

**STARTPOINT 2013-2014 | DISEGNO & CONTEMPORANEO | PROCESSI, SOGGETTI, MATERIALI, ESPRESSIONI**



ACCADEMIA  
DI BELLE ARTI  
DI FIRENZE

**StARTpoint 2013 | 2014**  
**DISEGNO CONTEMPORANEO**  
processi, soggetti, materiali, espressioni

9 dicembre 2013 – 2 febbraio 2015

progetto promosso e prodotto da  
**Accademia di Belle Arti di Firenze**  
Presidente  
Luciano Modica  
Direttore  
Giuseppe Andreani, Eugenio Cecioni

#### Regione Toscana

Presidente  
Enrico Rossi  
Assessore alla Cultura e alla Ricerca  
Monica Barni

nell'ambito del progetto regionale  
Toscana in contemporanea 2013

con il sostegno di  
Comune di Firenze  
Assessore alla Cultura  
ad interim Dario Nardella

con il patrocinio di  
**Ministero dell'Università e della Ricerca**

A cura di  
Massimo Orsini, Marco Raffaele, Vincenzo Ventimiglia

Comitato curatoriale  
Loris Cecchini, Massimo Orsini, Luca Pancrazzi,  
Paolo Parisi, Mauro Pratesi, Marco Raffaele,  
Susanna Ragionieri, Vincenzo Ventimiglia

Comitato scientifico  
Giuseppe Andreani, Giovanna Fezzi, Rosanna Fioravanti, Monica Franchini, Massimo Mattioli, Massimo Orsini, Gianni Pozzi, Marco Raffaele, Francesca Taliani, Vincenzo Ventimiglia

allestimenti  
Massimo Orsini, Marco Raffaele, Vincenzo Ventimiglia  
Studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze Umberto Borella e Giovanna Fezzi con gli studenti del Biennio di Progettazione e Cura degli Allestimenti Artistici

comunicazione  
Paolo Parisi e Maurizio Di Lella con gli studenti del Laboratorio di Grafica del Biennio di Arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi

Hanno collaborato alla realizzazione del progetto:  
I docenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze  
Gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze

#### SEDI DEGLI EVENTI

**DISEGNO CONTEMPORANEO**  
processi, soggetti, materiali, espressioni  
Accademia di Belle Arti, Sala Ghiberti, Firenze  
Le Murate Progetti Arte Contemporanea, Firenze

REGIONE  
TOSCANA



**SEGO CONTEMPORANEO**  
soggetti, materiali, espressioni  
Accademia di Belle Arti, area ex-Architettura, aula del cenacolo, chiostro, loggiato, biblioteca, Firenze  
Palazzo Medici Riccardi, sale Fabiani, chiostro di Michelozzo, cortile dei muli, Firenze  
Palazzo Vecchio, cortile dell'anagrafe, Firenze

**CONTEMPORANEO | ESPRESSIONI**  
Accademia di Belle Arti, Sala Ghiberti, Firenze  
Teatro della Pergola, Sala Oro, Firenze  
Museo Leonardiano, Vinci  
Palazzina Uzielli, Vinci  
Casa Natale di Leonardo, Anchiano, Vinci  
Galleria Xenos/arte contemporanea, Firenze  
Fondazione Villa Romana, Firenze  
Galleria dell'Accademia, Firenze

#### RINGRAZIAMENTI

Accademia di Belle Arti di Firenze  
Gianni Pozzi, docente  
Rosanna Scalzo, Direttore Amministrativo  
Emiliana Martuccio, Direttore di Ragioneria  
Patrizia Candito, Ufficio di Ragioneria  
Orsola Mottola, Ufficio di Ragioneria  
I coadiutori

Regione Toscana

Elena Pianea, Dirigente del Settore Musei ed Ecomusei della Regione Toscana

Elisa Mazzini, Settore Musei ed Ecomusei della Regione Toscana

Provincia di Firenze  
Antonella Ierardi, Dipartimento Cultura Palazzo Medici Riccardi

Comune di Firenze  
Sergio Givone, Assessore alla Cultura

Comune di Vinci  
Giuseppe Torchia, Sindaco  
Paolo Santini, Assessore alla Cultura  
Claudia Heimes, Assessore alla Pubblica Istruzione

Le Murate Progetti Arte Contemporanea, Firenze  
Valentina Gensini, Direzione Artistica  
Giada Margheri, Coordinamento

Palazzo Vecchio, cortile dell'anagrafe, Firenze  
Carmela Valdevies, dirigente ufficio Gabinetto del Sindaco/ufficio cerimoniale  
Nicoletta Baldi, coordinatrice allestimenti

Zentrum Paul Klee, Berna  
Fabienne Eggelhöfer, storica dell'arte, curatrice del Zentrum Paul Klee  
Peter Fischer, direttore  
Marianne Keller Tscherren, storica dell'arte, collaboratrice del Zentrum Paul Klee

Conservatorio Statale Luigi Cherubini, Firenze  
Flora Gagliardi, Direttore  
Roberto Neri, docente  
Francesco Perissi, tecnico audio

Teatro della Pergola, Firenze  
Marco Giorgetti, Direttore generale

Museo Leonardiano, Vinci  
Roberta Barsanti, Direttrice  
Marta Montagnaro, collaboratrice  
Caterina Maltinti, collaboratrice  
Roberta Beneforti, Dirigente scolastico dell'Istituto comprensivo del Comune di Vinci.

Galleria Xenos/arte contemporanea, Firenze  
Vaia Balekis, Direzione Artistica

Fondazione Villa Romana, Firenze  
Angelika Stepken, Direzione Artistica  
Giulia Del Piero, collaboratrice

Galleria dell'Accademia, Firenze  
Angelo Tartuferi, Direttore  
Maria Cristina Valenti, responsabile allestimenti mostre

Franca Falletti, storica dell'arte

Si ringraziano inoltre:  
Samuele Battistoni, Giulia Bono, Maddalena Capuano, Laura Capuozzo, Fabrizio Ciolfi, Anna Maria Filardi, Sergio Givone, Massimo Gregorini, Marco Martini & C. s.a.s., Marta Mazzanti, Sandro Papini, Francesco Ruggeri, Alessandra Scappini, Agim Tahsini, Elena Turrisi.

#### CATALOGO

Ufficio stampa  
Marco Mannucci  
ufficiostampa@accademia.firenze.it

Layout  
Laboratorio di Grafica del Biennio di Arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi condotto da Paolo Parisi con la collaborazione di Maurizio Di Lella

con la collaborazione di  
Daniela Benucci, Giusi Di Lorenzo, Chiara Giromini, Dania Menafra, Livia Rei Dagostino, Francesca Sanesi, Antonio Turrisi

Crediti fotografici  
Marco Raffaele

Riprese video | URLTV  
Alberto Brogi

Realizzazione  
Gli Ori, Pistoia

Finito di stampare nel mese di settembre 2015 da Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, per conto di Gli Ori, Pistoia

Volume stampato su carte Fedrigoni con certificazione FSC

Il font utilizzato, Bell Gothic, è stato concepito da Chacey H. Griffith nel 1938 per gli elenchi telefonici di AT&T e non comprende il carattere obliquo che quando necessario è stato sostituito con il bold.

© Copyright 2015  
Accademia di Belle Arti di Firenze  
per l'edizione Gli Ori  
per i testi e le foto gli autori

ISBN 978-88-7336-588-4  
tutti i diritti riservati  
www.gliori.it

Tiratura: 1000 copie di cui 250 numerate con manifesto|sovrapiena.  
Copia n.

ISBN 978-88-7336-588-4



9 788873 365884 >

# ISTRUZIONI

A questa pubblicazione sono associati contenuti di **REALTÀ AUMENTATA**. Per la visualizzazione seguire le istruzioni indicate di seguito:

- Scaricare la app gratuita AURASMA dall'Apple Store (iPhone o iPhad) o da Google Play (Android) sul vostro dispositivo (smartphone o tablet). L'applicazione attualmente non è disponibile per dispositivi che utilizzano Windows Phone.
- A conclusione del download aprire la app.
- Se viene richiesto l'accesso ai dati relativi alla posizione accettare digitando "Consenti".
- Saltare i 6 step di presentazione scorrendo la schermata da destra a sinistra.
- Sull'ultima schermata non creare né accedere all'account personale. Digitare sulla parola "Skip" in basso a destra.
- Appare la schermata con dei cerchi in movimento.
- Digitare l'icona Aurasma in basso allo schermo.
- Nella schermata di Aurasma digitare sull'icona lente di ingrandimento nella parte bassa dello schermo.
- Toccare sul campo di ricerca in alto (contrassegnato dall'icona lente di ingrandimento e dalla scritta "Search Aurasma").
- Appare la tastiera del dispositivo: digitare StartPoint2013-2014 (prestare attenzione alle maiuscole e alle minuscole) e toccare il tasto "Cerca" o "Invio" sulla tastiera.
- Appariranno tutti i contenuti multimediali presenti in questo catalogo.
- Toccare (un solo tocco) uno qualsiasi dei video.
- Nella schermata successiva toccare il pulsante "Follow" in alto a destra.
- Un box al centro dello schermo vi avviserà che siete diventati "Follower".
- Digitate con un tocco l'icona a forma di quadrato (con gli angoli evidenziati), in basso, al centro della schermata.
- Appare la schermata con i cerchi in movimento.
- Inquadrate una delle immagini del catalogo contrassegnata dal simbolo rosso con i cerchi concentrici.
- Sul dispositivo i cerchi in movimento cambiano aspetto e diventano concentrici.
- Attendere alcuni secondi per il caricamento del video.
- ATTENZIONE: i tempi di caricamento dipendono dalla velocità di connessione a internet del vostro dispositivo. Se disponete di una connessione ad una rete wifi fissa (non sim) il caricamento è più veloce.

 Simbolo associato all'immagine che identifica i contenuti video da visualizzare sul vostro dispositivo.

