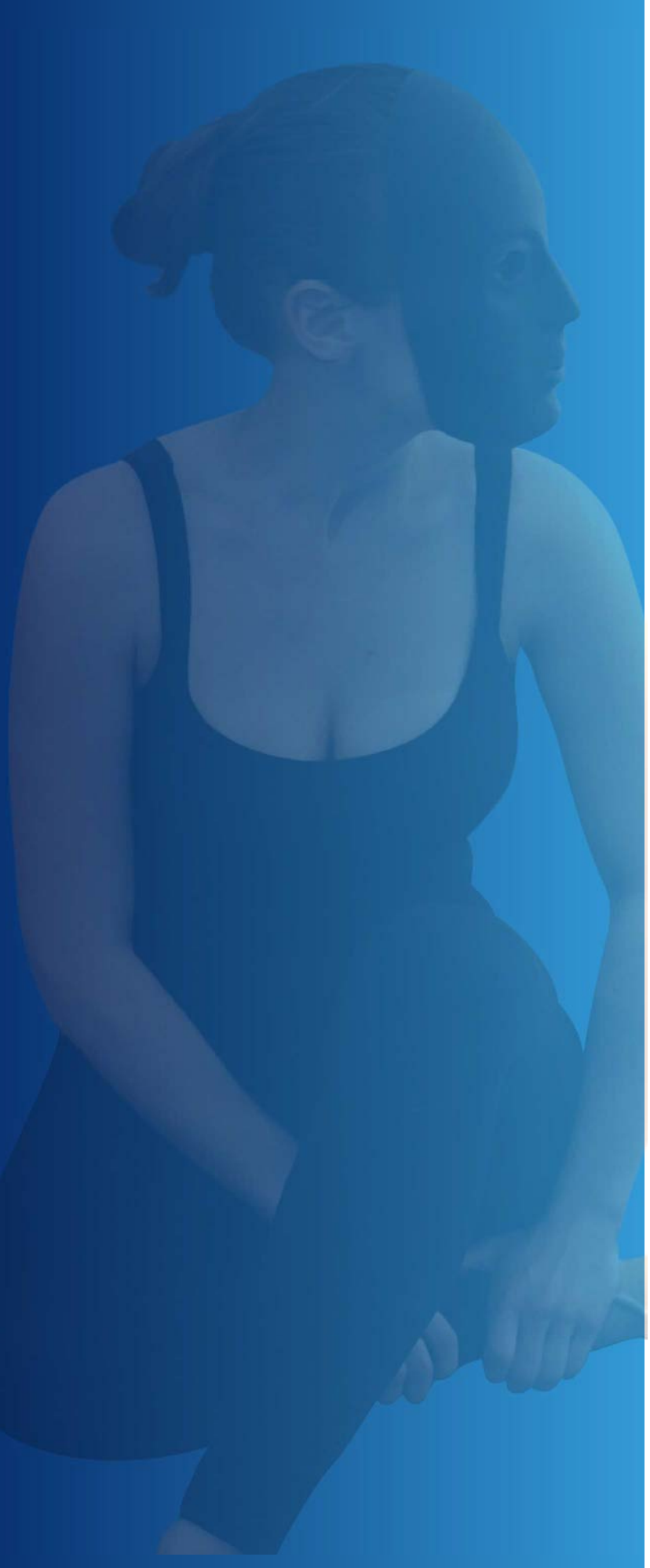
a cura di Caterina Arcuri e Giulio De Mitri

parola & immagine

tra didattica e creatività

Rubbettino



Rubbettino Arte Contemporanea
Teorica. Saggi e monografie

Caterina Arcuri Giulio De Mitri

parola & immagine
tra didattica e creatività

PROGETTO CULTURALE
E DI RICERCA INTERDISCIPLINARE 2007 - 2011

presentazione di Luigi Paolo Finizio

Rubbettino

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

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI CATANZARO
CATTEDRA DI TECNICHE E TECNOLOGIA DELLA PITTURA
SECONDA CATTEDRA DI PITTURA

Parola & Immagine tra didattica e creatività è un progetto culturale e di ricerca interdisciplinare, realizzato negli a.a. (2007/2011) dai docenti Caterina Arcuri (II Cattedra di Pittura) e Giulio De Mitri (Cattedra di Tecniche e tecnologia della pittura). La pubblicazione è l'interfaccia delle attività svolte, arricchita, ulteriormente, da contributi critici ed esperenziali che spaziano nelle diverse articolazioni del volume.

La pubblicazione curata dagli stessi docenti è prodotta dall'Accademia di Belle Arti di Catanzaro.

I curatori desiderano ringraziare gli autori dei testi e tutti coloro che hanno sostenuto, a vario titolo, il progetto culturale: Maurizio Rubino, presidente, Rocco Pangaro, direttore, il Consiglio Accademico, il Consiglio di Amministrazione, Luca Mancuso, direttore amministrativo, lo staff amministrativo dell'Accademia, gli studenti ed ex studenti dell'Accademia (Maria Elena Diaco, Giovanni Duro, Dino Ferro, Maria Puleo, Maria Stella Soria).

Redazione: Teresa Danizio, Simona Caramia;

Progetto grafico: Studio LAB.

Edizioni: Rubbettino Arte Contemporanea *Teorica. Saggi e monografie,* collana diretta da Giorgio Bonomi.

ISBN 978-88-498-2722-4

© 2011 gli autori; © 2011 le immagini; © 2011 *Cattedre Tecniche e tecnologia della Pittura e Pittura II*;

L'editore, scusandosi per eventuali ed involontari errori od omissioni, dichiara la propria disponibilità ad adempiere ai suoi doveri con gli aventi diritto.

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.

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta con qualsiasi mezzo, sia elettronico che meccanico, compreso microfilm e copie fotostatiche, senza preventiva autorizzazione scritta da parte degli autori, dei curatori e dell'editore.

In prima di copertina: alcuni momenti performativi con studenti dell'Accademia. Fotografia di Danilo De Mitri.
In quarta di copertina: studenti dell'Accademia. Fotografia di Giulia Corea.

Un entusiasmante percorso tra didattica e creatività, un laboratorio delle idee e del fare che ha visto coinvolti, in questo ultimo quinquennio i nostri allievi.

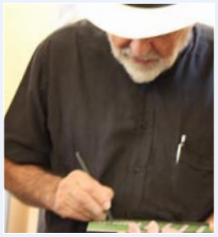
Incontri d'esperienza, happening, workshop, mostre e performances, una extra didattica, un progetto svolto dentro e fuori le mura accademiche, occupando spazi e geografie diverse: dall'*Artefiera* di Bologna all'*Expoarte* di Bari, al *workshop* di Grottaglie (Ta); nella città di Catanzaro: dai giardini di Piazza "Matteotti" agli spazi del Liceo "Galluppi", dal Centro "Open Space" al Museo "MARCA", alla Biblioteca Comunale "F. De Nobili".
Eventi culturali che hanno reso protagonisti i nostri studenti nel guardare, osservare e ascoltare, ma soprattutto nel *fare*, realizzando significativi momenti di aggregazione e di socializzazione culturale.

La pubblicazione raccoglie, in sintesi, i contributi esperenziali di insigne personalità del mondo accademico e artistico e le immagini che testimoniano e storicizzano il lavoro svolto, favorendo così ulteriore conoscenza e rivelando la *forza* generatrice e propulsiva dell'arte nel segno di una didattica attiva.

Siamo in linea con Carlo Fontana quando scrive che: *Fare cultura è in primo luogo favorire l'affermazione di un sistema di valori "spirituali e morali" nel quale la società possa riconoscersi. Fornire, insomma, una bussola di civiltà ad ognuno di noi.*[1]

(C. Arcuri, G. De Mitri)

[1] Carlo Fontana, *Per difendere la società civile ritorniamo a fare cultura,* in Corriere della sera, p. 56, Milano 29/04/2011.



SOMMARIO

Introduzione
Validità di un progetto
di Rocco Pangaro 5

Presentazione
Due artisti, due didatti: dietro l'arte avanti all'arte
di Luigi Paolo Finizio 7

Arte e filosofia
Picture Thinking. Tra arte e filosofia, immagine e pensiero
di Massimo Iiritano 11

Arte e società
Omaggio a Joseph Beuys
di Lucrezia De Domizio Durini 23

Joseph Beuys. Ecco l'uomo che vuole trasformare la politica in arte
di Antonio d'Avossa 30

Arte per la salvaguardia dell'ambiente
di Miriam Cristaldi 32

Arte e didattica
L'artista nel suo farsi
di Giorgio Bonomi 37

Una passione in corso d'opera
di Barbara Tosi 39

Arte e new media
Il linguaggio espressivo della Videoart
di Renato Barilli 43

L'Annuario della Videoart
di Marilena Di Tursi 45

Arte e scienza
Relatività, Indeterminazione, Dissipazione
di Enrico Pedrini 49

Innovazioni e giovane creatività nel nuovo millennio
di Anna Saba Didonato 55

Laboratorio creativo
Lezioni al museo
di Angela Sanna 58

Incontri d'esperienza tra workshop, mostre e performances
di Simona Caramia 62

Un pensiero per la giovane creatività
Ad Maiora
Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Bruno Ceccobelli, Mario Cresci, Lucrezia De Domizio Durini, Lucio Del Pezzo, Gillo Dorfles, Giuseppe Gallo, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Gianluca Marziani, Eliseo Mattiacci, Achille Pace, Michelangelo Pistoletto, Lamberto Pignotti, Vettor Pisani, Arturo Schwarz 78

Apparati
Collaboratori (note biografiche) 82
Indice dei nomi 84
Indice iconografico 86
Referenze fotografiche 87

EVENTI

MOSTRE

INCONTRI

WORKSHOP

CONTRIBUTI

TESTIMONIANZE

PERFORMANCES

Rocco Pangaro, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro

L'arte è una grande cosa. È un organo vitale dell'umanità che trasporta i concetti della ragione nel dominio del sentimento.

Ingresso principale Accademia di Belle Arti di Catanzaro (particolare)

Validità di un progetto

ROCCO PANGARO

Significativi incontri culturali, mostre, seminari, laboratori creativi, *performances*, hanno caratterizzato il progetto culturale e di ricerca interdisciplinare "Parola & Immagine", ideato, promosso e organizzato dalle Cattedre di *Tecniche e tecnologia della pittura* e di *Pittura II* di questa Accademia.

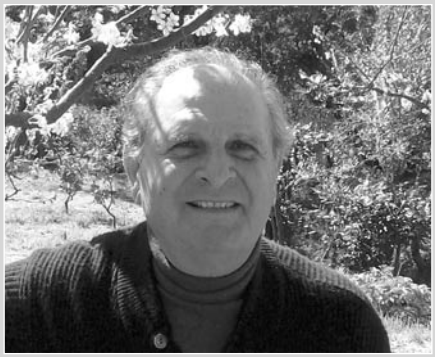
Il progetto, curato dai noti artisti e docenti Giulio De Mitri e Caterina Arcuri, ha ben stigmatizzato nei diversi momenti – con la presenza di autorevoli personaggi dell'arte e della cultura – come l'arte abbia una grande valenza etica, morale, pedagogica e didattica che confluisce in una unità di saperi (filosofia, antropologia, sociologia, etc.) e si evolve nel "segno" del "farsi" e del divenire, producendo una cultura "altra", ricca di memorie e di nuovi percorsi, offrendo ai nostri studenti e all'intero territorio calabrese una ventata di nuove esperienze e di cultura innovativa.

Aveva scritto Tolstoj: *L'arte non è un godimento, un piacere, nè un divertimento; l'arte è una grande cosa. È un organo vitale dell'umanità che trasporta i concetti della ragione nel dominio del sentimento*[1].

La pubblicazione raccoglie e storicizza in sette diversificati capitoli (Arte e Filosofia; Arte e Società, Arte e Didattica, Arte e New Media, Arte e Scienza, Laboratorio Creativo, Un pensiero per la giovane creatività) il lavoro di produzione culturale svolto in questi anni dalle due cattedre sia in Accademia che in altre sedi pubbliche e private.

Il volume è un valido contributo per tutti coloro che vogliono approfondire l'attività di didattica interdisciplinare svolta.

[1] L. N. Tolstoj, *Che cosa è l'arte*, Feltrinelli, Milano 1978.



Luigi Paolo Finizio

Un teatro di pratiche e comunicazioni da compartecipare, da trasmettere e condividere, da evocare e rivivere nei pretesti e nei metodi della didattica...

Il Maestro Giuseppe Spagnulo a lavoro con gli studenti (particolare).

Due Artisti, due didatti: dietro l'arte avanti all'arte

LUIGI PAOLO FINIZIO

....il ripercuotersi dello sguardo verso il futuro su quello verso il passato fin nel cuore della conoscenza storica.[1]

Il senso storico e l'indagine storiografica, quando non sono proprio esplicitamente in chiave retrospettiva, inseguono il divenire dell'arte, le sue varie e mutanti stazioni espressive stando tendenzialmente, per così dire, un passo in dietro. Posizione e disposizione che pur collocandosi all'interno dei fatti dell'arte, nel mezzo e a fronte delle opere, sono tali - per la migliore comprensione e lettura critica - aspirando alla messa in prospettiva, ad un utile e opportuno inquadramento dei fatti e delle opere d'arte.

Visione retrostante che tuttavia non esclude verso l'arte e nel *fare arte* quella di un passo in avanti. Quella antistante che guarda all'arte con senso operativo, di critica in atto non solo nel fare arte, nel comporre e formulare materialmente forme e valenze espressive, quanto anche nel dispiegarne e comunicarne didatticamente i suoi aspetti di linguaggio e poetica. Posizione e disposizione coinvolgenti sia l'insegnamento di storia dell'arte contemporanea, ma non solo, sia la didattica di discipline artistiche come nel caso del lavoro interdisciplinare svolto da Caterina Arcuri e Giulio De Mitri per le rispettive cattedre di *Pittura II* e *Tecniche e tecnologia della Pittura* presso l'Accademia di Belle Arti di Catanzaro.

Due mondi espressivi, due esperienze ed esercizi di didattica dell'arte confluenti e defluenti interattivamente in un progetto di formazione e creatività. Campo aperto di linguaggi e intrecci culturali in cui l'arte si dispiega e mobilita in plurime dimensioni e strutture espressive, in cui il tempo e lo spazio, le forme e i materiali, le pratiche tradizionali e le sopraggiunte tecnologie rimescolano e rigenerano il passato della memoria con l'attesa del futuro. Qui lo stare dietro e avanti all'arte si fa complementare dinamica transitiva, pendolo di pensiero e del fare. Cosa è per l'artista che insegna il proprio mondo espressivo se non il teatro di vissute pratiche espressive, di richiami e confronti, di esperienze e sfide creative nelle stagioni della memoria dell'arte e del suo tempo scandito al presente e volto al futuro.

Un teatro di pratiche e comunicazioni da compartecipare, da trasmettere e condividere, da evocare e rivivere nei pretesti e nei metodi della didattica. Nel passato, la tradizione delle botteghe, delle scuole e delle prime accademie, le forme dell'arte costituivano principalmente un patrimonio da trasmettere, da perpetuare affidandolo e confidando sull'evento creativo del soggetto che apprendeva, il giovane artista. Con la

tradizione moderna dell'arte, la pedagogia dell'arte ha posto l'evento creativo, la sua maestria e la sua casualità, al centro d'ogni disciplina e metodo d'insegnamento. Ora poi che la stessa creatività ha perso le sue, come dire, naturali disposizioni per espandersi e disperdersi nelle virtualità dell'automatismo e del digitale dei linguaggi tecnologici, non vi può essere scuola di forme espressive che non si misuri nei programmi e nelle metodologie con tale sopraggiunto universo tecnico-immaginativo.

Adesso, più che mai, la teorica dell'arte si riversa nella pratica e viceversa, così come la storia dei linguaggi dell'arte si riversa nella loro rigenerazione al presente e viceversa. Dietro l'arte e avanti all'arte, il tempo è sempre reversibile. Del resto, nell'imperante sistema dei media virtuali, con il loro invadente insinuarsi non solo nei linguaggi dell'arte, scorre un tempo non proprio scandito dalle canoniche coniugazioni temporali. Forse un tempo atemporale. Come sanno la Arcuri e De Mitri, e lo mettono in pratica nella loro attività creativa e in quella svolta nell'indirizzo della libera ricerca degli studenti, la riproduzione, la ripetizione in arte è sempre negli esiti qualcosa di diverso. Oggi poi la simulazione tramite i media digitali, pur costruendo immagini ben riconoscibili e scambiabili con la realtà delle forme comuni, ma pure di immagini astratte, nasce da *input* informatici che semanticamente non hanno niente a che fare con esse.

Sia nelle pratiche dell'arte sia in quelle informatiche volte all'arte, c'è insomma uno scarto tra l'azione della riproduzione, della simulazione e il prodotto realizzato, tra il segno, l'*input* generatore e il suo senso d'immagine. Uno scarto, un tempo atemporale, dietro e avanti all'arte, in cui si distende e sedimenta l'evento incommensurabile del creativo, il suo incidente manifestarsi nella storia dei linguaggi dell'arte. Quello scarto resta lo spazio del simbolico che nella corrente pluralità di forme espressive s'è amplificato debordando i tradizionali confini del visivo, quelli per abitudine separanti la vita ordinaria dalla fantasia, l'evidente dall'illusione.

Così, il segno simbolico nell'arte della Arcuri è sovente autoreferente. Come a trascendere la propria scontata, convenzionale identità di persona, di donna in una sorta di trasfigurata e metaforica memoria che ne fa un'entità *altra* a cospetto del proprio e dell'altrui sguardo. Quello di De Mitri all'opposto dilegua simbolicamente il proprio *io*. È il segno che lo dilata smisuratamente al di fuori, lo rende rappresentativo di memorie ancestrali dove le realtà naturali, le forme e le parole, il mito e la storia si miscelano.

Lo spazio simbolico, appunto, dietro e avanti all'arte in cui s'incontrano e intersecano le ricerche, le scelte espressive di Caterina Arcuri e di Giulio De Mitri che da artisti e didatti hanno avviato nell'Accademia di Catanzaro il progetto "Parola & Immagine", per un convivio interdisciplinare e di laboratorio tra le forme e le concezioni dell'arte contemporanea. In una recente pubblicazione, con la sua consueta puntualità e chiarezza intorno ai fatti culturali della Calabria, Teodolinda Coltellaro[2] ha delineato un profilo operativo dei due artisti e del loro spirito collaborativo nella conduzione del catanzarese Centro Open Space. Altro luogo d'incontri e scambi in cui il loro rispettivo progetto sull'arte si estende alla pedagogia dell'arte.

Progetto di formazione e libera ricerca che rimette in sintesi il tempo dell'arte, ne tenta e propone le sue variabili realtà materiali, il suo divenire nelle personali occasioni e scoperte, nelle assidue dedizioni all'insegnamento.

Caterina Arcuri

Giulio De Mitri

[1] P. Ricoeur *Ricordare, dimenticare, perdonare*, (1998) trad. it. Introduzione di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 2004.

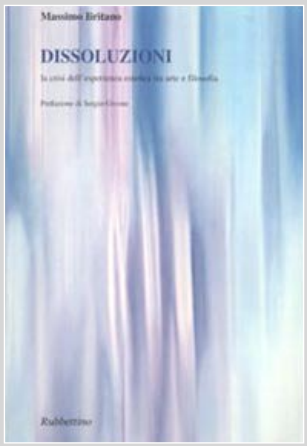
[2] T. Coltellaro, *Fatti d'arte. Un percorso nel contemporaneo tra arte, società e territorio*, Prefazione di A. Fiz, Rubbettino, Soveria Mannelli 2010

ARTE E FILOSOFIA

L'arte oltrepassa i limiti nei quali il tempo vorrebbe comprimerla, e indica il contenuto del futuro.

Vassilij Kandinskij

Massimo Iiritano



1

Studenti a lavoro

Picture Thinking. Tra arte e filosofia, immagine e pensiero

Massimo Iiritano

Nella ricerca di una verità sempre più dissolta, dileguata, frammentaria, che si confonde ormai con la molteplice equivocità dei linguaggi e delle esperienze, la filosofia contemporanea sembra essersi posta, da tempo, sulla via di un inevitabile *percorso a ritroso*: sulla via di un cammino che, seguendo un'indicazione di Sergio Givone[1], sembra condurci dal *Logos* al *Mythos*, dal linguaggio razionale del concetto a quello intuitivo dell'immagine.

Alla crisi del "pensiero calcolante" che segna la fine della modernità, si accompagna una ricerca e un ritorno a quella facoltà mitopoietica con cui l'arte sembra aver dato vita, da sempre, all'originarsi di ogni pensare. L'immagine concettuale di un "picture thinking" emerge dunque come nuova prospettiva di espressione e di sviluppo del pensiero e della filosofia, la quale sembra voler ritrovare se stessa sulle tracce di un riattingimento delle proprie stesse radici mitologiche. Ma non si tratta esattamente della ripresa di una qualche mitologia, tanto meno di una classicità che sempre più andava rivelando, fino alla spinta decisiva degli studi di Nietzsche sul tragico, il suo volto "illuministico". Si tratta piuttosto di una riscoperta di quella originaria facoltà immaginativa, generatrice di simboli e di miti, che sta alla radice di ogni mitologia, e che viene poi in questa gradualmente codificata e mortificata nelle sue più genuine possibilità creative.

I.

Ed è esattamente nel contesto di tale riscoperta di una concezione dell'arte come pura immaginazione - sulla via di una rilettura di Vico, riproposta ai primi del '900 soprattutto da Benedetto Croce, e poi ripresa ampiamente in ambito anglosassone - che quell'idea di un "pensare per immagini" che si evocava fin dal titolo del presente contributo, acquista una sua specifica e significativa rilevanza.

"L'arte è la fondazione, l'anima, il grembo e la notte dello spirito; tutta l'esperienza sorge da essa e riposa su di essa; ogni educazione comincia con essa; tutta la religione, tutta la scienza, è come se fossero modificazioni peculiari e specializzate di essa. L'arte è il sonno dell'anima; come un bimbo fa poco più che dormire (*does little but sleep*), così l'anima infante non conosce duramente altra esperienza che l'arte; come l'uomo maturo dorme sulle sue fatiche (*sleeps from its labours*), così lo spirito risvegliato ritorna nell'arte per cercare nuovo vigore e ispirazione, immergendosi in questa come nella fontana in cui Hera rinnovava la sua verginità"[2].

Così scrive Robin George Collingwood, filosofo, artista e archeologo inglese che, negli anni '20, ripropone in maniera del tutto originale e innovativa quella che era l'idea di fondo che l'estetica crociana ereditava e riprendeva dalla grande lezione di Vico[3]. Il luogo particolare dal quale abbiamo tratto questa precisa definizione del "picture thinking" ci sembra quindi particolarmente significativo, poiché, al di là della sua immediata efficacia simbolica ed espressiva, costituisce un passaggio chiave del nostro percorso. Si tratta di un volume del 1924, dal titolo "Speculum Mentis": un lavoro "giovanile", ma molto significativo come testimonianza dell'evoluzione intellettuale di tutta un'epoca del pensiero anglosassone ed europeo in generale, il quale in quel momento appare decisamente segnato, soprattutto in campo estetico, dalla grande stagione del neoidealismo italiano. L'*Estetica* di Croce, in particolare, viene recepita in ambiente oxoniense come un vero e proprio "canone" degli studi, ma al tempo stesso come feconda traccia per un suo possibile sviluppo ed una sua diversa interpretazione, come avviene nello stesso Collingwood.
"L'arte pone a se stessa due principi fondamentali. In primo luogo, che si tratta di attività di pura immaginazione; in secondo luogo, che essa in qualche modo rivela la verità riguardante la natura ultima del mondo reale (*the ultimate nature of the real world*)"[4].

"L'origine è la visione dell'arte come immaginazione, come una non-concettuale, non-logica consapevolezza – non-logica perché pre-logica o infra-logica e quindi dialetticamente primitiva – che è comune a Platone, Vico, Kant, Hegel, Coleridge e Croce – per non andare più oltre"[5].

La concezione dell'arte come immaginazione, e quindi come stadio "primitivo" e pre-logico della coscienza, giunge così a Collingwood attraverso una linea ben precisa di pensatori, che emergono qua e là come punti di riferimento del suo discorso estetico.
"L'arte è immaginazione; ma l'immaginazione è un'attività. Immaginare non significa semplicemente permettere ad un treno di immagini (*a train of images*) di attraversare stupidamente (*idly*) la mente, significa piuttosto fare uno sforzo per immaginare, per lavorare all'immaginazione (*to work at imagination*)"[6].

L'attività dell'immaginazione estetica si pone dunque in quanto tale in rapporto dialettico con la realtà dell'esperienza. Se l'arte è immaginazione, e l'immaginazione è attività, il *meaning* adombrato e incastrato nell'opera d'arte contiene necessariamente un riferimento significativo ad una realtà che è altra dal puro mondo dell'immaginazione chiuso in se stesso. Eppure, tale riferimento rimane ancora prigioniero di quel mondo, paradossalmente interno ad esso. È l'immaginazione infatti a fornire, oltre che il principio strutturante del "whole" che costituisce l'opera, anche il "materiale" a partire dal quale l'artista crea.
"Il materiale grezzo dal quale egli (l'artista) seleziona ed adatta ciò che sarà utile al suo proposito è un'immaginativa, non una fattuale, materia prima. Noi diciamo che l'artista solleva uno specchio sulla natura (*holds up a mirror to nature*), o che egli trascrive ciò che ha visto nella vita reale; ma questo è puro errore se significa che l'artista basa il suo lavoro sull'accertamento e il ricordo di fatti storici. La vita reale o la natura sulla quale egli solleva il suo specchio non è il mondo della scienza o della storia, ma il mondo come egli lo ha appreso nell'immaginazione, il mondo dell'immaginazione"[7].

È in questo punto che l'attività artistica esprime un aspetto caratterizzante di *creatività*, che la distingue da ogni altra attività conoscitiva:
"Ciò che il soggetto fa è immaginare: l'oggetto è un oggetto immaginario, e la relazione tra loro sta nel fatto che l'atto empirico o individuale dell'immaginare crea l'oggetto. Nella conoscenza, al contrario, l'oggetto è reale; e la relazione tra di essi è che l'atto empirico della conoscenza presuppone l'oggetto e non lo crea"[8].

L'oggetto dell'esperienza estetica non è oggetto reale ma immaginario. L'immaginazione *crea* il suo oggetto, a partire dal presupposto assoluto del suo stesso fondamento. Null'altro è presupposto al di là di se stessa

l'atto estetico dell'immaginazione è capace di creare un mondo e di attualizzarlo: di renderlo concretamente vivente con la sua stessa energia creatrice.

Un momento dell'incontro con Massimo Iiritano. Da sinistra Giulio De Mitri, Massimo Iiritano e Caterina Arcuri, aula di Tecniche pittoriche, Accademia.

2

3

e della propria potenzialità creatrice.
Ponendosi come regno dell'assoluta libertà, l'immaginazione artistica non tiene conto di alcun vincolo reale, di alcuna necessità esterna al suo stesso principio. Esiste solo un principio di necessità interna[9], al di là del quale l'oggetto estetico si dissolve nel momento stesso in cui il soggetto lo pone: creandolo dal "nulla" della sua immaginazione.
"L'oggetto dell'arte è un oggetto che non è giudicato esistente (*is not judged to exist*). È indifferente all'arte se il suo oggetto esiste o no. Per es. i caratteri in una novella o in un dramma non hanno mai carattere di storicità. Quando sono storici, tale storicità è comunque irrilevante al loro valore estetico. In altri casi non vi è neanche l'*apparenza* della storicità: per es. nessuno pensa che una sinfonia sia la descrizione di suoni attuali ascoltati in una qualche occasione, come invece uno potrebbe erroneamente supporre che ogni novella sia un resoconto di qualcosa di attuale […].
Ora il *non essere giudicato esistente* (*the* not being judged to exist) non è un accidente ma l'essenza dell'oggetto dell'arte. Questo oggetto è essenzialmente *immaginario*.
E l'Arte, in quanto cognizione (*qua cognition*), è immaginazione"[10].

Il punto di vista estetico, scriverà ancora Collingwood nel '27, si distingue in ciò radicalmente da quello della conoscenza, concepita nella filosofia moderna come percezione e "manipolazione" di un mondo esterno, presupposto nella sua realtà indipendente. L'estetica esprime a livello cognitivo questa possibilità, inesplorata nella gnoseologia moderna di matrice empirista, di creare un mondo.
"Se l'immaginazione può essere considerata realmente una parte normale e sana dell'attività della mente, solo una conclusione, io penso che sia ammissibile: precisamente, che il lavoro della mente non è meramente cognitivo e manipolativo, ma nel senso più stretto della parola creativo. Questo è il compito della mente, non semplicemente quello di scoprire un *modus vivendi* in un mondo alieno, ma, in senso del tutto letterale, quello di creare un mondo proprio in cui vivere"[11].

Potere della mente è quello creativo. Piuttosto che adattarsi e subordinarsi all'esistenza di un mondo al di fuori di sé, che rimane comunque essenzialmente "alieno", l'atto estetico dell'immaginazione è capace di creare un mondo e di attualizzarlo: di renderlo concretamente vivente con la sua stessa energia creatrice.
"Questo mondo deve cominciare dall'essere un mondo immaginario, e deve quindi andare oltre col venire attualizzato, trasformato in un mondo reale, semplicemente in virtù dell'energia creativa propria della mente"[12].

Il lavoro dell'attività immaginativa, è perciò lavoro di "creazione dal nulla"[13], che riscatta la mente umana dall'alienazione in cui la gnoseologia moderna l'aveva costretta. Ma anche l'immaginazione estetica, scrive Collingwood nelle *Lectures*, è destinata a rimanere vittima di un'illusione che gli fa percepire il suo oggetto come imposto dall'esterno, come "dato" e pre-esistente.
"L'oggetto ora appare come qualcosa di esterno, qualcosa di dato; non qualcosa di inventato dalla mente dell'artista, ma qualcosa di imposto alla stessa mente dall'esterno, il cui valore estetico sta precisamente nel fatto che esso *è* così imposto. Un oggetto così concepito è *Natura*: e la natura, la bella natura dell'esperienza estetica, può essere perciò considerata l'aspetto oggettivo dell'ispirazione"[14].

