

# ART...NEWS

Periodico d'Arte nelle sue molteplici manifestazioni... dal 300 ad oggi



N° 1  
Agosto 2012

*Cristina Petrotelli*

In copertina: Guernica - Autore Picasso

**Comitato fantastico:**

Alexander Calder  
César  
Vladimirov Christo  
Le Corbusier  
Joan Mirò  
Pablo Picasso  
Arnaldo Pomodoro  
Andy Warhol

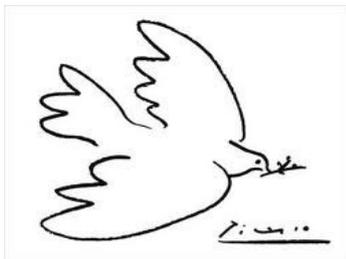
**Redaz.**

**Jolanda Pietrobelli, Katia Profeti, Tiziano De Martino, Massimiliano Pegorini**

**Art...News - Periodico d' Arte nelle sue molteplici manifestazioni dal 300 ad oggi -Agosto 2012**

è scaricabile in pdf gratuitamente dal sito [www.libreriacristinapietrobelli.it](http://www.libreriacristinapietrobelli.it)

*La nostra redazione*



Picasso



Warhol



Mirò



César



Le Corbusier



A. Pomodoro



Calder



Christo



K. Profeti



J. Pietrobelli



M. Pegorini



T. De Martino

## *Sommario*

Si chiama Art...News	J.Pietrobelli	pag. 4
Considerazioni sull'arte	J.Pietrobelli	pag. 6
Botticelli l'ultimo grande fiorentino del 400	J.Pietrobelli	pag. 17
Mostra di Picasso a Pisa	J.Pietrobelli	pag. 19
Floriano D'Auria la musica, il bel canto, la vita	J.Pietrobelli	pag. 36
Un autore di denuncia		pag. 44
Street Art in Italia	Jopi	pag. 46
Alice Pasquini a Roma	M.Capozzi	pag. 48
Street Art	L.Minelli	pag. 55
Graffiti	V.Sgarbi	pag. 61
Palazzo Blu apre a Kandinsky	J.Pietrobelli	pag. 64
Il museo fondazione Luciana Matalon	J.Pietrobelli	pag. 68
Etel Adnan e i paesaggi della sua infanzia		pag. 71
Ecco il tesoro di Caravaggio	L.Pennucchi	pag. 75
Anna Montesello fotografando mondi sottili		pag. 76
Alcune opere significative di Gaudì	C.Profeti	pag. 81
Le maschere del teatro	M.Pegorini	pag. 99

Il nuovo periodico d'arte nelle sue molteplici manifestazioni

## SI CHIAMA :ART...NEWS

Uscirà tre volte l'anno e sarà piacevole



K. Profeti



J. Pietrobelli



M. Pegorini



T. De Martino

di

Jolanda Pietrobelli

Noi siamo quattro sensati che credono alla bella favola dell'arte, chi siamo?

Eccoci:

- Tiziano De Martino, scrittore e regista, il suo campo di azione nel periodico è ben evidente
- Max Pegorini, poeta e attore. È un bel campo anche questo
- La sottoscritta, mi occupo di arte visiva da quando ero in culla e il mio campo di azione è l'arte
- Katia Profeti, fresca di laurea in Storia dell'arte, storica/pittrice... il suo campo di azione è l'arte

La decisione di mettere in piedi un periodico dedicato all'arte...come pare a noi, nelle sue più recondite sfumature, è stata facile ed immediata. Le cose migliori, forse nascono di pancia, non di testa, almeno nel nostro caso.

L'arte è una bestiolina sensibilissima, ha bisogno di essere trattata con amore e noi questo lo sappiamo fare molto bene.

Per il nostro comitato fantastico, abbiamo scomodato fantasticamente "MITI" che sono impressi nella nostra matrice, eccoli:

- Picasso, grande straordinario, non ci sono limiti all'entusiasmo che si prova solo a pensarlo
- Warhol, un fanciullo pazzo, strano, bordellain, geniale
- Mirò, un poeta, sensibile, signorile, educato e grande artista
- César, italo -francese, di nome Italo Baldaccini, di origini toscane, lo scultore dell'arte impura, estroso nelle sue compressioni
- Le Corbusier, architetto, urbanista, pittore, designer, un grande ingeno, pioniere nell'uso del calcestruzzo armato per l'architettura. Maestro del *movimento moderno*
- Arnaldo Pomodoro, è forse il più importante scultore contemporaneo italiano. Elegante,

essenziale, geometrico, grande...

- Calder, famoso per l'invenzione di grandi sculture di arte cinetica, chiamate *-mobili-* ha progettato anche giocattoli, arazzi e tappeti.
- Christo, è il nome del progetto artistico comune dei coniugi statunitensi -Christo Vladimirov Javasev e Jeanne-Claude Denat de Guillebon. La coppia è stata fra i maggiori rappresentanti della Land Art

Un comitato di tutto rispetto, abbiamo voluto (che ha nutrito la nostra fantasia) per il nostro periodico:

## ART...NEWS

Usciremo tre volte l'anno, non vogliamo stancare i futuri lettori, ma solo entusiasmarli!

Riusciremo nel nostro intento?

Ce la metteremo tutta.



Walter F. K. K.

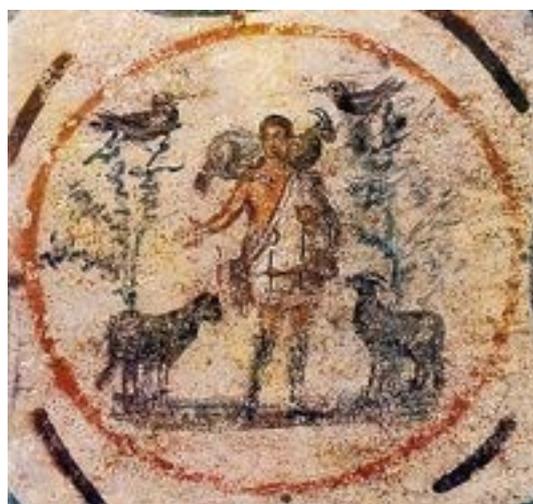
Dalla Preistoria al 900 le estrinsecazioni del genio umano

## CONSIDERAZIONI SULL'ARTE

L'esigenza di esprimere un senso spirituale



Arte Preistorica



Arte Paleocristiana

di

Jolanda Pietrobelli

Consideriamo l'arte semplicemente come espressione di opere belle, create dalla capacità e lavoro dell'impegno umano, guidato dallo spirito e distinguiamola in:

- arte assoluta, comprendente tutte le estrinsecazioni del genio umano abbraccia le arti figurative e quelle plastiche, come la pittura e la scultura e non trascurava le arti dette belle come la musica, la letteratura e la danza.
- arte ristretta alle arti figurative. Arte minore o applicata tipo la grafica, la ceramica, l'oreficeria.

Le caratteristiche fondamentali delle arti figurative sono rappresentate dalla linea, i piani, il chiaroscuro ed il colore.

### Preistoria

L'arte è nata con l'uomo, ma nell'esaltazione della bellezza, comparve con le esigenze umane di esprimere un senso spirituale in cui confluirono senso religioso, culto dei morti, memoria della stirpe, con le personalità e le imprese.

Era Paleolitica, ovvero della pietra rozza. L'uomo disegnava figure di animali sulle pareti delle grotte.

Nell'Era Neolitica, della pietra levigata, l'uomo costruì le palafitte.

- Nell'Era Eneolitica, del Rame, con la lavorazione a mano e col fuoco, di metalli come bronzo e ferro, l'uomo ottenne i primi oggetti come le armi, coltelli, monili.

Lo sviluppo delle arti figurative e plastiche, caratterizza il sorgere di una civiltà compatta e omogenea *la Civiltà Etrusca*.

Gli Etruschi vergarono secoli di storia e di arte con indubbia capacità creativa.

Contemporaneamente i Greci fondarono le loro Colonie in Sicilia e Calabria, esprimendosi nelle forme di un'arte unica al mondo, secondo una legge di costante armonia, di immaginazione e di intelletto, che realizza il bello nei suoi caratteri di equilibrio, dignità, serenità, agilità e grazia. Lo splendore di questa arte è raggiunto verso la metà del V a. C ed è preceduto da:

- Arte pre-ellenica
- Arte ellenica ( arcaica e aurea)
- Arte ellenistica

### **Arte Paleocristiana o Romano Cristiana**

L'arte Romana ha carattere unitario, statico, duraturo. Nasce dalla fusione dello stile Etrusco e Greco, elaborati da uno spirito originale e latino. E' anonima espressione di popolo, di cui rivela sapienza giuridica, la forza guerriera, il senso pratico e la gioia per la vita.

Gli elementi decorativi tratti dall'arte Etrusca e Greca, si trasformano acquisendo il carattere dominante della grandiosità conciliata con l'armonia, la grandezza e la solidità.

Dall'età Adrianea (I d. C.) l'arte Romana subisce molto i flussi specie l'Esotico Orientale. Dopo l'editto di Costantino e l'avvento del Cristianesimo, l'arte si modifica ancora e la ricca pittura dell'impero, assume forme semplici e simboliche della nuova religione.

La libertà di culto concessa da Costantino, condiziona le manifestazioni d'arte in ogni campo e i cristiani usciti dalle catacombe, si appropriano di forme d'arte già esistenti. La pittura elabora motivi cristiani negli affreschi e le due manifestazioni d'arte più sensibili sul piano figurativo sono : il mosaico e l'intarsio in avorio.

### **Arte Bizantina in Italia (420 - 500)**

Dopo il trasferimento della Capitale dell'Impero da Roma a Bisanzio (330), in Oriente trionfa un nuovo tipo di arte aristocratica e imperiale, intonata alla ricchezza, al fasto e allo sfarzo asiatico.

In Italia in principio la corrente Romana si fonde armonicamente con l'Oriente, poi al realismo dei Romani, subentra il misticismo Orientale, col suo amore al simbolismo e all'esaltazione, che crea armoniose scenografie, avvolte in un'atmosfera irreale e significativa ed infine si riduce a tecniche raffinate nelle decorazioni a vivaci colori, ma prive di moto e di vita.

Il secolo d'oro dell'arte Bizantina è quello di Giustiniano (527 - 565) e continua a fiorire fino alla caduta di Costantinopoli (1453).

Il centro italiano in cui abbondano i momenti di quest'arte è Ravenna, capitale dell'Impero Romano d'Occidente (404) e poi sede dell'esarcato di Bisanzio (568 - 771) e perciò città mediatrice tra la cultura e l'arte orientale e occidentale.

### **L'arte Araba o Moresca (700 - 1250)**

L'arte Moresca prende piede nel 700 e ha caratteri comuni con l'arte Bizantina, ma con diversi riti e tendenze nell'architettura, preludenti al verticalismo Gotico : è caratteristica e lussureggiante.

### **Arte Romanica (600 <800> 1200 <1300>)**

L'arte Romanica si sviluppa e nasce assieme alla formazione e al trionfo della letteratura romanica e dei Comuni e presenta tre fasi iniziali:

1. Longobarda o Lombarda (600 - 700)

2. Carolingia (700 - 800)
3. Germanica (800 - 1000)

L'inizio del nuovo millennio vede il fondersi della tradizione ecumenica cristiana e dell'universalismo di Roma che diviene la Capitale rappresentativa dell'Impero (999), unificando Italia e Germania al tempo di Ottone III.

Nel Meridione coesistono influssi Arabi, Bizantini e poi Normanni, mentre nel Settentrione il sorgere dei Comuni provoca un grande frazionamento.

Il mosaico risplende a Venezia in S. Marco, legato a schemi compositivi ancora Bizantini, presenti anche in Sicilia.

La scultura diventa complementare all'architettura.

La miniatura romanica e l'oreficeria si completano in un bel clima di misticismo.

La solidità dell'arte Romanica si diffonde in tutta la penisola. La pittura spesso anonima, lascia documenti schematici ma suggestivi, con storie più aderenti alla realtà, rispetto alle estrazioni figurative Bizantine si distinguono tre epoche o periodi nello stile Romanico:

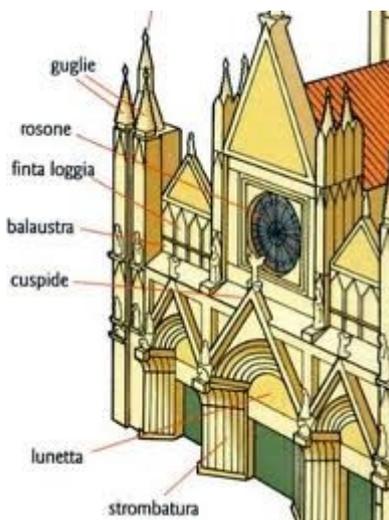
1. Primitivo (1000)
2. Elegante (1100 – 1180)
3. Tardo di tradizione (1180 - 1200)

La Chiesa per opera dei Benedettini di Cluny, tra la decadenza romana e la giovinezza selvaggia dei popoli nuovi, alimenta una civiltà nuova e produce un'arte che è fusione armonica di un'arte Romana, Bizantina, Cristiana.

Pura, severa, non rozza, ispirata al *Contempus Corporis*, non volgare come al primo impatto sembrerebbe, ma plastica e viva, è detta Arte Romanica o Romanza (come le nuove lingue fornite dal latino) perché dall'arte di Roma trae i principi elementari; oppure Longobarda o Lombarda, arte collettiva, specie l'architettura aderente alle nuove forme di vita sociale, allora intensamente vissuta dalle organizzazioni dell'epoca, ricca di senso realistico e di afflato religioso. Arte di popolo e canto corale religioso, in contrasto con l'arte Bizantina che è solo Imperiale e Aristocratica.

In Toscana preannunzia il Rinascimento.

## Arte Gotica o Ogivale



L'arte Gotica, gloriosa espressione del Medio Evo, è una evoluzione vivace dell'arte Romanica. Rappresenta l'affermazione della piena libertà del Cristianesimo dinanzi alla tradizione, per la sua competizione con i migliori momenti dell'arte antica. Segna il trionfo della Chiesa nell'arte, così come la potenza del papato, la fioritura degli Ordini religiosi, lo sviluppo delle Università.

La Somma di S. Tommaso, la Divina Commedia di Dante, segnano il suo trionfo nella politica, nella filosofia e nelle lettere.

E' l'arte del movimento vivo e nervoso, del sogno, dello slancio ascetico, della fede che intende salire fino a Dio.

Raffaello la chiamò *Gotica* in una lettera a Giulio II e così la chiamarono gli artisti del 500, per disprezzo del medio Evo e perché questa arte staccata dalle linee classiche appariva barbarica, forse per falsa derivazione dai Goti.

Questo termine universalmente accettato -Gotico- è preferito all'altro -arte Ogivale - (derivante da finestra ad arco acuto); terra d'origine la Francia, quest'arte fu portata in Italia dai Cistercensi, ma si estese anche al Nord.

Secondo i Paesi assume caratteristiche e nomi diversi:

- Gotico Francese
- Gotico Spagnolo
- Gotico Italiano

In Italia secondo le regioni, assume impronta diversa, le corporazioni laiche e gli ordini Monastici dei Francescani e dei Domenicani incrementarono il suo sviluppo, ognuno con caratteristiche proprie.

Sono fissate anche delle Epoche:

- Gotico Primitivo o Severo (1225 - 1300)
- Fiorente o Ricco (1300 - 1420)
- Tardo o Decorativo (1420 - 1500)

## **Il Rinascimento (<1300> 1400 – 1500)**



Dama con ermellino (Leonardo)

L'arte del Rinascimento che porta con sé l'avvenimento dell'Umanesimo, risale al 300, anzi a Cimabue e Giotto, perché già da allora sorse il fervore della rinascita, concentrato nello studio dell'arte Greco - Romana. Agli inizi presenta una fusione tra le forme medievali (coloristiche) e quelle dell'antichità (plastiche). Più tardi modifica l'ossatura dei monumenti, creando un equilibrio di forme che porterà l'arte Italiana alle più grandi realizzazioni.

A prescindere dalla cronologia, l'arte del Rinascimento nella sua evoluzione piuttosto lenta, abbraccia tre secoli:

- '300

- '400
- '500

In senso stretto però è riferita al '400 e '500, due secoli che si somigliano, avendo dei caratteri comuni e diversi, da non riuscire sempre agevole, distinguere con criterio nel tempo, autori e scuole che si possono confondere sia nell'uno che nell'altro.

## Il '400

Nel 400 l'arte subisce una radicale trasformazione, l'artista non è solo un esecutore ma anche ideatore dell'opera.

L'architettura rinascimentale è classica perché fa rivivere l'ordine e la perfezione, ha sommi artisti come il Brunelleschi.

La scultura è degnamente rappresentata da Jacopo della Quercia, Donatello, Verrocchio, che scolpirono candidi marmi e plasmarono bronzi, prima che Michelangelo creasse le sue grandiose opere.

Anche in pittura la creatività degli artisti fu eccellente. Fra i tanti pittori si distinguono Pier della Francesca, Masaccio, Paolo Uccello a cui si deve la prospettiva pittorica, Botticelli, Mantegna, Leonardo.



La battaglia di S.Romano (Paolo Uccello)

L'imitazione della purezza dell'arte antica, con l'invenzione e la genialità degli artisti, dettero vita all'arte Rinascimentale.

Il secolo si chiude con tre eventi fondamentali che avranno il loro peso:

- Morte di Lorenzo De Medici detto il Magnifico.
- Scoperta dell'America di Colombo
- Creazione prime tipografie, in seguito alla scoperta di Gutemberg (1440) dei caratteri mobili da stampa.

L'arte quattrocentesca ha il suo centro principale in Firenze, risente dell'influsso del Gotico, è aggraziata, calma, serena e religiosa. E' ispirata all'umanesimo cristiano per il quale il bello non è fine a sé stesso, ma è quel raggio che lascia scorgere Dio.

Il 400 è il momento politico della Signoria e del risorto individualismo, in un ambiente di pace e florido, in un clima di esaltazione dell'uomo come dominatore della natura, per mezzo del sapere ( pansofismo).

Fioriscono personalità artistiche originali e potenti, che rispondono alla sensibilità della massa,

aperta alle manifestazioni d'arte. Se il movimento umanistico nel campo della cultura letteraria comincia a sostituire gli ideali della fede cristiana, propri del Medio Evo, con la passione della cultura classica, pur ispirandosi al senso del bello, lo armonizza con la contemplazione religiosa, perché il sentimento della fede cristiana è ancora profondamente vivo e operante.

L'arte come la letteratura, fonde due caratteri con predominio del secondo:

1. Classico amore del bello, sobrio, elegante, inteso come aspirazione ideale delle strutture e delle forme, studio e imitazione dei classici antichi.
2. Realistico, studio cosciente e appassionato della natura, della vita, di sé stessi, con approfondimento della prospettiva, del gioco dei colori e del senso del volume.

Il 400 segna il suo trionfo col Brunelleschi in architettura e con Donatello in scultura, tuttavia entrambi non sono ancora usciti da ricordi Gotici.

## Il 500

Il 500 è in Italia "*secolo miserabile*" per la sua condizione politica ed economica, ma allo stesso tempo questo secolo miserabile, è esaltato per il suo dominio assoluto nell'arte.

L'arte è robusta, dinamica, classica e paganeggiante. Ha il suo centro a Roma, dove trova terreno favorevole nel mecenatismo dei papi. Il classicismo del 500 continua a sviluppare l'indirizzo del 400, raggiungendo il massimo splendore.

I principi dell'arte cinquecentesca sono:

- culto del bello fuori dalla trascendenza
- armonizzazione tra idea e materia
- padronanza della tecnica.

Fra lo studio dell'antico ed il realismo, si insinua il Platonismo, dovuto alla scoperta di nuovi capolavori Greci, che spinge all'emulazione dell'arte Ellenica e all'esaltazione dei suoi miti.

Quest'arte è meno serena di quella quattrocentesca, ma è più drammatica, pagana. Molto libera nei soggetti trattati è particolarmente proiettata verso il nudo.

Di questo secolo sono tre straordinari artefici:

1. Leonardo
2. Michelangelo
3. Raffaello



La Fornarina (Raffaello)

Tre espressioni di unica grande arte.

Michelangelo visse tanto a lungo da dominare fin oltre la metà del 500, condizionando il gusto artistico e determinando quell'arte di grande effetto - Il Manierismo - che di Michelangelo e anche di Raffaello, ha solo le forme, ma non più lo spirito creativo.

Roma ha in sé l'arte che affascina e la Cupola di S. Pietro è il simbolo di quel processo di trasformazione, che vede nel potente gioco chiaroscurale, il nascere di un nuovo modo plastico. Il Manierismo trova esempi nella Villa Farnese. La scultura vede Michelangelo dominatore assoluto e per la sua figura possente, condiziona molti artisti del tempo. In pittura il panorama è più vario, ma anche Raffaello risente talvolta della titanica impresa di Michelangelo, nella Cappella Sistina. Sulla loro scia operano:

- Andrea Del Sarto
- Il Pontormo
- Bronzino
- Il Rosso
- Correggio

Sulla Laguna si verifica l'avvento di una schiera di artisti che dipinge con la luce e col colore, a differenza della Scuola Toscana, dove primeggia il disegno. Tiziano, Tintoretto, sublimeranno un discorso già sentito del Giorgione.

## Il 600 secolo del Barocco



Barocco Veneziano

Il 600 è il secolo dell'arte Barocca (se deriva dal portoghese berrueca, significa perla scaramazzata), definita decadente ed indicata come degenerazione dell'arte classica.

Negativa per un verso, perché espressione di fasto e festosità e superficiale, ma positiva per altri aspetti. Rivela in sé un intimo disagio, la nuova teoria del bello, strano, stravagante, l'amore al classicismo e ai capolavori del 500, la spingono ad imitarli, per superarli con particolare occhio ai virtuosismi di Michelangelo e del Correggio. ma in omaggio all' anticlassicismo, reagisce alla maniera del tardo 500, rivelando estro e genialità.

Il Barocco si distingue in:

- Barocco classico, riconoscibile dalla ricchezza e nobiltà delle creazioni di vera poesia, romanticità ed espressione vigorosa.
- Barocco degenerare, indulge al gusto bizzarro e irrazionale, che si riscontra nella sua ansia del nuovo, nella sua più libera espressione, nell'ambiente storico, desolato della dominazione spagnola, con la sua tendenza alla cortigianeria, al fasto, all'esteriorità appariscente.

Il Barocco è esaltazione di animo e movimento, si spiega il suo aspetto di arte fastosa e teatrale, con

ricchezza di ornati, di scenografie romaniche. E' ricco di una propria interiorità, viva, generosa, ardita, specie quella che riflette la religiosità del popolo e non si accontenta più di affermare la Fede, ma enfaticamente la grida. La religione nel suo trionfalismo, induce gli artisti a creare opere altamente rappresentative e capaci di suggestionare e commuovere. Nell'architettura si riscontra un movimento di masse di chiaro scuro e lo stesso movimento realistico e di effetto si ritrova nella scultura e nella pittura. In quest'ultima una folta schiera di artisti, segue l'influsso dell'arte del Caravaggio. L'arte Barocca segna un secolo tormentato, in cui l'Europa elabora tutte le sue idee e prepara l'anima dell'uomo moderno, ansioso di liberazione e novità, che si affermerà poi con le molteplici e ardite esperienze della seconda metà dell' 800 e del 900.

### **Il 700 inizio del neoclassicismo**

Il 700 è un secolo freddino, privo di passioni, retorico, basso, servile, galante e cicisbeo. L'arte figurativa rispecchia questo stato d'animo.

Nella prima metà del secolo continua il Barocco che risentendo dell'influenza dell'arte francese, perde forza e grandiosità. Nell'acquisire una grazia equivoca diventa Barocchetto o Rococò.

Il Rococò è essenzialmente decorativo, finemente eseguito e con il senso delle proporzioni. Poiché è uno stile antico prende il nome di *Stile Luigi XV o Pompadour*. nella seconda metà del secolo rinasce lo studio dei modelli classici. Si assiste al ritorno delle semplici forme tradizionali e al sorgere del Neoclassicismo o Stile Impero, così chiamato nella sua ultima fase e così detto perché si afferma durante il dominio di Napoleone. E' una chiara reazione al Barocco e al Rococò e si rifà all'arte classica, nell'imitazione delle sue forme esteriori. Ma non sempre è chiaro il distacco fra queste tre forme d'arte perché i principi e i caratteri del Barocco e del Rococò, sono simili seppur non uguali e la severità Neoclassica per certi versi si fonde con la ricchezza aggraziata del Rococò. Il 700 è stato definito secolo anfibio, bifronte.

### **L'800 Neoclassicismo /Eclettismo Romanticismo/ Altri indirizzi**



Amore e Psiche (Canova)

Se arte è ispirazione, equilibrio, armonia, l'800 non la rappresenta granché con le sue imitazioni, le sue preoccupazioni intellettualistiche e per la scarsità di gusto.

Enorme sarà il suo travaglio che porterà questo secolo allo smarrimento, per giungere poi alla crisi dell'arte Contemporanea.

Il Neoclassicismo sorto nella metà del 700, si afferma nel periodo napoleonico, come reazione al

Barocco e Rococò. E' bello, è piacevole, è positivo, ma esagerando nelle imitazioni dei modelli antichi non porta nulla di nuovo. E infine per l'omaggio servile a teorie e regole elaborate in sede accademica, si impoverisce per divenire un'arte composta e fredda. L'Ecclettismo nasce dalla tendenza a fondere elementi classici con altri. E' ricco di fantasia, ma scarsamente originale, intento a raccogliere il buono dove si trova, porta alla riproposta di stili sorpassati o alla fusione dei medesimi, presentandosi con diverse forme e denominazioni:

- Neo - Paleocristiano
- Neo - Bizantino
- Neo - Romanico
- Neo - Gotico
- Neo - Rinascimento

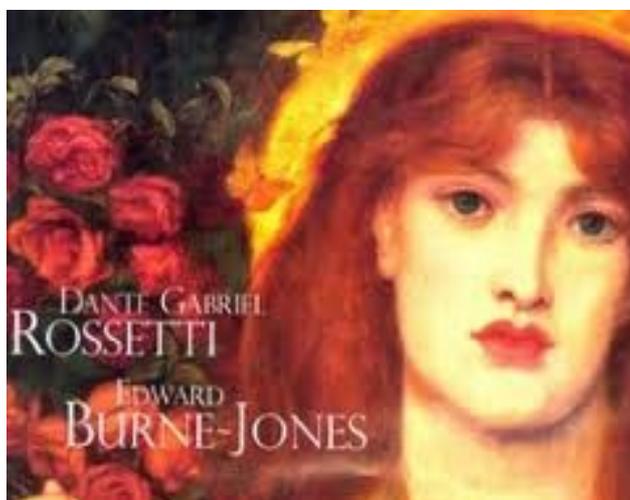
Non raggiunge un decente valore artistico, ma degenera nello Stile Floreale o Liberty.

Contemporaneamente l'interesse per la storia e l'aspirazione all'unità della Patria, dà origine anche nel campo dell'arte al Romanticismo, movimento grandioso che investe tutte le espressioni d'arte, che dà valore alla espressione immediata, come libera manifestazione del sentimento ed è esaltazione di quanto è primitivo, istintivo, spontaneo. E trae la sua ispirazione dalle tradizioni storico - religiose, specie del Medio Evo, dal Risorgimento, dal colore locale ed ha la sua espressione particolare in pittura.

Sorgono così :

- Preraffaellismo
- Impressionismo
- Luminismo
- Divisionismo.

I Preraffaelliti seguono quella tendenza e teoria pittorica che si propone di trovare la purezza del disegno e l'ingenuità dell'espressione in un pensiero mistico e moraleggiante. Questa reazione che parte da Roma ad opera dei *Nazareni* si rivolge ai grandi mistici del 400, specie alla spiritualità del Beato Angelico e alla soavità del Botticelli.



L'impressionismo, dal francese *impression*, vale a dire bozzetto, schizzo, non cura lo stile ma l'armonia dei colori, intende il verismo come superamento del vero, del reale e del sensibile, attraverso una arbitraria scomposizione e ricomposizione di esso con frattura sommaria ed essenziale, contro ogni tecnica tradizionale, per ottenere i valori puri, cioè non legati alle cose. Si ispira alla pittura dell'ultima romanità ed assume una forma rapida, dai contorni imprecisi, con bruschi accostamenti di colore e di forme chiaroscurali. Vengono ottenuti effetti sorprendenti con la fusione del moto- luce- colore.

Il Luminismo è lo stesso impressionismo, è ricerca e conquista della luce.

Il Divisionismo si ricollega all'Impressionismo e al Luminismo, in quanto è corrente pittorica che ricerca la funzione costruttiva della luce, ma si differenzia nel modo di concepire la realizzazione della luce.

E poi c'è la Scuola dei Macchiaioli e la Scuola Napoletana.

## Il 900

### Nuove esperienze e altrettanti smarrimenti



Merda d'artista (Piero Manzoni)

Il 900 arriva con il vento innovatore di messaggi di Corrente Oltralpe!

Reagisce all'arte edonistica, accademica e materialista dell'800, ma si smarrisce in una confusione di indirizzi, degna della crudeltà del consumismo e della esasperata sensibilità moderna.

Spesso ci si imbatte in arte simbolica, vana, anarchica, industrializzata, lontana dal pubblico, sostenuta da tecniche bizzarre e formulette ingrate alla storia dell'arte.

Quest'arte diviene indefinibile e deplorable, specie quando è pornografia.

La varietà di *tendenze e correnti* per lo più importate, è così vasta da rendere difficile e pericoloso classificare un artista o un'opera. Se per diciannove secoli sono bastati pochi termini per classificare sviluppi e differenze d'arte, d'ora in poi la serie degli *ismi* iniziata nell' 800, diventerà infinita.

Il 900 è un secolo intensamente travagliato, è crollato un mondo antico e un altro mondo ha tentato di far sorgere un'arte nuova, magari con più potenza creativa.

L'arte Contemporanea è in crisi?

Sì, per tremila anni il canone fondamentale dell'arte è stato capito quale interpretazione in bellezza della natura e l'opera d'arte è stata più travolgente quanto meglio si è avvicinata al vero, non copiandolo intendiamoci, ma interpretandolo liricamente.

Le ragioni della crisi dell'arte vanno ricercate nella crisi della civiltà moderna, con la sua *mistica dell'affarismo* e col suo fascino della confusione, col culto della venalità e dell'esibizionismo, con l'ossessione del nuovo a tutti i costi ed in particolare nell'influenza filosofica dell'idealismo e di quel suo deviato Marxismo, la cui concezione dell'arte come espressione libera e indipendente da qualsivoglia contenuto, ha autorizzato qualsiasi degenerazione e aberrazione, in nome dell'arte!

Un'arte mongoloide, che non ha tenuto conto dell'artista, il quale più che illustratore, deve essere

interprete, scopritore del suo tempo.

Quest'arte non ha tenuto conto che deve essere documento di vita in totale e non esclusivamente di aberrazioni e tragedie del proprio periodo.



La mano (Fernando Botero)

Dal 400 all' 800 ci furono tragedie, guerre, orrori, eppure l'arte pur riflettendo quelle situazioni, fu sempre composta, serena, equilibrata, armonica.

L'arte ha raggiunto la sua dissoluzione anche nel campo sacro, perché non è più linguaggio intelligente e corretto, non è più il canto libero dell'anima, perché troppi artisti hanno sbarrato il loro cuore all'Angelo Custode e troppo pochi sono mossi da mano divina!



Anonimo

E' considerato il pittore/poeta della sua epoca  
**BOTTICELLI L'ULTIMO GRANDE**  
**FIorentINO DEL '400**  
Trovò in Lorenzo Dé Medici il suo sostenitore



Nascita di Venere

di  
Jolanda Pietrobelli

Botticelli è l'ultimo in ordine cronologico, della schiera dei pittori fiorentini del 400, fu spirito inquieto e molto incline all'arte del disegno e del dipingere. Particolare pregio dunque la bellezza del disegno, della linea agile, lirica e musicale.

Botticelli lavorò molto, tanto da essere invidiato. Era pittore di talento e le sue opere mirabili non sfuggirono a papa Sisto IV che avendo fatto costruire la Cappella in palazzo di Roma, volendola dipingere ordinò che Sandro ne divenisse il capo. Questo lavoro gli dette fama.

Tanto a Firenze lavorò all'inferno di dante, lo mise in stampa, vi perse tempo rinunciando così ad altri lavori. Ci fu un periodo in cui abbandonò la pittura per seguire il Savonarola e non avendo entrate per vivere, precipitò in un grave disordine, ma trovò in Lorenzo de' Medici il suo sostenitore.

Botticelli era piacevole, burlone, amò molto gli studiosi d'arte, guadagnò molto e molto sperperò.

