questione dall'interno, alla fin fine sono quelli che spengono il nostro sorriso.

La filosofia e l'arte fanno un passo indietro per lasciare spazio e tempo all'*altro*. Ciò non vuol dire solo mettere al centro l'uomo. La prima cosa a cui ho pensato non appena Emiliano mi ha raccontato pieno di ardimento l'idea di quest'opera è stata la famosissima opera di Raffaello “*La scuola di Atene*”. Quasi scherzando dissi all'amico: “La tua idea non è poi così originale, Raffaello ti ha preceduto!!”. Poi ho capito che scherzavo solo fino ad un certo punto. In fondo – e lo voglio dire con tutto il rispetto – quest'opera di Emiliano mi appare (e spero non solo a me) come la *Scuola di Atene* dei nostri giorni, ma con una fondamentale differenza... L'opera di Raffaello è uno dei culmini di quel Rinascimento che si contraddistingueva per il fatto di mettere al centro l'uomo, mentre l'opera di Emiliano non mette al centro semplicemente l'uomo, bensì mette al centro l'*altro* uomo – il che non è lo stesso.

Quest'opera di Emiliano per molti versi ci spiazza; certamente ha spiazzato me che pure seguo Emiliano almeno dal 1997. Spero con tutto il cuore che Emiliano riesca a realizzare questo ambizioso progetto e riesca ad esprimere efficacemente con i mezzi della sua arte tutta la forza che è certamente contenuta in questa sua idea.

Quelle che qui ho raccolto un po' alla rinfusa (secondo l'ordine con cui mi venivano alla mente) sono solo alcune delle suggestioni che quest'opera ideata (vorrei dire: sognata e da lungo tempo) dal caro Emiliano ha suscitato in me, anche se non in modo immediato – ci sono voluti circa due anni prima che io mi lasciassi convincere dall'amico a collaborare con lui a questo grande progetto.

Ma appunto perché si tratta di un *grande* progetto non possono bastare né le forze del solo Emiliano, né i miei modesti contributi critici; serve una vera e propria *équipe* che organizzi nei suoi molteplici aspetti non solo la realizzazione di quest'opera, ma la stessa campagna di solidarietà di cui l'opera sognata da Emiliano sta al centro. Questi miei appunti vogliono essere solo un modesto contributo alla realizzazione di un tale progetto.

[Ho voluto qui riproporre a mo' di testimonianza il testo da me scritto circa tre anni fa quando tutto era stato ancora soltanto sognato]

Stefano Valente

Il progetto in sintesi e il programma della mostra evento sono riportati a pag. 16

Un sorriso dall'Africa

Intorno ad un progetto d'arte & solidarietà

In questa breve nota vogliamo riassumere il significato ed il senso di una iniziativa del tutto particolare – intitolata appunto “*un sorriso dall'Africa*” – che nasce e prende le mosse da una *idea* dell'artista Emiliano Paolini.

L'*idea* consiste nel fotografare il sorriso di venticinque studenti di filosofia non ancora laureati. Queste fotografie in bianco e nero verranno ingrandite (2m x 2m) e stampate su tela. Venticinque bambini africani, poi, interverranno su questi sorrisi esprimendosi liberamente attraverso l'uso di colori e pennelli. In ultimo saranno contattati altrettanti filosofi di professione ad ognuno dei quali verrà chiesto di apporre la propria firma in calce ad una delle trentadue fotografie.

Una volta tradotta in opera questa idea, si organizzerà una raccolta-fondi attraverso libere offerte e i fondi raccolti serviranno ad avviare un progetto di solidarietà nella Repubblica Democratica del Congo dove opera il missionario laico Antonio Carovillano.

Qui vogliamo esclusivamente sottolineare il carattere peculiare di questa iniziativa. Non si tratta – almeno nelle intenzioni - di organizzare un progetto di solidarietà sull'occasione di un'opera d'arte: questo sarebbe ridurre l'opera a pretesto; non si tratta nemmeno di realizzare un'opera d'arte nobilitando l'operazione con finalità umanitarie il che non solo ridurrebbe questa iniziativa a semplice pretesto, ma sarebbe anche profondamente immorale.

Nelle intenzioni dell'artista non si dà l'opera d'arte senza il progetto e viceversa. Chi voglia cogliere a pieno il valore e la portata dell'operazione tentata da E. Paolini deve cercare di porsi all'interno di questa tensione.

L'opera non è disgiungibile dal progetto, perché non vuole essere soltanto un prodotto della creatività dell'artista (la creatività lasciamola ai creativi!), ma vuole al tempo stesso testimoniare l'altro (l'altro uomo). D'altra parte il progetto non è disgiungibile dall'opera perché l'opera vuole mettere in questione le modalità stesse del nostro testimoniare l'altro.

La consapevolezza di tale ineliminabile tensione porta l'artista a non ridurre a rappresentazione l'altro che si vuole testimoniare – l'altro deve restare oltre, non deve essere ricondotto ai nostri schemi, anzi li deve scompaginare. Ed infatti nell'opera di E. Paolini l'altro non è rappresentato eppure la sua assenza è massimamente presente a tal punto che da questa oltranza riceviamo in dono qualcosa (un sorriso appunto). In verità non si tratta di questo o quel dono. Ciò che l'Africa ci insegna - nel momento in cui ci viene a visitare attraverso quest'opera - non è cosa donare, ma come donare. Ci insegna cioè a donare *con gioia e gratuitamente* così come è gratuito e gioioso il gesto dell'artista nell'atto del creare.

Molto altro si potrebbe scrivere intorno all'idea di E. Paolini (e noi qualcosa abbiamo scritto) essa è un'idea veramente feconda e buona parte della sua fecondità sta nel fatto che essa resiste ad essere ricondotta all'ordine dell'economia, della politica, del progetto (fosse anche un progetto a carattere umanitario).

Rispetto a tale ordine questa idea sembra stare oltre e sembra essere altro. Eppure il voler realizzare tale idea (ma perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla? – si domandava Pasolini) porta inevitabilmente a confrontarsi con l'ordine della politica, dell'economia. L'idea non ha posto in tale ordine, lo eccede continuamente – rispetto a questo essa ha lo statuto dell'utopia. Eppure quando ci si attiva per realizzare tale idea è facile restare impigliati in dinamiche che ad essa non appartengono e che di fatto la tradiscono o deformano o strumentalizzano. Ciò è inevitabile. L'unico modo per far fronte a questa non facile situazione è *mettere in opera* questa stessa tensione avendo la consapevolezza di stare lavorando ad un *progetto improgettabile* che più che riposare su di un calcolo, ha il carattere arrischiato di una scommessa.

Stefano Valente

La Biennale di Venezia 2009

Tra le varie tipologie d'arte che si conoscono nessuna come la pittura sta assumendo un'altra veste connotandosi di elementi che con la pittura non c'entrano assolutamente. Anche alle Biennali di Venezia da un po' di anni si sente questo fenomeno e sembra che diventi “arte” solo ciò che sta al passo con le tendenze del momento quasi come se l'arte seguisse lo stesso percorso della moda.

La pittura sta man mano estinguendo il suo senso.

Scrivo perché trovo nella penna una possibilità di denuncia attiva altrimenti labile e vana se affidata al pennello. Molta della pittura di questi anni parla la stessa lingua degli articoli nelle riviste di costume. In un contesto che sta divenendo sempre più arena per l'invenzione e non per l'arte ho visto ed ammirato un uomo alla Biennale che sicuramente rimane tra i pochi superstiti della pittura, quella autentica e sto parlando di Miquel Barcelò, pittore puro e anche performer che proprio perché è un grande artista non ha bisogno di esprimersi a parole, quello che fa è già parola.

Tra gli italiani invece ho apprezzato Michelangelo

Pistoletto che in una stanza è riuscito a ricreare, intervenendo su degli specchi giganti una forza d'azione continua scandendo il tempo tramite la variazione di intensità dell'azione in uno spazio precostituito. Anche un video di due artisti spagnoli ha avuto successo per la sua stravaganza surreale. Come in un film di Mister Bean il quotidiano diventa un campo d'azione per l'espressione più totale del non senso facendo reagire la linearità del quotidiano con l'utilizzo delle “cose” domestiche in maniera insolita e non necessaria.

Emiliano Paolini

Riflessioni su “Un sorriso dall’Africa”.

A proposito della realizzazione artistica ” Un sorriso dall’Africa” di Emiliano Paolini di cui il giornale il Volo del Gabbiano e l’Associazione Terra d’Arte sono sostenitori, esprimo alcune considerazioni.

Le esperienze degli ultimi decenni sull’arte hanno visto un progressivo ridursi dei confini, una volta ben delineati, tra le varie arti.

Il quadro, caricato di elementi spurii come tele di sacco pietre, legni, cartoncini e quant’altro, è stato sempre di meno quadro dipinto, e la scultura è stata spesso, anche e non solo, pittura, e le fotografie dipinte e le tele fotografate, e le installazioni, e i video e le performance e tutte le tecnologie messe a servizio dell’arte hanno visto ridursi i loro confini e sempre più mescolarsi in complesse ed articolate forme espressive. Non è questa la sede per esprimere un giudizio sul valore artistico di tali sperimentazioni, ma è certo che nessuno nega la legittimità e il valore di tutto quanto possa arricchire il mondo dell’arte. Rilevo che anche l’iniziativa di Emiliano Paolini un sorriso dall’Africa si muove nell’alveo di queste variegata e spesso innovative tendenze. E tuttavia essa si distingue per la sue complesse e coinvolgenti implicazioni. C’è l’unione di fotografia e pittura, c’è il ritrarsi dell’artista che, portatore della sola idea, lascia ai bambini africani il compito di colorare i sorrisi sulla tela. C’è la firma dei filosofi che, nell’avvicinare la cultura alla vita, realizza l’esigenza rivolta a saldare le fratture tra vita e mondo accademico, che dai tempi di Fichte (“Discorsi sulla destinazione del ddotto” 1794) si è ripresentata a più riprese nel corso della storia recente. C’è l’impegno etico - sociale rivolto ad un’Africa martoriata da problemi enormi, nel rispetto della sua dignità e del suo autentico essere “Africa”.

