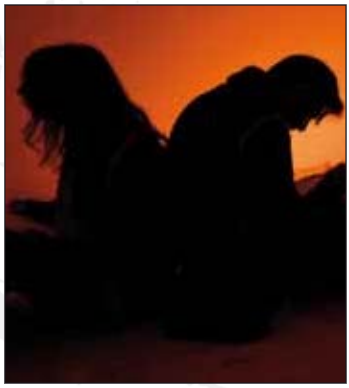
a cura di
Caterina Arcuri, Giulio De Mitri

INCONTRI D'ESPERIENZA

CON L'ARTE CONTEMPORANEA



GANGEMI EDITORE

L'arte non è un godimento, un piacere, né un divertimento;
l'arte è una grande cosa.
È un organo vitale dell'umanità che trasporta
i concetti della ragione nel dominio del sentimento.

(L.N. Tolstoj)

Promozione e organizzazione

MINISTERO DELL'UNIVERSITÀ E DELLA RICERCA
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE

CATTEDRA DI PITTURA
CATTEDRA DI TECNICHE E TECNOLOGIE
DELLE ARTI VISIVE CONTEMPORANEE

Idea, progetto curatoriale ed editoriale
Caterina Arcuri, Giulio De Mitri

Artisti invitati
Lucilla Catania, Fernando De Filippi, Andrea Fogli

Studenti selezionati per i workshop
Michela Abbruzzese, Raffaella Ameduri, Francesco Barilaro, Giuseppe Barilaro, Nicola Bevacqua, Leonardo Cannistrà, Antonella Cefalì, Martina Chirico, Carmela Cosco, Anna Vittoria Cossari, Valeria Dardano, Alessandra De Vito, Francesca De Fazio, Alessandro Donato, Simone Oscar Fabietti, Gianluigi Ferrari, Francesco Gabriele, Irene Gariano, Manuela Garritano, Daniele Giglio, Francesca Giordano, Emanuela Greco, Simona Massara, Vincenzo Piacente, Marco Pileggi,Tyron Pironaci, Alessia Scalese, Valentina Siniscalchi, Maria Teresa Sorbara, Luca Stillo, Greta Teti, Antonio Tolomeo, Erika Trimigliozzi, Antonio Varano

Contributi alla realizzazione delle edizioni d'arte
Danilo De Mitri, Giuseppe Spatola, Riccardo Tonti Bandini

Collaborazioni ai laboratori didattici
Franco Cimino, Giuseppe Negro, Lucia Rotundo

Contributi critici
Simona Caramia, Roberto Lacarbonara, Graziano Menolascina

Segreteria operativa
Giuseppe Grillo

Progetto grafico
G.D.M.

Crediti fotografici
Adolfo Oliverio (pp. 6, 14-15, 24), Marco Ronda

Riprese video
Raffaele Colao. Adolfo Oliverio

© 2014 Cattedre di *Pittura* e di *Tecniche e tecnologie delle arti visive contemporanee*

Edizioni
Gangemi Editore Spa, Piazza San Pantaleo n. 4 – Roma
www.gangemieditore.it

La pubblicazione "Incontri di esperienza con l'arte contemporanea" è un progetto culturale e di ricerca interdisciplinare, realizzato nell' a.a. 2012-2013 dai docenti Caterina Arcuri (Cattedra di Pittura) e Giulio De Mitri (Cattedra di Tecniche e tecnologie delle arti visive contemporanee) con la collaborazione delle Cattedre di *Tecniche dell'incisione-grafica d'arte* e *Plastica ornamentale*.
La pubblicazione è l'interfaccia delle attività svolte, ulteriormente arricchita da contributi critici ed esperienziali.

La pubblicazione è edita a scopo scientifico, didattico e culturale ed è distribuita gratuitamente ad Istituzioni culturali, scientifiche e di alta formazione artistica e musicale.

Si ringraziano tutti coloro, che a vario titolo, hanno contribuito alla buona riuscita del progetto e in particolare il critico Lorenzo Madaro del magazine *exibart*.

Nessuna parte di questa edizione può essere memorizzata, fotocopiata o comunque riprodotta senza le dovute autorizzazioni.

In copertina: momenti dei *workshop*.

a cura di
Caterina Arcuri, Giulio De Mitri

INCONTRI D'ESPERIENZA
CON L'ARTE CONTEMPORANEA

LUCILLA CATANIA
FERNANDO DE FILIPPI
ANDREA FOGLI

ACCADEMIA DI BELLE ARTI
CATANZARO
19 novembre – 18 dicembre 2013

GANGEMI EDITORE

Sommario

Introduzione
Progetto come patrimonio
7 Anna Russo

Presentazione
Un laboratorio di idee, esperienze e creatività
9 Caterina Arcuri, Giulio De Mitri

Incontro d'esperienza
Epifania del fuoco
17 Fernando De Filippi

Immagini
19 *Lectio magistralis, workshop, edizione d'arte*

Contributo critico
Fuoco, geometria ed incompletezza
27 Roberto Lacarbonara

Incontro d'esperienza
Ascoltare il luogo
33 Andrea Fogli

Immagini
35 *Lectio magistralis, workshop, edizione d'arte*

Contributo critico
Ogni cosa
43 Graziano Menolascina

Incontro d'esperienza
La scultura e la sua trasmissione
49 Lucilla Catania

Immagini
51 *Lectio magistralis, workshop, edizione d'arte*

Contributo critico
Nell'istante fisso del tempo
59 Simona Caramia

62 Note biografiche

Progetto come patrimonio

Anna Russo *

Il significativo progetto culturale "Incontri d'esperienze con l'arte contemporanea", ha tracciato tra le tante attività interdisciplinari realizzate nell'anno accademico 2012-2013, un segno profondo tra i nostri studenti e le nuove modalità di relazione con il mondo dell'arte contemporanea.

I colleghi Caterina Arcuri e Giulio De Mitri hanno ideato e curato con passione e alta competenza un progetto che ha offerto ad un gruppo selezionato di studenti l'opportunità di interagire, operare e sperimentare i tanti saperi dell'arte con tre noti artisti, realizzando un intreccio fra le diverse forme espressive e la loro reciproca contaminazione, che è uno degli aspetti centrali e ricorrenti del *fare* artistico e didattico contemporaneo.

Infatti arte, didattica e produzione artistica sono state le segmentazioni guida in cui si è sviluppato l'articolato progetto, offrendo un ampio quanto vario repertorio culturale tra etica ed estetica che ha consentito agli studenti un serrato dialogo, analisi, riflessioni e confronti con diversificate tecniche e linguaggi visivi, nonché un forte impatto emozionale.

Fernando De Filippi, Andrea Fogli e Lucilla Catania, gli artisti invitati, nei tempi indicati dalla loro disponibilità, hanno costruito tra parola e immagine percorsi artistici e didattici funzionali all'apprendimento e a specifiche abilità della cultura visiva.

Il progetto nel suo diversificato e articolato percorso ha visto protagonisti i nostri allievi alle prese con i linguaggi dell'arte contemporanea e afferenti ai singoli maestri: dall'azione-gesto di De Filippi, all'intrigante riflessione sulla materia di Catania, alla visionaria favola segnica di Fogli.

Ancora un volta l'arte contemporanea ci ha dato conferma e consapevolezza di quanto essa possa essere funzionale al processo di crescita come a quello professionale, arricchendo così il bagaglio culturale nel segno attivo della creatività.

* Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro

Presentazione

Un laboratorio di idee, esperienze e creatività

Caterina Arcuri, Giulio De Mitri

L'arte è l'espressione del pensiero più profondo
nel modo più semplice.
(Albert Einstein)

Premessa

Incontri d'esperienza con l'arte contemporanea è il titolo di un ciclo di eventi interdisciplinari integrati ai corsi accademici istituzionali, realizzati con la collaborazione e la partecipazione di noti artisti, appartenenti a geografie, generazioni, formazioni e linguaggi visivi diversi. In questa prima edizione – a.a. 2012-2013 – promossa ed organizzata dalle Cattedre di Pittura e Tecniche e tecnologie delle arti visive contemporanee dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, l'invito è stato rivolto a Fernando De Filippi, Andrea Fogli e Lucilla Catania. Tre incontri, strutturati come luoghi dell'esperienza dell'arte, in cui prende vita il coinvolgimento operativo dell'allievo, ma anche una nuova idea di cultura, che salda insieme mente e mano, logica e fantasia per una cultura che si organizza secondo il principio della ricerca, utilizzando strumenti di lavoro tradizionali e innovativi. Un *vis-à-vis* tra l'artista, gli studenti, i docenti e gli operatori culturali del territorio.
Gli incontri hanno avuto tre distinti momenti:

Lectio magistralis: l'artista ha raccontato, attraverso un intrigante *excursus*, se stesso, la propria ricerca, le connessioni tra arte e vita, tra sapere e saper fare. "L'esperienza dell'arte ci fa muovere nel *nuovo*, modifica i punti di vista sulle cose e sugli eventi, dà alla vita il senso dell'avventura, dello stupore e della meraviglia, contribuisce, notevolmente, a impiegare le risorse intellettuali ed emotive, a migliorare la capacità di comprendere la realtà e a sviluppare rapporti autentici, imparando a mettersi in discussione, aprendo ulteriori dialoghi e confronti"[1].