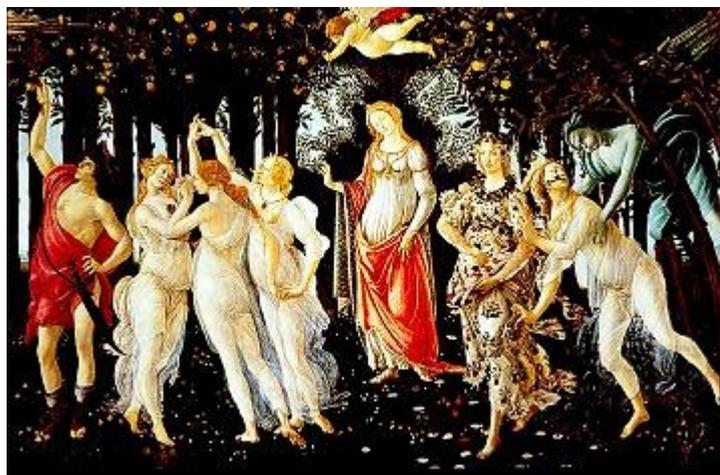
Le sue raffigurazioni mitologiche, le sue forme allegoriche risentono dello spirito paganeggiante del suo secolo, "La Primavera" è un esempio.

Nelle figure femminili egli infonde con amore del ritmo, del moto, della vita, la grazia leggiadra della ninfa, con la spiritualità della madonna. Botticelli è il pittore poeta della sua epoca.

Fra i quadri dipinti per Piero de' Medici si ricordano: La Giuditta, L'Adorazione dei magi, La

fortezza, la Madonna del Magnificat. Questo quadro in cui è visibile l'influenza religiosa della sua protettrice -Lucrezia Tornabuoni - esprime una elevazione spirituale mai raggiunta in altre madonne.

Opere celebri: La nascita di Venere, Marte e Venere, Primavera, Pallade e il centauro.



La Primavera

In queste opere sotto forma del simbolo e dell'allegoria, rivestiti con i costumi del XV sec. Sandro celebra e consacra l'ideale umanistico, toccando l'apice della sua espressione.

Linearista squisito, maestro del colore, fuse le celesti dolcezze del Cristianesimo con l'idealismo pagano. Abile nell'arte fu anima un po' cialtrona ma molto generosa. Esuberante, inquieto e stravagante, era ribelle alle convenzioni ed era molto individualista.

Correva là dove si facevano barricate, si gettava in ciò in cui credeva e non esitava per questo a sacrificare il lavoro, per quanto da esso poi tornava.



La Venere

Il vecchio De Medici che credeva nel suo talento, più volte lo rimise in carreggiata, procurandogli lavoro e dignità. Sandro così armonico nelle sue opere e così disorganizzato nel suo essere, trovò il modo di morire vecchio, inutile e solo, all'età di 78 anni. Fu sepolto l'anno 1515 in Ognissanti di Firenze. La sua opera prepotente e bella, offre la bontà, la generosità e la solarità di questo grande pittore.

STRAORDINARIO EVENTO AL PALAZZO BLU  
IL GRANDE SPAGNOLO LASCIA SEMPRE IL SEGNO

# MOSTRA DI PICASSO A PISA

IL MITO HA FIRMATO UN SECOLO DI STORIA DELL'ARTE  
IL RE DELL'ARTE MODERNA INVENTO' IL CUBISMO  
L'IMPORTANZA DELLE SUE DONNE NELL'ARTE



Claudia Beltramo Ceppi

di  
Jolanda Pietrobelli

Pisa ha ospitato lo scorso **14 Ottobre 2011** l'attesa mostra di Picasso, il maestro spagnolo che ha firmato un secolo di storia dell'arte.

L'esposizione è durata tre mesi, si è chiusa il 29 Gennaio di questo anno.

Palazzo Blu è il pregiato contenitore che ha ospitato 270 opere con le quali si è tracciato un profilo del più grande artista del 900.

La mostra curata da Claudia Beltramo Ceppi, ha offerto un importante catalogo pubblicato da Giunti Arte.

Genio incontrastato, affabulatore magico e stupendo, il diabolico malagueno detta legge dagli inizi dello scorso secolo e la sua arte si è imposta con la forza e la libertà del suo *creatore*.

Nell'opera è compresa una sorta di anarchia grazie a cui l'artista si associa e si dissocia dalle correnti senza alcun timore, ponendo la sua candidatura al di sopra di concetti e preconcetti.

Per Picasso la bellezza è sempre stata una nozione astratta che lui ha identificato con l'idea che gli uomini si trovano a subire.

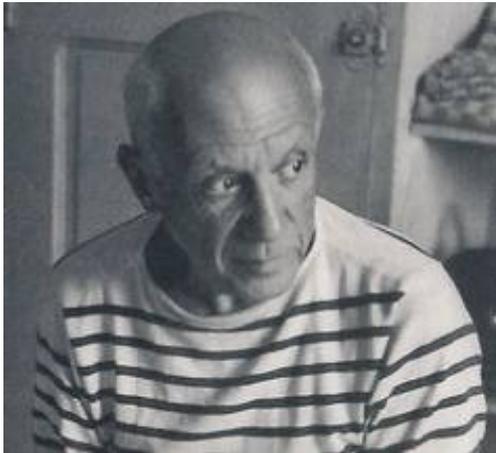
La bellezza è uno stato dell'anima, è spirituale e per Picasso l'anima non esiste, lo spirituale non ha senso. E di conseguenza canonizzare il bello in una forma composita, cristallizzandolo nella banalità del tradizionale per lui era una assurdità e denunciando la menzogna del *Trompè - l'oeil*, ha fatto scuola.

Tra le grandi manifestazioni della vita, tuttavia Picasso rappresenta una storia d'arte come espressione del proprio intelletto.

Lui il Re dell'arte moderna, ricreò nella sua opera la natura, dipingendo nuove cose con elementi

presi a prestito dalla realtà.

Il carattere aspro del suo Paese, così austero, si adatta perfettamente alla sua realtà, infondo il Cubismo non era proprio la negazione del reale, era l'affermazione di una nuova realtà.



Picasso



Maja

Lui non fu mai pittore astratto anche se i quadri cubisti sono stati spesso descritti come astratti ed invece sono proprio l'opposto perché rappresentano la massima concretezza e precisa descrizione delle forme.

Picasso si prese grandi libertà con la natura, la sottomise ma nel momento in cui pensò all'ermetismo propose le carte incollate.

Il Cubismo differisce dalla pittura di tradizione perché non è arte di imitazione, ma di concetto e tende alla creazione, rappresentando la verità concepita o la realtà creata, il pittore può dare l'impressione di tre dimensioni, può in un certo modo *cubicare*.

Il Cubismo fu un mezzo adatto all'espressione dei suoi sentimenti, con esso rifiutò i mezzi utilizzati da altri artisti, per piacere attraverso la seduzione di altro stile e la visione fu una realtà fisica data con l'immagine trasformata in opera d'arte.

Questo modo di espressione portò un vento di rivoluzione che spazzò l'accademico e si impose in tutta l'area della pittura francese, degli anni precedenti la Prima Guerra Mondiale.

L'istinto di Picasso giocato sulla mente, produsse una razionalità ingegnosa e di perfetta estetica.

Quest'arte strana, rivoluzionaria che ha preteso il mondo ai suoi piedi, si ricollega a quelle tradizioni antiche con cui ha dovuto lottare e da cui si è staccata in piena solitudine.

Lui ha dato spazio ad un'arte epica ed erotica, spoglia di ornamenti e banalità.

Apollinaire l'Eretico Sapiente, divise il Cubismo in quattro fasi:

- *Cubismo scientifico*: la prima delle tendenze pure. E' l'arte di dipingere complessi nuovi tolti da una realtà non tanto di visione quanto di conoscenza. Dalle tele scientifiche l'accadimento visivo e aneddótico è stato eliminato.
- *Cubismo fisico*: è l'arte di dipingere nuovi raggruppamenti, con elementi tolti in massima parte dalla realtà visibile. Fa capo al Cubismo per la sua disciplina costruttiva. Il suo avvenire è come una pittura di storia, la sua funzione sociale è chiaramente delineata, ma non si tratta di arte pura. Il soggetto si configura con le immagini.
- *Cubismo orfico*: è l'altra grande tendenza della pittura moderna, è l'arte di dipingere complessi nuovi con elementi presi non dalla realtà visibile, ma interamente creati dall'artista e da lui dotati di una potente realtà. Le opere degli artisti orfici debbono presentare simultaneamente un godimento estetico puro, una costruzione che cada sotto i

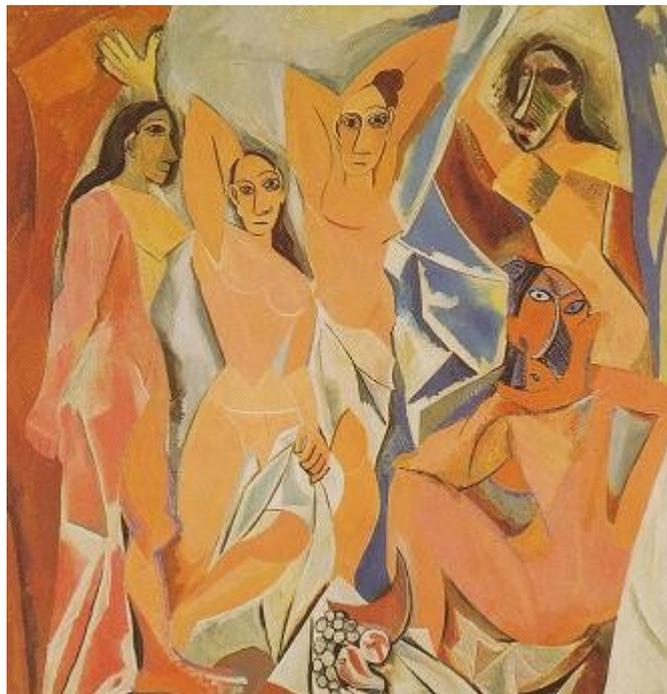
sensi e che abbia un significato sublime, vale a dire che il soggetto è arte pura.

- *Cubismo istintivo*: è l'arte di dipingere nuovi raggruppamenti ricavati non dalla realtà visibile ma da quella che l'istinto e l'intuizione suggeriscono all'artista. Il cubismo istintivo comprende un numero elevato di artisti. Derivato dall'Espressionismo si estende a tutta l'Europa.

Da questo ultimo gruppo Apollinaire esclude Picasso.

La riuscita di Picasso nello spazio classico, fu il modo con cui ridusse lo spazio tridimensionale al piano pittorico. Questo modo di fare arte ha fornito all'espressione plastica un mezzo per trasmettere esperienze visive dell'artista lontano dall'urgenza delle necessità imitative e illusionistiche, tant'è che nell'arte plastica si è chiamati a leggere i segni e non certo il riflesso della natura.

Picasso con l'estetica cubista ha trasportato la pittura in scultura, osservando *Le Damigelle D'Avignone* ce ne accorgiamo.



Le Damigelle d'Avignone

Immorale, anticonformista, fu il più cubista tra i pittori e gli scultori. L'esigenza della forma libera nello spazio lo condusse al cubismo, stimolandolo ad esprimere sulla tela la sensazione di volume. Probabilmente sperimentò la scultura per un confronto, una verifica con se stesso.

Cosa fu il cubismo per Picasso? Un periodo di vita in cui si raccolse e si mortificò, una sorta di vendemmia delle proprie esperienze fuse e combinate assieme.

Si trovò a sviluppare dieci anni di logica in un periodo compreso tra il 1906 ed il 1917, dieci anni di intuizione più stilistica che poetica, un periodo dichiarato dallo slogan: *Io non cerco, trovo!*

Rubò i collages a Braque, sviluppò periodi diversi definiti *negro, ermetico, sintetico e analitico*.

L'Arte Negra è posta tra le ascendenze del Cubismo Analitico, per il fatto che i Primitivi o gli Africani usavano forme sfaccettate, dove i piani di intaglio erano separati tra loro da una linea ben visibile e ferma.

Contrariamente a quanto molte volte è stato detto, non subì esattamente le influenze dirette dell'Arte Negra, Picasso era alla ricerca di una forma artistica schematica e strutturata e i suoi riferimenti erano più diretti verso l'Arte Iberica, Preromanica, rude, scarna e selvaggia.

Fu nella fase Cubista Analitica, breve per la verità, che Picasso e Braque vollero verificare fino a che punto si potevano spingere le ricerche di Cézanne, considerato precursore perché sviluppò le sfaccettature dispiegate su una superficie piatta.

Affascinava l'idea di rappresentare oggetti tridimensionali in due sole dimensioni, senza peraltro che la tridimensionalità venisse svilita e allo stesso tempo conservare l'idea della superficie rappresentativa piatta.



Guernica l'opera più famosa

Picasso rinunciò alla prospettiva convenzionale e ad ogni pretesa illusoria, mostrando le sue esecuzioni da molteplici punti di vista.

Si può considerare il Cubismo Analitico come ultima manifestazione di quello spirito naturalistico che sottolineò tanta parte dell'espressione artistica, verso la fine del XIX secolo, se non addirittura con lo sviluppo logico della Pittura Accademica dei Solans.

Il Cubismo di Picasso è stato l'evento delle cose trovate.

Picasso, dunque ha sconvolto le regole dell'arte, distruggendo l'idea tradizionale dello stile e obbedendo invece ad una intima esigenza di verità espressiva, la sua.

Esiste di Picasso un materiale non figurativo, la sua poesia, i suoi saggi grazie ai quali è possibile accostarsi di più alla sua pittura.

Brillante, fantasioso, prepotente, orgoglioso e dissacrante, i suoi scritti sono drastici, allegri, feroci ed anche furiosi ed insieme intelligenti e stupidi.

La sua produzione letteraria gli è vibrata dentro al ritmo della sua pittura.

Per comprendere Guernica non va perso di vista *il Sogno e menzogna di Franco*. Picasso iniziò a scrivere fregandosene dell'ortografia, regole grammaticali e parole non avevano nulla a che vedere con la sua personalità. Leggendolo vanno individuate le parole e le immagini, vanno poi isolate dal contesto per arrivare a tollerare la struttura centrale del testo.

Gastronomia, spagnolismo, crudeltà, istinto, sesso: la gastronomia è evidente in lui che ha gusti semplici e mediterranei, lo spagnolismo introduce la sua arte al sentimento etnico popolare che è presente in tutta la sua opera.

L'istinto, la crudeltà ed il sesso sono suoi veri stati emozionali che esaspera in arte tra il 1925 ed il 1935, un periodo difficile della sua vita che segna la rottura con Olga. Irritato e turbato mescolò con evidente faciloneria sesso, crudeltà e sadismo.

I simboli fallici e la figura femminile divengono forme inquiete di aggressività, desiderio e vendetta si stravolgono nell'assurdo sviluppo delle parti sessuali nelle quali lui concentra aridità, repulsione e offesa.

Nell'opera *Sogno e menzogna di Franco* si trovano furore brutalità, violenza, esasperazione e tutti i risentimenti sociali da denunciare lo sfregio violento di sogno e menzogna al grido di Guernica.

### ***Le compagne di Picasso***

Per ogni donna ha trovato un linguaggio artistico diverso e spesso i suoi cambiamenti di stile coincidevano con i mutamenti dei suoi sentimenti.

Ad eccezione di Eva e di Jacqueline, Picasso si è sbarazzato delle sue donne con i figli avuti da loro.

Clamorosa Françoise che lasciando l'artista pubblicò nel 1965 un memoriale esplosivo sulla loro vita a due.

Fernande Olivier prosperosa e sensuale, ha diviso con Picasso gli anni della fame. E' morta nel 1966 e ha scritto un commovente libro sull'artista.

Eva a lei è dedicata la bellissima serie di ritratti cubisti con le scritte *Ma jolie*. Morì nel 1916, era gravemente malata di tubercolosi.

Olga ballerina russa, piuttosto insignificante, sposata nel luglio del 1918, i ritratti a lei dedicati sono dell'accademico Picasso. Gli dette un figlio Paulo. Morì nel 1955.

Maria Teresa Walter, svizzera, diciassette anni, fu la sua ombra dal 1933 al 1936. Non venne mai presentata ufficialmente.

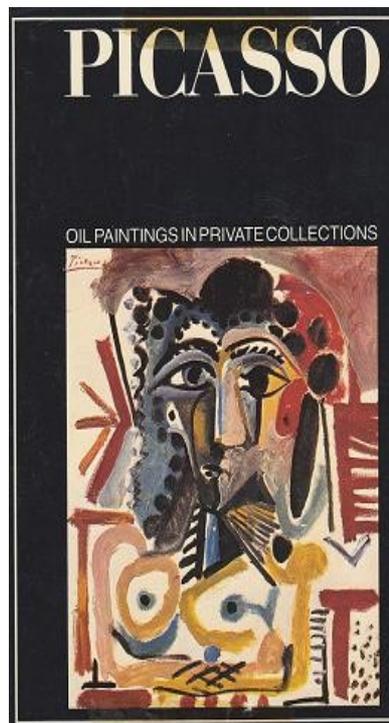
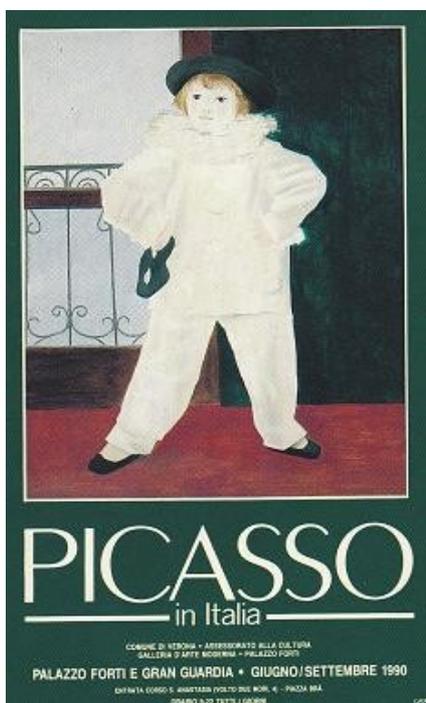
Lei fu la musa ispiratrice dei ritratti più dolci e malinconici. Gli dette una figlia Maya.

Dora fotografa, legata alla cerchia di Breton, intellettuale inquieta visse con Picasso dal 1936 al 1944. I ritratti ad essa dedicati sono i più belli.

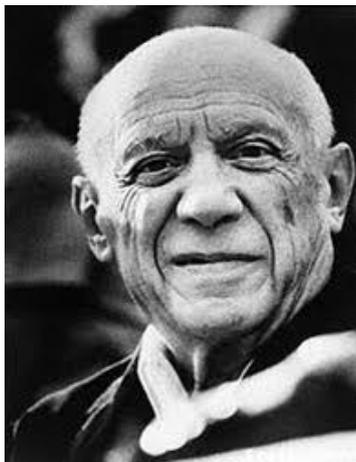
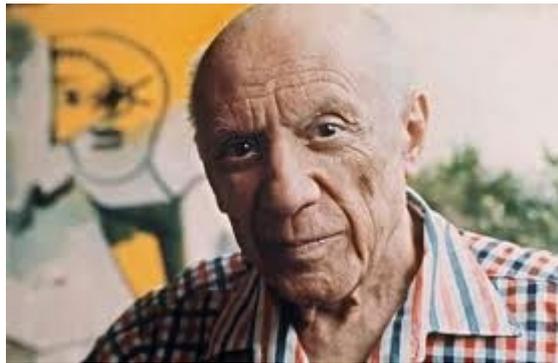
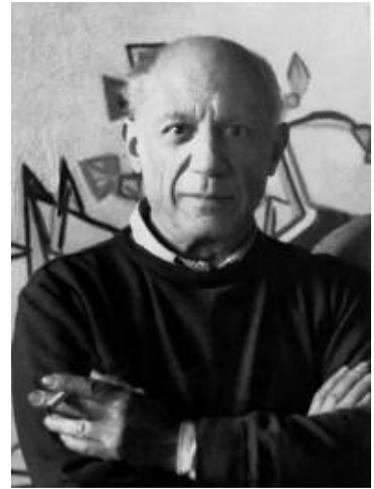
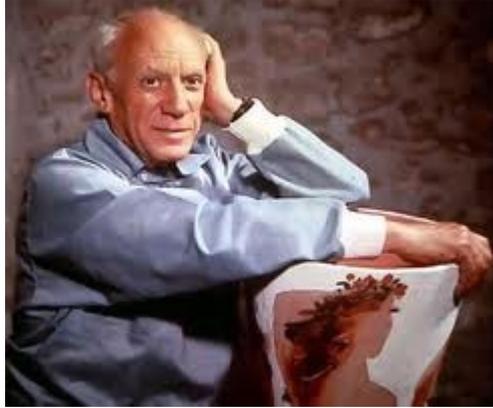
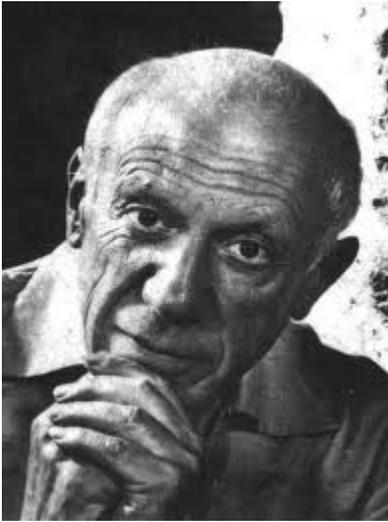
Françoise Gilot scrittrice, pittrice, criticò gli dette due figli Claude e Paloma.

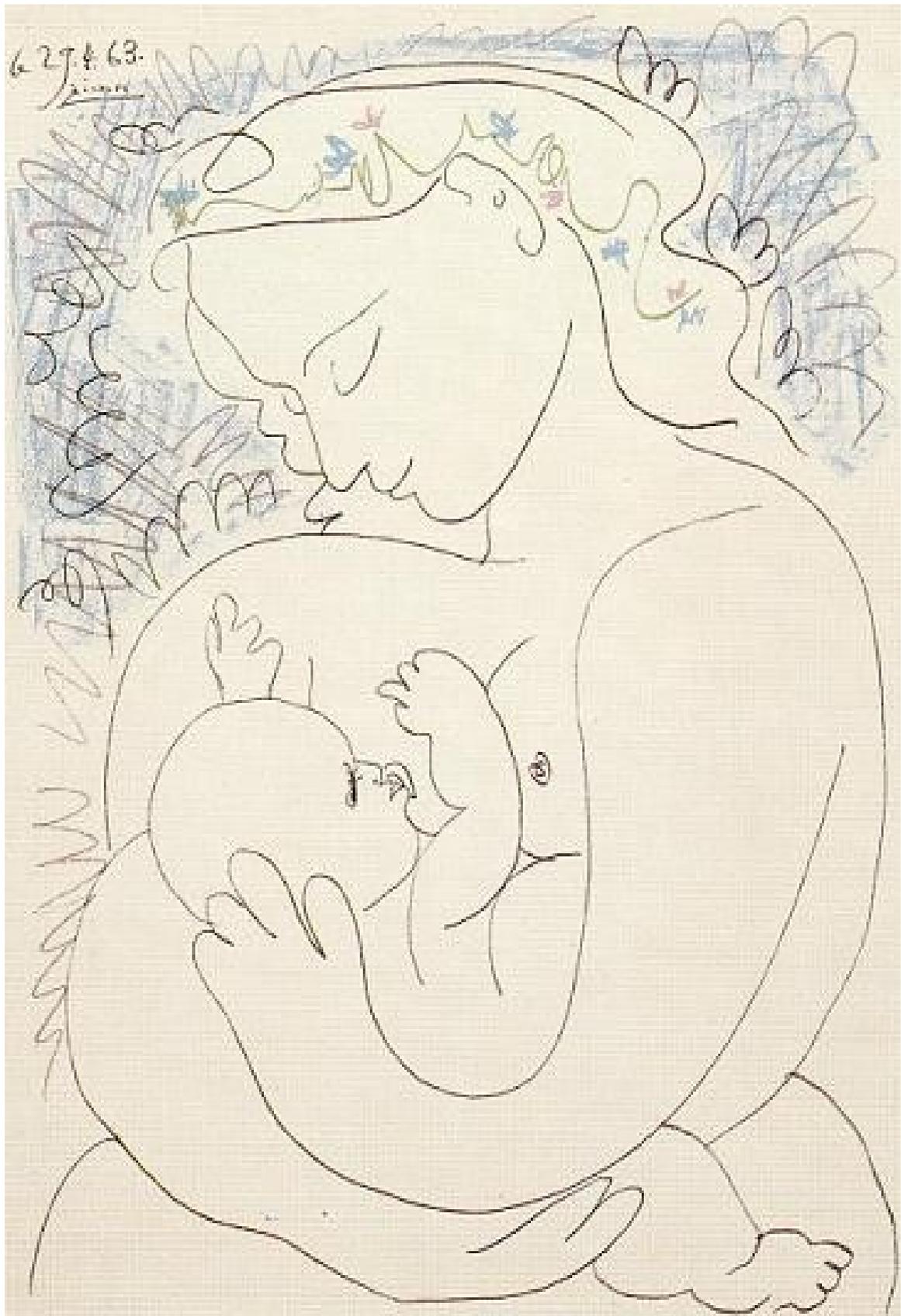
Jacqueline Roques fedele, paziente compagna della sua vecchiaia, divorziata con una figlia, gli è stata vicino fino alla morte, poi si è uccisa.

Egoista qualche volta tenero, ma molto collerico ha amato a modo suo le donne e i bambini gioie e dolori della sua vita.



