

FAREDE©RAZIONE

Rivista bimestrale di discussione sui temi del decoro in arte • numero 36 • novembre/dicembre 2017
www.faredecorazione.it



SOMMARIO

EDITORIALE • Perché il <i>New Yorker</i> riscrive i propri articoli?	1
CORRADO CAGLI • Muri ai pittori	2
MARCO LAZZARATO • L'arte in piazza	3
ENRICO MARIA DAVOLI • Dozza, XXVI Biennale del Muro Dipinto	5
KEITH CRITCHLOW • Simbolismo astronomico e cosmologico nei pattern islamici	6
MOSTRE • LVII Biennale di Venezia / Padiglione Nuova Zelanda	8
<i>Le immagini di questo numero</i>	8
<i>Redazione e contatti</i>	8

EDITORIALE • Perché il *New Yorker* riscrive i propri articoli?

Ha fatto discutere, sui *media* italiani, l'editoriale uscito sul *New Yorker* del 5 ottobre scorso col titolo: "Perché in Italia ci sono ancora così tanti monumenti fascisti?". Meglio sorvolare sulle inesattezze e falsità che contiene, tanto più che l'autrice, Ruth Ben-Ghiat, docente di History and Italian Studies alla New York University, ha nel frattempo cambiato le carte in tavola, dicendo di aver voluto solo "lanciare una provocazione" e "aprire un dibattito". Le solite espressioni-paracadute che si usano per ovviare a una magra figura. E ha potuto tranquillamente modificare e purgare il proprio testo pubblicato *on line*. Dal che si deduce che il sito del *New Yorker* funziona più o meno come quello di un'agenzia di scommesse.

Naturalmente, ben vengano le provocazioni e i dibattiti, anche per noi italiani. Non siamo certo innocenti di ciò che è accaduto e accade nel mondo. Ma, per una volta, chiediamoci cosa Ben-Ghiat proponga, prima ancora che a noi, ai suoi concittadini statunitensi. La sua soluzione ha un nome: "iconoclastia". Occhio per occhio, dente per dente. Sapere che i nemici giurati dell'ebrea americana Ben-Ghiat, i fondamentalisti islamici che vorrebbero cancellare Israele dalla carta geografica, praticano l'iconoclastia sistematicamente, sbriciolando tutto il patrimonio storico-artistico che capita loro a tiro (per rivenderlo a chi?), fa quantomeno un certo effetto.

Nella versione oggi non più leggibile del suo articolo, Ben-Ghiat si dichiarava favorevole a cancellare e/o occultare le testimonianze del passato sudista degli USA. Già: se il generale Lee era solo un ottuso razzista, cosa importa se i monumenti d'epoca a lui dedicati sono anche opere d'arte e documenti storici di pregio? Cosa importa se davanti ad essi sfilano anche i normali cittadini e non solo gli incappucciati del Ku Klux Klan? Cosa importa se tanta letteratura di quel paese (Poe, Twain, Faulkner, Caldwell, Capote, O'Connor, Tennessee Williams...) è costruita proprio intorno allo spirito del Sud? Come sempre, l'iconoclastia è la scorciatoia propagandistica di chi, non volendo seriamente mettersi in gioco, magari col rischio di dover vedere le cose in modo diverso, se la prende coi simboli di identità e di decoro meglio visibili intorno a sé. Per contraddittori e discutibili che siano. ΔΔΔ

Parlare in Italia di pittura murale, implica un riferimento storico quasi obbligato. Alludiamo all'articolo Muri ai pittori, pubblicato da Corrado Cagli nel maggio 1933, sul primo numero della rivista milanese Quadrante. Artisti di tutto il mondo si cimentavano allora in contesti diversissimi di pittura murale, dal Messico postrivoluzionario, agli USA del New Deal, ai regimi totalitari europei: Italia, Germania, Unione Sovietica, per citare solo i casi più emblematici. Segno che le direttive politico-ideologiche non spiegano tutto, e che l'esigenza di una saldatura fra arti figurative ed architettura era davvero sentita. Pittore, scultore, incisore, scenografo, protagonista della Scuola Romana prima e dopo il secondo conflitto mondiale, Corrado Cagli (Ancona 1910-Roma 1976) fu interprete di più stagioni del secolo XX in Italia, iniziando proprio con questa sua celebre dichiarazione giovanile, maturata nel momento in cui la politica culturale di regime stava ormai registrando l'apice dei suoi sforzi organizzativi. Da un lato, se si considera che, all'epoca, l'autore aveva la stessa età anagrafica, anno più anno meno, di molti writers odierni, la sua attualità ne esce rilanciata, nell'ottica di un superamento dello spontaneismo graffitista che è, oggi, un tema più che mai all'ordine del giorno, sia dal punto di vista civico, sia dal punto di vista linguistico. Dall'altro, balza all'occhio una differenza abissale rispetto ad ottanta-novanta anni fa. In quell'epoca, infatti, Cagli poteva ragionevolmente auspicare la caduta delle barriere specialistiche che separavano le varie arti; oggi si assiste invece alla loro esasperazione, sommata a tenaci resistenze, miopie e corporativismi.

Richiamo l'attenzione su due fatti di grande importanza: uno avviene in pittura, l'altro in architettura. Fatti dai quali non si può prescindere se si vuol supporre per logica anziché per intuizione il divenire dell'estetica nella plastica contemporanea.