Workshop: un laboratorio didattico e di creatività artistica in cui l'artista ha lavorato con un gruppo selezionatissimo di allievi. Una didattica diretta con un interlocutore privilegiato: l'artista che vive la militanza dell'arte. Mo-

menti di confronto, di interazione culturale che hanno arricchito il *background* culturale di ogni singolo studente.

Edizioni d'arte: il progetto e la produzione di un'opera seriale (serigrafia, acquaforte e terracotta), a tiratura limitata, ideata dall'artista – e realizzata con il contributo di alcuni colleghi afferenti alle Cattedre di Tecniche dell'incisione-grafica d'arte e Plastica ornamentale –, hanno segnato l'avvio ai processi produttivi, oggi necessari per le istituzioni di alta cultura che devono anche autofinanziarsi per produrre ricerca.

Il mercato delle edizioni e dei multipli d'arte è in continua ascesa – basti pensare alla promozione e all'organizzazione della *Multiplied Art Fair* di Londra – possedere un'opera d'arte a un costo decisamente più basso significa "abitare" un'arte più democratica.

L'arte contemporanea

Il concetto di arte contemporanea si presta a diverse interpretazioni, senza che alcuna escluda per principio l'altra e che unite assolvono a una specie di categoria culturale di cui si assume e si articola la storia. La prima interpretazione è di carattere cronologico. L'arte contemporanea è quella più attuale ed è legata al presente. Così l'idea di contemporaneità si identifica con quella di attualità e cristallizza l'incontro diretto con gli sviluppi più recenti delle proposte artistiche. L'attualità, però, ha un passato che influisce in qualche modo nel presente, così la contemporaneità dell'arte si presenta come il confine nel quale si addensano e si stratificano tutte le esperienze trascorse per filtrarne altre da affidare al futuro, *un work in regress per un work in progress.* L'esperienza dell'arte contemporanea è un continuo approcciarsi culturale.

Gli artisti, da sempre, ricercano una collocazione culturale più avanzata al fine di interpretare il mutamento sempre più accelerato dei tempi. L'innovativa ricerca linguistica che maggiormente spicca nell'arte d'oggi è nel rapporto diverso instaurato con la realtà circostante nel panorama artistico degli ultimi cento anni: è emerso uno stretto rapporto tra teoria e prassi artistica, l'arte si è sottratta sia al vincolo della rappresentazione sia a quello della riappropriazione reale dell'oggetto, spostando l'attenzione dal luogo dell'artificio artistico (pittura, scultura, ecc.) all'estetica immediata dell'oggetto in sé o addirittura dell'atto, del gesto, del comportamento.

Così l'arte contemporanea ha aperto una prospettiva di radicale innovazione rispetto alle esperienze precedenti, un ventaglio di proposte che vanno

dall'azzeramento totale del fare artistico operato dal Dada, fino alle più complesse riflessioni dell'arte su se stessa elaborate dall'area concettuale. L'arte è diventata, così, per molti uno strumento di interpretazione del mondo e di intervento su di esso, con una varietà di atteggiamenti che ha provocato la frammentazione delle soluzioni formali e ha reso i codici linguistici mobili e vaghi.

Il costante guardare avanti dell'arte contemporanea, alla ricerca di soluzioni sempre più avanzate, ha dato vita al fenomeno dell'Avanguardia, un ruolo di rottura rispetto alla tradizione e di affermazione di nuovi valori spesso in funzione anticipatrice.

L'esperienza dell'arte è fonte di arricchimento, occasione di crescita individuale. Afferma Fernando De Filippi: "Ho scelto di sviluppare l'immagine della fiamma come esperienza percettiva, mutevole e infinita, processo d'interpretazione soggettiva della visione del mondo, metafora della conoscenza che non si appaga delle forme descrittive ma cerca di svelare le zone nascoste dell'esistenza".

Partecipare, frequentare e vivere l'arte contemporanea significa capire meglio il mondo, il nostro essere al mondo, dando vita a un processo di comunicazione che ogni potenziale fruitore interpreta in modo individuale, significa essere di fronte a un'opera d'arte, dar vita a un processo di creazione di senso. "Tutta l'arte, in ogni sua declinazione, è rivolta all'altro e l'artista si realizza pienamente – come asserisce Lucilla Catania – solo nel rapporto con il suo pubblico. L'opera richiama il suo osservatore e il binomio che ne scaturisce è inscindibile. L'etica dell'artista altro non è che la messa in opera costante di questo rapporto".

Una didattica privilegiata

Solitamente, da tempo, la didattica dell'arte individua alcune metodologie più disciplinarmente consone alla Storia dell'arte (storica, iconografica, iconologica, sociologica, semiotica) e altre che derivano, invece, da interessi psico-percettivi o da preoccupazioni psico-pedagogici. Sono, inoltre, chiaramente percettibili diverse metodologie didattiche differenti per finalità, obiettivi, fasi di lavoro, sussidi, verifiche. Da esse derivano anche modi diversi di far guardare l'opera d'arte: come messaggio visivo, come testo storico, come testo da raccontare, come sollecitazione alla creatività, come esempio di tecniche e materiali da individuare, e altro ancora.

Una didattica efficace si pone al servizio attraverso percorsi graduati che permettono di sperimentare, di approfondire e di riflettere sui molteplici

linguaggi visivi, ponendo sempre al centro l'artista e la sua opera. La didattica è conoscenza dell'arte e dell'opera d'arte, svelandoci aspetti che non avremmo mai considerato, aprendoci a nuovi interrogativi.

L'arte ci invita al paradosso, al dissidio, a un benefico spaesamento, ci allontana dalle nostre abituali credenze per guardare in modo diverso alle stesse cose. *Guardare in modo diverso alle stesse cose significa guardare a cose diverse*.

La didattica è arte del guardare e del comprendere, offre metodi e strumenti che esistono solo grazie alla partecipazione attiva della persona e che portano a un modo di vedere nuovo, critico e produttivo. Gli artisti invitati hanno utilizzato diverse modalità di coinvolgimento: da quello verbo-visivo, a quello manuale-pratico, a quello psico-motorio. Esperienze che hanno stabilito con l'allievo un rapporto attivo, dialogante, di scoperta con una realtà altra, sollecitata da una partecipazione interessata.

Il laboratorio didattico e di creatività artistica è stato inteso come strumento metodologico, luogo mentale e fisico, pratica formativa, progetto di ricerca. Come afferma Andrea Fogli: "ascoltare il luogo e capire dove stiamo agendo".

L'opera come produzione di realtà

Gli artisti ci rammentano che ciò che più conta è ripensare alle proprie esperienze. "… Purtroppo penso che l'arte, oggi, più che un dono sia intesa come un investimento – scriveva Paolo Rosa – in quanto valore di una cosa. Dovrebbe invece essere accudita la dimensione di chi produce questo tipo di attività, ma allo stesso tempo chi produce questo tipo di attività dovrebbe saper donare senza pretendere. Solo così il pubblico può ricevere l'opera come un regalo inatteso, improvviso, spiazzante, direi rivelatore. Questa è la condizione perché rimanga nella memoria e nell'esperienza del pubblico".[2]

"Fare, osservare ed esplorare un'opera d'arte ha a che fare con la produzione stessa di realtà. La natura dell'opera è simile a quella di un esperimento scientifico.

L'artista come un ricercatore esplora il mondo attraverso se stesso, senza sapere quale tipo di pensiero il suo lavoro consegnerà alla società. L'opera è un dispositivo a due facce, permeabile, in grado di assorbire e contemporaneamente restituire contenuti e visioni. Esso non è mai rappresentazione del reale, ma un frammento misterioso e inafferrabile di realtà. Contiene il futuro, proprio perché è parte del nostro presente. Di fatto l'incontro con

l'arte è il racconto di una necessità di conoscenza, il sistema non dovrebbe dimenticarlo mai". (Alberto Garutti)[3].

Le Accademie sono delle vere e proprie fucine creative, e come tali hanno la necessità di vedere circolare al proprio interno idee e pensieri differenti, così come deve essere, a nostro modo di vedere, una didattica dell'arte. Le attività interdisciplinari rappresentano per l'Accademia di Catanzaro una priorità, dettata dalla convinzione che solo i differenti saperi possono costruire la fonte e l'unità del pensiero.

Se è vero che le Accademie sono luoghi fondati sull'esperienza del fare, dove il progetto è legato alla prassi, alla sperimentazione e all'innovazione - territorio di formazione e di scoperta - l'attività didattica promossa da un'Accademia dovrebbe sempre più incoraggiare il confronto diretto con l'ambiente artistico contemporaneo, favorendo così incontri e dibattiti con gli artisti, addentrandosi nell'opera, nella storia e nei pensieri degli stessi che favoriscono ulteriore crescita culturale.

È stata un'esperienza significativa – tre atti di una storia già compiuta – che merita di essere raccontata in queste pagine.

[1] Giulio De Mitri, in *Inclusione e creatività*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2013.
[2] AA.VV., *Che cosa me ne faccio dell'arte? Al lavoro e nella vita quotidiana*, Umberto Allemandi & C., Torino 2011.
[3] Ibidem.

Fernando De Filippi

Aula Magna
Accademia di Belle Arti
Catanzaro

19-20 novembre 2013

Epifania del fuoco, 2013. Serigrafia cm 50 x 35 a tre colori. stampata su carta Favini da gr 220, a cura di Riccardo Tonti Bandini. Tiratura 100 esemplari a numerazione araba, 10 prove d'artista, numerati e firmati dall'autore. Edizioni Accademia di Belle Arti di Catanzaro, dicembre 2013.