### **3 ISTRUZIONI**

#### **CONTRIBUTI**

- 8 Monica Barni | Assessore alla Cultura e alla Ricerca della Regione Toscana  
9 Luciano Modica | Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze  
9 Eugenio Cecioni | Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze  
10 Giuseppe Andreani | Presidente del Comitato Scientifico di STARTpoint 2013-2014  
13 Massimo Orsini | Disegno contemporaneo | Esercizio di visione | Economia del pensiero  
14 Marco Raffaele | La geometria dei numeri naturali sopra una retta orientata  
è come la bellezza, un insieme infinito e perfetto  
17 Vincenzo Ventimiglia | Disegno-Segno-Contemporaneo  
20 Loris Cecchini | Insieme sotto l'ombrellino. Per un continuo artist talk...  
22 Luca Pancrazzi | Il disegno quotidiano non temporaneo  
24 Paolo Parisi | Di cosa si parla (What is the relation between sign and melancholia?)  
27 Mauro Pratesi | La moda, le mode e i giovani  
29 Susanna Ragionieri | Cinque anni di STARTpoint  
31 Carmelo Agnello | Spazio e desiderio: lo sguardo di Euridice  
33 Valentina Gensini | STARTpoint: a Le Murate Progetti Arte Contemporanea una riflessione sul  
Disegno Contemporaneo  
35 Angelika Stepken  
36 Angelo Tartuferi  
37 Claudia Heimes  
38 Paolo Santini  
39 Roberta Barsanti

#### **41 DISEGNO CONTEMPORANEO | PROCESSI SOGGETTI MATERIALI ESPRESSIONI**

- 56 Franco Speroni | Il disegno: dal testo all'evento  
60 Gianfranco Baruchello, Carla Subrizi | Laboratorio di sperimentazione e intersezione dei linguaggi  
64 Luca Bertolo | Disegnare è vedere meglio. La copia come strumento analitico  
70 Andrea Granchi | Disegno e cinema. Pensieri per una movimentazione delle immagini  
75 Stefano Socci | Herzog: la caverna dei disegni dimenticati  
79 Raffaele Di Vaia | Disegno e riflesso. Appunti per una pratica  
83 Laura Vecere | Niente di personale. Per Fabio Cresci, in forma di introduzione  
86 Fabio Cresci | Se la copia necessita di progettazione, cosa dire allora dell'originale?  
90 Valeria Bruni | Il disegno è per tutti  
92 Massimo Carboni | L'asceta ipertecnologico  
94 Francesco Galluzzi | Poeti che disegnano

#### **97 SEGNO CONTEMPORANEO | 0 98 60 0 | SOGGETTI MATERIALI ESPRESSIONI**

#### **161 CONTEMPORANEO | ESPRESSIONI**

- 163 Alexandros Briassoulis, Massimo Orsini | Fondo segreto. Un filo rosso per una nuova didattica delle  
arti attraverso Paul Klee  
166 Marianne Keller Tschirren | La formazione è buona. La forma cattiva. L'insegnamento di formazione  
plastica di Paul Klee (1879-1940)  
169 Antonio Catelani | Distracting Surface  
171 Juan Pablo Macias | Leggende, scie e solchi  
174 Lorenzo Bruni | Il disegno, si sa, è un genere che talvolta vuole passare inosservato  
177 Lucrezia De Domizio Durini | Designing Life. Leggere per Riflettere nell'Arte e...oltre l'Arte

# INDICE

- 181 Fabrizio Corneli | **Disegno contemporaneo. Riflessioni sul tempo e la percezione**  
185 Chiara Camoni | **Di segnare il tempo**  
189 Emanuele Becheri / Cointreau (Marco Pulidori, Andrea Limberty, Enrico Bartolini) | **Intorno a Impression**  
197 Chiara Camoni | **Punti, Linee e Arcobaleni**
- 201 **TEMPORANEO | ESPRESSIONI 1**  
202 Premio STARTpoint 2013-2014 | Lin Xin | Progetto di spazio interattivo  
207 Alunni della scuola media di Vinci. Esposizione dei taccuini  
209 Moira Ricci | **Da buio a buio**  
214 Stefano Tondo | **Tra il dire e il fare**
- 219 **TEMPORANEO | ESPRESSIONI 2**  
220 Premio STARTpoint 2013-2014 | Daniela Benucci, Giusi Di Lorenzo, Chiara Giromini, Dania Menafra, Livia Rei Dagostino, Francesca Sanesi | Corso di Grafica del Biennio di Arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi
- 225 **TEMPORANEO | ESPRESSIONI 3**  
226 Premio STARTpoint 2013-2014 | Gabriele Germano Gaburro | Opera video  
227 Premio STARTpoint 2013-2014 | Gabriele Mauro | Installazione e performance  
230 Premio STARTpoint 2013-2014 | Fabrizio Torri | Installazione di disegni ed opera video
- 235 **TEMPORANEO | ESPRESSIONI 4**  
238 Premio STARTpoint 2013-2014 | Hazhir Mehravaran | Installazione  
239 Premio STARTpoint 2013-2014 | Clara Michetti | Stampa fotografica e opera video  
240 Premio STARTpoint 2013-2014 | Marta Montani | Installazione  
241 Premio STARTpoint 2013-2014 | Ai Teng | Installazione
- 243 **CONTEMPORANEO | ESPRESSIONI | Eventi paralleli**  
244 (Renzo) Castrense Bellanca | **diSETgnare un film**  
246 Rosanna Fioravanti | **Il segno in rilievo**
- 249 Elenco degli autori  
251 Didascalie



# CONTRIBUTI

**Monica Barni**  
Assessore alla  
Cultura e alla  
Ricerca della  
Regione Toscana

La Regione Toscana promuove con interesse la rinnovata edizione del progetto **STARTpoint** 2013-2014, "DISEGNO CONTEMPORANEO", a cura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, finanziato nell'ambito dell'Avviso pubblico Toscana in contemporanea 2013.

Un taglio curatoriale incentrato sul disegno, tappa fondamentale per ogni attività artistica e progettuale. Il disegno inteso come fatto artistico e umano, contemporaneamente, con un carattere eminentemente espressivo ed individuale. La creatività accademica declinata sulla potenzialità espressiva del disegno, approfondita in questa occasione dagli studenti, guidati anche quest'anno da professori esperti, attraverso numerose e diversificate iniziative artistiche che compongono complessivamente un quadro unitario e organico della manifestazione, in un coinvolgimento attivo del pubblico che diventa crescita culturale per la società.

**STARTpoint** porta avanti con innovazione e qualità il format convincente e collaudato di presentare al pubblico il talento creativo degli studenti valorizzando i loro elaborati -assurti ad opere d'arte- attraverso un nutrito calendario espositivo che si realizza dentro e fuori l'ambito accademico, in spazi pubblici e privati, comunque rappresentativi, della città di Firenze, ma anche oltre, andando ad invadere dinamicamente luoghi deputati alle arti contemporanee della Toscana, grazie alle collaborazioni proficue che l'Accademia ha saputo costruire negli anni sul territorio.

Una rassegna importante e di grande valenza formativa che richiama ad una riflessione cogente, ovvero le funzioni e i ruoli delle Accademie di Belle Arti rispetto ai rapporti tra arte e formazione, produzione e territorio; la comunicazione e la didattica dell'arte, nel quadro di una rinnovata e ripensata trasmissione dei saperi nelle discipline artistiche in un coeso sistema regionale per l'arte contemporanea.

**Luciano Modica**  
Presidente  
dell'Accademia di  
Belle Arti  
di Firenze

**Eugenio Cecioni**  
Direttore  
dell'Accademia di  
Belle Arti  
di Firenze

Questa V edizione di **STARTpoint**, che si colloca anch'essa come le precedenti all'interno del Progetto Regionale Toscana in contemporanea, segna un ulteriore passo nella rassegna ideata dall'allora Presidente dell'Accademia, il compianto Paolo Targetti, già nel 2009, che si è poi sviluppata con il sottotitolo di Accademia in Mostra/Accademia in Scena ad indicare la complessiva ed articolata partecipazione degli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze ad una significativa serie di eventi espositivi e teatrali, appunto, tesi a caratterizzare una sempre più viva dialettica della nostra Istituzione con la città di Firenze ed il territorio regionale.

Ed è assai importante la fitta rete di collaborazioni così in ambito istituzionale che non, che si è fatta di volta in volta più diversificata, tali da coinvolgere centri per l'arte contemporanea, musei, teatri, fondazioni, gallerie d'arte le più interessanti...come a tendere una rete virtuosa di attività, realizzazioni, stimoli che vedono proprio l'Accademia quale soggetto fattivo e propositivo di Alta Formazione, laddove la didattica si fonde con la ricerca e la produzione artistica vera e propria, in un presente che si fa carico del passato e si protende con convinzione verso il futuro.

Insieme agli allievi (che come logico devono essere sempre tenuti in primo piano) e ai docenti, un ruolo centrale è stato svolto dal gruppo curatoriale, che in queste ultime tre edizioni è sempre cambiato: si vuole che si continui in tale direzione che è portatrice di sempre nuove e fresche idee. A tutti –allievi, curatori, docenti- vada un plauso convinto per quanto hanno saputo fare di nuovo quest'anno, pur lungo periodi prolungati che, diciamolo francamente, hanno visto l'Accademia sofferente per problemi soprattutto legati agli spazi, nodi stretti da anni ed anni ma che comunque si vanno a sciogliere (valgano ad esempio le riacquisite aule ex-Architettura) grazie anche e soprattutto a fattivi mutati rapporti di collaborazione con l'Università stessa e ancor più, va sottolineato, con il Ministero nostro di riferimento, insieme al Comune di Firenze.

L'edizione di quest'anno di **STARTpoint**, come scritto poco sopra, segna una cifra ulteriore rispetto al 'tanto' che è stato finora fatto, trovando intima, diretta congiunzione proprio con le celebrazioni –lo scorso 2014- del 450° anniversario della morte di Michelangelo, anticipate già in novembre 2013 dal Convegno a Lui dedicato –organizzato dall'Accademia, e svoltosi in Accademia e Palazzo Vecchio, dal titolo "Concetto, invenzione, giudizio. Il disegno padre delle arti nostre". Proprio sulle tematiche del Disegno, raccogliendo un invito tanto difficile da affrontarsi quanto affascinante, si sono declinate per intero le attività che questo volume documenta nella loro interezza, andando i curatori a individuare quelle che sono le matrici comuni e profonde dei linguaggi delle arti visive contemporanee.

Disegno Con Temporaneo, questo il titolo, ha compreso nell'arco di un intero anno più appuntamenti svoltisi in più sedi, appuntamenti che non sono stati solo espositivi, raccogliendo nel loro ambito la partecipazione di quella creatività internazionale che caratterizza l'Accademia di Firenze, ma risolvendosi ancor più in ripetuti momenti di riflessione grazie all'apporto sia di artisti che di teorici, a dimostrazione di una **STARTpoint** sempre più centrale nel dibattito artistico contemporaneo, e che ancor più in futuro siamo certi troverà ulteriori direzioni d'indagine, all'interno dell'Accademia come pure al suo esterno. Grazie ai suoi allievi e ai loro docenti.

**Giuseppe Andreani**  
Presidente  
del Comitato  
Scientifico di  
**STARTpoint** 2013-  
2014

Questa quinta edizione di **STARTpoint** ha assunto alcune connotazioni del tutto particolari, a partire dal dato della continuità che, dal 2009 ad oggi, consente già di accennare all'idea di una storicità dell'evento espositivo più importante e significativo dell'attività di produzione artistica propria dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, e che ha consentito lo sviluppo articolato e talora imprevisto di un dialogo fecondo e dinamico della creatività e dell'espressività elaborate dagli allievi dell'Accademia con la città di Firenze e i suoi "luoghi" deputati ed eccellenti – ma con appendici rilevanti che hanno travalicato i confini geografici delle mura cittadine per proiettare **STARTpoint** nel più ampio contesto provinciale e regionale.