In pittura, e ormai da tempo, e sotto diversi cieli, si manifestano aspirazioni all'arte murale, all'affresco. Manifestazioni antitetiche anche se parallele nell'intenzione, per la diversa genesi geografica o spirituale. Nel primo caso sottolineo il senso culturale e snobistico che può avere l'affresco in un nordamericano affinché si noti quanto sia più spontanea la stessa aspirazione in un umbro o in un toscano. Né intendo sostenere diritti di tradizione. Ma penso al mirabile esordio dei maestri Comacini con le prime forme Romantiche, e al loro metafisico perdurare (se non è leggenda la strage subita), in comaschi del nostro secolo fino a Sant'Elia e Terragni. Quanto alla genesi spirituale alludo ai motivi che inducono alla pittura su parete. Molteplici, iniqui o giusti che siano. Iniqui motivi: quelli che sono in funzione di una accademica diagnosi dell'ultimo trentennio, e di un mediatore spirito pseudo-umanistico che porta a vagheggiare forme rinascimentali (esistono ancora preraffaelliti) attraverso il caleidoscopio falso e scolastico dei bozzetti, dei cartoni, degli spolveri.

Giusti motivi: quelli che segnano il superamento delle forme pure e preludono a sensi di pittura ciclica; al neoformalismo classicheggiante, e arcaico, contrapponendo il primordiale.

Nella necessità del ciclo, nella movenza di primordio, sono visibili i segni di un superamento delle tendenze di ripiego, fra le quali è da considerare tipica la scuola del novecento milanese.

Né tale situazione è singolare della pittura. In musica, in letteratura, in tutte le arti, è lo stesso bisogno di stupore e di primordio che si fa sentire, la stessa angoscia di abbandonare il frammento, e, liberati da un complicato intelletto, farsi i muscoli e il fiato per un'arte ciclica e polifonica.

Quanto si fa in pittura oggi al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e, storicamente, vana. A convogliare le forze della pittura contemporanea occorrono i muri, le pareti.

Segnalata l'aspirazione murale della pittura odierna, l'altro fatto importante da considerare riguarda l'architettura. Alludo alla crisi estetica che va traversando quell'arte, crisi che ancora più inasprirà il giorno che il razionalismo sarà divenuto patrimonio comune.

Ho sostenuto altrove che i ritmi dell'architettura contemporanea sono in funzione di una metafisica troppo scoperta, e collaborano a un'estetica, dopotutto, barbarica. Respinti, per le ragioni che tutti sanno, moduli e fastigi, modanature e capitelli, l'architetto innovatore ha ritrovato dell'architettura il senso e il metro; ma, insieme a queste altissime conquiste, ha contratto vizi stilistici e incongruenti ripugnanze. Questa è la stagione in cui la parete bianca non chiede alla statuaria soccorso per divenire allusiva e profonda, né chiede le figurazioni dipinte per un'errata interpretazione delle parole "sintesi" e "metafisica". In nome di queste due virtù si è operato in "povertà" e "vaneggiamento" se perfino Modigliani, che è dei più grandi, è stato piuttosto sommario che sintetico.

L'architetto che non ha il senso orchestrale dell'unità delle arti, non è raro oggi, ma si trova in condizioni di barbarie. A questo punto conviene ricordare che barbarico non significa primordiale.

Allora, passato col vento su tali questioni della pittura e della architettura, considerati i caratteri essenziali che sono, nell'una la volontà di potenza e l'aspirazione ciclica, nell'altra l'intelligenza della costruzione fino all'inaridirsi della fantasia, vedo che si può concludere invocando la collaborazione delle arti, se non la fine delle specializzazioni. ΔΔΔ

Sosteniamo da tempo che esistono un'arte "privata", che opera sotto lo statuto della poetica e ne segue le regole, ed un'arte "pubblica", che agisce invece sotto lo statuto dell'etica e ne rispetta le leggi. Questo assunto teorico ci si è presentato come concreta realtà con la partecipazione all'edizione 2017 della Biennale del Muro Dipinto di Dozza (BO), manifestazione nella quale alcuni artisti vengono invitati a dipingere un'opera sui muri del borgo. Nell'edizione di quest'anno, le due posizioni succitate si sono programmaticamente confrontate, costringendo i sei artisti invitati a venire a patti con i propri statuti di riferimento. Gli artisti "pubblici", esperti nell'intervento su spazi urbani ed architettonici, si sono dovuti confrontare con la proposta "poetica" degli artisti "privati", che, a loro volta, costretti a realizzare su muri esterni le loro opere, hanno dovuto affrontare la questione "etica", cercando un dialogo con l'architettura e lo spazio urbano. Tutte e sei le opere scaturite da questo confronto sono di estremo interesse, ma è sulle due realizzate nella frazione di Toscanella, che si incentrerà la nostra riflessione.

Dozza è un borgo pittoresco della prima collina bolognese, caratterizzato dalla stratificazione delle opere succedutesi nelle varie edizioni della manifestazione, disposte sui muri di case e palazzi con una logica da galleria all'aperto. Toscanella è invece il nuovo quartiere di espansione in pianura, lungo la via Emilia, dove vive la maggior parte della popolazione. Ciò ha attirato la nostra attenzione, perché il "decoro del nuovo", cioè la ricerca del corretto rapporto fra arte pubblica ed architettura contemporanea, è un tema oggi di pressante attualità. A rendere più interessante la sfida vi è il fatto che, nelle edizioni precedenti, Toscanella è stata oggetto di interventi da parte di *writers* e/o graffitisti, che hanno realizzato opere, in sé e per sé, non prive di pregi. Doppio confronto quindi, da un lato con l'edilizia contemporanea, dall'altro con ciò che in questo momento viene presentato come *Public Art*, con l'obiettivo dichiarato di definire un approccio deontologico corretto nell'intervento di arte pubblica. Come si interviene quindi in una architettura e che ragionamento segue l'artista nel decidere di intervenire su un edificio, costruito o in costruzione che sia?