ALBUM -PICASSO

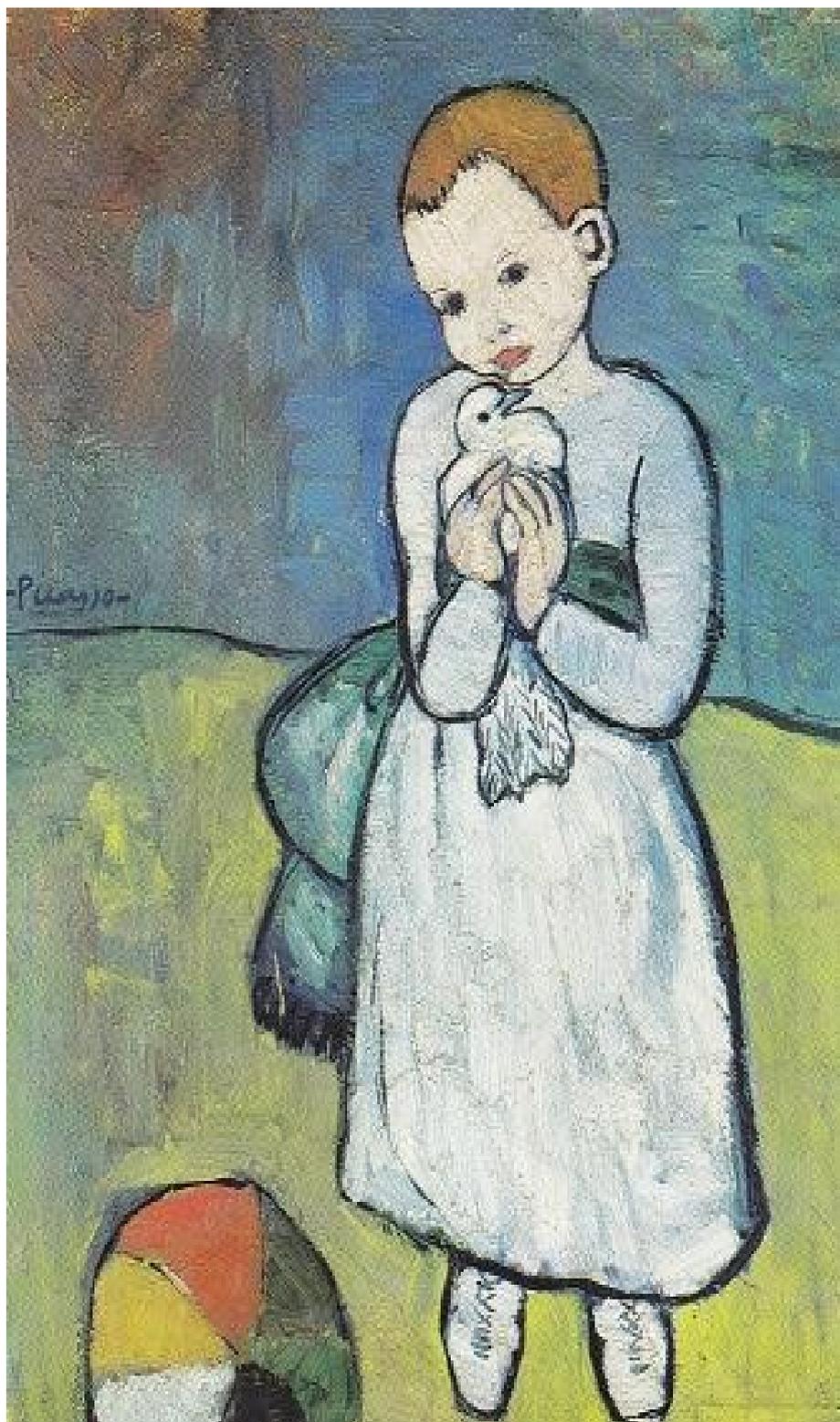




Maternità 1963



La colombe du Festival de la jeunesse



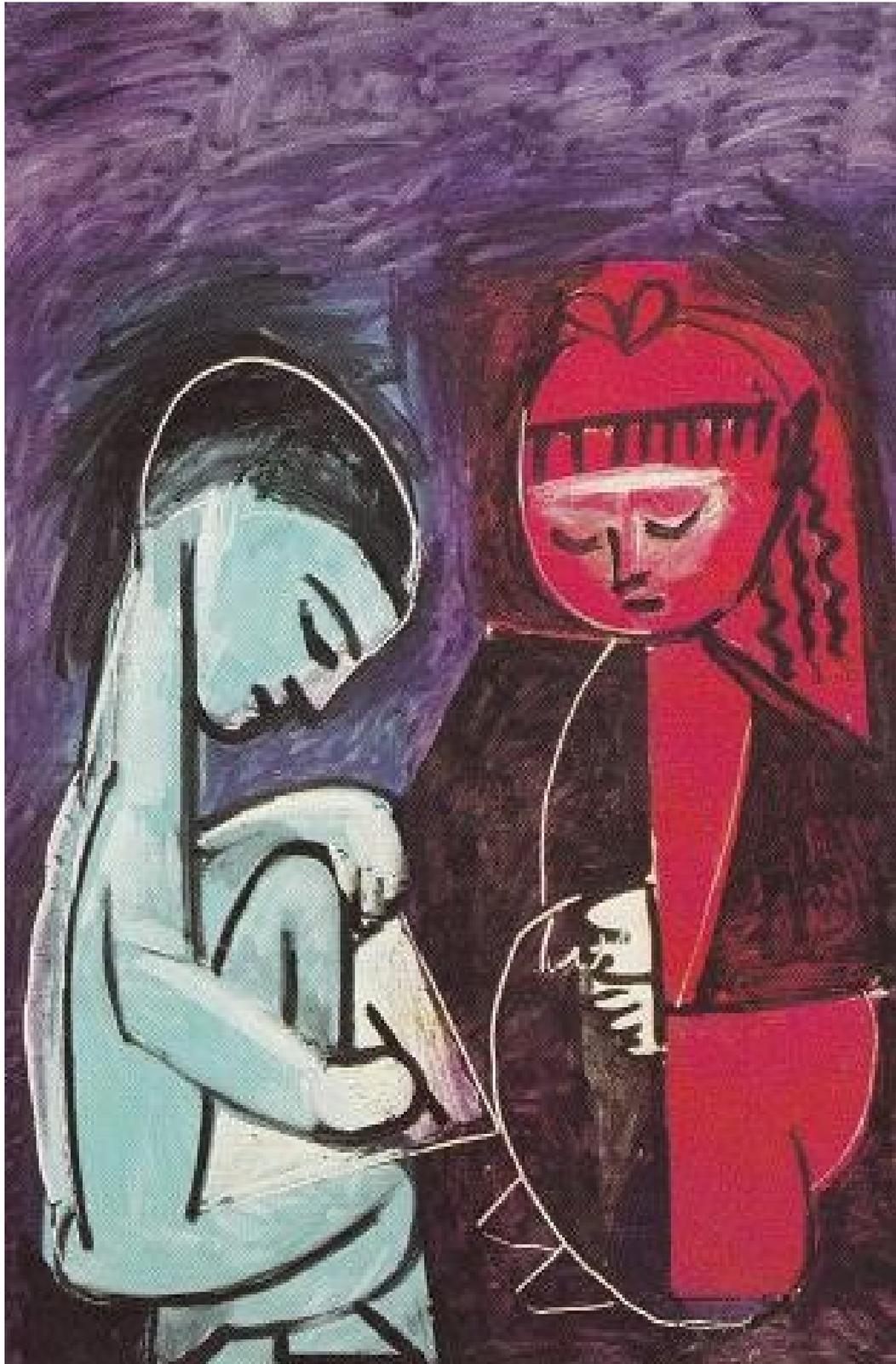
Fanciullo con colomba 1901



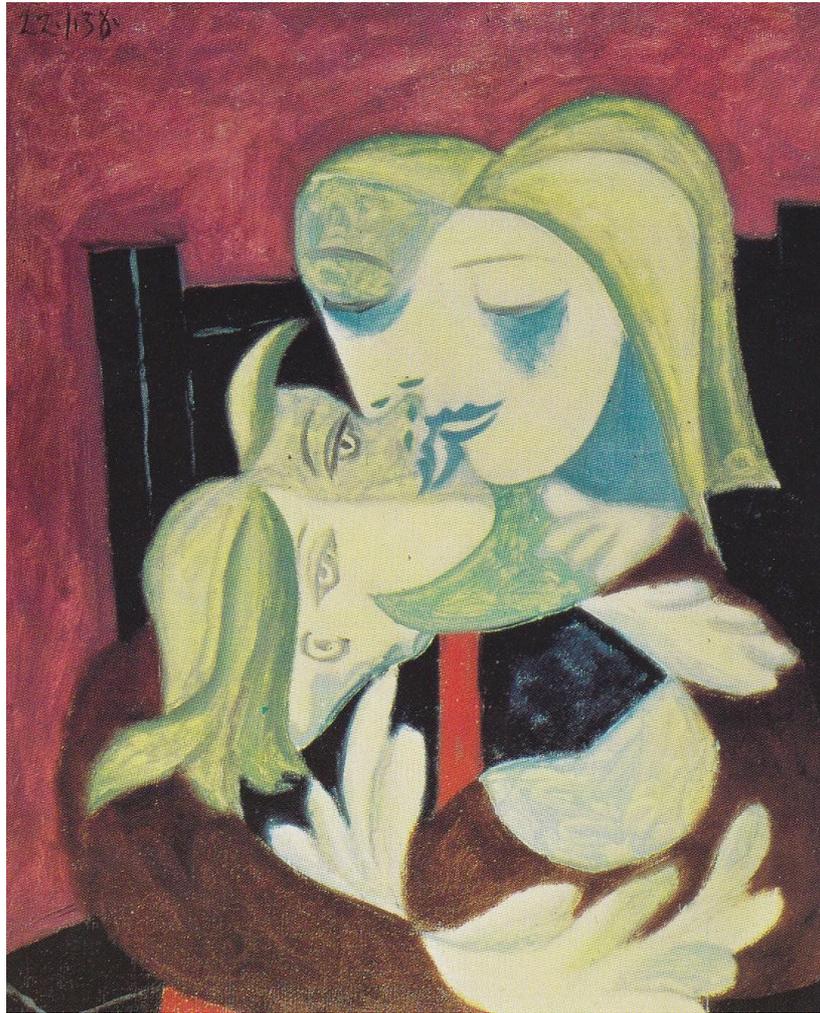
Dora 1938



L'innamorato 1960



Due fanciulli 1952



Maya con bambola



Madre e figlio 1905

## Dall'al di qua all'al di là

- 1881 Picasso nasce a Malaga il 25 ottobre alle ore 23,15.
  - 1884 Nasce la sorella Lola.
  - 1887 Nasce l'altra sorella Conchita che muore dopo soli quattro anni.
  - 1891 Picasso a la Coruna, si iscrive all'Istituto Da Guarda.
  - 1892 Inizia gli Studi Medi
  - 1894 Rivela la sua genialità tanto che il padre gli affida la propria scatola dei colori
  - 1895 A quattordici anni frequenta la Scuola D'Arte di Barcellona.
  - 1896 E' ammesso all'Accademia Reale S. Fernando di Madrid. nello stesso anno apre il primo studio a Barcellona.
  - 1897 Sbalordisce insegnanti e allievi superando brillantemente la prova di ammissione al Corso Superiore dell'Accademia.
  - 1898 Si ammala di scarlattina.
  - 1899 Incontra Sabartès che diventerà amico inseparabile e segretario. Frequenta la Birreria Els Quatre Gats, ritrovo degli intellettuali d'avanguardia.
  - 1900 Primo soggiorno parigino. La rivista Joventut di Barcellona pubblica i suoi primi disegni.
  - 1901 Picasso ha vent'anni. Stabilitosi a Madrid contribuisce alla fondazione della rivista "Arte Joven". D'ora in poi si firmerà solo Picasso. Al suo secondo viaggio a Parigi organizza la prima mostra, conosce Max Jacob, inizia il Periodo Blu.
- 1902 Terzo viaggio a Parigi.
- 1903 Ritorna a Barcellona.
- 1904 Definitivamente a Parigi comincia la sua vita sul Bateau - Lavoisier (cinque anni) e qui conclude il Periodo Blu. Incontra Apollinaire, inizia il Periodo Rosa. Conosce Fernande Olivier. Nascono le prime sculture.
- 1905 Viaggio in Olanda.
- 1906 Conosce Matisse.
- 1907 Nasce l'opera che segnerà il primo passo verso il Cubismo: Le damigelle d'Avignone. Per mezzo di Apollinaire conosce Braque.
- 1908 Organizza nel suo studio il celebre banchetto in onore del Doganiere.
- 1909 A ventotto anni inizia il Cubismo Analitico.
- 1910 Estate a Cadaques con Fernande e Derin.
- 1911 Prima mostra americana alla galleria 291 di New- York.
- 1912 Inizia il Cubismo Sintetico. Conosce Eva.
- 1913 Muore il padre.
- 1914 Scoppia la guerra, Picasso rimane solo a Parigi.
- 1915 Dipinge ritratti naturalistici.
- 1916 Natale a Barcellona
- 1917 Cocteau lo convince a collaborare ai Balletti Russi. A Roma conosce Olga Koklova che sposterà un anno dopo.
- 1918 Sposa Olga.
- 1919 Picasso dipinge tante nature morte. Si reca a Londra.
- 1920 Inizia il Periodo Neoclassico.
- 1921 Ha quarant'anni, nasce Paul il primogenito.
- 1922 A Parigi viene presentato L'antigone di Cocteau con scene di Picasso.
- 1923 Dipinge il ritratto della mamma.
- 1924 Dipinge le scene di Mercurio e nell'estate inizia la serie delle nature morte.
- 1925 Partecipa alla prima mostra surrealista.
- 1926 - 1929 Passa i suoi periodi estivi a Juan les Pins
- 1929 Dopo quindici anni riprende l'attività di scultore.
- 1930 Amplia il Castello di Boisgeloup per coltivare il suo interesse per la scultura.
- 1932 Conosce Maria Terese Walter
- 1933 Visita a Barcellona.

- 1934 Ha cinquantatré anni, Maria Teresa lo rende padre di una bambina Maya.
- 1935 Si separa definitivamente da Olga. Sabartés diviene ufficialmente il suo segretario.
- 1936 Scoppia la guerra Civile in Spagna. Picasso si schiera con i repubblicani. E' nominato Conservatore al Prado. La sua nuova compagna è Dora Marr.
- 1937 Esegue le due grandi incisioni " Sogno e menzogna di Franco" e poi dipinge Guernica.
- 1938 Muore la mamma.
- 1939 Mostra a New - York.
- 1940 Rientra in Francia si stabilisce a Parigi fino al termine della guerra.
- 1944 Ha sessantatré anni. Entra nel Partito Comunista dopo la liberazione di Parigi.
- 1945 Si dedica alla litografia.
- 1946 La sua nuova compagna è Françoise Gilot. A Vallauris inizia l'epoca della ceramica.
- 1947 Diviene padre di Claude.
- 1948 Va in Polonia a Varsavia e partecipa al Congresso Mondiale Della Pace.
- 1949 Nasce Paloma.
- 1950 Espone alla Biennale di Venezia
- 1951 Viaggio a Roma
- 1952 E' l'anno di due grandi composizioni che esegue per la Cappella di Vallauris La Pace e La Guerra.
- 1953 Grandi mostre retrospettive a Lione, Roma, Milano, S.Paulo.
- 1954 Incontra Jacqueline, esegue le quindici variazioni sulle donne di Algeri.
- 1955 Muore Olga.
- 1957 Retrospettiva a New - York.
- 1958 Muore la sorella Lola. Murales per l'Unesco. Acquista Il Castello in Provenza.
- 1959 Retrospettiva a Londra.
- 1961 Si trasferisce a Mougins
- 1963 Picasso ha ottantadue anni. A Barcellona si inaugura il Museo che porta il suo nome.
- 1964 Mostra in Canada e Giappone
- 1966 In omaggio ai suoi ottantacinque anni viene organizzata a Parigi una grande mostra retrospettiva.
- 1970 Esposizione ad Avignone della produzione 1960 - 1970
- 1971 Ha novantanni gli viene conferita la cittadinanza onoraria di Parigi un omaggio questo riservato a pochissime personalità. In Spagna si tributa un grande omaggio nazionale al maestro che però non partecipa ai festeggiamenti.
- 1972 Esposizione degli ultimi disegni
  - 1973 All'età di novantadue anni Picasso muore alle ore 11,40 del mattino, domenica 9 aprile nella Ville Notre Dame de vie a Mougins sulla Costa Azzurra, confortato dalla moglie Jacqueline Roque.

## **NOTA**

Nel 1904 realizzò per se stesso la sintesi di tutta la storia dell'arte in un modo panoramico e totale. Dopo una zona neutra (1896) visse uno studio Ellenistico che va dai quattordici ai diciassette anni, seguì il Periodo Gotico fino ai diciannove anni e poi il Periodo Barocco fino ai ventuno anni.

I due anni conclusi nel periodo barcellonese (1902 - 1903) costituiscono la pienezza di questo dominio panoramico da cui nascerà il Picasso di Parigi.

## **Gli avvenimenti dell'epoca**

- 1881 La Francia occupa la Tunisia. Nasce Picasso
- 1882 La Triplice alleanza tra Germania, Austria e Italia
- 1883 Costruzione del Canale di Panama
- 1885 Congresso di Berlino
- 1886 Inizia il regno di Alfonso XIII in Spagna
- 1888 In Germania Guglielmo II è Imperatore
- 1903 1° volo dei Fratelli Wright
- 1904 E' guerra tra Russia e Giappone

1906 Traforo del Sempione  
1908 Triplice intesa tra Inghilterra, Francia e Turchia  
1914 Eccidio a Serajevo. Prima Guerra Mondiale  
1917 Rivoluzione Russa  
1918 Fine della Prima Guerra Mondiale  
1919 Conferenza Della Pace a Parigi  
1920 Nasce la Società delle Nazioni. In Russia termina la guerra civile.  
1922 Marcia su Roma. Nasce l'URSS.  
1924 Muore Lenin. Delitto Matteotti.  
1925 Hindenburg è presidente della Repubblica tedesca.  
1929 Crollo alla Borsa di New - York  
1933 Hitler diventa Capo dello Stato.  
1936 Scoppia la guerra civile in Spagna e si conclude l'anno successivo.  
1937 Hitler invade la Polonia. Inizia la Seconda Guerra Mondiale che durerà fino al 1945.  
1949 Mao proclama La Repubblica Popolare in Cina.  
1950 Guerra in Corea.  
1953 Muore Stalin.  
1956 Lancio del 1° Sputnik. Rivolta in Ungheria.  
1957 Gagarin 1° uomo nello spazio  
1958 Inizia il papato di Giovanni XXIII.  
1962 Concilio Vaticano.  
1963 Assassinio del Presidente americano Kennedy. Muore papa Giovanni XXIII  
1969 Primo uomo sulla Luna.  
1973 Accordi di pace per il Vietnam. Muore Picasso.

Un'intervista a cuore aperto l'artista fiorentino parla di sé  
**FLORIANO D'AURIA LA MUSICA**

## **IL BEL CANTO LA VITA**

Architetto musicista compositore.

I percorsi spirituali: Meditazione Reiki



Foto 1



Foto 2

di

Jolanda Pietrobelli

Per questo periodico dedicato interamente all'arte nelle sue molteplici espressioni, pensando alla musica, altro aspetto dell'arte e precisamente al "bel canto", non ho avuto dubbi sulla scelta del personaggio da "taggare" sulla nuova creatura: **Art... News**.

Si tratta di un giovane artista che conosco dagli inizi degli anni 80.

Abbiamo fatto diversi percorsi olistici assieme, abbiamo preso diversi masters assieme, ci siamo frequentati molto ed il filo conduttore della nostra amicizia continua, anche se oggi lui per motivi professionali è diventato un giramondo:

Floriano d'Auria, è il suo nome. L'ho bloccato nel camerino della mia fantasia.

Un'intervista fatta al volo siamo riusciti a combinarla.

**Architetto, musicista, compositore, artista controtenore, questo tanto per dare un'idea del personaggio che sei. Hai incluso nella tua vicenda umana anche dei percorsi spirituali che certamente hanno contribuito ad affinare sempre di più la tua sensibilità. Sei d'accordo su questo? Ti sono serviti al fine della tua professione?**

Sicuramente sì. Magari non mi è stato immediatamente utile nella professione, ma in ogni caso in questo percorso ho imparato la saggezza con cui guardare alle vicende della vita. Pensandoci meglio, il canto si basa principalmente sul respiro, e questo lo accomuna a molte discipline olistiche, tra cui il Reiki e lo Yoga.

**Hai una cultura di ampio respiro, ti è utile per il lavoro che fai?**

Sono convinto che la cultura sia sempre utile. Mi hanno insegnato fin da piccolo il detto "impara l'arte e mettila da parte".

Ci aggiungo una citazione biblica: "Getta il tuo pane sulle acque, dopo molto tempo lo ritroverai".



Foto 3

**L'amore per la musica ti ha colto molto giovane...però sei architetto, perché questa laurea e non subito il Conservatorio?**

Questo è dipeso soprattutto dalle mie vicende biografiche.

Alla tenera età di undici anni i miei genitori mi misero al pianoforte, e tutti i miei studi musicali all'inizio furono relativi a quello strumento.

Sostenni il mio primo esame di conservatorio (la licenza di teoria e solfeggio) mentre ero ancora al liceo. Poco dopo andai a studiare il pianoforte con un nuovo insegnante, il quale purtroppo non sapeva come prendermi, e nonostante volesse spronarmi allo studio ottenne il risultato di farmi allontanare dalla musica. Col senno di poi mi rendo conto che non è facile avere a che fare con un

adolescente nel periodo dell'esame di maturità.

Scelsi poi di iscrivermi all'università, ma la lontananza dalla città in cui vivevo all'epoca – ossia Pisa – e il conseguente pendolarismo mi resero difficile continuare a suonare. Provai anche a cambiare insegnante, ma per voler fare troppe cose rischiai l'esaurimento nervoso, e alla fine convenni che forse il pianoforte non era lo strumento adatto a me.

In seguito, mi ero ormai trasferito definitivamente a Firenze, iniziai a prendere delle lezioni di canto. All'inizio era quasi un gioco, ma poi, una volta laureato, per non avere rimpianti decisi di riprendere seriamente la musica, visto che in passato non ero riuscito a finire quel percorso di studi. Evidentemente la voce era il mio strumento predestinato, perchè in soli 3 anni ero già diplomato in Canto lirico!

Mentre preparavo l'esame di Armonia complementare, quello che al tempo era il mio insegnante mi fece appassionare allo studio della Composizione, e, visti i miei risultati, mi spinse ad iscrivermi anche a quel corso di studi. Morale della favola, sto per laurearmi anche in Composizione....

**Sei una persona molto umana e il mondo dell'arte non è proprio umano, ti crea problemi questa tua grazia dell'anima?**

Che bel complimento, la "grazia dell'anima"! Io ribalto la questione, affermando invece che il mondo dell'arte, così come tutti gli altri, è sinceramente e profondamente umano, nel senso di fallace, imperfetto e pieno di "anime senza grazia", come diresti tu. Per fortuna alcune persone a questo mondo possiedono anche le caratteristiche positive dell'essere umano, ossia l'amicizia, l'ascolto, la compassione. Non è facile trovarle, ma ce ne sono.



Foto 4



Foto 5

**Hai pensato di scrivere, oggi lo fanno tutti... un libro sulla tua vita?**

Sinceramente no, finora non mi è mai venuto in mente. Ma in futuro, chissà?

**Cosa significa per te essere artista?**

Mi vuoi mettere in difficoltà? È difficilissimo rispondere.

Che brutta vita sarebbe, se non ci fosse l'arte ad elevare l'animo umano!

Da parte mia, cerco di essere un buon interprete e di far star bene le persone che vengono a sentirmi in un concerto o in una rappresentazione.

Ma non è questo lo scopo ultimo dell'arte, far stare bene le persone?

**Tu ami anche le arti visive, quale è il pittore contemporaneo che senti più di altri?**

Sono ormai da tempo lontano dalle arti visive, non conosco le tendenze contemporanee. Ma in vari periodi della mia vita mi sono sentito vicino ad alcuni autori moderni. Ad esempio le geometrie di Mondrian, o la vibrazione cromatica di Van Gogh, o ancora la profondità del blu oltremare delle grandi tele di Yves Klein.

**Il tuo lavoro ti porta ad essere sempre fuori casa, che valore ha per te la tua casa?**

Un enorme valore! Quando sono via non vedo l'ora di tornare, e quando sono a casa cerco di goderne il più possibile.

**In pratica l'artista è un girovago, a parte la soddisfazione di conoscere sempre luoghi diversi, ma non ti viene la voglia ogni tanto di fermarti un po'?**

Magari potessi conoscere bene i tanti luoghi dove mi sono trovato a cantare! Purtroppo la maggior parte delle volte sono costretto a fare tutto di corsa: arrivo, concerto, partenza. Per necessità mi trovo a girare come una trottola, ma come ti ho detto prima non vedo l'ora di tornarmene a casa mia.



Foto 6



Foto 7

**Con il tuo impegno professionale, a parte i colleghi di palcoscenico, ti è difficile coltivare i tuoi amici?**

Detta così sembra che io sia sempre in teatro. Magari! La mia carriera è ancora all'inizio e purtroppo questa crisi non aiuta di certo.

Spesso mi son trovato a dover rifiutare degli inviti perchè ero via, ma quando ci sono cerco sempre

di frequentare amici ed amiche.

**Non sempre nel mondo artistico si trovano persone piacevoli e sensibili come del resto tu sei, i più sono esseri ordinari, con un bagaglio culturale molto scarso. A cosa è dovuto questo?**

Questo dell'appiattimento culturale è un problema generale, purtroppo siamo reduci da una trentina d'anni di strapotere della televisione commerciale che ha influenzato i modelli di riferimento e gli stili di vita.

Chi come me ha un bagaglio culturale più solido deve tener duro e cercare di trasmetterlo il più possibile, altrimenti ben presto andrà completamente perduto.

**Hai mai pensato alla regia?**

Stranamente non sei la prima persona che me lo chiede, anche il mio maestro di composizione ritiene che io abbia un senso innato del teatro e che potrei essere piuttosto credibile come regista.

Diciamo che non me ne è mai capitata l'occasione, ma se succedesse ammetto che potrei pensarci.

Sicuramente non è una cosa che mi andrei a cercare, visto che fare il regista è ancora più difficile che fare il cantante.

**Però essendo architetto...anche alla scenografia!**

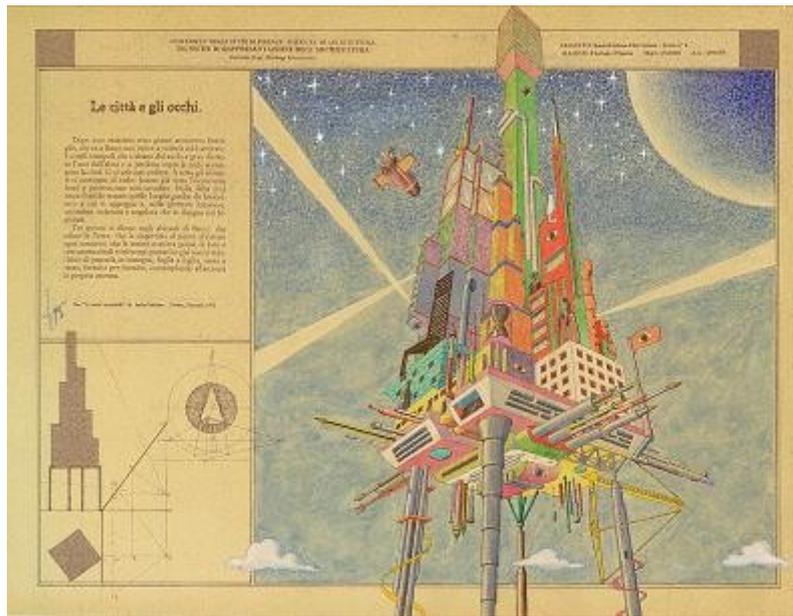
A questo in passato avevo pensato, e mi ero anche seriamente informato parlando con alcuni scenografi. Ma poi mi sono reso conto che non avevo i mezzi e gli strumenti per imparare un altro mestiere ancora (avevo già al mio attivo la laurea in architettura e il diploma di canto) per cui alla fine ho deciso di lasciar perdere.



Foto 8

**Quali sono i tuoi imminenti programmi?**

Un concerto solistico, uno spettacolo di danza contemporanea, gli ultimi esami in conservatorio, un giro di audizioni presso teatri ed enti lirici, infine la composizione di una breve opera per la tesi di composizione.



Disegno allegato: Floriano D'Auria, "Le città e gli occhi – Bauci" tecnica mista su cartoncino eliografico, 70x50 cm, 1995



Foto 9

## Brevi note

Dopo la maturità scientifica, si laurea con lode in **Architettura** presso l'Università degli Studi di Firenze. Nell'ateneo fiorentino insegna per diversi anni *Disegno dell'architettura* in qualità di *Cultore della Materia* presso la cattedra del prof Alessandro Bellini.

Durante gli studi universitari, lavora come cameriere presso il ristorante dell'hotel 4 stelle *Holiday Inn* di Firenze.

- Studia il **Pianoforte** fin da giovanissimo, con Lidia Salvadori, Nadia Pulvirenti, Stefano Conticello, Lorenza Mazzei, Lorenzo Pampaloni. Attualmente studia Lettura della Partitura con Flora Gagliardi presso il Conservatorio *Cherubini* di Firenze.

- Assiste i **Direttori di Coro** Anna Crabb, Gianni Mini, Valentina Peleggi; compie studi di direzione con Concetta Anastasi presso il Conservatorio *Cherubini* di Firenze.

- Studia **Composizione** con Damiano D'Ambrosio, Barbara Rettagliati e al momento con Riccardo Riccardi presso il Conservatorio *Cherubini* di Firenze. Ha al suo attivo esecuzioni a Firenze per *Il Genio Fiorentino*, e a Montepulciano per il *XXXIV Cantiere Internazionale d'Arte*.

- Diplomatosi brillantemente in **Canto** presso il Conservatorio *Venezze* di Rovigo come controttenore (mezzosopranista) sotto la guida di Steve Woodbury, si perfeziona con Gloria Banditelli, Kate Lafferty, Paul Esswood, Gianni Fabbrini; adesso studia con Donatella Debolini.

Debutta in teatro a Torino nell'operetta di Strauss *Il Pipistrello* (direzione Antonmario Semolini, regia Augusto Grilli) e come solista barocco partecipa al *Giulio Cesare* di Haendel diretto da Ottavio Dantone, regia di Alessio Pizzech. (Ferrara, Modena, Ravenna, Brema).

Diretto dai maestri Silvio Segantini, Gianni Mini, Nicola Paszkowski, Bettina Hoffmann, Federico Bardazzi, Michael Stüve, Gabriele Micheli, Joan Yakkey, Valentina Peleggi, Federico Maria Sardelli, Marco Berrini, Alessandro De Marchi, Riccardo Chailly, Gianandrea Noseda, collabora con svariate formazioni (madrigalistiche, cameristiche, lirico-sinfoniche), con un repertorio che spazia dal medioevo fino alla musica contemporanea, sostenendo anche parti solistiche in composizioni di Bach, Britten, Caldara, Carissimi, Lulli, Monteverdi, Mozart, Purcell, Pergolesi, Vivaldi.

- Collabora con la compagnia di **Danza Contemporanea** *Collettivo Cinetico* (Ferrara) per un breve studio presso *DNA Romaeuropa Festival*; è prossimo il debutto dello spettacolo *\*plek-* presso il festival *Inequilibrio/Armunia* di Castiglioncello (LI).

- È insegnante di svariate **discipline olistiche** (Reiki metodi Usui, Osho e Karuna, Usui-GioReiki, Karuna-Deva, Angel Channeling, Johre-Raku)

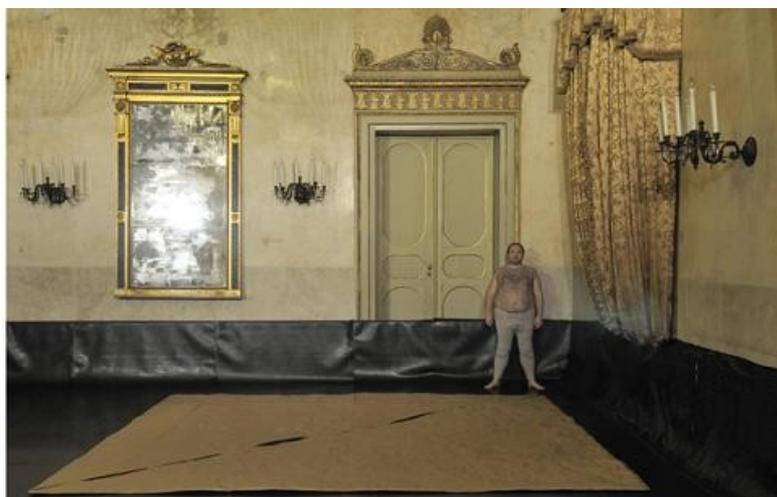


Foto 10



Foto 11

Foto:

- 1) Ensemble "Capriccio Armonico", dir. Gianni Mini, Spettacolo rinascimentale, costume di scena.
- 2) Teatro Comunale di Ferrara, costume di scena per "Giulio Cesare", 2011.
- 3) Ensemble "Capriccio Armonico", dir. Gianni Mini, Spettacolo rinascimentale, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.
- 4) Collettivo Cinetico, reg. Francesca Pennini, \*plek-, prova costumi. Foto di Francesca Pennini
- 5) Ensemble "Capriccio Armonico", dir. Gianni Mini, Spettacolo rinascimentale, Firenze, Palazzo Medici Riccardi.
- 6) Ensemble "Accademia dei Solleciti", dir. Steve Woodbury, Concerto di Natale, Firenze, Chiesa Evangelica Battista
- 7) Floriano D'Auria al pianoforte
- 8) Collettivo Cinetico, reg. Francesca Pennini, "Titolo futuribile", Roma, teatro Palladio, 2011. Foto di Achille Le Pera
- 9) Collettivo Cinetico, reg. Francesca Pennini, "Titolo futuribile", Teatro Comunale di Ferrara, 2011. Foto di Marco Davolio
- 10) Collettivo Cinetico, reg. Francesca Pennini, "Titolo futuribile", Teatro Comunale di Ferrara, 2011. Foto di Marco Davolio G. F. Haendel,
- 11) "Giulio Cesare", Accademia Bizantina, dir. Ottavio Dantone, reg. Alessio Pizzech, Teatro Comunale di Ferrara, 2011

Evgenij Evtušenko è poeta e romanziere russo

## UN AUTORE DI DENUNCIA

è stato giovane irrequieto e desideroso di conoscenze



Evgenij Evtušenko

È nato il 18 luglio 1933 a Zimà, una cittadina della Russia sorta nel XIX secolo intorno a una stazione della linea ferroviaria Transiberiana, figlio di uno studente di Geologia dell'Università di Mosca e di una nota cantante lirica. Evtušenko ha trascorso l'infanzia a Mosca. Durante l'invasione nazista avvenuta nell'estate del '41, la famiglia del futuro scrittore è in piena crisi, il papà lo abbandona insieme alla mamma, per andarsene nel Kazakistan. Nell'autunno il futuro poeta e sua madre lasciano Mosca, per rifugiarsi a Zimà dove rimarranno tre anni. La vita e lo stato d'animo di quei tempi difficili sono descritti in *“Nozze di guerra”*, *“Sono di razza siberiana”*, *“Ballata su un salame”*, *“Mi fecero sbalordire ragazzino”*. In seguito alla ritirata dei tedeschi, nel 1944 Evtušenko torna a Mosca con la madre che lo lascia, però, poco dopo, per andare a cantare per i soldati al fronte. Abbandonato a sé stesso, il ragazzo trascura gli studi, mentre comincia a scrivere i suoi primi versi. Qualche anno dopo, espulso dalla scuola, irrequieto e desideroso di conoscere stravaganti novità, Evtušenko raggiunge nel Kazakistan il padre che gli procura un lavoro da manovale in una spedizione geologica, a patto che non riveli a nessuno di essere suo figlio.

Per il centenario della nascita di Lenin nella rivista *“Novyj Mir”* (aprile 1970) Evtušenko pubblica un lungo poema dal titolo *“L'università di Kazan”* (della quale Lenin fu allievo), in cui, rifacendo la storia del celebre ateneo, offre ai lettori un compendio di storia patriottica con la rievocazione di figure di rivoluzionari, scienziati, scrittori, uomini politici.

Nell'agosto 1970, sulla rivista bielorusa *“Neman”*, Evtušenko pubblica il poema *“Sotto la pelle della statua della Libertà”* in cui, ricordando incontri e colloqui con personalità del mondo politico e culturale americano, attacca uomini ed istituzioni di quella società. Nel maggio dell'anno successivo, egli tenta di portarne sulla scena il contenuto in un dramma dallo stesso titolo che viene provato al teatro Taganka di Mosca, ma che non ottiene l'autorizzazione per la presentazione al pubblico. Dopo l'assegnazione del Nobel a [Solženicyn](#), Evtušenko pubblica nel settimanale *“Literaturnaja Rossija”* (novembre 1970), una poesia dedicata al 90° anniversario della nascita del poeta Aleksander Blok intitolata a *“A voi, che non stringeste la mano a Blok”*.

In occasione della tragica morte dei tre cosmonauti sovietici Dobrovolskij, Pacaev e Volkov a bordo della [Sojuz 11](#) nel giugno 1971, una poesia di Evtušenko dedicata alla loro memoria è accolta

sulla “Pravda”, accanto al comunicato ufficiale. Il poeta, qualche settimana dopo, è la sola personalità della cultura sovietica che si reca a rendere omaggio alla salma di [Nikita Chruščëv](#), nella generale indifferenza riservata all’ex segretario del partito e capo del governo dal mondo ufficiale del suo paese. Subito dopo il viaggio nel Vietnam del nord, dove scrive versi che definiscono i capi cinesi “*mocciosi ingrati*”, Evtušenko compie una tournée negli Stati Uniti e nel febbraio 1972 è ricevuto alla Casa Bianca. In Italia è stato tra gli anni sessanta e gli anni ottanta, lo scrittore sovietico forse più tradotto e conosciuto.



### **Lettera aperta di Evgenij Evtushenko**

*Noi siamo poeti provenienti da diversi Paesi del mondo, e partecipiamo a questo grande Festival che esiste e tiene duro da sedici anni, nonostante tutti i cataclismi politici ed economici.*

*Questo Festival è miracolosamente sopravvissuto per merito del poeta genovese Claudio Pozzani e del suo staff, capitano di questa barca carica di tanti valori spirituali senza i quali la parola “umanità” perderebbe il suo valore.*

*Questo Festival è una barricata di libri sul campo di battaglia della coscienza contro il cinismo, la volgarità e la peggiore censura dell’indifferenza.*

*Noi difendiamo categoricamente questa barca creativa insieme al suo capitano e promettiamo di spiegare le vele soffiando con le nostre voci poetiche e i nostri fraterni respiri.*

*Genova deve essere orgogliosa di avere questo Festival, un’oasi artisticamente poderosa e irresistibilmente educativa così importante per gli orizzonti spirituali e creativi dell’Italia e del mondo intero.*

Le tre scuole del movimento dell'arte urbana  
**STREET ART IN ITALIA**  
Nel 2000 esplode la nuova corrente



**(Jopi)** Arte di strada o arte urbana, conosciuta anche come Street Art che sta a indicare il nome dato dai mezzi di comunicazione di massa a quella espressione di arte che si manifesta in luoghi pubblici, spesso illegalmente, nelle tecniche più disparate: spray, proiezioni video, sculture e quanto altro.. La differenza tra la street art e graffiti si riscontra nella tecnica non per forza vincolata all'uso di vernice spray e al soggetto che non sempre è legato allo studio della lettera, mentre il punto di incontro che spesso fa omologare le due discipline rimane il luogo e alle volte alcune modalità di esecuzione, oltre all'origine mass-mediatica della terminologia (originariamente semplicemente Writing).