Tutto ciò fa del progetto di Emiliano qualcosa di profondamente valido e di calato nella vita e diventa espressione di un linguaggio figurato volto a colpire le coscienze senza retorica e scontati stereotipi. Non siamo di fronte alle, estremamente legittime ma stereotipe, litanie della fame e dei bambini affamati alle quali siamo abituati da tempo e quasi insensibili, ma piuttosto ad una freschezza contenutistica ed espressiva che ridà vita e nuova linfa alla enorme varietà di contenuti e problemi di cui l’Africa è portatrice. E’ qui realizzata non solo una saldatura tra le arti, di cui prima si parlava, ma anche una saldatura tra le arti e la vita e l’arte diventa portatrice di valori e di temi etici e sociali.

E tuttavia proprio la validità indiscutibile di tale progetto e le sue complesse implicazioni non ci esimono dal porci una domanda di notevole portata. In tutte queste apprezzabili e valide operazioni, che ne è dell’arte? Essa rimane certamente occulta e nell’unione con altre categorie dello spirito perde la sua fisionomia e diventa qualcosa d’altro da ciò che è stata sempre per sua destinazione. Pur non volendo essere crociani, ed eccedere nella distinzione tra l’arte e le altre forme dello spirito, è innegabile che l’arte abbia dei suoi modi di essere, che qui appaiono poco presenti. Ne è ben convinto lo stesso Stefano Valente che, nel sostenere il valore di tale iniziativa, afferma che in questa occasione l’arte e la filosofia si fanno da parte per lasciare il posto all’altro. Si realizza così una idea estetica che si concretizza in un “*progetto improgettabile che più che riposare su di un calcolo, ha il carattere arrischiato di una scommessa*”.

Nella consapevolezza della singolarità e del valore di una realizzazione che eccede dai limiti di quanto siamo abituati a individuare come arte, ci accingiamo a sostenere e a dare il nostro appoggio a quanto possa favorire la buona riuscita dell’iniziativa.

Bruno Lanzalone

New York Minute

Avventurandosi nella coloratissima e per contrasto iconoclasta mostra al Macro Future di Roma, sulla nuova scena artistica newyorchese, si toccano le tendenze anche opposte dell’arte made in USA; all’interno di un clima culturale, che sembra rimasto fermo agli anni ’60, con punte di estrema provocazione stile Punk anni ’70. Le due tendenze prevalenti, una iconoclasta e concettuale, che vuole tutto decostruire, centrata sugli aspetti percettivi della visione, oppure fissandosi sul valore del messaggio contestatario, sulla demistificazione ecc., e l’altra ridondante di immagini estrapolate dal mondo dei fumetti enfaticamente coloratissima, richiamano alla mente le tendenze che in America si svilupparono parallelamente a partire dagli anni ’60 e che in Andy Warhol trovarono la loro sintesi e qui in diversi casi sono riproposte in modo “pleonastico”. Cosa che dovrebbe indurre a chiedersi se l’America attuale ha qualcosa da dire di “nuovo” o ripete il verso a se stessa, facendo accademia attraverso i suoi college universitari, dove lo spirito di sperimentazione diventato canone produce il già fatto, e le stesse provocazioni hanno il marchio di fabbrica. Perfino la pittura, che ha come principale ispirazione il mondo dei fumetti con i suoi graffitarì, non ha nulla di spontaneo, ma i suoi autori sembrano usciti dai college con la bomboletta spray in mano. Questa mostra sembra la continuazione esausta di una certa cultura americana, da una parte la rutilante, caotica e insensata realtà dei fumetti e dall’altra la volontà demistificatoria del concettuale, che assume forme paradossali volendo dissacrare ogni cosa, anche quella che non esiste più da un pezzo, come il valore estetico delle cose. Nel concettuale qualsiasi idea od opinione assurge ad “opera d’arte”, ammesso che esista o sia del tutto superato lo stesso concetto di essa, l’opera si riduce spesso a mero strumento di comunicazione di un contenuto, alle volte perfino banale. Bastava vedere molte opere contestative nella mostra, come il buddha bianco come possibile portatore di un fanatismo nazista, oppure volgendo il campo al pensiero speculativo sulla stessa arte, come per esempio l’opera che trasforma un quadro di Rothko in un sorta di relitto dell’azione della natura e del tempo, negandogli il suo valore di opera assoluta, ma ricorrendo comunque ad un altro artificio e dimostrando il valore altro dell’arte rispetto alla realtà. Se ho capito bene! Perché questo genere di opere concettuali non sono facilmente interpretabili. Quello che mi aspettavo e non ho visto è una notevole percentuale di opere di tipo tecnologico, considerando gli Stati Uniti la nazione tecnologica per eccellenza. Per chiudere, il livello generale della mostra mi è sembrato assai deludente.

Diego Petrucci

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)

Parte seconda.

Il ritorno violento della questione idolatrica è un problema oggi scottante e pervasivo, che appare in una doppia veste: la volontà diretta di distruggere le immagini, da un lato, o il fascino per il loro incantesimo, dall'altro. Sullo sfondo, l'economia relazionale (dinamica) - e non mimetica (geometrizzante) - dell'iconicità, cade assieme all'amministrazione politica della stessa. Iconoclasmo e iconofilia si contrappongono solo in quanto fenomeni storici di schieramento per la mimesi, mentre a livello della relazione che come vedremo ne è la struttura, la loro anima è comune, il loro sfondo il medesimo: economico, politico, soggettivo. L'analisi di questo sfondo è tutta da fare, è appena cominciata come risulta dal lavoro del '96 di Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, cui volentieri rimandiamo (alle cui spalle c'è probabilmente uno studio di Belting che ritroveremo tra poco): "siamo dunque ancora e sempre gli eredi dell'iconocrazia cristiana, stimolata nel suo interno stesso dai suoi profanatori più accreditati [...] Ebbene v'è qui un'urgenza, in assenza della quale si continuerà a balcanizzare il pensiero. Gli uni sogneranno d'icona, di corpo redento e di nuova etica, mentre altri si ubriacheranno di virtualità numeriche [...] I primi suoneranno a morto per la scomparsa dell'anima alla vista delle opere dei secondi che, a loro volta, deplocheranno l'incapacità retrograda e pavida dei primi, che continua a produrre un mondo che essi non sono più in grado di pensare." Non vengono forse colte qui, sia pure a grandi tratti, entrambe le posizioni, quella di Sedlmayr e quella di Bonito Oliva? C'è un'espressione profetica attribuita a Malraux, secondo cui il XXI secolo non potrà evitare di confrontarsi con l'esplosione di atteggiamenti religiosi ai più diversi gradi e livelli, laici ed ecclesiali senza distinzione. Esso - il secolo - dovrà così osservare, secondo la profezia, il reincantamento postmoderno della smagata modernità, un recupero delle potenze naturali, degli spiriti della terra, tutta una visione mitica, tutta una nuova opacità magica che i processi neoilluministici di secolarizzazione sembravano avere intaccato, nel fondo dello spirito europeo, e/o definitivamente consumato, e scacciato. Certo, bisognerebbe interrogare meglio André Malraux sulla portata apocalittica della sua immagine, sul senso di quella secolarizzazione totale che vi si indovina per logica, e del suo rovescio catastrofico, per controsofferenza: il *contrappassum* del chi la fa l'aspetti. Ma, ce lo siamo già domandati nella prima parte di questo scritto, ed ora lo diciamo in una nuova forma: i processi secolari del disincento sono, a rigore, 'processi', posseggono cioè una loro inesorabilità del tipo della bobina che si svolge attorno al proprio asse, di fronte a cui ci sarebbe solo da correre ai ripari per raffrenarne la corsa, al fine di restaurare lo status quo ante della propria potenza, ancora magicamente inespressa? Una questione del genere riteniamo sia stata evasa da entrambi gli storici di cui stiamo leggendo i testi.

Sedlmayr, da un lato, ha potuto formulare, nel *Memorandum*, il suo programma politico iconoclasta nei confronti dell'arte aniconica tout court, così demonizzata. Producendo, in certo modo - è l'altro lato -, una critica ante litteram alla proposta di Bonito Oliva di generalizzare l'atteggiamento manierista nei confronti del mondo.

Il critico italiano cercò di indebolire la visione apocalittica sedlmayriana, quella di una perdita del centro, del disperdersi cioè, secolarizzante, del moderno, che invece ora egli vede come virtù, capace di snodare i lacci dell'oggettività tramandata, e proprio attraverso un manierismo elevato alla dignità d'una nuova religione. Egli opera la sua critica direttamente nel testo sul *Traditore*, indirettamente - secondo noi - attraverso la proposta di un'arte santa generalizzata come chiave interpretativa d'ogni *Kunstwollen*. Se Sedlmayr lega la volontà d'arte alla fede, al rapporto cioè tra l'uomo e la propria esteriorità oggettiva e salvatrice, Dio, guardando ai processi di disincento e di perdita del rapporto rispettoso col divino essenzialmente come una novità dei tempi, Bonito Oliva la ricollega al rapporto tra l'uomo e la sua esteriorità storica, e alla necessità della santità artistica per un guadagno di libertà, 'operare' sul linguaggio ottico, liberare la creatività che salva. Ecco la proposta di Bonito Oliva nel considerare, in senso extrametodico (soggettivo), lo stesso atteggiamento ironico e ribelle dell'artista moderno, vuoi come la cura dalla propria stessa accidiosa follia melanconica, vuoi come una delle ultime forme di resistenza possibili nell'occidente moderno. L'ironia manierista cade allora non solo sul modo bizantino nell'arte, che è pur sempre un linguaggio ottico che vuole dominare col suo contenuto, ma sullo stesso canone prospettico rinascimentale, colto anch'esso nel suo momento impositivo. Bisogna infatti considerare ciò, che "già nel secolo XI Bisanzio possiede un'estetica filosofica dell'immagine, quale in Occidente si sviluppò solo nel Rinascimento", ed è questa filosofia, questa teologia per la precisione, che Bonito Oliva mostra già essere il bersaglio polemico dello stesso operare artistico, cosa di cui il suo collega tedesco non avrebbe avuto contezza nella corretta valutazione dell'opera di molti importanti artisti del Novecento.