In primo luogo, va notato che l'artista entra in scena a progetto esecutivo ormai concluso. L'idea romantica del costruttore-artista medioevale, che integra il decoro con la struttura dell'edificio, è incompatibile con le normative e la cantieristica attuali. Le normative odierne e i vincoli dell'edilizia contemporanea, fanno del progettista una figura inevitabilmente specializzata. La sua proposta progettuale è da considerarsi, giocoforza, la migliore possibile. L'intervento di decoro in un'opera di arte pubblica, quindi, è sempre un'operazione di completamento e valorizzazione di un progetto già in essere. E, come tale, è sottoposto ai vincoli, all'idea-guida e alle finalità civili e funzionali del progetto stesso. L'artista raccoglie dal progettista il testimone della funzionalità pratica e completa la corsa verso l'efficienza estetica. Si parte generalmente da un sopralluogo, perché il contesto reale nel quale l'edificio è o verrà costruito va "respirato". I limiti dell'intervento e le peculiarità del contesto fisico-urbano in cui si andrà ad operare, vanno colti, per così dire, "a pelle". A questa primaria percezione emotiva fa seguito un'analisi razionale dei punti di *decoro* e di *in-decoro*, sia dell'edificio che del contesto.

I punti di *decoro* sono facili da individuare perché, in genere, si dispongono lungo il percorso di chi entra nell'edificio: sviluppandosi cioè nello spazio antistante, sulla facciata, sul portone d'ingresso, nell'atrio, e via dicendo. Qui l'obiettivo consiste nell'esaltare e nel valorizzare l'idea del progettista, riprendendo e portando a compimento una serie di funzioni che il progettista stesso aveva già impostato da par suo. Decorati di facciata, disegni complessi per pavimentazioni, mosaici o bassorilievi per le pareti dell'atrio, e via dicendo, sono le opere canoniche da collocare in quei luoghi, che, per la loro primarietà funzionale e simbolica, si possono legittimamente definire "topici". Questo risvolto è talmente chiaro che, spesso, sono i pittori e gli scultori ad intervenire direttamente, perché l'opera d'arte si colloca già nella prospettiva pensata dal progettista.

Molto più difficili da individuare sono i punti di *in-decoro*, e l'intervento su di essi richiede la competenza specifica di un decoratore. Si tratta essenzialmente di tutte quelle strutture, pertinenze e/o preesistenze, che il progettista deve di necessità inserire nel proprio progetto. Ad esempio: un muro di contenimento in cemento armato, un lotto dalla forma irregolare, una cabina elettrica nel giardino, eccetera. Ogni progetto è una sorta di *slalom* fra l'uno e l'altro di questi ostacoli, cosicché la forma finale dell'edificio è quasi sempre un compromesso, fra ciò che si voleva e ciò che si è potuto effettivamente realizzare. Su questi aspetti, che possono essere sia compositivo-proporzionali (un corpo di fabbrica irregolare per vincoli urbanistici), sia strutturali (scale di sicurezza, colonna dell'ascensore, eccetera) si interviene allo scopo di mascherarli o di nasconderli. Le strategie d'intervento sono paradossalmente opposte: o la decorazione crea un artificio visivo che distoglie lo sguardo dal problema, o, al contrario, lo esalta al punto da promuoverlo ad elemento qualificante dell'edificio. Nel duplice intervento di Toscanella, questo assunto teorico è stata declinato nella pratica con risultati esemplari, per certi aspetti addirittura da manuale.

Il primo intervento, da considerarsi decisamente "ortodosso" in rapporto alle premesse di cui sopra, ha visto lo scrivente coinvolto in prima persona in qualità di autore-esecutore. L'intervento è stato effettuato sulla sede comunale di Toscanella. Si tratta di un edificio di un certo pregio, nel quale il progettista ha a suo tempo messo in atto tutti gli espedienti necessari a dare ai punti di *decoro* il loro giusto valore. La facciata è risolta con uno stile

monumentale e - benché vi campeggi un enorme dipinto, risalente ad una precedente edizione della Biennale - qualunque intervento su di essa può considerarsi pleonastico. Spesso accade, però, che l'uso quotidiano di un edificio da parte degli utenti si discosti, in tutto o in parte, da ciò che l'architetto aveva auspicato in sede progettuale. In questo caso, pur nell'indubbia importanza e prestigio che la facciata dell'edificio comunale di Toscanella può vantare, un buon numero di cittadini entra in realtà dal retro, sia per la comodità del parcheggio adiacente, sia perché la presenza al piano terreno di un poliambulatorio medico richiama un flusso ininterrotto di utenti.