L'artista si rapporta alla natura come "aspetto oggettivo" della sua stessa ispirazione: si tratta infatti di una "natura estetica" la cui essenza, a differenza della natura "concettuale" della scienza e di quella "percettuale" del senso comune, è nella sua "bellezza": in ciò che la rende oggetto della coscienza estetica[15].
L'arte in quanto immaginazione precede il pensiero, in quanto mediazione. E in uno scritto di poco successivo a *Speculum Mentis*, che è di grande importanza nella definizione di questa sua "prima" estetica, Collingwood scriverà:
"Così come il pensare presuppone l'immaginare, tutte quelle attività il cui aspetto teoretico prende la forma del pensiero pre-

suppongono l'arte; e l'arte è la base della scienza, della storia, del *senso comune*, e così via"[16].

È un'affermazione forte della "primitività" dell'arte, della priorità storico-temporale dell'immaginazione estetica su ogni altra forma di razionalità, che l'autore sosterrà negli scritti di questo periodo nella sua specifica valenza gnoseologica[17].
"L'arte è l'attività primaria e fondamentale della mente, l'animo originario da cui nascono tutte le altre attività. Essa non è una forma primitiva di religione, di scienza o di filosofia, ma è qualcosa di più primitivo di queste, qualcosa che sottostà ad esse e li rende possibili"[18].

La priorità dell'arte non si qualifica dunque come semplicemente adombrante una religione o una filosofia in cui la sua specificità originaria verrebbe a dissolversi. L'arte, al contrario, è un "qualcosa di più primitivo" proprio perché dotata di una sua specificità irriducibile in una qualsiasi successiva forma di esperienza o di pensiero. Essa è "il suolo originario da cui tutte le altre attività emergono", ed è in tal senso che conserva pure una sua intatta identità e un suo incancellabile posto nello svilupparsi del pensiero.
"Dire che l'arte sia l'attività primaria della mente, implica che l'arte sorge da se stessa e non dipende dal precedente sviluppo di qualche altra attività. Non è un tipo alterato di percezione; né un tipo alterato di religione. Essa è, al contrario, ciò di cui sia la percezione che la religione sono modificazioni"[19].

Tale funzione di primitività, l'arte la esprime anche in un senso più precisamente storico. Come nella vita di un uomo la giovinezza precede e supera per intensità quella che può essere l'attività artistica della maturità, così nella storia delle civiltà[20], secondo un paradigma di origine chiaramente vichiana.
Nelle *Lectures*, parafrasando il versetto evangelico, Collingwood scrive: "L'arte è il regno dei fanciulli: e chiunque voglia entrare in questo regno, deve entrarci come un fanciullo. Quindi noi possiamo dire che non solo ogni fanciullo è un artista, ma ogni artista è un fanciullo"[21].
Per riuscire ad entrare nella condizione psicologica necessaria alla creazione e alla fruizione dell'arte, l'uomo maturo e civilizzato dovrebbe tentare quindi un paradossale regresso verso la sua "minorità":
"Il cosiddetto *temperamento artistico* è la condizione psicologica necessaria di tutta l'arte: eppure il temperamento artistico è il perfetto opposto del temperamento necessario in un uomo maturo. Il temperamento artistico è il temperamento del fanciullo. I suoi segni caratteristici sono una certa instabilità emotiva, una tendenza a vivere il momento, un egoismo irriflessivo e non calcolante che non nega, ma semplicemente ignora la richiesta di altre persone di essere considerate, una cecità rispetto a qualsiasi altro proprio interesse reale, quando questi confliggono con l'impulso del momento, un'incapacità di pensare ed agire in un modo in qualche misura efficiente"[22].

Per l'uomo maturo e civilizzato l'arte non è più quell'*habitus* naturale e immediato del rapportarsi al mondo che era proprio dei ragazzi e dei "selvaggi". Da elemento naturale in cui l'uomo vive, l'arte diviene "una cosa in qualche modo aliena e difficile da approcciare". Un rischio che Collingwood vede palesarsi nella società contemporanea, è perciò quello della perdita di un'educazione estetica[23] necessaria a conservare nell'artista maturo i germi di un'essenziale potenza immaginativa.
"La nostra intera educazione è un'educazione ad affrontare fatti; essa è progettata per portarci lontano dal mondo dell'immaginazione in cui vive il fanciullo, per renderci sobri ed abituali residenti nel mondo degli oggetti percettivi. Il fanciullo non deve combattere per raggiungere il punto di vista dell'immaginazione, poiché egli vive abitualmente in esso; al contrario l'uomo educato non può conquistarlo se non attraverso una lotta, poiché egli deve sbarazzarsi degli abiti a lui imposti dalla sua educazione, e pensarsi ancora nella fanciullezza"[24].

Non è impossibile all'uomo "educato", inserito in un contesto di elevato grado di civilizzazione, riattingere all'immediatezza delle sue immaginazioni estetiche; ma la società

4

Da sinistra Giulio De Mitri, Massimo Iiritano e Caterina Arcuri.

contemporanea non sembra assolutamente predisporre a ciò. L'esperienza estetica diviene così una possibilità da "educare", sulla via di un cammino "a ritroso" verso il rivelarsi primigenio di quel "punto di vista" in cui l'uomo non vive più nella quotidianità della sua esperienza. Ma è questo un cammino solitario e difficile da realizzare in un mondo che tende ad educare piuttosto all'allontanamento dal mondo dell'immaginazione, al fine di rendere l'uomo un "sobrio e abituale residente nel mondo degli oggetti percepiti". Il mondo come realtà – come insieme di dati, di fatti, percezioni – sembra infatti rendere impossibile il riemergere della fantasia creatrice che sta all'origine dell'esperienza estetica e conoscitiva.
"Dal fatto che l'arte è una realtà *primitiva*, non segue affatto necessariamente che nessuno può essere artista eccetto il fanciullo e il selvaggio. L'uomo maturo rimane un fanciullo, e l'uomo civilizzato rimane un selvaggio, nella misura in cui egli conserva qualcosa di quella visione fresca e avventurosa della vita che maturità e civilizzazione sembrerebbero uccidere; e se, nel divenire maturo e civilizzato, un uomo perdesse realmente questa freschezza del cuore, nel momento in cui si lasciasse completamente sopraffare dalle ombre di una prigione che avanza, allora certamente la vita dell'arte sarebbe per lui alla fine"[25].

Il cominciamento estetico, naturale e immediatamente accessibile nel regno "selvaggio" della giovinezza, è da riconquistare in virtù di una paradossale spoliazione del proprio "abito" razionale. È necessario, per ricominciare veramente ad immaginare e quindi a pensare, un abbandono incondizionato di quella che è la veste razionale dell'uomo moderno, caratterizzata nei termini di una logica *realista* e di un'ontologia *dualista*. È necessario, perciò, non farsi vincere dalle ombre di una prigione che minacciosa avanza verso di noi, apparentemente inarrestabile nella sua fatalità. Solo allora, l'arte conoscerebbe la sua fine[26].
"Eppure – continua Collingwood – anche questa è solo un eclissi temporanea; la maturità e la civilizzazione hanno la loro propria arte, poiché la vita spirituale è edificata su una base di immaginazione e non può mai staccarsi da questa base"[27].

Una temporanea eclissi dell'arte nell'età della civilizzazione avanzata non può comunque negare l'immaginazione estetica quale fondamento di se stessa. È un'apertura significativa, questa, che ci consente di pensare il *cominciamento estetico* anche in relazione a quella che sarà la teoria della storia delle civilizzazioni che più tardi Collingwood delineerà in *An Essay on Metaphysics*[28].
La "morte dell'arte" è quindi interpretata, nelle *Lectures*, come movimento di un perpetuo dissolversi e risorgere dell'esperienza estetica nella sua primitività:
"La civilizzazione è il peggior nemico dell'arte. E di questo fatto non si può adeguatamente tener conto semplicemente denunciando la civilizzazione come un male. In parte ciò è dovuto al fatto che l'arte sia una realtà primitiva, una cosa da fanciulli e da selvaggi. Fanciullezza e inciviltà sono continuamente spezzate in nuove forme, e quindi la morte dell'arte è una morte di fenice: l'arte in questa o in quell'altra forma è uccisa dall'avanzare della civilizzazione, ma in una nuova forma essa sorge di nuovo, ad ogni fase della storia, dalle sue stesse spoglie"[29].

La civilizzazione è il vero nemico dell'arte: ma ciò non significa che essa sia in sé un male; e che non sappia esprimere anche, al suo interno, una propria arte. Segno del risorgere di un residuo irriducibile di infantilità, di una dimensione "selvaggia" dell'animo umano che si esprime nell'atto estetico.
Aveva scritto Benedetto Croce: "Non vi ha uomo, per quanto sembri tutto logica e dedito al dovere, che non serbi nel fondo dell'anima il suo tesoretto di fantasia e poesia. […] Se ciò gli mancasse affatto in ogni guisa, non sarebbe umano, e perciò neppure essere pensante e agente; e, poiché questa ipotesi estrema è assurda, solo in misura che quel tesoretto è più o meno scarso si accusa una certa superficialità e aridità nel pensiero, una certa frigidezza nell'azione"[30]
L'età della maturità e della compiuta civilizzazione esprime la sua propria arte, e questa

va compresa nel suo proprio principio di individuazione. Sarebbe assurdo infatti applicare ad essa criteri estetici storicamente estranei a quello che è il suo proprio contesto: il suo specifico e determinato *questioning*. La "primitività" estetica è propria di ogni epoca della vita e della storia, perché in ogni tempo l'arte pone se stessa nella sua risorgente "primitività".

II.

Il Novecento appare fondamentalmente segnato, come si accennava in apertura del presente contributo, da uno sconfinare del discorso filosofico al di là dei suoi tradizionali contesti linguistici. Un percorso in cui fondamentale si è rivelato così, per autori come Collingwood, Heidegger, Benjamin o Derrida, che testimoniano tutti di passaggi cruciali della filosofia e dell'estetica contemporanea, il confronto con le potenzialità mitopoietiche di cui l'arte, nelle sue molteplici espressioni (poesia, musica, pittura) ha dimostrato di volta in volta ancora di essere capace.

Tanti sarebbero in tal senso gli esempi e le testimonianze che potrebbero aiutarci a toccar con mano la rilevanza di tali "sconfinamenti" nell'evoluzione della filosofia contemporanea. Ci basterà per ora solo accennare a due momenti cruciali, divenuti ormai due luoghi "classici" del pensiero del Novecento.

"Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero far parte, c'è solo uno spazio indeterminato. (…) Un paio di scarpe da contadino e null'altro. Ma tuttavia …"[31]. La citazione proviene da un testo che è stato vero e proprio "crocevia" nella riflessione filosofica e in particolar modo nell'estetica del secolo scorso. Si tratta del saggio *L'origine dell'opera d'arte*, primo di quegli *Holzwege*, di quei "sentieri interrotti" con cui si apre una nuova avventura e un nuovo destino per il pensare. Heidegger lo considererà uno dei testi chiave di quella "svolta" del pensiero che lo porterà ad inaugurare una nuova stagione della filosofia: non più discorso chiarificatrice e sistematizzante sul *logos* dell'esistenza, ma luogo dell'ascolto di una rivelazione aurorale del vero, al di qua di quel pre-giudizio metafisico in cui la visione concettuale dell'Occidente l'aveva per lunghi secoli costretta. Luogo d'ascolto di una rivelazione che il pensiero non pretende di dover possedere, ma della quale si fa semplicemente *custode* e *pastore*, lungo il cammino di un dis-velarsi originario dell'Essere: di quel punto di vista sottratto d'un soffio al nulla, che *L'epoca dell'immagine del mondo* ha per lungo tempo inevitabilmente ignorato. È la via di un "pensiero poetante", di un "picture thinking" che attinge alle sorgenti dell'arte, della poesia, dell'immagine, riscoprendone quella energia primigenia, quella "primitività", come scriveva Collingwood, che appare ora essenziale per tentare di dissetare in qualche modo l'inesausta ricerca di un *questioning* che ha assunto ormai il volto tragico del *nichilismo*. Ecco allora che le scarpe da contadino del quadro di Van Gogh, così come sarà poi per la poesia di Hölderlin o di Trakl, divengono per il filosofo elemento integrante e fondante del proprio pensiero. Una filosofia che non si pone più come osservatrice e giudice del fatto artistico, così come avveniva nella tradizione moderna e in special modo in Kant o in Hegel, ma che si nutre essa stessa dell'arte, nel tentativo di interiorizzarne e farne propri i paradossali e altrimenti intraducibili contenuti simbolici.

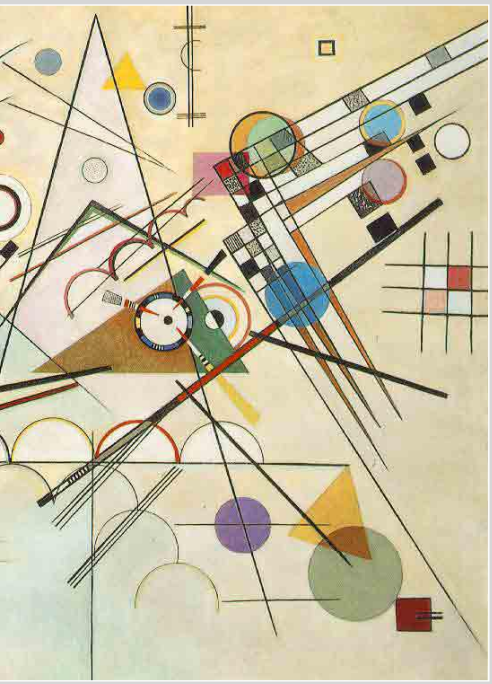
Così avverrà in altri momenti paradigmatici del pensiero contemporaneo, come nel celebre aforisma 9 delle *Tesi di filosofia della storia* in cui Walter Benjamin, che farà del *picture thinking* il respiro stesso del suo frammentario ed illuminante procedere, si confronta con un enigmatico quadro di Klee, dal titolo *Angelus Novus*[32].

Il pensiero di Walter Benjamin appare tutto imperniato intorno a questa essenziale ricerca per immagini. Una filosofia che, per recuperare la sua antica e perduta vocazione di ricerca della verità, deve perciò essere ricondotta all'ascolto di quei "segnali d'allarme" che, nella scrittura, danno la traccia di un inarrestabile *passaggio*. Fermare in concetto questa traccia, significherebbe infatti ricadere nel limite fatale del moderno, nel suo in fondo irrisolto rapporto con la verità del suo tempo.

"Che cos'è dunque la verità? Un mobile

6

5



7

esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile"[33].

Per Nietzsche è dunque solo l'arte che, assumendo su di sé la consapevolezza dell'illusorietà delle sue stesse metafore, può sfuggire all'inganno per cui l'uomo razionale, dimenticandone la natura illusoria, le trasfigura in concetti e schemi, in un orizzonte di oggettività che diventa infine norma vincolante della sua stessa esistenza. Un'arte che però, in Benjamin, trascende infine il suo stesso concetto e si pone, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, come pura ricerca *di* immagini e *per* immagini: *picture thinking* che non sopporterà più steccati e confini.

"Mentre ogni metafora intuitiva è individuale e risulta senza pari, sapendo perciò sempre sfuggire a ogni registrazione, la grande costruzione dei concetti mostra invece la rigida regolarità di un colombario romano e manifesta nella logica quel rigore e quella freddezza che sono propri della matematica"[34].

L'immagine del "picture thinking" emerge così in più forme e in più luoghi, come unica fondamentale ispirazione di una filosofia ormai stanca, o addirittura in rovinosa rottura, con tutto ciò che ne aveva costituito, nella modernità, la struttura categoriale ed espressiva.

Rinchiuso in una fredda prigione che egli stesso si è creato, ma di cui ha dimenticato l'origine, l'uomo razionale - come abbiamo visto anche in Collingwood - è ormai incapace di liberarsene: "Chi è ispirato da questa freddezza difficilmente crederà che il concetto (…) sussista unicamente come il *residuo di una metafora*…"[35].

Commentando il riproporsi di tali affermazioni nei frammenti postumi nietzschiani, Heidegger scrive:

"L'arte fa apparire la realtà, che è in sé un apparire, nel modo più profondo e più alto nella folgorazione della trasfigurazione. (…) L'arte è la più autentica e più profonda volontà di parvenza, cioè volontà di folgorare di ciò che trasfigura, in cui si fa visibile la somma legge dell'esistenza. La verità, invece, è la sembianza di volta in volta fissata che fa stare ferma la vita su una determinata prospettiva e la conserva. In quanto è un tale fissare, la «verità» è una stasi, e quindi inibizione e distruzione della vita"[36].

III.

Ma che ne è oggi di tutto questo? Appare ancora così vitale e fecondo il rapporto tra arte e filosofia? E ci risulta ancora dotata, l'arte, di quell'antica funzione "mitopoietica" di verità?

"L'arte contemporanea – scrive ancora Collingwood - è la sola arte il cui richiamo sia diretto e spontaneo; e ciò accade poiché essa incarna immaginativamente l'esperienza del mondo contemporaneo"[37]. Solo nella misura in cui si riesce ad avere un rapporto diretto con l'arte del proprio tempo, quindi, un'esperienza estetica può dirsi autentica. Il problema del nostro tempo però, aveva scritto lo stesso autore in *Speculum Mentis*, è che si è rotto, nell'arte come nella religione e nella filosofia, il vincolo che legava insieme l'Autore con il suo pubblico:

"Questo è il problema caratteristico della vita moderna. Da una parte, c'è una domanda insoddisfatta di arte, religione e filosofia. Dall'altra, vi è una folla di artisti, filosofi e ministri del culto i quali non riescono a trovare mercato per le loro merci. Ogni strada e ogni villaggio contiene persone che sono affamate di bellezza, di fede, di conoscenza, ma che non riescono a trovare nulla di ciò. (…) I produttori e i consumatori di beni spirituali non riescono ad incontrarsi in alcun modo; il ponte che li collegava tra loro si è rotto e solo uno spirito audace riesce di tanto in tanto a saltare l'abisso che li separa. (…) Una tale coesistenza di sovrapproduzione da un lato con una richiesta insoddisfatta dall'altro io ho provato a definire come il problema caratteristico della vita moderna (*the special problem of modern life*)[38].

Il disagio della modernità, che il mondo contemporaneo in tal senso eredita e dal quale appare assai problematico potersi liberare,

consisterebbe perciò in questa drammatica incomunicabilità tra l'artista e il suo tempo, così come accade allo stesso modo al filosofo, al teologo. Un eccesso di specializzazione delle competenze, un moltiplicarsi e disseminarsi delle ricerche da una parte, al quale non corrisponde affatto la possibilità di una comunicazione diretta e immediata con chi, di tali ricerche, dovrebbe essere utente e destinatario. E ciò non perché non ci sia una domanda insoddisfatta di arte, di religione, di filosofia: anzi, sembra al contrario che l'abisso di tale incomunicabilità sia destinato a crescere progressivamente proprio grazie all'inarrestabile procedere della ricerca, da un lato, e della domanda dall'altro.

È proprio quell'immediatezza e quella spontaneità vitale che avrebbe dovuto fare dell'arte contemporanea il più sicuro e affidabile repertorio creativo di immagini capaci di interpretare e di comunicare le mille inquietudini del nostro mondo, ciò che appare infatti, dinanzi ai nostri occhi, come irrimediabilmente perduto. L'arte contemporanea sembra farsi sempre più "concettuale", il suo "picture thinking", il suo modo di pensare per immagini, acquisisce linguaggi e strumenti che lo rendono sempre meno "altro" rispetto a quello che era il "pensiero calcolante": sempre meno capace di esprimere la pura libertà a-razionale di un'immaginazione creatrice di simboli e di linguaggi *altri* rispetto a quelli codificati del raziocinante pensiero moderno. Piuttosto che presentarsi come incarnazione intraducibile e "inconcepibile" di un altrimenti non esprimibile contenuto simbolico, l'opera diviene per lo più "allegoria" di un significato concettuale già compiutamente elaborato nella mente dell'artista. Non più fonte primigenia e insostituibile di una ricerca di senso, non più elemento dinamico di un pensare che avviene con e nell'esperienza estetica; quanto piuttosto "strumento" utilizzato per "spiegare", "dimostrare", sostenere ed esplicitare qualcosa di già pensato.

Aveva scritto Walter Benjamin:

"In ogni vera opera d'arte c'è un momento in cui spira su chi vi penetra un'aria fresca come un vento di primo mattino. Per questo risulta che l'arte, considerata spesso refrattaria a ogni relazione con il progresso, può servire alla sua autentica definizione. Il progresso non è di casa nella continuità del corso del tempo, ma nelle sue interferenze: là dove il veramente nuovo si rende percepibile per la prima volta con la sobrietà del mattino"[39].

Qualunque sia il giudizio e l'interpretazione che ognuno di noi voglia dare dell'arte attuale, non può non avvertirsi, nel confuso e molteplice dispiegarsi delle ultime tendenze del contemporaneo, la nostalgia di quelle che erano state le grandi "visioni" dell'arte del primo novecento; di quelle profetiche rotture epocali capaci di dispiegare dinanzi a sé un inesplorato mondo di simboli e di pensiero.

8

10

1 Cfr. S. Givone, *Dal logos filosofico al linguaggio poetico. Un percorso a ritroso*, in *Sconfinamenti. Tra arte e filosofia, immagine e pensiero*, a cura di L. Caccia e M. Iiritano, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004.

2 R. G. Collingwood, *Speculum Mentis*, Oxford 1924, p. 59.

3 Cfr. M. Iiritano, *Picture Thinking*, Rubbettino 2006.

4 R. G. Collingwood, *Speculum Mentis*, cit., p. 59.

5 *Lectures on the Philosophy of Art*, Dep. 25/2, 1924, retro p. 1. Questo e gli altri manoscritti inediti citati nel presente saggio, sono riportati dal catalogo depositato presso la Bodleian Library di Oxford, sez. manoscritti.

6 R.G. Collingwood, *Outlines of a Philosophy of Art*, in *Essays in the Philosophy of Art*, ed. A. Donagan, Bloomington 1964, p. 60.

7 Id., *Speculum Mentis*, cit., p. 62.

8 Id., *Outlines*…, cit., p. 52.

9

In ogni vera opera d'arte c'è un momento in cui spira su chi vi penetra un'aria fresca come un vento di primo mattino.

[9] In termini in un certo senso analoghi, Kandinsky ha affermato il "principio della necessità interiore" come legge fondamentale dell'operazione estetica (cfr. W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, tr. it. a cura di E. Pontiggia, Milano 1997 [1989'], pp. 55 ss.). Il filosofo "realista" E.F. Carrit, di cui lo stesso Collingwood era stato allievo, giudicava invece in termini decisamente negativi l'affermarsi dell'irrilevanza dell'elemento rappresentativo nell'arte contemporanea:"To-day aesthetic intolerance is apt to assert the irrelevance or positive deleteriousness of any representational element in aesthetic experience, expecially in painting but also in sculpture and even in poetry. It may be admitted that the pleasure of recognition […] would be not aesthetic but an impurity in an aesthetic experience" (E.F. Carrit, *An Introduction to Aesthetics*, London 1949, p. 41).

[10] Lectures..., cit., p. 3. "The imagined object may be real: but to imagine it is to pay no attention to the question whether it is real. Our thoughts are sometimes true and sometimes false: if then we take all the thoughts there are into our mind and consider them irrespectively of the distinction between true and false, we are imagining. Everything we imagine either *is so* or *is not so*: but to imagine it means refraining from asking which it is" (*ibid*., p. 4 s.).

[11] R.G. Collingwood, *Aesthetic*, in «The Mind», ed. R.J.S. McDowall, London 1927, p. 242.

[12] *Ibidem*.

[13] "The creation, not merely the construction but the creation out of nothing, of an environment or world of external realities, whose existence depends wholly on the creative mind, and whose character expresses in its every detail the character of the mind that made it" (*Ibid*., p. 244).

[14] *Lectures*…, cit., p. 14.

[15] "Nature in this sense is not the physical or material nature of science, i.e. not a *conceptual* nature: nor yet the nature of common-sense, i.e. not *perceptual* nature: it is an aesthetic nature, whose essence is its beauty i. e. its appeal to the aesthetic consciousness" (*ibidem*).

[16] *Outlines*…, cit., p. 55.

[17] Recentemente, Kenneth Dorter ha fatto notare come tale problematica sia stata trascurata nella tradizione inglese, a causa del predominio del modello concettuale della conoscenza: cfr. K. Dorter, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, in "Journal of Aesthetic and Art criticism", 48, 1990, p. 37.

[18] *Outlines*…, cit., p. 55.

[19] *Ibid*., p. 57.

[20] "Fanciulli e selvaggi non sono migliori artisti degli uomini adulti e civilizzati; […] ma fanciulli e selvaggi sono in un senso speciale artisti naturali; l'arte è per loro una vita in cui loro sono immersi come in un flusso di acqua calda che trasporta con sè nel suo corso organismi passivi e inerti. Un uomo adulto e civilizzato acquisisce esperienza estetica in virtù dello sforzo deliberato di sacrificare altri interessi in competizione con questo; egli rifiuta di considerare un dato oggetto dal punto di vista storico o scientifico, e decide di considerarlo solo dal punto di vista estetico" (*Speculum Mentis*, cit., p. 58).

[21] *Lectures*…, cit., p. 36 s.

[22] *Ibid*., p. 37.

[23] Cfr. *The Place of Art in Education*, in "The Hibbert Journal", XXIV, 1926, pp. 434-448; ristampato in : *Essays in the Philosophy of Art*, cit., pp. 187-207. In questo articolo, Collingwood aveva polemizzato, come del resto farà anche in *An Autobiography* (cfr. R.G. Collingwood, *An Autobiography*, Oxford 1939, pp. 7ss.), con il modello tradizionale dell'educazione anglosassone.

[24] *Outlines*…, cit., p. 58.

[25] *Ibid*., p. 59.

[26] Cfr.: V. Meter Ames, *Is It Art?*, in "Journal of Aesthetic and Art Criticism", 30, 1971-72, pp. 39-47; R. Shusterman, *The End of Aesthetic Experience*, in *ibid.*, 55/1, 1997, pp. 29-41. Secondo una diversa impostazione del problema, invece, sarebbe l'arte a realizzare "l'avvenire della verità" alla fine della filosofia; cfr: D.A. Hyland, *Art and The Happening of Truth: Reflections on the End of Philosophy*, in *ibid.*, pp. 177- 87.

[27] *Outlines*…, cit., p. 59.

[28] Cfr. R.G. Collingwood, *An Essay on Methaphysics*, Oxford 1940, pp. 34-80.

[29] *Lectures*…, p. 39.

[30] B. Croce, *Aesthetica in Nuce*, in *Filosofia. Poesia. Storia*, Milano 1996 [l'antologia, curata dall'Autore stesso, fu pubblicata per la prima volta nel 1951], p. 266). Il testo dell'*Aesthetica in nuce* (prima ed. in *Ultimi saggi*, Bari 1935) fu composto da Croce per la voce *Aesthetics* dell'*Encyclopedia Britannica* (14th ed.) nel 1928, e tradotto in inglese da Collingwood (cfr. G. Galasso, *Nota del Curatore*, in B. Croce, *Breviario di estetica. Aesthetica in nuce*, Milano 1990, pp. 257 ss.).

[31] M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, tr. It. Di P. Chiodi, Firenze, 1968, p. 19.

[32] W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus Novus*, tr. It. di R. Solmi, Torino 1981, p. 80.

[33] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, in *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti dal 1870 al 1873*, tr. it. di G. Colli, Milano 1983, cit., p. 361.

[34] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extra-morale*, cit., p. 362.

[35] *Ibid.*, p. 363.

[36] M. Heidegger, *La volontà di potenza come arte*, in *Nietzsche*, tr. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994, p. 211.

[37] R. G. Collingwood, *Outlines*…, cit., p. 149.

[38] Id., *Speculum Mentis*, cit., p. 20 s. Cfr. A. Berleant, *Aesthetics and the Contemporary Arts*, in "Journal of Aesthetic and Art Criticism", 29, 1970-71, pp. 155-165.

[39] W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete*, cit., vol. IX, Einaudi, Torino 2000, p. 532.

Gli studenti dell'Accademia in visita al MARCA di Catanzaro.

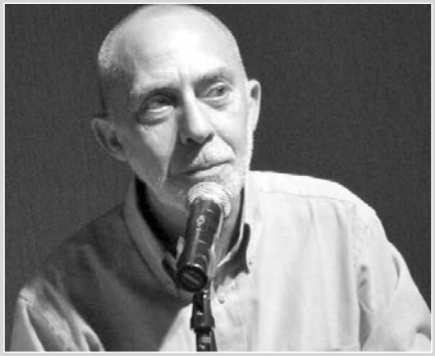
ARTE E SOCIETÀ

Abbiamo il dovere di mostrare quel che abbiamo prodotto con la nostra libertà

Joseph Beuys

Lucrezia De Domizio Durini

È l'ultimo grande capolavoro di Joseph Beuys. Un unicum fenomenologico nell'arte mondiale.



Antonio d'Avossa

Omaggio a Joseph Beuys

Lucrezia De Domizio Durini

Joseph Beuys è la figura che meglio rappresenta, con la sua vita e la sua opera, l'energia centrifuga e anti-tradizionale che l'arte contemporanea ha prodotto negli ultimi decenni.
Personaggio atipico rispetto le correnti artistiche - invano si è cercato di inserirlo ora nel Minimalismo, ora nell'Arte Povera, prima tra i *Performers*, poi tra i Concettuali - Beuys è riuscito a rivestire la sua stessa persona di arte, e l'arte della sua persona.
Questo significa molto di più della mai sopita idea di unità tra l'arte e la vita. Beuys, ponendo se stesso all'interno dell'opera d'arte, intende sottolineare il potere antropologico di tutta l'arte.