Un secondo elemento caratteristico di questa edizione è stata la stretta connessione che il progetto – presentato al Consiglio Accademico dai colleghi proff.ri Massimo Orsini, Marco Raffaele e Vincenzo Ventimiglia – ha inteso stabilire con uno dei punti salienti del programma di Direzione, che proprio nel 2013/14 ha coinvolto l'Istituto nelle celebrazioni del 450° anniversario dell'Accademia delle Arti del Disegno – la prima accademia europea del 1563, prototipo e modello per altri illustri istituti accademici: Perugia e Roma anzitutto, quindi Parigi (ma si è già nel 1648), nonché madre e culla dell'Accademia di Pietro Leopoldo del 1784.

In tale contesto **STARTpoint** ha inteso riannodare le fila con l'idea del disegno (di vasariana memoria) quale fondamento attualissimo della elaborazione/produzione artistica che continua a praticarsi in Accademia, tanto che, come precisano gli stessi curatori, "il tema del disegno è stato assunto come filo conduttore della rassegna" nell'estensione delle accezioni e significazioni che il termine ha acquisito nella storia dell'espressione artistica fino alla contemporaneità. Non si gridi allora allo scandalo se la presente edizione di **STARTpoint** può essere considerata una vera e propria sorta di III atto della più vasta progettualità delle celebrazioni dell'Accademia delle Arti del Disegno - dopo il convegno di studi curato dalle colleghi Frulli e Ragionieri e la pubblicazione dello studio a più voci "Il disegno dopo il disegno" a cura di Franco Speroni e Stefano Socci.

Un III atto molto particolare, che ha aperto alla messa in opera di quel fare come sapere" che continua a costituire, oggi, il motivo stesso di sussistenza dell'istituzione accademica, proponendo altresì, e al contempo, una riflessione sull'origine e sul senso dell'Accademia a partire dalle pratiche del disegno.

Ulteriore dato non irrilevante di questo **STARTpoint** è stata la composizione del gruppo curatoriale: i presentatori del progetto Orsini-Raffaele-Ventimiglia – artisti - hanno deciso di avvalersi di professionalità "esterne" - secondo la ormai navigata tradizione della rassegna -, ma questa volta coinvolgendo altre figure di artisti: Loris Cecchini e Luca Pancrazi, non solo interpreti accreditati fra i più interessanti della contemporaneità artistica, ma essi stessi già coinvolti con l'Accademia di Firenze in qualità di studenti, in una circolarità volta a dimostrare come l'istituto fiorentino sia ancora "produttore" di professionalità artistiche di assoluto rilievo.

A quel punto il Consiglio Accademico ha affiancato 2 figure di storici/critici d'arte (Mauro Pratesi e Susanna Ragionieri, quest'ultima pure in qualità di pro-direttrice, Paolo Parisi per il progetto di comunicazione e editoriale), e il comitato artistico veniva così definito.

Ma questa composizione del gruppo curatoriale "diceva" anche un'altra cosa: che la scelta degli studenti eccellenti da presentare alla rassegna veniva filtrata prevalentemente dall'ottica dell'"artista", non nei termini di una competizione (assolutamente impropria quanto inaccettabile) fra docenze interne e personalità esterne, sibbene entro un quadro di produzione artistica non precostituita, ma organizzata su un progresso di singoli progetti espositivi che mettevano sempre a confronto il momento creativo della produzione con quello critico/teorico della riflessione, giusto il principio che l'arte non si consuma semplicemente nella manualità, ma è un'attività che coniuga il fare al sapere, la prassi alla riflessione critica.

Il che veniva, conseguentemente, ad identificare anche il taglio del progetto complesivo di questa edizione di **STARTpoint**. Ed è questo il terzo elemento caratteristico

della rassegna, che è stato fortemente apprezzato dai responsabili del bando "Toscana in contemporanea", cui **STARTpoint** ha partecipato (come tutti gli anni), finendo per ottenere il posto d'onore nei finanziamenti regionali. Un progetto, si accennava, costruito attorno al tema del disegno come "atto originario" della creatività e della produzione artistica, che in qualche modo interrogava l'Accademia stessa sul proprio dna, sulla propria genealogia e sulle modalità con le quali l'istituzione aveva risposto, ma soprattutto continuava a rispondere, nella contemporaneità, alle finalità di "formazione-ricerca-produzione" nell'ambito delle arti visive, muovendo dalle pratiche del "disegno". [La realizzazione possibile avrebbe potuto concretizzarsi in un'ipotesi, lanciata dall'allora Assessore comunale alla Cultura, prof. Givone, di trasformazione di **STARTpoint** in una prima biennale d'arte dei giovani artisti delle Accademie europee da ospitarsi presso il Forte Belvedere (con la partecipazione a pieno titolo dell'Amministrazione Comunale); ipotesi poi sfumata sia per difficoltà contingenti di tempistica, sia per sopragiunti motivi logistici ed economici legati alla location].

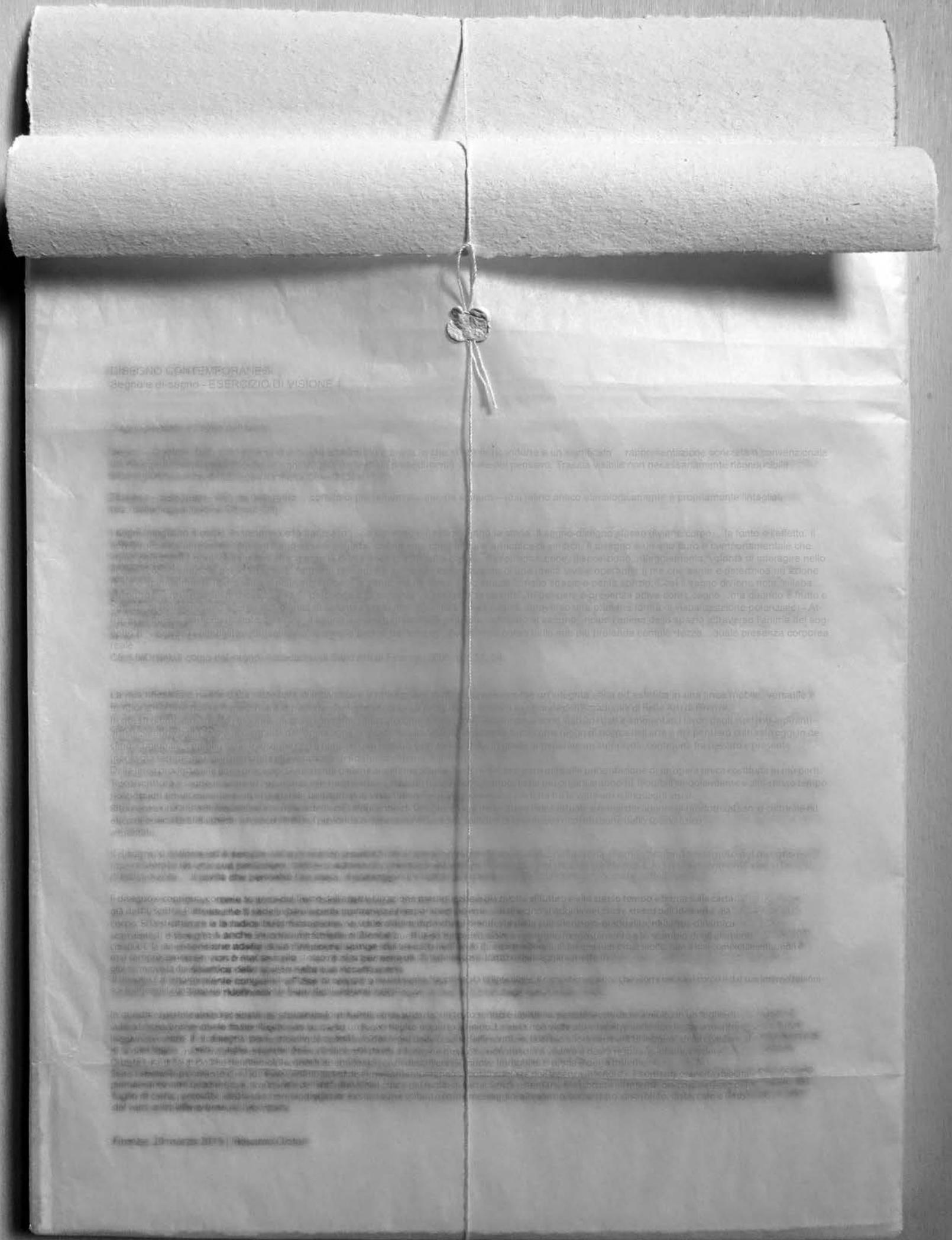
Resta il fatto che il dato di partenza di questo **STARTpoint** veniva riletto dagli ideatori Orsini-Raffaele-Ventimiglia quasi come un'operazione di introspezione che andava a toccare e a sollecitare i valori di fondo sui quali trova oggi la sua ragion d'essere l'Accademia di Firenze; con tale intenzionalità, ecco che si è allora preferita, alla logica della "disseminazione" della rassegna in percorsi esterni ancorché prestigiosi, l'urgenza di un ritorno all'interno dell'istituzione per riappropriarsi di una "visione d'insieme" dalla e attraverso la quale riproporre una rinnovata prospettiva di visibilità esterna. L'occasione propizia di questo cambio di orientamento significativo - che in qualche modo ridiscuteva uno dei punti chiave dell'intera manifestazione voluta dal Presidente Targetti - era rappresentata dall'avvenuta acquisizione, da parte dell'istituto, dei nuovi spazi ex-Architettura in forza dell'accordo stipulato dal Presidente dell'Accademia, prof. Luciano

Modica, con il Rettore dell'Università. Accendere i riflettori sulle aule della Facoltà di Architettura di via Battisti attraverso un progetto di allestimento artistico che non ne smarrisce l'identità e che al contempo prefigurasse il nuovo utilizzo attraverso le arti visive specifiche dell'Accademia: era questo il nuovo orizzonte sul quale costruire la parte centrale e decisiva del più importante evento di questo **STARTpoint**. E, progetto nel progetto, gli studenti venivano chiamati ad esercitare e praticare la creatività per "riempire" questi contenitori vuoti - se pur segnati dalla storia consegnata loro dal dipartimento di progettazione della Facoltà di Architettura. L'Accademia dunque si rimetteva in gioco, anche come luogo culturale, tramite un'operazione di "riattribuzione di senso" che riguardava l'intera topografia degli spazi, che per tutta la durata degli eventi perdevano le loro caratteristiche di ordinarietà (perfino banale) per assumere nuova quanto inattesa proiezione artistico/culturale. E così è stato, con gli esiti che tutti abbiamo potuto constatare.