L'ingresso posteriore della sede comunale di Toscanella presenta un punto di *in-decoro*, che il progettista aveva in parte già affrontato: la colonna dell'ascensore. Anziché essere inglobata nell'edificio, essa era stata infatti evidenziata come elemento esterno, allo scopo di interrompere una altrimenti lunghissima facciata posteriore. Si sono potuti così isolare due corpi di fabbrica, trattati anche con colori diversi, per rendere più leggero l'insieme, che incombe su una stretta via laterale. Nonostante queste accortezze, già presenti nel progetto originale, rimaneva il fatto che l'entrata posteriore era in realtà diventata, per molti cittadini, l'entrata principale, e che la torreggiante colonna dell'ascensore, seppur promossa al rango di elemento architettonico, rimaneva ancora opprimente, non completamente risolta rispetto alla nuova funzione che il tutto si trovava a svolgere. È quindi risultato naturale, in occasione di questo intervento decorativo pensato per la Biennale del Muro Dipinto, farla oggetto di un intervento che avesse come principio-guida la perfetta integrazione - sia nel dimensionamento, sia nelle cromie - fra decoro e architettura. Il tutto, nella convinzione che un effetto damascato, tono su tono, fosse il più idoneo per un contesto pubblico e sanitario, ove le persone si recano per necessità e non per diletto. Solo un cenno sul motivo prescelto: un meandro rivisitato in chiave monumentale, giocato a controcambio sull'intera superficie muraria, e chiuso con alcune anomalie che ne fanno un'immagine finita e non un motivo a correre, ripetibile all'infinito.

Il secondo dei due interventi su cui si incentra la nostra riflessione, si sviluppa in una direzione diametralmente opposta rispetto al precedente. L'edificio prescelto per ospitarlo è un ex-mulino posto a ridosso della via Emilia, e ristrutturato come condominio negli anni '60 del secolo scorso. In sé l'edificio risulta privo di qualunque pregio, proprio a causa della ristrutturazione, coerente con gli assunti dell'edilizia residenziale del periodo. Volendo agire oggi sui suoi punti di *decoro*, si sarebbe comunque potuto ricavare qualcosa di accettabile, ma non era questo il problema. La questione di fondo consisteva nel fatto che è l'intero edificio a trovarsi in una condizione di *in-decoro*, proprio perché collocato sulla via Emilia e quindi destinato ad essere, suo malgrado, "biglietto da visita" dell'intero paese. Questione talmente sentita che l'Amministrazione Comunale, solitamente neutrale riguardo alle scelte degli artisti invitati, qui invece si è adoperata affinché proprio questo edificio fosse oggetto di un intervento. La sfida è stata raccolta da Alberonero (pseudonimo di Luca Boffi, giovane e bravissimo artista pubblico) il quale ha agito in maniera totalmente "eterodossa", puntando con la propria opera a nascondere l'architettura. Egli è intervenuto sulla facciata dell'edificio, che è poi la parte incriminata, perché visibile da lontano dal rettilineo della via Emilia. E lo ha fatto centrandovi una composizione elementare, a scacchiera, con le tipiche cromie che caratterizzano la sua "poetica".

La composizione quadrata regolarizza la facciata perché dialoga con la simmetrica disposizione di due finestre sovrapposte che rimangono ai lati, ma contemporaneamente maschera la caotica successione centrale di altre aperture. Il dato importante, tuttavia, consiste nel fatto che la potenza della composizione cromatica attira l'attenzione anche da lontano, distraendola totalmente dalla percezione di un edificio decisamente fuori luogo. "Integrazione" e "dis-integrazione" sono quindi le due polarità, i due limiti estremi entro cui agire. E siamo convinti che il contesto di Toscanella offra modelli esemplari, sui quali ognuno può svolgere le proprie valutazioni di merito. ΔΔΔ



L'edizione 2017 della Biennale del Muro Dipinto di Dozza (BO) è stata curata, come sempre, da una commissione voluta dall'Amministrazione Comunale e dalla relativa Fondazione. Oltre allo scrivente, a Pier Luca Nardoni e al direttore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna Enrico Fornaroli, in qualità di componenti esterni, ne hanno fatto parte, per la componente interna all'Amministrazione e alla Fondazione, Francesca Grandi e Patrizia Grandi. Già nelle precedenti, ultime edizioni, la Biennale si è sdoppiata tra la sede originaria che la vide nascere nei primi anni '60, il centro storico abbarbicato intorno alla Rocca Sforzesca, e la moderna frazione di Toscanella, posta lungo la via Emilia, ove abita la maggior parte della popolazione. Alcuni degli artisti invitati continuano pertanto ad operare in seno al centro antico, e quasi sempre essi dipingono le proprie opere in corrispondenza di riquadrature, finestre cieche, balaustre o altri brani architettonici, vale a dire spazi di per sé già fortemente caratterizzati in senso medievale, rinascimentale e sette-ottocentesco. Altri, al contrario, scelgono di misurarsi coi "non luoghi" (usiamo qui l'espressione di Marc Augé¹, benché nel contesto di Toscanella possa suonare eccessiva) siti nella parte moderna dell'abitato, senza avere quindi né il conforto né i vincoli di una forma urbana sedimentata.

Il filone "centro storico" ha visto quest'anno coinvolti Giorgio Bevignani (Città di Castello 1955), Andrea Gualandri (Reggio Emilia 1978), Andrea Mario Bert (Forlì 1984), Mattia Turco (Fossano 1987); il filone "via Emilia", Marco Lazzarato (Badia Polesine 1961) ed Alberonero (al secolo Luca Boffi, Lodi 1990). Il ventaglio anagrafico indicato dalle diverse date di nascita, è già di per sé evocativo del titolo dato all'edizione 2017: *(Ri)Generazioni*. Esso adombra più aspetti. In primo luogo vi è quello delle differenti generazioni di artisti, coinvolte in un'impresa comune. Vi è poi quello della "rigenerazione" dei procedimenti tecnici, secondo criteri qualitativi aventi come requisito primario la buona conservazione delle opere nel tempo, regola che nelle edizioni passate non sempre è stata osservata. Vi è infine anche quello della responsabilità che la Biennale ha verso se stessa e verso gli abitanti di Dozza, dovendo dar ragione della propria evoluzione storica e delle conseguenti scelte di campo: insomma, dovendo periodicamente "rigenerarsi" appunto.