Ogni artista che pratica street art ha le proprie motivazioni personali, che possono essere molto varie. Alcuni la praticano come forma di sovversione, di critica o come tentativo di abolire il proprio privato, rivendicando le strade e le piazze; altri vedono le città come un posto in cui poter esporre le proprie creazioni e in cui esprimere la propria arte. La street art offre infatti la possibilità di avere un pubblico più vasto, rispetto a quello di una galleria d'arte. A pochi decenni dalla sua comparsa il fenomeno socio-culturale del graffitismo urbano ha ormai guadagnato, tramite le sue influenze sulle arti visive, una rilevanza unica sul panorama della creatività contemporanea. Un'autentica rivoluzione nel campo del graffitismo europeo si registrò a Parigi negli anni '90, con artisti come Stak, André, Honet, tanto per ricordarne qualcuno. I graffiti influenzano la grafica pubblicitaria, le campagne di marketing, il gusto.

Negli anni 2000, in Francia, Spagna, Inghilterra, Italia si assiste a innovazioni sulle strade; certi creativi/artisti, fotografi, poeti, graffitari, abbandonano l'etnocentricità del movimento del writing e proponendo lavori su poster, stencil o vernice traducono la loro esigenza d'espressione in una tensione costante verso la comunicazione di massa e la partecipazione del pubblico al senso dei propri interventi. Banksy, presente a Londra agli inizi del 2000 ha estrapolato e diffuso più di chiunque il concetto di street Art: decorazioni a spray immediatamente traducibili e trasversali rispetto alla società che comunicano tematiche sociali sentite come libera espressione, pacifismo, denuncia della brutalità repressiva poliziesca, la conformità della morale a regole di sola facciata, l'antiproibizionismo e rispetto della libertà sessuale e di coscienza. Quest' arte è imparentata con la

Pop e il Graffiti, affacciandosi su un nuovo panorama che si affaccia su un sociale/artistico che impegna gli autori a proporre i propri lavori utilizzando la strada come luogo/ricettacolo comunicativo.



La scena italiana ha saputo imporsi a livello europeo verso il 2000, con tre scuole riconducibili a Milano, Bologna, Roma. La prima lavora su una massificazione degli interventi per intercettare un pubblico vasto, con decorazioni di piccola e media grandezza, sempre in pericoloso contrasto con la municipalità e il governo della città. La seconda ha sviluppato uno stile che rende *massiccia* ogni decorazione più che una serialità serrata di interventi per le strade, che passano talvolta in secondo piano rispetto a fabbriche e aree metropolitane dismesse. Roma rivela la sua importanza per la tecnica Stencil, grazie a Sten Lex, sul campo dal 2001 e considerati tra i pionieri dello "Stencil Graffiti" in Italia. Milanesi protagonisti del movimento, sono il pop artist Bros e il poeta di strada Ivan Tresoldi, Abominevole e Ozmo che proposero i primi interventi a livello nazionale già nel 1999, Pao con i suoi panettoni a pinguino, l'illustrarocker TvBoy, Microbo e Bobo130 di certo con una maggiore partecipazione su scala internazionale, l'illustratore Cristian Sonda, Nais, lo stencil artist Orticalnoodles. Bolognesi doc, nonché particolarmente indicativi rispetto alle esperienze stilistiche e pratiche sopracitate, sono Blu, street artist e video maker ormai di fama mondiale, il collettivo Ericailcane, Dado e Stefy grazie anche alla loro passata esperienza nel mondo del writing nostrano. Verso la fine del 2000, il movimento ha preso strade diverse e si è ormai in parte istituzionalizzato nella relazione con le municipalità in collaborazione con le quali spesso coopera, con musei, gallerie e grandi corporations.

E' tra le prime 5 top street artist al mondo  
**ALICE PASQUINI A ROMA**  
Mostra alla 999 Contemporary grande successo



Alice Pasquini

di  
Mariangela Capozzi

Comincia così l'incontro con **Alice Pasquini**, un artista colta e consapevole, che costringe subito ad innescare una lotta con il panorama artistico a cui l'arte contemporanea ci ha abituati. La figura minuta è una versione da terzo millennio di Frida Kahlo: un'inedita padrona di casa, nello spazio emergente della **999Contemporary**, che ha prorogato a furor di pubblico fino al **31 maggio** il **Solo Show CINDERELLA PISSED ME OFF**. E' la prima mostra personale dell'artista, ma in realtà è un'occasione raccolta per una straordinaria intesa con i galleristi. Alice, infatti, non mostra alcuna deferenza: è una donna fiera. Una nomade che ha deciso di fermarsi a riposare per un thé in compagnia di amici.

All'ingresso della galleria si è accolti in una dimensione intima, con poche tele e molti oggetti. Le immagini dipinte dall'artista un po' dappertutto: il fondo di un vassoio, l'interno di una madia, una busta, interi taccuini. L'allestimento è ricco perché Alice è stata molto generosa. Il piccolo disimpegno che conduce alla corte esterna è un piccolo capolavoro, una sorta di scrigno in cui l'artista ha raccolto alcune delle tematiche che più le stanno a cuore. Ad accompagnare lo sguardo di Alice sull'universo femminile, testi raccolti nei mercatini in giro per il mondo: *Colei che non si*

*deve amare* di Guido da Verona, l'*Enciclopedia dei lavori femminili* di Th. De Dillmont e *Donna antica* e *Donna nuova*, solo per citarne alcuni. Ci si sofferma piacevolmente e ci si diverte con l'amaro retrogusto che costringe ad ammettere quanto sia banale ridere, quando la gran parte degli stereotipi sono ancora saldamente in piedi fra le mura delle nostre case. L'accogliente cortile e un'atmosfera conviviale spalancano le porte sull'esperienza artistica di AliCè e raccontano della sua arte contestuale, visibile in giro per il mondo. Alice ha davvero qualcosa da dire e parlano soprattutto i suoi muri: un idioma semplice e universale. Non parlano a noi, ma a quella piccola parte della pancia, tra il cuore e lo stomaco, che si rifiuta di crescere, di catalogare le cose, di immergersi nella cultura contemporanea, sobbalzando all'incontro improvviso e casuale con le visioni di questa giovane artista.



Mosaic

**Alice, come vivi il rapporto fra l'artista e la galleria, ed in particolare come ti sei trovata con la nuova ed emergente 999Contemporary?**

*“Questa esperienza in galleria è per me una sorta di retrospettiva dei miei tre anni di lavoro in strada in giro per il mondo ed è stato il modo per affrontare un discorso specifico sulla donna e sulle favole, a cui stavo lavorando. Quello con 999Contemporary è stato soprattutto un interessante incontro personale, in cui ho trovato una totale disponibilità per la realizzazione di installazioni che comportassero anche un intervento sulle pareti. Ed ho fatto in galleria un'esperienza che in strada mi sarebbe stata preclusa: entrare in uno spazio chiuso, mi sembrava un po' entrare a casa, arredarla ed invitare degli ospiti. E' la parte della mostra legata all'immaginazione, alla possibilità dell'evasione nella quotidianità, di costruire con oggetti reali le cose che hai solo immaginato e viceversa con l'immaginazione rendere possibile questa realtà. L'altra parte rappresenta il mio volto pubblico, il lavoro in esterno.”*

**Cosa ha voluto portare Alice Pasquini all'interno di questa esposizione?**

*“Le cose che mi affascinano nella vita di tutti i giorni sono frammenti di storie, momenti di vita unici ma universali, piccole frazioni che io credo racchiudano davvero l'essenza della felicità. Il fantastico, il sogno, l'immaginazione, sono gli strumenti che abbiamo a disposizione in questa vita*

*per evadere dalla realtà. Queste sono le cose che noto se mi guardo intorno e per questo io stessa amo dipingere in strada, di giorno, per incontrare la gente; per lasciarmi influenzare dai loro legami personali, dalle loro relazioni. Mi interessano le persone con carattere e quei personaggi che in qualche modo, anche inconsapevolmente, hanno segnato il mio immaginario. Ad esempio la bimba giapponese, protagonista di un libro che amavo molto quando ero piccola.”*



**Come nasce il tuo linguaggio artistico? Mi sembra che tu faccia parte di quella generazione di artisti per cui la manualità sia una componente imprescindibile.**

*“Nella mia ricerca artistica sono arrivata a capire, come diceva Dalí, che “i tuoi errori e i tuoi difetti devi sublimarli”: quando sublimi i tuoi difetti, hai il tuo stile. Io ho trovato il mio stile e ho accettato me stessa con tutti i miei difetti: la necessità di sporcarmi completamente con il colore, di far cadere delle gocce, schizzare, fare delle scoloriture. E’ inutile lottare contro le imperfezioni, anche perché parte della mia opera si svolge su supporti già esistenti, con una storia e con una vita. La casualità è parte integrante del mio lavoro. Forse oggi c’è una necessità di recuperare una certa tecnica, perché abbiamo fatto un po’ di tutto: venduto dei triangoli di nulla, esposto escrementi. Certo, è servito tutto nel percorso dell’arte: poi c’è qualcosa di universale che rimane. Sono esperienze diverse e non m’incazzo più con Andy Warhol, che da bambina mi faceva arrabbiare; anche se secondo me, nel rapporto con l’arte alla fine cerchiamo sempre quella sensazione alla pancia, che ci fa desiderare di capire quello che non riusciamo a spiegarci.”*

**Qual è il ruolo della luce nei tuoi lavori? Ho sentito in una tua intervista che tu “colori con la luce”.**

*“E’ fondamentale. La luce, dipingendo per strada, è molto importante: uso un contrasto di colori freddi e caldi, non il colore delle cose. E poi mescolo moltissimo le tonalità fra loro, perché odio i*

*colori industriali. Le tonalità che uso le ho prese da Roma: il tipo di salmone è il colore dei palazzi, è una cosa che ho nelle vene; in contrasto con il colore del cielo. Solo quando li utilizzo a Roma quei colori riflettono quella luce pazzesca. Nella scelta dei colori mi affido ad un istinto influenzato dalle sensazioni del momento: spesso si hanno solo 15 minuti e poi bisogna andare via. Il problema di questa tecnica di pancia è che quando si è su grandi dimensioni e ti viene da mettere il nero lì e poi senti che devi mettere del nero in un altro punto, devi spostare la scala, i colori. Un disastro.”*

**L'arte contestuale pone il lavoro artistico a stretto contatto con la gente, come è successo per secoli ad esempio con l'arte e l'architettura barocca. Come vivi questa condizione?**

*“A me interessano le cose che avevano valore al tempo di mio nonno e varranno in quello dei miei nipoti, se neavrò. Mi piacciono le cose che contano nella vita, anche se parlando di cose positive si rischia sempre di essere banali, mentre la critica politica e sociale fa sicuramente più di effetto. Non amo dare messaggi ma mi piace la comunicazione diretta con le persone: la mail della bambina di S. Lorenzo che mi chiede se sono tornata, i commenti della gente che si impressiona davanti ad un atto di libertà, il poliziotto in conflitto tra la multa che dovrebbe farti e un disegno che gli piace. Queste sono le cose che contano per me; per il resto sento il bisogno di sottrarre elementi dalla mia vita quotidiana: non mi compro niente, solo bombolette; che è un modo personale per restituire qualcosa indietro, di essere generosa.”*

**A proposito dell'arte del passato, vorrei proporti la mia riflessione sulla somiglianza fra il tuo lavoro e quello di un artista settecentesco: Fragonard. L'atmosfera, il lavoro sulla luce e la scelta dei soggetti mi sembrano molto simili. Cosa ne pensi?**

*“Uno dei miei pittori preferiti è Veronese, la cui pittura rappresenta una vera esperienza di vita. Un'arte viva e con una forte dimensione ludica, con una profonda critica sociale e politica. Il paragone con Fragonard mi sembra molto calzante: c'è lo stesso concetto dell'immortalare l'attimo. Sono istanti che nel mondo dell'animazione si chiamano intercalazioni: i movimenti tra un'animazione e l'altra. Sono situazioni chiave della vita, che immortalate danno la sensazione di rubare il momento, in un istante che è eterno.”*

**Cosa ti piace e cosa detesti dell'arte contemporanea?**

*“Detesto il cinismo. Penso che se ne appropriino sognatori che hanno paura di essere banali. Mi piace quando un'artista è capace di sfruttare uno spazio per far vivere un'emozione: amo una visione ludica dell'arte, priva di cinismo, intima. Mi piace l'arte a dimensione umana. Un'altra cosa che non mi piace dell'arte contemporanea è la tendenza degli artisti a delegare. Io sono stata notte e giorno in galleria per allestire la mostra: anche se non so montare il legno ho chiamato il*

*compagno di mia madre ed è stato un modo per istaurare un rapporto con lui; un bel momento di costruzione insieme. Anche questo è stato un progetto, se così si può dire. Però non avrei mai potuto delegare, con il mio modo di lavorare sarebbe stato impossibile.”*

### **Vivi di arte. Istruzioni per l’uso?**

*“Nei giochi da bambini l’artista era una figura normale, come tutte le altre: c’era il puffo pittore come quello pompiere, etc. Poi crescendo hanno cominciato a farmi sorrisetti e a dirmi che forse era un modo per fare poco e niente. Io non potrei fare altro, è una necessità. Il consiglio che posso dare è provare, buttarsi, credere in se stessi e mettersi in gioco in tutte le occasioni, perché c’è sempre qualcosa da imparare. Quando si produce arte bisogna aver fatto i conti con se stessi perché ci si espone in pubblico. Per quanto riguarda me, continuo a fare quello che facevo già a sei anni: giro con il mio taccuino giorno e notte.”*

### **Delle nuove generazioni cosa pensi? Ha contatti con gli adolescenti di oggi?**

*“Mi contattano molto ragazzi che mi chiedono prevalentemente quali materiali io usi e se possa fornire loro dei tutorial. C’è una necessità e un eccesso di emulazione, oppure forse sono solo affascinati da qualcosa. In realtà qualunque cosa io dica, sbaglio, perché non un’idea precisa. Quello che sicuramente è vero è che io sono stimolata da una serie di cose del mio passato, che non ci saranno nel futuro delle prossime generazioni. Io dipingo sulle cabine telefoniche che sono state importanti per me: ho aspettato ore sotto la pioggia, per fare una telefonata con i gettoni; le panchine dove ho trascorso la mia adolescenza sono sempre di meno; le cassette postali, le lettere, le cartoline. Il mio è un rapporto sentimentale con una città che cambia e che non c’è più: la dimensione dell’incontrarsi in piazza, del citofonare ad una persona. Non so se sia un bene o un male, ma loro questo non lo avranno. Quando sono fuori dall’Italia, la vita sociale è la cosa che mi manca di più ed è la principale fonte da cui traggio ispirazione.”*

### **Vogliamo alla fine rubarti una riflessione: che tipo di società immagini per il futuro?**

*“Un mondo in cui la città torni ad essere il luogo delle esperienze artistiche, come nel passato. Mi auguro che e credo che nel futuro sarà sempre più numerosa la gente che scenderà per la strada, con colori, pennelli: artisti, fotografi, tecnici delle luci, teatranti. Secondo me c’è la necessità di ricostruire fisicamente la realtà e di tornare a riflettere senza stereotipi: penso alla necessità che le donne riflettano su loro stesse e riescano a tirare fuori il loro carattere e non un atteggiamento preconfezionato; che si torni a soffermarsi su un istante, per vivere il valore e l’essenza delle cose.”*



## CINDERELLA PISSED ME OFF | ALICE PASQUINI SOLO SHOW

Negli ultimi 10 anni ha dipinto le città di tutto il mondo e nessuno è riuscito a fermarla, è tra le prime 5 top street artist al mondo e ora è tornata nella sua città. 999Contemporary è orgogliosa di presentare un'artista unica e straordinaria in una mostra antologica che vi lascerà senza parole.



Cinderella

"Alice é un'artista che il mondo ci invidia. E' una delle pochissime street artist italiane di riconosciuta e consolidata fama internazionale ed è annoverata tra le più importanti al mondo. Basta inserire il suo nome completo (Alice Pasquini) su google immagini per farsi un'idea. Ha realizzato più di mille opere pubbliche in ogni parte del pianeta: Marocco Australia, Gran Bretagna, Francia, Norvegia, Olanda, Russia, Spagna, Germania, e, ovviamente, Italia.

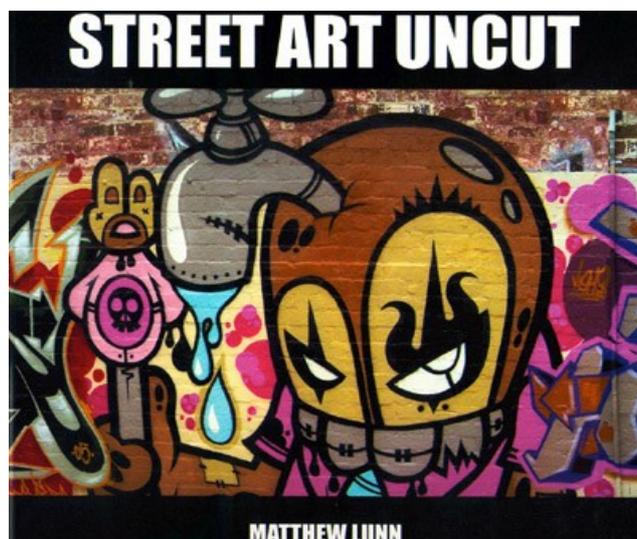
Come street artist è attiva da oltre dieci anni nel corso dei quali ha dipinto opere pubbliche di enormi dimensioni ma anche piccoli capolavori disseminati in angoli nascosti di decine di città: Sydney, Melbourne, Londra, Parigi, Milano, Mosca, Barcellona, Madrid, Oslo, Amsterdam. In tutto questo tempo ha dipinto legalmente e illegalmente (in molti paesi dipingere su un muro senza autorizzazione è considerato un crimine, ma in molti altri no) da sola e in compagnia di altri artisti di fama internazionale, in progetti comuni, festival o su commissione. La qualità del suo lavoro ne fa un'artista immediatamente riconoscibile per tratto, colore e soggetti. Non fatevi guidare dai pregiudizi: Alice cresce artisticamente in quella che viene definita "street culture" ma grazie all'esperienza personale e alla solida formazione accademica conserva e coltiva un pensiero

indipendente che la esclude da qualsiasi omologazione. Lei esce di casa con giubbotto e borsetta e nulla vi farebbe pensare che mentre fissa lo sportello di un contatore del gas in realtà sta immaginando cosa dipingerci sopra. Perché l'impulso è irrefrenabile, perché la borsetta è piena di pennarelli, pennelli e spray, perché poi la città sarà un po' più bella ma soprattutto perché quello che Alice ha da dire, lei lo dipinge. Tutta l'opera di Alice è dalla parte delle ragazze e racconta di vita vera, reale e, a volte, brutale. Lei però la realizza con quella dolcezza che conosce solo chi ha assaggiato l'amaro delle promesse non mantenute che la vita le ha riservato. Il lavoro di Alice è per tutte quelle principesse che preferiscono quattro topi e una zucca a carrozza e cavalli bianchi. E per quanto riguarda il principe azzurro, meglio che rimanga nelle favole: nel mondo che abitiamo noi non sopravviverebbe. E Alice ce lo ricorda nelle sue opere.

I Graffiti nella storia dell'umanità. I fenomeni di massa

## STREET ART

Approccio storico, sociale ed economico al fenomeno che ha dato vita alla nuova avanguardia italiana



di  
Lodovico Minelli

Indice:

1. Etimologia del termine “Graffiti”
2. Graffiti nella storia dell’umanità
3. Storia ed evoluzione del Graffitismo moderno
  - 3.1 1970-1980 il capitolo americano del graffitismo moderno
  - 3.2 1980-1994 il capitolo Globale e le prime esperienze d’arte
  - 3.3 1994-2007 i fenomeni di massa: “graffiti-writing”, “aerosol-art”, “graffiti-logo” e Street Art
4. L’economia dei graffiti: Design, mondo dell’Arte, pubblicità ed anti-pubblicità

### ***1. Etimologia del termine “Graffiti”***

Il termine “Graffiti” utilizzato internazionalmente per definire le scritte che infestano e decorano gli spazi urbani deriva dall’italiano singolare “Graffito”; la radice dell’utilizzo del termine è da ricercarsi nel latino GRÀPHIUM: stile per incidere, che a sua volta deriva dal greco GRÀPHEIN, scalfire, incavare, disegnare. GRAPH-È in greco antico è la grafia, la scrittura, il disegnare, in particolare il modo di scrivere le parole. Il termine arriva fino a noi perdendo in alcuni casi il significato di scrittura come ad esempio per quanto riguarda “tecnica del graffito”: un tipo di decorazione usata per abbellire l’esterno degli edifici diffusasi in Italia nel Cinque-Seicento. Osservando il percorso della parola attraverso i secoli si può facilmente notare la differenza d’impiego della stessa a seconda di due differenti significati: la grafia come evoluzione delle lettere e la pittura come decorazione a seconda che il significato del segno sia espresso da un linguaggio

oppure da un'illustrazione. A volte è successo che il significato si esprimesse con entrambe le cose come nello splendido caso degli ideogrammi.

Questa premessa etimologica è molto importante, vedremo infatti che la stessa definisce a priori anche lo schema evolutivo del moderno graffitismo.

## ***2. Graffiti nella storia dell'umanità***

Una cosa è certa, l'uomo ha sempre usato i graffiti per esprimere la propria creatività e veicolare concetti fin da prima che esistesse la scrittura. Ne sono una testimonianza i petroglifi preistorici incisi nei siti archeologici di tutto il pianeta. Le prime produzioni dell'homo-sapiens sono rozzi segni scavati nella roccia con strumenti appuntiti di vario genere, utilizzando la tecnica della picchiettatura o della raschiatura, segni che evolveranno nel corso dei secoli in formidabili composizioni di pittura rupestre.

Il primo sito in assoluto ad essere stato riconosciuto patrimonio dell'umanità e tutelato dalla prestigiosa organizzazione del World Heritage dell'Unesco nel 1979 è stato proprio il sito dei Graffiti Rupestri di Vallecamonica in provincia di Brescia.

L'arte della nostra specie è iniziata su superfici "pubbliche" in corrispondenza di punti di socialità e di passaggio dove le prime comunità umane si riunivano, un esempio su tutti possono essere considerate le magnifiche opere di pittura rupestre dell'insediamento di Lascaux in Francia. Le scritte murali hanno caratterizzato qualsiasi agglomerato urbano dell'antichità, dalle polis greche, agli insediamenti Romani, come ad esempio Pompei. Seguono la logica dei graffiti gli ideogrammi degli alfabeti cinesi e giapponesi, così come ai graffiti del muro della democrazia era affidata in Cina la comunicazione sociale.

## ***3. Storia ed evoluzione del Graffitismo moderno***

Il graffitismo moderno si sviluppa a partire dai primi anni '70 nel contesto delle grandi metropoli statunitensi. Con la fine degli anni '80 i graffiti sbarcano in Europa per poi dilagare velocemente negli altri continenti. Il graffitismo urbano prospera energicamente in ogni angolo del globo rivelandosi un vero e proprio fenomeno sociale e culturale, spesso erroneamente assimilato all'evoluzione della cultura Hip Hop.



### ***3.1. 1970-1980 Il capitolo americano del graffitismo moderno***

La storia del graffitismo moderno ebbe inizio per mano di un fattorino di Manhattan, il suo nome d'arte "TAKI 183", cominciò a girare scritto sui vagoni delle metropolitane e nel 1971, lo stesso nome lo si ritrovò sul New York Times nel primo articolo relativo al fenomeno graffiti. Nello

stesso periodo emersero altri nomi di pionieri storici: JULIO 204, FRANK 207 e JOE 136. Anche in altri quartieri newyorchesi cominciano a farsi notare scritte a bomboletta spray per le strade e sulle carrozze della metropolitana, a Brooklyn è il caso di FRIENDLY FREDDIE. La metropolitana era stata trasformata di fatto in pochi anni in un mezzo di comunicazione fra le diverse sub-culture che stavano muovendo i primi passi nei diversi quartieri della megalopoli.

Fare graffiti consisteva nel “mettere in giro” il proprio nome il più possibile, le tags (semplici firme) erano le uniche produzioni visibili. La competizione diventava di mese in mese sempre più forte e i writers cominciavano ad entrare nei depositi della metropolitana dove era possibile scrivere su molte più carrozze durante l’intera notte.

In poco tempo i writers diventarono centinaia e per distinguersi i più convinti cominciarono ad evolvere la grafia delle loro scritte, accostandovi motivi grafici. Questo momento è fondamentale nell’evoluzione del graffitismo, e possiamo osservare l’introduzione nella semplice pratica delle scritte urbane del concetto di evoluzione della grafia che sfocerà come vedremo più avanti in evoluzione grafica e pittorica. Tornando a New York possiamo affermare che una delle firme passate alla storia per la sua evoluzione grafica è quella di “STAYHIGH 149”. La successiva tendenza che si sviluppò fu l’ingrandimento delle firme, questa è stata la premessa per l’introduzione del concetto di “outline” o contorno. Erano nati i primi veri “pezzi” o graffiti. I primi, semplici, disegni evolsero velocemente in soluzioni sempre più elaborate che si caratterizzavano per i molti colori e stili di riempimento delle lettere, spessori e riflessi. Le carrozze della metropolitana si riempivano di questi graffiti chiamati “top to bottom” quando occupano l’intera altezza del vagone. I nomi che giravano di più sul sistema metropolitano erano: JAPAN 1, MOSES 147, SNAKE 131, LEE 163d, STAR 3, PHASE 2, TRACY 168, LIL HAWK, BARBARA 62, EVA 62, CAY 161, JUNIOR 161 e STAY HIGH 149.

L’evoluzione stilistica e la competizione fra writers generava le cosiddette “style wars”, gli artisti si sfidavano infatti nelle azioni più temerarie e per contro le loro produzioni acquisivano livelli stilistici inimmaginabili fino a pochi anni prima.

Il primo sociologo ad aver intuito l’importanza del fenomeno culturale legato al graffitismo urbano si chiama Hugo Martinez, il docente decise di dar vita al gruppo artistico “United Graffiti Artists”, una selezione dei migliori artisti di New York che vennero invitati ad esporre le loro opere in gallerie d’arte contemporanea. I nomi degli artisti presentati da Martinez nel contesto della Razor Gallery furono: PHASE 2, MICO, COCO 144, PISTOL, FLINT 707, BAMA, SNAKE, e STITCH. L’interesse dei media seguì in quella occasione il fenomeno da vicino.

La situazione a New York nella seconda metà degli anni ’70 diventava sempre più ingestibile: centinaia di nuovi writers avevano costituito di fatto la cosiddetta nuova scuola. I vagoni ormai pieni di scritte venivano colorati con composizioni chiamate “whole-car”, che ne occupano l’intera superficie. Nello stesso periodo veniva introdotto il termine “throw-up” per definire i disegni veloci eseguiti a due colori. E’ sul finire del decennio che una nuova ondata di creatività s’imporrà sull’apparente anarchia stilistica di New York, alcuni nomi su tutti: CASE 2, DURO, REVOLT, ZEPHYR, CRASH, DAZE, LEE, CAZ 2, IZ, SLAVE, REE, DONDI, BLADE, COMET.

### ***3.2.1980-1994 il capitolo Globale e le prime esperienze d’Arte***

Con gli anni ‘80 e la massiccia pulizia delle carrozze della metropolitana decisa dall’azienda dei trasporti, molti writers decisero di esplorare nuovi approcci con il mondo della creatività e alcuni entrarono nuovamente in contatto con il mercato dell’arte. In quell’anno i due artisti LEE QUINONES e FAB 5 FREDDIE inaugurarono a Roma

un’esposizione curata dal mercante d’arte Claudio Bruni. Nello stesso anno alcune gallerie newyorkesi<sup>4</sup> erano in fibrillazione per gli artisti dei graffiti. I nomi più ricercati dai galleristi stranieri erano: DONDI, LEE, ZEPHYR, LADY PINK, DAZE, FUTURA 2000. Gli esponenti più di valore del movimento artistico diminuirono sensibilmente il loro attivismo

illegale e il livello delle produzioni per le strade crollò drasticamente a fronte di migliaia di nuovi writers inesperti che iniziavano la loro pratica urbana di anno in anno.

Il vero boom del graffitismo nel mondo della grande Arte contemporanea si verificò sempre nel 1980, con il debutto formale di Jean-Michel Basquiat e di Keith Haring sul palcoscenico newyorkese dell'arte contemporanea. Il mondo scoprì in quella occasione per la prima volta artisti di valore che esordendo con scritte e disegni per strada ritrovarono le proprie opere esposte nelle più prestigiose gallerie del mondo. All'ombra di questi primi due folgoranti e smodati successi si articolò la corrente dei pittori-writers presa in esame in precedenza.

Questa seconda "ondata" riscosse apprezzamenti in una nicchia di pubblico composto da critici ed esperti d'arte attenti ai progressi delle nuove tendenze d'avanguardia, a differenza del successo di massa che ottennero invece Haring e Basquiat.

In questo periodo temporale che durerà fino ai primi anni '90 il fenomeno del graffitismo maturò e si diffuse su scala globale. Per i motivi più diversi molti writers americani nel corso degli anni '80 viaggiarono in Europa dividendosi fra esposizioni nelle gallerie d'arte ed eventi promossi nel contesto della fresca ondata culturale Hip Hop. La gioventù europea si innamorò immediatamente dei graffiti. La poca letteratura relativa al fenomeno e i films sulla cultura di strada newyorkese del tempo si fecero strada in ogni città del vecchio continente. Lo scambio culturale fra Stati Uniti ed Europa toccò negli anni ottanta un picco senza eguali. Molti writers europei andavano a dipingere nella grande mela, tantissimi writers americani venivano ospitati in Europa e dipingevano con regolarità i sistemi ferroviari soprattutto d'Italia e Germania.



### **3.3.1994-2007 i fenomeni di massa: "graffiti-writing", "aerosol-art", "graffiti-logo" e Street Art**

L'esplosione socio-culturale del graffitismo si verifica in Europa dalla metà degli anni '90 ed il graffitismo, associato anche ai fenomeni "Graffiti-Logo" e alle prime esperienze di Street Art, si è talmente diffuso da poter essere considerato a pieno titolo un fenomeno di massa: fioriscono riviste specializzate, siti Internet e la ricerca/produzione di speciali materiali da disegno. Street Art è il termine oggi usato per definire qualsiasi gesto artistico compiuto in spazi pubblici e quindi "per strada". Dietro a questo termine si celano però varie tipologie di approcci creativi: il graffitismo tradizionale, la sticker art o "arte degli adesivi", la poster art, le video-proiezioni e le installazioni. Come già evidenziato nei paragrafi precedenti, la Street Art ha le sue radici nel fenomeno del graffitismo, all'inglese "Graffiti-Writing", il fenomeno, inizialmente giovanile, caratterizzato da incessanti azioni di ragazzi e ragazze decisi ad imporre i propri pseudonimi all'interno dei contesti urbani. Con il passare degli anni il Fenomeno è diventato una Cultura, creando e utilizzando un proprio codice linguistico, differenziando le opere realizzate in categorie stilistiche e dando vita ad una fitta rete di connessioni internazionali di appassionati protagonisti. Le linee portanti della

Cultura del Graffiti-Writing, che ormai vanta oltre trent'anni di evoluzione e che ha raggiunto ogni angolo del pianeta, sono state esaustivamente trattate nel database del sito [www.graffiti.org](http://www.graffiti.org): la prima risorsa online internazionale sul tema in esame e che ad oggi resta un importante punto di riferimento per chi pratica o si vuole avvicinare a queste tematiche. E' importante sottolineare che, essendo il Graffiti-Writing una Cultura, l'associarlo semplicemente alle sue produzioni è limitativo ed inesatto: parleremo quindi di "Cultura Graffiti-Writing" e di "Produzioni Graffiti-Writing". Con il passare del tempo ai semplici graffiti si sono accostate decorazioni aerografiche più complesse, nasce per l'appunto l' "Aerosol-Art". Si tratta dell'utilizzo della bomboletta spray con applicazioni pittoriche aerografiche simili alle produzioni aerografiche convenzionali. L'Aerosol-Art dapprima ha arricchito di significato le scritte Graffiti connotandole e rendendole appetibili al grande pubblico, successivamente, ha trovato una propria indipendenza e dignità artistica. Molti Aerosol-Artists sono anche Graffiti-Writers ma emergono sempre più figure che fanno dell'Aerosol-Art sia un punto di partenza che di arrivo. L'Aerosol-Art si configura quindi come una tecnica pittorica aerografica spesso associata alle produzioni Graffiti-Writing e non è quindi da ritenersi una cultura. Dalla metà degli anni '90 si delinea la tendenza "Graffiti-Logo" che può essere considerata il primo periodo della Street Art: la tendenza si sviluppa quando alcuni Graffiti-Writers cominciano ad associare il proprio nome ad un'icona che viene riprodotta serialmente sulle superfici di contesti urbani. L'efficacia comunicativa di questi loghi sulla popolazione estranea al fenomeno è indubbiamente maggiore rispetto alle tradizionali scritte delle produzioni Graffiti-Writing. Il "Graffiti-Logo" è stata la tendenza protagonista delle prime esperienze Street Art internazionali connotando molti artisti di successo, gli stessi artisti che distaccandosi dalla cultura del graffitismo tradizionalista, riscopriranno la storia dei primi graffitisti pionieri nel mondo dell'arte ed evolveranno i propri percorsi artistici con entusiasmo e passione.