Epifania del fuoco

Fernando De Filippi

Il Fuoco tra i quattro elementi rappresenta per eccellenza il concetto di trasformazione, il cambiamento di stato, non solo dal punto di vista di fenomeni fisici e fisiologici, ma anche dal punto di vista emotivo.

In sostanza, il Fuoco è l'Elemento che, mediante la sua energia, il suo perenne movimento, rende possibile ogni trasformazione, ogni cambiamento di stato e di forma.

La prerogativa principale del fuoco consiste nella sua capacità di trasformare il ponderabile in imponderabile, il materiale in immateriale.

Il Fuoco quindi è l'elemento più adatto a fungere da mediatore fra spirito e materia, fra cielo e terra.

Nelle pagine dell'"Epifania del fuoco" D'annunzio rappresenta simbolicamente i poli, fuoco e acqua, luce e ombra, pieni e vuoti, come alternative metafore di vita e morte.

I quattro elementi che caratterizzano il mondo, sono separabili e interdipendenti ma si completano a vicenda. Le strutture della loro rappresentazione sono di natura grafica più che letterale.

La simmetria riveste un ruolo fondamentale nel processo di rappresentazione che gli elementi assumono. La funzione geometrica prevale sulle rispettive peculiarità accomunando i diversi livelli iconografici composti essenzialmente da triangoli e dai loro derivati.

Il fuoco è rappresentato dal triangolo rivolto verso l'alto, come la sua fiamma, mentre l'aria, sempre a livello simbolico, è resa passiva dall'aggiunta di un tratto orizzontale.

Spesso la funzione geometrica è più importante delle rispettive peculiarità e delle specifiche proprietà.

I "Quattro elementi" costituiscono i vertici di un quadrato che spesso si trasforma in una croce dalle braccia uguali.

I triangoli a loro volta costruiscono stelle, costellazioni geometriche che richiamano all'essenza stessa dell'elemento "fuoco" e delle sue peculiarità, la luce e l'energia.

La ricerca della conoscenza poggia, quasi universalmente, su due percorsi differenti e apparentemente conflittuali: soggetto e oggetto, che a loro volta possono rappresentare: - la soggettiva esperienza del mondo - le oggettive descrizioni del mondo.

Ho scelto di sviluppare, in questa fase di ricerca, l'immagine della fiamma come esperienza percettiva mutevole e infinita, processo d'interpretazione soggettiva della visione del mondo, metafora della conoscenza che non si appaga delle forme descrittive ma cerca di svelare le zone nascoste dell'esistenza.

La fiamma esprime il desiderio intenso, la gioia di librarsi nell'aria proiettandosi verso nuove esperienze per superare i propri limiti.

Il desiderio intenso è il fuoco interiore che libera le energie latenti e permette il raggiungimento dei propri sogni.

Il Fuoco rappresenta il cuore, la coscienza e la volontà.

L'ardere del fuoco esprime il desiderio intenso, la gioia di librarsi nell'aria proiettandosi verso nuove esperienze per superare i propri limiti.

Il desiderio intenso è il fuoco interiore che libera le energie latenti e permette il raggiungimento dei propri sogni.

La prerogativa principale del fuoco consiste nella sua capacità di trasformare il ponderabile in imponderabile, il materiale in immateriale.

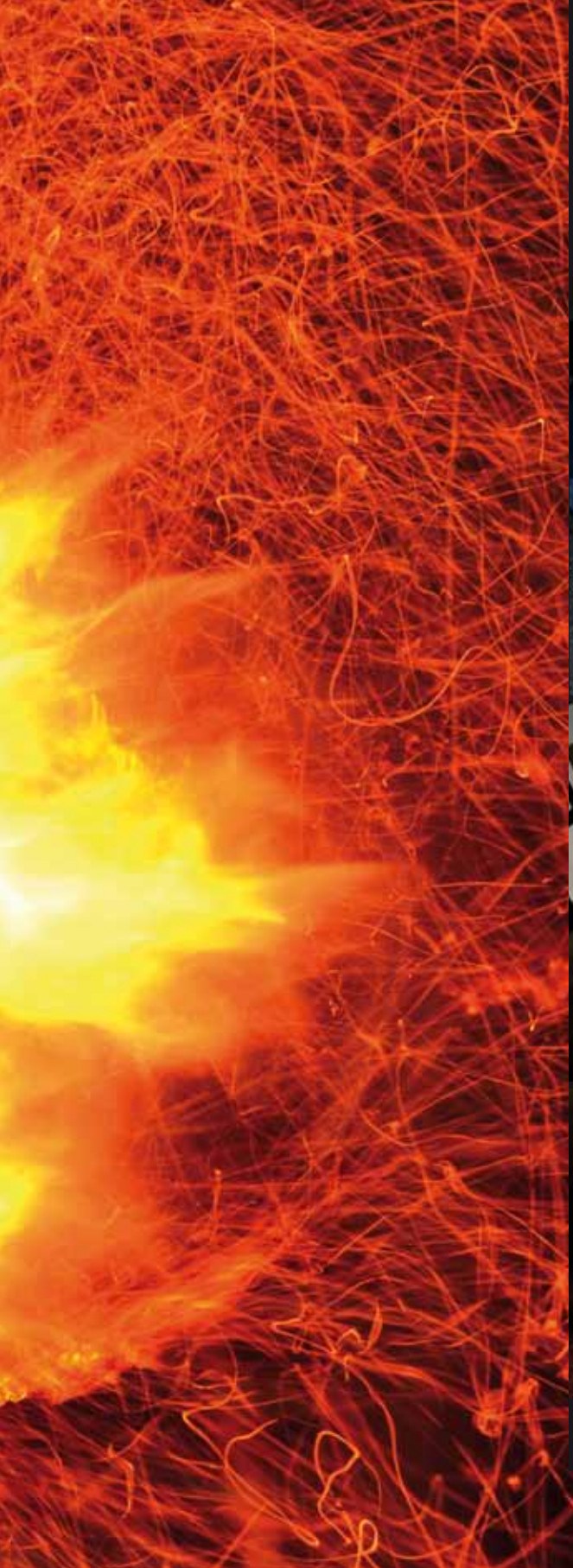
Quindi è l'elemento più adatto a fungere da mediatore fra spirito e materia, fra cielo e terra.

Fuoco, dunque, come esercizio di intenzione e volontà, e anche sforzo, inteso come forzatura degli schemi, procedura a volte necessaria per scardinare e rompere quegli schemi abituali che ci limitano nelle opportunità di scelta e di movimento.

Spirito e materia sono i due aspetti, le due polarità di un'unica realtà ripristinata dal collegamento del fuoco.

1969 - Sull'asse di ella memoria cm 140x140 - Visualizzatore foto di Windows
File
Stampa
Posta elettronica
Masterizza
Apri

IT
16:10
19/11/2013



Workshop

Fuoco, geometria ed incompletezza

Roberto Lacarbonara

La prerogativa principale del fuoco consiste nella sua capacità di trasformare il ponderabile in imponderabile, il materiale in immateriale.

(Fernando De Filippi)

Un certo approccio "revisionista" all'interno degli assunti della matematica contemporanea sta sfidando, con insistenza e rapidità, molti dei sistemi *chiusi* della fisica classica con cui abbiamo fatto i conti negli ultimi millenni. I teoremi *fluidi* e la letteratura quantistica di "ultima generazione" rendono sospetta la stabilità delle leggi, dei campi del sapere, delle geometrie euclidee e dell'intero scibile occidentale. Sembra quasi che chi, come Fernando De Filippi, intenda lavorare sugli elementi primordiali della materia – attraverso il linguaggio dei segni piuttosto che con quello dei numeri – debba oggi tenerne debitamente conto, dovrà, in sintesi, accettare l'imponderabile, l'incertezza.

Nella recente produzione dell'artista milanese (di origine salentina) vi sono numerosi indizi di una disarticolazione del pensiero strutturalista – o marxiano – e formalista, che aveva caratterizzato l'impianto teorico ed estetico dei decenni precedenti. Tutt'altro che un'inversione, annotiamo: il lavoro sul fuoco di De Filippi conduce infatti a un momento di nuova, felice consapevolezza delle forze e dei principi che animano l'arte e il pensiero.

Quello che intendiamo proporre in questo breve excursus sul lavoro di De Filippi – tutt'altro che antologico bensì nervosamente pindarico – è uno sguardo immerso nella matrice di "indeterminatezza" che, da Heisenberg (Principio di Indeterminazione) a Godel (Teorema di Incompletezza), segna un passo nuovo della scienza e dell'immaginario collettivo.

"Il paradigma dell'incompletezza, in ogni caso, ci induce a riflettere sui limiti e, quindi, sull'apertura e l'insaturazione di qualsiasi tentativo di affidare a una teoria il privilegio durevole dell'ultima parola. Ci induce, sia nella ricerca filosofica sia in quella scientifica, all'inquietudine e all'indagine accurata dei varchi dell'inaspettato e del mutamento"[1].