Infine, ma non ultima, una riflessione sui "contenuti" di questa edizione di **STARTpoint**, cui hanno partecipato complessivamente - tanto per avere anche un riscontro numerico (in risposta a taluni accenni polemici che ho percepito, e che, per le motivazioni addotte, mi sono parsi pretestuosi ed infondati) - circa 450 allievi, con oltre 800 opere visionate da parte del Comitato artistico; con non meno di 140 studenti coinvolti direttamente nelle 3 fasi della rassegna, 120 che hanno partecipato ai laboratori artistici e alle performances, cui si aggiungono 8 studenti ospiti dall'Università di Parigi; 20 allievi hanno poi collaborato direttamente agli allestimenti, mentre un ulteriore gruppo di 6 studenti di Grafica ha curato tutta la "comunicazione". Anche dal punto di vista contenutistico il gruppo curatoriale ha voluto "marcare il territorio", impostando un progetto, ben congegnato sulle possibili declinazioni del disegno e fortemente motivato sotto il profilo teorico e artistico/culturale, che è andato poi svolgendosi nei diversi eventi e laboratori quasi per "sintesi sottrattiva": così dall'evento

inaugurale che agglomerava l'insieme dei concetti-chiave che identificano il disegno nel rapporto dialogico con la sua storia e la sua pratica nella contemporaneità: "DISEGNO CONTEMPORANEO: PROCESSI, SOGGETTI, MATERIALI, ESPRESSIONI", le successive rassegne e operazioni artistiche – tutte condotte sempre sul doppio binario di produzione/riflessione critica – ne introiettano, ne acquisiscono, e ne elaborano di volta in volta una connotazione concettuale, sicché nella seconda fase, quella svoltasi nei locali dell'Accademia, il tema del disegno si è declinato in "SEGNO CONTEMPORANEO. soggetti, materiali espressioni", mentre l'evento conclusivo presso la Galleria dell'Accademia è diventato "CONTEMPORANEO. ESPRESSIONI". In tale processo, che ha mantenuto inalterato il tasso di produzione artistica andando a specificarlo e qualificarlo in modo sempre più settoriale, il disegno è divenuto, per contiguità o per sintesi cogente, opera pittorica o plastica, scenografica o fotografica, performativa o puramente grafica, o informatico-digitale.

A questa struttura concettuale, progettuale ed espositiva è seguita l'individuazione dei "luoghi", anch'essi studiati ad hoc: l'Accademia e il cortile dell'anagrafe di Palazzo Vecchio, le Murate e Palazzo Medici-Riccardi, La Fondazione Villa Romana e il Teatro della Pergola, il Museo Leonardiano di Vinci e la casa natale di Leonardo di Anchiano, per chiudere poi il cerchio con la Galleria dell'Accademia, luogo significativo per eccellenza nella storia della nostra istituzione, ma che, nel caso, non è stato semplicemente un ritorno al punto di partenza, quanto piuttosto l'approdo ad un nuovo itinerario arricchitosi di tutti gli eventi che sono andati costituendolo lungo il percorso.



# Economia del pensiero

## Esercizio di visione

### Disegno contemporaneo

Massimo Orsini

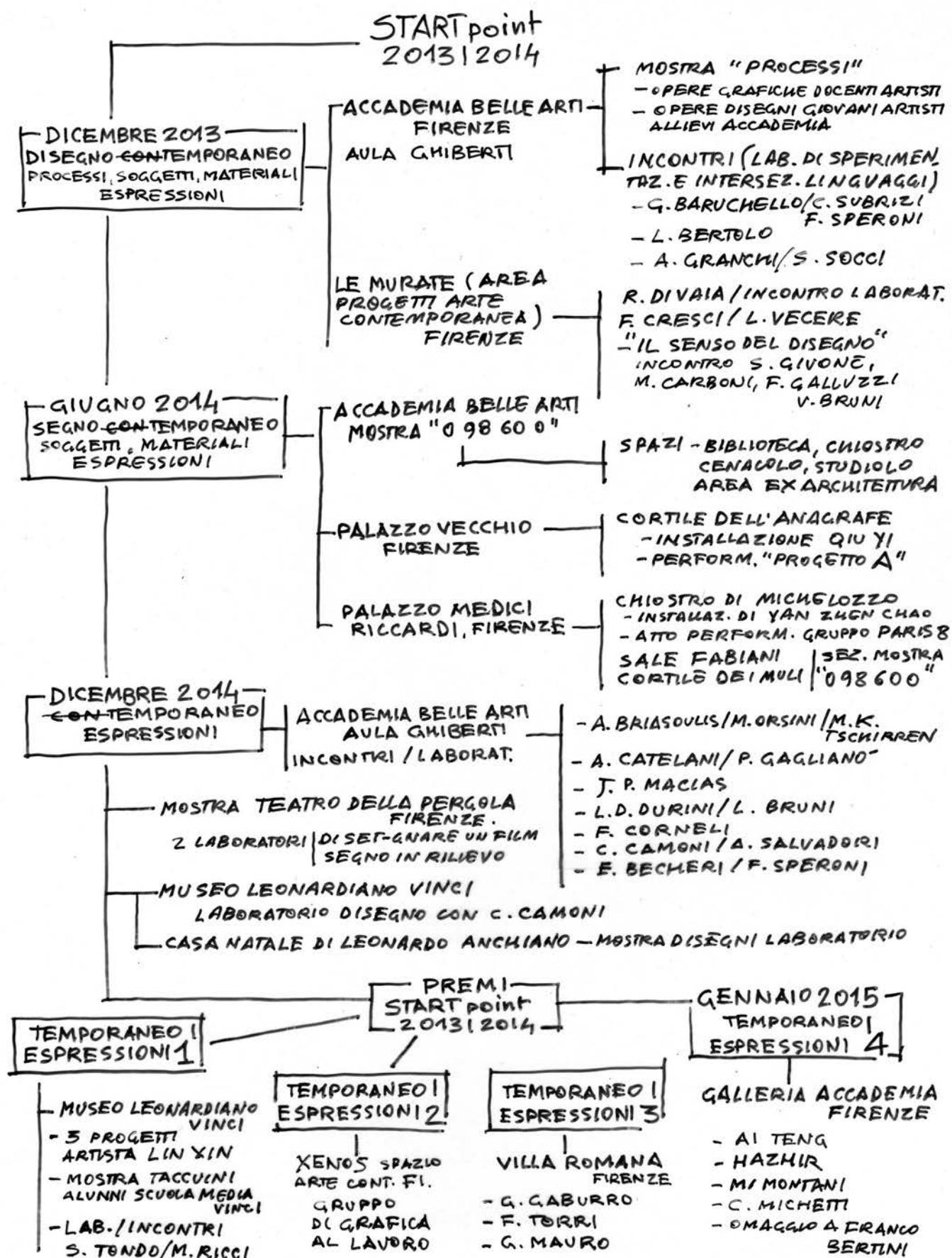
In questo esperimento ho scelto di presentare, in forma di disegno, un testo scritto e in-visibile, perché racchiuso e avvolto in un foglio di velina trasparente come fosse filigranato su carta... su un foglio rivolto e aperto a mano. La vista non vede più e mentre vede non legge e mentre legge non vede. E il disegno parla proprio di questo mistero dei segni delle cose e delle scritture. L'occhio allora cercherà di leggere, di intravedere al di là del foglio... nelle maglie segrete della carta e sebbene riesca a scorgere qualcosa, non riuscirà a vedere e dovrà respirare, intuire, credere. Questa è l'anima di ciò che definiamo disegno. Il disegno si fa senza descrivere. Si muove immobile. È prima e dopo insieme. Sono sempre più convinto che l'idea vera e sintetica di disegno contemporaneo si possa cogliere nell'essenza interiore – è contemporaneità rivelata pienamente nell'istante muto e simultaneo dell'interiorità. Nel cuore del foglio di carta. Senza ostentarsi. È assorbito all'interno del suo stesso corpo, protetto, silenzioso e non-leggibile per se stesso ma soltanto come messaggio, all'esterno, come testo distribuito, distaccato e letto dal vero e solo alla presenza dell'opera.





SEGO CONTEMPORANEO  
SOGGETTI MATERIALI ESPRESSIONI

DISEGNO CONTEMPORANEO  
PROCESSI SOGGETTI MATERIALI ESPRESSIONI



# DISEGNO SEGNINO CONTEMPORANEO

Vincenzo Ventimiglia

La quinta edizione della rassegna **STARTpoint** dal Dicembre 2013 al Gennaio 2015 ha avuto come tema il "disegno". La rassegna si è concentrata, come prassi, sull'operato dei giovani artisti dell'Accademia e sulla loro produzione ma è stata anche l'occasione per compiere un'indagine sulle espressioni del contemporaneo in grado di coniugare il medium del disegno come detonatore di processi diversi e come "scrittura" dell'artista, in riferimento allo spazio e al tempo. Il tempo è il momento storico che dà le ragioni all'operare, lo spazio è il raggio d'azione dell'artista nella città, nel territorio.

Il ragionamento sul tempo ha portato a considerare che il 2014 è stato il 450° anniversario della fondazione della fiorentina Accademia delle Arti del Disegno, fondata da Giorgio Vasari, della quale l'Accademia di Belle Arti è storicamente discendente. Quest'ultima ha applicato per prima programmi formativi basati sull'applicazione dei principi del disegno, fondamento e guida di tutte le arti, inclusa l'Architettura. Questo primato del "disegno", denominatore comune di ogni esperienza artistica, era già stato riconosciuto, ai tempi della disputa sul primato delle arti (della quale fu animatore Benedetto Varchi tra il 1546 e il 1549) con pareri illustri, incluso quello di Michelangelo che anteponeva il disegno a ogni pratica dell'arte, associandolo all'idea platonica, il concetto dell'opera che si manifesta come rivelazione e trova la dimensione poetica nel farsi traccia grafica, invenzione.

Questo percorso sta ancora oggi alla base della genesi dell'opera d'arte: il disegno, coniugato con ogni progresso tecnico, incluso quello dell'ambito informatico e multimediale, anche quando ha perso la tradizionale dimensione grafica, ha mantenuto la sua prerogativa di visione spaziale, progetto, mappa concettuale.