#### **4. L'economia dei graffiti: Design, mondo dell'Arte, Pubblicità e Anti-Pubblicità**

I primi ad accorgersi dell'enorme potenziale economico di questa sotto-cultura sono stati i pubblicitari e gli studi grafici: molti writers si sono formati come grafici, avvantaggiati rispetto ai colleghi dall'aver sperimentato e maturato linguaggi visivi nuovi, forti ed impattanti. E' proprio grazie a queste qualità che i writers-designers riusciranno ad imporre, sulla pubblicità prima e sulla società poi, il loro gusto estetico garantendo così a molti colleghi artisti dei graffiti una posizione da protagonisti in campagne pubblicitarie internazionali. Con queste premesse, non è stato difficile per media imporre il gusto graffiti come moda, stavolta non più associata al solo target giovanile. Perché i graffiti piacciono così tanto al mondo della pubblicità? I motivi esistono e sono di facile comprensione. Il graffitismo urbano nasce infatti come necessità d'espressione di generazioni cresciute a colpi di pubblicità.



Hanno assimilato il linguaggio stesso della pubblicità, l'hanno fatto loro, ne conosco i meccanismi e li riutilizzano a loro favore. Nella nostra società globale e capitalista spesso le singole persone soccombono inermi al martellare del clamore pubblicitario, spesso falso e dannoso. Questa

condizione di impotenza rispetto al poter avere controllo sul mondo che ci circonda e la privazione del nostro tempo e spazio per mano delle pubblicità è stato il brodo primordiale in cui il graffitismo ha messo le sue radici e al tempo stesso è il motivo per cui il fenomeno ha avuto sviluppi tanto clamorosi su scala planetaria. Come scriveva Ric Blackshaw in uno dei libri cult del graffitismo “È una questione di proprietà e controllo”.



Le piccole realtà e le enormi multinazionali comprano attraverso il denaro gli spazi che ci circondano. Le scritte, i posters, gli adesivi, i graffiti sono un continuo promemoria dei limiti di questo nostro ordinamento economico, i graffiti sono errori, falle del sistema, sono esposizioni visive e mediatiche illegali perchè non autorizzate, ma soprattutto perchè non pagate. Il marketing si è innamorato di questo fenomeno perchè rappresenta perfettamente lo spirito di insubordinazione delle generazioni più giovani, per via della sua enorme forza comunicativa, ed infine per quella sua maledetta ispirazione a voler diventare un sistema contrario e parallelo a quello del capitale, in cui una persona anche senza soldi e solo grazie alla propria determinazione può diventare famosa e ricavarci uno spazio di notorietà personale in una società distratta.

Fin dalla loro apparizione i mass media si sono sempre nutriti delle culture d'avanguardia, con i graffiti la cosa è diversa. Il fenomeno continua a restare vero e vivo nonostante molti dei suoi attori collaborino con e per i media. I denari guadagnati vengono spesso investiti in campagne di controinformazione e in attivismo di disordinazione in strada come sulla Rete.

Una cosa è certa, i graffiti sono il più datato e allo stesso tempo il più fresco veicolo di comunicazione esistente.

Street Art come stile globale con caratteristiche e funzioni diverse

## GRAFFITI

Il museo condizionato da valori estetici promossi dalle gallerie



di

Vittorio Sgarbi

Viviamo in un'epoca che dall'Ottocento avanzato in poi ha imparato a convivere con due valori divenuti di condivisione universale, relatività e pluralità. Applicati all'arte, questi valori potrebbero tradursi in questo modo: non esiste un'unica arte possibile, con le sue convinzioni assolute, come si credeva in passato, ma una pluralità di tante arti effettive, ognuna delle quali rispecchiante un certo modo di concepirla, con i suoi valori, le sue funzioni, e con esso l'ambito sociale, culturale, materiale in cui tale concezione viene maturata. Come per tante altre cose nella vita, siamo liberi di scegliere il modo di concepire l'arte, condividere l'ambito in cui esso viene maturato, credere anche che una certa arte sia migliore di un'altra, ma sarebbe intollerante, "assolutistico", in un certo senso "anti-democratico", pensare che solo la propria arte sia l'unica ad avere il diritto di esistere e di essere riconosciuta.

In contrasto con questa evoluzione delle mentalità, molte delle principali istituzioni dell'arte contemporanea rispecchiano ancora modelli pre-moderni. Lo è in particolare il museo, dove viene esposta l'arte che una determinata classe di addetti ai lavori, i critici, gli studiosi, ritiene debba valere non per sé stessi, ma per tutti, riconoscendosi come un'élite delegata al compito di individuare il bello artistico. Un museo che nei tempi attuali è sempre più condizionato dai valori estetici promossi dalle gallerie, ovvero dal loro stesso sistema commerciale, perché l'arte contemporanea è diventata oggi, forse prima di ogni altra cosa, un grande mercato economico. Ma l'arte della nostra epoca, abbiamo detto, non è più concepibile solo attraverso "salotti buoni", è arte che ha stabilito un rapporto di simbiosi con la vita, attraversando ogni strato sociale e culturale. Se mancasse questo rapporto essenziale con la vita, l'arte sarebbe un fenomeno di portata minore. Guardate i musei d'arte contemporanea: vi pare che rappresentino la varietà e la complessità del mondo, di cui dovrebbero essere testimonianza? Sono in gran parte asettici come obitori, autistici, lontanissimi da quella che consideriamo la vita reale. In una società di massa come la nostra, l'arte non può essere un idealistico "aut aut" che rifletta solo un certo tipo di società in cui tutti debbano per forza riconoscersi. Lo dico io che di quell'idealismo, in Italia di dominante derivazione

crociata, potrei essere considerato un figlio culturale, ma mi rendo conto, a differenza di tanti altri critici che si credono più moderni di me, di quanto una simile prospettiva concettuale si dimostri insufficiente a comprendere tutta la complessità estetica del contemporaneo. Per essere realmente rappresentativa di questa complessità così diversificata, l'arte del nostro tempo deve contemplare una dimensione dell'"et et", plurale, multisociale e multiculturale, nella quale abbiano diritto di espressione sia quelli che convivono con la società "bella" e i suoi modelli estetici, sia le larghe maggioranze che da quella società e da quei modelli rimangono fuori. E' una dimensione antropologica, prima ancora che estetica, specie per quegli aspetti di antropologia metropolitana, di nuovo tribalismo urbano, che si determinano così frequentemente nel mondo contemporaneo. I graffiti del Centro Leoncavallo, a Milano, rappresentano un'esperienza estetica esemplare di ciò che andrebbe considerato nella logica dell'"et et", esprimendo una forma di rifiuto contro l'omologazione ai modelli della società "bella". E' dalla tensione di una lotta con la società che derivano queste espressioni liberatorie di creatività, le quali sono certamente favorite dalla condizione di emergenza, dall'essere nate in situazioni di conflitto. Non si può giudicare questa arte di strada come le opere da museo o da galleria, ha un'altra ragione d'essere, una diversa destinazione e funzione sociale. Potrà esprimere ideali estetici meno raffinati di quelli dall'arte "colta", riferendosi all'immaginario collettivo che viene alimentato da una certa comunicazione di massa, ma sarebbe repressivo negare il suo diritto all'esistenza.

Questa è l'arte contemporanea. A noi tocca registrarla e riconoscerla dove essa si manifesta, e non, crociantemente, come noi desideriamo, vogliamo o speriamo. Quei muri milanesi, quindi, andavano tutelati. Io non ho valutato, come molti pensano, le pitture murali al Leoncavallo in quanto critico, che per di più si riconosce meglio in un altro tipo di arte. Ho invece considerato il Leoncavallo da uomo di un'istituzione pubblica che su quei muri non deve vedere le incivili espressioni di barbù politicizzati, incompatibili con la banalità del perbenismo borghese, ma riscontra una emergenza estetica, di immediata evidenza. Milano ha bisogno della loro testimonianza, fanno ormai parte del suo cuore pulsante.

Ora, dopo lo "sdoganamento" estetico del Leoncavallo, mi trovo ad accompagnare un altro passaggio non meno delicato nell'affermazione di una dimensione dell'arte come "et et": la "gallerizzazione" di esponenti italiani, non solo milanesi (Marco Grassi detto Pho, Marco Mantovani/Kayone, Marino Martini/Rae Martini, Raffaello Canu/Cano, Alessandro Appolonio/Led, il bergamasco Mitja Bombardieri/Verbo, il brindisino Andrea Sergio/Wany, i bresciani Filippo Minelli e Leonardo Montemanni/Leo e il brasiliano Andrea Brandani/Dedé), di quella che, per comodità di critica e ora di mercato, è stata chiamata Street Art, finora considerata, anche giustamente, uno stile di carattere prevalentemente collettivo, senza troppe necessità di distinguere individualità al proprio interno. Un passaggio, questo, del quale non si può negare il rischio: di fatto, sancirebbe l'ingresso nei "salotti buoni" dell'arte, quindi nel loro sistema ideologico e commerciale, di qualcosa nato in contrasto radicale, perfino drammatico con quel mondo. E' lo stesso problema in cui erano incorsi, negli anni Ottanta del secolo scorso, i graffitisti americani, quando le più trendy gallerie di New York fecero un'operazione analoga a quella ora riproposta dalla Street Art italiana. Per la maggior parte di loro, in primo luogo per Haring e Basquiat, il passaggio è corrisposto a una rottura irreparabile con il tipo di arte che avevano praticato prima, malgrado ne riproponessero le apparenze a beneficio di galleristi e collezionisti in cerca, allora, di emozioni estetiche nuove. In un certo modo, poteva sembrare la vittoria dell'"aut aut" sull'"et et", l'addomesticamento di ciò che sarebbe dovuto rimanere eversivo, il suo adeguamento ai canoni estetici e commerciali del sistema dominante dell'arte. Non c'è dubbio che questi elementi sono ravvisabili in ciò che Haring e Basquiat hanno fatto dopo la loro "gallerizzazione", dove molto della loro "carica" iniziale è stata allentata, disinfettata, immunizzata. Ma le cose possono essere viste anche in una maniera meno massimalista, concependo la Street Art come uno stile globale che potenzialmente non si preclude alcuna applicazione possibile, assumendo però caratteristiche e funzioni diverse se viene applicato realmente "nella strada" piuttosto che nelle opere da galleria o

da collezione privata. Mi pare non ci sia nessuna contraddizione: anche il Rinascimento non è stato solo l'aut aut dei capolavori dei grandi pittori, scultori, architetti, ma anche l'et et delle applicazioni che quelle grandi opere hanno avuto in un ambiti diversi da quelli originali, apportando inevitabilmente qualche modifica ai caratteri iniziali di quelle esperienze, ma contribuendo ugualmente a diffondere uno stile sostanzialmente unitario, che vuol dire un certo modo di interpretare l'arte, un certo modo di vedere il suo rapporto con il mondo e con il proprio tempo. Spetta, insomma, agli artisti della Street Art decidere il loro destino. Si può entrare benissimo nella logica commerciale del "salotto buono" senza rinnegare la propria anima, non dimenticando mai la fonte iniziale e il luogo deputato a un certo tipo di espressione, la strada. Senza farsi allentare, disinfettare, immunizzare. Noi attenderemo con curiosità.

Dopo le tre mostre evento Chagal, Mirò, Picasso a Pisa  
**PALAZZO BLU APRE A KANDINSKY**

La mostra è prevista per l'autunno prossimo e si concluderà alla fine di febbraio 2013



di

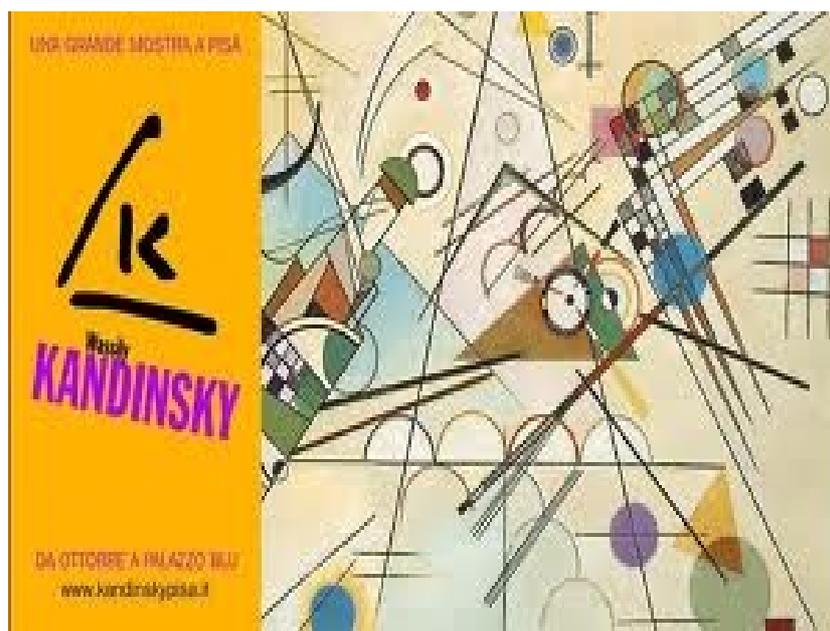
Jolanda Pietrobelli

In Autunno, Palazzo Blu, ospiterà una mostra di Kandinsky, 50 opere provenienti da San Pietroburgo che cavalcheranno il ventennio 1901-1922. Palazzo Blu è il più prezioso contenitore artistico pisano e dopo averci regalato un tris d'assi come Chagal, Mirò e Picasso, fissa il nostro appuntamento con i grandi dell'arte, nel prossimo ottobre con il precursore dell'astratto. Curatrice della mostra è Eugenia Petrova, direttrice aggiunta del museo di San Pietroburgo in collaborazione con Claudia Beltramo Ceppi, promossa dalla Fondazione Palazzo Blu, col patrocinio del Comune di Pisa, con il sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Pisa e organizzata da Giunti Arte mostre e musei. Scrive Kandinsky nel suo " Spirituale nell'arte": ogni opera d'arte è figlia del suo tempo, e spesso è madre dei nostri sentimenti.

L'artista russo nelle sue opere espone le sue teorie sull'uso del colore, intravedendo un nesso strettissimo tra opera d'arte e dimensione spirituale. Il colore può avere due possibili effetti sullo spettatore: un *effetto fisico*, superficiale, basato su sensazioni del momento, determinato dalla registrazione da parte della retina di un colore piuttosto che di un altro; un *effetto psichico* dovuto alla vibrazione spirituale (prodotta dalla forza psichica dell'uomo) attraverso cui il colore raggiunge l'anima. Esso può essere diretto o verificarsi per associazione con gli altri sensi. L'effetto psichico del colore è determinato dalle sue qualità sensibili: il colore ha un odore, un sapore, un suono. Perciò il rosso, ad esempio, risveglia in noi l'emozione del dolore, non per un'associazione di idee

(rosso-sangue-dolore), ma per le sue proprie caratteristiche, per il suo "suono interiore". L'artista impiega una metafora musicale per spiegare quest'effetto: il colore è il tasto, l'occhio è il martelletto, l'anima è un piano forte.

Il colore può essere caldo o freddo, chiaro o scuro. Questi quattro "suoni" principali possono essere combinati tra loro: caldo-chiaro, caldo-scuro, freddo-chiaro, freddo-scuro. Il punto di riferimento per i colori caldi è il giallo, quello dei colori freddi è l'azzurro. Alle polarità caldo-freddo lui attribuisce un doppio movimento: uno *orizzontale* ed uno *radiante*. Il giallo è dotato di un movimento orizzontale che lo fa avanzare verso lo spettatore rispetto al piano in cui è fisicamente, inoltre è dotato di un movimento eccentrico-centrifugo perché si allarga verso l'esterno, abbaglia, respinge. L'azzurro è dotato di un movimento orizzontale che lo fa indietreggiare dallo spettatore ed è dotato di un movimento concentrico-centripeto perché si avvolge su se stesso, esso creando un effetto di immersione attira lo spettatore.

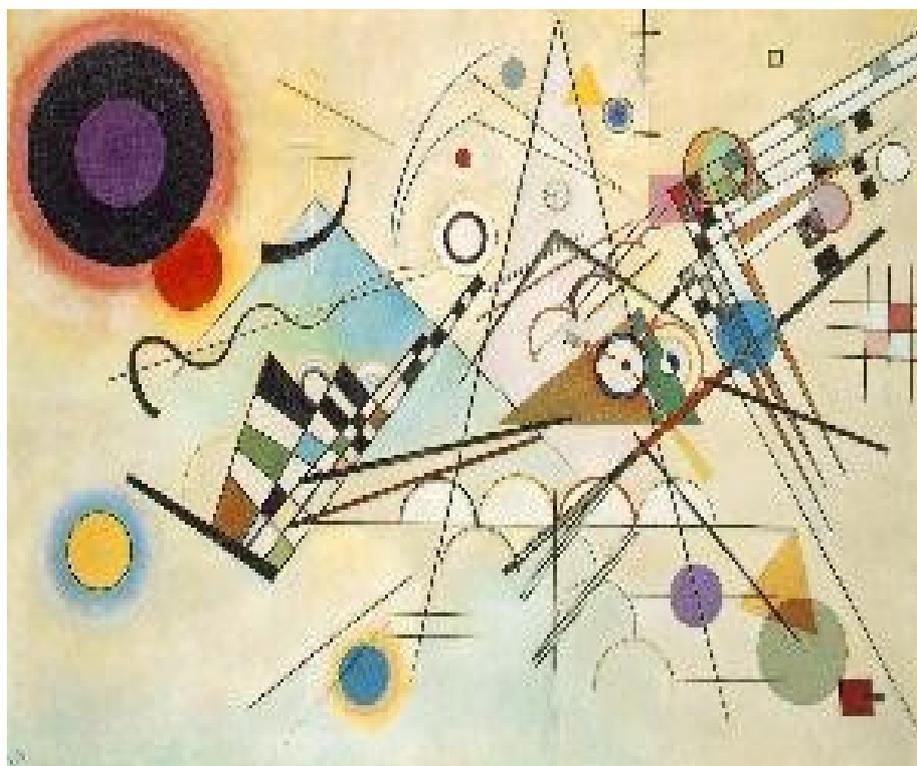


Il maestro russo, basandosi sulla teoria secondo cui il movimento del colore è una vibrazione che tocca le corde dell'interiorità, descrive i colori in base alle sensazioni e alle emozioni che suscitano nello spettatore, paragonandoli a strumenti musicali. Egli considera i colori primari come il giallo, blu, rosso, poi chiama in causa i colori secondari (arancione, verde, viola), ognuno dei quali è ottenuto mescolando tra loro due colori primari. E a proposito dell'effetto del colore scrive le sue "Spirituale nell'arte": se si osserva una tavolozza coperta di colori si hanno due risultati, si ha un effetto *puramente fisico*, cioè l'occhio è affascinato dalla bellezza e dalle qualità dei colori. L'osservatore prova un senso di appagamento, di gioia come un buon gustaiolo che gusta una squisitezza. Oppure l'occhio viene stuzzicato, come lo è il palato da un cibo piccante. O ancora può calmarsi e raffreddarsi, come quando un dito tocca il ghiaccio. Sono tutte sensazioni fisiche che in quanto tali, durano poco.

(...) alcuni colori hanno un aspetto ruvido, pungente, mentre altri sembrano così lisci e vellutati, che si ha voglia di accarezzarli (il blu oltremare scuro, il verdecromo, la lacca di garanza. Anche i toni caldi e i toni freddi si fonda su queste sensazioni. Ci sono colori che sembrano liquidi, colori che sono sempre così compatti, da dare l'impressione di essiccarsi appena spremuti dal tubetto.

L'espressione "colori profumati" è molto diffusa. E infine la qualità musicale dei colori è così spiccata che non c'è nessuno che abbia cercato di rendere con le note basse del pianoforte, l'espressione del giallo squillante o di definire voce di soprano la lacca di garanza scura.

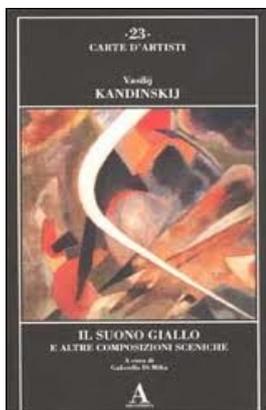
(...) l'artista è la mano che toccando questo o quel tasto fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Questo fondamento si può definire "principio della necessità interiore".

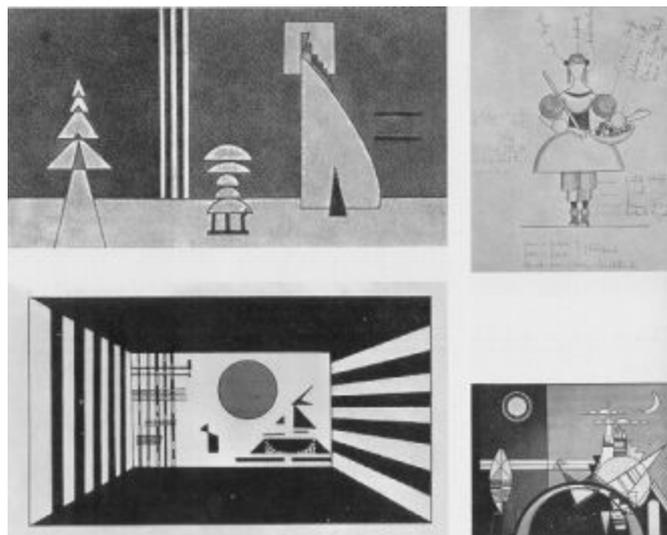


(Quadri da una esposizione 1928)

### ***I lavori teatrali***

Parte non secondaria della ricerca di Kandinsky è costituita dai lavori teatrali, concepiti in un'ottica di relazioni profonde tra le diverse componenti espressive – forma, suono, colore, luce, movimento– in funzione di un nuovo tipo di opera d'arte, a carattere multimediale. I primi suoi studi in tal senso furono i frammenti teatrali *Paradiesgarten* e *Daphnis und Chloe*, del 1908-09. Degli anni immediatamente successivi, 1909-14, sono invece i testi delle sue “composizioni sceniche”: *Suono giallo*, *Suono verde*, *Bianco e Nero*, *Viola*. Solo il primo di essi venne pubblicato e nessuno venne realizzato dal suo autore, nonostante i diversi tentativi in tal senso. Si tratta di testi visionari, nei quali i personaggi si muovono in un mondo astratto denso di evocazioni, di immagini, di colori.





Scenografia: quadri da una esposizione

L'unica opera teatrale che Kandinsky mise in scena fu "Quadri da una esposizione" dal poema musicale di Modest Musorgskij, che l'artista presentò nel 1928, al Friedrich Theater di Dessau. L'opera di Musorgskij è strutturata sull'idea della visita ad un'esposizione di acquerelli del pittore Viktor Aleksandrovič Hartmann, suo amico, e si divide in *Promenades* (i movimenti del visitatore nella galleria) e *Quadri* (opere in mostra). A tale struttura fa riferimento la messinscena di Kandinsky, risolta con una successione di scene costituite di forme colorate geometriche, che traducono i temi musicali in immagini astratte in movimento. Uno spettacolo, dunque, realizzato sostanzialmente con forme, colori e luci, mentre la presenza dei performer è marginale, essendo costituita da due danzatori, impegnati in due brevi scene. Alcune delle "composizioni sceniche" kandinskyane, non realizzate dall'autore, sono state messe in scena da altri, pur in forme che spesso si distaccano dall'originale. Tra le messinscene di *Suono giallo*, vi sono quelle realizzate da Jacques Polieri nel 1975 (musica di A. Schnittke coreografia di Maximilien Ducroux); da Ian Strasfogel nel 1982 (scenografie di Robert Israel, luci di Richard Riddel, coreografia di Hellmut Fricke-Gottschield); dalla compagnia Solari-Vanzi nel 1985 (scene di Beatrice Scarpato, luci di Stefano Pirandello) al Fabbricone di Prato; da Fabrizio Crisafulli nel 2002, al teatro romano Amiternum dell'Aquila, con la musica di Giancarlo Schiaffini, la coreografia di Diego Watzke, un'opera video di Marco Amorini.

Di *Viola* si ricordano la libera messinscena di Giulio Turcato alla Biennale di Venezia del 1984 (musica di Luciano Berio, regia di Vana Caruso, coreografia di Min Tanaka) e quella realizzata (anche in film) da Kirsten Winter nel 1996, per iniziativa del Museo Sprengel e del Verein Kunst und Bühne di Hannover. La messinscena kandinskyana di *Quadri di un'Esposizione* è stata ricostruita fedelmente nel 1983 dalla Hochschule der Künste di Berlino. Versioni differenti, dedicate all'artista russo, ne sono state proposte da Crisafulli nel 1994 e nel 2007.

Nato da un'idea dell'artista esplose a livello internazionale

# IL MUSEO FONDAZIONE LUCIANA MATALON

Lei dea indiscussa di un'arte straordinaria, la sua



Luciana Matalon



Un interno del museo

a cura di

Jolanda Pietrobelli

Il Museo Fondazione Luciana Matalon, nasce nel 2000 ad opera della stessa Luciana, artista di pregio della realtà artistica italiana.

Il suo progetto è quello di dare vita a uno spazio pensato appositamente per la promozione, lo studio e la valorizzazione dell'arte contemporanea. L'istituzione della Fondazione non è stata concepita come un'esperienza personale, ma come un crocevia internazionale di nuove idee, occasioni di arricchimento visivo, emotivo e mentale.

Il vasto spazio di 700 mq è suddiviso in due aree principali: l'ingresso, le prime sale e il soppalco sono dedicate alle attività della Fondazione, che ospita mostre, convegni e iniziative culturali a livello locale e internazionale per promuovere ricerche nell'ambito delle espressioni artistiche contemporanee. Le aree retrostanti accolgono invece la zona museale, a documentare oltre quaranta anni di attività di Luciana Matalon in America, Europa e Giappone.

In questa parte, sono infatti esposte le opere dell'artista, i cui allestimenti variano regolarmente in modo da permettere al visitatore di conoscere i diversi aspetti della vasta produzione. Anche lo stesso Museo è un'opera d'arte: ideato e personalizzato in ogni sua parte dall'artista, è caratterizzato da una pavimentazione costituita da un intervento pittorico che si avvale di resine e fibre ottiche e accoglie riflessioni e appunti dell'autrice stessa e di altri scrittori suoi compagni di viaggio ( Roberto Sanesi, Miklos Varga, Armando Ginesi, Arturo Schwarz ecc.) fino a condurre ad una "città astrale" che si staglia tra presenze stellari e vuoti abissali dell'universo infinito.

Oltre al costante impegno nella costruzione di rassegne e mostre di pregnanza culturale, nel 2006 è stata promossa la prima edizione del Premio Beniamino Matalon per le Arti Visive, di durata biennale, con l'obiettivo di stimolare gli artisti under 35 alla realizzazione di opere pregnanti e meritevoli, nonché di sostenerli nel loro percorso di crescita artistica.

Ma veniamo a lei, una vera dea dell'arte!

Veneta di nascita, milanese di adozione, esordisce a Milano nel 1968. versatile e creativa, si dedica a pittura, scultura e creazione di gioielli. Ha compiuto gli studi artistici a Milano all'Accademia di Brera e nel corso di vari soggiorni in diversi paesi stranieri. Numerose sono le mostre a cui ha preso parte dal 1966 in poi, molte le personali allestite in Europa, America, Giappone. Critici di tutto il mondo si sono interessati alla sua creazione artistica.



Mi ricordo del suo "viaggio nella memoria" che facemmo assieme circa **ventuno anni fa**...scrissi per Lei:

*"...e noi diciamo con maggior priorità che la natura è stupida di fronte all'arte e che essa è muta se l'uomo non la fa parlare."*

-Ecco a coa servono i miei poeti incantatori: Luciana Matalon è un'artista nella cui dottrina si scompongono i *vestigii* nei vari domini dell'arte; un'artista di intelletto per forza e tradizione, che non si è stretta nella cerchia dell'estetica, ma si è prolungata in quella della critica e della cultura.

In un clima di ritrovamenti, proposte e rilanci problematici, lei sembra bruciare con i suoi "viaggi nella memoria", architetture recuperate, costruzioni dell'anima riscoperte, spiritualità ritrovate.

Luciana Matalon attraverso le sue "ruberie" di antiche radici, attraverso i suoi taccuini di viaggio, porta in superficie "vite passate" dando corpo e materia a figure di ansietà imopegnate inrigide maturazioni.



Raccogliendo appunto le esperienze della memoria, libera nella realtà l'assolutezza drammatica e la simbolistica delle opere.

Storia, mito, attualità...la problematica aperta da Picasso, rappresentante aperture etiche e linguistiche, non poteva che trovare una morale e rispettosa rappresentazione di pensiero contemporaneo.



L'Europeismo di Luciana Matalon, ha trovato la sua meditazione nella lettura intelligente di culture anche orientali che prendono per l'appunto origine persino dalla caduta dell'Impero Romano, che si apre verso Oriente; un'apertura che varca le soglie dell'immaginazione dorata e specchiante!

Il viaggio nella memoria si consuma in una appassionata notte di miti, dove l'artista ha trovato il suo gusto per una forma, un intellettualismo mistico della propria intelligenza.

Così leggiamo gli stilemi, i totem, le presenze nel vissuto vivente, come scrive Varga, un eterno ritorno che trattiene il respiro Spazio/Temporale, alla configurazione stratigrafica della simbolistica testimoniale dell'essere.

La febbre della pittura e della scultura, lo stato divino oltre l'armonia sublimata, creano il sogno encantador di un'artista "aristocratica", per linguaggio ed espressione.

Il gesto ripetuto, riscattato dallo stile diviene grafica essenziale, suggerita in zone astratte.

Quello di Luciana Matalon è un racconto di poeti incantatori, sensibili, attuali, che fanno vibrare nella loro liricità, i fantasmi della memoria.

Luciana Matalon, padrona del suo pentagramma visivo, coraggioso, severo, rigoroso, è suggestiva, musicale ed emozionante con i suoi viaggi nella memoria".

È considerata una delle più importanti scrittrici della diaspora  
araba

## ETEL ADNAN E I PAESAGGI DELLA SUA INFANZIA

Apocalypse Arabe il suo bellissimo poema. È anche pittrice



Etel Adnan



**Etel Adnan** è nata a Beirut, Libano, nel 1925, da padre siriano musulmano e madre greca cristiana. “Beirut e Damasco” ha detto in una intervista a Margot Badran, “paesaggi della mia infanzia, rappresentavano due poli, due culture, due mondi diversi, ed io li amavo entrambi”. Frequentò una scuola presso un convento cattolico di suore francesi fino ai 16 anni. Lo scoppio della guerra interruppe i suoi studi e iniziò a lavorare per il French Information Bureau. Tre anni dopo, si iscrisse alla Scuola Superiore di Lettere aperta da poco a Beirut. Insegnò per due anni presso l’Ahliya School for Girls. Nel 1950, andò a Parigi per studiare filosofia alla Sorbona. Cinque anni dopo si trasferì in America dove studiò a Berkeley e Harvard. Fra il 1959 e il 1972, insegnò filosofia al Dominican College a San Rafael, California.

La Adnan è poetessa, scrittrice e pittrice. Afferma di dipingere in arabo e alcuni suoi testi sono illustrati non solo con disegni, ma anche con segni e scoppi all’interno del testo stesso. In *Apocalypse Arabe*, ogni segmento del bellissimo poema è punteggiato da segni che intrecciano, sul testo, spesso denso, un sistema di significato: scrive STOP, ma la freccia indica avanti, avanti. Tornata in Libano nel 1972 ha lavorato come editore letterario del quotidiano di Beirut, *L’Orient-Le Jour*. Nel 1976 lasciò il Libano. Vive oggi tra Parigi e Sausalito, California.

Nei venti anni seguiti alla pubblicazione del suo primo volume di poesie, *"Moonshots"* (Beirut 1966), la Adnan ha pubblicato libri in inglese e francese di cui due in prosa: *"Sitt Marie Rose"* (Parigi 1978, tradotto in inglese, tedesco, olandese, arabo e in italiano nel 1979, Edizioni delle donne) e nel 1986 il saggio nella tradizione di Siddharta, *"Journey to Mount Tamalpais"* (Sausalito 1986). Nel 1985 a Parigi il saggio sull’artigianato in Marocco *"L’artisanat créateur au Maroc"*. Le sue collezioni di poesie comprendono *"Five Senses for One Death"* (New York 1971), *"Jebu et l’Express Beyrouth-Enfer"* (Parigi 1973), *"L’Apocalypse Arabe"* (Parigi 1980, Sausalito 1989), *"Pablo Neruda is a Banana Tree"* (Lisbona 1982), *"From A to Z"* (Sausalito 1982), *"The Indian*

Never Had a Horse and Other poems" (Sausalito 1985), "The Spring flowers own and The manifestations of the Voyage" (Sausalito 1990). Sempre dalla Post-Apollo Press "Paris, When it's Naked" (1993) e "There" (1997).