Nella terza parte del presente lavoro, affrontando il tema dell'ornamento torneremo a parlare di Malraux e del suo *Le Musée Imaginaire*, ma è comunque interessante, per ora, l'accento a quanto esposto da Alessandro Olivieri Pennesi, invitato a discutere del suo libro *Il Cristo del New Age*. La profezia di Malraux, per esempio, secondo Olivieri Pennesi aiuta a mettere a fuoco l'esistenza di una "spiritualità ecologica cattolica che quasi accoglie la divinizzazione del mondo creato nella figura della madre terra (e non si vede perché poi non debba innalzare l'archetipo universale della Vergine Madre al posto della vergine Maria) [...] In genere, chi accede a queste tesi elimina inoltre il peccato originale, sostituendolo con la 'benedizione originale'. Allora l'uomo, se è buono e non ha bisogno di grazia alcuna, deve occuparsi da sé di recuperare la scintilla di Dio *ab initio* posta in lui. La dialettica tra natura e grazia è obliterata. Esiste pure una *teologia dell'energia*, che richiama i flussi cosmici cari al New Age [...] un'idea non cattolica di autosalvezza che finisce per sedurre certi ambiti ecclesiali [...] il cristianesimo ridotto a religione non può in nessun modo proteggersi dalla New Age, non può difendersi perché essa porta in sé ~~lo spirito di un'epoca che non intende contrastare un mondo religioso definito~~

Da parte sua “Malraux [...] fa capire quanto comune possa essere l’adesione a una fede che sia pagana, precristiana (alla creazione originaria si sovrappone un’*reincantamento*’ del mondo, recuperando una visione mitica che la prima evangelizzazione aveva messo da parte), magica [...] dove è previsto il culto luciferino. Lucifero non sarebbe il male, ma l’altra faccia stessa di Dio”. Sicché la *demiurgicità*, “il tentativo di divinizzazione dell’uomo che il New Age propaganda, tramite una trasformazione che può attuarsi con un lavoro su se stessi, avviene con un recupero dell’idea di alchimia”. Il libro di J. Redfield *Profezia di Celestino*, è una vera e propria “bibbia gnostica contemporanea, dove dopo nove gradi si arriva all’illuminazione perfetta [...] spiritualizzazione dell’uomo che diventa pura energia un tentativo gnostico di risalire alla scintilla divina.” Gnosi e autosalvezza, rivelazione del Cristo stesso a livello dell’io più profondo, come autoconoscenza di sé. Pochi anni dopo lo scritto di Malraux sul museo, che è del 1947, Jacques Lacan, che aveva fatto tesoro dell’esperienza delle avanguardie artistiche (frequentava, tra gli altri, Pablo Picasso e Salvador Dalí), innanzitutto dell’esperienza del surrealismo, nel 1953 avrebbe denunciato le idee circolanti in campo clinico sulla presunta struttura immunitaria – costituente – dell’io come quella struttura equivalente ad una religione della libera impresa: “le Moi est la théologie de la libre entreprise”.

Ora è interessante quel che afferma un altro storico d’arte tedesco, Hans Belting, in uno studio sul rapporto tra l’immagine e il culto all’interno di quella che egli chiama l’era dell’immagine, che sarebbe precedente all’era dell’arte che dal tardo Medioevo giunge a noi passando per le avanguardie primonovecentesche e dove – a suo dire – non c’è vero e proprio ritratto (al di là del genere ‘ritratto’), non c’è più raffigurazione della persona e dove infatti – si precisa meglio – “per ‘immagine’ si intende principalmente il ritratto personale: l’*imago*. Essa – importante tale aggiunta – raffigurava solitamente una persona, e come tale perciò veniva anche trattata.” Attenzione: *come tale perciò veniva anche trattata*. È in questo senso e solo in questo che l’immagine-volto “divenne l’oggetto privilegiato della pratica religiosa. In tale contesto, era venerata come immagine di culto e distinta dalla narrazione per immagini o *historia* che poneva la storia sacra innanzi agli occhi dell’osservatore-‘lettore’.” Allora ecco che la nascita dell’arte “presuppone la crisi dell’antica immagine e la sua nuova valorizzazione come opera d’arte nel Rinascimento. Essa è legata alla rappresentazione dell’artista nella sua autonomia e alla discussione sul carattere di arte della sua invenzione.” Perché, infatti, l’immagine che precede l’era dell’arte, a rigore, non è il prodotto dell’intenzione dell’artista (che come demiurgo non è considerato né tende a considerarsi), non è cioè veramente fatta da mano d’uomo: è strutturalmente ‘acheropita’. Mentre le immagini di vecchio tipo – perché da un certo momento in poi tendono a diventar tali, ad *invecchiare* –, vengono distrutte dagli assalti iconoclastici dei riformatori, nello stesso periodo sorgono immagini di un nuovo tipo, destinate alle raccolte d’arte. Da quel momento in poi si può parlare di un’era dell’arte che dura ancora oggi. A precederla fu l’era dell’immagine.” Quindi l’inizio dell’età moderna sembra darsi in uno con una crisi, la crisi dell’antica immagine e “in questo ambito l’icona orientale occupa uno spazio più ampio di quanto

forse il lettore si attenda.

Ma essa viene spogliata di quell’aura romantica in cui gli amanti dell’icona continuano ad avvolgerla, perché – e qui Belting (le tesi della Mondzain le abbiamo appena riconosciute) dice qualcosa a nostro avviso di decisivo – è solo attraverso una nuova comprensione che è possibile restituire allo sguardo in modo non deformato il ruolo da essa svolto nella storia europea dell’immagine.”.

La questione dell’immagine-volto e della sua crisi, che ritroveremo in Sedlmayr a proposito dell’ornamento perduto della colonna architettonica come simbolo dell’umanità, la incontriamo ora di nuovo tornando in Francia, dove oggi soprattutto, in ambito estetico, c’è chi parla di pericolo neognostico in rapporto precisamente a quella considerazione ‘relazionale’ dell’immagine. Incontriamo qui, in altri termini che passeranno per Malraux (il chiuso, l’aperto), una analoga distinzione a quella vista in Belting tra le due epoche (l’immagine, l’arte). Dalla crisi dell’immagine dobbiamo però passare alla crisi dei musei nell’epoca della globalizzazione della cultura. *Malaise dans les musées* è il titolo di un libro di Jean Clair, la cui parte conclusiva è affidata alla figura clinica dell’accidia. Se Bonito Oliva affida il proprio incipit teorico alla figura clinica della mania, qui troviamo la sua controfigura, il suo ‘pendant’ oscillatorio. Sullo sfondo la fascinazione moderna per l’immagine e il ‘sarkasmos’ antico. Qui incontriamo toni e conclusioni drastiche che ricordano per alcuni versi ciò che abbiamo criticato nel Sedlmayr. Anche Clair passa per Malraux – dicevamo – , partendo però da Nietzsche. Nel 1872 Nietzsche tenne una conferenza nella Società Accademica di Basilea sul futuro della scuola, e più in generale degli istituti preposti all’istruzione. “Ma – scrive Clair – la parola *Bildung* in tedesco vuol dire ben di più che ‘istruzione’. Include anche la cultura e la formazione dell’uomo colto. A Basilea si era sparsa la voce che la popolazione di Parigi aveva dato fuoco al Louvre e distrutto in maniera deliberata alcuni dei massimi capolavori dell’umanità. La conferenza si svolse sotto il segno di ciò che Nietzsche chiamò un *Kulturherbstgefühl*, il sentimento che si stesse vivendo l’autunno della nostra cultura. Nietzsche tracciava in quell’occasione il quadro di un sistema educativo che era ormai guidato esclusivamente dal piacere dell’immediato profitto materiale e dalla necessità di apprendere rapidamente”. Queste considerazioni, così estreme, non impediscono a Clair di articolare alcune riflessioni degne di nota (che si riallacciano bene a quanto avevano visto con Evdokimov a proposito, per es., della *maniera bizantina* sopravvissuta nell’arte occidentale; e di tali sopravvivenze si occupa anche Belting). Egli scrive: “è la religione che è un’invenzione dell’arte e non l’arte che è l’invenzione di una liturgia. L’arte è nata dall’invisibile, e deve conservare in sé la sua parte di inafferrabile. A quale sguardo erano rivolti i gatti mummificati e avvolti di bende che venivano sepolti nelle tombe egizie? Le armi, i gioielli, le effigi dipinte, i tessuti, le sculture? Era per un Dio, ancora nel XII secolo, che si dipingevano, appena distinguibili nella penombra di una cappella abbarbicata chissà dove, gli angeli di Michele o Giorgio, o che si conservavano reliquie in una cripta oscura. Questi capolavori, invisibili, erano stati dipinti al solo scopo di compiacere un dio dell’invisibile.

Due diversi modi di vedere il visibile, per dirla con Malraux, si dividono il mondo: l'*estetica del chiuso* e l'*estetica dell'aperto*. L'*estetica del chiuso* ricorda quegli oggetti naturali detti 'geodi': sassi grezzi e di forma irregolare, insignificanti e chiusi su se stessi. Ma se li si spezza, rivelano un nucleo fatto di cristalli di quarzo viola, che ci conquistano.