In termini più plastici e riferiti: *Cosa accade nel lavoro di un artista quando l'intero impianto di segni, icone, simboli, forme e riferimenti geometrico-razionali cede il passo all'avvento di una forma nuova, priva di contenimento e stasi, dinamica e intrinsecamente mutevole quale il Fuoco?*

Era questa la domanda di partenza con cui, nel corso del seminario-workshop "Epifania del Fuoco" svolto nel mese di novembre 2013 presso l'Accademia di Catanzaro, occorreva presentare quarant'anni di lavoro di De Filippi a dei ragazzi che, nelle lezioni laboratoriali, avrebbero da lì a poco acceso un falò, bruciato della legna, fatto foto e poi prodotto con il maestro il lavoro collettivo qui documentato.

Muoversi all'interno della produzione di De Filippi implica immediatamente un profondo confronto con ampi tratti della storia dell'arte occidentale attingendo alla genesi stessa del visuale sin dalla classicità. Un'indagine non soltanto estetica (formale, architettonica, geometrica) ma soprattutto etica e culturale lungo la complessa mitografia di riferimento così come all'interno dell'azione politica e sociale di un'arte ideologica con cui De Filippi ha attraversato gli anni '70 con lavori quali "Performance" del 1974 (video di una lenta trasformazione della propria immagine in quella di Carl Marx) o dei suoi numerosi Slogan e "Miraggi" (operazioni di scrittura concettuale di ispirazione comunista).

Estrema attenzione va soprattutto rivolta alla comparsa, verso la fine degli anni '80, dell'iconografia del Tempio all'interno dei lavori installativi e pittorici del maestro. Si tratta molto spesso di un impianto scenografico complesso ed iconico, ben lontano da una rievocazione di puro piacere neoclassico bensì – ripercorrendo la lettura di Antonio D'Avossa – "una architettura-cornice, una specie di filtro che attraverso la pittura proietta spazi visibili dall'immaginario di uno spettatore e abitatore. Ed è proprio sull'abitabilità immaginaria di questa proiezione che si appoggiano una serie di opposizioni che configurano il suo recente lavoro. Sfilano davanti a noi le coppie simmetria/asimmetria, centro/periferia, illusione/realtà infine concetto/immagine"[2].

La grande produzione legata all'immagine del Tempio diventa pertanto propedeutica fondamentale rispetto a molte delle esperienze di arte ambientale di quegli anni e dei successivi: "concetti abitabili", dirà ancora D'Avossa nelle conclusioni al catalogo di "Enigma metafisico" del 1995.

Quello che ci preme sottolineare è pertanto la grande capacità del maestro di aver eretto, nel corso della propria produzione, una preziosa teoria del mutamento, un vero e proprio "Tempio del Tempo" dove la presentificazione del passato in forma classica e architettonica rivela in realtà una scenografia priva di scena, priva di profondità, bensì aperta, sfondata di fronte al divenire mutevole delle forme.

"Per ogni sistema formale di regole ed assiomi è possibile arrivare a proposizioni indecidibili, usando gli assiomi dello stesso sistema formale" (procedendo con il teorema di Incompletezza di Godel).

Erano quelli gli anni in cui la scienza postulava l'inconoscibilità dell'universo, demoliva la fede nell'assolutismo razionalistico su cui l'occidente aveva basato praticamente tutto. Un razionalismo positivista incentrato sulla certezza

che un'accurata osservazione potesse penetrare nel midollo del cosmo fino a comprenderne l'essenza strutturale e, soprattutto, sulla certezza assoluta che nulla fosse inconoscibile e tale da sfuggire alla comprensione dell'uomo.

Ecco dunque la vera rivoluzione *messianica*: la distruzione del Tempio, l'incendio, la comparsa del Fuoco, il collasso delle geometrie. Se è vero che, afferma De Filippi, "la simmetria riveste un ruolo fondamentale nel processo di rappresentazione che gli elementi assumono" e che "la funzione geometrica prevale sulle rispettive peculiarità", è anche vero che il sistema stesso contiene gli elementi del suo mutamento, della propria intrinseca instabilità. Una visione che, seppur sostenibile da un punto di vista ideologico, interessa l'artista soprattutto visivamente. Ecco sorgere la fiamma al di qua della silhouette di un tempio greco. Ecco come il principio di mutevolezza che arde nel fuoco produce anche la dematerializzazione propria dell'intero comparto del contemporaneo (si pensi alle numerose performance e installazioni ambientali basate sul concetto di vuoto abitabile, da De Dominicis a Ryan Gander, dall'Yves Klein de "La vide" nel 1958 – artista ben noto nel colto citazionismo di De Filippi – alle recentissime esplorazioni di Loris Gréaud con le sue architetture di vento).

L'indomabilità del fuoco e il suo intrinseco potere distruttivo è assunto da De Filippi anche in relazione alla profonda spiritualità che questo elemento comporta. Un processo che da Prometeo a Kant a Nietzsche assolve la materialità della coscienza occidentale proprio attraverso quel percorso storico dello Spirito con cui l'arte divampa e rigenera il tempo.

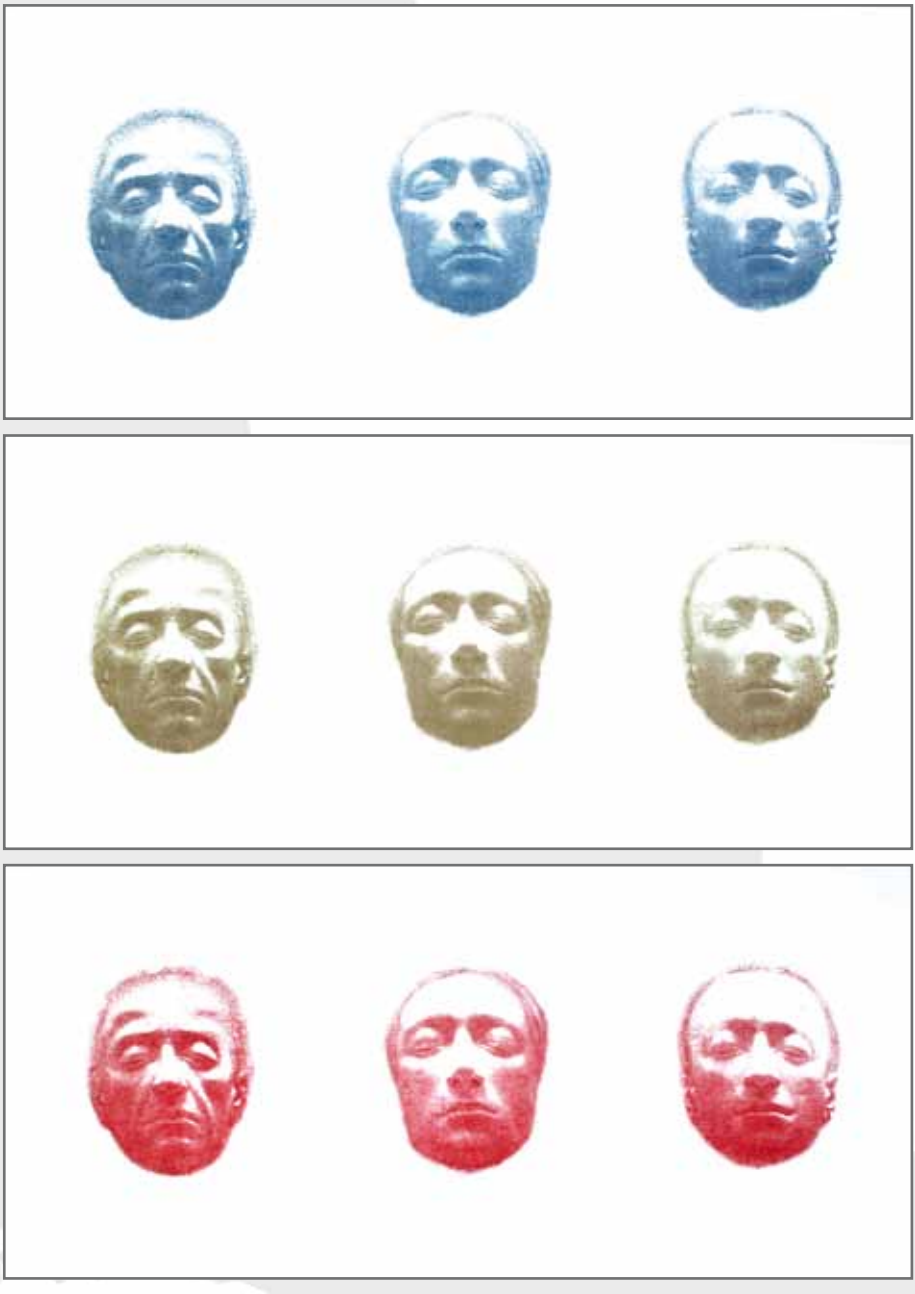
Vi è infine un ulteriore sguardo che questo seminario concede alla nostra attenzione. Si tratta di quella prospettiva che Simmel chiamava "rovinismo" e che in questo contesto ci pare opportuno assecondare in merito al lavoro post-strutturalista di De Filippi. Con il fuoco l'artista opera in direzione complementare rispetto a quando avviene con la produzione scenografica e architettonica precedente. Il fuoco diviene pertanto simbolo dell'abbattimento del Tempio, della Storia, dell'Ordine. Laddove l'architettura è spinta verso l'alto della Volontà dello Spirito, la Rovina – in Simmel – è la spinta contraria della Natura verso il basso, verso la precipitazione. È un'equazione inversa a tutto vantaggio della natura. È un progetto inverso, ancora una volta marxista, ancora una volta rivoluzionario. Ed è soprattutto un progetto poetico, molto affine agli "alberi alchemici" con cui l'artista lavora da circa vent'anni: quegli alberi che Crispolti non esitava a tradurre come genealogici, memoriali. Eppure ancora una volta l'artista accoglie nel proprio lavoro l'essenziale incompletezza del suo stesso demiurgo, la caoticità di fondo con cui ogni forma è sempre formazione, ogni architettura contiene la sua rovina, la sua metamorfosi, la sua instabile abitabilità.