Joseph Beuys nacque a Krefeld, nella Germania Occidentale, il 12 maggio del 1921 e morì prematuramente a Düsseldorf il 23 gennaio del 1986. Trascorse la sua infanzia a Kleve, piccola città sulla riva sinistra del Basso Reno, in una regione pianeggiante ricca di zone paludose. L'influenza che la terra d'origine esercitò sull'artista fu notevole, come le esperienze di studio e formazione, per lo più ascrivibili alle scienze naturali.
Ma il giovane Beuys non trascurò anche gli altri campi della cultura: l'arte, a cui si dedicò frequentando lo studio di uno scultore di Kleve, Achilles Moortgat; la letteratura e la filosofia, dal Romanticismo a Knut Hamsun, da Kierkegaard a Nietzsche; la musica, soprattutto Wagner e Satie.
Certo che la sua più grande motivazione personale doveva essere quella di operare nel senso della solidarietà sociale: nel 1940, terminati gli studi al liceo di Kleve, decise di iscriversi alla facoltà di medicina.
Fu la guerra a mutare i suoi progetti. Venne infatti arruolato nella Luftwaffe, come pilota di bombardiere in picchiata.
Impegnato sul fronte orientale, nel 1943 precipitò insieme al suo "stuka", in una desolata pianura di Crimea, durante una tormenta di neve. Una tribù di tartari lo trovò sepolto, semi-congelato e gravemente ferito al capo. Lo salvarono coprendolo di grasso e avvolgendolo nel feltro.
Questa idea della generazione del calore attraverso i materiali della natura è un elemento ricorrente nella sua opera.
Terminato il conflitto, Beuys si ritrovò profondamente mutato, nel fisico e nello spirito. Fu allora che decise di fare l'artista. Nel 1947 si iscrisse alla Kunstakademie di Düsseldorf, laureandosi nel 1951. Ma, come sempre, non limitò i suoi orizzonti di ricerca al ristretto ambito artistico. Fu in questo periodo che Beuys si avvicinò profondamente al pensiero

di Rudolph Steiner, il fondatore dell'antroposofia, a cui si sarebbe costantemente ispirato in futuro.
Nel 1961 venne incaricato della cattedra di Scultura Monumentale all'accademia di Düsseldorf.

Strinse, nei primi anni settanta, un rapporto di intesa con l'ideatore di Fluxus, l'americano Georg Maciunas, e partecipò a diverse esibizioni pubbliche del gruppo.
Fra coloro che aderirono al progetto Fluxus, val la pena di ricordare Nam June Paik, Wolf Vostell, John Cage, Daniel Spoerri, Charlotte Moorman, Robert Filliu, Bazon Brock. Con Fluxus, Beuys condivise l'idea dell'arte come strumento di coscienza. Quindi: l'arte è dappertutto ed è per tutti. In parallelo, incominciò l'attività espositiva in proprio, presentando azioni, lavori di scultura e disegni.
Ricorderemo alcuni titoli, ormai celebri, *Come spiegare i quadri ad una lepre morta* del 1965*, Eurasia e Infiltrazione omogenea per pianoforte a coda,* del 1966, *Vakuum Masse*, del 1968, *Voglio vedere le mie montagne* del 1971.
Tutto ciò servì a precisare la sua identità artistica, mai completamente assimilabile a situazioni precostituite e consolidate.

Nella seconda metà degli anni sessanta, l'artista si avvicinò agli aspetti più spiccatamente sociali e politici prodotti dalla cultura del tempo. Nel 1967 fondò il "Partito Studentesco", nel 1971 "l'Organizzazione per la Democrazia Diretta attraverso Referendum" e nel 1974, insieme ad Heinrich Böll, diede vita alla "Free International University". A quest'ultimo passo fu, in un certo senso forzato, in seguito al suo licenziamento dall'Accademia, nel 1972.
Beuys, infatti, aveva causato difficoltà al Direttore, prima, e poi al Ministro delle Finanze, impuntandosi sulla questione di voler accettare nel proprio corso gli studenti respinti agli esami di ammissione.
La sua non era una generica promozione di ordine lassista, bensì una ferma decisione di rivedere i criteri di ammissione scolastica superiore: l'Università, non è per chi è già in grado di fare, ma per chi vuole riuscire e non possiede ancora gli strumenti specifici.
Sempre all'interno della F.I.U. tra la fine degli anni '70 e inizio anni '80, Beuys si è interessato al nascente *movimento dei verdi,* presentandosi come forza traspartitica e non ideologizzata. La linea di questo movimento, com'è noto, è prevalentemente indirizzata ai problemi ambientali ed ecologici e quindi al problema della *difesa della natura* che ha caratterizzato gli ultimi anni dell'attività beuysiana. Poi il movimento, trasformatosi in partito, avrebbe perso le qualità della spontanea e autonoma aggregazione sociale. Ben presto Beuys ha ritirato la sua adesione.
Le organizzazioni concepite dal Maestro tedesco hanno sempre preteso un'orgogliosa autonomia rispetto ai sistemi di potere. Lo scopo primario, è stato quello di progredire, senza ricorrere alle logiche compromissorie che minano dal di dentro le qualità della differenza e della verità.
Le organizzazioni concepite da Beuys riflettono il suo spirito nomadico, sempre alla ricerca dell'eredità antropologica che l'uomo stesso ha demenzialmente trascurato.

Nel mondo della cultura internazionale, in questi ultimi tempi, si susseguono informazioni sul Maestro tedesco Joseph Beuys; esse avvengono attraverso giornali e riviste quasi esclusivamente in funzione del mercato e dell'alto prezzo delle opere (oggetti della vita quotidiana come slitta, vestito in feltro, vino, pala, olio, zappa...) che le aste di Londra o di New York portano sulla scena del business mondiale.
Ma molti si chiedono in realtà

Chi è Joseph Beuys?
Un artista stravagante dal cappello di feltro? Un poeta amante della natura? Un filosofo predicatore?

Joseph Beuys era innanzitutto un uomo che amava gli uomini e la natura in cui gli uomini vivono.

Non ha inventato nessun metodo, ma ha dedicato con generosa umanità l'intera sua vita alla ricerca del miglioramento dei metodi esistenti.

Da sinistra Lucrezia De Domizio Durini, Antonio d'Avossa, Caterina Arcuri, Giulio De Mitri. Aula Magna Accademia di Belle Arti di Catanzaro.

Studenti e docenti durante l'incontro *Omaggio a Joseph Beuys*, Aula magna dell'Accademia.

La crisi dell'uomo contemporaneo, la perdita di identità, sono le motivazioni essenziali che hanno impegnato tutta la vita dell'uomo e dell'artista Joseph Beuys.
Egli ricercava attraverso la realtà una via di accesso alla verità, che non è nel trovarla nell'arbitraria invenzione del sistema in cui viviamo, ma esiste già nel mondo; l'uomo non deve fare altro che riscoprirla, attraverso se stesso e nella natura. Quindi l'uomo e la natura, con l'animo riconciliato, costruiranno un mondo vero. Questo è il concetto del pensiero beuysiano.

Joseph Beuys ha posto l'uomo al centro della sua ricerca artistica, l'uomo e l'energia creativa dell'uomo.
In questo senso il Maestro tedesco si è occupato di politica, di economia, di agricoltura, di ecologia e di tutti quei problemi che coinvolgono quotidianamente l'individuo.
Ho sempre considerato Beuys come un *diamante*. Un diamante presenta molte facce; ogni faccia rende visibili per trasparenza le altre, pur nella sua compattezza e unità.
Per comprendere quindi l'opera di Beuys e poterne dare un giudizio è assolutamente necessario non limitarla in chiave formale, ma considerarla profondamente nella sua totalità, analizzando la complessità delle sue articolazioni, gli aspetti di attenzione per il sociale e per tutte le sue implicazioni, in modo da comprendere la vera motivazione del suo agire e la finalità della sua arte.

Beuys desiderava confrontarsi profondamente con le idee di alcuni personaggi della cultura del passato come Goethe, Steiner, Schelling, Novalis e altri; ha sempre ritenuto che solo attraverso il confronto si potessero elaborare punti di vista di concreta utilità all'uomo d'oggi.
Amava anche confrontarsi con lo studente, il contadino, l'intellettuale...

perchè la comunicazione per Beuys è il valore fondamentale di qualsiasi rapporto sociale e riguarda tutti i campi della creatività.

La creatività è per Beuys strettamente legata alla natura di tutti gli uomini e da essa non può inoltre essere disgiunta in alcun modo una profonda connotazione di libertà.

OGNI UOMO È UN ARTISTA, dice Beuys. Questo slogan viene spesso male interpretato. Beuys non vuole affermare che ogni uomo è pittore; il riferimento è alle qualità di cui ogni persona può avvalersi nell'esercizio di una professione o mestiere, qualunque esso sia. Beuys esprimeva questo concetto nel totale rispetto della creatività umana e nelle attività fondate; in tutto questo ritroviamo la concretizzazione delle sue idee.
L'atto della creatività come atto di libertà di essere uomini inventivi: un'antropologia della creatività, vivere creativamente la vita, l'universo, perché in noi risiede la facoltà di plasmare il sociale, di pensarlo non come materia inerte, ma come insieme delle energie intellettive dell'uomo.
I seguenti punti sulla creatività rappresentano fondamentalmente l'approccio dell'artista con i problemi sociali dell'uomo, con i rapporti nel campo economico ed educativo.

1. Il concetto di creatività è strettamente innestato nella natura di tutti gli uomini: da esso non può inoltre essere disgiunta in alcun modo una profonda connotazione di libertà.
2. Il concetto di libertà ha due aspetti: il primo riguarda l'individuo, che è libero di fare ciò che vuole; il secondo, che è il più importante, ha a che fare con il rapporto interpersonale, il che significa mettere a disposizione degli altri i frutti che il nostro libero agire ha dato.
3. La comunicazione è intesa come il valore fondamentale di qualsiasi rapporto sociale e riguarda tutti i campi di creatività. Questo per Beuys rappresenta più di una semplice possibilità *("Abbiamo il dovere di mostrare quel che abbiamo prodotto con la nostra libertà").*
4. La creatività si articola in ogni individuo su tre livelli principali: *pensiero, sentimento e volontà*. Il richiamo alla "Teoria della Scultura" è evidente; possiamo pertanto affermare che la creatività costituisce la realizzazione di tale teoria.
5. La creatività non è un privilegio esclusivo dell'uomo. In un altro contesto, anche un albero può per esempio avere delle

energie nel campo del pensiero, del sentimento e della volontà.

6. Critica contro il materialismo, figlio dello sviluppo unilaterale dei poteri del pensiero. Esso disconosce gli altri vitali aspetti della creatività umana e naturale.
7. La necessità di porre rimedio a tutto questo, cercando una strada alternativa sia al capitalismo sia al consumismo. La necessità quindi, di elaborare dei modelli reali, che propongano un ordinamento sociale in cui le facoltà umane vengano realizzate nella loro completezza.

Il raggiungimento della libertà, per l'uomo, per una nazione, per il mondo intero, deve procedere di pari passo con il raggiungimento della non violenza.
La rivoluzione è dentro di noi. Nelle nostre idee risiede l'unica rivoluzione possibile:
LA RIVOLUZIONE SIAMO NOI è il secondo slogan del Maestro tedesco.
Solo nel nostro comportamento e nella comprensione vi è *evoluzione*. Beuys con la sua parola scolpiva, con il suo fare insegnava. Non esiste utopia per il Maestro tedesco, perché Beuys esercitava quella famosa *Utopia Concreta* comprensibile e accettata solo da coloro i quali sentono la necessità di rievocare una diversa modalità del sentire, del percepire, del conoscere e dell'agire.
La *Scultura Sociale* di Beuys è intesa come un processo permanente di continuo divenire dei legami ecologici, politici, economici, storici e culturali che determinano l'apparato sociale.
Solamente attraverso la *Living Sculpture* è possibile scardinare il miserabile sistema in cui l'uomo contemporaneo è incappato. Una collaborazione fatta da uomini liberi di differenti razze, origini, religioni, ceti sociali, culturali ed economici.

In tutta l'opera di Beuys vi è una forte *connotazione simbolica*, che in parte va a riunirsi all'interesse scientifico in senso sperimentale e in parte confluisce nella zona intuitiva e creativa dell'uomo. Basterebbe soffermarsi sul suo abbigliamento: il cappello, segno sapienzale e iniziatico, il giubbotto da "pescatore di anime", che rimanda alla figura dello sciamano e del Cristo, il frammento di lepre sul petto, similitudine che fissa il principio del movimento e della metempsicosi, jeans, segno della rivoluzione dei costumi, gli scarponi, segno di dinamicità, del viandante. In questo senso simbolico i materiali beuysiani rivestono una gamma assai varia.
Ho definito Joseph Beuys il più emblematico scultore del XX secolo:

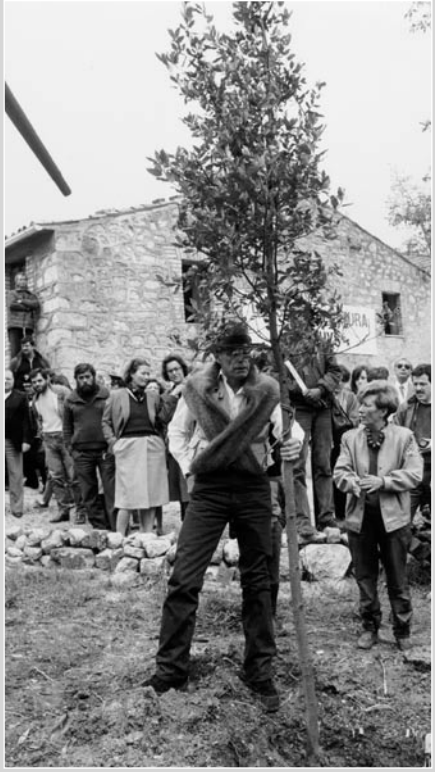
Scultore di forme,
Scultore di anime.

Per le sculture formali Beuys ha usato tutti quei materiali che chiamo *Visibili* e che metaforicamente indicano energia, calore (rame, feltro, grasso, vino…) mentre per realizzare la sua *Scultura sociale – Living Sculpture –* si è servito di *materiali Invisibili* (parole, gesti, intuizione, odori, rumori, suoni, comportamento…) affinché si attuasse un processo di solidale collaborazione tra differenti uomini e sempre nel rispetto della libertà e della creatività umana.
Si potrà quindi comprendere che i materiali usati per le sue opere, azioni e discussioni non hanno alcuna relazione con quelli adoperati dall'Arte Povera o dai Minimalisti americani; essi oltrepassano il puro processo rappresentativo e interpretano il flusso dell'energia umana nel senso naturale e primitivo, il flusso della vita e della morte, dell'uomo e della socialità dell'arte.
Si comprende quindi come l'arte per Beuys fosse tutt'uno con la vita. Questo significa *Arte Antropologica*. Questo concetto divide la nuova arte da quella tradizionale, divide il passato dal presente.
Un'arte quella di Beuys che guarda costantemente il futuro: il futuro dell'arte, il futuro dell'umanità.

Beuys toccò anche nella sua arte tutte le problematiche dell'economia innestate sulle tematiche sociali e culturali della vita.
Il terzo slogan di Joseph Beuys **KUNST = KAPITAL** si rivolge alla cultura quale primario capitale della società.
La prima grande economia nasce dalle capacità dell'uomo.
Concetti che il Maestro tedesco ha sviluppato nell'intera sua vita, con tutti i mezzi e con

Beuys (ritratto) a Bolognano (Pe) e mentre riceve la cittadinanza

San Silvestro Colli (Pe), realizza il lavoro "Aratura biologica" sui terreni di Buby Durini



Bolognano (Pe), Beuys pianta la prima quercia.

Pescara, Palazzo Durini.

la sua stessa persona.
Beuys ha proposto l'istruzione come fonte primaria del corpo sociale creando formule pedagogiche di estrema importanza per la rinascita di una nazione civile come gli *Uffici per la Democrazia Diretta e la F.I.U.* (Free International University). Desidero ricordare anche Joseph Beuys nell'*Appello per l'Alternativa e Azione Terza Via – Iniziativa promozionale – Idea e tentativo pratico per realizzare una alternativa ai sistemi sociali esistenti nell'Occidente e nell'Oriente*.
Beuys avverte che l'umanità è condannata a subire sempre più drammaticamente la crisi ecologica. A essere esposta indifesa alla folle minaccia bellica crescente. A assistere impotente al continuo allargarsi dell'abisso tra le nazioni ricche e quelle povere. A essere tormentata incessantemente dall'odio razziale, dalle lotte religiose e dal nazionalismo, dallo sfruttamento e dell'oppressione, dall'umiliazione e dalla violenza, dal dettato del potere economico-politico, dalla manipolazione biologica e sociale. Beuys ha sentito innanzi tempo la necessità dell'unione europea attraverso il libero mercato e la moneta comune.
Tutte problematiche discusse nei cento giorni a Documenta VI in Kassel 1977 e tutt'oggi ancora attuali.
Tredici punti salienti furono discussi per 100 giorni a Documenta:

1. Incontro sulla Periferia
2. Incontro sull'energia nucleare e alternativa
3. Incontro sulla comunità
4. Primo incontro sui Media: manipolazione
5. Secondo Incontro sui Media: alternative
6. Settimana dei Diritti Umani
7. Incontro sul degrado urbano
8. Incontro sull'emigrazione
9. Incontro sull'Irlanda del Nord
10. Incontro sul Mondo
11. Incontro sul comportamento violento
12. Incontro sul lavoro e la disoccupazione
13. Incontro sull'analisi dei 100 giorni di discussioni

Joseph Beuys nutriva la speranza che tutti gli uomini potessero raggiungere un'uguaglianza di libertà e di diritto.
Si è prodigato per una economia di mercato, "*Ordinamento economico organico*". Per il mutamento pratico del concetto di danaro. Per gli ordinamenti basati sul diritto di lavoro. Si è interessato alla salvaguardia dei prodotti della terra in via d'estinzione e dell'aratura biologica.
Ha avviato una vera *partnership* per la sussistenza dei paesi del Terzo mondo.
A questo proposito sento la necessità di sottolineare l'importanza profetica dell'artista sciamano Joseph Beuys, antesignano di un pensiero anticipatore di necessità sociali, rivolte alle contingenze del Tempo Presente.
Il Maestro tedesco è stato il precursore attivo di tutte quelle problematiche economiche, ambientali, umanitarie, politiche, culturali che dilaniano tutti gli uomini che abitano il pianeta terra.

DIFESA DELLA NATURA è l'ultimo grande capolavoro di Joseph Beuys. Il quarto slogan del Maestro tedesco, *un unicum fenomenologico* nell'arte mondiale. Una colossale operazione svolta in Italia negli ultimi quindici anni della sua vita in cui l'artista ha sedimentato un ricco percorso operativo e spirituale con la mia costante collaborazione, in un contesto nel quale "il senza limite" gioca un ruolo primario di specularità tra espansione di pensiero ed energia umana.
Il rapporto con la Natura è sempre stato un tema costante in Beuys. Un lavoro che iniziò con *archetipi disegni* nei suoi primi anni di artista e riprese in Italia negli ultimi anni della sua vita in difesa dell'uomo e a salvaguardia della natura.
È in Italia che il suo concetto di *Utopia Concreta* si realizza attraverso la triade delle Piantagioni Seychelles – Bolognano – Kassel in *Utopia della Terra.*

La Difesa della Natura di Joseph Beuys non va intesa solamente sotto un aspetto ecologico, ma va letta principalmente in senso antropologico. Difesa dell'uomo, dei valori umani, della creatività.

In questi anni, dopo la scomparsa del Maestro tedesco, molto è stato scritto intorno al suo lavoro e della sua vita, in numerosi paesi

e in diverse lingue, ma poco o troppo poco e, forse, deliberatamente, si è detto degli importanti segnali che Joseph Beuys nei suoi ultimi quindici anni ha lasciato in Italia e specificatamente in Abruzzo.
L'Italia è il luogo dei viaggi desiderati e realizzati dall'anima romantica nordica, in una linea che da Goethe passa per Nietzsche sino allo stesso Beuys, che tuttavia muta radicalmente la condizione contemplativa di questo *topos* della cultura tedesca, la ribalta verso una trasformazione dell'*humus*.
Dal 1971 fino a pochi giorni dalla sua morte, la sua presenza è stata costante più che in qualsiasi paese nel mondo.
Credo che non sia stata casuale la continua presenza di Beuys in Italia, sono certa che la sua fu una precisa scelta culturale dove l'elemento umano e il materiale natura, nella loro reversibile disponibilità esercitarono una forte pressione intuitiva sull'uomo – artista.

Joseph Beuys in Abruzzo trovò l'humus fertile per spandere il suo credo fatto di amore e di fraterna collaborazione tra uomini liberi e creativi.

Il mio incontro con Beuys fu casuale, su un traghetto per Capri, era con la famiglia e Lucio Amelio. Trascorremmo il week end insieme ed iniziò il mio grande viaggio nell'arte e oltre l'arte. Un viaggio che cambiò l'intera mia esistenza.
Un lavoro costante sia pubblico sia privato che ancora oggi, più di allora, coinvolge la mia vita.
Sono state tre le importanti discussioni pubbliche avvenute tra Pescara e Bolognano:
Incontro con Beuys (1974). *Istituto per la Rinascita dell'Agricoltura (1978)*, in cui si presentò per la prima volta in Italia la *Free International University* con la pubblicazione in lingua italiana del libretto rosso *Terza Via*.
La terza discussione è la conclusione di nove anni di intenso lavoro intorno all'operazione *Difesa della Natura (1984),* iniziato con l'*Aratura Biologica* del 1975 e tuttora ancora in corso.
Da questo contesto nacquero altri lavori, come *Grassello Pescara – Düsseldorf, Il Clavicembalo, Vino e Olio F.I.U., Piantagione Coco de Mer e Coconut Seychelles, Piantagione Paradise Bolognano, Olivestone, Ombelico di Venere.* Due lavori rimasero incompiuti a causa della scomparsa del Maestro *Fame nel Mondo* – Svecciatoio – e *Operazione Elicottero*.
Beuys a Bolognano aveva un emblematico studio. La sua *Piantagione* che chiamò *Paradise,* un progetto di 7000 alberi differenti in via di estinzione, tuttora attivo. È da ricordare inoltre Il *13 maggio 1984*, giorno della famosa *discussione Difesa della Natura*, gli fu consegnata la *Cittadinanza Onoraria di Bolognano*.
Ma la reale operazione Difesa della Natura di Beuys, per quanto mi riguarda, è iniziata dopo la scomparsa del Maestro. L'operazione *Difesa della Natura* è divenuta per me una missione vitale rivolta all'espansione e alla comprensione del pensiero beuysiano.

Non si conserva un ricordo ma si ricostruisce.

A questo proposito ho adoperato tutti i mezzi: conferenze, saggi, convegni, pubblicazioni, dibattiti, tesi di laurea, donazioni, ho anche creato la rivista *Risk Arte Oggi* un periodico di intercomunicazione culturale che ha le radici del pensiero beuysiano. In ogni circostanza ho sempre rispettato e rispecchiato i due aspetti più singolari del Maestro tedesco la *riappropriazione* e la *libera creatività*.
Il primo consiste in una rara attitudine alla ricostruzione più che alla conquista *ex novo*, alla scoperta più che all'invenzione; al miglioramento terapeutico più che alla sostituzione: si tratta quindi della necessità di ampliamento, di estensione delle energie umane ai fini della conoscenza della verità. In questo senso per Beuys il bisogno di parlare, la necessità di comunicare, l'esigenza di esprimersi con qualsiasi mezzo, ha trovato piena risposta nel lavoro di tutta la sua vita.
Il secondo aspetto è caratterizzato da quella famosa libera creatività di cui Beuys ha tanto predicato e insegnato nel mondo.

A 15 anni di distanza dalla famosa discussione Difesa della Natura, il 13 maggio 1999 è stata inaugurata a Bolognano la *Piazza Joseph Beuys,* padrino Harald Szeemann.

San Silvestro Colli (Pe), Villa Durini

Kassel, Documenta VI

Un luogo non solo titolato, ma l'unica piazza al mondo costruita appositamente secondo i concetti dell'artista: la Natura e l'Uomo.
La *Piazza Joseph Beuys* è strutturata ad anfiteatro, guarda la vallata e contiene 4 grandi aiuole a sbalzo – Rosmarino (energia), Alloro (alterità dell'arte), un albero di Olivo (calore e produttività), una Quercia (longevità e forza). Quest'ultima è stata piantata il giorno dell'inaugurazione della *Piazza Joseph Beuys* da Harald Szeemann in memoria della prima quercia che Beuys piantò il 13 maggio 1984 nella sua *Piantagione Paradise*, preludio delle *7000 Querce di Kassel*.
Le 4 Aiuole simbolicamente rappresentano i 4 Punti Cardinali insiti nella filosofia beuysiana. *Amore Cosmico – Comunicazione – Creatività* e *Valori umani*.

Joseph Beuys è uno tra i più emblematici e significativi personaggi della storia dell'arte mondiale del secondo dopoguerra.
Beuys è l'artista che più di ogni altro ha saputo e voluto incarnare la figura umana del superamento dell'arte, tendendo i propri sforzi in direzione del territorio utopico dell'energia naturale e della comunicazione spirituale: la realtà come spettro fenomenologico delle possibilità umane.
L'arte di Joseph Beuys è ancora tutta da approfondire, da leggere, da studiare.

Tutto il terzo millennio avrà le radici del pensiero Beuysiano.
Finché esisterà una sola pianta
ed un solo uomo sul pianeta Terra vivrà
l'Arte Regale di Joseph Beuys.

Kassel, Documenta VI, esterno del Federicianum Museum

Performance degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di San Paolo (Brasile), 2010.

Ecco l'uomo che vuole trasformare la politica in arte

ANTONIO D'AVOSSA

"Uomo, TU hai la forza per la tua autodeterminazione. Noi vogliamo indicare le vie e le possibilità esistenti affinché TU possa esercitare il tuo potere. Un passo importante per vincere o modificare il sistema al quale TU sei sottoposto è la realizzazione dei diritti fondamentali mediante la Democrazia Diretta sottoforma di plebiscito popolare preceduto da una informazione libera ed obbiettiva." Questa dichiarazione, tratta da una partitura dei primi anni settanta, lascia intendere la sintesi politica e programmatica di Joseph Beuys che si fa protagonista verso un'arte, una creatività, che è prima di tutto parola, parola come articolazione del pensiero.

Joseph Beuys occupa un posto del tutto particolare nel panorama della storia dell'arte contemporanea. Con una pratica inedita Beuys ha prima di tutto dilatato i confini del ristretto concetto di arte tradizionale: il *concetto ampliato di arte* rappresenta il punto di partenza e di arrivo di una concezione della creatività umana che non può più essere circoscritta alla sola arte ma che include al suo interno altri tipi di discipline, in primo luogo la politica e l'economia e con esse tutte le problematiche sociali che necessitano di una reale e radicale trasformazione.

Trasformare, cambiare, migliorare, indicare, plasmare, comunicare, attraverso l'intuizione, l'azione, l'energia, il pensiero, la solidarietà, la creatività. Per Joseph Beuys queste parole sono atti del pensiero che concretizzano la possibilità più alta e profonda di pensare alla politica come ad una pratica creativa che mette al primo posto, anzi direi al centro, della sua pratica l'uomo stesso e la sua libertà.

A partire dalla seconda metà degli anni sessanta Joseph Beuys puntella la sua pratica di artista, di professore e di uomo, attraverso le discussioni e attraverso la fondazione di organizzazioni, nella continua ricerca di rendere concreta la comunicazione con altri uomini, soggetti privilegiati del suo lavoro teso a sviluppare e a costruire una *plastica sociale*.

Nel settembre del 1971, ospite del gallerista Lucio Amelio, nella piccola isola di Capri, Joseph Beuys formula uno dei concetti fondamentali della visione di una nuova arte e soprattutto della concezione di un *concetto ampliato di arte* che abbraccia l'intero genere umano. Si tratta di una vero e proprio annuncio sociale dove l'individuo e la collettività

Studenti e docenti durante l'incontro *Omaggio a Joseph Beuys*, Aula magna dell'Accademia.

12

sono dichiarati nella capacità dell'autodeterminazione oltre ogni limite imposto dai sistemi politici e sociali esistenti.

La nascita della partitura *La rivoluzione siamo Noi*, accompagnata dall'immagine che lo vede avanzare verso di Noi, rappresenta a mio avviso, uno dei momenti più significativi della sua posizione di uomo e di artista. La posizione frontale del suo corpo è dichiarativa dell'intuizione, della volontà e del pensiero. Il passo è deciso, la falcata è ampia, lo sguardo è fermo e rivolto a Noi, come a confermare la volontaria decisione di dare all'uomo, alla sua creatività una nuova posizione antropologica.

Le partiture, semplici fogli con appunti e disegni, per Beuys rappresentano l'invito ad una esecuzione, consegne per lo sguardo dove il senso supera i limiti del foglio e della parola, indicando al lettore le linee per trovare una strada verso la trasformazione.

La rivoluzione siamo Noi rappresenta la sintesi politica di una utopia che si annuncia come camminamento, percorso non solo per Beuys, ma per Noi, forse prima di tutto.

È da questa prima traccia italiana che l'intero lavoro di Beuys si direziona verso un centro: l'uomo, solo l'uomo. Un uomo non più concepito come materia passiva, ma come materia attiva, entità vitale, creativa, eticamente impegnata nella metamorfosi e nel cambiamento della struttura sociale in un organismo generatore di creatività liberatoria.

Beuys ce lo dice con chiarezza che l'individuo da solo non può procedere verso un cammino di autodeterminazione. Beuys lo scrive con chiarezza che solo Noi possiamo raggiungere un percorso che si annuncia come liberatorio.