Sono così le chiese orientali, a Bisanzio, a Ravenna, a San Marco, simili alle moschee e alle case dei paesi musulmani. I muri esterni non lasciano indovinare nulla degli splendori che custodiscono al loro interno. Così *riad*, giardini e case. La facciata, ciò che ci sta di fronte, ciò che ci guarda, è stata messa lì per dissimulare dei tesori che ci saranno presentati solo una volta che avremo varcato la soglia. Proprio come i volti degli esseri umani, velati anch'essi, che non lasciano indovinare i tratti particolari dei loro possessori". L'attenzione qui deve farsi massima perché è il punto che anticipavamo da ricollegare, peraltro senza grandi difficoltà, alla logica personologica dell'immagine preartistica dischiusa con Belting, il punto dove accostare l'era dell'immagine all'estetica del chiuso: *proprio come i volti degli esseri umani, velati anch'essi, che non lasciano indovinare i tratti particolari dei loro possessori*. Ma "l'Occidente ha scelto l'altra strada", che Malraux avrebbe indicato come estetica dell'aperto (e Belting come era dell'arte), ed ecco che, a partire da questa scelta, secondo Clair, è la crisi (del museo, dell'immagine): "il museo si è annullato, l'intimità si è squadrinata, il segreto è svanito, ma l'interno è ormai vuoto. Così si presentano al nostro sguardo le architetture civili degli edifici contemporanei: immense facciate di cristallo, vetrine senza fine, sfavillii accecanti, ma sono senza valore", senza 'Ornament' si potrebbe aggiungere in quanto ritrovano qui, pari pari, la polemica di Sedlmayr contro il funzionalismo di A. Loos in architettura e la sua riduzione a 'Verbrechen', crimine, delitto, peccato. "Perfino i giardini chiusi, nelle città – continua Clair –, si sono aperti, offerti ormai a tutti gli sguardi. Gli edifici culturali e culturali, infine, hanno preso l'aspetto di vetrine che sbaragliano gli ultimi scampoli d'ombra. Il Beaubourg, gabbia di vetro, metà esoscheletro e metà prolasso uterino, tutto rivolto all'esterno, fu il prototipo di questa architettura dell'accecamento. Trent'anni dopo, pone ai suoi utenti gli stessi insolubili problemi che poneva alla sua apertura. Il museo contemporaneo, come architettura, si presenta quindi come uno sguardo capovolto, rigirato come si rivolta un guanto. Non è più il luogo dello sguardo, è il luogo dell'inversione dello sguardo [...] Malraux aveva inventato il museo immaginario, il museo *without walls*, come recita la traduzione inglese, il museo senza muri. Ed ecco arrivato il tempo del museo senza collezioni". Ma l'Europa paga un caro prezzo a ciò, in termini salute mentale. La crisi del museo è anche crisi dell'io europeo, crisi *generalizzata* e, soprattutto, di ordine gnostico. Clair introduce qui uno degli elementi clinici essenziali nella riflessione teorica di Bonito Oliva sul manierismo, che comportava anch'essa, come si vedeva, un elemento di generalizzazione che partiva dalla psichiatria heideggeriana di Ludwig Binswanger. "L'Europa, che ha dimenticato o cancellato dalla propria memoria questo nome inconsueto, è – scrive dunque Clair – solita all'accidia. È la melanconia mortifera, la noia, la prostrazione dello spirito che genera la pigrizia del cuore. In origine, l'accidia, per i Greci, era la negligenza,

l'indifferenza, l'oblio delle attenzioni dovute ai morti.

Per Omero, era lo stato di un cadavere lasciato senza sepoltura. L'Antichità aveva trovato un rimedio: il sarcofago era una tomba la cui pietra, secondo le credenze, aveva il dono di consumare lentamente il corpo. I Lumi, dal canto loro, inventeranno il cenotafio, dal greco *kenos*, 'vuoto': non un cadavere senza tomba, non una tomba che consuma lentamente il corpo, ma una tomba senza corpo. Senza contenuto. Questo è il museo oggi: non ci si va più a cercare delle opere per trovare risposta all'enigma della vita e della morte, ci si va per mettersi di fronte al vuoto. La tentazione allora si fa forte: attribuire delle virtù a questo vuoto, conferirgli un senso di infinito, dedicargli un culto, farne la base di una nuova gnosi." Ecco, in modo ancora più pregnante, il reincantamento di cui ci ha parlato Olivieri Pennesi. Solo che qui, in Clair, il discorso appare meno critico, più schematico. Nel teologo la demonologia prodotta sembra costituirsi davvero come critica dell'esistente, come difesa sì della dottrina cristiana, *ma* come critica, come simbolicità operante e *non* come sapere. Nello storico d'arte l'iconoclastia invece *si positivizza* pericolosamente, diventa a tratti seduttiva. È il medesimo problema 'iconoclastico' presente in Sedlmayr in modo dichiaratamente guerresco, in Bonito Oliva in un modo più sottile, in quanto nel testo sull'arte santa egli attribuisce l'atteggiamento fobico per le immagini anche ai difensori delle stesse. Ed è nel giusto, solo che l'odio per l'immagine lo ipostatizza, quasi per un lapsus, lo riduce quasi ad astratta ostensione (se non vogliamo dire 'religiosa' ostensione), indicandolo al limite in modo *positivo*, come da fuori. Il problema, in Bonito Oliva, allora, se si vuole è anche più grave che altrove, perché più sottile, più nascosto, più sofisticato. Clair, a tratti, si muove come Sedlmayr: "Il museo, nel suo rapporto con il tempo e la morte, è un cenotafio, vuoto di ogni presenza. Celebra la gloria della creatività umana, ma si esime ormai dal mostrarne qualche esempio. Il culto esclusivo dell'uomo, celebrato dall'uomo e per l'uomo, ha preso l'aspetto del *sarkasmos* antico [...] una specie di panottico. Il vuoto è diventato *fascinum*, vertigine di una voragine infinita che pretende di salvare. L'arte moderna, in molte delle sue manifestazioni, da Newman a Yves Klein, da Duchamp a Fontana, è un'apoteosi del nulla." Sì, del nulla. Occorrerebbe interrogare, però, lo statuto di questo nulla, per esempio in Duchamp. *Marginalia a Dada*, un testo del 1978 di Cacciari che deve assolutamente essere letto insieme ad un testo evoliano del 1923, *A proposito di 'Dada'*, a cui peraltro il primo molto probabilmente si ispira, mette in crisi un'interpretazione che volesse ridurre a semplice 'fascinum' il Nulla dadaista di cui potrebbero dare prova di sé alcune opere dell'avanguardia. Fondamentale la riflessione sul 'montage'. Ce ne eravamo occupati nella nostra *Nota ad Hans Sedlmayr. 'Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica' del 1962*, il numero 'zero' della serie di questi articoli, ce ne occuperemo analizzando *Un'estasi ornamentale* di Bonito Oliva.

Michele Bianchi e Paolo Fattiboni

BOLDINI E GLI ITALIANI A PARIGI

Roma, Chiostro del Bramante
14 novembre 2009 – 14 marzo 2010

Donne! Donne eterni Dei! Boldini e Mancini a confronto.

Il tema della mostra sono sicuramente le donne. “Donne, donne eterni Dei”. Così si rivolge Figaro alla intrigante Rosina nel Barbiere di Siviglia, così cantano in coro gli spasimanti dell'affascinante Anna Claveri nella Vedova Allegra. Giovani, belle, fascinosi; dive pubbliche e private dai seni morbidi e dai colli di cigno. Donne colte dall'occhio amabile dell'artista che privilegia la grazia e la bellezza sulla drammaticità o il realismo. Figure sospese nel tempo, collocate nell'intimità della casa, in una passeggiata solitaria, con le amiche, o al culmine di una serata mondana. Si tratta quasi sempre di donne borghesi o nobili, non c'è spazio nella cultura della *Vieille France*, per le contadinelle o campagnole tanto amate dai macchiaioli.

Il rarefatto mondo della buona società francese di fine e inizio secolo si cristallizza in queste immagini che superano il tempo e diventano emblema di quel lasso magico di storia che si conclude tragicamente con la prima guerra mondiale: La Belle Époque.

L'eterno femminino è colto nella sua profumata fragranza da una serie di artisti italiani che hanno più o meno amato Parigi. Una serie di fortunati personaggi dei quali Boldini è senza dubbio il principe.

Non è molto (2005) che la Galleria Nazionale d'arte Moderna ha dedicato una bella mostra all'artista ferrarese che, abile non solo nell'arte ma anche nella promozione di se stesso, ha saputo creare uno stile veloce e compendiario che, al culmine della sua carriera, sdogana definitivamente la pittura dalla pastoie della forma definita. La creazione di moltissime opere dalla veloce esecuzione e dall'eleganza palpabile lo hanno decretato il più ricercato pittore di ritratto del tempo e il più adorato dalle donne di cui comprendeva a fondo la psicologia. Del suo stile restano tracce nella pittura pubblicitaria dei decenni successivi che ne ha ampiamente raccolto l'eredità.

Nel bel ritratto di Emiliana Conca de Ossa l'artista scarnifica l'immagine che appare dilavata e metallica come nelle figure di Cosmè Tura. I volti di Boldini, pur ricchi di colori, sono costruiti con ombre e chiaroscuri guizzanti, dove il nero è sempre presente e la brumosa Ferrara non è mai dimenticata.

La mostra si presenta quindi come una grande carrellata di donnine della Belle Époque, quasi un contrappunto di tipologie femminili raccontate da pittori che hanno sicuramente amato i loro soggetti evidenziandone aspetti diversi. Quasi assenti le figure maschili...

Tra questi pittori italiani in Francia la più grande differenza si nota tra i pittori per così dire *borghesi* come De Nittis, Boldini, Zandomenighi e i pittori *bohémien* che invece di frequentare salotti, teatri e concerti, vivono nei loro atelier o osservano la vita di tutti i giorni.

Tra questi Vittorio Corcos, Paul Helleu, Leon Bonnat, Telemaco Signorini, Serafino De Tivoli,

Tra questi ultimi c'è un artista napoletano che rappresenta un personaggio d'eccellenza: le figure sobrie da lui rappresentate acquistano una grande statura eroica, talvolta di grandiosa umanità. Il clima dei suoi dipinti non è più festaiolo e leggero ma diviene prego di umori drammatici. E' il caso degli splendidi capolavori realizzati da Antonio Mancini. I protagonisti sono spesso dei bambini come nello *Scugnizzo con il salvadanaio*: la loro realtà, talvolta semplice e misera, è trasfigurata dalla corposa materia cromatica e dagli ombrosi volumi anatomici che si traducono in magica elegia.