In particolare, quest'anno si è voluto puntare sulla carta degli abbinamenti. Su sollecitazione della commissione, gli artisti si sono quindi associati a due a due, in un'esperienza di arte pubblica che mettesse in luce, oltre alle loro doti individuali, anche una serie di situazioni-tipo, in cui la compresenza (o quantomeno la vicinanza) di due opere, capaci di dialogare l'una con l'altra, potesse diventare un valore aggiunto.

Sul binomio artistico operante a Toscanella, ossia Lazzarato ed Alberonero, si diffonde, in questo numero di FD, lo stesso Lazzarato. Da parte nostra, ci limitiamo a sottolineare come, nel loro aniconismo, i due artisti non abbiano in realtà sposato né la figurazione (e fin qui si dice una cosa ovvia) né l'astrazione, intesa come *koiné* della pittura d'avanguardia novecentesca. Entrambi, infatti, in questa loro prova dozzese hanno preso le distanze dalla pittura in quanto arte "bella", limitandosi a mutuarne materiali e procedure. Di più, essi hanno optato per modalità operative espressamente industriali (nel caso di Lazzarato, addirittura un intonachino sintetico, per attenersi il più rigorosamente possibile alle dinamiche di un normale cantiere edile). Entrambi, in definitiva, hanno percorso la terza via, essenzialmente né figurativa né astratta, che è propria della decorazione per l'architettura. Ovvero, un sistema di segni e di colori, calibrato come un algoritmo, che si organizza in rapporto alle funzioni di un edificio e al contesto sociale ed urbano circostante. I due interventi hanno restituito agli spazi architettonici, da un lato, tono e tensione interni, dall'altro, capacità di irradiare energia nello spazio circostante, valorizzando angolazioni prospettiche prima penalizzate.

Su una falsariga uguale e contraria a quella di Toscanella si è mosso, nella piazza Carducci situata all'ingresso nord del centro storico di Dozza, il binomio Bevignani-Turco. Qui si può più propriamente parlare di pittura astratta e/o aniconica, perché i due hanno elaborato, per una porzione orizzontale di parete posta a fare da marcapiano, una duplice *texture* dal carattere fortemente lirico, emozionale, che è poi la cifra espressiva che li accomuna e li rende riconoscibili. Entrambi si sono serviti di una stesura filamentosa, svariante dal rosso al violaceo, realizzata con la tecnica del graffito rinascimentale, interpretata in modo ortodosso, quasi filologico. La metà sinistra del fregio, riservata a Bevignani, è microstrutturata e pulsante, come un letto di braci sotto la cenere; quella di destra, assegnata a Turco, è invece macrostrutturata, con striature che ricordano una colata di lava. L'intuizione davvero felice sta nell'aver fatto fisicamente incontrare e fondere le rispettive opere: così, il "fuoco che cova" di Bevignani si fonde col "fuoco che scorre" di Turco, facendo tutt'uno nel punto intermedio in cui le due mani si incontrano. Nessuno dei due rinuncia ad essere pittore, interamente devoto alla propria poetica. Ma questa loro staffetta, in cui ciascuno si appoggia all'altro riconoscendone l'identità, crea di fatto una terza opera. Questa, sì, decorativa, grazie al doppio passo che l'occhio deve sempre tenere per riuscire a leggere, da un'estremità all'altra della composizione, le due parti e l'intero, stabilendo una sorta di medio proporzionale.

Il binomio Bert-Gualandri era, sulla carta, il più rischioso in termini di coesistenza. In primo luogo, perché i due

¹ Vedi M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano Elèuthera, 2009 (ed. or. 1992).

artisti sono convintamente figurativi, e con un repertorio iconografico molto diverso l'uno dall'altro. E poi, perché una figurazione come la loro - accademica, perfino *pompier*, che pesca senza sensi di colpa nel repertorio del *trompe-l'oeil* - è una sfida che l'arte pubblica contemporanea è solitamente restia ad accettare, considerandola un retaggio dei tempi passati. Nel vicolo Campeggi, uno stretto passaggio coperto a volta, i due artisti hanno collocato le rispettive opere, nel punto esatto in cui ce le si sarebbe potute aspettare in un'ottica rinascimentale o barocca. Ma nessuna delle due aderisce davvero a quell'ottica: piuttosto la reinventa, con le armi vuoti dell'ironia (Gualandri), vuoti del paradosso (Bert). Nella parete a lui assegnata, Gualandri ha dipinto un manifesto cinematografico ricalcato su canoni ben noti - quelli della commedia all'italiana degli anni '60 - ma, in quanto tale, falsificato di sana pianta. Ne deriva, tanto più in un'epoca di *fakes* come è l'attuale, tutta una serie di slittamenti interpretativi. Al posto della tradizionale finestra prospettica, si ha un dipinto che imita un'affissione cartacea. Al posto dell'icona popolare sacra, si ha quella profana. Al posto del decoro pittorico, si ha quello del vecchio manifesto, miracolosamente sopravvissuto proprio là dove, in un'epoca ormai lontana, nel centro storico di un paese, una sala cinematografica avrebbe potuto benissimo esercitare la propria attività. Dal canto suo, Bert ha interamente ricoperto la volta a lui spettante con uno dei suoi inconfondibili cieli, troppo primaverili e tiepidi per non essere anche sintomatici di un pianeta malato, sotto stress ecologico. Lo sfondamento prospettico si attua in un formato insolito - due metri di larghezza per ben dieci di lunghezza - del tutto estraneo alla buona norma rinascimentale e barocca. Ne è nato un cielo che somiglia, più che a una volta, ad una striscia d'azzurro riflessa nell'acqua di un canale. Per di più, data la ristrettezza del luogo, il dipinto è illuminato dalla luce diurna solo di sbieco, come il soffitto di una caverna. Si aggiunga che la sede stradale è in pendenza e, a seconda della direzione da cui si entra nel sottopasso, si hanno due colpi d'occhio completamente diversi, quasi incommensurabili. ΔΔΔ