"Mappa" è la parola chiave per capire a fondo il senso di questa edizione della rassegna. Il termine contiene con evidenza concettuale sia la forma (articolazione di segni nello spazio che definiscono un'area) che il contenuto: i segni che costruiscono il disegno. Già in fase di programmazione degli eventi il significato di segno è stato inteso come operazione culturale sul territorio. Si è posto l'obiettivo di estendere l'attività espositiva tradizionale a operazioni in grado di estrarre dallo spazio dato un rapporto di coniugazione creativo nella progettazione delle opere e, nel contempo, mettere i giovani artisti a confronto con altri artisti affermati e operatori culturali attivi sulla contemporaneità, attraverso incontri e dibattiti aperti al pubblico.

La riflessione posta alla partenza dell'esperienza curatoriale è stata individuare uno schema di ricerca di senso, una mappa-contenitore in grado di procedere per progressiva cancellazione di elementi dall'enunciato di partenza (un omaggio all'artista Emilio Isgrò). Il termine disegno è stato articolato nella declinazione delle voci che ne compongono il significato, rinunciando volontariamente all'interpretazione soggettiva e ampliandone la comprensione con una riflessione corale, collettiva, impersonale come quella proposta dall'encyclopedia in rete Wikipedia (da un'idea di Paolo Parisi) nelle voci: *processi, soggetti, materiali, espressioni*. Si è così definita la griglia del progetto: partire da un disegno concettuale e arrivare alla definizione di *contemporaneo* sottolineando la transitività del *temporaneo* come segmento di una linea ideale dei processi dell'arte, utile per capire il trascorso e anticipare l'innovazione.

Lo stratagemma che fornisce la chiave d'interpretazione è nei titoli delle fasi della rassegna, un anagramma grafico dato dalla lettura in verticale, alla rovescia, dal basso verso l'alto delle parole iniziali: *Disegno-segno-contemporaneo*.

Il progetto della nuova edizione è nato come costola delle precedenti edizioni di **STARTpoint**, grazie anche al proficuo rapporto di collaborazione con i curatori delle edizioni passate. Novità è stata invece il mandato a un Gruppo curatoriale composto in maggioranza da artisti-docenti e da due artisti esterni che hanno avuto la loro formazione in Accademia, attivi sul panorama contemporaneo: Loris Cecchini e Luca Pancrazi. La scelta ha sottolineato che la riflessione sul disegno doveva partire dall'interno, dall'esperienza operativa, dalla prassi dei laboratori, dal fare come sostanza di ogni definizione teorica, a conferma delle riflessioni sul piano critico e metodologico. Il rapporto di collaborazione tra identità diverse ha portato al riconoscimento che il compito dell'artista nella società è anche quello di lavorare nella direzione di favorire processi in grado di generare nuovi processi.

Con questi presupposti, fin dalla stesura del progetto, è stata una scelta dei curatori il metodo di selezione delle opere e dei giovani artisti-studenti dell'Accademia attraverso i docenti delle scuole, rinunciando alla selezione diretta, in modo da riconoscere l'importanza della formazione. Il comitato curatoriale (Loris Cecchini, Massimo Orsini, Luca Pancrazi, Paolo Parisi, Mauro Pratesi, Marco Raffaele, Susanna Ragionieri, Vincenzo Ventimiglia) è stato così supportato da un comitato scientifico costituito dal Direttore dell'Accademia Giuseppe Andreani, che ha dato un grande contributo alle scelte operative, e da tutti i coordinatori delle scuole. Con gli studenti selezionati è iniziato successivamente il lavoro di confronto sul campo che ha portato, nella maggior parte dei casi, a rielaborare le opere proposte in rapporto allo spazio espositivo, quando non a opere nuove site-specific.

Il tema del disegno, nelle sue declinazioni, era stato suggerito da una traccia distribuita alle scuole, nel tentativo di superare i generi tradizionali della pittura, della scultura, della decorazione e della grafica, si precisava che il disegno andava inteso prima di tutto come espeditivo compositivo in rapporto allo spazio e come tale costituisce sempre il denominatore comune di ogni opera che cerca una chiave di comunicazione con l'ambito contemporaneo. L'attività della rassegna si è articolata in un anno in tre momenti diversi. Si è estesa poi al mese di Gennaio 2015 con la mostra finale alla Galleria dell'Accademia di Firenze.

La strategia espositiva si è orientata su un convergere progressivo dal generale (processi) al particolare (soggetti) per finire con i premi **STARTpoint** (Espressioni 1,2,3,4). I premi finali sono stati esposizioni dei migliori giovani artisti curate in luoghi importanti e rappresentativi all'esterno dell'Accademia e disseminate nella città o nella Regione.

Le attività espositive sono sempre state affiancate da incontri con artisti, dibattiti e attività seminariali.

Importante è stato il contributo del Comune di Firenze, della Regione e della Provincia Toscane, attraverso la concessione di spazi pubblici e luoghi storici fortemente rappresentativi: Le Murate, spazio per l'arte contemporanea, palazzo Medici Riccardi, Palazzo vecchio, Teatro della Pergola, Galleria dell'Accademia di Firenze, Il museo Leonardiano e la casa natale di Leonardo a Vinci.

Da sottolineare il coinvolgimento di istituzioni private no-profit per l'arte contemporanea: Spazio Xenos e Villa Romana di Firenze.

L'attività espositiva della Rassegna è partita dai locali storici della sede dell'Accademia di Belle Arti e si è chiusa con un ideale ritorno a casa: alla Galleria dell'Accademia di Firenze nelle sale dello spazio mostre, con la sezione finale dedicata al rapporto tra disegno e fotografia. Questa circolarità di percorso rientra nel disegno complessivo della rassegna e ha sottolineato che la straordinarietà del tema non poteva che compiersi in un ideale confronto con le grandi opere del passato, nate sui principi del disegno ma in rapporto a medium nuovi: la fotografia e il video. Nella stesura del progetto è stata convinzione comune che la partenza (Dicembre 2013) dovesse mostrare il processo del disegno nell'atto del divenire: tutto ciò che è alla radice dell'opera, la sua genesi, schizzi, bozzetti, storyboard, taccuini, appunti. Una grande quantità di materiale grafico proposta da studenti diversi è stata selezionata con il solo criterio di rispondere al requisito di

essere il progetto per opere da costruire. Questo materiale è stato esposto nella storica sala **Ghiberti** dell'Accademia, sulla superficie di tavoli da disegno, in ordine apparentemente sparso, protetto da teche trasparenti la cui funzione è stata quella di bloccare simbolicamente il tempo e il disordine di un'aula-laboratorio. Per contrasto, nella stessa aula, lungo la grande parete a destra, erano stati allineati, in cornici rettangolari d'identico formato, disegni di docenti-artisti dell'Accademia, gli stessi disegni della pubblicazione del libro "**il disegno dopo il disegno**", a cura di Franco Speroni, Valeria Bruni, Stefano Socci, che aveva costituito un punto di partenza nella riflessione sul tema.

Questo allineamento di 28 lavori grafici formava idealmente un segmento da aggiungere alla collezione di disegni dell'Accademia, collezione costituita da un fondo storico, implementata con nuove donazioni fino ai primi anni '80 e poi interrotta. Il nuovo segmento contemporaneo, lavori donati all'Accademia nell'anno della celebrazione del disegno, simboleggia la volontà di riannodare il rapporto con la tradizione, in progressione temporale con la contemporaneità.

Nella sezione della rassegna di Giugno 2014 ha assunto centralità il percorso della mostra "**0 98 60 0**" (il codice numerico del colore rosso **STARTpoint** usato nella grafica editoriale). La mostra ha costituito lo spazio dedicato alle espressioni di soggetti diversi. Il tema del disegno era stato esteso a tutte le accezioni possibili dell'arte: progettazione, idealità, proiezione, misura e definizione delle cose e dello spazio, composizione, trascrizione, traccia, catalogazione, opera.

L'operazione si è snodata in spazi pubblici particolarmente rappresentativi per la storia di Firenze: in Palazzo Vecchio il cortile dell'anagrafe e, all'interno di Palazzo Medici-Riccardi, il Chiostro storico di Michelozzo, collegato alle sale Fabiani e al cortile dei muli. In questi spazi si sono confrontati lavori appositamente progettati: l'artista cinese Qiu YI ha installato nel cortile di Palazzo Vecchio un grande nido (quattro metri di diametro) costruito simbolicamente di pennelli cinesi; Yan Zhen Chao ha ricomposto invece nel chiostro di palazzo Medici una mappa gigantesca di 144 mq realizzata a frottage, una trasposizione spaziale del lastriato del chiostro dell'Accademia di Belle Arti.

Un terzo spazio all'aperto, il cortile dell'Accademia di Belle Arti, era il luogo dell'esposizione che apriva gli altri percorsi della mostra: le aule-laboratori e l'area ex facoltà di Architettura, ambienti storici dove il tema del disegno ha fatto da denominatore comune fin dalla fondazione dell'Istituto.

La mostra è stata l'occasione per aprire al pubblico spazi suggestivi normalmente adibiti alla didattica. Le opere dei giovani artisti trovavano spazio nella biblioteca storica (performance di Cai Ying Fei), nel chiostro (performance di Zhang Xiu Zhong sul tema del disegno come tentativo di integrazione culturale), nell'aula magna, detta del **Cenacolo** (opera video di Gabriele Mauro). Dal Chiostro si accedeva all'area ex Architettura, al primo piano, una serie di aule che complessivamente occupano circa 1000 mq dell'edificio che ospita l'Accademia. Questi ambienti erano rimasti inutilizzati per anni. La facoltà di Architettura, uno degli indirizzi dell'Accademia, entrata poi nel sistema Universitario nei primi anni del '900, li ha occupati fino al trasferimento in altre sedi della città e poi tenuti come spazi adibiti a gruppi di ricerca di singoli professori. Per la prima volta questi

ambienti si sono aperti al pubblico ed è stata occasione straordinaria per accedere a un immaginario in via di estinzione. Tavoli di legno e armadi dell'800, appositamente progettati per il disegno e l'archiviazione, convivevano ancora con tecnigrafi e strumentari da architetto-disegnatore: cassetiere, lavagne fuori misura, tavoli luminosi, proiettori per diapositive, episcopi, taglierine per carta, stativi da ripresa, espositori per planimetrie. Da tutti questi arredi e dagli ambienti stessi emanava un respiro che rendeva il disegno soggetto reale e tangibile.

Questa sezione della mostra ha ospitato circa una sessantina di giovani artisti. La mostra è stata progettata individuando, ambiente per ambiente, nuclei tematici che erano dichiaratamente espressi nel confronto delle opere. La sala maggiore, una vera e propria aula magna, era diventata un ideale archivio sul disegno coniugato con la contemporaneità. In questo ambiente erano esposti una parte consistente dei 63 disegni di grande formato, non fatti da mano umana: realizzati da una **macchina a vento** inventata dall'artista cinese Chao Yi nel 2012.