La mostra racconta anche trasversalmente la Francia che alla fine dell'ottocento rappresentava il luogo dell'arte, della cultura, della scienza e diviene un modello per i pittori italiani che sono attirati nella capitale francese anche dalle Esposizioni Universali che vi si tengono periodicamente e che ne promuovono l'immagine. La presenza di personaggi d'ogni genere consente un confronto entusiasmante e Parigi diviene crocevia di mille iniziative, un vero laboratorio letterario e artistico nel quale convivevano tendenze artistiche molto diverse le une dalle altre.

Il percorso espositivo della mostra presenta opere provenienti da collezioni private, quindi difficilmente accessibili al vasto pubblico, che saranno esposte accanto ad importanti prestiti provenienti da Istituzioni Italiane come la Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, la Galleria degli Uffizi, ed Internazionali, quali il Musée d'Orsay.

L'allestimento, con parati a righe o *ramage* rigorosamente in stile e citazioni in sagoma lignea di oggetti di interni d'epoca, contribuisce alla creazione di un percorso che ci ricorda ninnoli gozzaniani e, non ultime, le vecchie care “buone cose di pessimo gusto”. Un itinerario da svolgere in punta di piedi alla scoperta delle belle maliarde che turbarono l'anima e il corpo dei nostri bisnonni.

Scheda informativa:

Sede esposizione: Chiostro del Bramante, Via della Pace, Roma.

Mostra a cura di Francesca Dini.

Il catalogo Silvana Editoriale.

Alessandra Cesselon

alexandrella@yahoo.it



Risponde Alessandra Cesselon

D. E' vero che in tutti gli artisti c'è un ramo di follia?

Woitec il polacco

R. Ad alcuni sembra che ciò che crea l'artista, ma anche lo scienziato, sia strano o incomprensibile: questo dipende dal fatto che il legame tra il mondo reale, in cui tutti vivono, e l'interpretazione che ne fornisce l'artista appaiano cose totalmente diverse. L'artista sovverte i luoghi comuni; da questo l'idea dell'artista folle.

La follia, attribuita nello specifico a molti artisti, attraverso la storia: tra i casi più noti è quello di Caravaggio, il cui carattere aggressivo, fuori dalle regole, è documentato dalle fonti in varie occasioni ben prima dell'omicidio da lui perpetrato; in questo caso il suo temperamento non si riflette in maniera evidente nella sua pittura che rimane di grande rigore estetico e rappresentativo. Nel notissimo caso di Van Gogh invece, il suo stato di evidente disturbo psichico, si riflette direttamente sulle opere che nei colori e nelle forme rivelano una visione del mondo che appare anomala, ma che restano in ogni caso dei capolavori.

La leggenda della follia dell'artista nasce da una visione romantica della figura del creatore; un personaggio visto come crogiuolo di genio e sregolatezze, mentre si possono citare decine di grandissimi uomini e donne di tutti i tempi che pur essendo grandissimi innovatori hanno avuto una vita normalissima, quasi all'insegna della mediocrità.

Di solito l'artista crea un mondo altro, del tutto personale e diverso da quello reale: è proprio questa la caratteristica che rappresenta la peculiarità di ciascun esecutore e potrebbe avvalorare il luogo comune della follia per chi non comprende e non possiede doti di elaborazione del vero.

In realtà si può affermare che l'uomo/artista può essere anche persona fuori dalle regole ma che la necessità della pratica esecutiva, della tecnica, dello studio, della ricerca che viene espletata nell'esecuzione della sua arte richiedono almeno una parte di assoluta lucidità.

Quale forma d'arte o stile è più legato alle donne?

Mirella C.

Non ci sono forme d'arte legate alle donne in assoluto. Certo è che nella storia dell'arte del passato le artiste più note come Artemisia Gentileschi o Rosalba Carriera si sono dedicate soprattutto alle scene allegoriche, di genere, ai paesaggi e ai ritratti.

L'uso del pastello o dell'acquerello sono stati per anni appannaggio delle signorine di buona famiglia dell'800. Le fanciulle venivano educate a queste tecniche come forma di educazione di base ed eseguivano opere graziose ma spesso didascaliche che non rivelavano doti di particolare creatività.

Oggi la donna con il superamento dei ruoli è molto più attiva nell'arte anche nel campo delle installazioni, video-art, fotografia digitale ecc.

Molto interessante il suo contributo nelle équipe d'artisti e nei movimenti del '900 in cui svolsero spesso anche ruoli di rilievo come ad esempio nel dadaismo o nel futurismo. Purtroppo comunque non emergono che pochi personaggi di spicco nel settore.

Le figure femminili invece sono sempre state presenti nei ruoli della gestione del patrimonio artistico italiano e internazionale. Non è un caso che ai vertici delle sovrintendenze e nella direzione di grandi musei nazionali ci siano sempre più spesso delle donne.

Alcune di esse, appassionate e coltissime, si sono rivelate e si rivelano abili amministratrici e infaticabili organizzatrici ed hanno contribuito in maniera sensibile alla diffusione dell'arte, anche nella sua dimensione didattica, presso il pubblico.

Famosa tra tutte è stata Palma Bucarelli direttrice dagli anni '60 della Galleria Nazionale d'arte Moderna di Roma.

Alessandra Cesselon

Scrivi a - La Transcritica -
via Nisida 41 - 00139 - Roma
Rete cultura @ gmail.com

Il sacro e il divino nell'arte contemporanea.

L'arte contemporanea si esprime tra l'altro in una fondamentale bipolarità. In essa si manifesta sia la possibilità di esprimere le pulsioni più profonde e basse ed elementari dell'animo umano, sia quella di rendersi espressione delle scaturigini divine dell'essere e quindi delle sue forme più pure ed elevate. La seconda alternativa, mi spinge ad alcune riflessioni sulla presenza del sacro e del divino nell'arte di oggi. A tal fine intendo partire dalla distinzione tra santo e sacro ritenendola fondamentale.

Il sacro vede la presenza di Dio o del divino in un luogo, in un oggetto, in parole. Il sacro è la realtà sensibile del divino: un tempio sacro, un'immagine sacra sono la realtà sensibile in cui il divino è presente. Scrive lo storico delle religioni Julien Ries **"Lo storico delle religioni coglie il sacro poiché questo si manifesta. E' attraverso la fenomenologia della manifestazione che egli comprende la natura del sacro. Constatiamo ancora una volta la differenza tra un approccio teologico e un approccio fenomenologico. Il teologo orienta la sua riflessione sul divino, sulla natura divina, su Dio(2)... Lo storico delle religioni, al contrario, si volge alle ierofanie, numerose ed eterogenee.** " La santità invece è una dimensione dell'anima un modo di essere in cui l'essere dell'uomo si riveste di attributi divini.

Nell'articolo "Il sacro e il santo nei sacramenti cristiani" per l'Osservatore romano, scrive il teologo Inos Biffi: "Ne parliamo dalla prospettiva cristiana, per osservare subito che il valore assoluto è il "santo", ossia lo stato di grazia, di comunione con Cristo, di vita secondo lo Spirito" "Diverso è invece il valore del "sacro". Esso ha una funzione mediativa."

Così ad esempio se le icone medioevali sono espressione del sacro è in esse evidente la funzione mediativa.

Nell'arte contemporanea invece la rottura delle immagini iconiche con l'astrattismo e l'accesso alla metafisica attraverso l'arte (Malevich, Kandiskj, arte zen), permettono un più diretto rapporto tra l'immagine e l'oggetto di essa. Il sacro si spoglia della sua devozionalità per diventare qualcosa di più intimo, una porta più diretta col divino e l'occasione di un'esperienza: il suo rapporto con la santità è più stretto. Non c'è più bisogno di immagini sacre perché quest'arte è fuori dal mondo e dalla storia e dal divino umanizzato. Ma proprio perché è fuori della storia può cogliere il divino nella sua profonda scaturigine. Spesso è anche priva di devozionalità. L'Assoluto non ha bisogno di devozione. L'Assoluto è . Il rapporto che si instaura con esso è quasi scientifico. Questo si riscontra nel buddismo, quello delle origini o del piccolo veicolo (Hinayana) che è tra le religioni storiche, quella meno devozionale, realizzandosi attraverso un'analisi delle condizioni obiettive che rendono possibile il rapporto col divino.

L'arte contemporanea fondamentalmente aniconica, ha permesso lo svincolarsi dell'espressione dal culto dell'immagine storica che appare mediatrice tra l'uomo e Dio.

Il rapporto diventa diretto. Ciò si manifesta in una consapevole presa di coscienza, nell'astrattismo dell'inizio del Novecento. Vedi Kandiskj e Malevich. In Malevich la ricerca dello spirituale nella sua fonte si esprime nella progressiva purificazione dell'immagine che ridotta ai suoi elementi semplici tende progressivamente a scomparire fino alla manifestazione sensibile della pura superficie, come avviene nel quadrato nero su fondo bianco. Scrive Malevich : "Non ci sono più immagini della realtà, non ci sono più rappresentazioni ideali, non c'è nient'altro che un deserto. Quel deserto però è riempito dallo spirito della sensibilità non oggettiva, che lo penetra tutto." (Malevich " Il suprematismo, ovvero il mondo della non rappresentazione" 1920) Il nulla delle immagini di Malevich fa pensare al nirvana buddista. Non c'è più nulla che sorregga, le immagini sono purificate fino al limite del rappresentabile, un altro passo e si precipita nel vuoto. Come nel nirvana buddista non ci si aggrappa a concetti. (Dio, anima ecc.). Naturalmente con Malevich in queste conclusioni estreme l'arte è azzerata, precipitando, con la distruzione delle forme, nella sua negazione. Ma questa di Malevich è solo un' esperienza limite che non può, per sua natura, erigersi a norma dell'operare artistico, ma può essere soltanto espressione di un'esigenza. La tradizione dei monocromi, anche essa peraltro caduta in un vicolo cieco, sembra avere nella ricerca di Malevich la sua radice.