Quel Noi insieme al Tu ed all'Io sono già a inscrivere questo percorso (come e con) nel registro dell'Utopia, una triplice condizione che determina ogni trasformazione sociale. Il percorso viene indicato ma è compito del Noi attuarlo, con i mezzi della nostra creatività prima di tutto, quella che ogni uomo possiede: "Ogni uomo è un artista". Ogni uomo possiede un capitale di creatività, in ogni campo, e questo è l'unico vero capitale umano: Kunst = Kapital.

La rivoluzione che Beuys annuncia nell'arte non possiede il carattere violento delle rivoluzioni storiche. Certamente ha per riferimento la triplice formula della Rivoluzione Francese (*liberté – egalité – fraternitè*) e tuttavia se ne allontana in una visione politica che si costituisce nella creatività potenziale di tutto il genere umano. Proprio come aveva dichiarato Anacharsis Cloots all'Assemblea Generale, quando nel suo ultimo discorso parlò a nome di tutto il genere umano.

13

Arte per la salvaguardia dell'ambiente

Miriam Cristaldi

Rivoluzioni, violenze, fondamentalismi, crollo di ecosistemi, avanzamenti desertici, inquinamenti atmosferici e terrestri, stravolgimenti biologici, terremoti, tsunami, capovolgimenti geofisici, flussi migratori, armamenti atomici, fughe tossiche nucleari sono alcune drammatiche realtà che attentano la vita contemporanea.

Allo stesso tempo crisi dello Stato moderno dell'era globale che vede i conflitti sempre più crudeli dove s'impongono scelte tragiche, dove la politica deve velocemente affrontare problemi internazionali e interpersonali e dove s'impongono riflessioni sui modelli di sviluppo delle tecnologie quando queste vanno a toccare le radici della vita.

Scenari apocalittici, crisi esistenziali di non facile gestione soprattutto quando la cultura perde il radicamento della collettività e si riduce a puro profitto mentre sui mercati vince l'utilità.

Solo trasformando la cultura in "una forza politica coesa e consapevole sarà possibile ristabilire il suo ruolo critico nella strutturazione della società quale antidoto contro la formazione delle reti economiche globali operanti nel *ciber spazio*", spiega l'economista americano Jeremy Rifkin.

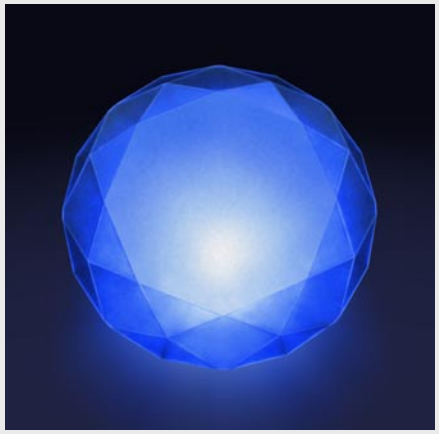
Ed ancora "tutte le culture hanno radici nella natura dato che nascono da un rapporto diretto con la terra". Riti, feste, arti, musica, leggende sono legati ai ritmi e al contesto del mondo naturale mentre "tutte le manifestazioni della cultura contemporanea risalgono ai primi rapporti con la terra" (J. R.).

La diversità e l'unione delle culture potrebbero contribuire a creare un'ecologia dell'esistenza umana. Per questo diventa necessario garantire l'accesso alle altre culture pur mantenendo e preservando le caratteristiche che definiscono unica la propria.

Sul set della scena artistica contemporanea brillano personalità che hanno posto l'attenzione sulla cultura dell'ambiente con riflessioni sui danni provocati dai veleni inquinanti rivalutando, sovente e in maniera spettacolare, (con gesti e materiali minimi) fenomeni della natura spaziando abilmente tra scienza, cosmologia, architettura, ecologia… situandosi a volte ai confini del pianeta.

Senza imporre soluzioni, ma coscienti di una volontà ripensata come area di speranza per una visione globale dove cielo, terra, uomo possano trovare compromesse riappacificazioni.

14



15

tutte le culture hanno radici nella natura dato che nascono da un rapporto diretto con la terra

16

17

Olafur Eliasson (Copenaghen 1967), artista svedese, fondatore di un laboratorio dedicato alle sperimentazioni dello spazio nel quale è costantemente impegnato con un *team* di architetti, esperti di storia dell'arte e specialisti della materia e della luce per mettere a fuoco l'universo e i suoi fenomeni atmosferici di cui è fortemente appassionato.

Qui l'artista crea, sviluppa e realizza la sua opera identificabile in affascinanti installazioni su grande scala come "The weather project" che simula la forma del sole nelle sue sfumature giallo-arancio (tipiche del tramonto), pensato come materia immateriale e inesistente per favorire l'eccitante emissione di luce che acceca la sala espositiva per poi riflettersi e moltiplicarsi all'infinito nella moltitudine di specchi disseminati attorno.

Lo spettatore vede se stesso riflesso mentre annega nel mare di luce. Sole quale divinità arcaica, espressione del tempo che passa, archetipo che attraverso il filo della storia indaga il caos e il cosmo delle relazioni umane oscillanti tra dolori e delizie infinite.

"Questo è il modello di estetica, il tipo di bellezza che sto vivendo. È quasi un linguaggio estetico di tipo politico o sociopolitico e devo dire che sono al quanto affascinato di tutto ciò…", afferma Olafur.

Un messaggio dritto al cuore capace di agganciare in un colpo natura e cultura.

Anche lo svedese **Henrik Hakansson** (Helsinborg 1968) studia le analogie tra forme naturali e culturali. Scienziato ed esploratore, l'artista coniuga l'osservazione della natura con la ricreazione della stessa in interni d'ambiente. Ispirato alle tecnologie animali, crea opere che traggono vita dai richiami della natura e da sperimentazioni scientifiche, sovente sintonizzate su piani musicali che ne amplificano il senso. Straordinario il lavoro "Albero con radici", felice intreccio tra natura e *habitat*. Si tratta di una quercia sezionata che attraversa i piani di un palazzo corrispondenti ad angusti vani della galleria d'arte "Franco Noero" di Torino. L'originalità sta nei molteplici punti di vista applicati: al piano terra penzolano sulla testa le tentacolari radici, al piano superiore si osserva il tronco con i rami, all'ultimo, si manifesta la chioma finale dell'albero che spunta stranamente dal pavimento. L'emozione aumenta con l'espandersi negli spazi di un forte odore di terriccio e di fogliame che nel tempo tende a svanire mentre con il tempo aumenta la caduta delle foglie. Si assiste così in diretta alla morte della pianta come nell'*habitat* metropolitano dove queste piante periscono avvelenate dall'inquinamento. Uno spettacolo a cui l'artista invita ad un'accorata partecipazione.

Ha avuto occasione di spiegare Hakansson: "La sorpresa in sé non è il motore principale dei miei lavori quello che cerco è legato alla casualità organizzata che troviamo intorno a noi".

Il danese **Tue Greenfort** (Holbak 1973) pone l'accento sull'inquinamento e sui lucri della commercializzazione. Osservatore dei problemi ambientali, si rivolge spesso ai problemi dell'ecosostenibilità.

Particolarmente incisiva la sua installazione "scultura-fontana" presentata in Germania a "Skulptur '07" nella cittadina di Muenster, vissuta come denuncia, messaggio ecologico di notevole forza critica.

Si tratta di un camion (quelli usati per fertilizzare i numerosi allevamenti attorno alla città) sistemato sulla sponda di un piccolo lago artificiale, la cui acqua apparentemente azzurra e incontaminata, è circondata da un'area verde molto ben curata. Dal grosso serbatoio del mezzo di trasporto fuoriesce continuamente un fortissimo flusso d'acqua che si getta nel lago. Contrariamente alla funzione del camion il getto però non è costituito da inquinanti concimi sintetici usati in quella zona, ma è composto ironicamente da acqua inquinata di quel lago, "ripulita" con una soluzione di ferro e cloro. L'operazione di Greenfort è chiara: rovesciare la funzione inquinante del camion per promuovere un'operazione di pulizia. Un gesto minimo ma di grossa portata.

Il lavoro di **Tomas Saraceno** (San Miguel de Tucumán, Argentina 1973) si fonda su materiali fortemente tecnologici come l'*aereogel* (più leggero dell'ossigeno, da lui brevettato) ed è capace di creare opere fornite del senso della meraviglia dove la natura (studia gli aracnoidi) si fa ricerca, modello, terreno di

confronto. Costruisce unità abitative formate da palloni trasparenti come sviluppo del concetto di “sostenibilità” nella nostra vita sul pianeta Terra.

Poiché la ragnatela secondo alcune teorie scientifiche rappresenterebbe lo schema strutturale dell’origine del mondo, Saraceno, affascinato, ne studia la fenomenologia aiutato da un equipe di aracnologi. Per la Biennale di Venezia del 2009 l’artista-architetto ha presentato due eccitanti cellule abitative trasparenti che “galleggiano” nello spazio, sostenute da sottili lacci elastici imitanti la struttura delle ragnatele che due ragni vivi, immessi nella sala prima dell’esposizione, hanno alacremente tessuto. Risultato: due gigantesche ragnatele lanciate nello spazio incapsulano due iridescenti bolle d’aria. Così si spiega Saraceno: “Tutti gli organismi viventi vanno alimentati da un continuo flusso di materia e di energia dal loro ambiente per poter sopravvivere e tutti questi organismi producono scarti che sono utilizzabili da altre specie. Così la materia va in circolo attraverso questa rete di vita in un ecosistema sostenuto da effettive cooperazioni che sostengono la vita sul pianeta”.

Anche l’artista antropologo **Giulio De Mitri** (Taranto ‘52) si rivolge alla natura come un inno che fa da *liaison* tra cultura e tecnologia.

L’eco romantico del cielo e del mare marchia a fuoco tutto l’operato dell’artista, giocato sui toni blu-azzurro del cielo che tracimano nei blu intensi del mare mentre luci tecnologiche attraversano i pigmenti pittorici per generare energie che smaterializzano e lievitano la materia.[1]

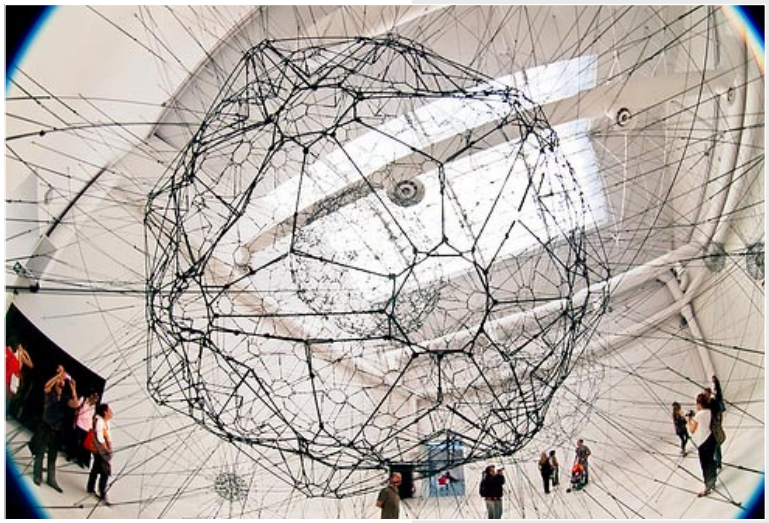
Nell’abbacinante installazione “Mediterraneo” una gigantesca forma di diamante, nell’intensità della luce blu, coniuga l’essenza dei liquami marini con gli abissi delle volte celesti.

Ogni spigolo diamantino emette fonti luminose che brillano come stelle in una notte d’estate. Qui la tecnica s’inarca per evocare culture arcaiche e rinsaldare archetipi che da sempre abitano l’uomo. Una presa di coscienza capace di valorizzare connessioni con il cosmo e con le vie della comunicazione, del profondo.

E non ultimo si può citare **Claudio Costa** (Tirana ’42 - Genova ‘95), artista che con il progetto “Skull Brain Museum, Africa ‘95” ha consacrato l’Africa settentrionale in “opera d’arte”. Quest’area geografica, oggi terreno di sanguinosi eventi, è stata trasformata da Costa in uno straordinario evento culturale che ne stigmatizza la storia e ne indica la grandezza con l’auspicio di una possibile riappacificazione nella diversità delle culture.

“Un *progresso* verso la *civiltà*… non è una conquista fatta una volta per tutte, ma una lotta quotidiana e continua, una lotta che non è mai pienamente vittoriosa e che difficilmente avrà una fine, ma che si potrà sempre combattere con speranze di successo”, così Zygmunt Bauman spiega la modernità nella “Vita liquida” che il sociologo americano sintetizza con questa folgorante definizione. [2]

18


19

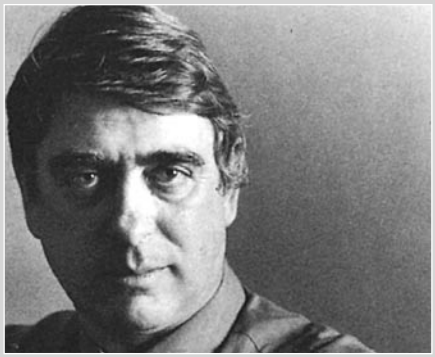
[1] M. Cristaldi, *Materia Immateriale*, ed. Peccolo, Livorno 2003.

[2] Z. Bauman, *Vita liquida*, ed. Laterza, Bari-Roma 2006.

ARTE E DIDATTICA

[...] Proprio nella didattica e nell'animazione dell'arte contemporanea si possono perfezionare e scoprire nuove opportunità, nuove vocazioni, nuove possibilità euristiche [...]

Marco Dallari



Giorgio Bonomi

la didattica dell'arte deve rispondere alle esigenze non solo del mercato del lavoro, ma dell'arte stessa che non potrà mai essere, nei suoi momenti creativi, e non in quelli banalmente ripetitivi, di massa.

Studenti a lavoro

L'artista nel suo farsi

GIORGIO BONOMI

Ma l'arte si può insegnare? Certo, ma non più né meno della medicina o dell'avvocatura. Tutte le discipline richiedono insegnamento e apprendistato (rigorosi), tuttavia se non si è portati per quella materia non si sarà mai un bravo artista, né un bravo medico, né un bravo avvocato.

In arte poi, senza ritornare alle, pur sempre affascinanti, tesi romantiche per le quali l'artista ha una sorta di "fuoco sacro" che lo porta ad esprimersi e a comunicare, è da dire che senza vocazione non si va lontano.

Beuys ha fatto gravi danni con la sua frase: "Tutti sono artisti", perché è stata interpretata nel senso che chiunque prenda un pennello in mano diventa artista; e questo purtroppo avviene nella realtà concreta. Invece il concetto del Maestro tedesco deve essere, tutt'al più, interpretato nel senso che tutti sono "creativi" (naturalmente ognuno a livelli diversi): avendo presente che tra l'essere creativo ed essere artista ce ne corre!

Gli istituti deputati all'insegnamento artistico possono fare molto, cioè insegnare tecniche, storie, metodi, comportamenti, ma non potranno mai provocare la cosiddetta "ispirazione", e la capacità inventiva, che è come il coraggio manzoniano (se non ce l'ha, uno non se lo può dare).

In Italia, purtroppo, il lassismo intollerabile, la perdita dei valori forti (come l'etica e la cultura) e quello che, in altro ambito molti anni fa, fu definito "familismo amorale" hanno contribuito ad illudere tutti i giovani che frequentano gli studi artistici che diventeranno "artisti". Nelle Accademie tedesche, per non far che un esempio, si fanno classi con solo una decina di allievi "destinati" (forse) a divenire "artisti"; in Italia, chiuso lo sbocco professionale dell'insegnamento e di altre professioni che fino a due decenni fa erano praticati da chi usciva dalle Accademie, la didattica non si è adeguata o, dove si è provato, si è arrivati ad un tasso di "illusionismo" ancora più grande, infatti si sono introdotti insegnamenti come *design*, gestione curatoriale, grafica computerizzata, fumetto, animazione, eccetera: tutte specializzazioni per futuri disoccupati.

Al contempo ci si è dimenticati, colpevolmente, dell'antica tradizione delle arti applicate, attività che potrebbero creare decine di migliaia di posti di lavoro ben retribuiti e rendere la vita dei cittadini un po' più piacevole (rispetto all'uso soltanto degli oggetti dell'Ikea, per altro non sgradevoli).

Non servono scultori inventati, pittori autodefinitisi tali, servono invece professionalità per recuperare le cosidette “arti minori” (mosaico, vetrata, intarsio, ecc.), servono restauratori di opere minori rispetto a quelle di Giotto ma pur sempre importanti (almeno per chi ce le ha). Ma quando si propongono queste attività si è considerati come guastatori o come denigratori dei giovani talenti (?).

Si tenga conto che in Inghilterra, ogni anno con vari premi, di cui il più prestigioso è il “Turner”, si segnalano non più di cinque artisti, e tutto il sistema dell’arte inglese (gallerie, critici, collezionisti, musei, eccetera) li sostiene e li valorizza, a livello nazionale ed internazionale, in tal modo se guardiamo agli ultimi dieci anni dell’arte inglese, gli artisti importanti non superano il numero di cinquanta, anche se sono molto di più quelli che “prendono un pennello in mano”.

Qui da noi, in Italia, ogni città fa periodicamente mostre di artisti del suo territorio, con decine di partecipanti: a Brescia trenta, a Firenze cinquanta, e a Milano, allora, mille? È pur vero che Vittorio Sgarbi, notoriamente poco avvezzo con la contemporaneità, ha parlato di una Biennale con mille “artisti”, tanto che ci viene voglia di prendere una tela, un pennello e dei tubetti di colore e, quindi, proporci anche noi!

Seriamente: la didattica dell’arte – intendendo con il termine e concetto di “arte”, sia quella cosiddetta “visiva” che quella “applicata” – deve rispondere alle esigenze non solo del mercato del lavoro, ma dell’arte stessa che non potrà mai essere, nei suoi momenti creativi, e non in quelli banalmente ripetitivi, di massa.

Un momento dell’incontro con Giorgio Bonomi. Da sinistra Giorgio Bonomi, Giulio De Mitri e Caterina Arcuri. Biblioteca dell’Accademia di Catanzaro

Da sinistra Giorgio Bonomi, Lara Caccia, Caterina Arcuri e studenti dell’Accademia.

Da sinistra Giulio De Mitri, Paolo Aita, Caterina Arcuri, Giorgio Bonomi.

20

Le Accademie siano dei luoghi di libera circolazione delle idee sull'arte e del fare, così come deve essere, a mio modo di vedere una didattica dell'Arte.

21

Una passione in corso d'opera

Barbara Tosi

Difficilmente quando si è ancora studenti si pensa di diventare professori per molti e diversi motivi. I desideri ed i sogni dei giovani sono sempre molto instabili, soggetti a repentini cambiamenti, inversioni di rotta, nuove passioni e suggestioni. Allo stesso modo io, nel corso dei miei studi, non avevo messo in campo l'eventualità di diventare un professore. Alla luce di oggi, penso, che probabilmente lo ritenevo un ruolo "polveroso" e poco interessante, tanto da non ipotizzarlo in nessun caso. Durante il perfezionamento in Storia dell'Arte la ricerca in biblioteca, lo studio dei testi secenteschi, il frequentare la meravigliosa e ricca Biblioteca Vaticana, la lettura di alcuni fondi di archivio, la pubblicazione di una ricerca sugli stucchi nella cripta di Santa Prassede a Roma, in uno studio prestigioso di Storia dell'Arte Medievale mi avevano decisamente orientato al lavoro di ricerca, ovvero verso il cammino, forse ancora più polveroso, del topo di biblioteca!

Per una serie fortunata ed accidentale di avvenimenti sono entrata come assistente alla cattedra di Storia dell'Arte del professor Antonio Del Guercio presso l'Accademia di Belle Arti di Roma.

Prima di allora non avevo mai frequentato né gli artisti, né i giovani che aspiravano di diventarlo, nonostante che l'arte, compresa quella contemporanea, fosse ben presente nella mia formazione familiare a causa della passione nutrita da mio padre. L'incontro con l'ambiente dell'Accademia di Belle Arti di Roma fu veramente molto determinante.

Nella metà degli anni settanta a Roma insegnavano artisti come Giulio Turcato, Toti Scialoja, Sante Monachesi, storici dell'arte come Alberto Boatto, Del Guercio ... Oltre a questo contesto c'erano gli studenti che non erano certo come i miei colleghi di corso universitario, i quali, né più né meno, come me studiavano parlavano e vedevano, mentre gli studenti dell'Accademia facevano ed operavano, avevano mani ed indumenti imbrattati di pittura, quali segni tangibili di quel fare e sperimentare.

La frequentazione ed il dialogo con gli artisti ha giocato un ruolo di grande importanza, nella mia strada verso la didattica dell'arte. La pluralità delle idee, e la loro libera circolazione mi ha fatto mettere bene a fuoco il ruolo di uno storico dell'arte nei confronti di studenti particolari come quelli delle Accademie, così diversi dai colleghi nelle Università.

Le motivazioni, così come le destinazioni e gli obiettivi degli studenti dell'Accademia, essendo tutte orientate al fare nei modi, con gli stili ed i mezzi più diversi tra loro, configurano la didattica per le Accademie in una forma completamente diversa, che nel corso degli anni di insegnamento hanno suscitato in me una grande passione per questo lavoro.

A mio modo di vedere la costruzione di un corso annuale è orientata sull'indagine e lo studio di temi e periodi della storia dell'Arte che forniscano allo studente più motivi di riflessione ed argomenti intorno alle singole poetiche.

Per meglio dire, addentrarsi all'interno di opere e pensieri di artisti, favorisce e dà consistenza alla crescita di poetiche individuali a sostegno di quelle creatività, che, qualora non fossero educate e sapienti, risulterebbero molto meno efficaci.

In un qualche modo la didattica dell'arte, nel caso della formazione di giovani artisti, crea una base, un terreno fertile ed anche consapevole per qualunque nuova poetica *in fieri*.

Insegnare nelle Accademie di Belle Arti, oltre ad essere estremamente interessante e vitale per noi professori, dal momento che ci tiene sempre desti ed attenti a ciò che accade nell'arte del presente per farne un uso didattico, penso che sia anche un formidabile osservatorio di nuovi artisti in formazione, per coloro che, oltre alla didattica, esercitano la critica d'arte.

Le Accademie, come luoghi del *fare arte*, sono delle vere fucine, e come tali hanno necessità di vedere al proprio interno una grande circolazione di idee e pensieri differenti, nelle quali è necessario far entrare a parlare gli artisti che non vi insegnano, e che forse un tempo sono stati anche studenti in quegli stessi luoghi. Per questo motivo ogni anno alla fine dei corsi dedico un ciclo di incontri con artisti che parlano dell'argomento del corso stesso in relazione al proprio lavoro per gli studenti dei miei corsi, ma sono aperti a tutti coloro che studiano in Accademia.

Ho iniziato la serie degli incontri a Firenze nel 2003 con Richard Hamilton, l'artista inglese, il vero iniziatore della Pop Art, ho proseguito poi con Fabio Mauri, Luigi Ontani, Paolo Canevari, Marco Bagnoli, Filippo di Sambuy...; a Roma dal 2007 fino ad oggi ho continuato con Sergio Lombardo, Felice Levini...; nel 2008 Elisa Montessori, Danilo Bucchi, Renato Mambor, Bruno Ceccobelli, Nunzio...; nel 2009 Lucilla Catania, Antonio Presti. Sempre nel 2009 per il corso di Economia e Mercato dell'Arte, ho invitato galleristi come Fabio Sargentini, Stefania Miscetti, Pino Casagrande...; nel 2010 Liliana Maniero, Sara Zanin...; nel 2011 Simona Marchini, la casa d'aste Finarte, il vicesovrintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna prof. Mario Ursino...; quest'anno tra gli artisti sono intervenuti: Stefano Di Stasio, Gianni Dessì, Paola Gandolfi ed altri ancora. Questo è solo un elenco parziale perché sarebbe stato troppo lungo e fitto. Gli studenti ne hanno confermato il successo, essendo sempre numerosi ed interessati, pongono domande appropriate per approfondire e conoscere, per questo motivo aspettano sempre con grande interesse questa fase del corso.

Quest'ultima è la riprova di quanto già detto che le Accademie siano dei luoghi di libera circolazione delle idee sull'arte e del fare, così come deve essere, a mio modo di vedere una didattica dell'Arte.

In alto da sinistra Barbara Tosi con Stefano Di Stasio. Barbara Tosi con Tomaso Binga. Incontri sulla didattica dell'arte, Accademia di Belle Arti di Roma.

Da sinistra Barbara Tosi con Paola Gandolfi.

ARTE E NEW MEDIA

I media si sono sostituiti al mondo di prima. Anche se volessimo recuperare questo mondo di prima, potremmo farlo soltanto con uno studio intenso di come i media lo hanno inghiottito.

Marshall McLuhan

Renato Barilli

Il linguaggio espressivo della videoart

Renato Barilli

Uno dei linguaggi visivi più interessanti di questo ultimo millennio in cui le potenzialità tecnologiche e le relative articolazioni linguistiche lo fanno strumento direttamente disponibile a riplasmarsi nella creazione di immagini autonome

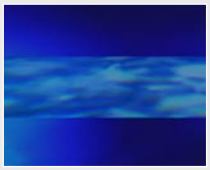
La rassegna *"Videoart Yearbook 2007 – Annuario della videoarte italiana"*, seconda edizione, è promossa ed organizzata dal gruppo di ricerca costituitosi all'interno del settore arte contemporanea del Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna, formato da Alessandra Borgogelli, Fabiano Fabbri, Paolo Granata, Silvia Grandi, Fabiola Naldi, Paola Sega e da chi scrive.
L'importante rassegna che annovera il meglio della produzione video realizzata in Italia, nel periodo che va dall'autunno 2006 al giugno 2007, vede la presenza di quarantaquattro artisti invitati (Rebecca Agnes, Alessandro Ambrosini, Andreco, Caterina Arcuri, Marco Belfiore, Riccardo Benassi, Davide Bertocchi/Kolko2, Blu, Angela Buccino, Stefano Cagol, Annalisa Cattani/Elio Rontini, Elmerico Cetronio, Andrea Contin, Cuoghi Corsello, Paola Di Bello, Giulio De Mitri, Daniela DDM Di Maro, Michael Fliri, Patrizia Giambi, Aldo Giannotti/Viktor Schaider, Goldi e Chiari, Sabina Grasso, Alberto Guidato, Giovanni Kronemberg, Domenico Mangano, Francesca Maranetto Gay, Tommaso Meles, Moio & Sivelli, Nark BKB, Massimiliano Nazzi, Stefano Pasquini, Gabriele Pesci, Roberta Piccioni, Giovanna Ricotta, Mili Romano, Anna Rossi, Saul Saguatti, Angelo Sarleti, Felice Serreli, Elisa Sighicelli, Pierfrancesco Solimene, Diego Zuelli, Italo Zuffi), che operano con notevole professionalità nello specifico linguaggio della videoarte.
Gli artisti "in moto" evidenziano con le loro opere video i valori estetici ed etici di un mondo che sta accelerando il suo ritmo e che fa fatica a rappresentarsi attraverso la fissità delle immagini a differenza della videoarte, che affronta un pubblico più vasto rispetto all'economia dell'opera unica.
Il percorso della videoarte nasce alla fine degli anni Sessanta come tecnica di documentazione di *happening* e *performances*, assumendo via via nel tempo un rilievo sempre maggiore sulla scena artistica internazionale, trasformandosi – dagli anni Ottanta, con l'avvento del computer e della post-produzione digitale e con infinite possibilità di intervento sulle riprese – in uno dei linguaggi visivi più interessanti di questo ultimo millennio in cui le potenzialità tecnologiche e le relative articolazioni linguistiche lo fanno strumento direttamente disponibile a riplasmarsi nella creazione di immagini autonome e di notevole diversificazione culturale.

Questa rassegna offre un ampio panorama delle varie possibilità tecniche e stilistiche consentite da questo mezzo, si va dalle verifiche delle possibilità corporali, che sono l'ambito più solito per le indagini condotte col video, a scene di carattere folclorico o ritualistico, a registrazioni di epifanie esistenziali, a

Da sinistra Gianluca Murasecchi, Renato Barilli, Caterina Arcuri e Giulio De Mitri. Complesso Monumentale San Giovanni, Catanzaro.

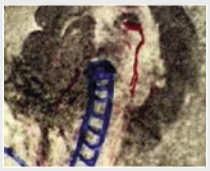
sketch di sapore umoristico, che si avvalgono di stratagemmi sul tipo degli spot pubblicitari e dei videoclip. In qualche caso la sequenza si allunga ed entra nelle dimensioni della fantascienza o di un misticismo *New Age*. Si delinea poi la frontiera più solleticante dei nostri anni, in quanto molte di queste opere fissano momenti di realtà tale e quale, ma altre si avventurano nell'ambito della *fiction* e nelle tecniche di animazione, ritrovando i pregi della manualità, secondo la grande lezione di William Kentridge. Chi supera questa frontiera, a sua volta, deve scegliere tra una chiave ironico-satirica o soluzioni di sapore *fantasy*. Non mancano, in questa rassegna, poi, gli esperimenti che al contrario si richiamano alle possibilità dell'astrazione geometrica, rilanciata in virtù del movimento. Inoltre i dati visivi, ovviamente prevalenti, sono validamente accompagnati, e talora sovrastati, da quelli del suono, così da sfociare in esiti di "nuova musica", o piuttosto di un umorismo suggestivo e travolgente. Questa seconda edizione dell'annuario colleziona ben 44 pezzi validi, distribuiti in due serate, di circa un'ora e mezza di durata ciascuno, così da determinare due sedute di proiezione su maxischermo. Uno dei limiti della videoarte potrebbe consistere in una certa noia ingenerata nell'insistere su certe procedure fino all'esasperazione, ma la campionatura selezionata evita sicuramente un rischio del genere in quanto i vari pezzi si succedono secondo una logica del contrappunto, piuttosto che sull'omogeneità dei risultati, e così lo spettatore costretto alla poltrona può godere di rapidi cambiamenti di scena, dal trascorrere di video brevi, quasi fulminei, seguiti da altri che invece sfiorano i dieci e più minuti di durata.