Piccoli uffici, corridoi, soppalchi, ancora totalmente arredati, hanno ospitato installazioni specifiche. I corridoi che danno accesso alle aule erano interpretati come quadrerie di antica impostazione museale ma con soggetti autenticamente contemporanei. Una sala intera era dedicata a opere video montate in sequenza. Un'altra sala era dedicata a interpretazioni sul tema della pittura e sul disegno come chiave della visione o della composizione. Alcune opere riflettevano sul formato e sulla sfocatura attraverso un linguaggio iperrealista da macrovisione, altre, al contrario, puntavano sulla microvisione e indagavano i soggetti con attenzione da microscopio. Sempre sul tema della pittura, una sala era dedicata alla ricerca di gruppo di giovani artisti per i quali il tema del paesaggio, con linguaggio materico a monocromo, si travasava dal disegno da taccuino a fermo-immagine di opere a soggetto. Sarebbe impossibile citare in questo testo tutti i giovani artisti coinvolti e si rimanda per questo alle numerose foto pubblicate nelle pagine del catalogo.

A Dicembre 2014 - Gennaio 2015 si è svolta la parte finale della rassegna, articolata nei premi divisi in sezioni:

Temporaneo|espressioni 1-2-3-4. I numeri si riferivano a progetti e spazi diversi.

Le esposizioni dei progetti erano anticipate da incontri con artisti tenute nell'aula Ghiberti dell'Accademia e svolti sotto forma di dibattito aperto agli studenti, ai professori, al pubblico.

Sezione a parte costituiva la mostra dei giovani creativi della sezione di Scenografia con i due progetti specifici esposti al teatro della Pergola di Firenze.

Temporaneo|espressioni 1 si è svolto a Vinci presso il museo Leonardiano e ad Anchiano presso la casa natale di Leonardo. Per l'occasione, gli alunni della scuola media di Vinci sono stati coinvolti con laboratori tenuti da artisti ai quali hanno collaborato studenti dell'Accademia.

Significativa è stata la volontà di uscire dai confini delle mura fiorentine per sottolineare la necessità di coinvolgere il territorio della regione.

Prerogativa di questa edizione l'aver creato un'occasione di residenza d'artista in un museo importante: il giovane artista cinese Li Xin è stato ospite per quindici giorni in uno studio

appositamente allestito all'interno della torre (ora sezione didattica) del Museo Leonardiano a Vinci. L'artista era presente con tre progetti specifici dedicati al rapporto di Leonardo con il disegno. Temporaneo|espressioni 2 presentava un altro inedito. Nello spazio-galleria **Xenos arte contemporanea** di Firenze veniva presentato un intero collettivo, un gruppo di giovani-artisti-studenti, guidati da Paolo Parisi e Maurizio Di Lella, accumunati dal progetto di lavorare al progetto editoriale della rassegna **STARTpoint** e al catalogo finale. In mostra il gruppo al lavoro presentava locandine, manifesti, elaborati grafici.

Temporaneo|espressioni 3 è stata la testimonianza di riallacciare il rapporto con l'istituzione che ha rappresentato negli anni un laboratorio di artisti in soggiorno a Firenze e un collegamento con l'arte contemporanea internazionale: Villa Romana di Firenze. La scelta del luogo non è stata casuale e rappresentava un tentativo di orientare la programmazione espositiva in luoghi no-profit e di profonda radice culturale.

Negli ambienti della villa hanno trovato posto opere di tre giovani artisti, tra le migliori proposte di questa edizione della rassegna: Fabrizio Torri, Gabriele Mauro e Gabriele Gaburro. Temporaneo|espressioni 4 è stato invece il tentativo di innescare riflessioni sull'uso di linguaggi-chiave dell'espressività contemporanea: la fotografia e il video guidati all'interpretazione del tema del disegno, inteso come strategia compositiva ma anche come matrice di sequenze di immagini. Alla Galleria dell'Accademia sono state esposte opere di Hazir Mehravar, Ai Teng, Marta Montani, Clara Michetti e ha trovato idonea collocazione un omaggio postumo all'opera video di Franco Bertini, artista, ex docente dell'accademia di Belle Arti.

La mostra alla Galleria è stato lo sforzo finale della rassegna. L'esposizione dei lavori, dato il contesto, è stata ben calibrata anche dal punto di vista dell'allestimento dello spazio, grazie alla capacità progettuale del gruppo del Biennio di Progettazione e cura degli allestimenti dell'Accademia guidati da Umberto Borella e Giovanna Fezzi. Grande disponibilità è stata dimostrata della Direzione del museo, dott. Angelo Tartuferi, che ha riversato nel progetto la volontà di affermare una sinergia coltivata negli anni e auspicata tra le due istituzioni coinvolte, a testimonianza di una condivisione d'intenti e di apertura nella messa in gioco dello spazio museale per favorire il confronto con il patrimonio artistico. Infine, l'iniziativa maggiormente simbolica è stata la produzione a stampa, in edizione limitata di un "taccuino" contenente matita e carta bianca da disegno e distribuito gratuitamente ai partecipanti ai laboratori con gli artisti e ai giovani allievi della scuola media di Vinci. Un omaggio alla raccomandazione di Leonardo: "...annotare con brevi segni...su un piccolo libretto, il quale tu devi sempre portare teco, perché sono tante le forme e gli atti delle cose che la memoria non è capace di ritenerle; onde queste cose riserverai come tuoi adiutori e maestri." (trattato della Pittura, cap.169). Un particolare significato assume così, a 450 anni di distanza dal pensiero che aveva riconosciuto il disegno come denominatore comune delle arti, il contributo dell'Accademia che intende riallacciare la linea di continuità dei processi dell'arte, superando i fraintendimenti che intendono sganciare questa linea dalla storia e dallo spazio del contemporaneo.

# Insieme sotto l'ombrellino. Per un continuo artist talk...:

Loris Cecchini

Rileggendo a posteriori la mia personale esperienza nel contesto di STARTpoint, credo che l'idea del Disegno come soggetto della rassegna sia stata un po' un pretesto per alimentare qualcosa di più importante, di molto più incisivo e persistente che non quello di una singolare e localizzata progettualità finalizzata all'esposizione dei lavori degli studenti. Lo sostengo perché durante le varie fasi del progetto ed essendo stato presente in situazioni alterne, ho quasi sempre percepito una forma di partecipazione che si fonda principalmente sulla volontà di contribuire collettivamente all'arricchimento di quella struttura formativa che è la scuola, con tutte le criticità e contraddizioni che la caratterizzano nella attuale cornice italiana.

In questa favorita relazione con l'esterno, con alcuni protagonisti attivi di un più ampio paesaggio culturale, professionalità extra scolastiche che a vario titolo hanno l'onore e l'onere di essere protagonisti attivi di una scena contingente, i "ragazzi", ma più in generale gli studenti e non ultimi gli insegnanti, hanno avuto la grande opportunità di misurarsi con consapevolezze diverse in un reale confronto etico e artistico-professionale, esercitando la pratica del discorso artistico come parte integrante anche di crescita morale e tensione etica verso storia, sensibilità, espressione.

Incontrare gli artisti, di qualsiasi generazione essi siano, è sempre un'esperienza molto intensa. Gli artisti hanno la capacità evidente di operare delle scelte nel vasto panorama dei saperi e in un certo senso, radicalizzano tali selezioni e posizioni in qualcosa che, nel migliore dei casi, diventa linguaggio, uscendo dal proprio contesto per entrare in un ambito più vasto. Tramite sensibilità diverse, perseguono un lavoro basato su una grande quantità di informazioni che divengono a loro volta "formazione" personale, posizione geografica, visione e trasformazione delle cose del mondo.

Quando ti raccontano e si raccontano - gli artisti hanno storie da raccontare – è un po' come condividere lo stesso ombrello quando piove.

Incontrare artisti è sempre un'esperienza che dà grande energia, che ti fa spostare il tuo punto di vista e offre delle alternative reali di interpretazione delle cose del mondo. Come si dice, a volte ti cambia la vita.

Visionare insieme il lavoro o assistere ad un "artist talk", è un'opportunità per misurarsi con l'intelligenza e la sensibilità di chi si racconta, nei confronti di una propria visione intima ma non necessariamente intimistica, verso il tempo, verso il linguaggio e la sua storia, rendendo palese l'intervallo necessario all'elaborazione critica di qualcosa, che anche in quel momento – nel dialogo, ma anche nel monologo - cerca una sempre improbabile definizione.

Conversare con il pubblico del proprio lavoro in questo contesto non è cosa facile, neanche per un artista che abbia raggiunto la cosiddetta piena maturità (?) e che cerchi a sua volta di rimettersi in gioco.

Rimane fondamentale per gli interlocutori, anche i più lontani e assenti, la possibilità di intuire la geografia mentale e culturale dell'artista, soggetto e oggetto a sua volta, di un'infinita rappresentazione di vissuto e dimensione ideale, di narrazione antropologica e artificio tecnico.

Il mio incontro personale con Luca Bertolo, Gianfranco Baruchello, Chiara Camoni, Antonio Catelani, Alberto Salvadori e tutti gli altri interlocutori chiamati a raccontare e a raccontarsi, è

qualcosa che fa bene non solo agli artisti o più generalmente agli addetti ai lavori che sono lì per "raccontarsela", ma a tutti quelli che all'interno dell'istituzione scolastica hanno la volontà e il bisogno di confrontarsi e allo stesso tempo acquisire nuovi elementi utili a dialogare con il proprio tempo, il proprio peculiare contesto in una sorta di progettualità amplificata, in una auspicabile diluizione dell'istituzione condivisa.

Credo che questo rientri in quello che oggi si potrebbe definire utile "corso di aggiornamento".

# Il disegno quotidiano non temporaneo

Luca Pancrazi

Tra i sistemi solari conosciuti, nel pianeta più densamente popolato da artisti nuovi e vecchi che vivono insieme immersi nel proprio lavoro esiste una grammatica comune che li unisce, una sorta di lingua dotta, ancora attiva e praticata più e nonostante ogni altro dialetto?

Mentre la pittura può sopportare di essere ciclicamente torturata, marginalizzata, azzerata, uccisa e ridata a nuova vita e quindi ciclicamente ritrovata anche dai mercati che seguono i mainstream, allo stesso tempo, un trattamento così speciale, non possono sopportarlo tutte le altre modalità espressive: la fotografia, la scultura modellata e non, gli assemblaggi, i ready-made, le installazioni, le performance, così come il collage evoluto, quello digitale, la carta ritagliata, la mail-art e la magneto-arte, l'arte analogica e quella digitale, i comportamentismi e l'arte-relazionale, l'arte-sociale, la street-art, il 3d, il foto ritocco e l'ikea evoluta, l'arte inespressionista, la videoarte, l'happening, i flash-mobs, l'arte femminista, l'arte tribale, quella anticoloniale e il cittadinismo in libertà, queste possono essere tendenze prevalentemente legate a trend globali che quindi subiscono le oscillazioni dei cicli socio-economici controllati da gruppi finanziari che non utilizzano certo criteri qualitativi per la selezione.