Inoltre Etel Adnan ha scritto i testi per due documentari di Jocelyn Saab sulla guerra civile in Libano, trasmessi in televisione in Francia, in molti paesi europei e in Giappone; la parte francese dell'opera in più lingue "Civil warS", di Robert Wilson, prodotta a Parigi e Lione nel 1986; un film (non realizzato) su Calamity Jane in collaborazione con Delphine Seyring.

Recentemente è stata realizzata un'opera musicale con le sue "Love poems". Il suo ultimo libro "In the Heart of the Hearth of Another Country" (2005) è pubblicato dalla City Lights Books di San Francisco.

In Italia ha pubblicato per la Multimedia Edizioni "Viaggio al Monte Tamalpais", la breve ma intensa biografia "Crescere per essere scrittrice in Libano" e nel 2010 "Nel cuore del cuore di un altro paese".

Inoltre per Jouvence "Ai confini della luna", per Semar "Apocalisse Araba".

Diverse poesie di Etel Adnan sono state messe in musica, ad esempio da Gavin Bryars ("Adnan Songbook) e da Zad Moultaka ("Nepsis").

Ha anche scritto due opere teatrali: "Comme un arbre de Noël" (sulla guerra del Golfo) e "L'actrice", che è stata rappresentata a Parigi nel marzo del 1999.

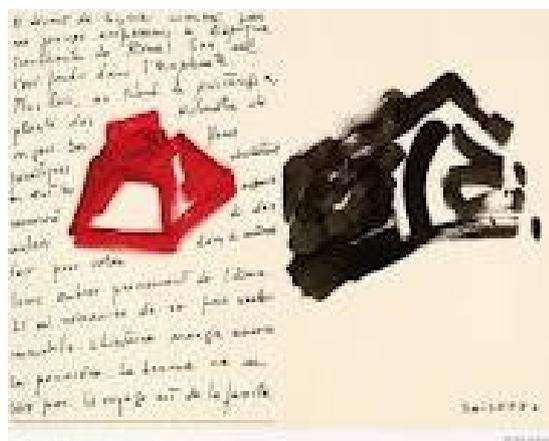
È considerata una delle più importanti scrittrici della diaspora araba.

## INTERVISTA A ETEL ADNAN

di

**Michele Fumagallo**

*(il Manifesto, 18 luglio 2010)*



Incontro con la poetessa, scrittrice e pittrice di Beirut (ma vive tra il Libano, la Francia e gli States) ospite domani sera al festival Napolipoesia:

«Mi sento americana e araba, e a volte queste due identità sono in conflitto»

«Sono allo stesso tempo un'americana ed un'araba e a volte queste due identità sono in conflitto l'una con l'altra; non tutti i giorni ma di tanto in tanto divento una montagna squassata da un terribile terremoto». Così racconta se stessa Etel Adnan, una delle più interessanti espressioni della letteratura contemporanea, pioniera e modello nel processo di emancipazione femminile del mondo arabo, oltre ad essere punto di riferimento per la diaspora da quei paesi. Lunedì 19 luglio, nell'ambito di Napolipoesia, un'intera serata è dedicata a lei (alla Fondazione Premio Napoli in Palazzo Reale, Piazza Plebiscito, ore 18). Etel è una poetessa libanese in esilio da tanti anni. Nata a Beirut nel 1925 da padre siriano musulmano e madre greca cristiana, nel 1950, si trasferisce a Parigi

per studiare filosofia alla Sorbona. Cinque anni dopo parte per l'America dove studia a Berkeley e Harvard. Ha insegnato per molti anni in diverse università negli Stati Uniti e tenuto conferenze e letture in giro per il mondo. Vive tra California, Francia e Libano. La Adnan è poetessa, scrittrice e pittrice. Scrive in francese e inglese ma afferma di dipingere in arabo. Dopo il primo volume di poesie, Moonshots (Beirut 1966), la Adnan ha pubblicato libri e raccolte di poesie in molti paesi e in molte lingue. Dai suoi Love poems è stata realizzata un'opera musicale e recentemente è stata protagonista di un film biografico. Per Multimedia Edizioni / Casa della poesia (che organizza la kermesse napoletana), ha pubblicato il saggio nella tradizione di Siddharta, Viaggio al Monte Tamalpais, la bella biografia Crescere per essere scrittrice in Libano e proprio in questi giorni Nel cuore del cuore di un altro paese. Inoltre per le Edizioni delle donne Sitt Marie Rose e per Semar Apocalisse Araba. "Words in exile" è il titolo della manifestazione di Napoli ed è proprio dall'esilio che parte la nostra intervista.

**L'omaggio che ti dedica Casa della Poesia insieme alla Fondazione Premio Napoli si intitola "Parole in esilio". Ma cos'è per una poetessa come te l'esilio?**

L'esilio è un concetto che richiede approcci multipli. Di solito si pensa all'esilio politico, all'impossibilità per una persona di tornare a casa per motivi politici. Picasso, per esempio, è rimasto ossessionato dalla Spagna e non poteva tornare indietro fino a quando Franco era al potere. Entrambi hanno vissuto una lunga vita e Picasso non è mai tornato. Nel XX secolo milioni di persone sono sfollati e non sono stati autorizzati a tornare nelle loro case d'origine. Anche oggi vi sono esiliati politici in varie parti del mondo, e, nell'Oriente arabo, da dove vengo io, più di un milione di palestinesi sono in esilio, c'è una terza generazione di persone che non possono tornare in Palestina, anche a dispetto di chiari diritti internazionali. Ci sono altre forme di esilio: si può essere alienato dal proprio sé, si può rifiutare una persona fino al punto da renderla estranea a ciò che lui o lei è. Si può essere esiliato da un paradiso vissuto. Ci sono storie d'amore in cui un rapporto è stato brutalmente interrotto e si devono spendere anni, o un tempo di vita, privi di quella (breve) felicità. Siamo inoltre in esilio da alcune belle esperienze che ci sarebbero state se il nostro desiderio fosse stato esaudito. Così, ad esempio, ho sognato di andare a Machu Pichu e al lago Atitlan, per anni, e non l'ho fatto, ed ora che la salute mi impedisce di andare in alta quota mi sento come se mi avessero impedita di entrare in paradiso.

**Hai partecipato a un film biografico della regista greca Vouvoula Skoura intitolato "Etel Adnan: words in exile". Come hai vissuto questa esperienza?**

La Skoura ha fatto un film su di me per rivivere i ricordi di mia madre greca.. In realtà vado spesso in Grecia con il segreto desiderio di sentire ancora una volta la voce di mia madre, greca di Smirne, con una inflessione che i greci continentali non hanno. Continuo sempre ad aspettare quella voce.

**Come ricordi il tuo paese, il Libano? E cosa ne pensi adesso?**

Cosa ricordo del Libano? Oh, tante cose. Voglio dire Beirut, per lo più. Ricordo che potevo vedere il mare da ogni parte della città. Mi sembra ancora di sentire l'odore del gelsomino e gli aranci quando camminavamo per le strade. Vorrei ritornare a camminare per pochi isolati della città e poi giù a nuotare. C'erano i tram elettrici e una manciata di taxi, e io andavo a piedi per lunghe ore. Vorrei ritornare di nuovo a scuola non per imparare qualcosa, ma per giocare con i bambini in tempo di ricreazione. E da Beirut andavo con mio padre a Damasco per visitare mia zia e sostare nella pasticceria preferita. Da Beirut andavo in montagna in estate e in settembre, dopo la prima pioggia e l'odore della terra bagnata. Più tardi, quando avevo 20/21 anni, vi erano i locali notturni dove potevo andare ma non rimanere troppo a lungo nella notte. Poi c'è stata la seconda guerra mondiale, allora ero alla scuola superiore, con gli eserciti stranieri che si spostavano attraverso il Libano. Ho visto allora un nuovo tipo di giovani per le strade, quelli che puzzavano di tabacco inglese. Ho lasciato quindi il Libano per Parigi e la California, ma vi tornai per alcune estati per il Festival di Baalbeck, uno dei siti archeologici più importanti del Medio Oriente, e per ritrovare gli amici. Beirut stava crescendo in dimensioni e importanza ma si cominciavano a percepire le tensioni future. Nel 1967 è il disastro. La guerra arabo-israeliana, costringendo ondate di profughi

palestinesi fuori dalla Palestina occupata, manda in frantumi tutti i sogni. Iniziano le tensioni che portano alla guerra civile durata quindici anni. E così il Libano che ho conosciuto è finito, completamente distrutto. Oggi Beirut è una città caotica. Una società privata, denominata Solidere, fondata dal defunto Rafic Hariri, ha corrotto il parlamento libanese e ha ottenuto il diritto di ricostruire la città ed espropriare per questo qualsiasi pezzo di terra di cui aveva bisogno per i suoi progetti: ha distrutto molte case belle che erano sfuggite alla distruzione della guerra civile. È diventato primo ministro e adesso gli è successo il figlio. Immaginate un paese gestito da un uomo che è anche il più grande imprenditore immobiliare della regione! Così Beirut sta diventando un incubo: edifici alti anche 55 piani in vie strette, persone che non vanno più a trovare i loro amici, appartamenti dove non vedi più il sole, dipendenti che rifiutano il lavoro perché ci mettono ore per raggiungerlo. Il governo sta adesso affondando sotto la corruzione e i vecchi demoni delle divisioni politico-religiose riprendono ad alzare la testa. C'è un sacco di soldi in giro ma moltissima povertà, incertezza, instabilità. E' una città, ancorché attiva e attraente per alcuni, in realtà distrutta più dalla costruzione senza legge che dalla guerra. La gente si lamenta in silenzio, ma non si muove. Un senso di fatalità aleggia nel paese.

**Sei anche pittrice. Qual è il rapporto tra la tua pittura e la poesia?**

Non posso dare una risposta chiara. Sono due attività artistiche molto diverse. Quando scrivo mi dimentico del tutto che io sono una pittrice, e viceversa. E' come se mi occupassi di due lingue diverse. È possibile però che ci siano alcune conseguenze: la mia scrittura è molto politica spesso, a causa delle turbolenze nel Mediterraneo orientale. La mia pittura è piuttosto astratta, una sorta di omaggio alla bellezza del mondo. Forse, se non dipingessi, avrei espresso il mio impegno attraverso il mondo audiovisivo. Ma non lo saprò mai.

**Cos'è per te il movimento femminile?**

Il movimento delle donne è più diffuso oggi di quanto sia stato vent'anni fa, ma la lotta continua. A volte in modo inconsapevole, cioè non come movimento di liberazione delle donne, la lotta prosegue nel privato spontaneamente contro la brutalità e la violenza che le donne soffrono, o per cercare un lavoro. Si ribellano, ad esempio nel mondo musulmano, contro le restrizioni, quella per uscire da sole, o per andare in viaggio. È un problema enorme. E, va detto, che oggi la lotta è generale: non ci sono progresso qui (in Occidente) e sconfitta là. Ma in generale adesso la situazione non sta migliorando: c'è lo sfruttamento della prostituzione in tutto il mondo, c'è l'occultamento della violenza domestica. Anche se non bisogna dimenticare che in alcune parti del mondo gli uomini sono oppressi, vivono spesso in condizioni disumane, subiscono la violenza delle guerre. La distruzione americana in Iraq ha ucciso masse di esseri umani per niente! Penso che siamo prigionieri dei metodi tradizionali di considerare i problemi, mentre la liberazione è questione complessa che riguarda tutti. È una battaglia che non si ferma, e forse è anche parte della bellezza dello spirito umano.

**Napoli è città difficile. E oggi ti festeggia. Se tu potessi chiederle qualcosa, cosa le chiederesti?**

Purtroppo non conosco Napoli abbastanza, ma vorrei che mantenesse il suo spirito creativo, la sua bellezza caotica, il suo istinto ribelle.

# 100 dipinti per 700 milioni trovati al Castello Sforzesco ECCO IL TESORO DI CARAVAGGIO

## Il biglietto autografo del pittore



Caravaggio

(Liberio Pennucchi Il Giornale 6 luglio 2012) Gli studiosi Maurizio Bernardelli Curuz e Adriana Conconi Fedrigolli hanno recuperato centinaia di disegni e dipinti: "E' un'autentica rivoluzione". Le opere saranno pubblicate in due ebook.

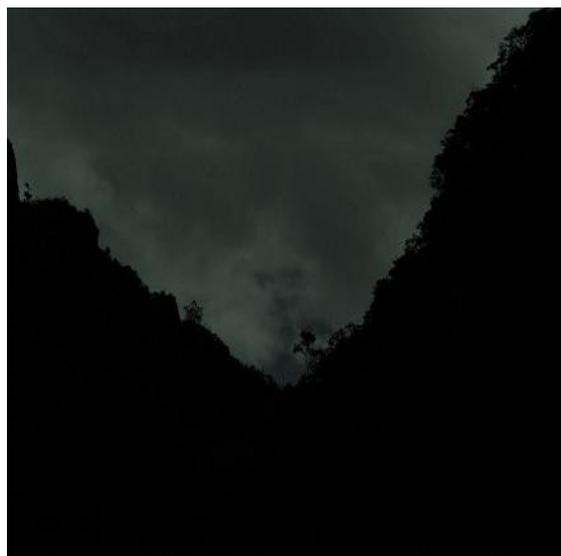
Un "tesoro" del valore di 700 milioni di euro. Una scoperta che riscriverà l'intera biografia di **Caravaggio**. Un centinaio di disegni e alcuni dipinti che il pittore lombardo avrebbe realizzato da giovane, quando era a bottega dal pittore Simone Peterzano, sono stati rinvenuti a Milano nel **Castello Sforzesco** dagli storici dell'arte **Maurizio Bernardelli Curuz** e **Adriana Conconi Fedrigolli**.

A confermare l'autenticità delle tavole ci sarebbe anche un biglietto autografo del Caravaggio, già sottoposto a perizia calligrafica. Secondo gli studiosi, che per due anni hanno passato al setaccio Caravaggio (in provincia di Bergamo), le chiese milanesi e il **Fondo Paterzano** (che è nel Castello Sforzesco) questa scoperta "È un'autentica rivoluzione del sistema Merisi". I disegni di **Michelangelo Merisi** detto Caravaggio ridimensionerebbero l'alone romantico di un'artista, considerato fino a oggi, nel nome di genio e sregolatezza. Le bozze lascerebbero trasparire una notevole attenzione ai particolari e una visione aderente al lavoro di bottega. Caravaggio avrebbe costruito in modo meticoloso i personaggi, le teste di carattere, in disegni e fogli che poi avrebbe portato con sé a Roma. I cento capolavori ritrovati sono pubblicati in due ebook.

Cuore e anima nel lavoro della fotografa vicentina  
**ANNA MONTESELLO**  
**FOTOGRAFANDO ... MONDI SOTTILI**  
A giro per il mondo alla cattura di immagini misteriche



Cusco siti Inca



Machu picchu

Anna Montesello è una fotografa prevalentemente impegnata in reportage di viaggi, vive a Vicenza dove gestisce una sua libreria. Da poco tornata dalla Bolivia ci ha sottoposto le sue foto, abbiamo sentito l'urgenza di pubblicarle, perché l'interesse che lei suscita è sempre vivo, e intense sono le emozioni che questa straordinaria artista dello scatto, ci fa provare. Scegliendo tra le numerose foto scattate in Bolivia, le ha corredate di questo breve scritto:

"Sono approdata in questa dimensione con il corpo attuale 52 anni fa. La 'domanda' è stata lo sfondo o la tela da cui è emerso il mio percorso di vita. Per 'domanda' intendo: 'Chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo'.

Per ora, con sicurezza ho risposto solo in maniera parziale. So di non essere il corpo perchè mi è capitato di separarmene in piena coscienza e di essere più viva che mai. Di questo sono sicura. Mentre in maniera un pò incerta ricordo spezzoni di altre vite vissute sulla terra in luoghi e epoche diverse.

Ma dell'inizio, da dove vengo, dove sto andando, su questo posso fare delle congetture. Nelle mie infinite ricerche ho letto e sentito tante versioni ma non avendo sperimentato per ora possono solo essere materia di fede.

Quello che sto facendo ora è gestire una mia libreria a Vicenza, per mantenere il corpo con le sue varie necessità.

Faccio fotografia, passione e tecnica trasmessami da un amico, maestro in questo campo con cui

ho condiviso un tratto di questo viaggio chiamato: vita.  
La fotografia è poi risultata utile alla mia ricerca in quanto cattura immagini che avverto nell'aria.  
Eccone alcune. Ad ognuno la propria interpretazione..."



Cusco siti Inca



Machu picchu



Arequipa angelo sulla montagna



Cusco montagne tra iesiti inca



Cusciò siti inca



Cusco drago tra le montagne



Cusco profili



Cusco profilo inca sulla montagna



Tiahuanaco Bolivia drago



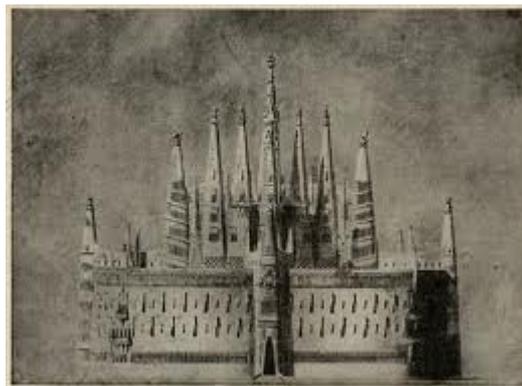
Tiahuanaco Bolivia draghi in cielo

Le testimonianze di circoli culturali, vie e musei  
**ALCUNE OPERE SIGNIFICATIVE DI  
GAUDÌ**

Il progetto per Tangeri (1892-1893)



Antoni Gaudí l'architetto di Dio



Progetto per Tangeri

di  
Catia Profeti

Tangeri si trova in Marocco, situata sui pendii di una collina e lambita dalle acque dello stretto di Gibilterra.

Questa città, crocevia tra l'Europa (attraverso la Spagna) e l'Africa, passaggio obbligato tra l'Atlantico e il Mediterraneo, è stata fondata nel IV sec. a.C. Come tutti i luoghi di passaggio, la città ne porta i segni, e le testimonianze lasciate dalle civiltà che l'hanno abitata: fenici, romani, arabi, e in epoca più moderna, spagnoli e francesi.

Diventò una città molto importante a partire dagli anni venti del novecento, attirando numerosi artisti europei ed americani (pittori, musicisti, e scrittori); testimonianza di ciò sono ancora oggi i circoli culturali, le vie ed i musei.

L'altra faccia della città è l'oriente, simboleggiato dai sontuosi giardini e dal palazzo del sultano (Dar el-Makhzen) dalle superbe decorazioni.

Nelle vicinanze di Tangeri si trova Tetouan, borgo circondato da montagne di roccia calcarea, ricche di reperti storici di epoca romana e fenicia, ma anche Chefchaouen, una pittoresca città, con case bianche adagiate come grappoli sulla sommità della collina.

In questi luoghi sarebbe dovuto sorgere il monastero per la Missione Francescana, disegnato da Gaudí probabilmente nel 1892-3, del quale ci restano soltanto due foto.

Una di queste è stata resa nota durante la mostra che si tenne nel 1927 a Madrid dedicata a Gaudí, insieme ai progetti in pianta e in alzato. Purtroppo tutto questo materiale andò distrutto durante la guerra civile nel 1936; la foto restò comunque nota in quanto pubblicata da Josep Francesc Ràfols nella biografia dell'architetto.

L'altra, era in possesso di Mariano Andrés, proprietario della casa di los Botines a Leòn, che lasciò la foto regalatagli dal maestro, ai suoi eredi, e questi la donarono nel 1958 al segretario degli amici

di Gaudí, Enrique Casanelles nel 1958, che la mostrò a Collins durante un viaggio in compagnia dello studioso americano.

Gli studi, condotti dall'urbanista marocchino Mustafà Akalay Nasser (maggio 1991), a cui va l'onore di aver individuato il sito preciso nel quale il monastero sarebbe dovuto sorgere, furono pubblicati nel suo volume, dove appare l'alzato del progetto. Egli pretese di aver scoperto l'unica foto ancora esistente, in un album in Marocco e edito a Barcellona nel 1897, dedicato al padre Lerchundi, il fondatore spirituale del monastero.

Alla fine dell'800 la Spagna cominciava ad interessarsi al Nord Africa e il Marchese di Comillas, nobile catalano al servizio di Madrid, aveva compiuto un viaggio a Tangeri per ragioni politiche, spinto dal governo a stabilire là interessi spagnoli e se possibile una missione religiosa.

Maria Gayòn Barrié, moglie del marchese di Comillas decise di fondare l'associazione delle "Dame della Confraternita dell'Immacolata Concezione", affinché la realizzazione del convento fosse portata a termine. Secondo i loro desideri il padre francescano José Lerchundi, sarebbe stato l'uomo incaricato per la "cura" spirituale del convento, mentre la commissione della costruzione era stata data a Gaudí.

Il padre francescano aveva previsto di realizzare nel convento, un collegio, una scuola, le stanze dei francescani ed un ospedale, corrispondenti alle quattro braccia della croce greca (la pianta porta sul retro la firma di Matamala): al centro avrebbe trovato posto la chiesa.

Gaudí fu condotto dal Marchese di Comillas a Tangeri per visitare il sito, affinché potesse disegnare i progetti per il monastero; in questa rara visita fuori della Catalogna, il suo destino incontrò le idee religiose del padre francescano José Lerchundi.

La sede di questo convento doveva essere un vasto edificio a pianta circolare (il retro del bozzetto riguardante la pianta, porta la firma di Matamala), stretto attorno ad un cortile nel quale doveva sorgere una grande cappella con molte guglie.

Quello che appare evidente è che Gaudí nel Nord Africa studiò, non la decorazione a merletto dell'arte araba, ma una tradizione indigena di turrati castelli edificati in terra pressata da alcune tribù di Berberi nel sud del Marocco.

Questo tipo di costruzioni (arabe e tribali), sicuramente offrì a Gaudí un'originale visione delle potenzialità plastiche espressive dei prodotti più umili dell'argilla, materiale che ben conosceva, e che in quest'opera religiosa avrebbe potuto essere utilizzato, esprimendo potenzialità plastica, bellezza espressiva; così sicuramente l'insieme del monastero sarebbe rientrato nella cultura che caratterizza queste terre.

Le finestre che ornavano il progetto, e che poi saranno riproposte nelle torri della Sagrada Familia, furono anch'esse riprese dalle costruzioni che sono state edificate in terra e in pietra, tipiche dell'entroterra marocchino. Il progetto risultò molto appropriato per la funzione e il paese cui era destinato.

Gaudí in questo progetto sperimentò la plasticità delle torri circolari, dal profilo parabolico, accomunate da una serie d'aperture disposte in senso elicoidale, un modello che qualche anno dopo, avrebbe adottato nei campanili della Sagrada famiglia.

Lo studioso Tomlow, analizzando gli studi di Nasser sull'ubicazione del monastero, pose l'inclinazione della luce solare sulla diagonale alla sinistra del progetto (rispetto alla porta principale). Ciò appare evidente anche dalla luce nella foto del progetto a noi pervenuta. Gli studi di Tomlow non si fermarono all'angolazione della luce: ebbe modo di calcolare le eventuali misure del progetto, da queste dedusse che le piccole stanze nelle torri non avrebbero una funzione utilitaria, poiché il diametro di 3-5 m avrebbe permesso uno spazio notevolmente ridotto, sicuramente questi luoghi avrebbero fatto parte di un sistema di passaggi o di scale.

Osservò inoltre che i piani del pavimento obliqui non avrebbero avuto nessuna utilità per altri scopi. La posizione delle torri interne, secondo Tomlow potrebbero far parte di un sistema di contrafforti o qualcosa di simile (nonostante la forma delle torri sia prevalentemente eretta). Tali deduzioni potrebbero derivargli dal fatto che nelle torri simili, della Sagrada Familia, i ponti che collegano le

torri hanno funzione di grande statica, proprio come dei contrafforti; il parallelismo, tra le due tipologie deriva dal fatto che la foto della missione non risulta chiara, e non può escludere tali particolari.

Gaudí dispose la porta d'entrata nell'angolo di uno dei quattro lobi, appartenenti ad una grande croce; i cui bracci a lobi sono detti della "potenza" o del "tau", secondo una delle visioni dell'Apocalisse di San Giovanni. All'interno si sarebbe dovuta costruire anche una fonte, simbolo dell'oasi nel deserto.

Gli studi di Tokutoshi Torii, riguardanti le eventuali misure dell'edificio, non risultano appropriati: in questi, alla misura dell'altezza dello scalino è stata data un'altezza di c.a. 60 cm, cosa molto improbabile, per garantire un normale passaggio delle persone.

Le ricerche di Tomlow sono molto più appropriate. Secondo lo studioso il monastero avrebbe avuto un'altezza di c.a. 51 m in altezza, e una larghezza di c.a. 58 riportando gli scalini alla portata dei frati.

Non ci fu nel suo stile, come molti hanno voluto vedere, un cambiamento verso una plasticità più accentuata. Gaudí è originale e diverso in ogni suo edificio. Questo aspetto, gli proviene da un lavoro costante, che muta momento per momento, spesso durante la fase di costruzione. Il lavoro così eseguito risulta unico per ogni opera, essendo il suo stile una continua evoluzione.

Questo modo di lavorare, fa sì che ogni risultato oltrepassi il progetto. Ciò è evidenziato pure da un passo di Collins: "...la ricerca del maestro era creare uno stile nuovo per la Catalogna che escludesse ogni altro visto precedentemente..., così il suo stile diviene lo stile della Catalogna...".

Tuttavia lo studio dell'arte musulmana, che aveva condotto in profondità e contemporaneamente, al di là di essa, lo aveva portato verso forme nuove e uniche, che dovevano essere espresse con molta più evidenza negli edifici successivi.

Il suo stile muta anche perché tiene sempre presente il luogo dove l'opera dovrà sorgere; i rimandi storici cui fa riferimento furono il gotico e l'arte araba, ma Gaudí stava cercando di liberarsi pure di questi ed è più facile che abbia riproposto le sue trovate tecniche piuttosto che imitazioni di arti passate.

L'edificio per Gaudí rappresentava un insieme organico. Probabilmente la plasticità, riscontrabile nella struttura esterna, così plasmata, avrebbe avuto la possibilità di essere colorata dall'elemento che più caratterizza queste terre mediterranee: il sole.

Gli interessi per questo progetto, riguardano soprattutto le torri paraboliche, somiglianti anche a quelle della Colonia Güell (non realizzate) e a quelle che saranno progettate pochi anni dopo per la sacra Famiglia.

Tutte e tre le tipologie delle torri hanno un comune antecedente nella cupola del Palazzo Güell.

Le torri di Tangeri hanno le finestre disposte a spirale, molto probabilmente per un percorso inusuale tra balconi e corridoi. La forma delle finestre nelle torri muta da un progetto all'altro: nella Sagrada Famiglia, le fessure permettono al suono delle varie tipologie delle campane di essere riversato nella città, come un grande organo in grado di propagare ovunque musica ecclesiastica, al contrario quelle della Colonia, hanno lo scopo di permettere alla luce di invadere l'interno secondo una nuova elaborazione degli elementi gotici.

Le torri mai realizzate della chiesa a Santa Coloma hanno, a differenza di quelle del progetto per Tangeri e quelle del Tempio, altezze irregolari come se fossero consumate dal vento, inoltre in questa chiesa le torri in posizione periferica, hanno la funzione di ricercare un maggior volume per l'interno, mentre le finestre policrome avrebbero evocato la sensazione della luce che filtra tra le chiome degli alberi, evitando "rottture" con il resto della natura circostante, popolata da numerosi pini.

Il convento della Missione Francescana non fu mai realizzato, poiché nel 1897 il marchese di Comillas, proprietario della compagnia Transatlantica, ebbe notevoli disagi economici, rischiando il fallimento.

Negli anni ottanta, il Ministero della cultura spagnola si prodigò per cercare la somma per poter realizzare il progetto (2.000 milioni di pesetas), purtroppo al 1989 i soldi non erano ancora disponibili.

Gaudí diceva che l'arte era "figlia" del Mediterraneo e delle terre che vi si affacciavano. Visitò il Marocco per potervi trovare quel simbolismo, quella magia e mitologia, che riconosceva proprie di questi luoghi.

Per comprendere la lezione che Gaudí apprese, è interessante ascoltare quello che un certo africano del Mali, Dogon diceva del suo popolo: " l'uomo costruisce con le proprie mani. La mano dell'uomo è affettuosa, non conosce la forma quadrata, del resto anche l'argilla umida è essa pure tenera, affettuosa: l'argilla quindi, e le mani dell'uomo non possono che creare forme affettuose. La mano non può plasmare angoli esatti, e del resto anche l'argilla non ama agli angoli esatti...".

### ***La cappella di Santa Coloma (1898- 1915)***



Iniziata nel 1908 la Cappella della Colonia Güell presso Coloma de Cervelló a pochi chilometri da Barcellona, rappresenta il vero centro di indagine delle strutture e delle geometrie gaudiane.

Quando Eusebi Güell decise di trasferire là la sua fabbrica tessile, affidò come sempre i lavori a Gaudí. Il progetto prevedeva un quartiere di residenza per i lavoratori degli stabilimenti, la fabbrica e sul pendio della collina, una chiesa (Sant Crist).

Gaudí si dedicò soprattutto ai lavori della chiesa, che procedettero però molto a rilento!

In quest'opera cercò di superare l'impianto statico della chiesa gotica, eliminando i contrafforti e gli archi rampanti, ricorrendo a forme ed elementi strutturali tali da assorbire tutte le sollecitazioni di sola compressione all'interno dell'intero edificio usando principalmente mattoni e pietra, adottò inoltre uno schema centralizzato, con un susseguirsi di cupole avvolte da una galleria perimetrale e al centro una forma ovoidale, che in alzato sarebbe risultata tendenzialmente conica.

Per questa costruzione Gaudí, non eseguì il progetto su un plastico di legno o gesso, bensì un modello costituito da un reticolato di cordicelle di canapa alle quali erano attaccati una serie di pesi. Questo singolare modello fu così spiegato dalle stesse parole di Gaudí: "Calcolo tutto, prima sospendo dei pesi per determinare la linea funicolare, poi copro tale linea con forme e materiali (carta di riso). Di questi ricontrollo il peso, talvolta correggo di nuovo leggermente le funicolari. In questo modo s'individua la forma logica nascosta e necessaria. Ho ricavato le linee funicolari della Sagrada Familia graficamente, quelle della Colonia Güell sperimentalmente, ma i due procedimenti sono lo stesso: uno è figlio dell'altro. Questo procedere per tentativi è necessario alla limitatezza dell'intelligenza umana. Alla base di qualsiasi raziocino ci sono la regola del tre, la proporzione matematica, il sillogismo".

L'immagine che ci permette di partecipare alla formazione più originale della plastica gaudiana, è

proprio la visione di questo modello, che è ottenuto sospendendo per gli estremi, dei fili al soffitto; a questi fili sono appesi minuscoli sacchetti di sabbia (o pallettoni), i cui pesi riproducono proporzionalmente i carichi di un organismo d'archi e volte, ancora da definire. I vari elementi, gli assi delle colonne e gli archi erano espressi dai cordoncini in scala 1:10. Ai fili ed ai pesi Gaudí aggiunse, per la definizione plastica, dei pezzi di carta di seta che, essendo privi di rigidità, seguivano fedelmente il configurarsi dell'equilibrio, impresso dalla gravità a tutta la complessa orditura.

Il modello funicolare era visto ruotato di 180°, cioè con la base attaccata al soffitto e i funicoli così ottenuti esprimevano degli sforzi che la struttura avrebbe dovuto sopportare e allo stesso tempo determinavano la volumetria dell'edificio.

Gaudí fece fare molte foto al modello, utilizzandole per una prima e sommaria configurazione della soluzione strutturale, infatti, i primi disegni per il progetto furono eseguiti su queste foto che rappresentavano lo scheletro da definire con il corpo.

Il modello sottoposto a soli sforzi di trazione, una volta capovolto e realizzato nella realtà, avrebbe espresso solo gli sforzi di compressione, le sole sollecitazioni che il laterizio e la pietra avrebbero dovuto sopportare.