La rassegna è stata già presentata nel Chiostro di Santa Cristina a Bologna nell'estate 2007, e successivamente alla Fondazione Filiberto Menna di Salerno, al Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia di Milano e al Museo di Arte Contemporanea di Trento.


22

23

26


27

30

31

34

35

36

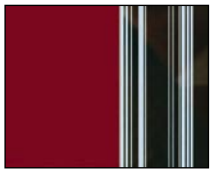
37

38

39

42

43

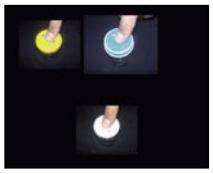

44

45

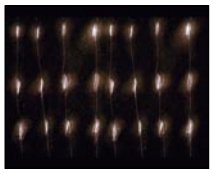
46

47

50


51

52


53

54

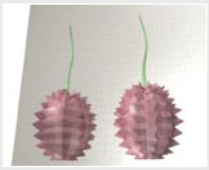
55

58

59

60

61


62

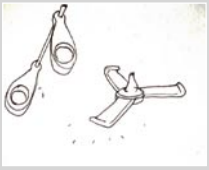
63

Opere della rassegna *Video Art Year Book 2007*, presentata da Renato Barilli nell'aula multimediale dell'Accademia

24

25

28


29

32

33

40

41

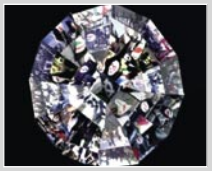
48

49

56

57

64


65

L'annuario della videoart

Marilena Di Tursi

Videoart Yearbook 2006-2007-2008, Annuario della Videoarte italiana, curata dal critico e storico dell'arte Renato Barilli e prodotta nell'ambito del gruppo di ricerca (di cui fanno parte A. Borgogelli, F. Fabbri, P. Granata, S. Grandi, F. Naldi, P. Sega) del Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna, è una cospicua raccolta delle migliori produzioni videoartistiche nazionali. Le opere individuate sono state proiettate in diverse località italiane e a Catanzaro - nell'ambito del progetto di ricerca interdisciplinare "Parola e Immagine", promosso e organizzato dalle Cattedre di *Tecniche e tecnologia della pittura* e di *Pittura II* dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro - a più riprese a partire dal 2007. Ora il volume (Lupetti editore, Bologna 2009, pp. 158, euro 18,00) permette di riflettere sulla progressiva attestazione del video tra i linguaggi preferiti degli artisti italiani, a riprova di quanto esso sia oggi una forma rappresentativa del nostro tempo, grazie alla frammentarietà narrativa e ai continui scarti temporali. Nella fattispecie la videoarte italiana degli ultimissimi anni, senza giungere a definire un unitario percorso di sviluppo, testimonia comunque una sensibilità degli autori verso l'immagine in movimento; in una continua ibridazione dei codici, segnala un comune bisogno di rinnovare il linguaggio visivo e narrativo contemporaneo con la complicità delle tecnologie digitali e con la perdita di specificità dei generi artistici.

Il volume è diviso in due ambiti, una prima parte con contributi saggistici e un'altra che offre un repertorio delle ultime tendenze nazionali del settore, attraverso l'agile formula di schede per autore. Si parte con Renato Barilli che storicizza il fenomeno videoarte, dai suoi esordi quando veniva utilizzata come testimonianza documentaria della *performance* fino a quando, subito dopo, diviene un linguaggio autonomo. Senza necessariamente anteporre propositi narrativi o esigenze di spettacolarizzazione, la videoarte si avvia al suo quarantesimo compleanno, scortata da un *curriculum* che la vede inserita sempre nelle più prestigiose *kermesse* internazionali, dalla Biennale di Venezia al Documenta di Kassel. Su questo fronte Bologna e lo stesso Barilli vantano una sorta di primato, visto che proprio nella città delle due torri si tenne, nel 1970, una mostra in cui l'arte veniva fruita attraverso i monitor. Fu solo l'inizio di una lunga serie di eventi di cui il libro offre un accurato catalogo relativo ad oltre cento artisti, protagonisti di quelle

rassegne, con relative biografie, curricula e immagini.

Ad Alessandra Borgogelli è invece affidato il compito di sviscerare gli aspetti sociologici del video, di rendere conto della sua capacità di stare al passo con i tempi, registrandone i cambiamenti e gli umori ma anche intervenendo direttamente nell'ambiente e nella fruizione dei luoghi. Non vengono tralasciate neanche le implicazioni tecnologiche che sottendono a questa particolare forma d'arte, implicazioni, viene sottolineato, già ampiamente sperimentate sul fronte futurista.

È di natura teorica, invece, il contributo di Paolo Granata, un tentativo di qualificare la videoarte come un prodotto culturale, simbolico di una precisa condizione storica. Come la prospettiva per il Rinascimento, divenuta connotativa di un percorso culturale che ha nella visione e nella misurazione razionale dello spazio un suo punto di forza, la videoarte incarna una caratteristica distintiva del nostro tempo, il bombardamento iconico, che essa restituisce in flussi di immagini creativamente assemblate. Del resto, entrambe, prospettiva e videoarte nascono come fenomeni 'trans-disciplinari' che mettono insieme competenze provenienti da ambiti eterogenei, scientifici, tecnologici e umanistici.

Silvia Grandi ha il compito di verificare il portato realistico della videoarte in contrapposizione ad una presunta virtualità propria della televisione. Il suo saggio si inoltra tra le pieghe della società dello spettacolo per dipanarne contraddizioni e per verificare fino a che punto l'introduzione delle più avanzate tecniche di manipolazione dell'immagine hanno amplificato le potenzialità espressive della videoarte. Si entra anche nel merito degli approcci stilistici di alcuni degli artisti presenti, quelli che usano il 3D, quelli interessati ad un *low profile* tecnologico, quelli sedotti dall'animazione che fa capo al disegno o infine quelli che si muovono all'interno di segmenti decorativi di astratta stesura.

Chiude Fabiola Naldi con un approfondimento relativo ai rapporti tra videoarte italiana e videoarte internazionale e con la messa in evidenza del dato narrativo che contraddistingue entrambe le produzioni. In molte di esse si riscontra un *plot* cinematografico, presente soprattutto tra i giovanissimi, peraltro interessati anche a mettere in relazione vecchi e nuovi media, a fronte di una quotidiana frequentazione con le tecnologie che consente loro un accesso facile e disinibito all'ipertrofico universo mass mediatico globale.

Da sinistra Renato Barilli, Guglielmo Gigliotti e Rocco Pangaro. Aula multimediale, Accademia di Belle Arti di Catanzaro.

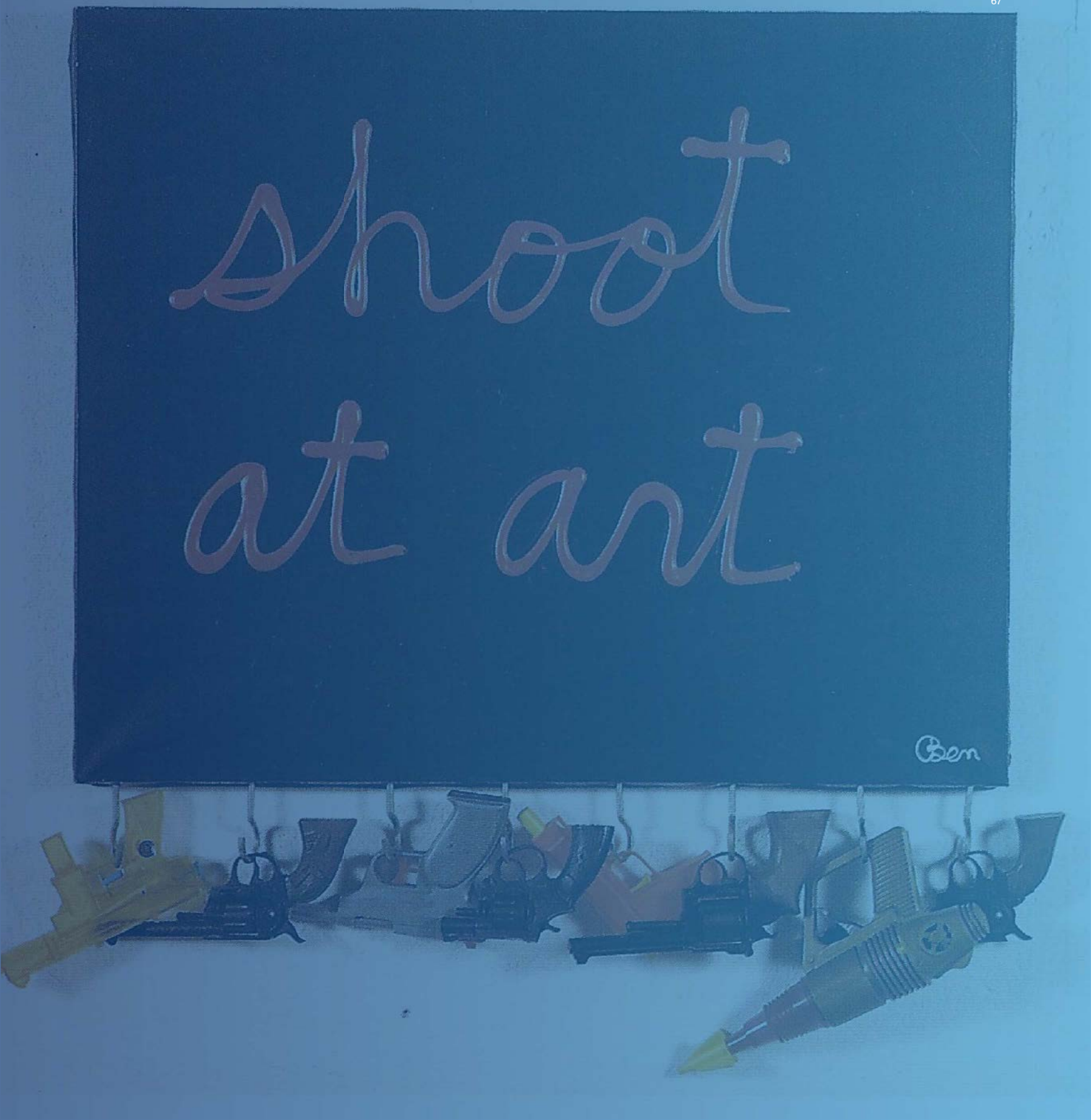
La videoarte italiana testimonia una sensibilità degli autori verso l'immagine in movimento; in una continua ibridazione dei codici, segnala un comune bisogno di rinnovare il linguaggio visivo

66

ARTE E SCIENZA

I concetti della fisica sono libere creazioni della mente umana e non sono, comunque possa sembrare, unicamente determinati dal mondo esterno

Albert Einstein


shoot
at art
Ben

Enrico Pedrini

Oggi l'arte può finalmente sottrarre alcune sue strutture e funzioni, in quanto è legittimata dall'esistenza nell'universo di nuove possibilità oltre la realtà.

68

Relatività, Indeterminazione, Dissipazione

Enrico Pedrini

Le scienze non possono essere separate dall'avventura umana.
"Dove il mondo cessa di essere il palcoscenico delle nostre speranze e dei nostri desideri per divenire l'oggetto della libera curiosità e della contemplazione – come dice Einstein – là iniziano arte e scienza".
Se cerchiamo di descrivere la nostra esperienza all'interno degli schemi della logica, entriamo nel mondo della scienza; se invece le relazioni che intercorrono tra le forme della nostra rappresentazione sfuggono alla comprensione razionale e purtuttavia manifestano intuitivamente il loro significato, entriamo nel mondo della creazione artistica. Ciò che accomuna i due mondi è l'aspirazione a qualcosa di non arbitrario, di universale.
La Fisica, come formatrice di un nuovo sapere, attraverso le sue scoperte ed i suoi principi, che possono essere considerati come strumenti intellettuali con cui gli uomini ritengono utile ed opportuno organizzare le loro rappresentazioni mentali della struttura interna del mondo reale, diventa il luogo centrale della formazione dei processi di sviluppo della conoscenza. In questo secolo tale branca del sapere è sempre più rappresentata come momento di invenzione di nuovi rapporti tra le leggi atemporali dell'universo ed il mondo dei processi e degli eventi, senza i quali la nostra vita e la nostra attività pratica sarebbero prive di senso. Essa diventa la testimonianza della creatività umana, che crea un mondo al contempo semplificato e povero, intensificato e pieno di relazioni ed interpretazioni.
I concetti di spazio e di tempo sono così basilari per la nostra descrizione dei fenomeni naturali, che la loro radicale modificazione, comporta indubbiamente una modificazione dell'intero sistema di riferimenti che noi usiamo in Fisica per descrivere la natura. Così quando nel 1905 appare la teoria di Einstein della Relatività Ristretta, dove il concetto di spazio e quello di tempo sono intimamente ed inscindibilmente connessi, sì da formare un *continuum* quadrimensionale chiamato "spazio-tempo" (detto anche cronotopo), le idee classiche di uno spazio assoluto e di un tempo assoluto vengono radicalmente mutate e poi abbandonate. Secondo la teoria di Einstein, tanto lo spazio quanto il tempo sono concetti relativi, ridotti al ruolo soggettivo di elementi del linguaggio che un particolare osservatore usa per descrivere fenomeni naturali. D'ora in poi non potremo più parlare di spazio senza parlare anche di tempo e viceversa.
La conseguenza più importante del sistema relativistico è stata la presa di coscienza del

fatto che la massa non è altro che una forma di energia. Anche un oggetto in quiete ha dell'energia immagazzinata nella sua massa e la relazione fra le due è data dalla famosa equazione di Einstein $E=mc^2$, dove c è la velocità della luce.

I Cubisti, i Futuristi e i Dadaisti conoscevano certamente questi studi, o perlomeno respiravano il nuovo clima che la fisica andava elaborando. La Teoria della Relatività metteva in questione la stabilità di tutte le forme spazialmente estese, sostenendo che i corpi cambiano la loro forma, quando si muovono, rispetto ad un sistema di riferimento fisso. Un corpo rigido, che ha la forma di una sfera quando è visto in stato di quiete, comincerà ad assumere una forma ellissoidale, quando è osservato in movimento. Tutti gli oggetti tridimensionali si "contrarranno in figure piane" quando la loro velocità relativa raggiunga la velocità della luce. La Teoria Generale della Relatività del 1911 demolisce invece il senso convenzionale di stabilità dell'intero universo materiale. Secondo Einstein ogni frammento di materia nell'universo genera una forma gravitazionale che accelera tutti i corpi materiali nel suo campo e modifica la loro dimensione visibile: non ci sono più corpi rigidi. L'Avanguardia Storica dei primi anni del secolo (1907-20) corre in parallelo alle scoperte della Relatività. Il Cubismo infatti rifletterà il senso della creatività della conoscenza; tale movimento non esprime più l'oggetto nella sua tradizionale collocazione spaziale, ma ne smonta la volumetria, cercando di rappresentare dell'oggetto tutti gli aspetti esprimibili in una simultaneità di visioni. Nel Futurismo lo spazio è reso come elemento attivo e costituente l'atmosfera, al pari del "soggetto", un'atmosfera che è messa in movimento dai corpi in moto che la fendono. Il movimento è velocità e la velocità è una forza che interessa due entità: l'oggetto che si muove e lo spazio in cui si muove. I corpi, sotto la spinta della velocità, si deformano fino al limite dell'elasticità e si scompongono secondo le tendenze delle linee di forza.

Nel 1911 Rutherford con la scoperta del nucleo dell'atomo e la conferma della dissoluzione della sostanza della materia, nel gioco di forze elettriche fra atomi e molecole, porta avanti il più grande cambiamento alle nostre idee sulla materia, mai realizzato da Democrito in poi. Con la scoperta del vuoto della materia e la rappresentazione dell'atomo "poroso" come un sistema solare, viene messa in discussione la sostanzialità della vecchia materia newtoniana.

In questo contesto accade improvvisamente l'evento del gesto di Marcel Duchamp: una ruota di bicicletta montata su uno sgabello da cucina firmata e datata dallo stesso artista; decontestualizzato dal proprio ambiente e dal proprio contesto fisico, l'oggetto viene confinato in un nuovo ordine di significati logici e rinominato con un diverso termine. Si compie un gesto e si produce un evento. Si espone l'oggetto in una galleria o in un museo.

L'oggetto divenuto *ready-made* per scelta dell'artista, che lo mette in presa diretta con la realtà della struttura linguistica dell'arte, non solo muta la nozione stessa dell'arte, ma a sua volta, perso il suo statuto di utensile, viene trasformato dal sistema dell'arte in oggetto artistico.

Spazio e tempo non solo influenzano ciò che accade nell'universo, ma risentono a loro volta di ciò che è avvenuto nell'universo stesso. Con Duchamp l'opera cessa di essere qualcosa da guardare, per diventare soprattutto qualcosa a cui pensare. L'idea diviene il vero motore della ricerca artistica, mentre il documento estetico si trasforma in oggetto, in traccia. Il processo ideativo di creazione assumerà d'ora in poi un valore superiore ed eccedente ad ogni processo formativo.

Nel 1922 Man Ray, avendo dimenticato dei grandi negativi in vetro su un foglio di carta fotografica da sviluppo, fa la sua più grande scoperta: il *rayogramma*. Questa tecnica permette di ottenere fotografie con evidenti profondità tridimensionali, senza bisogno di mediazione ottico-prospettica dell'apparecchio fotografico e neppure del controllo sulle immagini, raggiungibile tramite l'obiettivo. Si arriva in tal modo allo spaesamento degli oggetti che vengono rovesciati di ombre in un'atmosfera spettrale. La *rayografia* traduce un oggetto in un motivo luminoso non figura-

Incontro con Enrico Pedrini. Da sinistra Caterina Arcuri e Enrico Pedrini, Biblioteca dell'Accademia.

Studenti dell'Accademia durante l'incontro con Pedrini.

tivo, trasformando il mezzo da strumento di registrazione del reale in una tecnica di investigazione artistica di natura analitica.
Tra il 1911 e il 1915 Kazimir Malevich respinge la canonicità degli esseri cartesiani, per arrivare ad una semplificazione progressiva verso uno stato energetico assoluto. Nel "Quadrato bianco su fondo bianco" la pura bidimensionalità è raggiunta nella sua corsa verso il vuoto e nella sua purezza più spinta.
La sensazione e ciò che la circondava, come consapevolezza di aspettative, si immergono una nell'altra, distinguendosi solo per cambiamento di struttura cromatica e per una spettrale rotazione di un quadrato che si muove senza peso entro i confini di un quadrato più largo dello stesso colore. L'arte si trova impegnata in un'investigazione avente per oggetto "se stessa"; essa si può "ammettere" e "considerare" come "conoscenza di sé e delle proprie verità". Nel 1917 gli artisti del gruppo De Stijl, in Olanda, pongono il problema dell'analisi strutturale dell'arte allo scopo di sottrarla al puro soggettivismo. L'arte deve ritrovare in sé il proprio fine e compito dell'artista è quello di "assicurarle un'esistenza come espressione esatta". Il procedimento creativo consentirà di individuare degli elementi di base dell'opera stessa ed il ritrovamento di queste unità elementari e le loro articolazioni si realizzano su fondamenti specificatamente linguistici. Tale procedimento, adottato dagli artisti di De Stijl, è di tipo prevalentemente combinatorio e l'opera diviene risultato logico di un calcolo deduttivo. George Vantongerloo pone esplicitamente il problema del trasferimento delle relazioni matematiche in equivalenti visuali. Si apre una stretta relazione tra l'arte e le scienze esatte, quali la matematica e la logica. Pertanto con la distruzione del concetto di realtà, intesa come "continuum" di spazio e tempo, la vecchia visione del mondo va a pezzi e la metafora visiva, che aveva dominato l'universo della conoscenza degli ultimi secoli, pur con qualche variazione occasionale o violazione delle regole prospettiche, viene scavalcata da una nuova visione artistica che non rimanda a nulla che sia fuori da sé. Con la caduta della rappresentazione del mondo esterno, viene a cadere l'universo della "figurazione".
Nel 1927 Einstein inizia con Niels Bohr, rappresentante della scuola di Copenhagen insieme a Heisenberg, una intensa polemica, nel tentativo da parte di Einstein di operare una sintesi tra la Relatività Generale e la Fisica Quantistica. Polemica che si esaurirà solo alla morte dei due fisici.
Con la Teoria dei Quanti si arriva al radicale superamento tra la materia, concepita come un insieme di minuscole entità discrete ed individuali nello spazio e nel tempo e la radiazione, intesa come fenomeno continuo ed ondulatorio.
Secondo questa Scuola, nella microfisica, i fenomeni studiati non possono prescindere dagli effetti, dalle azioni di disturbo, provocate dall'osservatore, che viene pertanto assunto come parte integrante del fenomeno.
Con Heisenberg d'altronde si dissolve il meccanismo di "causa-effetto" che aveva retto nella Fisica Newtoniana la possibilità di osservazione obiettiva del "reale", facendo si che la sorgente casuale di un fenomeno rappresenti la probabilità della sorgente casuale di un altro fenomeno.
La casualità, tanto importante per Marcel Duchamp e per l'area dadaista, intesa come indifferenza visiva sd attitudine alla libertà (la rottura del Grande vetro), trova nel Principio di Determinazione un approdo, che diventerà terra feconda di lavoro per tutta la Seconda Avanguardia del Secolo, la cui nascita può collocarsi intorno al 1956-58, anni in cui gli allievi di Cage iniziano la loro attività con i primi lavori di "happening" e di "events".
Nel 1926 Ervin Schrödinger suggeriva che si può intendere la materia come collezione di onde che si sommano, interferenti fra loro e che creano nodi. Affermando che una particella non era altro in realtà che un gruppo di onde di dimensioni relativamente piccole (ossia una sorta di minuscolo insieme di onde) egli andava introducendo un'indeterminatezza di comportamento al carattere dell'atomo.
Carl David Anderson nel 1932 otteneva una fotografia nitida di una particella, che si incurvava nella direzione sbagliata! La particella aveva la stessa massa, ma carica opposta. I positroni erano il nuovo tipo di materia-an-

timateria, che Paul Adrien Maurice Dirac aveva previsto qualche anno prima (1930). Dirac infatti era arrivato a mettere a punto una nuova concezione del vuoto, come un mare senza fondo, occupato da elettroni di energia negativa. Un'altra frontiera era caduta! Da quel momento diviene sempre più chiaro che quasi tutte le particelle hanno un'antiparticella uguale di massa nella maggior parte delle proprietà ma di carica opposta. Dirac era arrivato alla conclusione che il vuoto fosse pieno di coppie virtuali (particelle-antiparticelle), che quando si incontrano si annichilano, con la scomparsa della materia, l'energia di massa ($E=mc^2$).

Il concetto di materia e di antimateria, particella e antiparticella rimanda e visualizza la nozione di positivo e di negativo ed apre la possibilità di indagine nel campo della negatività. La possibilità della materia di presentarsi sotto forme diverse, sia come energia che come materia universale, in quanto tutte le particelle elementari possono, ad energie sufficientemente alte, essere trasmutate in altre particelle, o possono semplicemente venir create dall'energia cinetica o risolversi in questa (ad esempio in radiazione), apre inediti orizzonti alla visualizzazione potenziale di nuovi linguaggi e di nuovi sconfinamenti per l'arte. Infatti i linguaggi che diventeranno la matrice genetica del grande sconfinamento verso il "fuori-quadro", proprio della Seconda Avanguardia, iniziano la loro formulazione negli anni seguenti la Seconda Guerra Mondiale.

Le figure artistiche che meglio interpretano questa nuova frontiera possono essere indicate in John Cage e Ad Reinhardt.

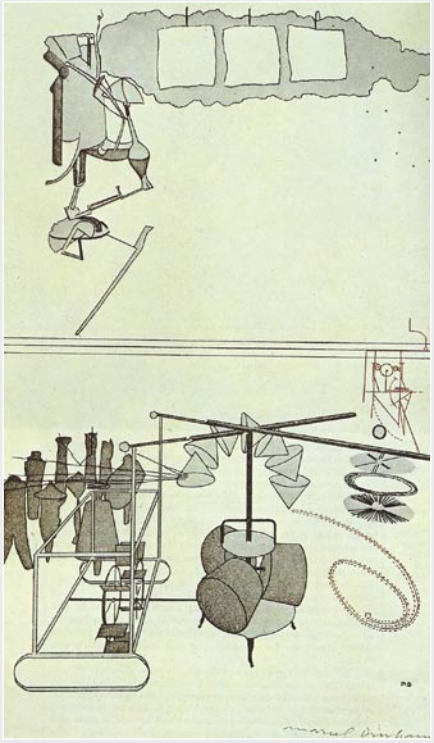
La figura di John Cage è legata al Principio di Indeterminazione e alle sue non eludibili conseguenze. Egli introduce nel contesto musicale ed artistico le nuove categorie della probabilità, la complementarietà, l'indeterminatezza e l'interdisciplinarietà, categorie prodotte dalla rottura del determinismo causa/effetto. Il suo lavoro diventerà, mediante il nuovo concetto di caso "come equipollenza di possibilità", la base di conoscenza della Seconda Avanguardia o Avanguardia della Qualità.

Il movimento dell'Happening & Fluxus, di cui l'opera di Cage può essere considerata matrice genetica, deve essere visto come l'area di pensiero dove il sapere quantistico trova l'*humus* ideale per attivare la propria presa sulla realtà. Infatti con l'Happening si ha l'integrazione di tutti gli elementi della rappresentazione, quali: l'*environment*, il tempo, lo spazio, le composizioni e la gente che vi partecipa, dove lo spettatore assume il ruolo di "partecipatore" all'evento stesso. Fluxus evidenzia invece quel grande fenomeno della de-realizzazione operata dall'avvento e dalla diffusione della televisione, una nuova realtà dell'immagine, che ha prodotto una perdita di consistenza nella natura delle cose. L'arte per questi artisti diviene il luogo totale, disponibile ad accogliere qualsiasi possibilità creativa. Tale movimento mette in luce il quotidiano totalizzante dell'era tecnotronica, il quotidiano che vive il mutamento radicale con le cose e con gli altri, la perdita della consistenza materiale degli oggetti della percezione, diventati o che diventeranno veri e propri simulacri immateriali.

Fluxus volge la propria attenzione al "daily lofe" del villaggio globale, alla megalopoli del futuro, fondata sul primato dell'informazione. L'opera di John Cage e l'Happening & Fluxus influenzano e corrono in parallelo all'Azionismo, alla Body Art, al Comportamentismo, alla Land Art, al Nuovo Teatro e alla New Dance, etc.

L'opera di Ad Reinhardt invece diviene emblematica per la comprensione del Minimalismo e gli sviluppi dell'Arte Concettuale.

I suoi *quadri neri* ottenuti mediante un processo di riduzione, sottrazione e sospensione di tutti gli elementi che formano un quadro, aprono quella grande rivoluzione linguistica di "uscita dal quadro stesso", che prenderà corpo e definizione qualche anno più tardi. La sua opera infatti rappresenta, sempre più nel tempo, il tendere dell'arte verso una ridefinizione "di sé da se stessa", cioè il momento catarchico dell'arte reso necessario dall'avvento del nuovo sapere. In tal modo Reinhardt riesce a spingere oltre il limite estremo della non percettibilità la rappresentazione e lo sfondo, raggiungendo, attraverso la loro immersione nel nero, la dimensione liminale di questi elementi.



69

Enrico Pedrini e Giulio De Mitri.

70

Le *pitture nere* di Reinhardt, portate avanti dall'autore fino alla sua morte, visualizzano il raggiungimento della nuova dimensione legata al *vuoto quantico* ed alla *negatività*, resi evidenti in Fisica dalla presenza dell'antiparticella e dell'antimateria: elementi che sono alla base della grande *frattura* delle arti, propria della seconda metà del XX secolo.

Muovendo dall'opera di Ad Reinhardt e di Carnet Newman, il paradigma teorico della Minimal Art vuole invece sostenere la più deliberata riduzione dei mezzi espressivi, assieme al rifiuto di qualsiasi inflessione soggettiva. Lo scopo di questi artisti minimalisti era quello di raggiungere, sia mediante rappresentazioni, che attraverso suggerimenti o allusioni, quel "minimum sensibile", quel limite mitico della sensibilità, dove l'oggetto veniva dissolto ed il valore della sensibilità ridotto alla sua soglia più bassa. L'idea per gli artisti minimalisti prevede quindi lo svolgimento successivo dell'operazione in quanto essa agisce da nucleo genetico di un'operatività tendente ad un'intelligenza teorica del *fare arte*.

Il procedimento artistico si identifica quindi con le operazioni trasformazionali compiute all'interno del sistema ed il valore dell'opera risiede nelle modificazioni introdotte nel codice, che il codice prevede e comprende come campo di possibilità.

Rimuovendo "il complesso" per arrivare "all'elementare irrelato", i minimalisti fondano un nuovo principio regolativo dell'operare artistico, dove le "strutture primarie" della loro arte vengono costruite anche delimitando gli spazi in negativo e formalizzando le assenze.

Con l'arte Concettuale, movimento nato intorno agli anni 1966/67, si arriva alla rinuncia di ogni funzione rappresentativa ed espressiva. Questo tipo di ricerca non necessita più dell'uso di un codice rappresentativo o estetico. Non ricercando più un'esplorazione del mondo, ma esplorando l'arte stessa, il Concettuale fa cadere ogni genere di preoccupazione formale. È l'idea dell'arte nell'autoanalisi di se stessa. Il "contenente è il contenuto" in quanto la definizione dell'arte (Art as Idea as Idea) diventa ciò che è contenuto nel quadro stesso. L'Arte Concettuale è tautologica: l'idea dell'arte e l'arte sono la stessa cosa. L'arte può così instaurare un rapporto tra l'opera ed il fruitore dove il dato artistico diviene pura trasmissione di una informazione. Tale rapporto non presenta però il semplice carattere *unidirezionale* (dall'opera al fruitore), bensì include il destinatario nel processo conoscitivo come momento integrativo e performativo dell'atto stesso.