Tutto questo non implica che all'interno di un sistema così globale non si possano formare delle nicchie di qualità e di discussione con gerarchie autonome dai sistemi di superficie ambi.

Le scuole, le accademie in questo

possono essere un avamposto di questa qualità, ma soprattutto potrebbero avere un ruolo nella costituzione delle difese immunitarie necessarie ad ogni artista per divenire autonomo, consapevole e felice anche se non abiterà mai a Berlino o New York. Potrebbero inoltre fornire la consapevolezza e l'autonomia ad un uomo per vivere felice anche senza essere un artista.

Le scuole d'arte potrebbero avere questo ruolo e questo rapporto con i giovani studenti insegnando loro la storia dell'arte anziché il sistema dell'arte, la grammatica e non la scrittura creativa, la differenza tra essere artista e fare l'artista, e forse ad escludere subito le carenze vocazionali prima di prendere i voti e indossare l'abito e indirizzarle a lavori artigianali intellettuali pieni di soddisfazione e di realizzazione professionale, economica ed anche creativa.

Da quando l'arte è passata nella realtà attraversando tutti i pori della società l'imperativo è stato che qualsiasi cosa fatta creativamente implichi che chi la fa sia un autore e un artista. L'arte è passata alla vita di tutti i giorni attraverso i media, sacralizzando ogni cosa si muova o che rimanga ferma.

Dice J. Baudrillard ne *La Sparizione dell'Arte*:

**“L'estetizzazione del mondo è totale. Come abbiamo a che fare con una materializzazione burocratica del sociale, una materializzazione tecnologica del sessuale, una materializzazione mediatica e pubblicitaria del politico, cosìabbiamo a che fare con una materializzazione semiotica dell'arte.”**

L'arte quindi è un fattore sempre più temporaneo, legata al tempo del presente, in continua competizione col primato dell'idea.

Ma quando tutto è temporaneo almeno l'arte non dovrebbe esserlo, potrebbe evitare di esserlo.

Dove è finito il senso di opposizione ai sistemi imposti, che ha contraddistinto lo spirito migliore dell'uomo, dove è finito lo spirito di completa consapevole autonomia dai sistemi che l'artista impersonava, vivendo poi la stessa emarginazione come un privilegio?

Ma se l'arte e gli artisti hanno ambizioni come i cantanti pop, il tempo diviene una faccenda esotica ed esosa per l'artista temporaneo.

La questione del tempo è stata sempre una questione per pochi, sono poche le cose che travalicano il tempo storico e possono essere consegnate come un testimone al maratoneta successivo.

Allora sarebbe giusto parlare di un'arte temporanea, legata sempre più alla cronaca più che alla storia.

**La cronaca sta alla storia come il tempo meteorologico sta a quello metafisico.**

Educere all'uso della grammatica potrebbe essere il compito primo di una scuola ed in questo nostro caso il disegno è la grammatica e la lingua comune di qualità per costruire una maniera empirica e personale di vedere il mondo ed esprimere la propria interiorità in maniera diretta e leale.

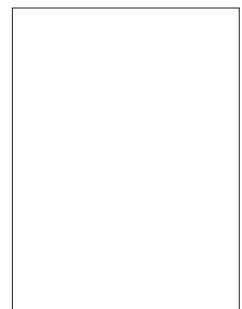
Il disegno è ciò che unisce tutti, oppure divide tutti, gli Artisti. Il disegno è allenamento per la mano la mente e l'occhio, per questo motivo ho deciso di intraprendere questa esperienza con l'accademia di Firenze, per poter almeno essere testimone dell'andamento di una possibilità che per emergere deve essere coltivata e insegnata.

# Di cosa si parla (What is the relation between sign and melancholia?)

Paolo Parisi

“La noncuranza è un termine usato per la prima volta nel saggio di Ian Burn “Gli anni Sessanta: crisi e conseguenze (Ovvero memorie di un artista ex-concettuale)”, in Art & Text, nel 1981. È un concetto di notevole importanza per descrivere i tentativi del XX secolo di liberare dall’abilità artigianale e da altre forme di virtuosismo manuale l’orizzonte della produzione artistica e della valutazione estetica. Nel momento in cui l’oggetto trovato industriale, da cui ogni processo artigianale è bandito, è stato proclamato opera d’arte, la produzione collettiva dell’oggetto meccanico in serie ha preso il posto dell’opera eccezionale realizzata dal virtuoso.” (...)

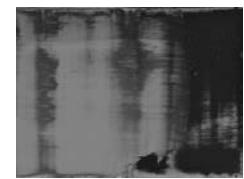
L’immagine da cui partiamo è stata scelta perché risuona in un’altra che ha poi veramente generato il titolo (...). E l’immagine della Melancholia I, dal noto bulino di Durer, realizzato nel 1514 (...) L’immagine da cui proviene il titolo è tratta invece dalla performance di Tino Sehgal che sta tuttora svolgendo perché



inserita nella grande mostra di Philippe Parreno appena inaugurata al Palais de Tokio di Parigi. (...) In un periodo storico in cui tutte le relazioni pare debbano essere democraticamente rivolte verso tutti, il mondo verso l'individuo e l'individuo verso il mondo, indiscriminatamente e senza alcun filtro, (...) le relazioni, fondamentali nel lavoro dell'artista ma anche durante il periodo della sua formazione, devono essere precise, non indiscriminate. È necessario fare delle scelte precise di frequentazione. (...)

In origine, *graféin* significa tanto scrivere che dipingere; donde qualcuno con felice immagine ha scritto — in rapporto al configurarsi della parola in un alcunché di visibile, a proposito del farsi figura del suono, in relazione al catastrofico passaggio alla storia, tramite le scritture, del mondo dell'orality primaria (in cui s'è svolta la fantastica vicenda dell'ominazione, lungo decine di migliaia di anni) — del dividarsi il mondo tra i popoli pittori delle ideografie e i popoli cantori degli alfabeti, in primis i Greci, inventori delle vocali, otto secoli avanti Cristo, e in sostanza perciò del nostro sistema di rappresentazione dei suoni della lingua. “L'unico evento storico che è coinciso con l'avvento della scrittura è la fondazione di città e regni, in altre parole l'integrazione di un gran numero di individui in un sistema politico e la loro suddivisione in caste e classi” — sottolinea appropriatamente Claude Lévi-Strauss in *Tristi Tropici*. “La scrittura, in realtà, è ineluttabilmente sempre immagine” — precisa Giovanni Lussu. (...)

“Insicuro Noncurante” è un portfolio di 81 pagine numerate che rappresentano il lavoro di Alighiero Boetti dal 1966 al 1975. Il lavoro comprende mezzi espressivi differenti, dagli schizzi originali ai collages, così come cartoline e lettere. La pagina n° 9 mostra il fotomontaggio “Gemelli”, che può essere considerato programmatico di un aspetto principale del processo artistico e di pensiero di Boetti. L'immagine realizza la separazione e lo sdoppiamento della personalità dell'artista che egli stesso porta a compimento anche attraverso il cambiamento del suo nome in Alighiero &



Boetti. In questo modo egli estende la propria percezione del mondo come ordine bipolare, nel quale gli opposti interagiscono in ordine sintetico. (...)

(...) Se siamo impossibilitati a stabilire e definire questi saperi insondabili, enigmatici e direi anche intrasmissibili, come quelli dell'arte — come dire: l'arte non s'insegna — possiamo però riflettere sulla loro plausibilità come segni, oggi. Chiederci cioè se gli esiti di questi saperi e di queste esperienze, e quindi le opere dei nostri studenti ma anche le nostre, hanno una plausibilità nell'attualità. Sono cioè in grado di attivare quelle energie che permettono loro di parlare con l'altro-da-sé, oggi. Un po' come dire che siamo liberi di studiare la Divina Commedia o di far partire le nostre riflessioni da essa, ma che non possiamo più esprimerci scrivendo come Dante Alighieri. (...)

(...) Non bisogna dimenticare che la comunicazione è solo un aspetto parziale del linguaggio. Il linguaggio è anche una facoltà di concettualizzazione, di organizzazione del mondo, e dunque è molto più della semplice comunicazione. Gli animali, per esempio, comunicano molto bene tra loro o con l'uomo. Ciò che distingue l'uomo dall'animale non è la comunicazione, è la simbolizzazione, cioè l'invenzione di segni non analogici. Allo stato attuale, l'immagine rientra soprattutto nella sfera della comunicazione. È stato detto e ripetuto che siamo entrati in una civiltà dell'immagine. Ma si dimentica che praticamente non c'è mai immagine senza parole, siano queste sotto forma di legenda, commento, sottotitolo, dialogo”.

(...) Nella nota raccolta di testi curata da Hans Ulrich Obrist, Gerhard Richter ebbe a dichiarare che non avrebbe potuto inventarsi una figura, realizzare una figura d'invenzione, perché questa pratica era possibile soltanto quando gli artisti, fino all'800, eseguivano un educandato di oltre vent'anni esercitandosi sul disegno dal vero del modello vivente e soltanto dopo questa fase erano in grado di iniziare a inventarsi delle rappresentazioni del corpo umano. Lui, figlio di questo secolo, riconosce nell'ausilio del mezzo fotografico l'unica possibilità di catturare e rappresentare le immagini di oggi. E, ancora, un po' più avanti, dichiara: “Odio lo stupore della capacità, ossia riuscire a ritrarre a mano libera dal vivo, o peggio, inventare o creare qualcosa di nuovo come ad esempio una forma particolare, una composizione o uno schema cromatico insolito. È troppo facile lasciarsi distrarre dall'abilità manuale e dimenticare invece l'immagine. Essere capaci di fare qualcosa, non è una buona ragione per farla. Ecco perché mi piace la fotografia diretta. Non pretende di fare nient'altro che raccontare un avvenimento”. (...) l'aspetto utile per noi, soprattutto all'interno di questa due giorni sul disegno, è che per Richter il disegno, il disegno che sottende alla pittura, è la fotografia. (...)