Questo carattere di semplificazione espressiva lo si riscontra nell'arte zen dove non è tanto in ballo l'alternativa tra arte iconica e aniconica quanto quella delle modalità realizzative dell'arte iconica o aniconica. E qui c'è una spontaneità che essendo spontaneità dell'uomo autentico è espressione del divino e comunica attraverso il segno il divino. Possiamo allora veramente parlare di un'arte che è strumento dell'Assoluto, intesa come linguaggio dell'Assoluto, che attraverso di esso parla all'uomo. La spontaneità nell'arte zen non è spontaneismo, ma implica un rapporto diretto con la fonte senza la mediazione del pensiero, della "mente". Il pensiero discorsivo, la mente, serve alla conoscenza del creato, ma non del creatore.

Il rapporto con l'Assoluto è intuitivo, non discorsivo, mentale. La "raison du coeur" che Pascal considera essenziale al cristianesimo diventa, pur con le opportune differenze, centrale in molte dottrine orientali e con questo l'intuito, l'afferrare, il possedere, quasi per un contatto diretto (vedi l'estasi in Plotino) la realtà ultima, il fondamento, l'essere. L'arte zen si muove in questa direzione. E' una finestra. La sua spontaneità offre a chi la osserva la spontaneità di chi ha realizzato il satori (Illuminazione), l'identificazione col Tao. Sperimentare attraverso l'arte questa realtà profonda significa avvertire nel mondo della manifestazione la presenza del non manifestato.

E' questa la spontaneità del mistico e artista Sri Chinmoy (1931 - 2007) che ha fatto dell'arte una via di rivelazione dell'Assoluto. Nell'arte di Sri Chinmoy, che spesso produce opere di una freschezza e limpidezza espressiva straordinarie, ciò che è essenziale è proprio questa valenza metafisica dell'arte, per cui essa è elevata da un livello di pura manifestazione del mondo umano, per diventare espressione di ciò che è oltre l'umano e cioè la realtà noumenica nella sua più autentica scaturigine. Ma questa non è una mistica dell'arte, proprio perché non è attraverso l'arte che si realizza l'Assoluto, ma perché l'arte ne rivela la presenza, **fa avvertire il bisogno della sua ricerca**. L'arte allora può essere propedeutica alla mistica, o "ancilla" della mistica. Allora l'arte può essere rivelazione. Oltre la rivelazione storica, la rivelazione mistica, c'è anche la rivelazione dell'arte, essa in fondo può rivelare all'uomo la dimensione del divino.

Ma se anche l'arte delle icone può rivelare la presenza del divino, questa manifesta il divino attraverso immagini mediatrici, in qualche maniera lo lega al mondo, lo umanizza e lo rende comprensibile e vicino alle esigenze umane. Anche l'arte aniconica contemporanea ha funzione di mediazione, ma essa si ricollega direttamente alla fonte o pretende collegarsi ad essa. Essa, liberando l'artista dalla sua soggezione al sacro, appare rivelazione del divino nella sua scaturigine più profonda e può costituire l'espressione di una esperienza, di un fuggevole rapporto con l'Assoluto.

Un posto a parte merita l'arte come ancilla della mistica, nella sua interpretazione romantica. E' innegabile, che l'arte, nella sua funzione fascinatrice e trasfigurante, può, nella pienezza dei mezzi espressivi diventare ancora una volta il luogo di una rivelazione. Qui, nell'arte romantica non si esce dalle forme fenomeniche, ma tali forme espresse al meglio delle loro possibilità appaiono il linguaggio di una potenza, la potenza trasfigurante del divino nel linguaggio più eccelso delle sue forme. Una sinfonia ,ad esempio di Beethoven, o l'opera carica di mistero di un Turner, possono trasmettere a chi guarda o ascolta il brivido dell'infinito e di Dio. E tali esperienze allora possono anche apparire l'espressione di un'estetica sensista e materialista, ma è innegabile che per loro natura sembrano piuttosto la rivelazione dell'ineffabile, di ciò che supera ogni definizione.

L'arte appare quindi come la torpedine socratica, può procurare quella scossa salutare, quello scuotimento o brivido che fa avvertire la forza travolgente di un bene intravisto e poi perduto.

Bruno Lanzalone

Come un'aquilone sul Maxxi

E' sempre interessante sentire un'artista che racconta la sua opera, restituendo il significato e il senso del suo lavoro....

C'era molta gente alla conferenza stampa e all'inaugurazione del MAXXI il 12 novembre 2009 con l'architetto anglo irachena Zaha Hadid, che ha ricordato e ringraziato tutti quelli che hanno contribuito alla realizzazione dell'opera: da Pio Baldi a Patrick Scumacher, col quale ha convissuto attimo per attimo ogni singola linea, ogni momento della lunga gestazione durata dieci anni.

L'architetto ha posto l'accento inoltre sul prezioso contributo delle imprese che hanno tradotto in pratica l'idea di fluidità rendendo anche più fluido a volte l'aspetto burocratico.

"Ecco il tema della fluidità credo sia molto importante e simbolico, perché si trattava di elaborare un nuovo progetto urbano per dedicare all'arte un vero e proprio campus."

"Questo quindi non è un oggetto. Questo è un campo che deve poter ospitare più progetti."

Ora l'opera è consegnata al pubblico e alla non facile gestione di questo organismo tanto complesso e ricco di stimoli.

Molto pubblico è intervenuto anche nelle due giornate di apertura straordinaria di sabato 14 e domenica 15 novembre: un evento eccezionale perché il MAXXI aprirà le proprie porte a maggio 2010 con la prima esposizione.

Il MAXXI nasce come museo nazionale dell'Arte del XXI secolo, il primo museo statale che si occupa del contemporaneo in Italia.

Per la sua conduzione è stata creata una Fondazione, la cui gestione sarà mista con il 70% di intervento pubblico e il 30% privato.

All'interno del museo risiedono due diverse istituzioni complementari fra loro: il MAXXI arte e il MAXXI architettura, che si è occupato in particolare di acquisire alcuni archivi molto importanti di architetti italiani come per esempio quelli di Carlo Scarpa e Aldo Rossi e si occuperà di promuovere mostre e concorsi di architettura contemporanea.

La storia del Maxxi affonda le sue radici nel 1997, quando il Ministero della Difesa cede l'area della caserma Montello al ministero di beni culturali.

L'anno seguente viene bandito un concorso internazionale vinto da Zaha Hadid. L'idea alla base del progetto, come ha ricordato l'architetto, è il tema della fluidità.

Zaha Hadid pensa l'organismo architettonico come un campo di forze all'interno del quale lancia dei vettori, delle linee di forza che incontrano un ostacolo e immediatamente cambiano direzione. Lo spazio quindi si sviluppa su un andamento sostanzialmente orizzontale ed è dato da un intreccio di linee sinuose che s'intersecano fra loro e che generano una struttura complessa: un primo livello, un secondo livello e infine un terzo livello che dialogano tra loro in più punti del manufatto.

Il materiale protagonista è il cemento trattato in maniera pionieristica perché si è trattato di lavorare questo materiale per renderlo fluido, per renderlo capace di avere una resa quasi morbida. Il cemento, autocompattante, ha un'elevatissima deformabilità grazie alla quale è stato possibile realizzare le pareti curve.

L'impasto è una miscela tradizionale, ma sono stati aggiunti degli additivi che l'hanno reso particolarmente fluido e specchiante. Il gioco delle trasparenze inoltre si evidenzia in più punti della struttura: dalla copertura ad alcuni scorci vetrati. Tra gli spazi espositivi dedicati all'arte contemporanea c'è una terrazza a tre gradoni che scende verso il basso con parapetti in vetro trasparente che rimanda all'idea della permeabilità.



Non è facile disegnare la pianta del museo, ricordare lo spazio, quello che rimane però è la sensazione di essere quasi spinti, inghiottiti. Sembra quasi che lo spazio attiri lo spettatore e lo conduca attraverso l'ambiente espositivo. Lo sguardo non si ferma e le pareti curve rendono mutevole lo spazio in un "continuum" che sembra accompagnare lo spettatore, ma nello stesso tempo lo disorienta.

Al primo livello c'è solo un punto dove il piano di sopra coincide perfettamente con la galleria del livello inferiore, per il resto non c'è nessun altro momento in cui si verifichi ciò. Le gallerie espositive sono completamente cieche, la copertura è vetrata e molto particolare: si sviluppa con un grigliato superiore e due strati di vetro tra i quali scorre dell'aria in modo da abbattere il carico termico dei raggi solari. Inoltre c'è una tenda filtrante e i brise-soleil orientabili che modulano la luminosità ed integrano la luce naturale con quella artificiale. Il funzionamento della copertura è gestito da un software attraverso il quale si può impostare le condizioni luminose e questo consente di creare illuminazioni diverse all'interno del museo. La copertura può prevedere anche la creazione di buio totale necessario, per esempio, per la visione di opere video.

L'arte e l'architettura contemporanea hanno bisogno di spazi espositivi versatili e in questo senso si è pensato di dare una risposta sia con il sistema della copertura sia con le guide sospese in alto, con binari che sono elettrificati e portanti. Si può pensare quindi di far scendere dall'alto un pannello video oppure delle pareti in modo da costruire lo spazio per assecondare le esigenze curatoriali che si presenteranno di volta in volta. Nelle gallerie c'è poca presenza di cemento perché è stato ricoperto come una pelle bianca da pannelli di cartongesso. Nell'intercapedine creata trovano posto tutti gli impianti, in modo da non vedere assolutamente nulla di tutto il groviglio di fili colorati e dell'impiantistica. Quando si arriva infine all'ultimo livello in un'enorme sala completamente in aggetto rispetto a tutto l'edificio, e con un dislivello interno di 4 metri, si ha la sensazione di essere sospesi e di salire verso l'alto, verso il cielo.

Anche questa è un'ennesima sfida lanciata dalla struttura architettonica ai curatori, perché è chiaro che le pareti curve, il tipo d'illuminazione particolare, il senso di spaesamento e di disorientamento che c'è in questi spazi.... sono tutte sfide lanciate a chi dovrà allestire qui le mostre. L'inserito nel pavimento di una vetrata rettangolare che attraversa trasversalmente la sala, offre un suggestivo spaccato verticale di tutto l'edificio. Da questo punto privilegiato si ha la sensazione di riappropriarsi di tutto lo spazio: dalla hall alla sala conferenze del piano terra, alle sale espositive del secondo livello. Tutto in un colpo d'occhio. Dopo questa visione verticale alzando lo sguardo si è attratti dalla parete vetrata inclinata verso l'esterno che conclude lo spazio e che contribuisce ad esaltare la sensazione di "volare" come un aquilone sulla città.