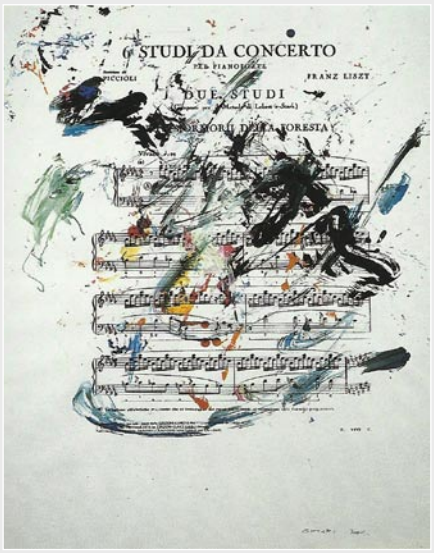
Queste due vie: la linea di John Cage e dell'Happening & Fluxus e la linea di Ad Reinhardt, della Minimal Art e dell'Arte Concettuale possono essere considerate all'interno della Storia dell'Arte come i percorsi sincronici del sapere più vicini e paralleli allo sviluppo delle conoscenze della Fisica ed ai suoi principi fondanti il nostro secolo: la prima linea può essere definita come la *linea epistemologica* dell'arte e la seconda come la *linea linguistica* o del *proposizionalismo*, legata allo sviluppo della struttura del linguaggio ed alla ridefinizione dell'arte nel suo rapporto dialettico con la scienza.

A partire dagli anni cinquanta si compiono in Fisica tre grandi scoperte: l'instabilità delle particelle elementari, le strutture del non equilibrio e l'evoluzione dell'universo, che va sotto il nome di *Big Bang*.

Le strutture del non equilibrio, per soffermarci su questo solo problema, sono appunto quei sistemi che dissipano le spinte ambientali al mantenimento della propria organizzazione, senza che ciò implichi una rigidità nel comportamento strutturale.

Lontano dall'equilibrio i processi irreversibili sono fonte di coerenza. L'apparizione di questa attività coerente della materia (le strutture dissipative) ci impone una nuova maniera di porci in rapporto col sistema che definiamo e manipoliamo. I sistemi lontani dell'equilibrio non subiscono la forza di gravità, allo stesso modo di un corpo pesante, ed il loro comportamento non è sottoposto ad una generica relazione di causa/effetto. La relazione casuale è qui reciproca: è l'attività del sistema che "dà senso" alla gravità, che la integra in modo specifico al suo regime di funzionamento e la gravità rende questo sistema capace di nuove strutture e nuove differenziazioni.

È l'attività intrinseca del sistema che determina il modo in cui dobbiamo descrivere il suo rapporto con l'ambiente e che genera, dunque il modello conoscitivo che sarà adeguato per comprendere le sue storie possibili.
Possiamo quindi parlare delle strutture lontane dall'equilibrio, come di fenomeni di autoorganizzazione.
Ma c'è di più! Vicino all'equilibrio, i punti che giacciono su uno stesso piano hanno tutti le stesse proprietà. Lontano dall'equilibrio compaiono zone di chirilità opposte.
È presente quindi una rottura della simmetria dello spazio, allo stesso modo in cui il fenomeno temporale di irreversibilità provoca la rottura della simmetria del tempo. L'irreversibilità crea quindi una diversificazione all'interno del sistema; la forma dello spazio è diversa rispetto all'esterno del sistema stesso. Ogni stato esterno all'ambiente deve quindi essere interpretato in relazione allo stato interno del sistema ed ai fini che intende perseguire.
Nasce così il problema dell'autoriferimento e soprattutto l'autocreazione di senso.
L'esperienza artistica, che prima di tutte aveva aperto questa nuova frontiera, provocando una vera e propria ristrutturazione all'interno dei linguaggi dell'arte è quella di Max Neuhaus.
La lettura della sua opera non significa solo un'apertura dell'arte verso inediti confini, ma evidenzia una nuova *condizione antropologica*, in cui l'uomo si spinge oltre le proprie facoltà percettive verso le frontiere dell'inconcepibile e dell'impercettibile.
Egli infatti nel 1977 colloca in un vano vuoto, posto sotto un'isola pedonale a Time Square a New York, una struttura elettronica che emette suoni armonici, che egli lascia completamente anonima per dieci anni. Non rivendicando l'opera come sua, l'artista delega l'ascoltatore a sentirla come differenza ed a percepirla o riconoscerla come opera d'arte.
Lo stesso Neuhaus dice: "come molti artisti sono interessato ad entrare in comunicazione con la mente, ma invece di apparire nella sua finestra visiva, ho scelto di apparire nella sua finestra uditiva".
Questo approccio alla conoscenza è completamente inedito, in quanto attraverso questa nuova via della sensibilità si può aprire un territorio fresco per la conoscenza libera dei bagagli culturali preesistenti. In questo spostamento dal visuale-tattile all'uditivo, nel sentire lo spazio piuttosto che vederlo, risiede principalmente la sua scoperta. Il suono non è l'opera, ma il catalizzatore che impegna l'ascoltatore a ricercarne la fonte e nella ricerca egli trova una nuova struttura ed un nuovo orizzonte: lo *spazio-suono*. Si ha così una disposizione di suoni nello spazio ed una definizione sonora del luogo. In altri lavori come: *Le linee infinite da fonti inafferrabili*, l'artista lascia le pareti della galleria o del museo completamente spoglie. Il fruitore può muoversi nella stanza, incontrare luoghi nello spazio dove si sentano dei *click* ed altri dove ci sia assenza di suono. La serie *click* sembra sviluppare una linea infinita, "una frase che si evolve in perpetuo". I suoni nelle loro variazioni di frequenza formano intrecci non visibili, che avvolgono ogni stanza.
Le linee infinite richiamano come parallelismo in Fisica la nuova dimensione introdotta nel 1969 da John Whesler nei "Black Holes". Una dimensione al di là della nostra sensazione, da cui non è possibile sfuggire, in cui le leggi della scienza e le capacità di predire il futuro verrebbero meno. L'orizzonte degli eventi (la regione di confine dello spazio-tempo da cui non è possibile evadere) agisce come una membrana unidirezionale intorno al *buco nero*.
Oggi l'arte può finalmente sottrarre alcune sue strutture e funzioni, in quanto è legittimata dall'esistenza nell'universo di nuove possibilità oltre la realtà. Il lavoro di Neuhaus, che opera al di là dell'orizzonte degli eventi e della *censura cosmica* apre l'arte alle frontiere dell'impercettibile e dell'inconcepibile, rendendo possibili le categorie dell'interazione, dell'anonimia, della clandestinità e dell'irreversibilità.
Siamo nel terzo millennio dove il portato epistemologico delle "strutture dissipative" e della "complessità" ridisegna la conoscenza ed il sapere dell'ultimo paradigma di fine secolo.



71

l'arte apre alle frontiere dell'impercettibile e dell'inconcepibile, rendendo possibili le categorie dell'interazione, dell'anonimia, della clandestinità e dell'irreversibilità.

72

73

74

Innovazioni e giovane creatività nel nuovo millennio

Anna Saba Didonato

Parlare di innovazione e creatività giovanile in quest'ultimo decennio costringe innanzitutto a misurarsi con esiti di ricerca ancora in divenire e relative elaborazioni teoriche non cristallizzate; in secondo luogo, impone di affrontare il carattere "transdisciplinare" della materia ibrida e la conseguente complessità del campo di indagine, qui limitato a un breve *excursus* di casi di stringente nesso artistico-tecnologico, riconducibili all'ambito nazionale – anche se non esclusivamente – senza la pretesa di esaustività.

Terribili e sublimi, le opere di **Arcangelo Sassolino** sfruttano la meccanica industriale, rendono visibili le leggi della fisica che domina la materia, sprigionando e rivelando flussi energetici potenziali altrimenti invisibili, attraverso episodi performativi ciclici che deflagrano la tranquillità dello spettatore e creano in lui l'aspettativa dell'evento, gravandolo del peso ansiogeno dell'attesa. In Afasia1(2008), per esempio, 16 bombole di nitrogeno alimentano una pistola che lancia bottiglie contro una lastra di metallo, alla velocità di 600 km/h, provocando "uno spavento circuitato che dilaga e intacca la calma assoluta che lo precede e che lo segue", col risultato di esplicitare e rendere tangibile un diffuso stato di precarietà.

È invece il suono lo specifico delle opere di **Agostino di Scipio**, autore di composizioni elettroacustiche e sistemi digitali di elaborazione sonora. "Stanze private"(2008), in particolare, è un'installazione di *sound art* che esprime compiutamente l'estetica e la metodologia creativa dell'artista, qui incentrata sullo studio di propagazione del suono, in un dato ambiente, e sui cambiamenti causati dalla presenza dell'uomo. Una rete di microfoni e di altoparlanti costruisce l'infrastruttura tecnica che, - come sostiene l'artista - "accumulando rumore di fondo nelle circostanze ambientali", va a produrre suono, creando "una rete dinamica di retroalimentazione", studiata poi nelle singole parti in modo che possa "auto-regolarsi nel tempo, e modificare dinamicamente il proprio processo in funzione dello spazio circostante". Il suono diventa oggetto di ricerca e mezzo di espressione anche per **Roberto Pugliese,** giovane artista napoletano, che - avvalendosi sempre di apparecchiature meccaniche collegate a *software* interagenti con l'ambiente circostante e con i fruitori - indaga "sull'analisi dei processi che la psiche umana utilizza per differenziare strutture di origine naturale da quelle artificiali, sul rapporto tra uomo e tec-

nologia, dando un ruolo non di secondaria importanza all'aspetto visivo".

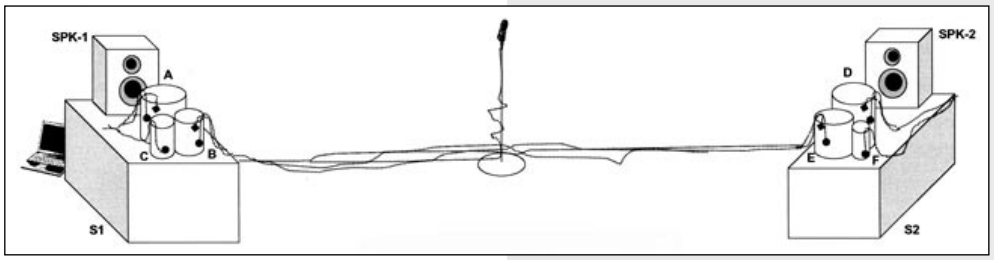
Dalla *Sound art* si passa alla *Net Art* col duo bolognese composto da Eva e Franco Mattes, alias **0100101110101101.org.**, la cui attività, al limite della legalità, inizia con una critica serrata al marchio del *copyright* e si sviluppa in una serie di *performances* che vanno dalla duplicazione di siti, all'appropriazione di loghi e volti noti in campagne pubblicitarie, proponendo una visione critica del potere della comunicazione. Sono balzati alla ribalta delle cronache artistiche per la creazione del sito web vaticano.org, clonato interamente su quello della Santa Sede, ma infarcito di commenti improbabili e contenuti eretici, insieme a una serie di brani musicali pop-italiani; continuando poi con la creazione di un virus, circolato per la prima volta in occasione della Biennale di Venezia (2001), e mettendo a punto, dopo due anni, l'opera Biennale.py Macchina Perpetua Auto Dis/Infettante, un computer che non accetta comandi e che ha come unica funzione quella di infestare e disinfestare, in un ciclo continuo in cui il virus e l'antivirus lottano costantemente. Sono autori della propaganda – con tanto di locandine e attori dai volti noti – di un inesistente film di spionaggio, pubblicizzato in Italia nel 2005. "United We Stand" – questo il titolo dell'opera che, come afferma Eva Mattes – "imita i film di azione Hollywoodiani nei quali, alla fine, gli USA vincono sempre salvando il mondo intero. Abbiamo sfruttato i loro elementi visivi più scontati, sostituendo però la bandiera Europea a quella USA. Il risultato è abbastanza allucinante".

Nel 2006 hanno vinto il Premio New York con i ritratti realizzati per un videogioco in "Second Life", dove hanno ricreato una serie di *performance* storiche utilizzando quegli stessi *avatar* (Chri's Burden's Shoot; Vito Acconci's Seedbed; Joseph Beuys' 7000 Oaks).

A completamento di questo quadro sintetico, non può mancare l'opera di **Miltos Manetas,** che ricorda molto da vicino le attività di *haking* culturale del gruppo bolognese. Greco di nascita, si è formato a Milano, presso l'Accademia di Brera, per trasferirsi poi all'estero, vivendo tra Parigi, New York e Los Angeles. L'artista intende sostituire il termine *Net Art* con quello di *Neen* - palindromo che in greco antico significa "esattamente adesso", quindi qualcosa di giocoso e non ordinato - da lui elaborato e sotto la cui egida si muove un gruppo di creativi autori soprattutto di animazioni flash, in genere molto curate e colorate a differenza delle modalità operative più semplicistiche adottate dai pionieri della Net Art. L'attività di questo gruppo si esplica soprattutto nell'esplorazione degli spazi virtuali, per la scoperta e appropriazione di quelli non registrati. Tra gli interventi più noti di Manetas, infatti, la registrazione del dominio www.whitneybiennal.com, messo a disposizione degli amici perché esponessero le loro opere; l'acquisto di www.francescobonami.com, quale intervento messo a punto per la Biennale di Venezia del 2003; e poi ancora la creazione di un sito, www.jacksonpollock.org, in cui è possibile dipingere alla maniera di Pollock, a dimostrazione della sua convinzione secondo cui interagendo con le immagini, ciascuno di noi può diventare un artista. Il nucleo della sua ricerca su internet è sintetizzato in *IamGonnaCopy* (2010), un progetto ironico e provocatorio realizzato per il MAXXI, in cui emerge l'idea di un "territorio" dove "corpo e informazione si fondono", generando naturalmente il diritto alla rivendicazione della libertà di *copyright*.

75

76



77

LABORATORIO CREATIVO

Il nostro assunto è di dimostrare che l'intento dell'educazione, come dell'arte, dovrebbe essere di conservare la totalità organica dell'uomo e delle facoltà mentali, in modo che, passando dall'infanzia alla maturità, dallo stato primitivo al civile, esso possa tuttavia conservare l'unità della coscienza che è la sola sorgente dell'armonia sociale e della felicità individuale

Herbert Read

Lezioni al museo

Angela Sanna

L'attività didattica promossa da un'Accademia di Belle Arti dovrebbe sempre inserire, tra le sue priorità, il confronto diretto con l'ambiente artistico contemporaneo e l'interazione con le iniziative artistico-culturali più rilevanti promulgate a livello nazionale, regionale, locale. Se questo obiettivo appare più facilmente perseguibile dalle accademie situate in luoghi strategici o favorite da un contesto culturale effervescente, stimolato dal ricambio continuo di mostre, iniziative, dibattiti, tale traguardo può essere raggiungibile anche dalle accademie più decentrate e periferiche.

La possibilità di esplorare musei, centri culturali e gallerie d'arte nel territorio in cui sono ubicate le sedi dell'istruzione artistica costituisce infatti un'importante opportunità di aggiornamento e di informazione tanto per i docenti quanto per i discenti, e un'occasione concreta di scoperta e di approfondimento della ricerca artistica odierna. È con questo intento che alcuni professori dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, afferenti alle cattedre di *Storia dell'arte, Tecniche e tecnologia della pittura, Tecniche grafiche speciali*, hanno sviluppato, negli ultimi anni, un programma didattico mirante a integrare i corsi accademici con lezioni proposte nell'ambito di musei, siti, collezioni private e spazi espositivi. Tenuto conto dell'impegno economico che comportano, per gli studenti, spostamenti e soggiorni in località eccessivamente distanti dal capoluogo calabro, si è cercato di ovviare con proposte a loro più accessibili, circoscritte al contesto locale. Gli studenti dell'accademia catanzarese sono stati così coinvolti in percorsi didattici tesi a fornire informazioni tangibili e verificabili *in loco* sulle vicende artistiche ed espositive, e a fondere, in una visione pluridisciplinare, materie pratiche e teoriche, nozioni tecnico-formali e storico-artistiche, questioni culturali e aspetti più propriamente professionali.

Tra le varie sedi che hanno offerto maggiori occasioni di visite e di lezioni così orientate - dal parco di Scolacium fino al Complesso monumentale del San Giovanni - il MARCA, Museo delle Arti di Catanzaro, si è sicuramente rivelato, per la fruibilità, la qualità e la continuità della sua attività espositiva, il luogo più adatto a questo tipo di iniziativa. Le mostre incentrate sulle varie esperienze dell'arte del XX secolo e sulla ricerca più strettamente contemporanea hanno infatti favorito discussioni e digressioni non soltanto sulle questioni tematiche, ideologiche e poetiche inerenti artisti riconosciuti e storicizzati, ma anche su altri aspetti rilevanti della cultura artistica, non sempre approfonditi in sede di lezioni teori-

78

Una visione pluridisciplinare, materie pratiche e teoriche, nozioni tecnico-formali e storico-artistiche, questioni culturali e aspetti più propriamente professionali.

80

79

che, come i metodi e le funzioni dell'allestimento, nonché l'analisi diretta e diversificata delle tecniche artistiche contemporanee. Da questo punto di vista una buona occasione di studio è stata offerta dalle mostre dedicate a Mimmo Rotella, Perino & Vele, Antoni Tápies, Alex Katz, che hanno consentito l'osservazione attenta di materiali tra loro affatto diversi – le sculture in cartapesta di Perino & Vele, le trame e i "muri" di Tápies, le lamiere e i manifesti di Rotella, la pittura figurativa di Katz – e di entrare nel merito di problematiche sia teoriche, dall'attualità di tali mezzi al senso del loro utilizzo in una determinata realtà storico-culturale, sia tecniche, dalle trame della composizione alla strutturazione dell'opera. Di qui la possibilità di un confronto tra i vari stadi di maturazione dei processi creativi e l'analisi della loro progressiva trasformazione nell'ambito di una precisa indagine sperimentale e poetica. Le opere più tarde di Tápies e Rotella hanno inoltre stimolato una comparazione critica con i lavori più noti e studiati dei due maestri, e una disamina al di fuori di "etichette" e specifiche correnti artistiche di riferimento. Riportare l'attenzione degli studenti anche su linguaggi oggi considerati superati o inadeguabili al desiderio ansioso di aggiornamento, come la pittura, è stata un'altra tappa interessante di questo percorso. La mostra sui dipinti di Alex Katz, radicati nella cultura popolare americana e tanto eloquenti sul piano dell'esecuzione tecnica quanto della rivisitazione di generi pittorici come il ritratto e il paesaggio, ha suscitato, in questo senso, riflessioni e discussioni sul rinnovamento di mezzi espressivi, iconografia e impatto visivo dell'opera.

Il tema degli sconfinamenti dell'arte in altri settori, come il *design* e la progettazione industriale, argomento cui ha dato spunto la lezione incentrata sull'esposizione di Alessandro Mendini, rientra tra quelli salutati con maggiore entusiasmo dagli studenti. La poliedrica complessità dell'artista e le sue varie implicazioni sul piano concettuale, progettuale, performativo, artistico, ha sollevato numerosi interrogativi in virtù di un'idea di creazione "globale" che attraverso l'architettura e l'arte coinvolge l'*habitat* dell'uomo in una proliferazione di opere-oggetti in bilico tra il rigore della progettazione e la spinta sperimentale.

Le lezioni al museo, come ricordato sopra, hanno permesso di focalizzare anche un argomento solitamente poco dibattuto durante i corsi in aula, e cioè l'organizzazione e la fruizione degli spazi espositivi. Grazie alla visione diretta degli ambienti del MARCA si è potuto verificare l'importanza dell'allestimento non soltanto come tramite tra l'opera e lo spettatore, ma anche e soprattutto come sistema di presentazione atto a restituire l'intento artistico dell'autore e a evidenziare la giusta continuità e alchimia tra i lavori esposti. Su queste basi si è considerato come una mostra su Rotella dovesse ad esempio riportare il fruitore alla dimensione metropolitana dalla quale l'artista estrapolava i suoi materiali e manifesti e nella quale il suo sguardo vagava liberamente, e come un'esposizione dedicata a Tápies dovesse, invece, richiedere un ambiente in grado di mantenere intatta l'idea dello scavo interiore, dell'intuizione, della materia vitale e della tensione immanente. Diverso ancora l'approccio che ha potuto offrire la mostra di Perino & Vele sia sul piano espositivo che rappresentativo, in quanto soluzioni plastiche richiedenti uno spazio fluido, in armonia con il vuoto "mobile" che sta nel loro interno e che rispecchia, tra ambiguità e movenze, un luogo più mentale che fisico.

Se le lezioni al Museo richiedono un impegno talvolta maggiore rispetto alla lezione frontale svolta in aula, è altrettanto vero che in un contesto adeguato esse possono scatenare nel pubblico studentesco una curiosità vivace, un sano desiderio di totale fruizione delle opere e una volontà di capire attraverso lo sguardo diretto, nell'emozione della scoperta sorgiva che prescinde da tutte le chiavi di lettura teoriche. Per questo si auspica una crescente sensibilizzazione a questo tipo di iniziativa, che dovrebbe estendersi a mostre e manifestazioni di rilievo sul territorio nazionale e, anche, internazionale. Un progetto, questo, che può apparire utopistico, specie per le sedi più disagiate, e che comunque potrebbe concretizzarsi soltanto in un'idea di rivalutazione delle Accademie di Belle Arti, idea per la quale andrebbero impiegate, nella maniera più efficace possibile, le dovute e necessarie risorse finanziarie e umane.

Lezioni al museo MARCA di Catanzaro con gli studenti dell'Accademia. Da sinistra i docenti Pietro Fortuna, Angela Sanna e Giulio De Mitri

Incontri di esperienza, workshop, mostre e performances

SIMONA CARAMIA

L'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, nello specifico delle cattedre di *Tecniche e tecnologia della Pittura* e *Pittura II,* è costantemente impegnata a promuovere e sviluppare l'attenzione dei giovani, sotto ogni aspetto, e ad affinare in loro spirito critico e capacità estetico-artistiche, non soltanto impartendo lezioni frontali o seminariali, ma soprattutto attraverso le numerose iniziative *extra curriculari* (anche fuori dai confini regionali) che, nel corso degli anni, hanno coinvolto gli studenti in un "laboratorio del fare creativo", in cui non si dà più una netta distinzione tra pratica e teoria.

Prime tra tutto, le lezioni svolte durante **l'Arte Fiera di Bologna**, in diversificati anni (dal 2007 al 2011). In questa occasione gli studenti - potenziali artisti o critici del domani - hanno avuto la possibilità di confrontarsi con tutto "il circuito" dell'arte: dall'esperire direttamente le opere di grandi maestri, noti artisti o giovani emergenti all'incontro con gli stessi o con critici e storici, dal conoscere e consultare le più importanti riviste d'arte nazionali ed internazionali o testi e cataloghi di significativi eventi al contatto con le gallerie e con il mercato. Di notevole importanza anche la presenza di uno *stand*, in cui erano esposti i lavori degli studenti dell'Accademia, all'**Expo Arte di Bari** del 2008: coordinate dall'Accademia di Belle Arti di Urbino, undici Accademie - ognuna con il proprio *stand* - parteciparono all'evento volto a indirizzare l'attenzione sul *linguaggio non verbale*, organizzando stimolanti interventi per promuovere l'arte giovane. Lavoro di sinergie fu quello che riunì le Accademie di Bari, Lecce, Foggia e Catanzaro in un evento che vide protagonisti giovani creativi di quelle Accademie: venti studenti (i calabresi: Cinzia Bassetti, Maria Elena Diaco Mayer, Giovanni Duro, Maria Puleo) furono coinvolti in un ***workshop,*** della durata di tre giorni, con il noto scultore **Giuseppe Spagnulo.** Il progetto culturale organizzato dall'ARS.M.A.C. (Arsenale Mediterraneo delle Arti Contemporanee di Taranto) presso l'Istituto Statale di Arte di Grottaglie (Ta), diede agli studenti la possibilità di vedere all'opera il Maestro Spagnulo e al contempo di plasmare personalmente la materia (la creta, la sabbia di pozzolana, l'ossido di ferro, elementi propri della ricerca del Maestro tarantino), realizzando una serie di lavori. Importante anche la "collaborazione" con il Liceo Classico Galluppi in occasione del ***progetto Guten-***

Numerose iniziative extra curriculari (anche fuori dai confini regionali) che, nel corso degli anni, hanno coinvolto gli studenti in un "laboratorio del fare creativo", in cui non si dà più una netta distinzione tra pratica e teoria.

Gli studenti dell'Accademia in visita ad ARTEFIERA di Bologna

berg: intitolata ***Senza confini***, la mostra fu curata da Antonio Basile; vi presero parte sedici giovani creativi - quasi tutti studenti ed ex dell'Accademia - (Maurizio Cariati, Danilo De Mitri, Maria Elena Diaco Mayer, Giuseppe Di Cianni, Giovanni Duro, Donato Faruolo, Giovanni Felle, Monica Lisi, Massimo Lovisco, Erminia Fioti, Graziella Nisticò, Gianfranco Presta, Maria Puleo, Andrea Riga, Luana Vadalà, Antonia Giuse Senasi). Di grande valore pedagogico-formativo anche l'incontro interattivo - tra pensiero e fare - con il noto artista **Antonio Noia**, nell'Aula di *Tecniche pittoriche* (incontro d'esperienza con gli studenti, in occasione della sua personale ***Codice di confine*** a Catanzaro, a cura di Valerio Dehò e Guglielmo Gigliotti, in cui segni archetipali affermavano una forte valenza identitaria).

Anche l'omaggio a ***Joseph Beuys: difesa della Natura e Scultura sociale*** ha coinvolto gli studenti su due fronti: l'incontro seminariale con i critici Antonio d'Avossa e Lucrezia De Domizio Durini, studiosa del pensiero beuysiano, e la successiva piantumazione di una quercia nei giardini di Piazza Matteotti, nel centro storico di Catanzaro, chiaro riferimento all'intervento a Kassel dell'artista tedesco che piantò settemila querce. Durante la piantumazione furono letti da tutti i partecipanti (studenti, docenti e cittadini) i componimenti poetici di Aldo Rota, dedicati allo stesso Beuys.

Molto particolare la partecipazione attiva degli studenti con interventi performativi durante le mostre promosse dal Centro per l'arte contemporanea Open Space, la cui attività è organizzata dalle due cattedre dell'Accademia. E così, durante l'inaugurazione di ***Colazione ad arte. Quattordici sapori d'artista tra Puglia e Calabria,*** gli studenti accettarono di essere protagonisti di una vera e propria performance di *Eat Art.* La mostra, che riuniva quattordici giovani presenze artistiche (G. Bellini, V. Chiffi, D. De Mitri, E. Diaco Mayer, G. Duro, G. Felle, M. Lisi, M. L. Marchio, E. Mitolo, G. Pariti, S. Pellegrini, M. Puleo, L. Vadalà, C. Venuto), esprimeva la possibilità di saldare la quotidianità all'arte, anche attraverso una semplice colazione. Lo spirito dell'iniziativa fu colto dai ragazzi dell'Accademia (Federica Buffa, Federica Benvenuto, Consuelo Rita Cosentini, Cataldo Ferro, Emanuele Biagio Formoso, Valeria Paccetta, Maria Francesca Polillo, Maria Grazia Raccomandato, Sandra Ranieri, Antonella Rocca, Vanessa Rotella, Silvia Santoro), che omaggiarono grandi artisti del passato come Monet, Van Gogh, Mondrian e Pollock, con lavori commestibili: cibi che ne riproducevano l'opera, alcune realizzate con estremo rigore. Tali lavori, prima giudicati da una commissione di esperti (artisti, critici e operatori culturali), poi premiati, furono infine serviti al pubblico: quasi una *renovatio* delle serate *degustative* di Daniel Spoerri nel suo ristorante a Düsseldorf, rendendo l'esperienza artistica plurisensoriale, privilegiando il gusto.

La mostra intitolata ***Africa immateriale. Liquidità della visione*** ha rappresentato l'occasione propizia per un'ulteriore progetto didattico che ha coinvolto gli studenti (Federica Buffa, Federica Benvenuto, Carmela Cosco, Consuelo Rita Cosentini, Cataldo Ferro, Emanuele Biagio Formoso, Valeria Paccetta, Maria Francesca Polillo, Valentina Procopio, Maria Grazia Raccomandato, Sandra Ranieri, Antonella Rocca, Vanessa Rotella, Silvia Santoro), nella realizzazione - e messa in scena - della *performance* ***Aprica, giovani creativi per un collettivo percorso nell'immaginario***. Aria, acqua, terra, fuoco, vegetazione, animali, suoni, proiezioni, testi poetici, danza, figure umane, tutte unite in una forma di arte totale raccontavano l'Africa, continente e "contenitore" di infinite possibilità, ancora da esplorare. Se la mostra mirava a restituire al *Continente Nero* la posizione che gli spetterebbe nel mondo, "paese-origine" dell'unica razza, attraverso lo sguardo lungo dei cinque artisti invitati (C. Arcuri, C. Costa, G. De Mitri, P. Pascali, A. Violetta), anche l'azione performativa ha evocato immagini di estrema bellezza di un territorio sottova-

Vedere all'opera il Maestro e al contempo avere la possibilità di plasmare personalmente la materia

Studenti dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, Bari, Lecce e Foggia a lavoro con il maestro Giuseppe Spagnulo, coordinati da Giulio De Mitri. Istituto Statale d'Arte, Grottaglie (Ta), 2007.

workshop

lutato o sfruttato. Tra materiale e immateriale, tra linguaggio del corpo e linguaggio verbale, tra immagini e musiche, dei versi esplicavano "l'essenza" dei personaggi interpretati: i simboli di due terre non troppo diverse, unite dagli stessi elementi (Terra, Vento, Luna, Albero), che vivono di culture e tradizioni che pur *distanti* possono *abbracciarsi.* Il momento più lirico della *performance* ha rappresentato, infatti, l'*Oriente* e l'*Occidente* che incontrandosi, si abbracciavano per ricongiungersi.