KEITH CRITCHLOW . Simbolismo astronomico e cosmologico nei pattern islamici . parte 2/2

C'è un passo del Corano che recita all'incirca: “Mostreremo loro le nostre insegne, all'orizzonte e in loro stessi, finché non avranno chiaro che Egli è la Verità”. Questo intende Ibn Arabi quando dice che la cosmologia è percezione esteriore e realtà psicologica e spirituale interiore, ed ambedue sono il riflesso della verità unitaria. C'è un punto di vista geocentrico ed uno antropocentrico, ma la realtà è una sola. Tutti noi, smalzati uomini moderni, sappiamo che il sole è al centro e tutto il resto gli ruota attorno, ma sfido chiunque qui dentro ad affermare di averne avuto esperienza diretta. È, di fatto, un atto di fede negli strumenti moderni. Chi ha mai osservato il sole, sperimentandone l'immobilità e il proprio girarvi attorno? Il sole non sorge e non tramonta forse ogni giorno? Ibn Arabi sostiene che una cosa non esclude l'altra. Il punto di vista antropocentrico e quello eliocentrico sono veri entrambi. Questa è la modalità paradossale. Il punto di vista geocentrico conferma che siamo al centro della nostra esperienza. Non ci troviamo sul sole.

Una delle cose più importanti che appresi quando S.H. Nasr² mi introdusse al pensiero islamico, è che “conclusivo” non significa necessariamente “esclusivo”. Cosa che, probabilmente, ci sfugge in Occidente, dove è opinione comune che, se una cosa è vera, un diverso punto di vista sullo stesso argomento non può che essere falso. Vi sono casi in cui qualcosa è psicologicamente “falso” e meccanicamente “vero”, e viceversa. Una serie di oggetti gira attorno al sole, e una cosa chiamata gravità tiene tutto insieme. Ma non è quello che noi sperimentiamo, e che nessun essere umano ha mai *osservato*. “Empirico” vuol dire “dei sensi, così come i sensi lo osservano e lo verificano”. L'eliocentricità non è osservabile e verificabile coi soli sensi. In ogni caso, per non indugiare eccessivamente su questo punto, vediamo in che modo Titus Burckhardt inquadra il problema della tradizione: «Il dono dell'intelletto appartiene al genere umano, il solo che possa davvero comprenderne il significato. La prospettiva tradizionale colloca l'uomo al centro dell'universo, il che corrisponde all'esperienza sensoriale immediata»³. È un'ammissione di grande buon senso. Se osserviamo i pianeti nel cielo dal luogo in cui ci troviamo, con o senza telescopio, li vediamo compiere strani giri ed evoluzioni - ed è il vero motivo per cui si chiamano “pianeti”, con un termine che deriva dalla parola greca “viandante”. Si è molto discusso su quanto le civiltà più antiche sapessero di queste bizzarrie. Secondo Platone, quei punti luminosi nel cielo sono “dei” e certo, a suo modo di vedere, gli dei non agiscono a caso. Sono lì per comunicare con noi. Comunicano con noi tramite la geometria, e geometria è ciò che essi ci comunicano. È la geometria del cosmo, nel tempo. Scrive Platone nel *Timeo*: «Quanto, poi, alle danze di questi astri e ai loro incontri reciproci e ai percorrimenti dei loro cerchi in sé medesimi e alle loro processioni, e quali di tali dèi nelle congiunzioni si avvicinino reciprocamente e quali si oppongano fra di loro, e dietro a quali e in quali tempi taluni di essi a vicenda e ci si nascondano e di nuovo, riapparendo, a chi non sappia fare i calcoli mandino paure e segni delle cose che in seguito dovranno accadere: ebbene, il discorrere di queste cose senza avere sotto gli occhi immagini di esse, sarebbe una vana fatica»⁴.

2 Seyyed Hossein Nasr (1933), filosofo e docente iraniano [n.d.r.].

3 T. Burckhardt, *Mystical Astrology According to Ibn Arabi*, Beshara Publications, Abingdon, England, 1977 [n.d.a.].

4 Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, p. 1369 [n.d.r.].