Silvana Calò

Alla ricerca della bellezza.

(Prolegomeni ad un definitivo ritorno)

L'amico e filosofo Stefano Valente nel rispondere con due articoli a mie precedenti riflessioni indulge a momenti polemici ai quali è dovuta una opportuna risposta.

Premetto che, nel manifestare le mie opinioni sull'arte contemporanea, non sono solito abbandonarmi a lamentazioni, o disperazioni, o indignazioni, e che esprimo i miei dissensi con forza e decisione in merito a ciò che dell'arte contemporanea non mi convince, come spesso evidenzio i miei positivi apprezzamenti di fronte a ciò che di grande e di bello l'arte contemporanea ha prodotto nella sua storia. Ciò che respingo decisamente è l'informe reverenza di fronte a tutto ciò che l'arte contemporanea ci propina a volte con arroganza e presuntuosa sufficienza, quasi che il rifiutarsi di accettare in maniera acritica tutto quanto ci è oggi proposto nelle biennali e triennali e quadriennali, sia segno di sprovvedutezza e ingenuità o di semplicismo estetico. E' un gioco questo sleale che squalifica chi non sta al gioco, ancora prima di dare inizio ad esso.

Il mio articolo *addio alla bellezza*, pubblicato nel numero 5 di questo giornale, veniva dalla constatazione che risultando nelle concezioni estetiche contemporanee la bellezza non più essenziale all'arte, essa, la bellezza, si è allontanata dall'arte e non appare più presente nella maggior parte dell'arte contemporanea. Esprimevo quindi in forma un po' retorica e caricata il mio rammarico per il tramonto della bellezza dalle manifestazioni artistiche, sulla base della convinzione che essa è pur sempre a mio avviso, nonostante tutto, il principale motivo di valutazione di ciò che può dirsi veramente arte. Non ritengo opportuno soffermarmi sui motivi di tale convinzione non essendo questo l'obiettivo del mio discorso oggi.

Non capisco comunque perché l'amico Stefano mi attribuisca cose non dette. Io non ho parlato nell'articolo sopra citato di bellezza intangibile, assoluta o di monte Parnaso. Quando parlo della bellezza non mi riferisco alla bellezza intangibile, assoluta ecc. ma alla bellezza come oggetto di esperienza che in particolare nei musei trabocca nell'ammassarsi di cose belle, anche se l'espressione cose belle sembra scandalizzare l'amico Stefano.

Non credo di avere una concezione feticistica o reificante o ingenua della bellezza, né intendo la bellezza come una cosa o una specie di soprammobile. Ma tuttavia è innegabile che in qualche maniera la bellezza si lega alle cose e che ci sono cose brutte e cose belle o che appaiono a noi belle o brutte. Qualunque opera d'arte visiva è tale quando si concretizza in una cosa, si cristallizza, si materializza, si reifica in un prodotto cioè, proprio così, in una cosa, che sia percepita e quindi generi in noi il sentimento del bello così che si esprima nel giudizio di gusto. Altrimenti non avrebbe senso alcun giudizio estetico. In qualche maniera la bellezza è legata alla nostra esperienza, fa parte di essa e anche andare in un museo è fare esperienza, *riflettere* sulle cose belle. (La bellezza come espressione sensibile non può non legarsi a un'immagine e cioè all'immagine di una cosa che generi in noi un giudizio di gusto. Altra cosa è la bellezza etica o la bellezza di un'anima o la bellezza del vero in senso platonico. Ma il discorso qui verte sulla bellezza dell'opera d'arte che è per forza legata al sensibile). Ma, dire cosa bella, non significa dire che la bellezza è una cosa o un soprammobile.

Se la bellezza si lega alle cose, però non si identifica con le cose, ma ne costituisce, non un freddo predicato semplicemente, bensì un'anima profonda, una misteriosa natura, che solleva la cosa dalla sua comune materialità.

Recarsi in un museo a vedere opere d'arte possibilmente belle non è quindi una reificazione dell'arte e della bellezza, né feticismo ingenuo, ma è riconoscere che in un certo luogo la bellezza, *soggettiva o reale che sia*, vive e palpita negli oggetti d'arte, *ma non è essa stessa un oggetto, ma è l'anima degli oggetti* e profondamente vive in essi e li anima, quindi non è semplicemente *cosa*, e trasmette la sua forza a chi la osserva e quindi è *dinamica e non statica e può diventare forza nobilitante e purificatrice dell'agire umano nel mondo*.

Così anche chi va in Chiesa va in un luogo destinato al sacro e al divino che dispone l'animo a una più intima e raccolta comunicazione col divino e poi ad una più intensa trasmissione del divino nella quotidianità.

Tutto ciò non è un allontanare la bellezza dalla vita, dalla esperienza, ma disporsi ad acquisire la capacità di vivere la bellezza nella vita in maniera più vera ed autentica. Solo un vero pittore può cogliere ad esempio le straordinarie sfumature e varietà di verde che animano la natura nell'alternarsi delle stagioni o la straordinaria varietà dei colori del mare, osservare cioè la bellezza che vive nelle cose e sentirne la presenza divina e quindi operare nel mondo. Tutto ciò non è nell'artista uno starsene sul Parnaso ma osservare e ascoltare la bellezza nel mondo, e comunicare questa esperienza, senza retorica, ad altri, e ciò non per puro estetismo, ma come sprone a una sperimentazione più profonda della bellezza nel mondo e quindi come lievito per una crescita delle personalità più matura ed armonica. (Sentire la forza potente e trasfigurante della vera arte è anche rifiutare l'inganno concettuale di molta arte contemporanea, la pochezza, la freddezza intellettualistica, l'inganno di percorsi mentali contorti e abusati. Sento in vari critici di arte contemporanea freddezza e distacco, come se analizzassero un campione ematico o una equazione di matematica). Sentire la forza potente trasfigurante della vera arte può enormemente essere di stimolo all'azione nel mondo ed essere purificazione della forza vitale in noi ed elevazione del nostro essere.

Ha ragione quindi l'amico Stefano quando afferma che nell'esperienza della bellezza è in gioco il senso del nostro essere nel mondo. Ma forse la bellezza tradizionalmente intesa escludeva questo? E allora che ne è dell'idea di Dio come bellezza esemplare? Non è forse questo che dà senso al nostro essere nel mondo? Ma certamente nell'esperienza oggi della bellezza è in gioco la **problematicità** del senso del nostro essere nel mondo perché noi viviamo nell'epoca del nichilismo, nel mondo della "morte di Dio" e questo ci può portare a rinunciare a convinzioni fondanti. Ma è certo che **il nichilismo non esclude la bellezza come esperienza**, può escludere al massimo la concezione della bellezza come bellezza intangibile, assoluta ecc., ma questo non è scontato e comunque è un altro discorso.

Stefano dice che alla bellezza contemplativa, va contrapposta la bellezza in altre forme, cioè la bellezza come esperienza esemplare, la bellezza dinamica che si lega alla vita, si cala nella realtà e diventa esperienza dell'esperienza.

Che l'esperienza della bellezza possa essere esemplare è come sfondare una porta aperta, perché la bellezza è sempre in qualche maniera esemplare, come lo era il kalos kai agatos dei greci antichi, o lo era la bellezza idealizzata del Rinascimento, epoca in cui forse come in nessun'altra la bellezza entra nella realtà e fa da modello alla vita. Perfino nel comportamento la bellezza diventa nel Rinascimento regola di vita come ci insegna Monsignor Della Casa nel suo "Galateo" o il Castiglione nel suo "Cortegiano".

Anche l'asceta che vive isolato dal mondo può essere esemplare, tanto che oggi ad esempio migliaia di pellegrini vanno a Subiaco a visitare il sacro speco dove visse S. Benedetto in meditazione e in preghiera per alcuni anni, o la grotta dell'Averna dove S. Francesco ricevette le stimmate. E di una visita in un luogo qualcosa resta alla fine. E' innegabile allora che lo stesso atteggiamento contemplativo della bellezza non può non avere rapporti con la realtà. E Benedetto XVI scrive "L'uomo, dunque, riconosce dentro di sé il riflesso della luce divina: purificando il suo cuore, egli ritorna ad essere, come era al principio, una limpida immagine di Dio, Bellezza esemplare".

La preoccupazione poi di fare della bellezza qualcosa di dinamico e di legato alla quotidianità, in contrapposizione ad una pretesa staticità e astrattezza della bellezza tradizionalmente intesa, ha portato praticamente e teoricamente ad una concezione della bellezza che della bellezza non sembra avere più niente e che tende a confondersi coi valori orientativi dell'esistenza cioè con componenti morali e sociali, con spunti di riflessione, o addirittura col gusto del paradosso, dell'ironia, con la capacità di disorientare, dello "spiazzare", col far "riflettere", come ad esempio può essere avvenuto coi fantocci di bimbi impiccati agli alberi da Cattelan.

E con quest'ultima considerazione pongo fine per conto mio ad una polemica che ho forse incautamente sollevata, ma che comunque ritengo sia apportatrice di numerosi stimoli di riflessione, per cui invito altri, facendomi da parte, ad intervenire, se ne hanno voglia, sulle questioni dibattute dall'amico Stefano e da me.

Bruno Lanzalone

Progetto d'arte e solidarietà **"Un sorriso dall'Africa"**

Il progetto in sintesi ed il programma della mostra-evento

Titolo: Un sorriso dall'Africa.

Location: Galleria d'arte contemporanea "Il Mitreo", via Marino Mazzacurati n. 61-63 e Biblioteca Corviale (XV° Municipio) via Marino Mazzacurati n. 76 nella città di Roma.