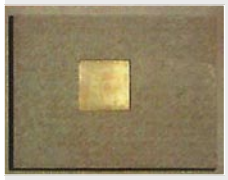
Ancora, in occasione della doppia personale di Raffaella Formenti e Albano Morandi, intitolata ***Alfabeto Plurale,*** un gruppo di studenti (Anna Catizone, Caterina Fazio, Benedetta Macrì, Sonia Talarico, Eugenio Falbo, Pina Farenza) ha realizzato, con tecniche diverse, manufatti artistici, utilizzando e riciclando oggetti di consumo quotidiano, liberamente "ispirati" alle peculiarità delle personali ricerche dei due artisti.

Anche nell'ambito della seconda edizione del progetto culturale *Un augurio ad Arte,* contraltare all'evento è stato l'importante contributo degli studenti: ***I sogni dei ragazzi,*** progetto che ha ripreso l'intento della mostra. ***Artist's box: il luogo dell'anima*** ha coinvolto cinquantasei artisti (D. Agrimi, G. Alviani, K. Andersen, S. Anelli, C. Arcuri, C. Berlingeri, S. Cagol, G. Caira, M. Carone, A. Casciello, L. Catania, B. Ceccobelli, R. Cicchinè, P. Coletta, D. Corbascio, CORPICRUDI, M. Cresci, R. Dalisi, F. De Filippi, L. Del Pezzo, D. De Mitri, G. De Mitri, E. Diaco Mayer, C. Di Ruggiero, P. Di Terlizzi, Ellepluselle, A. Fanelli, R. Fiorella, P. Fortuna, V. Franza, E. Giliberti, P. Gilardi, F. Guerrieri, H. H. Lim, G. Limoni, R. Iazzetta, I. Iurilli, A. Lotito, P. Lunanova, S. Maiorano, A. Maiorino, G. Maraniello, A. Paradiso, M. Parentela, A. Passa, C. Peill, S. Pellegrini, P. Pinelli, M. Pistoletto, G. Spagnulo, M. Staccioli, O. Turco, F. Vaccari, A. Violetta) che hanno veicolato un messaggio di speranza alle nuove generazioni, servendosi di una scatola, metaforico dono, in cui ognuno ha racchiuso la propria anima. Le cinquantatré scatole d'artista sono state accompagnate da una serie di medie e piccole scatole realizzate, durante un *workshop* con i docenti Caterina Arcuri (*Pittura II*) e Giulio De Mitri (*Tecniche e Tecnologia della Pittura*), da un gruppo di studenti dell'Accademia (Federica Benvenuto, Leonardo Cannistrà, Consuelo Rita Cosentini, Cataldo Ferro, Paola Loprete, Valentina Procopio, Antonella Rocca, Vanessa Rotella) e da un gruppo di minori afferenti a due Comunità educative del capoluogo calabrese. Studenti e minori hanno offerto i propri sogni e le proprie fragilità. Tale connubio ha suscitato una riflessione profonda: la presa di coscienza del mondo della cultura delle proprie responsabilità verso i giovani e il conseguente impegno. Lungi dall'essere una mera frontiera dell'etica, la tutela delle nuove generazioni impone la sua presenza viva, induce a risposte e a relazioni in uno processo di *in-formazione* e *trans-formazione* societario. È questa la valenza autentica di tali progetti didattici che nel corso degli anni hanno coinvolto il territorio in un processo di sviluppo e di arricchimento culturale.

82

83

84


85

86

87

88

89

90

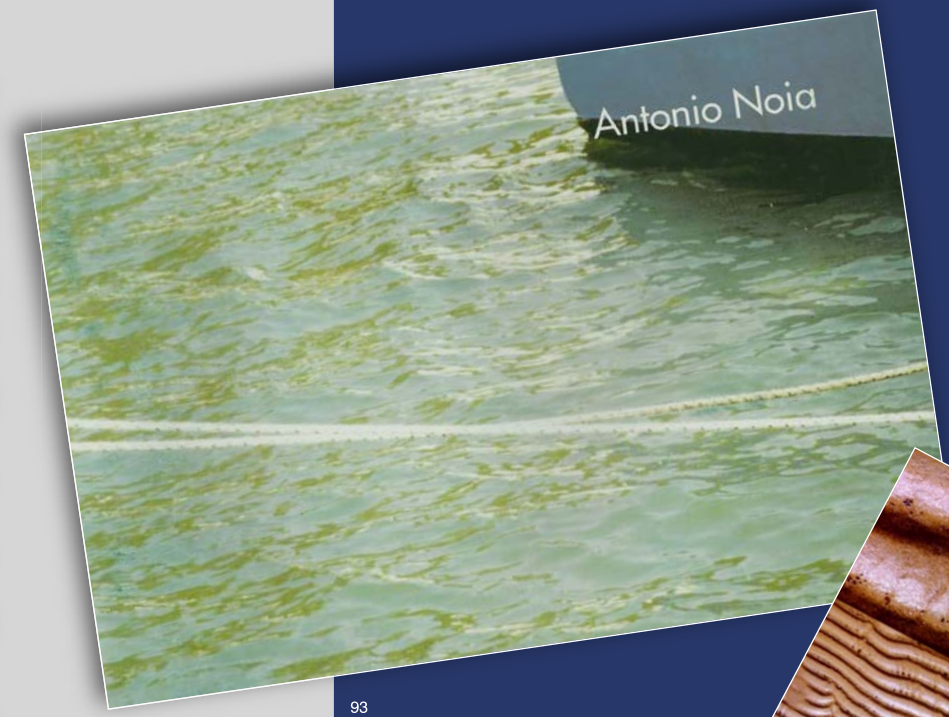
91

92

Lavori degli studenti dell'Accademia di Belle Arti in mostra al liceo Galluppi di Catanzaro, nell'ambito della rassegna *Progetto Gutenberg*

uno spaccato di riflessione sulle molte contraddizioni del nostro tempo, attraverso "la freschezza immaginifica" di sedici giovani presenze (studenti ed ex studenti dell'Accademia).

incontri di esperienza



93

Incontro con l'artista Antonio Noia, - tra pensiero e fare - in occasione della sua personale "Codice di confine" a Catanzaro

94

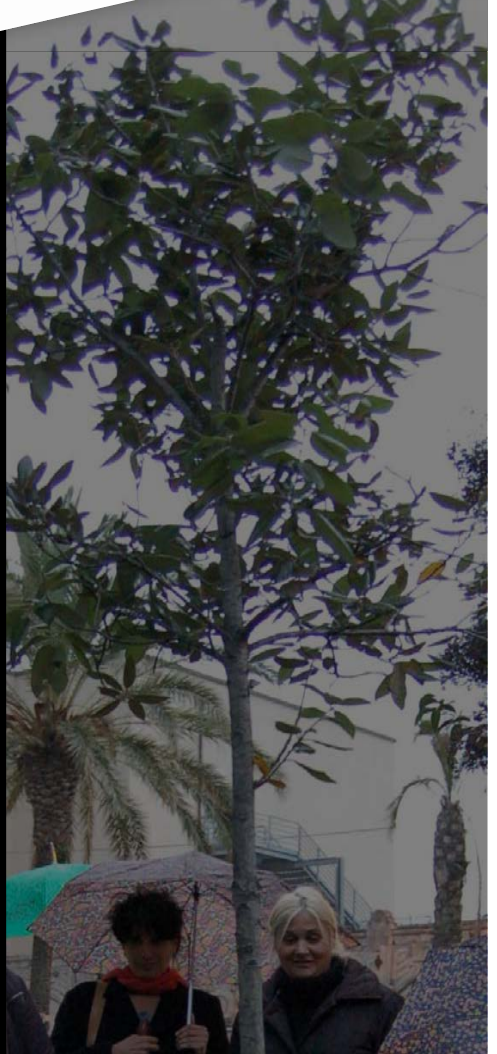
95

96

Opere di Antonio Noia.

LABORATORIO CREATIVO

Non si conserva un ricordo ma si ricostruisce.



LABORATORIO CREATIVO

Piantumazione di una quercia nei giardini di Piazza Matteotti a Catanzaro. In ricordo delle 7000 Eichen di Kassel. Studenti, docenti e cittadini partecipano all'*happening*.

eat art

ARTE&CIBO
gli Artisti
Campbell's
PEPPER POT
SOUP
Il cibo
Colazione ad arte
quattordici sapori d'artista tra Puglia e Calabria
GIUSEPPE BELLINI
VALENTINA CHIFFI
DANILO DE MITRI
MARIA ELENA DIACO MAYER
GIOVANNI DURO
GIOVANNI FELLE
MONICA LISI
MARIA LUISA MARCHIO
EZIA MITOLO
GIORDANO PARITI
STEFANIA PELLEGRINI
MARIA PULEO
LUANA VADALÀ
CLAUDIA VENUTO
STELLE D'ITALIA - STORE FOOD
TARANTO
19 dicembre 2009 - 10 febbraio 2010

Gli studenti dell'Accademia presentano, per l'evento "Arte e cibo", opere commestibili omaggiando i maestri: Monet, van Gogh, Mondrian, Pollock, ecc.

riciclo

Lavori realizzati, dagli studenti dell'Accademia, con materiali di riciclo. In occasione della mostra *Alfabeto Plurale*.

99

100

101

102

Aria, acqua, terra, fuoco, animali, suoni, proiezioni, testi poetici, danza, figure umane, tutte unite in una forma di teatro totale per raccontare l'Africa

Aprica, giovani creativi per un collettivo percorso nell'immaginario, performances, studenti dell'Accademia.

performances

i sogni dei ragazzi

104

105

Linfa pura
per reinventare
nuovi e speranzosi sogni:
luogo dell'anima,
che solo l'Arte
può regalarci.

106

Da sinistra Sabatino Nicola Ventura, Caterina Arcuri, Pietro Fortuna, Massimo Iiritano

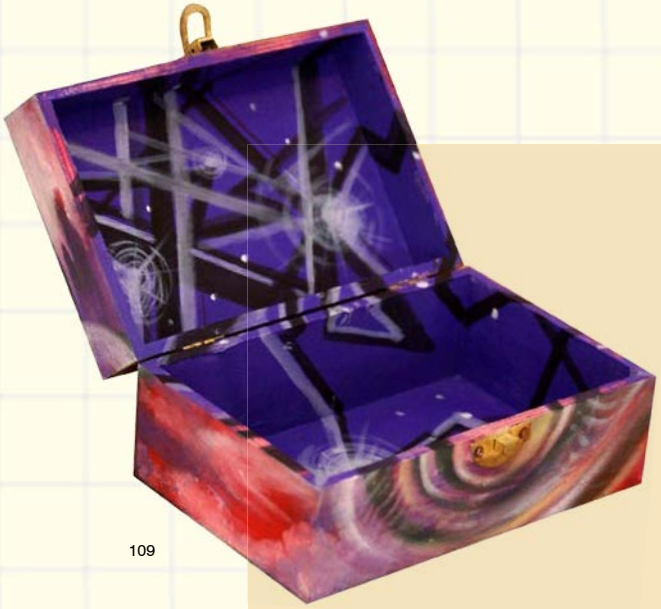
107

Lavori realizzati dagli studenti dell'Accademia in occasione dell'evento *Artist's box: il luogo dell'anima*.

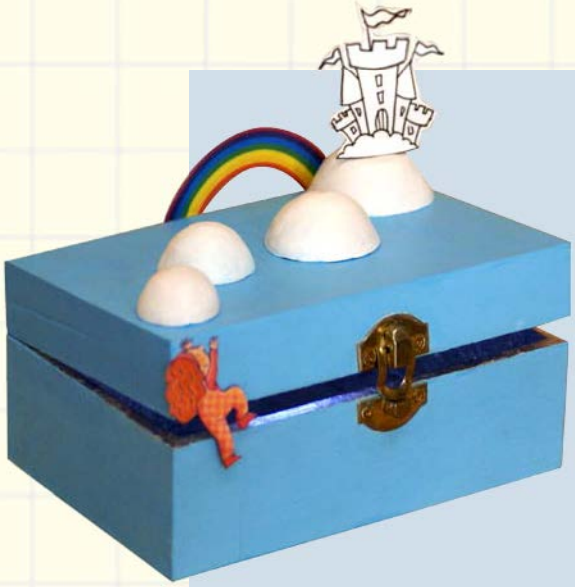
108

110

111



109



112

Studenti a lavoro

UN PENSIERO PER LA GIOVANE CREATIVITÀ

La cultura è libertà. Chi sa qualcosa ha il dovere sociale di comunicarlo con chiarezza agli altri

Bruno Munari

Ad maiora...

Aderire a un messaggio di parole è troppo facile e comodo, quindi il vero impegno che devono prendere gli operatori di cultura, dovunque si trovino e quale sia il settore di competenza, è di far nascere davvero, in concreto, materialmente, qualche evento che dia forza e consistenza a questo messaggio, cercando anche che le fiammelle sparse riescano a collegarsi tra loro e a divenire un incendio, non dannoso, ma anzi salutare, stimolante al massimo.

Renato Barilli

L'amore per la propria città o per il proprio paese è una delle virtù fondamentali del cittadino. Questo amore non deve mai degenerare in campanilismi e nazionalismi, ma neanche rovesciarsi nella denigrazione e nell'ammirazione incondizionata per tutto ciò che italiano non è. [...]

Maurizio Calvesi

Per il nuovo anno vorrei veder sbocciare la Società della Configliolanza dove ognuno sarà figlio dell'altro…

Bruno Ceccobelli

La fotografia è la forma del pensiero. Pensare insieme per il futuro.

Mario Cresci

Da sinistra Mario Parentela, Guglielmo Gigliotti, Lucrezia De Domizio Durini, Antonio Cilurzo, Caterina Arcuri, Antonio d'Avossa, Giulio De Mitri.

Il maestro Michelangelo Pistoletto con Caterina Arcuri

Il maestro Pietro Gilardi con Simona Caramia

Il critico Arturo Schwarz con Giulio De Mitri e Simona Caramia

L'artista ogg ha un ruolo chiave in questa trasformazione sociale in atto. Una responsabilità che dimostra la propria sostanziale necessità.
Un potere che coglie, trattiene e dà forma all'umanità.
È questo il compito dell'artista perchè l'arte si nutre di ciò che la società condanna, esclude, accantona e dimentica.

Lucrezia De Domizio Durini

Agli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro questo segno di un possibile cambiamento, in nome dell'arte.

Lucio Del Pezzo

State in guardia dalle imitazioni degli altri.

Gillo Dorfles

Alla mia bella terra perduta, che ritorni con l'orgoglio dei giovani a dare esempio di civiltà.
E con l'amarezza di un emigrante auguro al sole della cultura di ritornare a splendere sulla nostra terra.

Giuseppe Gallo

Vi auguro di ricordare che:
La natura utilizza l'energia solare
La natura ricicla tutto
La natura incoraggia la cooperazione
La natura fa affidamento sui saperi locali
La natura limita tutti gli eccessi
La natura trasforma i limiti in opportunità.

Piero Gilardi

Le "Demoiselles d'Avignon" è un'opera di pace?
Se è così, allora l'opera di pace vuole dire rivoluzionare la logica corrente, offrire con vitalità un nuovo modo di essere, aprire i confini su un avvenire umanamente accettabile e promettere che l'uomo, con la sua varietà di cultura, la sua visione e il suo universo di sentimenti, rimane il centro di ogni proposta.
Ma serve in ogni caso una formalizzazione per essere certi che la pace non sia una parola vuota di significato.

Jannis Kounellis

L'impegno quotidiano della natura supera, per bellezza e potenza, qualsiasi evento...
L'arte aiuta la vita oltre l'evento...
La vita aiuta l'arte a non essere soltanto evento...

Gianluca Marziani

Ai ragazzi/ragazze dell'Accademia di Catanzaro la Curiosità, la Fiducia nel presente e nel futuro è importante per qualsiasi

avventura. L'Avventura di volere fare l'Artista, è di avere sollecitazioni Forti: bisogna "Partire" per Grandi Città.

Eliseo Mattiacci

Unire gli Artisti sotto un'intesa di "poetica" è quanto di più lodevole e necessario, sia socialmente che culturalmente, in un'epoca così difficile come la nostra.

Achille Pace

Agli artisti giovani dell'Accademia l'augurio di uscire dall'Accademia!

Michelangelo Pistoletto

Dovresti iniziare ogni giornata con un canto nel cuore, una luce negli occhi e la pace nell'anima!

Lamberto Pignotti

L'annuncio.
Cala la tenda luttuosa
Sulla vita mortale
Sull'Enigma che impasta
Eros radioso
ed eterno riposo.

L'Angelo con la tromba squillante Annuncia a perdifiato: "PACE".

Vettor Pisani

"Conosci te stesso", ingiungeva Socrate. "Trasformare il mondo", esigeva Marx. "Cambiare la vita", voleva Rimbaud. Questi tre pensieri sono, per me, indissociabili. Non si può contribuire a trasformare il mondo e, di conseguenza, cambiare la vita, senza conoscere se stessi. E non è possibile conoscersi se non si è innamorati. Soltanto l'amore porta alla conoscenza del proprio essere perché l'amore è l'unico sentimento che ci fa scoprire – attraverso l'identificazione con l'essere amato – l'altro aspetto della nostra personalità, rispettivamente: l'animus, cioè la componente maschile della psiche femminile; l'anima, la componente femminile in quella maschile. Per questo l'augurio che mi sento di potere fare a giovani e non giovani è di essere follemente innamorati ed essere ricambiati nella stessa misura.

Arturo Schwarz

Il maestro Jannis Kounellis con Franco Gordano e Giulio De Mitri

Da sinistra Andrea Romoli Barberini, Raffaele Simongini, Pietro Fortuna, Giulio De Mitri, Angela Sanna e Caterina Arcuri

Da sinistra Rosaria Iazzetta, Giuseppe Negro, Mario Parentela, Pietro Fortuna, Andrea Romoli Barberini, Albano Morandi, Giulio De Mitri, Sabatino Nicola Ventura, Anna Russo, Caterina Arcuri, Raffaella Formenti, Petruzza Doria, Francesco Gabriele, Sonia Talarico, Caterina Fazio.

Testi tratti dalle pubblicazioni:
AA.VV., *Artisti e critici firmano un augurio ad arte*, Rubbettino Editore, 2010;
AA.VV., *Artist's Box, il luogo dell'anima*, Rubbettino Arte Contemporanea, 2011.

APPARATI

RENATO BARILLI, nato a Bologna nel 1935, già professore ordinario in Fenomenologia degli stili, già Direttore del Dipartimento delle Arti Visive all'Università degli studi di Bologna, dove attualmente è docente della scuola di specializzazione in Beni Storici Artistici. Viene da studi di estetica, nel cui ambito ha pubblicato tra l'altro *Corso di estetica*, Bologna, il Mulino, 1989. Tali interessi in estetica vengono da lui applicati sia alla critica letteraria che alla critica d'arte. Nel primo campo ha pubblicato studi monografici su Pascoli, D'Annunzio, Pirandello, Kafka, Robbe-Grillet, svolgendo anche un'attività militante come esponente del Gruppo 63 e della neoavanguardia italiana. In tale ambito è uscito di recente *Dal Boccaccio al Verga. La narrativa italiana in età moderna*, Milano, Bompiani, 2003. Nel secondo campo notevoli sono i suoi studi generali sull'*Alba del contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1996 (saggi su Füssli, Goya, Blake, Canova, Turner ecc.), preceduto da *L'arte contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 2005, 2a ed., che esamina il periodo posteriore, da Cézanne alle tendenze recenti. Un'incursione nell'arte di altri secoli è attestata dai saggi di *Maniera moderna e manierismo*, edito da Feltrinelli. Ha anche al suo attivo un'ampia attività come curatore di mostre, che in pratica hanno riguardato tutti i decenni dell'arte italiana. È stato due volte curatore di sezioni della Biennale di Venezia.

GIORGIO BONOMI, nato a Roma nel 1946, critico d'arte e curatore indipendente, da sempre attento osservatore dei nuovi e diversificati linguaggi dell'arte contemporanea. Promotore di numerose iniziative ed eventi di arte contemporanea nei centri storici di città italiane ed europee, ha realizzato importanti rassegne tra le quali ricordiamo: la *Biennale di Scultura città di Gubbio*, di cui ha curato le edizioni 1992, 1994 e 1997; *Paraxo*, Biennale di arte contemporanea di Andora (SV). È direttore della rivista scientifico-culturale d'arte contemporanea *Titolo,* è anche direttore della collana *Rubbettino Arte contemporanea.* È autore di numerosissime e significativi saggi e pubblicazioni, dapprima di filosofia politica (ricordiamo solo *Partito e rivoluzione in Gramsci*, ed. Feltrinelli) poi sull'arte e sugli artisti (tra le quali *Storia della Biennale di Gubbio*, ed. Silvana; *Maria Mulas*, ed. Skira; *Introduzione all'Arte Contemporanea*, ed. Gesp; *Fontana, Manzoni, Pinelli*, ed. Forumkuns *La disseminazione. Esplosione, frammentazione e dislocazione nell'arte contemporanea*, Rubbettino Editore). È stato il fondatore del Cerp (Centro Espositivo Rocca Paolina) di Perugia.

SIMONA CARAMIA, nata a Taranto nel 1986. Ha compiuto studi umanistici, si è laureata all'Università degli Studi di Bari in Filosofia. Critico e curatore indipendente, studiosa della fenomenologia artistica contemporanea, con particolare attenzione alla giovane creatività del sud Italia. È curatrice della rubrica d'arte *Le mostre da vedere in Puglia* per il quotidiano locale *Tarantooggi*. Collabora con la rivista d'arte contemporanea *Segno*. Per la stessa rivista ha realizzato due speciali: *Calabria* e *Basilicata*, mappature del variegato mondo dell'arte, negli ultimi trent'anni. Ha curato alcuni cataloghi, ha pubblicato saggi critici e schede sugli artisti, ha svolto un'intensa attività redazionale: *Artist's Box. Il luogo dell'anima,* Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Cz) 2011; *A Sud del mondo. Identità culturali e diversità geo-politiche nell'arte contemporanea,* Rubbettino Editore, Soveria Mannelli (Cz) 2008. Ha curato diverse mostre tra le quali: *Alfabeto Plurale,* Open Space, Catanzaro, 2011; *Lucis: un silenzioso spazio sacro,* 136ContemporaryArt, Taranto, 2010.

MIRIAM CRISTALDI, nata a Genova, da oltre un ventennio, con la sua presenza militante, è attenta osservatrice e studiosa del comportamento estetico d'avanguardia. Avvalendosi delle più aggiornate e stimolanti teorie sulla fenomenologia artistica contemporanea, che sono state formulate negli ultimi tempi, la sua attività si è espressa sia nella pubblicazione di numerosi saggi su artisti e su problemi teorici, metodologici ed estetici, sia in dibattiti, sia nell'organizzazione e nella curatela di mostre, rassegne e convegni. È stata co-fondatrice con Claudio Costa del *Museo Attivo delle Materie e Forme Inconsapevoli* di Quarto (Genova) di cui ricordiamo alcuni importanti interventi: *Arte: luoghi, percorsi e voci*¡ *Gli spazi dell'arte*. Tra le principali pubblicazioni vanno ricordate: *Aspre pianure e dolci vette*, Electa, Milano, 1989; *Arte come evocazione*, 4 volumi, edizioni diverse, 1993-94; *La natura e la visione*, Mazzotta, Milano, 1995; *Claudio Costa attraverso i quattro elementi*, Parise, Verona, 2000; *Via Lucis Mediterranea*, Museo di Taverna, Edizioni Quaderni del Museo, 2006; *Materia Immateriale, identità, mutamenti e ibridazioni dell'arte nel nuovo millennio*, con prefazione di Gillo Dorfles, edizioni Peccolo, Livorno 2003; *Dimensione Celeste*, edizioni Open Space, Catanzaro 2008; *Africa Immateriale*, edizioni Open Space, Catanzaro 2010. Ha collaborato e collabora con quotidiani e riviste specialistiche: *La Repubblica, Il Giornale, Risk, Terzoocchio, Flash Art, Juliet, Apeiron.*

ANTONIO D'AVOSSA, laureato in Storia dell'Arte Contemporanea con Filiberto Menna di cui è stato assistente all'Università. Ha seguito corsi al College de France di Parigi con Claude Lèvi-Strauss, Michel Foucault e Andrè Leroi-Gourhan. Ha collaborato con il Musée de l'Homme. Si è sempre interessato ai problemi teorici e metodologici delle relazioni tra le scienze umane e l'arte contemporanea, con particolare riferimento all'antropologia, alla psicoanalisi e alla linguistica. È professore ordinario di prima fascia in Storia dell'Arte all'Accademia di Belle Arti di Brera. Dal 1981 fa parte dell'A.I.C.A. (Associazione Internazionale Critici d'Arte). Ha curato numerose mostre in Italia, in Europa, in America e in Asia tra le quali: *Aperto 93* alla Biennale di Venezia, 1993; *Michelangelo Pistoletto* Museo di Barcellona, 1990; *Vettor Pisani* Museo di Valencia, 1990; *Visual Rave* Centro Umanitaria, Milano 1997; *Enzo Mari* alla Triennale di Milano, 2000; *Joseph Beuys. Difesa della Natura* Centre d'Art Santa Monica Barcellona, 1993 e ai Musei di Stato di San Marino nel 2001; *Joseph Beuys. L'immagine dell'umanità* al MART di Rovereto, 2001; *No Human* Biennale di Venezia 2001; *Valerio Adami* Museo d'Arte Contemporanea di Hong Kong, 2004; *The Nature of Joseph Beuys* Museo d'Arte Contemporanea di Toronto, 2004; *Giovane Arte Italiana* Museo di Lyon, 1990; *Arte a Milano. 1960-2000* Museo d'Arte Contemporanea di Seul, 1999. *Joseph Beuys. L'opera grafica* Museo della Stampa e della Grafica di Città del Messico, 1999; *Antonio Michelangelo Faggiano/Azzurra lontananza*, Museo Archeologico, Taranto 2005; *Giulio De Mitri*, edizioni MUSPAC, L'Aquila 2006; *Mediterraneo Contemporaneo*, Castello Aragonese, Taranto 2008. Ha scritto numerosi saggi e monografie su artisti contemporanei ed ha collaborato e collabora con riviste specializzate tra cui: *Op. cit.*, *Flash Art*, *Segno*, *Figure*, *D'Ars*, *Next*, *Artscribe*, *Risk*, *Moment*, *Art Galleries*, *Abitare*, *Domus*. Dal 1986 al 1997 è stato direttore della rivista d'arte internazionale *Cimal* edita dall'editore Lucas di Valencia in Spagna.

LUCREZIA DE DOMIZIO DURINI, personaggio atipico del sistema dell'arte contemporanea opera da oltre quarant'anni nel campo della cultura internazionale. Operatrice culturale, giornalista, scrittrice, curatrice, editrice, collezionista. Il suo nome è legato a quello del maestro Joseph Beuys con cui, in stretta collaborazione, ha svolto un intenso e importante lavoro. È autrice di trenta libri sul pensiero beuysiano, tra questi sono da ricordare: *Cappello di feltro, Beuys Scultore di Anime e Scultore di forme, L'immagine dell'Umanità e La Spiritualità di Joseph Beuys*. Ha effettuato importanti donazioni in Italia e all'estero. A Bolognano ha realizzato un progetto di installazioni permanenti di importanti artisti: *Oltre i Musei in Difesa dell'Arte*. Nel 1990 ha fondato

la rivista "Risk Arte oggi", un progetto d'intercomunicazione culturale. A Bolognano, sotto lo studio del Maestro tedesco, ha inaugurato, nel 2005, una "costruzione sotterranea", che ha denominato *Il luogo della Natura. Servizi e Magazzini della Piantagione Paradise.*

ANNA SABA DIDONATO, nata a Cerignola (Foggia), nel 1975, ha studiato Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Lecce; ha conseguito il Master in Economia della Cultura presso l'Università di Roma Tor Vergata; ha frequentato la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano; ha collaborato con l'associazione Eclettica al progetto Intramoenia Extra Art – Castelli di Puglia, a cura di Achille Bonito Oliva e Giusy Caroppo; ha coordinato il progetto di arte pubblica, Scintillio e Cenere, di Stefano Cagol; ha scritto per Exibart; attualmente scrive per Artribune; svolge attività di critico e curatore indipendente.

MARILENA DI TURSI, critico d'arte, giornalista, insegna storia dell'arte presso il liceo artistico statale "G. De Nittis" di Bari. Collabora come critico d'arte per l'edizione locale del quotidiano Corriere della sera. Tra le numerose pubblicazioni : *Peintures* in *Masson l'insurgé du XXeme siècle*, catalogo della mostra, Accademia di Francia, Roma dic.1989; *La rappresentazione del corpo nella forma della città* in *Studi Bitontini*, Bari 1995, nn.59-60; *Architetture dell'eclettismo in Puglia nel XIX secolo,* Adda editore, Bari 2000; G. *A. P,* catalogo della mostra Bari aprile 2004 edizioni Segno, Pescara; *Puglia, Basilicata e Calabria* in *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*, Electa, Milano 2005; *Il rinnovamento esitante: quadri di paesaggio nella collezione della Pinacoteca Corrado Giaquinto di Bari* in *Terra e mare, paesaggi del Sud da G. De Nittis a G. Fattori*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Milano 2009.