[1] Salvatore Veca, *L'idea di incompletezza*, 2011.
[2] Antonio D'Avossa, in *Fernando De Filippi. Enigma metafisico*, 1995.

Andrea Fogli

Aula Magna
Accademia di Belle Arti
Catanzaro

2-3 dicembre 2013



Efori, 2013. Acquaforte cm 25 x 58, eseguite dalla matrice tre tirature: blu di Prussia/argento, oro/nero, rosso carminio/nero/ocra, stampata su carta Rosaspina da gr 285, a cura di Danilo De Mitri.
Tiratura di 33 esemplari per colore a numerazione araba, 3 prove d'artista per colore, numerati e firmati dall'autore.
Edizioni Accademia di Belle Arti di Catanzaro, dicembre 2013.

Ascoltare il luogo

Andrea Fogli

La prima cosa che ho proposto ai ragazzi del workshop è stata quella di disegnare un volto. Per capire chi siamo a volte basta molto poco, e il disegno è il mezzo più diretto per capirlo.

È come un elettrocardiogramma, un'analisi del sangue, una radiografia: il disegno dice a noi stessi, e a chi ci guarda come spettatore o insegnante, qual è la nostra vibrazione interna, la nostra sensibilità e natura. É da questo che si deve sempre partire, se non vogliamo, prima o poi, finire fuori strada.

Dopo che ho osservato i volti che ognuno ha realizzato, ed aver quindi capito meglio chi era davanti a me, ho guardato i lavori che i ragazzi avevano portato come presentazione del proprio percorso artistico. I partecipanti non provenivano da corsi di pittura e scultura, ma da quelli di grafica e decorazione. L'Accademia di Belle Arti non è solo una scuola che favorisce la crescita di giovani artisti, bensì un laboratorio dove si possono apprendere anche le arti cosiddette applicate: la scenografia, la grafica, l'illustrazione…, approfondendo il tipo di esercitazioni che avevano fatto, con stupore mi sono accorto che avevano lavorato prevalentemente con il computer e photoshop e il loro campo d'azione era circoscritto alla grafica di copertine di libri, manifesti, loghi ecc., o esercitazioni decorative estraniate da ogni contesto concreto o urbano.

Credo che i ragazzi che seguono questi corsi, oltre a sviluppare l'obliata arte del disegno che resta la "via regia" dell'arte, debbano essere invitati a sperimentare altre strade. L'illustrazione dei libri per esempio. Il mondo dell'editoria, e non solo il settore dedicato ai bambini, è un campo affascinante e con concrete opportunità di lavoro. In questo campo, come nel caso delle illustrazioni che troviamo su giornali e settimanali, per fortuna l'uso del computer e del foto shop non è affatto contemplato né richiesto. Per invogliargli a procedere su questa strada gli ho così proposto di illustrare un brano di "Alice nel paese delle meraviglie" e poi nel pomeriggio di ispirarsi a notizie e immagini di un quotidiano locale… realtà e fantasia, pagine oniriche e pagine di giornale, hanno così animato il nostro workshop e aperto nuove prospettive di espressione.

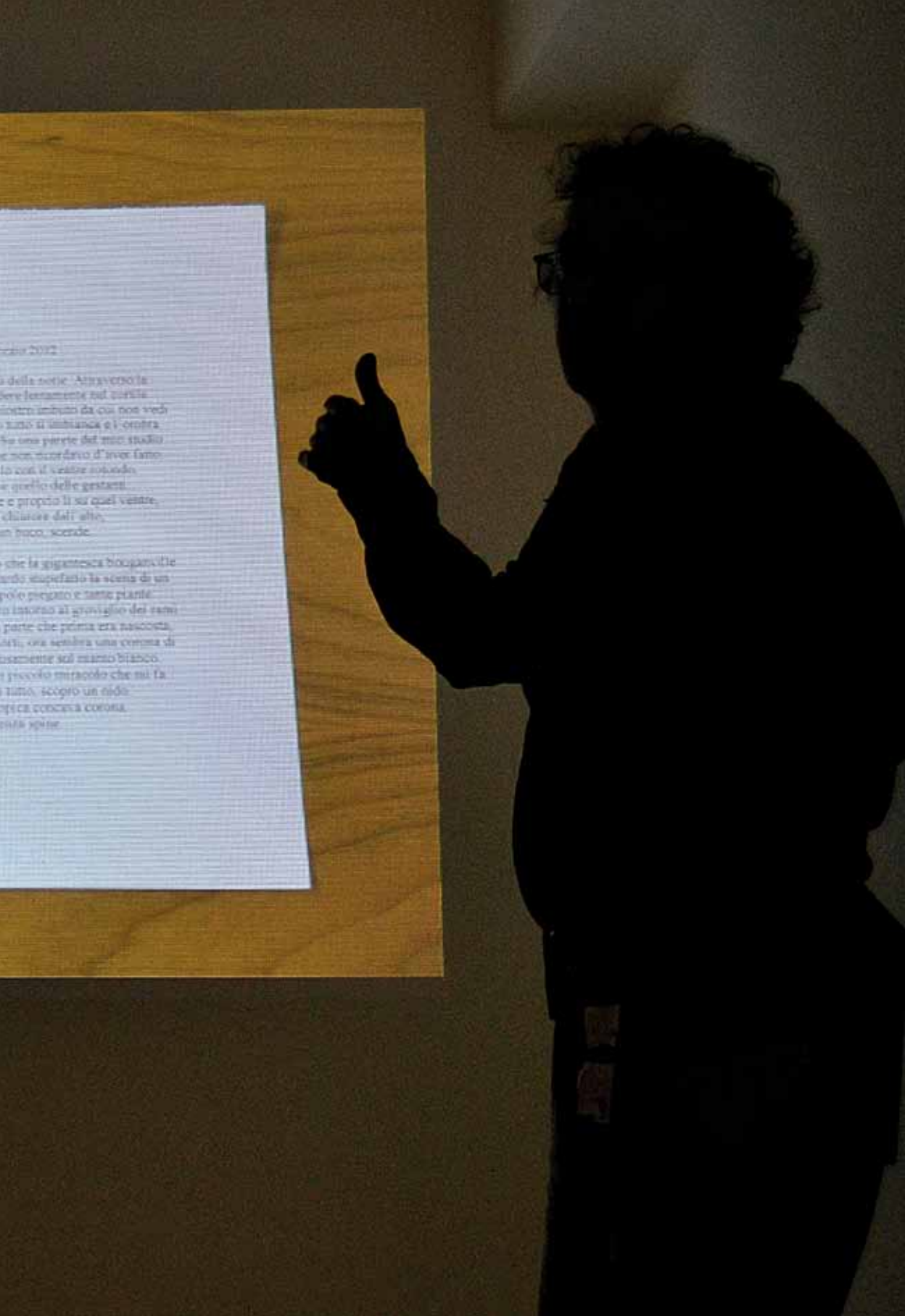
Mi sono così trovato a ragionare su quali altre vie, concrete e vitali, i ragazzi potevano essere indirizzati. Dell'illustrazione ho già detto, e in questa prospettiva si potrebbe organizzare una mostra delle illustrazioni degli

studenti nelle varie librerie cittadine, cercando al contempo di coinvolgere le case editrici locali per far si che possano commissionare dei lavori d'illustrazione ai migliori studenti dell'Accademia. Un'altra strada che potrebbe essere sviluppata nei corsi di decorazione e grafica è quella di ideare e progettare interventi nel territorio cittadino: il cosiddetto "decoro urbano". Individuare dei luoghi concreti, ideare per questi dei progetti e poi, con l'aiuto dell'Accademia e del Comune, cercare di realizzarli nei luoghi pubblici e privati della città. Non si tratta di agire esportando il proprio segno o stile con la nociva noncuranza e arroganza di un artista come Buren che ovunque va ripropone infinite variazioni delle sue famose strisce. Non si tratta quindi di assimilare l'intellettualistico e astruso modo di fare di tanti celebrati artisti contemporanei (e dei loro tanti epigoni). Si tratta di ascoltare il luogo e capire dove stiamo agendo: un edicola, l'atrio di un palazzo, un ospedale, una strada, un parco giochi per bimbi…si tratta di dare voce ai racconti della propria terra, alla singolarità di ogni luogo, e tutto questo con voce libera, anarchica e folle, spezzando così gli angusti schemi concettuali e linguistici entro cui si imprigiona chi vuole conformisticamente e acriticamente seguire le regole dell'arte italiana cosiddetta d'avanguardia. Dico "italiana" perché specialmente in Italia c'è il culto della bella forma vuota e del bel concetto, e così la nostra arte astratta minimale o concettuale alla fine non è meno accademica delle creazioni accademiche "old style"! Non siamo infatti la patria di Benedetto Croce, degli stilisti e delle "olgettine" del Bunga Bunga?!