Periodo: dal 16/12/2009 al 01/02/2010 (presso la Galleria "Il Mitreo" per quanto riguarda la mostra) e dal 18/12/2009 al 29/12/2009 (presso la Biblioteca Corviale per quanto riguarda il ciclo di conferenze-dibattito).

Obiettivo: realizzare una mostra-evento nei locali della Galleria "Il Mitreo" dove saranno esposte 20 delle 25 tele che compongono l'opera dell'artista Emiliano Paolini intitolata "Un sorriso dall'Africa". L'opera consiste nel fotografare il sorriso di 25 studenti di filosofia non ancora laureati. Queste foto in bianco e nero verranno ingrandite e stampate su tele di 2 metri x 2 metri. Dei bambini africani poi getteranno liberamente su queste foto degli spruzzi di vernice colorata. In ultimo saranno contattati dei filosofi di professione ad ognuno dei quali verrà chiesto di apporre la propria firma in calce ad una delle foto. Altre 4 tele saranno esposte nei locali della Biblioteca Corviale dove si svolgerà un ciclo di incontri articolato in quattro conferenze-dibattito su vari argomenti comunque dedicati ad approfondire un tema centrale, il seguente: "Un sorriso dall'Africa: la condizione delle donne in Kivu (R. D. C.)". Un'ultima tela sarà colorata e firmata in occasione della inaugurazione della nostra iniziativa, che avverrà il 16/12/2009 alla Galleria "Il Mitreo", nei cui locali si svolgerà non solo il *vernissage*, ma anche un incontro conclusivo (*finissage*), momento per fare un primo bilancio di questa articolata iniziativa che andrà a coprire un periodo di circa un mese e mezzo. Inoltre sarà organizzato anche un laboratorio ludico-creativo dove gli alunni di alcune scuole elementari del XV° Municipio e non solo verranno sensibilizzati attraverso l'arte e la libera espressione della propria creatività ad alcuni temi al centro del nostro progetto d'arte e solidarietà.

Finalità: tutto ciò al fine di informare e sensibilizzare l'opinione pubblica sui gravi problemi che travagliano la Repubblica Democratica del Congo, portando l'attenzione in special modo sulla situazione

attuale in cui versa la regione del Kivu (a Nord-Est del grande paese africano) con particolare riguardo alla condizione della donna in quella regione, in modo da far conoscere e denunciare la insostenibile situazione di prostrazione ed abbandono a cui sono costrette non poche donne congolesi, spesso vittime indifese di abusi, violenze e stupri oppure ridotte a bestie da soma.

Inoltre le 25 tele potranno essere donate a tutti coloro i quali vorranno contribuire liberamente alla nostra iniziativa. I fondi raccolti in questo modo (ovvero attraverso libere donazioni) serviranno ad avviare un progetto di solidarietà nella Repubblica Democratica del Congo ad opera del missionario laico Antonio Carovillano (membro dell'associazione "Insieme al terzo mondo – onlus"). Si tratta di sostenere attraverso un esperimento di micro-credito alcune donne congolesi abitanti nella regione del Kivu; donne che sono vittime di violenze, stupri e abusi di ogni tipo. Il nostro progetto si propone anche di contribuire attraverso l'acquisto di due camion alla nascita di una cooperativa di donne congolesi, attualmente costrette a trasportare enormi pesi sulla schiena per molti chilometri al giorno, in modo tale da sollevare queste donne dalla loro condizione di fatica e prostrazione.

I fondi così raccolti saranno consegnati alla persona del missionario laico Antonio Carovillano, membro dell'associazione "Insieme al terzo mondo – onlus" [piazza Nunziata n. 4 cap. 16124 Genova Codice Fiscale 95072840101 Banca Carige filiale 394 Brugnato (SP) ABI 06175.4 C.A.B. 49720.6 c/c 4984/80] e attraverso Antonio Carovillano e alla associazione appena citata raggiungeranno la Repubblica Democratica del Congo in modo da portare felicemente a termine l'intero progetto "Un sorriso dall'Africa".

Target: tutti i cittadini, le associazioni, le istituzioni, le scuole e le aziende private interessati in qualche modo agli obiettivi e alle finalità del nostro progetto e in modo particolare: le associazioni di congolesi (come "Salotto Africano") e non solo (come la "Rete per la pace in Congo"); la comunità cattolica congolese di Roma; L'associazione "Insieme al terzo mondo – onlus" e molti altri. I responsabili delle istituzioni (circoscrizionali, comunali, provinciali, regionali, nazionali) nei dicasteri delle politiche culturali, delle politiche sociali, della educazione scolastica, delle pari opportunità, delle relazioni internazionali.

Programma:

16/12/2009, ore 18;00-22;00 presso la Galleria "Il Mitreo" – inaugurazione (*vernissage*) della mostra-evento "Un sorriso dall'Africa".

Dal 17/12/2009 al 31/ 01/2010 la mostra sarà visitabile dal lunedì al venerdì dalle ore 18;00 alle ore 20;00 e inoltre martedì e giovedì anche dalle ore 9;00 alle ore 13;00 esclusi i festivi e i prefestivi (in cui sarà comunque possibile visitare la mostra anche se solo su appuntamento e previa verifica della disponibilità dei locali della Galleria).

18/12/2009, ore 18;30-20;00 presso la Biblioteca Corviale – inizio del ciclo di incontri: "Un sorriso dall'Africa: la condizione delle donne in Kivu (R. D. D.)" con la conferenza-dibattito sul tema: "L'arte oggi: tra creatività e testimonianza dell'altro".

21/12/2009, ore 17;30-19;30 presso la Biblioteca Corviale – conferenza-dibattito sul tema: "La condizione della donna nella Repubblica Democratica del Congo".

28/12/2009, ore 18;30-20;30 presso la Biblioteca Corviale – conferenza-dibattito sul tema: "La situazione attuale nella Repubblica Democratica del Congo ..

29/12/2009, ore 17;30-19;00 presso la Biblioteca Corviale – conferenza-dibattito sul tema: "Educare alla solidarietà attraverso l'arte" (con questo incontro si conclude il ciclo di conferenze).

01/02/2010, dalle ore 18;00 alle 21;00 presso la Galleria "Il Mitreo" – *finissage*, incontro conclusivo per riflettere sul senso e la riuscita della mostra-evento "Un sorriso dall'Africa".

[In data da destinarsi – comunque prima che inizi il periodo delle vacanze natalizie - presso la Galleria "Il Mitreo" sarà organizzato un laboratorio ludico-creativo messo a disposizione di alcune scolaresche del XV° Municipio e non solo dove gli alunni potranno essere sensibilizzati attraverso l'arte e la libera espressione della loro creatività alle tematiche solidali implicate dalla nostra iniziativa]

Mostre a Roma

1) **Alexander Calder.** 23 ottobre 2009 - 14 febbraio 2010, Palazzo delle Esposizioni.

2) **Gino Marotta**
MACRO. Via Reggio Emilia. II Piano D: Dal 13 Ottobre 2009.

3) **Macrowall: Alessandro Pessoli.**
MACRO, via Reggio Emilia. II Piano S: Dal 13 Ottobre 2009.

4) **Boldini e gli italiani a Parigi.** 14 novembre 2009 - 14 marzo 2010. Chiostro del Bramante, Via della pace.

6) **Niki de Saint - Phalle.** Museo del corso, via del corso 320. Fino al 17 gennaio 2010.

) **Marianne Werefkin.** L'animazione dell'avanguardia. Museo di Roma in Trastevere, piazza s. Egidio 1. Fino al 14 febbraio 2010.

6) **Giacomo Balla,** Genio futurista Museo dell'ara pacis - Fino al 31 gennaio 2010.

7) **Renato Mambor** Auditorium parco della musica fino al 1 gennaio 2010.

8) **Sandro Chia.** Della pittura, popolare e nobilissima arte. Galleria Nazionale D'Arte Moderna. Valle Giulia. Dal 16 dicembre 2009.al 28 febbraio 2010.

9) **Giovanni Guerrini.** Nuova Galleria, Campo dei Fiori. Fino al 19 gennaio 2010.

Conoscenza

Eppure ho saccheggiato per bene i dizionari,
i poderosi volumi li ho aperti
della scienza, ma niente di me ho conosciuto soltanto
qualche nuova connessione neurale,
ma il mondo non l'ho visto
e fare l'oro non serve,
meglio osservare il piombo che cade
e pesa e il ferro
e il brulichio del tempo la memoria il dolore la paura;
e il cosiddetto amore.

Ugo Lanzalone da "Ustioni"

Tel quel

Quando finalmente dèsti
il mondo apparirà:le cose come sono
il fiore fiore e dolore il dolore, sapremo
che ciò che ci accecava
era la nostra idea da noi creata, era
la nostra mente idolatra.

Ugo Lanzalone da "Ustioni"

Musa salernitana II

Ci sono le tue orme sulla sabbia
che ancora le conserva
quando leggera andavi
accanto al passo mio
pesante e irrequieto:
Né l'onda e i venti
né il traffico distratto degli umani
le cancellò.
E' qui e resta il tempo
in queste rive
su cui lasciasti
le tracce dell'eterno.

Ugo Lanzalone da "Ustioni".

Le Ali della Libertà

Ieri, mia madre passeggiava sul lago
e raccoglieva conchiglie.
Mi parlava di gatti e d'uccelli,
profumava di vento
e di sole

Oggi a Nemi non ho incontrato gabbiani
sul molo.
La pioggia battente
ha lavato il dolore del cuore
che vola di nuovo lontano.

Sulla sabbia
Solo antichi passi leggeri
rincorrono
i sogni dell'alba

Finalmente ho trovato
nel muover dell'onda
le mie antiche radici:

Le larghe Ali della Libertà

Alessandra Cesselon



Emiliano Yuri Paolini - Tele - "Un sorriso dall'Africa"



Perché Acqua naturizzata®?

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

Stampa: FOTOLITO IMMAGINE, Firenze

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



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



Acqua Naturizzata®

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

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



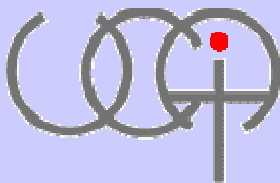
Chiamando

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

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