Nel 1936 a Santa Coloma de Cervelló, fu distrutto il plastico del modello di cordicelle costruito da Gaudí quattordici anni prima. La cripta fu saccheggata e trasformata in magazzino. In quell'occasione, ammonticchiata una pila ad un metro davanti alla porta della cripta fu dato alle fiamme la documentazione lì contenuta, questa scomparsa quasi totale non ha aiutato il collegamento tra porzione realizzata e il restante progetto, ma dal poco materiale rimasto appaiono comunque evidenti le differenze tra le due esecuzioni. In alcune foto la parte della cripta differisce per una sporgenza esterna e un coronamento ondeggiante, molto simile a casa Milà.

Dalle foto dipinte, risultano le suddivisioni secondo una maglia di linee orizzontali e verticali i cui nodi sono collegati da linee diagonali. Su questi Gaudí definì le aperture delle finestre e le merlature forate dell'immagine finale.

Esperienze di costruzioni fondate sullo stesso principio, furono compiute nell'ambiente catalano già prima di Gaudí e questi, dal canto suo, dichiarava sempre di rifarsi ad esempi del passato. Nonostante ciò, nessuno sognerebbe di negare l'uso che il maestro fece di questo mezzo costruttivo, dandogli vera e propria capacità espressiva (nessuno prima di Gaudí aveva usato questo metodo costruttivo per un'opera di così grandi dimensioni).

La messa in opera non dovette, però essere semplice, visto il protrarsi dei lavori, ai quali parteciparono Berenguer, Josè Canaleta (architetto) e Eduardo Goetz (ingegnere strutturale). Purtroppo gli eredi di Eusebi Güell non vollero completare la chiesa, così la parte superiore non fu mai realizzata.

Osservando il modello di funi, si comprende la distribuzione dei vari elementi costruiti e la loro inclinazione verso l'interno. Probabilmente, il modello di cordicelle fu, come in molte opere di Gaudí solo il punto iniziale e in seguito furono fatti altri modelli.

L'edificio fu costruito sopra un terreno con una pendenza relativamente importante (9%), la parte più alta fu usata per interrare parte della chiesa, quella orientata a settentrione, da ciò derivò la denominazione di Cripta. L'altra metà fu lasciata scoperta (a est) e delimitata sul lato ovest da una lunga scalinata, che avrebbe collegato le due quote del dislivello. L'intera struttura fu così adattata organicamente al paesaggio.

La cripta fu suddivisa in tre zone. La prima, il portico anteriore, spazio di sosta riparato fra colonne inclinate e sovrastato da volte (paraboloidi iperboliche).

Questa struttura sostiene sulla copertura parte della scalinata, sopraccitata. Segue la cripta, all'interno della quale si trova l'altare principale, le panche (disegnate anch'esse da Gaudí) e su un livello più alto (con altezza dimezzata) si trova il coro, mentre sul retro furono sistemati gli ambienti di servizio, la sagrestia e i magazzini.

All'interno lo sguardo scorre dalle colonne fino alle "costolature" del soffitto (elementi rustici,

realizzati in pietra e in laterizio) e sulle superfici irregolarmente intonacate.

All'interno della cripta l'altare principale ripropone il movimento rotatorio delle nervature anulari, segnate dalle nude costole del soffitto. Tra le sporgenze e rientranze murarie perimetrali, si scorge la scala a chiocciola che doveva condurre al campanile e alla parte superiore.

La parete all'esterno che avrebbe definito la forma, fu sagomata secondo linee dentellate nella parte inferiore e piana nella parte superiore, Gaudí realizzò una serie di speroni per assorbire le forze oblique provenienti dal soffitto.

La decorazione delle volte (convesse) non è realizzata secondo la tecnica del trencadís, ma vennero personalizzate per ogni volta; il trencadís torna invece negli elementi che richiamano le lettere Alfa e Omega oppure nei simboli delle Virtù Cristiane.

La cripta della colonia Güell mostra una varietà di materiali poco usuali. Gli elementi edili da costruzione sono curiosamente scelti, e non risultano facilmente identificabili.

Si possono trovare frammenti di materiali dell'industria siderurgica, mattoni troppo cotti e deformati, frammenti di basalto di una dimensione considerevole, i quali sono meticolosamente tritati appena fuori della cava.

Le analisi eseguite durante il recente restauro, hanno permesso di rintracciare la natura dei materiali aggiunti al cemento Portland, e di osservare meglio quelli di dimensioni più grandi.

Gaudí utilizzò tutti i materiali ceramici invetrati (alcalini); il principale tipo di malta che impiegò, come già detto, fu il cemento Portland, che variò nella composizione, ottenendo prodotti variamente colorati e differenti per muri, volte o colonne, ecc.

I materiali che sono stati identificati nelle fondamenta evidenziarono frammenti irregolari di una roccia che si può descrivere come una breccia di color vermiglio ottenuta mischiando pezzi di pietra probabilmente proviene dal massiccio di Garraf, nella matrice di calcina e una piccola porzione d'argilla

Nell'atrio sono state rilevate presenze di un primo strato d'idrossido di calce, causato dalla mancanza di carbonatazione, poiché essendo situato sottoterra, risulta poco accessibile dalla CO<sub>2</sub> atmosferica.

In altre zone esterne gli strati di malta sono di differenti colori: in quella di base la parte secca è di misura millimetrica (quarzo e feldspato), mentre i frammenti nello strato meno superficiale non supera i 2 mm.

Alcune colonne nell'atrio hanno forma poligonale irregolare e sono decorate con il trencadís, mentre in una si hanno malte con frammenti di basalto di color nero altrove si hanno frammenti di diorite (una roccia di colore verde chiaro).

Ai lati di queste ve ne sono altre di sezione circolare formate da frammenti di scorie di siderurgia unite con cemento grigio.

All'esterno si trovano filari di laterizio normale e a cottura dura interrotti da piccole pietre nerastre di taglio irregolare (in zone dove non sono previste forti sollecitazioni).

Le aperture delle finestre si susseguono, attaccate fra loro come anelli di una catena romboidale e antropomorfa. Le punte superiori sono quasi a filo con il soffitto, mentre le parti inferiori hanno un'altezza da terra media che varia dai 3,00 m. ai 3,70 m; queste aperture sono protette dalla pioggia tramite visiere "cigliiformi" rivestite nell'intradosso con mosaici di pezzi di ceramica multicolore. Sul lato ovest, i tettucci parapiovra sono in mattoni speciali semitondi posti sfalsati e a sbalzo.

Nelle decorazioni delle finestre si trovano anche le lettere Alfa, Omega e delle decorazioni raffiguranti dei pesci; le cornici all'interno sono decorate con frammenti di ceramica invetriata disposta simulando un trencadís. Il "commento", cioè la parte tra un frammento di ceramica e l'altro, varia nell'aspetto (levigato e a rilievo), nel colore (ferro nero, calce bianca, silicio finemente tritato), al fine di ottenere maggiori contrasti.

A differenza della ceramica alcuni vetri sono caduti; in queste zone è possibile osservare, sopra l'armatura di cemento, uno strato giallastro, un'adesione organica, molto probabilmente dovuta al

fatto che durante la guerra civile la chiesa fu usata come cucina.

In alcune delle forme concave delle finestre (dove sono le alfa e le omega), e nelle rifiniture delle volte dell'atrio, il volume è formato da un cemento che evidenzia frammenti di quarzo, creando una texture a rilievo.

Lo spazio interno della cripta è costituito da due navate concentriche a forma di ferro di cavallo interno nelle quali si trova un ovale rialzato di tre gradini dove vi è l'altare maggiore, coperto da una volta ribassata sostenuta da quattro pilastri di basalto, da due grandi colonne e da sei più piccole in muratura, tutte più o meno inclinate.

I quattro pilastri di basalto all'interno della cripta sono pezzi monolitici (base, fusto e capitello) collegati con giunti di piombo di 2 cm, hanno le facce rozzamente sbazzate e ruotano dal basso verso l'alto di circa 30° riuscendo ad imprimere un senso di vibrazione alla materia.

Altre colonne sono in mattoni meno resistenti del basalto alla compressione quindi di dimensioni maggiori con diametro di circa 1 metro.

Completano il campionario costruttivo una serie di suggestive colonne realizzate con mattoni speciali dal profilo semicircolare, con i quali Gaudí riesce a svelare tutta la sua perizia costruttiva e plastica; il laterizio così lavorato è disposto variamente, in filari singoli o doppiati, a formare sezioni triangolari esagonali od ottagonali, generando aggetti, rientranze o vuoti, riempiti di cemento, dando piacevoli effetti cromatici e chiaroscurali. Gli archi principali sono in laterizio e trasmettono le sollecitazioni sulle colonne; l'insieme ha una configurazione curvilinea o poligonale (sopportando solo sforzi di compressione).

Ravvicinate fra loro, (c.a.10 cm) le costole nel soffitto devono sostenere il carico principale del solaio di copertura, che così risulta uniformemente ripartito; queste costole hanno forma parabolica e coprono luci massime di 3,50-4,20 m, inoltre sono collegate ed irrigidite da costolature rompi tratta, che consentono i cambiamenti di direzione (che erano richiesti dal modello) e conferiscono all'intera trama un senso rotatorio che caratterizza la percezione prospettica.

L'ovale centrale, che ha una luce massima di 11 m, è sormontato da una volta ribassata sorretta da una serie di costole che, dovendo coprire una distanza maggiore (c.a. 6-7 m.) hanno una sezione più grossa e sono anch'esse irrigidite da una grossa nervatura di laterizi in rilievo che termina nelle due opposte parti della volta circolare.

Da queste si dipartono a ventaglio le altre costole e parte di queste si dirigono sul lato sopra l'altare dove vanno ad attaccarsi sulle colonne e sui relativi archi di collegamento. La parte bassa della parete è rivestita di intonaco, e il suo colore si confonde con quello del pavimento.

Il solaio di copertura del coro, probabilmente a causa della poca altezza, è stato realizzato in modo più tradizionale con una struttura lasciata a vista di profili metallici a doppio "T" e voltine ribassate di laterizio costruite "alla catalana".

Nella cripta le colonne sembrerebbero inclinate secondo il modello di funi, ma la sua ricostruzione, ha fatto sorgere dubbi su tale corrispondenza.

Inoltre se si immagina di tagliare i fili del modello in corrispondenza della cripta (come è attualmente) la sua forma è assai diversa da quella realmente edificata. Nel modello le colonne più prossime al centro e all'asse di simmetria dovrebbero essere quasi verticali, ma i quattro pilastri centrali di basalto presentano un'inclinazione maggiore.

Il gioco fantasioso guidato dalla logica strutturale e dalla perizia costruttiva si ripete nel portico anteriore: questo si adagia gradualmente al terreno, servendo da sostegno alla scalinata d'accesso alla chiesa superiore, dove le colonne sono inclinate più o meno fortemente a contrastare le spinte provenienti dal corpo della cripta.

L'architetto provvede affinché il visitatore possa apprezzare l'insolita convessità dei piani predisponendo un luogo di sosta quali le panche in pietra adagiate alle pareti della cripta che permettono una visione delle volte sovrastanti. Gli spicchi delle volte ravvivate con triangoli irregolari di cotto di diverso tono bruno e giallognolo, risultano come annegati nella malta a formare delle croci costruite con segmenti di mattoni disposti secondo differenti orditure.

Le colonne, a somiglianza di fusti arborei, sono realizzate secondo un'ampia varietà cromatica e chiaroscurale: nel terreno di basalto e di laterizi e pietrame o di mattoni semicircolari, in filari sfalsati nelle altre parti.

Nei muri esterni i mattoni sono più robusti, essendo ottenuti con temperature di cottura superiore ai 950- 1000°C, presentando talvolta punti di fusione con colorazione diversa e deformazioni della forma originale; questi sono stati uniti con cemento Portland dove la parte secca è di silicio millimetrico, in una concentrazione maggiore.

Nelle volte che coprono l'atrio e nelle parti che coprono le finestre la malta che unisce i mattoni sovracotti è ottenuta mescolando una parte dello stesso materiale tritato, con frammenti di scorie di siderurgia (silicati e ossidi di ferro). In altre zone, il cemento d'unione è formato da quarzo, feldspati e una porzione elevata di calcina.

La porta di accesso alla chiesa si trova situata nella parte sud dell'edificio ed è sovrastata da un architrave in pietra (calcare e fortemente compatto). L'origine di questa pietra è ancora il massiccio di Garraf, dove Güell aveva possedimenti e cave.

Ai lati della porta si osservano delle decorazioni geometriche, ma se queste fossero la preparazione per un'altra decorazione o quella finale, non è possibile saperlo attualmente. Nella parte alta della porta si trova una specie di timpano decorato con differenti tipi di vetri secondo la tecnica del trencadís, unito con cemento (la parte secca è millimetrica) di differenti colori che armonizza con i colori dei vetri.

Nella parte alta, all'entrata principale della chiesa superiore, che non fu costruita si osserva la presenza di un blocco di pietra molto probabilmente anche questa proveniente dal massiccio di Garraf.

Le volte che avrebbero coperto la navata e gli atri della chiesa interna, presentano precise differenze di geometria e intenzioni, sicuramente Gaudí immaginò per l'una e le altre differenti decorazioni, come sarebbe stato reso noto dalle loro analisi.

I nervi che delimitano le volte dell'atrio sono murati con cemento Portland, levigate all'esterno per ricevere una rifinitura liscia e brillante. Le volte sono formate da successivi strati di rajola disposte tra i nervi.

Sembra che Gaudí faccia diverse prove di decorazione nei nervi dell'interno prima di decidersi per una concreta. Una delle decorazioni osservate consiste in un volume ottenuto con cemento rapido unito ad una parte secca arrotondata, sopra della quale dispose come rifinitura, uno strato fine di cemento Portland levigato (parte secca sub-milimetrica) per assolvere la forma desiderata. Si osserva ancora un altro tipo di decorazione, consistente nel lavorare i pezzi ceramici dei nervi fino a donargli la forma desiderata.

All'interno della chiesa le parti intonacate sono coperte di uno strato di cemento Portland con una parte secca di silicio di misura millimetrica e di spessore di 1-2 cm, sopra il quale è disposta una rifinitura di 2 mm, con una parte secca molto fine, e levigata. Questa rifinitura risulta praticamente impermeabile, tant'è che il fronte di carbonatazione è penetrato di solo 3 mm (in novanta anni); molto probabilmente Gaudí era cosciente della permeabilità delle superfici esterne ed ha optato per rifinire le parti inferiori con uno strato quasi impermeabile.

Nel basamento Gaudí costruì un sistema per la raccolta delle acque, il quale permetteva pure l'eventuale evaporazione.

Tra le caratteristiche materiche di questa cappella, è importante rimarcare la presenza di resti di antichi rivestimenti, cosa d'altra parte logica visto che questo fu chiaramente preparato per ricevere quello definitivo al di sopra.

Le analisi dei resti dei rivestimenti antichi indicano la presenza di uno strato "unto", posteriormente ritoccato. Questo residuo è rintracciabile anche in altre zone (nei nervi e negli spazi della volta), dove ancora si evidenziano zone ritoccate.

I ritocchi si caratterizzano per una differente colorazione: talvolta si mostrano nelle giunte tra i mattoni dove è stato applicato uno strato di pittura "vermigliosa" formata da glutinante di gesso,

pigmento d'argilla e ossido di ferro, mentre in altre zone sono state applicate grossolanamente pitture di colore grigio con base di gesso e con un pigmento di colore verde.

La distribuzione dei frammenti che riempiono la superficie dei paraboloidi iperbolici dell'atrio implica una conoscenza e un dominio della simmetria che va molto in là di quella di un architetto convenzionale, inoltre si evidenzia pure una competenza e una scelta accurata con mescolanze specifiche, probabilmente con prove previste in opera che dovevano complicare (e rincarare) l'esecuzione.

L'utilizzo massivo di cemento Portland (del quale Güell era produttore) non è una novità in se medesima, se non fosse per l'ampio ventaglio, texture e trame che Gaudí e i suoi operai furono capaci di trarre da un materiale industriale, all'epoca, abbastanza conosciuto.

Il restauro si è incentrato sui metodi costruttivi del portico della cripta specialmente nelle "bovedas" in quanto la parte inferiore degli intradossi sono le uniche zone realmente terminate dal loro autore.

Nella parte costruita, l'inclinazione drammatica delle colonne di basalto non rispecchia il modello di cordicelle realizzato; questa variazione sicuramente intenzionale di Gaudí ha coinvolto pure il resto dell'edificio rispecchiando il metodo di lavoro dell'architetto.

Gli archi furono realizzati in pianta secondo una maglia triangolare eccetto quelli della piattaforma superiore che erano stati realizzati in maglia quadrangolare irregolare. Il portico che Gaudí ripropone con i cambiamenti che si sono visti, è quello del viadotto di "Sotto" nel Park Güell. La foto del modello invece mostra un andamento secondo il viadotto che nel Park Güell viene detto "Superiore", opzione giustificata probabilmente da ragioni estetiche.

Gaudí necessitò di tre tipi di bóvedas per risolvere tutti i casi che si presentarono nelle "volte" dell'atrio.

I ritagli di ceramica vi sono come insaccati, la decorazione si completa mediante pezzi di ceramica invetriata formando una croce (S. Andra). Questi pezzi di vari tipi di rasilla ripropongono le curve concave o convesse esaltandole.

Non si conosce, non essendoci documenti, se le bóvedas furono prima realizzate e in seguito, montate tra gli archi oppure realizzate direttamente sulla bóveda. La seconda ipotesi è sicuramente la più ovvia ed è proprio questa quella che è stata dimostrata dai restauri in quanto è emerso che la decorazione e il supporto formano un'unità indissolubile.

L'analisi petrografia ha permesso di vedere gli strati dei materiali della bóveda:

strato completo con grani di sabbia (strato 1)

strato di malta e di cemento Portland con i ritagli di rasilla delle rette generatrici (strato 2)

strato di malta che contiene piccoli pezzi di rasilla come colmo di regolarizzazioni (strato 3)

strato continuo di foglia di rasillas con giunti molto fini di malta di cemento Portland (strato 4) il quale annulla l'ipotesi della bóveda tabicada che necessita come minimo di due foglie.

strato grosso di conglomerato di malta, pietra e pezzi di mattone (strato 5)

strato di preparazione del pavimento della scala o piattaforma (strato 6) (fig. 80).

L'immensità dei materiali così come la scelta accurata e sovente complessa evidenziati durante queste analisi aumentano l'ammirazione per il nostro Architetto universale.

### ***3 Il Park Güell (1903-1915) e i restauri***

Somma di pittura, scultura e architettura, il parco si estende sulla Muntanya Pelada (monte Carmelo), situato a Nord-ovest di Barcellona alle pendici della catena del Tibidabo, ad un'altezza media di centocinquanta metri sul mare. Occupa circa quindici ettari e presenta una configurazione prevalentemente concava, orientata a sud-est e costituita da una parte pianeggiante dalla quale si dipartono lievi rialzi, terminanti a nord e ad ovest in una muraglia naturale che la protegge dai venti. Nell'insieme non è tanto alta da impedire che il beneficio del sole si distribuisca su tutto il terreno, dal primo sorgere sino quasi al tramonto. I punti di vista, poco elevati, permettono una veduta del panorama urbano non troppo a volo d'uccello.

L'idea dell'abitato nel verde nasce con ogni evidenza dall'esempio inglese, ed è ancora Güell che, prendendo spunto dalla costituzione dell'Associazione delle città giardino - Londra 1899 - affida a Gaudí l'anno successivo il progetto del parco.

All'inizio dei lavori, Gaudí conobbe un giovane architetto Josep Maria Jujol i Gibert, nato a Terragona, con cui continuò a collaborare anche dopo questo progetto, dove gli interventi del giovane si avvertono soprattutto nei medaglioni della sala ipostila e nelle decorazioni dei sedili.



Park Güell

La visita del parco procede generalmente muovendo dalla Calle de Olot, la strada che fronteggia l'ingresso principale e che termina ad ovest con una scala esterna, ad est con la porta carraia, in origine destinata al transito di servizio del parco. Qui seguendo gli scorci prospettici, la prima impressione prodotta dall'insieme dei muri di pietra e dalla maiolica è anche la più sontuosa; il parco sfoggia la sua maggior ricchezza proprio negli elementi dei due padiglioni.

L'effetto dominante è costituito dal rapporto tra la pietra rustica e la brillante stesura delle superfici smaltate, le quali, essendo applicate con la tecnica del trencadís, non risultano mai esposte al sole in maniera uniforme, alternando zone di luce abbagliante, ad una penombra ricca di riflessi, definita più volte: policromia chiaroscurata.

I due padiglioni all'ingresso non sono simmetrici. I nomi da dare a queste strutture diventano incerti e problematici, non potendo parlare di vere e proprie cupole. La maiolica che riveste la copertura ha inizio da una sporgenza rispetto alle curve pareti di pietra che formano le mura. Un forte accento d'ombra, sottolinea il termine della pietra ed il principio delle superfici lisce e policrome. Le decorazioni plastiche nella parte alta sfuggono ancora di più ad una vera e propria descrizione, i ricorsi alle consuete analogie naturalistiche li paragonano a membrature desunte da tessuti epiteliali, lobi, bulbi, creste animali, organismi marini ecc. Questa decorazione si ripete anche nei due muri convessi che fiancheggiano la scala interna ed intorno alla guglia che regge la croce anch'essi coronati da sinuose merlature di maiolica.

Altro particolare veramente degno di nota, è rappresentato dall'inferriata della grande finestra sulla strada.

Entrando nel parco si trova una scala che conduce ad un colonnato, superando un notevole dislivello del terreno.

Sulla destra, prima della scala, è possibile osservare una specie di grotta circolare, aperta ad archi parabolici e contenente al centro un cono rovesciato. In questo luogo il maestro aveva previsto di ospitare quattro grandi carrozze, in maniera che potessero entrare ed uscire frontalmente.

Lungo i lati della scala, sulle due pareti convesse che conducono al colonnato, si alternano rettangoli bianchi convessi e quadroni concavi, variamente colorati e composti in trencadís. Anche qui come altrove il colore non è mai disteso su un piano: sebbene i quadroni maiolicati fossero stati forniti originariamente piani ed interi, e adattati a seguire un movimento sinuoso furono spezzati in numerosi frammenti, per applicarli ancora secondo la tecnica del trencadís.

Lungo la scala, in posizione centrale troviamo un insieme di elementi che formano una vasca ornata all'inizio con rocce disposte vagamente; il secondo elemento di decoro è un animale rivestito di maiolica tra la lucertola e il drago, segue per ultimo una sorta di scudo dal quale si affaccia una testa

di serpente con riflessi metallici. Osservando il drago, decorato con maiolica rossa, blu e gialla, si è indotti a pensare quanto una simile fantasia sia riuscita più vera del vero, poiché il colore della maiolica completa ed esalta la forma plastica.

La preziosa testa serpentina che sporge dallo scudo somiglia ad un rame battuto. Il gioco di vegetazione e roccia nella parte sottostante a questo disco non è visibile per l'uomo, e ricorda molto la fontana della terrazza posteriore di Casa Calvet.

Oltre la scala si trova un luogo coperto, la Sala Hipostila, all'interno vi sono dieci filari di colonne: in questo spazio era prevista la sistemazione di banchi di vendita per le cose di primaria necessità per i futuri abitanti del parco.

Queste colonne sono costruite in mattoni, con un vuoto assiale per la raccolta dell'acqua piovana, ingegnosamente convogliata in una cisterna costruita al di sotto del colonnato, dall'inizio della scala d'accesso e destinata all'irrigazione.

Le colonne sono costruite con elementi quali scanalature, capitelli e triglifi, i quali richiamano lo stile dorico, ma tutto ha subito come una mutazione durante la costruzione dando movimento, che è completamente estraneo allo stile che invece vorrebbe emulare. La trabeazione sovrastante si muove seguendo curve barocche, le colonne perimetrali sono inclinate oltre le leggi ottiche e il rivestimento bianco nella parte inferiore, crea un forte contrasto con la penombra dell'ambiente interno; nonostante ciò, il richiamo al dorico rimane ancora molto forte.

Queste colonne sono state realizzate in muratura armata con fogli di acciaio, e rivestite con pietra artificiale nella parte alta, mentre in basso la rivestono dei quadrati detti "dintele" decorati in trencadís.

L'architrave barocco sopra il colonnato, la spalliera dei sedili perimetro della piazza, richiamano un atteggiamento innovativo dove l'unica cosa che conta è il gioco cromatico delle maioliche con l'unico impegno di soddisfare gli occhi che guardano.

Alla piazza si giunge attraverso una scalinata posta alla sinistra della sala Hipostila.

In questa piazza, celato agli occhi dei visitatori, grazie ad un geniale accorgimento di Gaudì, l'acqua filtra attraverso uno strato di pietra e sabbia che non lascia passare la terra, (simile alla proprietà chimica che ha l'argilla di poter filtrare), ed è raccolta attraverso degli orifizi, praticati sotto la copertura superiore, nella parte alta delle colonne, da qui scende lungo i tubi interni e cade nell'enorme cisterna.

Questa cisterna preclusa ai visitatori del parco, presenta accorgimenti e rifiniture che reggono il confronto con il resto del parco.

Nella piazza lungo i tre quarti del perimetro si trova una panca sinuosa, decorata in trencadís. La parte in ceramica dei sedili non è composta solo di frammenti riassemblati in maniera casuale: alcuni sono dipinti a grosse pennellate, con sbavature e mescolanze di squisito gusto pittorico e del tutto diversi dai quadri composti con i frammenti, nei dinteles delle colonne doriche. La sinuosità delle spalliere dei sedili che alternano tratti orizzontali a rilievi, richiamano i medaglioni del muro che fiancheggiano la scala d'accesso alla Sala Hipostila.

È curioso notare che questo movimentato profilo, non fu concepito come tale fin dall'inizio. Il primo tratto dello svolgimento occidentale dei sedili, che furono realizzati in serie (come pure le gargoille, fig. 87) mostra una successione di giunti orizzontali nella maiolica delle spalliere e i risalti sui sedili furono aggiunti in un secondo tempo, quando si notò che lo svolgersi uniforme della superficie, non avrebbe favorito la varietà delle figurazioni.

I piccoli risalti bianchi che si susseguono lungo il margine interno del sedile della panca servono a ridurre il brusco passaggio tra la concavità del dorso ed il piano del sedile. Inoltre un'altra loro funzione è quella di impedire l'accumularsi delle foglie secche e come dei filtri aiutano il passaggio dell'acqua negli imbuto che sono praticati alla base della spalliera.

Ad ogni imbuto ne corrisponde un altro, comunicanti per mezzo di un foro più espanso, che si apre nella faccia esterna della spalliera e la cui presenza risulta spesso accentuata da una composizione di colore. Un accorgimento estetico plastico suggerito dalla necessità di convogliare l'acqua

piovana, si inserisce nel gioco di ombre, luce e colore.

La gran parte dei pezzi ceramici delle spalliere proviene da quadrelli di maiolica eseguiti per pavimenti e per bordure di muri. Gaudí e Jujol si sono lungamente compiaciuti in questa gratuita e quotidiana improvvisazione, spezzando e scegliendo le schegge da comporre insieme. Qua e là interviene nel gioco del trencadís anche il rilievo: pezzi di tazze, piatti, frammenti di ornati vari, che conferiscono accenti chiaroscurali alla materia pittorica. Nelle spalliere gli autori non eccedono come negli altorilievi della Sala, qui la presenza della sola luce consentiva diversi movimenti più audaci, fatti di tentacoli di polipo e di teste di bambola che Jujol dispose nel soffitto. Per i pezzi di maiolica nel sedile, si pensava che i due avessero sfruttato tutto quanto riusciva possibile loro raccogliere dei vecchi quadrelli fuori uso, già appartenuti ai pavimenti, bordure ecc., ma un materiale già usato non avrebbe garantito quella lucentezza ed integrità cromatica che nonostante il passare del tempo è ancora così vivamente presente.

La terrazza belvedere delimitata dai sedili, e la piazza ricavata sulla copertura del colonnato rappresentano uno spazio per spettacoli all'aperto, libero luogo da destinare a giochi diversi ad ispirazione e somiglianza di un teatro greco e con tale termine resterà nota. L'orchestra del teatro corrisponde a quella parte piana che era possibile ricavare dalla concavità rocciosa.

Pur splendidi che siano gli effetti cromatici della ceramica e della pasta vitrea, il parco Güell è un capolavoro specialmente per la scultura-architettura delle sue pietre, concepita dall'autore in stretta funzione del verde che avrebbe dovuto percorrerla e contornarla.

La collina è formata da estesi e discontinui nuclei calcarei, intervallati da strati di terreno sciolto, quindi, pur essendo simile agli altri rilievi del Tibidabo, si presenta come una variante rispetto alle altre montagne barcellonesi.

Qui Gaudí ebbe insieme la cava ed il piano di posa delle sue composizioni: la montagna fu rimodellata conservando l'andamento complessivo del proprio rilievo.■

Dal terreno calcareo della montagna egli prese il materiale lapideo, per edificare tutti gli elementi del giardino.

La pietra di varie dimensioni, fu impiegata ovunque, a partire dai macigni dei pilastri e delle mensole fino ai sassi più minuti, nel gioco di una struttura finta, in continuità di una struttura reale.

Gaudí decise di utilizzare la parte del terreno sciolto, come materiale di ricalzo ai muri di terrapieno o per il riempimento necessario a costruire il piano di una terrazza o di una strada.

La somma dei percorsi che si dispiegano nel parco è di circa tre chilometri, attraverso dislivelli quasi costanti.

Gaudí dovendo realizzare le spianate, i ponti e i muri di sostegno, per i terrapieni pensò di sfruttare proprio le sistemazioni naturali del terreno, realizzando una fantasia inaudita. Plasmando, di fatto, la zona, creò un complesso di strutture variamente articolate, di cui solo l'ampio corredo delle immagini e i particolari possono fornirci un'idea.

In mezzo a questa moltitudine di invenzioni, la natura stessa del terreno si definisce con la materia dell'opera d'arte.

Le prime foto del parco in via di compimento, lo mostrano come uno scheletro, perché manca l'ambiente vegetale con il quale le pietre stesse avrebbero dovuto ambientarsi.

La tradizione figurativa, dove è possibile rintracciare queste strutture, risiede nella stessa Catalogna, nelle Baleari, dal campo di Terragona alle Baraccas di Maiorca. In tutte queste zone, vi sono cospicui esempi di antiche e complesse strutture, edificate sfruttano i sassi disponibili sul terreno, per realizzare mura e volte approssimative, ingenua, ma ingegnosa. Questi anonimi e antichi ricoveri di sasso, furono costruiti, già a partire dall'età preistorica, dai contadini e dai pastori catalani.

Lo stesso Gaudí si compiaceva di accennare, parlando delle fantasie del suo parco, alle remote strutture in pietra del "camp di Terragona" a lui care per essere le più lontane testimonianze della vita e del costume della sua terra. Nonostante le numerose analogie, il solo elemento del parco che ricorda le antiche strutture contadine in cumulo di pietre, è il piccolo calvario con cui si rimediò alla

mancata costruzione della cappella.

I sassi della Muntanya Pelada, sono stati tagliati per formare viadotti ed altre strutture secondo il programma costruttivo attuato da Gaudí: il terreno è stato suddiviso in modo da ridurre la pendenza, ed ottenere mura e portici di contenimento con un minimo di spesa. Così vi sono muri isolati, nei quali la terra che grava sulle riseghe contribuisce alla stabilità. Altri muri contornano volumi di terra, affinché non si producano pendii, e per consentire al carico verticale di ridurre al minimo la sporgenza dei contrafforti. Altrove ancora il passaggio dei condotti di fogna e di drenaggio ha l'effetto di vuotare i prismi di terra, e così invece di un terrapieno vi è un "terravuoto" ecc. lo stesso criterio sono stati coperti i porticati. Le volte furono divise in piccoli settori, risparmiando costose centinature e facilitando la costruzione.

Anche questa opera sarebbe dovuta essere terminata in seguito da altri.

Oltre a Gaudí vi lavorarono solo due collaboratori, José Maria Jujol e Francisco Berenguer. Jujol come decoratore di paste vitree nel colonnato e nei sedili, Berenguer come architetto della casa che Gaudí abitò per molti anni.

Tutti i viadotti si scorgono in curva, sia per seguire le accidentalità del terreno che per ottenere varietà di visuali e di prospettive. I pilastri a conci quadrangolari e i giunti orizzontali presentano angoli smussati e senza sporgenze, in modo da produrre un chiaroscuro più serrato e compatto del precedente, verso l'interno. I ferri che definiscono l'imposta delle volte e degli archi sono ribassati e rivestiti del consueto strato di piccole pietre, essendovi però scarsa luce, lo spiraglio dei ferri è tradito da un cordolo di pietre, affinché il movimento delle coperture riesca più evidente.

Anche tutti i sentieri del parco, come la panca hanno un andamento serpeggiante. Per realizzarli si dovette rimuovere grandi masse di roccia, al fine di accrescere e rendere comode le comunicazioni nel parco stesso.