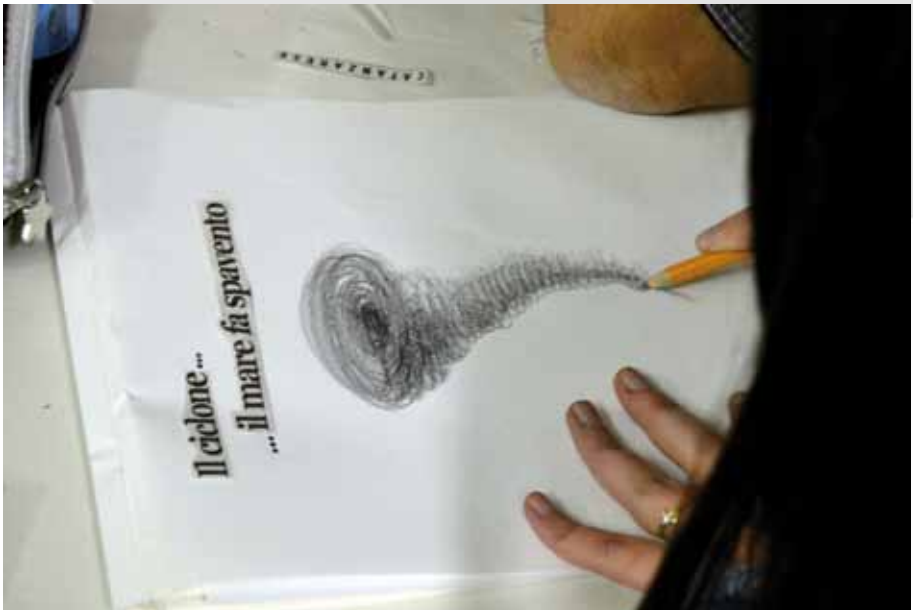
I nidi

La neve è caduta nel buio
finestra la vedo scen
davanti al mio studio, ch
altro che il cielo. Pian
della notte si illumina
c'è una grande certa ch
una donna di profil
prominente, com
L'unico punto di luc
anche se un
come da

Al risveglio mi accorge
è crollata al suolo. Gu
disastro, con il nes
sofferenza e divelte. Gi
della bougainville; e la
un intreccio di rami s
spine disposta cori
Ma lì sotto, come s
dimenticate d
Una microsc
S



Workshop


Il ciclone...
... il mare fa spavento

Treviso

Ogni Cosa

Graziano Menolascina

Abbiamo equiparato la confusione dell'essere con le manifestazioni esteriori e profane, a quella che si commetterebbe se si volessero identificare degli attori o dei personaggi che ne interpretano la parte. L'arte di Andrea Fogli segue una linea parallela a quella di due grandi artisti del panorama contemporaneo internazionale Gino De Dominicis e Vettor Pisani. Ci troviamo dinanzi ad un teatro simbolo della manifestazione, della quale esprime nel modo più perfetto possibile il carattere illusorio; e questo simbolismo può essere considerato vuoi dal punto di vista dell'attore, vuoi da quello del teatro stesso. L'attore è un simbolo del SÉ, ovvero della personalità, che si manifesta attraverso una serie indefinita di stati e di modalità, i quali possono essere riguardati come altrettante parti diverse; ed è da rilevare l'importanza che aveva l'antico uso della maschera *"installazione volti di gesso" per la perfetta esattezza di questo simbolismo. Sotto la maschera l'attore rimane, infatti, se stesso nel corso di tutte le sue parti, così come la personalità intoccata da tutte le sue manifestazioni; l'abolizione della maschera, al contrario, obbliga a modificare la propria fisionomia e sembra così alterare in un certo qual modo la sua identità essenziale. Tuttavia, l'attore rimane in fondo qualcosa di diverso dai molteplici stati manifestati, che non sono se non le apparenze esteriori e mutevoli delle quali si riveste per realizzare, secondo i modi diversi che si adattano alla sua natura, le indefinite possibilità che essa contiene in se stessa, nella permanente attualità della non-manifestazione. Andrea come Gino e Vettor in precedenza, sono un'immagine del mondo: entrambi sono una rappresentazione, poiché il mondo stesso, il quale non esiste se non come conseguenza ed espressione del Principio, da cui dipende essenzialmente per tutto quello che è, può essere inteso come un simbolo, al suo livello, dell'ordine principale, e tale carattere simbolico conferisce inoltre un valore superiore a quello che esso non ha per se stesso, perché è in simile modo che partecipa di un grado di realtà più elevato. In arabo il teatro è indicato con la parola "Tamthil", la quale ha il significato proprio di rassomiglianza, confronto, immagine o raffigurazione; e alcuni teologi mussulmani si servono dell'espressione "Alan Tamthil", che si potrebbe tradurre con "mondo figurativo" o con "mondo di rappresentazione", per indicare tutto ciò che nelle scritture sacre * "installazione santini" viene descritto in termini simbolici, e non deve essere inteso nel senso letterale. Andrea come Gino e Vettor, non si limitano a rappresentare il mondo umano, vale a dire un solo stato di manifestazione, ma fortemente spinti dal desiderio di andare oltre; ricordan-

do il grande sciamano Joseph Beuys, sistemi inferiori e superiori che si accavallano, angeli e demoni si fondono, la scena è divisa in piani diversi che corrispondono ai differenti mondi: cielo, terra, inferno e paradiso *"installazione mani e madonne"; si capta una certa sensibilità per la tradizione esoterica ed iniziatica. Le figure ambigue o ambivalenti corrispondono a quelle immagini che possono essere lette in modi contraddittori dal nostro sistema percettivo. Questo, non essendo in grado di scegliere la soluzione corretta, soluzione che non esiste, continua a passare da un'ipotesi all'altra. Il funzionamento del codice linguistico è garantito dalla diversità dei significati, in rapporto tra loro ma che casualmente si trovano ad avere lo stesso significante. La poetica di Andrea corre sul filo di questa misteriosa ambiguità. Ironia, strafottenza, inquietante silenzio, opere pregne di simboli. Come Gino ha il pallino per l'illusione, quello di creare un accadimento magico *"installazione luci rosse" nella mente dello spettatore. Lo scopo è di intrattenere il fruitore generando in lui il sentimento di meraviglia, associando allo stesso altri sentimenti. Il fattore psicologico è dominante, illusioni realizzate esclusivamente con l'uso della psicologia, preparano la mente dello spettatore ad accedere al fenomeno, cui sta per assistere come magico. In pratica non è importante ciò che viene eseguito o realizzato, ma come lo spettatore viva l'effetto, l'artista studia la psiche umana per trovare quelle falle attraverso cui può introdursi. Il gioco del sovrasensibile, una molteplicità di sensi che non si riducono ad un unico significato e neppure ad alcuni significati, ma all'interno del medesimo vi sono evocazioni simboliche molteplici e gerarchicamente sovrapposte, che non si escludono reciprocamente, ma sono anzi concordanti tra loro, perché in realtà esprimono le applicazioni di uno stesso principio a ordini diversi, ed in tal modo si completano e si corroborano, integrandosi nell'armonia della sintesi totale. Come nella poetica di Pisani, Andrea crea degli esclamativi dirompenti sull'incesto, l'androginia, la psicoanalisi, la simbologia cosmologica. Le opere formate da elementi razionali, si trasformano in composizioni figurative *"installazioni di disegni", raggiungono un potere allegorico talmente urlante da imporre nell'installazione, ben memore di come fu per Beuys e ancor meglio Duchamp, un cartello d'ingresso imperativo: "SILENZIO". Il teatro vuole l'attore vivo, che parla e agisce scaldandosi al fiato del pubblico, vuole lo spettacolo senza quarta parete, che ogni volta rinasce, rivive e ri-muore, fortificato dal consenso o combattuto dall'ostilità degli uditori partecipi e in qualche modo collaboratori. La storia che Andrea si appresta a raccontare come ha fatto anche Vettor è, però, quella del teatro principe, quel teatro che da due millenni e mezzo si ripropone ogni giorno l'impossibile impresa di tradurre in realtà il sogno; che pretende d'attinger la creazione di un poeta, dalle pagine dov'essa vive la sua realtà perfetta, col mirabilissimo e pazzo proposito di trasportarla materialmente davanti agli occhi del pubblico, quel teatro insomma dove il verbo prende carne. Per terminare queste osservazioni, i diversi personaggi, quali altrettante produzioni mentali, possono essere considerate loro modificazioni secondarie e in un certo qual modo dei loro prolungamen-

ti, quasi come accade per le forme sottili prodotte nello stato di sogno. La stessa osservazione si attaglierebbe del resto alla produzione di qualsivoglia opera d'immaginazione, di qualunque genere si tratti; sennonchè, di speciale c'è questo: che tale produzione viene realizzata in modo sensibile, dando l'immagine vera e propria della vita, così come accade nel sogno. L'autore ha, a tal riguardo, una funzione veramente "demiurgica", giacchè produce un mondo che trae tutto da se stesso; e in questo egli è simbolo vero e proprio dell'Essere che produce la manifestazione universale. In questo caso, come in quello del sogno, l'unità essenziale del produttore delle forme illusorie non è influenzata dalla molteplicità della manifestazione, e neppure tale unità è influenzata dalla molteplicità della manifestazione. Per questo, da qualsiasi punto di vista ci si ponga, si ritrova sempre quel carattere che è la sua ragione profonda; per quanto ignorata essa sia da coloro che l'hanno ridotto a qualcosa di puramente profano; carattere che è quello di costituire; per sua stessa natura; uno dei simboli più perfetti della manifestazione universale.