Trovo a dir poco sorprendente che gli studiosi di Platone non abbiano afferrato ciò che Platone veramente intende in queste righe. È da escludere, infatti, che l'Accademia platonica le abbia mai pubblicate o abbia insegnato astronomia senza far uso di immagini. La proposta che vorrei qui avanzare, è che *l'arte islamica abbia preservato queste immagini* e tuttora continui a preservarle. Dipende da noi, se non riusciamo a vedere cosa l'arte islamica è e ci tramanda. È per questo che l'arte islamica, in quanto viatico per la rivelazione di ciò che è l'Islam, è governata da regole così stringenti. Le verità che essa veicola sono perenni e universali, assolutamente islamiche nella struttura - il che, nell'ambito delle convenzioni visuali, è verificabile in molti modi. Ma la geometria che sta dietro e dentro tutto ciò deriva, in quanto “geometria dell'eternità”, da un tempo più antico. Nessuna delle tavole di Aristotele è giunta fino a noi, e così pure quelle di Platone, eppure - è lui stesso a dirlo - come avrebbe potuto egli insegnare quelle cose, facendo a meno di immagini?

Diamo ora uno sguardo alla realtà oggettiva del nostro universo visibile.

Se si potesse dilatare il tempo di esposizione fotografica ad un anno intero, si otterrebbero immagini del percorso compiuto dai pianeti sullo sfondo delle costellazioni. La sola organizzazione che usi registrare e pubblicare ogni anno questi fenomeni, è l'osservatorio Rudolf Steiner in Svizzera⁵, il che è sufficiente agli occhi di molti per disinteressarsene, ma non precipitiamo le conclusioni, poiché si tratta di argomenti che, empiricamente parlando, hanno una loro scientificità. Noterete allora che, in un determinato anno⁶, Mercurio entra ed esce una prima volta dalla costellazione del Toro. La seconda volta in cui, nello stesso anno, Mercurio si ferma, retrocede e di nuovo avanza, è nella costellazione della Vergine. La terza occasione in cui Mercurio, dio dei commerci nella Grecia antica, esegue questa coreografia, è nel Capricorno. Ogni anno, Mercurio esegue una triplice serie di evoluzioni ad anello - un *pattern* triangolare - attorno a noi terrestri, e la parte di ogni anello più vicina alla terra descrive un altro triangolo. La precessione comporta che esso si sposti lentamente lungo tutto il sistema, fino a totalizzare ventidue anelli, per tornare poi alla stessa posizione nello Zodiaco.

Mi è stato chiesto più volte, come potessi essere certo che gli astronomi e i disegnatori musulmani disponessero di queste nozioni, e risponderò che, in Cina, se ne ha testimonianza scritta già nel 635 d.C., e così pure, al di là di ogni dubbio, in diversi manoscritti islamici ancora inediti. La geometria dei pianeti intorno a noi terrestri è un fatto innegabile. Come innegabile è il fatto che abbiamo ereditato il sistema di divisione dei cieli in dodici parti, dall'antica Babilonia. Nulla di nuovo peraltro, solo una linea di demarcazione data dal sole nascente ad ogni mese lunare.

Nella teoria emanazionale di Ibn Arabi, per il principio delle corrispondenze, ogni cielo planetario è la “casa” in cui risiede l'archetipo di un profeta. Saturno è la “casa” di Abramo, Giove di Mosé, Marte di Aronne, il sole di Enoch, Venere di Giuseppe, Mercurio di Gesù, la luna di Adamo. Ne consegue, secondo questa teoria, che le “sfere celestiali”, o sfere concentriche del moto planetario, ospitano principi archetipici che, in una delle loro possibili modalità, si possono concepire come profeti di spiritualità, riferibili come tali alle “guide” dell'umanità.

Il punto di vista di Ibn Arabi è quello, unitario, in cui interno ed esterno si incontrano. Secondo tale punto di vista, le luci celesti fanno da guida anche per le cose interiori. I cieli ornati di luci sono, per l'umanità, prodigi da penetrare tramite la contemplazione. Attraverso il principio di corrispondenza, l'incontro dei pianeti, in quanto simbolo dell'incontro dei Profeti, acquista un nuovo significato. Prendendo in esame uno di questi cicli di congiunzioni o incontri, ad esempio tra Giove e Saturno, si può osservare come esso si sviluppi lungo un arco di sessant'anni. Giove e Saturno si incontrano nel 1901; poi un'altra volta nel 1921, e di nuovo nel 1941, per ritornare al punto di partenza nel 1961. Al-Kindi⁷ considera tale ciclo sessantennale uno dei più importanti nell'astronomia islamica.

Tracciando il percorso coperto da Saturno nell'attraversare queste congiunzioni e relazioni temporali, lo vediamo formare una stella a nove punte. Nel mio libro, che alcuni di voi forse già conoscono⁸, ho avanzato un'ipotesi circa il modo in cui sono costruiti i *pattern* islamici, suddividendo a metà il lato di un poligono, e posizionando al di sopra e al di sotto del punto mediano due punti di intersezione. Passando ora ad un *pattern* vero e proprio, vediamo come tre dodecagoni si colleghino ad un triangolo equilatero, in modo tale da toccare in tre punti, uno per ciascuno dodecagono, un enneagono sospeso esattamente al centro del suddetto triangolo. Sia che si tratti di un frutto inconsapevole delle pratiche contemplative interiori in uso presso gli artigiani, sia, al contrario, di un deliberato e cosciente tentativo di spiegare la struttura dell'universo, ciò che più importa è la corrispondenza analogica. Tra i tre dodecagoni e l'enneagono si ha un esagono, orientato in modo tale da chiudere alla perfezione la famiglia costituita da queste tre figure. Mi sentirei di suggerire che il numero nove si riferisca alla relazione ciclica temporale tra Saturno e Giove, e il numero dodici allo zodiaco nella sua “totalità”. È una sintesi plausibile

5 L'istituzione ha sede nel Goetheanum di Dornach, inaugurato nel 1920 dal teosofa Rudolf Steiner (1861-1925) e ricostruito in seguito ad un incendio nel 1925-28 [n.d.r.].