LUIGI PAOLO FINIZIO, critico e storico dell'arte. I suoi studi ed interessi intrecciano l'arte alle teoriche estetiche. Ha insegnato storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti di Roma, nelle università di Roma, Salerno, Macerata, Chieti e Siena. Tra le sue pubblicazioni: *L'immaginario geometrico*, IGEI, Napoli 1979; *Arte, linguaggio e senso*, Bulzoni, Roma 1986; *L'Astrattismo costruttivo. Costruttivismo e Suprematismo*, Laterza, Bari 1990; *Dal neoplasticismo all'Art concret 1917-37*, Laterza, Bari, 1993; *Moderno Antimoderno: l'arte dei preraffaeliti nella cultura vittoriana*, Liguori Edizioni, Napoli 2004; *G. De Mitri materiale e immateriale opere 2002-2004*, Edizioni Peccolo, Livorno 2005. Tra le mostre curate: *Plexus*, Maschio Angioino, Ed. IGEI, Napoli 1983; *Rizoma: radici nel contemporaneo*, Casina Pompeiana, Napoli, Ed. Mazzotta, Milano 1987; *N. Carrino: azione e trasformazione*, Galleria d'arte contemporanea Arezzo, Ed. Mazzotta, Milano 1986; *Il tesoro delle banche - pittura e scultura in Italia 1915-1945* (cura con M. Bignardi), Reggia di Caserta, Caserta, Ed. Electa, Napoli 1997; *MAC. Espace-arte concreta in Italia e Francia 1948-58* (cura con G. Di Genova), acquario romano, Roma, Ed. Bora, Bologna 1999; *Retrospettive* (selezione Quadriennale del '48, cura con E. Crispolti e M.V. Marini Clarelli), Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma 2005; *Avanguardia a Napoli / undici dell'astrattismo*, edizioni Napoli C'È, Napoli 2010. È stato nell'86 commissario all'XI Quadriennale (*Ricognizione sud)* e nell'ultimo quinquennio 2003-2008 consigliere di amministrazione della *Fondazione La Quadriennale* di Roma.

MASSIMO IIRITANO nato a Catanzaro nel 1972, dottore di ricerca in *Filosofia della religione* all'Università di Siena-Arezzo, ha svolto attività didattica e di ricerca presso diverse Università italiane (Perugia, Siena, Napoli, Bologna, Venezia) e straniere (Erlangen, Swansea, Cardiff, Manchester). È stato docente incaricato di Antropologia delle religioni all'Università per Stranieri di Perugia e collabora attualmente con la cattedra di Filosofia delle religioni dell'Università di Siena-Arezzo, con l'OSCOM (Osservatorio per la Comunicazione dell'Università Federico II di Napoli) e con il DAMS di Cosenza, come redattore della rivista "Fata Morgana". È stato allievo e collaboratore, tra gli altri, di Sergio Quinzio, Bruno Forte, Sergio Givone, Massimo Cacciari. È autore di numerose pubblicazioni e figura tra i collaboratori di diverse riviste di studi filosofico-religiosi e di estetica, tra le quali: "Davar", "Titolo", "Notabene", "Quaderni di studi Kierkegaardiani", "Estetica". Tra i suoi volumi monografici, ricordiamo: *Disperazione e fede in Kirkegaard*, Rubbettino 1998; *Apocalisse della Verità*, La città del Sole 2003; *Utopia del tramonto, Identità e crisi della coscienza europea*, introduzione di M. Cacciari , Dedalo 2004; *Teologia dell'ora nona*, Città Aperta 2006; *Picture Thinking*, Rubbettino 2006; *Dissoluzioni, la crisi dell'esperienza estetica tra arte e filosofia*, prefazione di S. Givone, Rubbettino 2010.

ENRICO PEDRINI nato a Montesano, Filighera (Pavia), nel 1940, vive e lavora tra Genova e la Costa Azzurra. È stato un promotore dell'Arte Concettuale sia come teorico che come collezionista a partire dal 1969, seguendo con particolare attenzione i lavori di Bernar Venet, di Art & Lauguage e di Victor Burgin. Come collezionista, Pedrini ha concentrato i suoi sforzi principalmente sui linguaggi del Dada, Fluxus, Minimal Art, Arte Povera, Azionismo Viennese e Graffiti Art. Dal 1977 ha pubblicato molti libri di critica d'arte, che riguardavano le istanze dell'Arte Antropologica, dell'Arte Concettuale e del Possibilismo. *John Cage, Happenings & Fluxus* (1986) e *La macchina quantica e la seconda avanguardia* (1991) affrontando invece le relazioni tra Teoria dei Quanti ed i movimenti artistici degli anni '60. Enrico Pedrini sta attualmente studiando le interazioni dei sistemi dissipativi, della Teoria del Caos e del nuovo possibilismo nell'arte. Ha curato molte esposizioni internazionali, quali quelle alla Studio Oggetto di Milano, alla Galleria Persano a Torino e al Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Nizza. Con Wolfgang Becker ha curato il Padiglione Taiwanese nel 1995 alla Biennale di Venezia. *La freccia evolutiva dell'irreversibilità: Un saggio sulla fisica e la cultura moderna* è il primo libro tradotto e proposto in Inglese.

ANGELA SANNA, canadese di nascita e sarda di origine, Angela Sanna è dottore di ricerca in *Storia dell'arte contemporanea* dell'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Professore di *Storia dell'arte* presso l'Accademia di Belle Arti, è autrice dei cataloghi delle opere dal medioevo al XX secolo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze e di saggi pubblicati in Italia e in Francia, relativi, fra l'altro, all'arte del secondo dopoguerra. Ha presentato e curato mostre al Museo *Masedu* di Sassari e all'*ExMà* di Cagliari, al Centro per l'arte contemporanea *Luigi Pecci* di Prato, al Centro *Open Space* di Catanzaro, alla Galleria *Tanaz* di Firenze, al Centro Internazionale per la Cultura e le Arti Visive *Vertigo* di Cosenza, al Museo *Siviero* di Firenze.

BARBARA TOSI, storico e critico d'arte è Docente di *Arte Contemporanea* presso l'Accademia di Belle Arti di Roma. Ha collaborato per il settore della critica d'arte a quotidiani quali: *L'Avanti, Paese Sera, La Repubblica-Trovaroma-, La Nuova Sardegna, La Nuova Venezia, La Stampa* a riviste specializzate, settimanali o mensili quali: *Flash Art, Segno, Contemporanea , Vogue per Lei, L'Espresso*. Ha curato quasi esclusivamente mostre in spazi pubblici ed in gran numero. Tra queste si ricorda per il grande successo di pubblico (più di 80.000 visitatori) *Mario Schifano Tutto* presso la Galleria Comunale di Roma Ex Birreria Peroni nel 2002. È stata *Commissario* per la Quadriennale d'Arte di Roma. Relatrice per l'Italia al Convegno Internazionale alla *VII Triennale India* - New Delhi - Ha ricevuto dal Ministero degli Esteri l'incarico speciale per la diffusione dell'Arte Italiana all'estero, in qualità di *addetto culturale presso l'Ambasciata d'Italia nei Paesi Bassi* – L'Aja. Numerose le pubblicazioni e i saggi di arte contemporanea, senza tener conto di articoli e recensioni.

A

Agnes Rebecca, 43
Agrimi Dario, 66
Ambrosini Alessandro, 43
Amelio Lucio, 28, 29
Anderson Carl David, 51
Andreco, 43
Anelli Salvatore, 66
Alviani Getulio, 66
Andersen Karin, 66
Arcuri Caterina, 5, 7, 8, 43, 63, 66

B

Bagnoli Marco, 40
Barilli Renato, 45, 78
Basile Antonio, 63
Bassetti Cinzia, 62
Bauman Zygmunt, 34
Belfiore Marco, 43
Bellini Giuseppe, 63
Benassi Riccardo, 43
Benjamin Walter, 16, 17, 18, 19
Benvenuto Federica, 63, 66
Berleant Arnold, 19
Berlingeri Cesare, 66
Bertocchi Davide/Kolko2, 43
Beuys Joseph, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 37, 63
Blu, 43
Boatto Alberto, 39
Bodei Remo, 8
Bohr Niels, 51
Böll Heinrich, 24
Borgogelli Alessandra, 43, 45, 46
Brock Bazon, 24
Bucchi Danilo, 40
Buccino Angela, 43
Buffa Federica, 63

C

Caccia Lara, 18
Cage John, 24, 51, 52, 53
Cagol Stefano, 43, 66
Caira Giulia, 66
Calvesi Maurizio, 78
Canevari Paolo, 40
Cannistrà Leonardo, 66
Cariati Maurizio, 63
Carone Michele, 66
Carritt Edgar Frederick, 19
Casagrande Pino, 40
Casciello Angelo, 66
Catania Lucilla, 40, 66
Cattani Annalisa/Rontini Elio, 43
Catizone Anna, 66
Ceccobelli Bruno, 40, 66, 78
Cetronio Elmerico, 43
Chiffi Valentina, 63
Chiodi Pietro, 19
Cicchinè Roberto, 66
Cloots Anacharsis, 31
Coleridge Samuel Taylor, 12
Coletta Pietro, 66
Colli Giorgio, 19
Collingwood Robin George, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19
Coltellaro Teodolinda, 8
Contin Andrea, 43
Corbascio Daniela, 66
Corpicrudi, 66
Cosco Carmela, 63
Cosentini Consuelorita, 63, 66
Costa Claudio, 34, 63
Cresci Mario, 66, 78
Cristaldi Miriam, 34
Croce Benedetto, 11, 12, 15, 19
Cuoghi Corsello, 43

D

Dalisi Riccardo, 66
Dallari Marco, 35
D'Avossa Antonio, 63
DDM Di Maro Daniela, 43
De Domizio Durini Lucrezia, 63, 79
De Filippi Fernando, 66
Del Guercio Antonio, 39
Dehò Valerio, 63
Del Pezzo Lucio, 66, 79
De Mitri Danilo, 63, 66
De Mitri Giulio, 5, 7, 8, 34, 43, 63, 66
Democrito, 50
Derrida Jacques, 16
Dessì Gianni, 40
Diaco Mayer Maria Elena, 62, 63, 66
Di Bello Paola, 43
Di Cianni Giuseppe, 63
Dirac Paul Adrien Maurice, 52
Di Ruggiero Carmine, 66
Di Sambuy Filippo, 40
Di Scipio Agostino, 55
Di Stasio Stefano, 40
Di Terlizzi Piero, 66
Dorfles Gillo, 79
Dorter Kenneth, 19
Duchamp Marcel, 50, 51
Duro Giovanni, 62, 63

E

Einstein Albert, 47, 49, 50, 51
Eliasson Olafur, 33
Ellepluselle, 66

F

Fabbri Fabiano, 43, 45
Falbo Eugenio, 66
Fanelli Armando, 66
Farenza Pina, 66
Faruolo Donato, 63
Fazio Caterina, 66
Felle Giovanni, 63
Ferro Cataldo, 63, 66
Filliu Robert, 24
Fiorella Raffaele, 66
Fioti Erminia, 63
Fiz Alberto, 8
Fliri Michael, 43
Fontana Carlo, 2
Formenti Raffaella, 66
Formoso Emanuele Biagio, 63
Fortuna Pietro, 66
Franza Vincenzo, 66

G

Galasso Giuseppe, 19
Gallo Giuseppe, 79
Gandolfi Paola, 40
Giambi Patrizia, 43
Giannotti Aldo/Schaider Viktor, 43
Gigliotti Guglielmo, 63
Gilardi Piero, 66, 79
Giliberti Eugenio, 66
Giotto, 38
Givone Sergio, 11, 18
Goethe Johann Wolfgang Von, 25, 28
Goldi e Chiari, 43
Granata Paolo, 43, 45, 46
Grandi Silvia, 43, 45, 46
Grasso Sabina, 43
Greenfort Tue, 33
Guerrieri Francesco, 66
Guidato Alberto, 43

H

Hakansson Henrik, 33
Hamilton Richard, 40
Hamsun Knut, 23
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 12, 16
Heidegger Martin, 16, 17, 19
Heisenberg Werner, 51
Hera, 11
Hölderlin Friedrich, 16

I

Iazzetta Rosaria, 66
Iiritano Massimo, 18
Iurilli Iginio, 66

K

Kandinskij Wassilij, 9, 19
Kant Immanuel, 12, 16

Katz Alex, 59
Kentridge William, 44
Kierkegaard Soren Aabye, 23
Klee Paul, 16
Kounellis Jannis, 79
Kronemberg Giovanni, 43

L

Levini Felice, 40
Lim H. H., 66
Limoni Giancarlo, 66
Lisi Monica, 63
Lombardo Sergio, 40
Loprete Paola, 66
Lotito Adele, 66
Lovisco Massimo, 63
Lunanova Paolo, 66

M

Maciunas Georg, 24
Macrì Benedetta, 66
Maiorano Serafino, 66
Maiorino Alfredo, 66
Malevich Kazimir, 51
Mambor Renato, 40
Manetas Miltos, 56
Mangano Domenico, 43
Maniero Liliana, 40
Maranetto Gay Francesca, 43
Maraniello Giuseppe, 66
Marchini Simona, 40
Marchio Maria Luisa, 63
Marziani Gianluca, 79
Mattes Eva e Franco alias 0100101110101101.org, 56
Mattiacci Eliseo, 79, 80
Mauri Fabio, 40
McLuhan Marshall, 41
Meles Tommaso, 43
Mendini Alessandro, 59
Miscetti Stefania, 40
Mitolo Ezia, 63
Moio & Sivelli, 43
Monachesi Sante, 39
Mondrian Piet, 63
Monet Claude, 63
Montessori Elisa, 40
Moorman Charlotte, 24
Moortgat Achilles, 23
Morandi Albano, 66
Munari Bruno, 77

N

Naldi Fabiola, 43, 45, 46
Nark Bkb, 43
Nazzi Massimiliano, 43
Neuhaus Max, 54
Newman Carnet, 53
Nietzsche Friedrich, 11, 17, 19, 23, 28
Nisticò Graziella, 63
Noero Franco, 33
Noia Antonio, 63
Novalis, 25
Nunzio, 40

O

Ontani Luigi, 40

P

Pace Achille, 80
Paccetta Valeria, 63
Paik June, 24
Paradiso Antonio, 66
Parentela Mario, 66
Pariti Giordano, 63
Pascali Pino, 63
Pasquini Stefano, 43
Passa Antonio, 66
Peill Claudia, 66
Pellegrini Stefania, 63, 66
Perino & Vele, 59
Pesci Gabriele, 43
Piccioni Roberta, 43
Pignotti Lamberto, 80
Pinelli Pino, 66
Pisani Vettor, 80
Pistoletto Michelangelo, 66, 80
Platone, 12
Polillo Maria Francesca, 63
Pollock Jackson, 56, 63
Pontiggia Elena, 19
Presta Gianfranco, 63
Presti Antonio, 40
Procopio Valentina, 63, 66
Pugliese Roberto, 55
Puleo Maria, 62, 63

R

Raccomandato Maria Grazia, 63
Ray Man, 50
Ranieri Sandra, 63
Read Herbert, 57
Reinhardt Ad, 52, 53
Ricoeur Paul, 8
Ricotta Giovanna, 43
Rifkin Jeremy, 32
Riga Andrea, 63
Rocca Antonella, 63, 66
Romano Mili,43
Rossi Anna, 43
Rota Aldo, 63
Rotella Mimmo, 59
Rotella Vanessa, 63, 66
Rutherford Ernest, 50

S

Saguatti Saul, 43
Santoro Silvia, 63
Saraceno Tomas, 33
Sargentini Fabio, 40
Sarleti Angelo, 43
Sassolino Arcangelo, 55
Satie Erik, 23
Schelling Friedrich Wilhelm, 25
Schrödinger Ervin, 51
Scialoja Toti, 39
Schwarz Arturo, 80
Sega Paola, 43, 45
Senasi Antonia Giuse, 63
Serreli Felice, 43
Sgarbi Vittorio, 38
Sighicelli Elisa, 43
Solimene Pierfrancesco, 43
Solmi Renato, 19
Spagnulo Giuseppe, 62, 66
Spoerri Daniel, 24, 63
Staccioli Mauro, 66
Steiner Rudolph, 24, 25
Szeemann Harald, 28, 29

T

Talarico Sonia, 66
Tápies Antoni, 59
Tolstoj Lev Nicolaevič, 5
Trakl Georg, 16
Turcato Giulio, 39
Turco Oscar, 66

U

Ursino Mario, 40

V

Vaccari Franco, 66
Vadalà Luana, 63
Van Gogh Vincent, 16, 63
Vantongerloo George, 51
Venuto Claudia, 63
Vico Giambattista, 11, 12
Violetta Antonio, 63, 66
Volpi Franco, 19
Vostell Wolf, 24

W

Wagner Richard, 23
Whesler John, 54

Z

Zanin Sara, 40
Zuelli Diego, 43
Zuffi Italo, 43

Arte e Filosofia

P. 11

1. Copertina del volume Massimo Iiritano, *Dissoluzioni, la crisi dell'esperienza estetica tra arte e filosofia*, ed. Rubbettino, Soveria Mannelli 2010.

P. 13

2. Pablo Picasso, *Le Demoiselles d'Avignon,* 1907, Museum of Modern Art, New York.
3. Wassily Kandinskij, *Small Pleasures*, 1913.

P. 14-15

4. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Museo Nacional Reina Sofia, Madrid.

P. 16

5. Wassilij Kandinskij, *Colore rosso ovale*, 1920.

P. 16-17

6. Wassilij Kandinskij, *Composizione VIII*, 1923.

P. 17

7. Wassilij Kandinskij, *Composizione X,*1939.

P. 18

8. Paul Klee, *Giardino a Tunisi*, 1919.
10. Paul Klee, *Dapprima innalzatosi dal grigiore della notte,* 1918.

P. 19

9. Edvard Munch, *Amore e Psiche*, 1907, Oslo, Munch-Museet.

Arte e Società

P. 22

11. Particolare della prima di copertina della pubblicazione *Omaggio a Joseph Beuys*, ed. Open Space, Catanzaro 2007.

P. 31

12. Joseph Beuys, *Capri batterie*, 1985.
13. Joseph Beuys, *Fat Chair*, 1964, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Collezione Karl Ströher.

P. 32-33

14. Tue Greenfort, *Scultura-fontana*, 2007, Muenster.

P. 32

15. Giulio De Mitri, *Mediterraneo II,* 2009, Courtesy Galleria Peccolo, Livorno .

P. 33

16. Olafur Eliasson, *The Weather Project,* 2004, Tate Modern, Londra.
17. Henrik Hakasson, *A tree with Roots*, 2010, Courtesy Galleria Noero, Torino.

P. 34

18. Claudio Costa, Dal progetto *Skull-Brain Museum Africa*, 1995.
19. Tomas Saraceno, *Galaxies Forming Along Filament, …of a Spider's* (particolare), Biennale di Venezia 2009.

Arte e Didattica

P. 39

20. Richard Hamilton, *Just what Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing*, 1956.
21. Lucilla Catania, *Altorilievo*, 1999.

Arte e New Media

P. 44

22. Giulio De Mitri, *Azzurra*, 2007 (still da video).
23. Goldi e Chiari, *Objet du désir # 8*, 2006 (still da video).
26. Alessandro Ambrosini, *Not accessible*, 2006 (still da video).
27. Andreco, *Le visioni di Sebastiano o l'apocalisse di Michelino*, 2007 (still da video).
30. Angela Buccino, *Senza titolo*, 2007 (still da video).
31. Rebecca Agnes, *Now wait for Last Year (part I)*, 2007 (still da video).
34. Elmerico Cetronio, *Gioventù bruciata,* 2007 (still da video).
35. Andrea Contin, *Lu pisce*, 2006 (still da video).
36. Paola Di Bello, *L'isola che non c'è*, 2007 (still da video).
37. DDM Di Maro Daniela, *Stand by*, 2007 (still da video).
38. Aldo Giannotti/Viktor Schaider, *A Rewinding Journey*, 2005 (still da video).
39. Stefano Cagol, *The flu ID*, 2006 (still da video).
42. Sabina Grasso, *Lol*, 2006 (still da video).
43. Kronemberg Giovanni, *Meravigliato da ciò che vive più di cent'anni*, 2006 (still da video).
44. Francesca Maranetto Gay, *FWF_4*, (estratto), 2007 (still da video).
45. Tommaso Meles, *Pin Up*, 2007 (still da video).
46. Moio & Sivelli, *Round about*, 2006 (still da video).
47. Michael Fliri, *I'm in Hell and I'm alone*, 2006 (still da video).
50. Nark BKB, *Grindcore!*, 2005/2006 (still da video)
51. Massimiliano Nazzi, *A Chance to Click is a Chance to Clack…*, 2007 (still da video).
52. Gabriele Pesci, *Is this the way to Armadillo?*, 2007 (still da video).
53. Saul Saguatti, *Life from Pluto*, 2007 (still da video).
54. Felice Serreli, *Fondamentale*, 2006 (still video).
55. Alberto Guidato, *Water*, 2006/2007 (still da video).
58. Elisa Sighicelli, *Phi Building*, 2006 (still da video).
59. Pierfrancesco Solimene, *Su*, 2007 (still da video).
60. Diego Zuelli, *22 cerniere casuali*, 2007 (still da video).
61. Italo Zuffi, *Fede rustica*, 2006 (still da video).
62. Giovanna Ricotta, *Bamboolychees*, 2006 (still da video).
63. Mili Romano, *Prima posizione,* 2007 (still da video).

P. 45

24. Davide Bertocchi/Kolko2, *Limo Custom Kolko 2*, 2006 (still da video).
25. Roberta Piccioni, *Phàinein*, 2007 (still da video).
28. Marco Belfiore, *Oh my dog!!!*, 2006 (still da video).
29. Blu, *Fino*, 2007 (still da video).
32. Caterina Arcuri, *'nciotata*, 2007, (still da video).
33. Riccardo Benassi, *All Two – Hands Acts are Stereo,* 2007 (still da video).
40. Annalisa Cattani/Elio Rontini, *Dialoghi* (estratto), 2006 (still da video).
41. Cuoghi Corsello, *Mazz old bast # 02*, 2007 (still da video).
48. Michela Formenti, *Multiverso # 1 labirinto*, 2007 (still da video).
49. Patrizia Giambi, *Medusa*, 2007 (still da video).
56. Domenico Mangano, *Dark Messages*, 2007 (still da video).
57. Stefano Pasquini, *A Crisis has no Kidneys* 2007 (still da video).
64. Anna Rossi, *Canone*, 2007 (still da video).
65. Angelo Sarleti, *Rewind*, 2007 (still da video).

P. 46

66. Copertina del catalogo AA.VV., *Videoart Yearbook*, *l'annuario della videoarte italiana 2006-2007-2008,* Fausto Lupetti Editore, Bologna 2009.

Arte e Scienza

P. 48
67. Ben Vautier, *Shoot at art*, 1987.

P. 49
68. Copertina del volume Enrico Pedrini, *Irreversibilità and the Avant-Garde, an Essay on Physics and Modern Culture,* ed. Edgewise, New York 2004.

P. 52
69. Marcel Duchamp, *Il grande vetro*, 1915-23, incisione realizzata nel 1965.

P. 53
70. Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913-1964, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

P. 54
71. Giuseppe Chiari, *S. T.,* 1988.

P. 55
72. Agostino Di Scipio, *Stanze private*, 2007, Courtesy of the artist and Mario Mazzoli Gallery.
73. Arcangelo Sassolino, *Afasia 1*, 2008, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin.
74. Arcangelo Sassolino, *Piccolo animismo*, 2009, Courtesy Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin.

P. 56
75. 0100101110101101.org., *Ashtyn Pomeray*, 2006.
76. Roberto Pugliese, *Soniche Vibrazioni Computazionali*, 2011
77. Agostino Di Scipio, *Stanze private*, 2007, Courtesy of the artist and Mario Mazzoli Gallery.

Laboratorio Creativo

P. 58-59
78. Antoni Tàpies, *Creu i copa*, 2003, Museo Marca, Catanzaro, Courtesy Gallerie Lelong, Paris.
80. Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 4 Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*,1972, Museo Marca, Catanzaro.

P. 59
79. Alessandro Mendini, *Lassù,* 2004.

P. 64
81. Copertina della pubblicazione *Genius loci ritorno da grandi, incontro con Giuseppe Spagnulo*, ed. ARS.M.A.C., Taranto.

P. 66
82. Copertina della pubblicazione *Senza confini*, ed. Open Space, Catanzaro 2007.
83. Maurizio Cariati, *Estroflessione*, 2006.
84. Giuseppe Di Cianni, *New Media*, 2006.
85. Maria Elena Diaco Mayer, *Aurea*, 2005.
86. Giovanni Duro, *Embrione*, 2007.
87. Erminia Fioti, *Stratificazioni*, 2007.
88. Graziella Nisticò, *Incantesimo*, 2007.
89. Gianfranco Presta, *Estasi*, 2007.
90. Maria Puleo, *Implosione*, 2007.
91. Andrea Riga, *Ritratto*, 2006.
92. Luana Vadalà, *Gomitolo*, 2007.

P. 67
93. Copertina del catalogo *Antonio Noia, Codice di confine*, ed. Open Space Catanzaro, 2007.
94. Antonio Noia, *Energia primitiva*, 2005.
95. Antonio Noia, *Spazialità definita quanto indefinibile*, 2005.
96. Antonio Noia, *La continuità del mutamento*, 2005.

P. 68
97. Copertina della pubblicazione *Omaggio a Joseph Beuys*, ed. Open Space, Catanzaro 2007.

P. 70
98. Copertina della pubblicazione *Colazione ad arte*, ed. Stelle d'Italia Taranto, 2010.

P. 71
99. Caterina Fazio, *Un abito per un brico*, 2011.
100. Sonia Talarico, *Uovo etichettato*, 2011.
101. Copertina della pubblicazione *Alfabeto plurale*, ed. Open Space, Catanzaro 2011.
102. Eugenio Falbo, *Composizione in blu*, 2011.

P. 72
103. Copertina del catalogo *Africa immateriale, liquidità della visione*, ed. Open Space, Catanzaro 2010.

P. 74
104. Copertina del catalogo *Artist's box: il luogo dell'anima,* ed. Rubbettino, Soveria Mannelli 2011.
105. Cataldo Ferro, *Profondità*, 2011.
106. Vanessa Rotella, *Ascesa*, 2011.
107. Valentina Procopio, *Delizie*, 2011.

P. 75
108. Antonella Rocca, *Desiderio*, 2011.
109. Leonardo Cannistrà, *Infinito*, 2011.
110. Paola Loprete, *Fantasia*, 2011.
111. Consuelorita Cosentini, *Il sogno è l'infinita ombra del vero*, 2011.
112. Federica Benvenuto, *Una Favola...*, 2011.

Referenze fotografiche

Claudio Abate, p. 39 (f. 21)
Ela Bialkowska, p. 55 (f. 74)
Antonio Cilurzo, pp. 4, 5
Giulia Corea, pp. 20-21, 60-61
Danilo De Mitri, pp. 6, 10, 36, 64-65, 72-73, 78-79, 80
Maria Elena Diaco Mayer, pp. 23 (d'Avossa), 24-25, 30-31 (conferenza), 38, 68-69, 70, 76-77,
Vito Donadei, p. 32 (f. 16)
Erminia Fioti, pp. 11, 42
Fabrizio Garghetti, pp. 49 (f. 67), 54 (f. 71)
Maria Mulas, p. 37 (G. Bonomi)
Marco Tomat, p. 55
Antonio Renda, pp. 58-59
Maria Pia Romeo, pp. 74-75
Salvatore Sava, p. 8 (G. De Mitri)
Archivio Buby Durini, pp. 22, 26-27, 28-29
Archivio Open Space, pp. 8 (C. Arcuri), 12-13 (gruppo), 14-15 (gruppo), 46, 50-51, 52-53, 66-67, 71
Archivio Tosi, p. 40
Archivio Videoart Yearbook, pp. 44-45-46

Finito di stampare nel mese di maggio 2011
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali per conto di

Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

Due mondi espressivi, due esperienze ed esercizi di didattica dell'arte confluenti e defluenti interattivamente in un progetto di formazione e creatività. Campo aperto di linguaggi e intrecci culturali in cui l'arte si dispiega e mobilita in plurime dimensioni e strutture espressive, in cui il tempo e lo spazio, le forme e i materiali, le pratiche tradizionali e le sopraggiunte tecnologie rimescolano e rigenerano il passato della memoria con l'attesa del futuro. Qui lo stare dietro e avanti all'arte si fa complementare dinamica transitiva, pendolo di pensiero e del fare. Cosa è per l'artista che insegna il proprio mondo espressivo se non il teatro di vissute pratiche espressive, di richiami e confronti, di esperienze e sfide creative nelle stagioni della memoria dell'arte e del suo tempo scandito al presente e volto al futuro.

Luigi Paolo Finizio

Caterina Arcuri, professore ordinario di *Pittura* nell'Accademia di Catanzaro. Svolge attività di ricerca utilizzando il linguaggio del video e della fotografia. Mostre recenti: 2010 *Africa immateriale, liquidità della visione*, a cura di M. Cristaldi, Open Space, Catanzaro; 2009 *Incipit*, a cura di A. Sanna, Galleria Tannaz, Firenze; 2008 *III Free International Forum*, Bolognano; 2007 *IV Edizione Premio Celeste*, a cura di G. Marziani, San Gimignano; *Videoart Yearbook*, a cura di R. Barilli, Bologna. 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).

Giulio De Mitri, professore ordinario di *Tecniche e tecnologia della Pittura* nell''Accademia di Catanzaro. Svolge intensa attività di ricerca con il complesso *medium* dell'installazione ambientale. Mostre recenti: 2010 *La luce come corpo,* a cura di B. Corà, Galleria Peccolo, Livorno; 2010 *Intramoenia Extra Art*, a cura di A. Bonito Oliva e G. Caroppo, Castelli di Puglia; 2008 *XV Quadriennale*, Roma; 2007 *52ˆ Biennale di Venezia*, evento collaterale ufficiale. 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).