Lucilla Catania

Aula Magna
Accademia di Belle Arti
Catanzaro

17-18 dicembre 2013

Il mare, 2013. Terracotta cm 19 x 19 x 7, multiplo realizzato con la collaborazione di Giuseppe Spatola. Tiratura 50 esemplari a numerazione araba, 10 prove d'autore, numerati e firmati dall'autore. Edizioni Accademia di Belle Arti di Catanzaro, dicembre 2013.

La scultura e la sua trasmissione

Lucilla Catania

Mi colpì molto Arturo Schwarz quando disse che il primo surrealista della storia fu l'inventore della ruota. Può sembrare una battuta di spirito ma dentro c'è una grande verità, la stessa alla quale mi sono informata fin dai primi anni del mio lavoro. Ovvero che l'arte, quindi la scultura, è sempre contemporanea e circolare. L'uomo era già pittore quando dipinse le pareti delle grotte di Lascaux, in età preistorica e pretecnologica. Così come era già scultore quando realizzò i primi strumenti della techné che gli permisero di sopravvivere e convivere con la natura. *L'arte è una cosa mentale*, diceva Leonardo. È il risultato del trasferimento del pensiero sulla materia.

Parlare di scultura è un po' come parlare di poesia. Comunicare questa esperienza, questa disciplina, questo lavoro è possibile solo nella misura in cui il pubblico si metta "in ascolto".

Tutta l'arte, in ogni sua declinazione, è rivolta all'altro e l'artista si realizza pienamente solo nel rapporto con il suo pubblico. L'opera richiama il suo osservatore ed il binomio che ne scaturisce è inscindibile.

L'etica dell'artista altro non è che la messa in opera costante di questo rapporto, la cessione spontanea e volontaria della creatività del singolo ad una pluralità di individui.

A cosa tutto ciò serve? Semplice, a conoscere.

Workshop

Nell'istante fisso del tempo

Simona Caramia

In scultura il volume dovrebbe mutarsi in forma.
(Arturo Martini)

«Nell'estete del 1981 la National Gallery of Art di Washington organizzò quella che doveva chiamare con fierezza "la più grande mostra di Rodin mai realizzata fino a oggi". Non solo non si era mai visto riunito un numero così grande di sculture, ma vi si scoprivano molte opere sconosciute: sia perché si trattava di gessi relegati nei depositi di Meudon dalla morte di Rodin - al riparo dagli sguardi curiosi del grande pubblico e degli specialisti -, sia perché queste opere erano state appena realizzate.
È così che si poteva vedere una versione così recente della *Porte de l'Enfer* che i visitatori, seduti in un piccolo teatro costruito per l'occasione, potevano assistere alla proiezione di un film, appena terminato, sulla fusione e la patinatura di questa nuova versione.
(...) Come immaginare che un'opera prodotta più di sessant'anni dopo la sua morte sia autentica, che sia un'originale?» (Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia*)

Proprio questa domanda che Rosalind Krauss poneva nel caso del bronzo della *Porta dell'Inferno* di Auguste Rodin, può esser applicata - sebbene debbano esser tenute in considerazione le dovute specificità, quindi differenze - a *Il mare*, opera istallativa di Lucilla Catania.

Quantunque il "titolo sia sempre un pretesto" secondo quanto affermi l'artista, come delle piccole onde, le sessanta formelle in terracotta che compongono l'istallazione si affastellano, si innalzano e si increspano, ricostruendo visivamente l'incessante andirivieni della marea.
Una certa figuralità aniconica, quale somma tra la mimesi del reale, il reale stesso, il simbolico ed il geometrico, caratterizza l'opera - e tutta la ricerca artistica - di Catania, che attraverso la mediazione di intuito ed istintualità, di conoscenza tecnica e rigore formale, enfatizza la materia con grazia puntuale, conferendole drammaticità, coniugando pieni e vuoti, generando palpabili vibrazioni. Tali tensioni sfociano in un *climax* emotivo, complice il movimento ascendente, dal basso verso l'alto, dell'istallazione, che crea un percorso visivo di elevazione, un camminamento fluido e sinuoso, attraverso cui materia e forma si inseguono e si affermano dialetticamente.
L'una si impone con le sue mutazioni organiche e naturalistiche.
L'altra sopravanza, sublima e prevarica il suo stesso supporto.

La sintesi, dettata dall'uso mai neutrale di entrambe, fa sì che le sculture di Catania concilino lo sguardo, armonizzando Tempo collettivo e ricordo particolare. In tale movimento di reciproco "inseguimento" tra materia e forma, sembra doveroso chiedersi quale (o se!?) sia il ruolo dell'evocazione e del *pathos*. Quale la loro collocazione?

Lungi dall'essere una mera attribuzione formale, nel *fare* di Catania il *pathos* si salda ad una perfetta armonia visiva, che è determinata dalla necessità sociale e morale di un'arte impegnata. L'evidente impegno politico delle sue sculture determina la modalità dell'*Esserci* nel mondo dell'artista, che eleggendo la materia - e la sua relativa concretezza - quale strumento con cui esprimere il proprio stare-nelle-cose del reale, fissa il proprio solido legame, una sorta di radice esistenziale, con l'idealità della Storia universale. L'esito scandisce un ritorno alla purezza ed all'aulicità della forma (fondante la lezione di Emilio Greco, primo maestro di Catania), mai scevra da alti contenuti, prefigurazione della via da seguire, anche in campo artistico, nella società contemporanea in crisi.

I lavori di Lucilla Catania si stagliano così nell'istante fisso del tempo - di quella rinnovata Classicità, che attraversa tutta la sua poetica - che conferisce equilibrio visivo e morale, attraverso l'energia panica dei materiali, amabilmente e consapevolmente impiegati per la *costruzione* di ogni singolo lavoro, di ogni specifica ambientazione.

Difatti, le sue sculture vivono della relazione con lo spazio, cambiando in funzione dello stesso, influenzando e guidando la percezione del fruitore. Tale messa in opera nello spazio permette ai suoi lavori di porsi come forma chiusa e forma aperta al contempo: se l'una esiste come ciò che è determinato, l'altra si impone come reiterazione sempre possibile.

Nel caso specifico de *Il mare* - così come di molti altri lavori passati, basti pensare a *Maniglie* o a *Virgole* - la relazione con l'ambiente istallativo si fa portante elemento che raccorda l'uno e il tutto, quali parti integrate che si confrontano e si confondono. Il multiplo incarna il paradosso della duplicità: rappresenta se stesso, diventando altro nell'unità di un'opera organica, in cui forza motrice e sequenza modulare - la cui presenza e convergenza corrispondono all'individuazione e alla circoscrizione di un campo di forza - mostrano il dinamismo insito nella materia, il quale attualizza quella forma particolare e sempre ricomponibile, istallata nella sua totalità in un determinato spazio specifico.

Catania implica fin dall'origine nel processo di creazione la relazionalità, duplicando la profonda convinzione - radicata nella formazione e nel credo utopico-guerrigliero dell'artista - che tutta l'arte abbia un valore relazionale ed etico con la necessità di raccordare le parti del tutto. Ultima, la già citata relazione con lo spazio.

E tuttavia, proprio l'impiego del multiplo permette di comporre quell'*unicum* irripetibile che è condizione *sine qua non* del mutamento nel

contesto ambientale, evidenziando il suo «essere strutturalmente una sezione trasversale di un istante, presa su tutta la larghezza di un momento». (George Kubler, *La forma del tempo*)
L'irripetibilità nella riproduzione identica - tanto dei multipli di Catania, quanto della posizione degli stessi nella costruzione dell'istallazione-opera organica - obbedisce a quella regola di sequenza, per cui se le posizioni possono esser sempre determinate, gli intervalli non possono rispondere allo stesso "principio di identità". Tutto dipende, dunque, dalla posizione dell'artista nella sequenza, dalla sua volontà di inserimento nell'*iter* di riproduzione dell'opera *tout court*, giacché nel processo *poietico* tutto ciò che immagina l'artista si trasforma in ciò che esegue e che si realizza fattivamente.

Se la serialità presuppone l'esistenza di una sequenza, in cui sono inserite "le invenzioni di un ordine strutturale" *absolute*, ovvero sciolte da ogni condizione necessitante; allora l'ordine di realizzazione potrà essere sempre deformato, cosicché lo sviluppo della sequenza sarà modificato da condizioni esterne. Scaturisce da ciò un secondo ordine strutturale dell'opera, che inerisce alla sequenzialità delle nuove forme, quelle rivisitate dalla costante relazionalità triplice - quale caratteristica dell'arte, quale mediazione della parte con il tutto, come inserimento nello spazio - delle sculture di Lucilla Catania.

Ci si deve chiedere dunque che valore abbia questa serialità e se infici "l'aura" della scultura. A quali condizioni un'opera d'arte può esser detta e pensata come "originale"? L'unicità è forse la garanzia di questa "autenticità"?
«La risposta è più interessante di quanto non appaia a prima vista. Perché questa risposta non è né affermativa né negativa.» (Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia*)
Ripetizione e duplicazione - poste all'interno del processo creativo - riformulano la capacità percettiva attraverso il sovvertimento del "banale quotidiano", tale che oggetto d'arte possa dirsi tutto ciò che permette "un'esperienza allargata" a tutto il campo estetico, quindi una distinzione tra oggetti sottile, ma mai scontata, di carattere non formale, ma concettuale.
Tale distinzione è la condizione di replicabilità e serialità dell'opera d'arte unica e organica, la stessa che è autoevidenza nel *fare* e nei lavori di Lucilla Catania.