Iniziando, sulla sinistra della piazza si accede a tre portici consecutivi. Le strutture di spinte e contro spinte nel primo portico, quello dell'onda, sono tutte illusorie.

All'esterno il colonnato presenta una serie di "alberi basamentali" che si ramificano in alto fino a raggiungere e sostenere la tonda sporgenza dell'aiuola sovrastante: tra gli archi e l'aiuola si trova un incastro di pietre disposte verticalmente e pendenti sul capo del passante.

Questi alberi che ad un primo impatto potrebbero sembrare dei contrafforti, non lo sono, poiché a contenere la spinta del terreno sono già largamente sufficienti le colonne, le quali sono costruite con l'armatura di ferro all'interno.

I rami delle palme si allargano lungo il muro di contenimento che cinge il teatro greco, e hanno la funzione di reggere la parte del terreno che sporge in fuori allo scopo di aumentare la superficie da destinare a giardino.

"La Lavandaia" statua che si trova negli elementi esterni somiglianti ai contrafforti, è costruita accuratamente con piccoli sassi; cariatide vera e propria, ricorda il modellato della ceramica popolare.

Le pietre sopra gli archi sporgono appena, rispetto al largo intervallo della malta. Il portico è rettilineo, la volta continua e fortemente incurvata in direzione del terrapieno e il muro di fondo ancora più inclinato delle colonne esterne, è anch'esso in curva, in continuità della volta.

La sagoma del ferro si lascia appena scoprire nella continuità di un profilo, ma è sempre presente come guida e sostegno iniziale.

Al termine di questo portico comincia il secondo, le cui colonne terminano in mulinelli a sviluppo elicoidale evocanti dei calici da brindisi.

Il terzo portico si trova sotto quello del Brindisi. Questo sembra sorreggere e dare forza a quello sovrastante.

Oltrepassati questi portici si torna al viale principale di San Severo. In questo punto ci troviamo dirimpetto alla piazza teatro e il viale è costeggiato da palme vere e artificiali. Sul muro vi sono delle porte di ferro e una rivendita di bibite, che chiudono le grotte e le gallerie utilizzate per cavare la pietra dalla montagna. All'interno di una di queste grotte, con dispositivi e giochi d'acqua

realizzati da Gaudí, troviamo in un angolo un altare arcaico.

Su questo viale sono state disposte una serie di pietre sferiche corrispondenti al rosario tipico di suore e frati.

Ancora questo viale passa davanti alla casa di Gaudí, e girando a destra si giunge al primo ponte o viadotto in curva, detto di Sotto, progettato in collaborazione con Joan Rubió proveniente anch'egli da Reus. La via sopraelevata è costeggiata da rozze panchine disposte in posizione irregolare, intervallate da grezze anfore di pietra terminanti in vasi contenenti agavi naturali.

Questo viadotto come tutti gli altri è sostenuto da pilastri cilindrici di mattoni, rivestiti con pietre del luogo.

Lungo il viale principale si apre anche la porta che dà sulla strada principale del Carmelo, la più usata dai visitatori. Da questo ingresso si passa al viadotto di Mezzo e poi a quello Alto al centro del quale vi è una fila di colonne verticali e su entrambi i lati due file uguali. Le volte "quadrate" che sovrastano la struttura, sono quasi piatte.

Tutte le colonne sono raggruppabili in tre tipi: alcune hanno il fusto più elaborato e levigato, altre mostrano pietre rozze e sporgenti, nel terzo tipo, sembrano formate da fango e pietra sgretolata. Ai piedi di alcune di queste colonne si trovano dei sedili in pietra.

Procedendo s'incontra la casa del dottor Trías, il sentiero che prosegue conduce alla zona sinistra del parco.

Il monte Carmelo divenne un luogo isolato, in seguito alla guerra civile del 1936, il suo bosco si spostò nel Park Güell, sulla Muntania Pelada dove invece si facevano merende e feste, a causa della poca vegetazione. Di quella originaria, restando solo alcuni carrubi ed il tronco di uno di questi fu conservato da Gaudí nel viadotto di Mezzo. Non si conoscono i criteri utilizzati dal maestro per la scelta delle piante (rosmarino, ginestre, agavi, alloro, ibisco, artemisia, timo, edera, buganvilla, ecc.), sicuramente molte altre specie furono immesse, mentre altre sono sicuramente scomparse.

Nel lato sinistro del parco si trova il Turó (la collina), de las Menas, chiamata così per il minerale ferreo che conteneva. Ai piedi di questa collina furono rinvenuti fossili di rinoceronti e altri animali. La pianta a croce cristiana era del progetto originale, ma già nel 1903 compare una costruzione piccola a sei lobi con riferimento ad una cappella arcaica, detta Capelya (in catalano sarebbe Capella).

La forma è quella di un talayot, una torre di vedetta dell'età del bronzo, tipica delle isole baleari a carattere militare. Si credeva che questi talayot fossero dei santuari primitivi assegnati a sacerdoti druidi, e qui rievocati secondo una moda dell'epoca. La struttura è ermetica. Il senso di silenzio e segreto scaturiscono dal fatto che non vi sono né porte né finestre.

Un'ipotesi affascinante è quella che alcuni passaggi segreti potrebbero portare dalle grotte di estrazione fin sotto questo Talayot. La notizia, se vera, sicuramente era nota a Gaudí e agli altri.

Sopra il monte di pietra si trovano i simboli del Calvario: la croce centrale è cristiana, ma la piramide che è al culmine ha forma di piramide, come quella del buon ladrone; entrambe sono di stampo sicuramente massonico. La terza è a forma di freccia.

Inoltre viste di lato le tre croci si sovrappongono visivamente formando la freccia del sagittario.

Tutti gli elementi di pietra continuano ad apparirci in un contesto primitivo e geniale insieme.

Nulla suggerisce il senso del rudere perché tutto è vivo e coerente nonostante molti ferri si siano distorti e tanta maiolica sia andata perduta, nessuna pietra ha lasciato il rigoroso contesto entro il quale era stata inserita, sia a secco sia nelle malte.

I rimandi alla protostoria catalana, oppure ai giardini contemporanei inglesi ed europei appaiono in realtà generici, in quanto entrambi non tengono conto delle pietre rustiche e dell'impiego che in questo parco ne viene fatto.

Oggi il folto del verde che si insinua nei portici crea proprio quell'effetto che l'artista voleva fosse: una costante compenetrazione di due elementi, non accidentale, come nei ruderi, bensì una nuova composizione tra architettura e natura.

Il parco Güell è un'esperienza, nuova e diversa, è un vero capolavoro dell'arte moderna.

L'opera di costruzione del parco s'interruppe nel 1914, ciò gli ha permesso di giungere fino ai nostri giorni, privo dell'urbanizzazione inizialmente auspicata.

Nell'impiego dei materiali industriali utilizzati all'epoca (cemento, metalli, ecc.) non è stato tenuto conto come è ovvio, delle qualità che noi oggi conosciamo, e ciò ha contribuito ad un maggior processo di deterioramento.

Il cattivo stato odierno del parco, ha avuto origine con il lavoro degli architetti modernisti, ai loro trattamenti e all'uso dei materiali, che avrebbero potuto causarne una rovina prematura, se non fossero realizzati nel tempo una serie di interventi per preservare l'integrità del parco.

Restaurare, significa innanzi tutto essere consapevoli che un'opera costruita, realizzata con materiali inermi si comporta al contrario, come un organismo vivo che può essere affetto da agenti esterni, clima e uso, e a causa di questi invecchia e si erode fino a rischiare l'estrema rovina che è la sua morte.

Restaurare questo parco ha significato ridargli nuova vita, garantendo il quartiere architettonico.

Sono stati l'Ente del Patrimonio Artístico del Ayuntamiento de Barcelona, e il Ministero de Cultura ad intraprendere la restaurazione per le future generazioni.

Fino a ora nessun restauro era stato fatto in profondità. Le riparazioni precedenti si limitarono ad interventi superficiali e non risolsero il problema reale dell'edificio: le infiltrazioni d'acqua provenienti dalla copertura della gran piazza, che causavano le ossidazioni dei ferri che contengono gli elementi di edilizia, e che avrebbero rischiato come conseguenza la distruzione degli elementi strutturali che sostengono il tetto.

I primi interventi nel parco si verificarono già nel 1923. Le opere di riforme seguite da Nicolau M. Rubió, non riguardarono la struttura, ma le piante di certe zone del giardino. Rubió introdusse un modello di vegetazione allo scopo di preservare la vegetazione originaria senza tenere di conto delle indicazioni di Gaudí.

Gli interventi realizzati in seguito, secondo gli archivi municipali, si raggruppano in due grandi momenti uno del 1955, e l'altro negli anni 70, entrambi realizzati dal costruttore Luis Montero, che non ne facilitò la documentazione grafica e fotografica.

Gli ultimi restauri sono del 1985-1993, secondo questo progetto, come primo passo furono identificati tutti i problemi fondamentali del parco e quelli che sarebbero potuti sorgere in futuro: Ripopolazione forestale e costruzione di una gran superficie piana nella falda del monte Carmelo, come alternativa al parco che accoglie i giochi e le attività periodiche, affinché sia conservata la piazza, più delicata. Costruzione di una piazza a levante, per l'accesso e un parcheggio per i veicoli dei visitatori. Prolungamento della strada per comunicare con la Calle del Portel, sul versante nord del parco. Adeguamento dell'edificio contiguo alla Sala Hipostila, per concentrarvi tutti i servizi che richiede il parco (bar, oasi, pubblicazioni, mantenimento, ecc.), lavaggio pulitura e riparazione dei padiglioni d'ingresso per installarvi una piccola esposizione della storia del parco.

Staccionata di recinto e installazione di porte di accesso per il controllo del parco. I limiti del recinto saranno studiati in funzione della costruzione del nuovo parco e della strada di comunicazione già menzionata.

Soppressione del giardino chiamato "Viennese" e restituzione della flora originale. L'Ayuntamiento de Barcelona dovrà decidere sopra il destino delle abitazioni edificate recentemente nei pressi del giardino in questione.

Rigenerazione del terreno del bosco mediante il riporto di terra vegetale nella zona maggiormente erosa, costruzione di terrazze, e installazione di un'irrigazione e drenaggio ecc. necessari per una maggiore conservazione della vegetazione.

sostituzione di arbusti e specie ormai ridotte in malo stato.

Consolidamento e restaurazione del viadotto, dei muri, dei banchi di muratura a secco ecc, necessiterà di un lavoro costante anche in futuro.

Il primo progetto di restaurazione riguardò la ristrutturazione della Sala Hipostila e della panca

perimetrale, negli elementi che presentavano un maggior grado di deterioramento. Secondo le informazioni dell'Oficina Consultora Técnica, del Colegio de Arquitectos de Catalunya, diretto dall'architetto Fructós Meñá, le patologie che presentava la Sala Hipostila erano: Umidità nel tetto e nelle colonne per il mal funzionamento del sistema di prosciugamento della copertura. Corrosione degli elementi metallici (vecchi passamano ritorti, incorporati nell'opera di fabbrica di rasilla).

Questa patologia si incontra generalizzata in tutta l'opera del parco ed è uno dei motivi che maggiormente caratterizzano il deterioramento dell'opera.

Prima dell'intervento sono stati realizzati una serie di prospetti indicativi, per conoscere le caratteristiche costruttive di tutti gli elementi e il loro stato di conservazione. I dati ottenuti hanno portato alla conclusione che gli elementi che avevano gravi problemi di stabilità erano i dinteles (decorazioni in Trencadís della sala Hipostila), in quanto avevano perduto la capacità di resistenza alle flessioni per la scomparsa dell'armatura di ferro ritorto, in conseguenza all'erosione provocata dall'acqua filtrata nella copertura.

Gli archi, zona di maggior luce, i tiranti e i medaglioni, furono ritenuti in buono stato e l'armatura interiore intatta non evidenziò nessuna fessura che indicava una patologia determinata. Il progetto di restauro propose di riparare i dinteles, sopprimendo la parte inferiore degli stessi, dove si trovavano le fratture, mantenendo la parte superiore composta per vari strati di rasilla, di geometria lievemente arcuata, più resistente agli sforzi di compressione, e rifacendo l'armatura mediante il cemento di calcestruzzo, utilizzando malta speciale (senza ritrazione), che avrebbero assicurato un'assenza da sforzi che avrebbe potuto danneggiare tutta la fabbrica.

Fu progettata un'impermeabilizzazione totale della coperta, mediante uno strato di PVC, prima del quale fu steso sopra la superficie della cupola, uno strato di POLIBREAL in grado di attuare una barriera impermeabile e una protezione contro la possibile condensa, la quale si potrebbe originare nella massa di ripieno leggero di argilla espansa situata tra la tela di PVC e la fabbricazione della coperta.

Per il sistema di prosciugamento è stato disposto sopra tutta la superficie della piazza, mediante tubi perforati di PVC un sistema in grado di drenare, facilitando il raccoglimento e la conduzione delle acque piovane, che si infiltreranno nel pavimento, e da qui introdotte nel vuoto centrale delle colonne, fino alla cisterna. Sarà restituito così il sistema di drenaggio originale migliorato dall'introduzione di nuovi materiali. Una rete di prosciugamento sarà sistemata sulla superficie nel punto più basso della piazza, attuando uno spazio di "riposo", evitando alle piogge torrenziali di portare troppa acqua sulla superficie.

Il rivestimento ceramico dei dinteles, delle cupole e della panca perimetrale è stato l'intervento più delicato e difficile: i dinteles che sorreggevano la cupola erano tutti scrostati a causa della perdita di resistenza a trazione, causata dall'ossidazione dei ferri che costituivano la sua armatura, provocando la dispersione della malta che li ricoprivano. In queste zone erano stati eseguiti dei precedenti restauri, questi sono evidenti per l'evidente dispersione del trencadís sostituito da quello nuovo che evidenzia poca intonazione con il rivestimento originale.

La panca perimetrale è quella che soffre con maggior intensità dell'uso e delle inclemenze del clima.

Il suo stato, prima del nostro intervento era molto precario. I movimenti termici avevano provocato crepe considerevoli, e gran parte del suo rivestimento ceramico era in grave stato di conservazione.

In questa parte erano già stati realizzati un gran numero di interventi, alcuni molto evidenti, come quelli nel cordone interiore lombare e nella coronazione della spalliera.

I restauri anteriori optarono per un recupero di più pezzi di ceramica di colore neutro, bianco, azzurro, verde, ecc, ma non il materiale originale ormai perduto di Josep Maria Jujol.

Il trencadís bianco, che occupava la maggior parte del rivestimento della base, del sedile e dello schienale della panca, presentava molti punti che dovevano essere riparati. Evidenti erano gli interventi precedenti per la poca affinità nella colorazione e nella specie.

La ceramica industriale, prodotta in grande serie già a quel tempo, potrebbe essere fabbricata di

nuovo, nonostante ciò, non sarebbe possibile ricreare la ceramica disegnata specificatamente per la panca da Jujol.

Come è noto tutta la ceramica collocata nel parco, fu presa dalla sassola di un'industria, dove vi era gettata in quanto difettosa, rovinata nel colore e nelle dimensioni. Come conseguenza di questo fatto, la colorazione degli azulejós, definita bianca, risulta in realtà di colori molto diversi, in quanto il "bianco" non esiste. Questi azulejós presentano discontinuità di toni diversi e velature in verde, azzurro, salmone, violetto... sono stati identificati fino a 37 toni differenti di bianco nel trencadís dei dinteles della Sala, molti dei quali in origine si dovevano trovare anche nella parte "bianca" della panca.

Se volessimo fare un trencadís uguale, dovremmo andare in una sassaiola.

Per ottenere qualcosa simile all'originale sono state realizzate delle matrici di gesso, calcando uno dei pochi dinteles originali che restavano, per ottenere una "smaltata" simile a quella naturale del trencadís.

Per la panca perimetrale è stato deciso di sostituire tutto il rivestimento di color bianco, molto deteriorato e in gran parte perduto, anche a causa degli interventi precedenti. Questa soffre una maggiore e costante usura, non solo per la facile accessibilità, ma anche per l'accumulo di polvere che contribuisce ad un maggiore distacco del rivestimento (fig. 108). Così è stato optato per l'abbandono degli azulejos smaltati con ossido di piombo, preferendogli il gres, la cui resistenza al degrado è molto superiore.

Anche l'intonaco è stato ottenuto con questo materiale, poiché garantisce una minor cura per il mantenimento nel futuro e una maggiore curabilità del restauro. Il rivestimento del trencadís bianco, standard e industriale, è stato possibile fabbricarlo di nuovo ed è stato applicato con i mezzi e gli stratagemmi originali.

Cercando di restituire l'immagine originale della Panca nel cordone lombare, e nella coronazione dello schienale, si sono sostituiti i pezzi rettangolari di colore neutro collocati dai restauri precedenti, che avevano danneggiato i pezzi originali di Jujol.

Il restauro ha inoltre cercato di ridare l'unità geometrica originale alla nuova piazza, intonando i colori nuovi in gres con quelli che erano smaltati. Riprodurre i disegni e i graffi di Jujol è ovviamente, alquanto impossibile. Ma tale inconveniente è stato ovviato dall'operato del ceramista Toni Cumella, autore dei pezzi sostituiti eseguiti in modo libero, cercando di armonizzarne il colore e la geometria dei nuovi con quelli originali. Per maggiore chiarezza inoltre, tutti i nuovi pezzi sono incisi con la data dell'anno in cui furono realizzati cioè il 1992.

Le crepe esistenti nella panca furono sistemate soprattutto nelle giunte di dilatazione, riparate immettendo tra il rivestimento di trencadís, un materiale di aderenza e tenuta elastica, capace di celare le deformazioni della struttura.

La villa che appartenne alla famiglia Güell è situata all'interno del parco e attualmente ospita la scuola Baldiri i Reixach.

L'insieme dell'edificio è andato man mano ampliandosi nel tempo. I due volumi principali sono formati da corpi continui, con una serra collocata in un estremo e un altro edificio situato perpendicolarmente agli altri corpi secondari (edificati in tempi successivi).

Dai piani e dalle fotografie antiche, si deduce che l'antica villa aveva un volume rettangolare, con due ali più piccole, una per ogni lato. Durante l'epoca di costruzione del parco la residenza dei Güell fu ampliata con la costruzione della serra, si rinnovò l'entrata principale e l'accesso posteriore nel nord ovest della casa, si ritoccò il retro dell'ala laterale per permettere la costruzione della piazza e la Sala Hipostila. È molto probabile che alcune di queste riforme siano state realizzate proprio da Gaudì o sotto la sua supervisione. Quando la residenza del famoso mecenate si trasformò in scuola, l'edificio si adeguò per accogliere le aule. Esistono progetti non datati, che sembrano far risalire questi lavori negli anni 1931-1939.

L'edificio ha sofferto diversi interventi nella sua storia. Alcuni hanno consolidato l'edificio e nella facciata principale, offrendo una certa dignità. Non succede lo stesso nella parte posteriore

dell'edificio, che deforma l'immagine dell'insieme e presenta allo stesso tempo problemi di salubrità.

Concludendo, l'edificio rispecchia una distribuzione caotica, con gravi problemi di comunicazione tra i differenti livelli e una riduzione parsimoniosa dello spazio.

La nuova proposta di restauro, convertirebbe l'edificio scolastico, in un edificio di servizi per il parco, ma il Gobierno Municipal ha optato per mantenere la scuola nel luogo, scartando la proposta in quanto riterrebbe l'eventuale nuova costruzione estranea e autonoma rispetto a quella del parco.

Ulteriori restauri furono effettuati nella recinzione della Cierre nella Calle Olot, dove è l'entrata principale, proseguendo oltre i due padiglioni dell'ingresso.

È una recinzione di pietra murata coronata da una bordura di ceramica in trencadís, combinata con un medaglione prevalentemente in ceramica nel quale appare il nome "Park Güell".

La ceramica era veramente ridotta in malo stato avendo perduto la maggior parte degli azulejos.

L'operazione che si realizzò consistette semplicemente nella sostituzione degli azulejos, per altro di identiche caratteristiche, parte delle quali furono trovate nei magazzini del Museo de Cerámica de Barcelona e fu possibile restaurare interamente la coronazione della recinzione. Molto è stato restituito alla porta di entrata secondaria e alla bordura nella Calle de Olot.

La panca di pietra nel viadotto superiore è stata sistemata e consolidata con grandi lastre di pietra, per la formazione del sedile e lo schienale. La pietra fu tratta ancora dalla stessa cava dalla quale si estrassero le pietre originali.

Il restauro dell'entrata al parco per la Calle del Carmelo consistette nell'edificare una porta che si apre sulla piazza adiacente, questa era già prevista nel progetto originale a non fu mai eseguita. Vi si trovava al suo posto una semplice recinzione di pietra murata, poco elaborata. L'ingresso che doveva essere realizzato fu momentaneamente chiuso con una modesta porta di listoni di legno, chiaramente provvisoria, che scomparve quasi subito e nulla prese il suo posto.

Questa entrata è oggi molto importante, poiché vi accedono al parco un gran numero di visitatori, normalmente in gruppo e nella zona esiste un grande spazio dove è permesso parcheggiare automobili e caravan...

Nella piazza sono stati piantati alberi (pini e palme), estendendo la vegetazione del parco; sono anche state piantate molte siepi di lauri per occultare l'altezza eccessiva del muro che limita la piazza.

La porta effettuata in ferro fuso, fu realizzata partendo da un modello del muro di pietra e pretende di dare continuità virtuale alla recinzione esistente.

Il progetto totale di restaurazione ha procurato miglierie e mantenimento dell'immagine dell'edificio quale è quello attuale, dignità e considerazione, come chiunque visitandolo, può constatare.

# LE MASCHERE DEL TEATRO

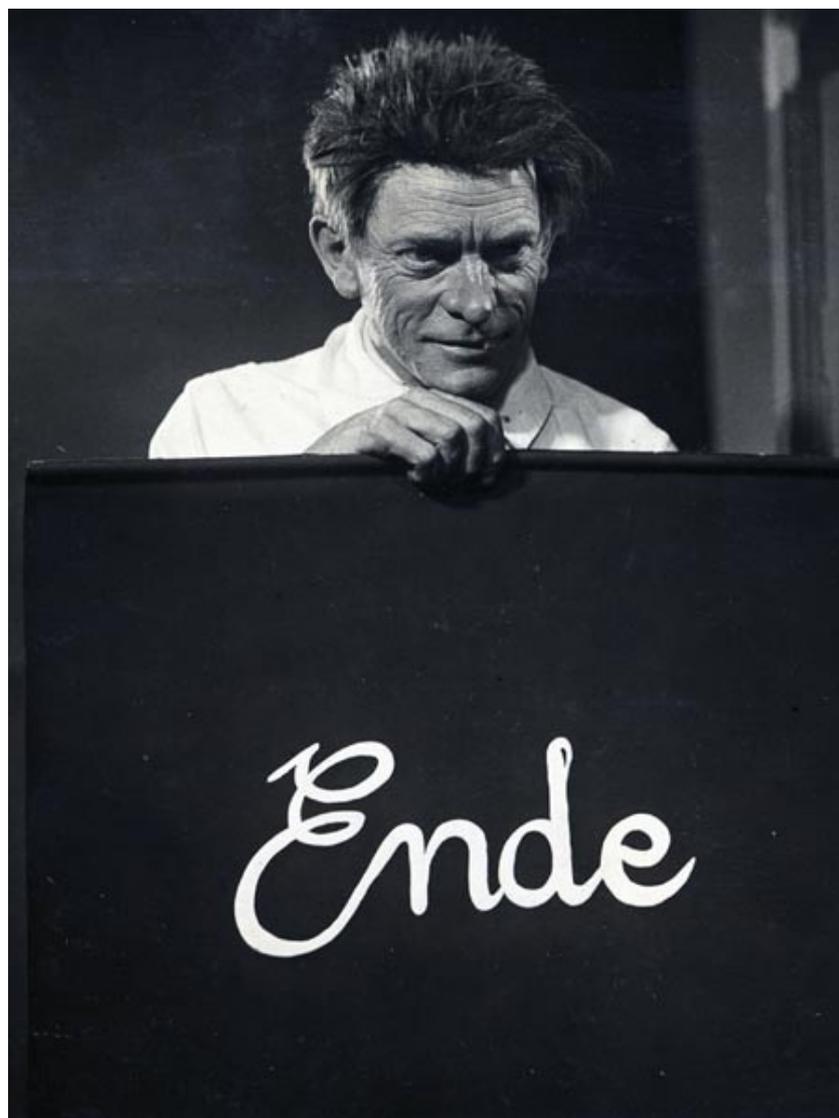
Come quest'Arte riesce a “cambiar pelle” per emozionare l'uomo

di Massimiliano Pegorini

Mentre i teatri soffrono l'arte della recitazione è stata in grado di evolversi, di trasformarsi, di adattarsi anche a luoghi non convenzionali per poter sopravvivere tra la gente e con la gente che, ancora oggi, ha voglia di passare una serata particolare in un ristorante qualunque.

Niente di nuovo si capisce, già in passato, più precisamente nel 1915, *Karl Valentin* autore, regista ed attore di skatces riconosciuti poi come “teatro dell'assurdo”, propone i suoi spettacoli nei “*Tingeltangel*”. I “*Tingeltangel*” non erano che locali fumosi dove la piccola borghesia Bavarese si radunava, la sera, per degustare piatti tipici con la possibilità, nel frattempo, di assistere a queste commedie esilaranti che facevano dimenticare loro le fatiche del lavoro.

Queste “*osterie popolari*”, dove cameriere indaffarate a servire i tavoli si davano da fare per sfamare e dissetare tutti gli avventori del luogo, ospitavano vere e proprie rassegne teatrali dal format conviviale.



Oggi i locali fumosi non ci sono più...ci si è spostati in Italia, ma questa forma di teatro è tornata in auge. I ristoranti hanno accolto progetti teatrali che ben si accompagnano a serate culinarie.

Queste serate prendono il nome di “CENE CON DELITTO”.

Storie stile Agata Christie ma dal taglio comico divise in tre atti che si collocano, allietando l'attesa, tra le portate che compongono la cena.

I commensali coinvolti discretamente, seguiranno le più improbabili storie narrate dai personaggi del giallo comico che piano piano faranno trapelare indizi sul colpevole dell'omicidio.

Ogni tavolo ha un foglio su cui annotare informazioni utili alla risoluzione del “caso” o “Giallo teatrale”...*come lo si voglia definire*...e la serata continua in un clima allegro e contagioso dove la risata serpeggia tra i tavoli, strizzando l'occhio a veri e propri momenti di confronto spensierato. Tutto ciò favorisce il dialogo e quel contatto umano che solitamente è alla base dello stare insieme così ghetizzando definitivamente anche l'isolamento dei più timidi.

Ormai molte compagnie amatoriali e non approcciano questa forma di intrattenimento.

Quella di cui faccio parte è la compagnia teatrale “ANUBISQUAW”.

“Anubisquaw” è una compagnia teatrale professionistica che da circa quindici anni propone commedie dal taglio investigativo, per riuscire a far ridere detectives dal “palato sopraffino”...accorsi per l'evento al ristorante di turno.

Il momento forte della serata è quando al terzo atto (dopo i dolci e caffè), vengono lette le schede degli “investigatori in erba” (solitamente piccoli gruppi dalle 2 alle 10 unità circa).

Ok...sarà qualche bicchiere di troppo, un guanciale mangiato ad ora tarda...ma il risultato delle ipotesi su assassino e movente, farebbero gettare la pipa anche a SHERLOCK HOLMES!!!

Naturalmente una buona dose d'ironia è aggiunta anche dalla lettura delle riflessioni poliziesche da parte della “*poliedrica*” Marinella Pavanello, attrice di gran talento che presta voce e mimiche esilaranti alle “*creature*” del regista ed attore (formidabile!!) Michele Cremonini Bianchi.

Anubisquaw ormai ha consolidato negli anni uno stile inconfondibile che caratterizza e distingue le creazioni della spumeggiante compagnia, tanto da esser diventata vero e proprio marchio di garanzia per molti locali dell'intera penisola ad esempio: “La casa nel bosco” a Brescia, “Tacabanda” Cremona, “Castello di Gusciola” Modena, “Ristorante Federico Secondo” Termoli, “Ristorante Principato di Ariis” Udine...e molti altri.

Oltre alle “cene con delitto” hanno comunque progetti per valorizzare la curiosità dei piccoli al mondo del teatro ed anche spettacoli comici e drammatici da portare in scena nei classici teatri. Due spettacoli che hanno riscontrato apprezzamenti tramite repliche accolte da calorosi applausi sono sicuramente “Eva 2K” (Adamo, Eva, una costola e una mela) e “Caterina” (La Reina Noire).

*Il primo è una commedia brillante e si presenta così (dal foglio di sala):*



**“In che mondo viviamo?”**

Ognuno di noi se l'è chiesto almeno una volta (e se no, dovrebbe farlo).

**Dio** torna sulla Terra a cercare **Eva** e **Adamo**, simboli di un'umanità che va alla deriva, per chiedere loro conto di tutte le brutture che affliggono il mondo.

Il Suo progetto è definitivo: per come è ridotta la Terra, è meglio **distruggerla** e ricostruirla da capo.

Arrampicandosi sugli specchi, i nostri due progenitori cercano di convincerlo che non va così male: anche ripercorrendo la storia a modo loro, sostengono che **l'uomo è pieno di difetti**, è vero, ma esiste una speranza che le cose possano migliorare.

Ma Dio sembra irremovibile dai suoi propositi e scatena sulla Terra le opposte forze del **Bene** e del **Male** (rappresentati da un **Arcangelo** e un **Diavolo** decisamente diversi da come ce li potremmo immaginare) per preparare il mondo alla **resa dei conti finale**.”

*Il secondo invece è drammatico ed il regista (M. Cremonini Bianchi) lo presenta così:*



**“Il Silenzio.**

Riesci a sentirlo?

Non parlo dell'assenza di rumore, né di un vuoto di idee. Parlo del Silenzio carico di intenzioni che precede qualcosa che deve succedere.

Ho bisogno che tu lo cerchi dentro te, quel Silenzio, che lo trovi, adesso. Perché quel Silenzio è la chiave che ti spalancherà la porta di una **Storia Straordinaria**.

C'era una volta una **Donna Straordinaria**.

E' singolare che la storia che ci viene insegnata a scuola non sia altro che un groviglio di nozioni aride come sabbia del deserto: date, luoghi, nomi. Ma nemmeno un cenno sull'umanità, le emozioni, le motivazioni interiori dei suoi protagonisti. E' singolare.

C'era una volta una Donna di nome **Caterina de' Medici**. Fu Straordinaria. Ma, prima ancora, fu

una Donna, che visse una vita a metà tra il Sogno e l'Incubo. Una Donna con uno sconfinato mondo interiore in eterno conflitto con quello esteriore, limitato e cattivo. Una Donna **senza tregua**.

**Cinica, superstiziosa** oltre ogni buonsenso, **avvelenatrice, bulimica, arrivista, egocentrica**.

Sono tra i migliori complimenti che i saccenti che hanno scritto la storia ci hanno tramandato di lei.

**Fandonie**. Caterina non fu una santa, ma nemmeno il demonio che *qualcuno*, per invidia o interesse, ha inteso dipingere a nostro beneficio. Del resto, fosse stata davvero tale, chi sarebbe disposto a credere che avrebbe preferito sopportare 26 anni di umiliazioni da **Diane de Poitiers**, la Favorita del marito **Re Enrico II**, quando una buona dose di veleno avrebbe facilmente rimosso l'ostacolo?

Ma la storia, quando fa comodo a molti, non guarda in faccia nessuno e si fa beffe della verità.

Di questa Donna Straordinaria, non angelo e non diavolo, ho scritto la storia da un'angolazione curiosa: dal di dentro, rendendo la "storia", quella "di scuola", una specie di catena di incidenti di percorso che ne ha limitato la potenza.

Per riuscire a renderne i contorni, avevo bisogno di un'altra Donna Straordinaria: un' **Attrice dal Talento cristallino** in grado di trasformare un semplice testo in mille coriandoli di **Sogno**. E Dio mi ha dato anche questa."

A questo punto è doveroso segnalare il sito della compagnia in questione...

[www.anubisquaw.it](http://www.anubisquaw.it)

Sicuramente ho stuzzicato la curiosità sulle prossime date della compagnia e nel sito potrete trovare le date degli spettacoli, descrizioni, fotografie di serate ed attori, anche le frasi più eclatanti tratte dalle diaboliche intuizioni poliziesche!

Che dire di più? Contattateci...non possiamo "farvi fuori" suocere, vicini fastidiosi o amanti insistenti ma una bella serata in compagnia lasciando il televisore spento...sicuramente.

Il Teatro è anche questo...quell'attimo di calore che lega le due parole di commiato a fine spettacolo...BUONA-NOTTE.