6 L'autore fa qui riferimento alle osservazioni del relative all'anno 1946 [n.d.r.].

7 Al-Kindi: Abu Yūsuf Ya'qūb ibn 'Ishāq aṣ-Ṣabbāḥ al-Kindī (circa 801-873), filosofo, matematico e musicista arabo [n.d.r.].

8 L'autore si riferisce al suo *Islamic Patterns*, London, Thames & Hudson, 1976 [n.d.r.].

o, quantomeno, una spiegazione degli archetipi simmetrici cui essa si riferisce.

Studiare i *pattern* islamici è a mio avviso estremamente stimolante. Li trovo altrettanto profondi dell'*Arte della fuga* di Bach. È lo stesso grado di profondità della bellezza matematica. In quanto ricognizione sulla struttura interna del creato, è elevazione dell'anima. In questo *pattern*, realmente esistente in Persia, colpisce il fatto che il maestro mosaicista abbia collocato un pentagono "perfetto" dentro ogni stella a cinque punte, la quale, mi è stato fatto notare, rappresenta l'uomo, il cui cuore è immutabile sia che le "braccia" siano tre o cinque. È l'ingegno dell'artista, che parla un linguaggio strettamente personale, ma con l'oggettività della simmetria geometrica. Non stupisce che l'Islam non abbia mai separato arte e scienza, così come non è strano che l'arte islamica non abbia mai avuto storia dell'arte, ma solo prassi concreta. Il sapere che le accomuna è, da un lato, nell' "occhio che scende fino al cuore", come Auguste Rodin ebbe a definire il temperamento dell'artista, dall'altro, nei *pattern* simmetrici, eterni alla stessa stregua degli atomi che non hanno mai mutato la loro forma iniziale - grazie a Dio.

Concludendo, credo che il *pattern* islamico e il suo parente stretto, l'arabesco, indichino la strada verso l'unità dell'esistenza e rappresentino un percorso conoscitivo che, attraverso il mistero della simmetria, dalla complessità e dalla molteplicità risale all'unità. Questa celebrazione dell'ordine del creato riporta la mente indietro, attraverso la bellezza, fino al punto oltre il quale non vi è più nient'altro. ΔΔΔ

MOSTRE • LVII Biennale di Venezia / Padiglione Nuova Zelanda

Mentre *Viva Arte Viva*, la mostra curata da Christine Macel che ha dato il titolo alla Biennale 2017, non verrà ricordata a lungo, le varie partecipazioni nazionali hanno offerto, come sempre, qualche bella sorpresa. Tra le migliori si segnala la Nuova Zelanda, con la personale di Lisa Reihana dal titolo *Emissaries. In Pursuit of Venus [Infected]*, 2015-17, a cura di Rhana Devenport. Non varie opere ma un unico, vasto panorama (circa trenta metri di lunghezza), debitore degli omologhi europei ottocenteschi. In particolare, l'autrice si è ispirata a *Les sauvages de la mer Pacifique* (1805), il *papier peint* creato da Jean-Gabriel Charvet in collaborazione con l'editore-stampatore Joseph Doufour, e rievocante il primo incontro degli europei, capeggiati da James Cook, con gli indigeni neozelandesi. Attraverso un lavoro di alto artigianato, Reihana fa muovere gruppi di personaggi in costume in un *tableau vivant* che si sviluppa da destra a sinistra, per episodi successivi ma continui, facendo perfettamente coincidere il tempo e lo spazio della visione, per inscenare l'incontro-scontro tra la cultura arcaica degli aborigeni e quella illuminista-razionalista dei nuovi arrivati. L'approccio è quello, postcoloniale, tipico di molti artisti d'Africa, Asia e Oceania. Ma Reihana, artista di discendenza Maori nata ad Auckland nel 1964, lavora di fino, dando una nuova vita digitale ad uno dei prodotti più emblematici del *décor* coloniale ed esotista ottocentesco: il grande scenario paesistico montato su una o più pareti contigue, spesso a 180 o addirittura a 360 gradi, in un ambiente appositamente predisposto. La grande complessità tecnica dell'operazione si risolve in una lettura semplice, molto suggestiva, quasi didascalica, come in una macchina del tempo che rinnova tutta l'ingenuità e la fatalità di un evento irripetibile. ΔΔΔ



Le immagini di questo numero

p. 1: Il murale di Giorgio Bevignani (parte sinistra) e Mattia Turco (parte destra) cm. 100 x 720; i murali di Andrea Gualandri, cm. 150 x 100, e Andrea Mario Bert, cm. 200 x 1000, piazza Carducci e vicolo Campeggi, Dozza (BO) • p. 4: I murali di Marco Lazzarato, cm. 900 x 200, e Alberonero, cm. 500 x 500, sede municipale e ex-Mulino di Toscanella, Dozza (BO) • p. 8: Lisa Reihana, *Emissaries. In Pursuit of Venus [Infected]*, particolare, 2015-17, videoproiezione, Venezia, XXVII Biennale d'Arte. Foto: Michael Hall - Courtesy New Zealand at Venice.

Redazione e contatti

direttore responsabile: Enrico Maria Davoli • proprietario: Marco Lazzarato
registrazione presso il Tribunale di Reggio Emilia n. 2774 del 6-12-2013 • e-mail: info@faredecorazione.it