LUCILLA CATANIA

Nata a Roma dove vive e opera.
Frequenta l'Accademia di Belle Arti di via di Ripetta diplomandosi in scultura con Emilio Greco. Fra il 1980 e il 1981 si stabilisce in Francia per ragioni di studio. A Parigi conosce César attraverso il quale entra in contatto con la ricerca artistica internazionale. Nel 1982, al suo rientro a Roma, inizia a realizzare una serie di sculture in terracotta che contengono i fondamenti della sua poetica, già da allora decisamente autonoma e svincolata sia dalle tendenze analitico/concettuali sia da quelle neoinformali. La sua ricerca artistica aspira a un'idea di scultura che unisca in sé i connotati classici della tridimensionalità e la coscienza dei nuovi codici socio-culturali del contemporaneo. Dopo alcune collettive in Italia e all'estero, Lucilla Catania partecipa nel 1985 alla mostra *Nuove trame dell'arte*, curata da Achille Bonito Oliva.
È durante il 1985 che l'artista interrompe gradualmente la lavorazione della terracotta e scopre la pietra e il marmo, materiali che da lì in poi saranno protagonisti di un nuovo ciclo di lavoro.
Tra le mostre recenti: nel 2008 la collettiva internazionale "Energia della materia, la materia dell'energia", alla Casa Italia di Pechino in Cina, nell'ambito delle manifestazioni per i Giochi Olimpici; nel 2009 "Cella. Strutture di emarginazione e disciplinamento", a cura di Christoph Bertsch, presso il Complesso del San Michele a Roma. È del 2010, l'intervento presso il MUSMA di Matera, "Dodici disegni per due sculture". Nel 2011 partecipa a "Passato, presente. Dialoghi d'Abruzzo", a cura di Anna Imponente presso il Castello Colonna di Genazzano. Nel 2013 la personale "Stareandare" al Museo Nazionale d'Arte d'Oriente e nel Giardino degli Aranci a Palazzetto Venezia a Roma.

FERNANDO DE FILIPPI

Nato a Lecce nel 1940. Vive e opera a Milano. Il suo percorso artistico attraversa tutti i media, dalla pittura, alla foto, al film, al video, alla performance, sino all'installazione ed alla scultura monumentale.

Prima mostra personale a Lecce nel 1959, seguono poi oltre cento personali in Italia e all'estero (New York, San Francisco, Varsavia, Belgrado, Parigi, Bruxelles, Ginevra, Lisbona, Vancouver, Malta). È presente a sette edizioni della Biennale di Venezia, alla IX, X, XI, XII Quadriennale Nazionale di Roma, alla Triennale di Milano nel 1981. Partecipa inoltre ad Arte in Italia dal 1960/1975, Galleria d'Arte Moderna Torino: Arte Italiana, Haward Gallery, Londra; Le linee della ricerca artistica in Italia, Palazzo delle Esposizioni, Roma; Aspetti della Pittura Italiana dal dopoguerra ai nostri giorni, Museo d'arte moderna San Paolo e Rio; Pittura a Milano dal 1945 al 1990. Tiene importanti personali al Palais des Beaux Arts, a Bruxelles, al Musée d'Art Moderne de la Ville a Parigi e a Palazzo Reale a Milano.
L'attività di docente ha inizio nel 1966, al Liceo Artistico di Brera a Milano dove è titolare della Cattedra di "Ornato Disegnato".
Nel 1969 è nominato Direttore dello stesso Liceo. Nel 1971 assume la Cattedra di "Tecniche Grafiche Speciali" presso l'Accademia di Brera. Nel 1979 ottiene la Cattedra di "Scenografia" presso l'Accademia di Belle Arti di Bari. Dal 1981 passa all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano dove nel 1991 è eletto Direttore e vi resta ininterrottamente fino al 2009. Dall'ottobre 2009 è Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Verona. Del suo lavoro hanno scritto illustri critici.
Nel 2010, presidente di giuria il Prof. Carlo Franza, ha vinto il Premio delle Arti Premio della Cultura, XXIII edizione, al Circolo della Stampa di Milano.

ANDREA FOGLI

Nato a Roma nel 1959 dove vive e opera. Dopo studi classici, nel I983 si laurea in Filosofia all'Università "La Sapienza" di Roma. Nel 1985, dopo la sua prima personale da Ugo Ferranti a Roma, inizia ad esporre in Italia e all'estero. Dal 2006 al 2008 viene chiamato ad insegnare alla International Summeracademy di Salisburgo, la prestigiosa Libera Accademia fondata da Oskar Kokoschka nel dopoguerra dove hanno insegnato tra i più noti artisti internazionali.
Tra le recenti mostre personali: "Ogni cosa", Casino dei Principi, Musei di Villa Torlonia, Roma, curata da Claudia Terenzi (2013), "Il diario delle ombre" al MARTA Museum di Herford, curata da Jan Hoet (2006). Le sue opere sono presenti nelle Collezioni della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, del MART di Trento e Rovereto, del MACRO di Roma, del MARTA di Herford, della Ursula Blickle Stiftung di Kraichtal e della Galleria Civica di Modena.

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2014
da Gangemi Editore Spa,
Piazza San Pantaleo n. 4 – Roma
www.gangemieditore.it

Incontri d'esperienza con l'arte contemporanea è il titolo di un ciclo di eventi interdisciplinari integrati ai corsi accademici istituzionali, realizzati con la collaborazione e la partecipazione di noti artisti, appartenenti a geografie, generazione, formazione e linguaggi visivi diversi. In questa prima edizione – a.a. 2012-2013 – promossa ed organizzata dalle Cattedre di Pittura e Tecniche e tecnologie delle arti visive contemporanee dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, l'invito è stato rivolto a Fernando De Filippi, Andrea Fogli e Lucilla Catania. Tre incontri, strutturati come luoghi dell'esperienza dell'arte, in cui prende vita il coinvolgimento operativo dell'allievo, ma anche una nuova idea di cultura, che salda insieme mente e mano, logica e fantasia per una cultura che si organizza secondo il principio della ricerca, utilizzando strumenti di lavoro tradizionali e innovativi. Un *vis-à-vis* tra l'artista, gli studenti, i docenti e gli operatori culturali del territorio. (…) Le Accademie sono delle vere e proprie fucine creative, e come tali hanno la necessità di vedere circolare al proprio interno idee e pensieri differenti, così come deve essere, a nostro modo di vedere, una didattica dell'arte. Le attività interdisciplinari rappresentano per l'Accademia di Catanzaro una priorità, dettata dalla convinzione che solo i differenti saperi possono costruire la fonte e l'unità del pensiero.

Se è vero che le Accademie sono luoghi fondati sull'esperienza del fare, dove il progetto è legato alla prassi, alla sperimentazione e all'innovazione - territorio di formazione e di scoperta - l'attività didattica promossa da un'Accademia dovrebbe sempre più incoraggiare il confronto diretto con l'ambiente artistico contemporaneo, favorendo così incontri e dibattiti con gli artisti, addentrandosi nell'opera, nella storia e nei pensieri degli stessi che favoriscono ulteriore crescita culturale.

È stata un'esperienza significativa – tre atti di una storia già compiuta – che merita di essere raccontata in queste pagine.

Caterina Arcuri, professore ordinario di *Pittura* all'Accademia di Catanzaro. Opera nel campo della ricerca e della sperimentazione visiva utilizzando linguaggi diversi, dalla fotografia alla videoinstallazione, dalle opere plastiche alla performance. Ha esposto in mostre personali, collettive e di gruppo in Italia e all'estero. Per la didattica dell'arte ha pubblicato: *Technè - nuova guida alle tecniche antiche e contemporanee ad uso degli studenti dell'Accademia di Belle Arti* (Ecclissi, Squillace, Cz 1996); *Parola & Immagine,* cura con G. De Mitri, (Litopress, Bari 2006); *Parola & immagine tra didattica e creatività*, cura con G. De Mitri (Rubbettino, Soveria Mannelli, Cz 2011).

Giulio De Mitri, professore ordinario di *Tecniche e tecnologia delle arti visive contemporanee* all'Accademia di Catanzaro. Da anni impegnato in un'indagine sulla storia e sull'immaginario della cultura mediterranea. Protagonista italiano nella produzione di installazioni luminose. Partecipa a numerose esposizioni in Italia e all'estero. Per la didattica dell'arte ha pubblicato: *Galoppare sulle comete* (Fondazione Rocco Spani, Taranto 1990); *Tecniche pittoriche nell'arte contemporanea. Un laboratorio di idee* (Litopress, Bari 1997); *L'isola della fantasia. Pedagogia della creatività*, con D. Di Marzio e T. Ferro (Fondazione Rocco Spani, Taranto 1999); *Parola & Immagine,* cura con C. Arcuri, (Litopress, Bari 2006); *Parola & immagine tra didattica e creatività*, cura con C. Arcuri (Rubbettino, Soveria Mannelli, Cz 2011); *Un percorso di verifica: a colloquio con G. De Mitri* in *Creatività e inclusione* (a cura di S. Trevisani, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, Cz 2013).