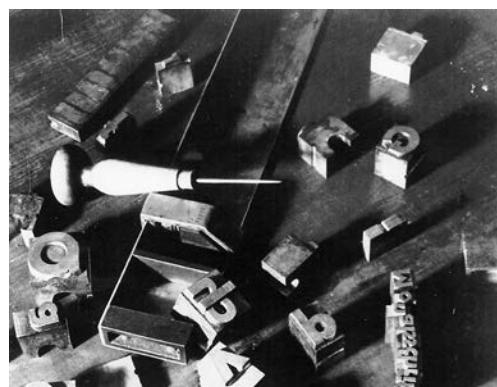
(...) nello scegliere, per esempio, un carattere a stampa come il Bembo è utile sapere che questo è stato prodotto nel 1929 dalla Monotype per il suo sistema di composizione,

sulla base di un tondo disegnato a Venezia da Francesco Griffó per Aldo Manuzio nel 1495, accoppiato a un corsivo ispirato da un alfabeto disegnato ancora a Venezia da Giovanni Tagliente negli anni venti del Cinquecento, e che la serena qualità rinascimentale reinventata nel piombo novecentesco non si è persa fortunosamente del tutto nella versione digitale e nella stampa offset? È significativo sapere che l'ubiquo Helvetica di Max Miedinger, della metà degli anni cinquanta, non è altro che un fortunatissimo banale remake del robusto, giusto centenario Akzidenz Grotesk? Dice qualcosa il fatto che un altro carattere eccellente del Novecento, il Times New Roman dell'inizio degli anni Trenta è un vero pastiche: costruito su assi umanistici, con proporzioni manieriste, pesi barocchi e finitura neoclassica, come ha notato Robert Bringhurst?

Il disegno nello spazio. (...) è un lavoro che ho realizzato un paio d'anni fa all'interno di una comunità di artisti che si è stabilita intorno ad una vecchia filanda di seta, a Pieve a Presciano vicino Arezzo. La ciminiera rappresenta quindi l'elemento semantico di maggiore rilievo perché appunto attraverso il calore si riusciva ad estrarre il filato dai bachi da seta. In questa occasione per tre volte al giorno, durante l'inaugurazione, la ciminiera fumava con gradazioni che andavano dal rosso al violetto, sempre a rappresentare la gamma completa di colori percepibili dall'occhio umano. Il disegno nello spazio del paesaggio era quindi determinato dal vento a sottolineare la dimensione di esperienza per cui disegno e pittura non sono appartenenti ad una dimensione altra, la parete del museo o della galleria o lo spazio bidimensionale del supporto, ma occupano lo stesso spazio fisico che occupiamo noi. (...)

(...) Tra le molte domande che non hanno ancora trovato adeguata risposta nell'occhio del "cyclone" digitale, una emerge, in conclusione, come assolutamente preliminare: non è giunto forse il tempo di dotarsi di strumenti, teorici e progettuali, e di repertori metodici, atti ad affrontare e dar corpo disciplinare a ciò che vorremmo chiamare la scienza della "neografia", rispettivamente moderna e contemporanea, a disciplinare cioè quanto sarebbe il naturale seguito della paleografia, nel conformarsi delle lettere in forme tipografiche e oggi digitali?

"Che fare?"... scriveva Lenin nel 1902 e riscriveva con il neon Mario Merz nel 1968. "Occorre considerare la molteplicità di più punti di vista: per vedere tutto o almeno per tentare di vedere e capire tutto, occorrono ben altri occhi."



## Bibliografia

Paolo Parisi, "Gemelli | Twins", dispensa per il corso di Grafica I e II per il Biennio di arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.  
Giovanni Iovane, Filipa Ramos, "Oggetti smarriti. Crisi della memoria nell'arte contemporanea", Silvana Editoriale, Milano 2009.  
Sergio Polano, Pierpaolo Vetta,

"Abecedario. La grafica del novecento", Mondadori Electa, Milano 2002.  
Paolo Parisi, "Qual'è la relazione tra segno e Melancholia?", intervento al Convegno "Concetto, invenzione, giudizio. Il disegno padre delle arti nostre", presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, a cura di Cristina Frulli, Susanna Ragionieri, Sandro Bellesi, 12 e 13 novembre 2013.

Pag. 24	Estate of Alighiero Boetti / Artists Rights Society (ARS), New York / SIAE, Rome;	Albrecht Dürer, "Melencolia I", 1514, bulino, 23,9x28,9 cm, Staattliche Kunsthalle, Karlsruhe;	Tino Sehgal, "Ann Lee", performance, 2011/2013	Gerhard Richter, "Green-Blue-Red", 1993, Oil on canvas, 30 x 40 cm, Ed. di 115 originali per Parkett, Zurich, New York.	Paolo Parisi, "Può l'arte (pubblica) essere concreta?", 2008, stampa off-set, 70x100 cm, edizione di 500 realizzata per "Fuori Contesto", evento parallelo di Manifesta 7 / Trento, Bolzano, Rovereto 2008.
Pag. 25	Alighiero Boetti, "Gemelli (Twins)", 1968. fotomontaggio 15 x 10 cm, Collezione Annemarie Sauzeau, Paris. © 2012	Paolo Parisi, "Il problema della condivisione dello spazio disponibile in			

ARTE ASTRATTA, IMMATERIALE, INCORPOREA, INTANGIBILE, IMPALPABILE, IRREALE, IMMAGINARIA, INCONSENTE, FALSA, FITTIZIA, INFONDATA, INVISIBILE, APARENTE, ILLUSORIA, SIMBOLICA, AEREA, SFUGGENTE, EVANESCENTE, ETEREA, INSICURA, INCERTA, DUBBIA, DISCUTIBILE, INCALCOLABILE, NONCURANTE, UTOPISTICA, INEFFICACE, IMPRECISA, INDETERMINATA, INDEFINITA, INFATTIBILE, INATTUABILE, IRREALIZZABILE, TEORICA, IDEALE, CONCETTUALE...  
PUÒ L'ARTE (PUBBLICA) ESSERE CONCRETA?

PAOLO PARISI

Gerard Richter, "La pratica quotidiana della pittura", a cura di Hans Ulrich Obrist, Postmedia Books, 2003.  
Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit, "Arte dal 1900. Modernismo. Antimodernismo. Postmodernismo", Seconda edizione, a cura di Elio Grazioli, 2013.

Mauro Pratesi

Sulla internazionalità presunta o pretesa dei linguaggi artistici si intreccia il dibattito sul ruolo della critica attuale, che scopriamo inefficace, per lo più monocorde e ripetitiva, basata su formule alchemiche ed astrattissime, quasi sempre gravemente disinteressata alle particolarità delle diverse ricerche nella sua globalità, come pure alla contestualizzazione dei fenomeni nel solco della storia contemporanea e non solo, così come pure nel riflesso dei molteplici eventi che connotano il presente e lo identificano.

Ormai risulta evidente che, alla figura già alquanto discussa del critico 'militante' è succeduta quella del 'critico fromboliere', il più spavaldo ed effimero, il più compromesso con il sistema che lo nutre, il più sguarnito, ci pare, agli attacchi di storica memoria. Eppure sperimentiamo

quotidianamente l'alzarsi di sterili barriere, pesanti come macigni, dove volano da una parte epiteti quali 'passatista', 'accademico', 'conservatore', 'emarginato' e, dall'altra parte della barricata, appellativi come 'incapace' e 'servo del mercato'. Ci si dimentica, nel fuoco del dibattito, che se per Avanguardia ci contentassimo di intendere la rinuncia ai linguaggi del dipingere e dello scolpire o, più gravemente, la mera figurazione, la nostra Avanguardia avrebbe i giorni contati, destinata a divenire con poco sforzo la più 'accademica' delle 'accademie': mi verrebbe da affermare, magari col rischio di apparire démodé, che la critica non dovrebbe fare altro che additare il bello ove questo si trovi, e mi sovviene, d'emblée, una citazione berensoniana, nella quale il grande storico dell'arte riteneva che la "critica d'arte è opera in genere completamente inutile, commerciale ed eterogenea" e perciò -secondo Berenson- doveva fare una sola cosa "dirci quali opere sono belle", oppure "travasare in parole ed immagini il suo godimento estetico".

Perciò impugnando questo monito berensoniano mi accingo a qualche pensiero intorno alla recente manifestazione annuale, appena conclusasi, di **STARTpoint**, una sorta di 'primaverile' della giovane arte, organizzata dall'Accademia di Belle di Firenze, che ha offerto non pochi aspetti interessanti su cui riflettere, appunto, alcuni giovani, tra questi: Michele e Stefano.

Michele Liparesi ha presentato al pubblico un'installazione ricca di fascino che incuriosiva, avvolta nel mistero e feconda di enigmatici rimandi: attraverso una scaletta di legno l'artista stesso accompagnava il pubblico all'interno di un piccolo ricettacolo -si potrebbe dire anche pertugio-, fornendo al visitatore una torcia appositamente modificata con un semplice cono di cartone per definire meglio la fonte luminosa. La torcia, così predisposta, illuminava, nel buio più completo, eteree sculture appese alle pareti, tanto da farci sentire come neofiti speleologi alla scoperta di grotte e anfratti vergini, o meglio, come nuovi archeologi che entrano per la prima volta in tombe misteriose di antiche civiltà.

# La moda, e mode, e giovani

Il diffuso brusio ci rimandava, però, ad un antitetico sentore di quotidianità, di vita corrente che si impastava con quel gusto di lievito misterioso che solo le sue sculture, realizzate con la comunissima e vile rete metallica un tempo utilizzata per le recinzioni e per le gabbie degli animali da cortile, suscitavano impercettibilmente. Queste friabili sculture raffiguranti teste di vari animali selvaggi come cervi, caprioli, camosci rimandavano esplicitamente, non senza sarcasmo ed ironia, almeno per noi, ai tronfi e vetusti trofei di battute di caccia appesi nei polverosi saloni ottocenteschi e tanto cari ad una nostra letteratura crepuscolare, infatti, come non ricordare il saloncino rosso cardinalizio della Villa di Castello, dove il Re Vittorio Emanuele teneva appesi i suoi tristissimi trofei di caccia. Tuttavia in Liparesi non vi è affatto nostalgia o crepuscolarismo, ma emerge un senso più estraniante e ricco di fascino, magari cinematografico, che qualcuno può assaporare anche in un certo Fellini fantasioso e surreale del film *Roma*. Ma il rimando vero, almeno per me, è alle immagini e atmosfere create, un quarto di secolo fa, da David Lynch con il suo indimenticabile ed epocale *Twin Peaks* dove suoni e immagini eccellenissime apparivano dal buio totale. Infatti, come in Lynch, Liparesi sembra cogliere l'emozione predominante della paura o dell'ansia, cara al romanzo neogotico, fenomeni che, tuttavia, ricordano all'uomo la sua relativa debolezza. Il misterioso, in fondo, non fa altro che creare dubbi circa i semplici poteri umani.

Stefano Galli, invece, aveva attrezzato uno spazio con innumerevoli fogli di disegno raffiguranti comuni amici e persone incontrate quasi per caso, a dimostrazione che il disegno si concentra dove è, non ha bisogno di vetrine e bacheche sofisticate, basta una parete, un foglio di carta qualsiasi e la sensibilità pronta dell'artista a fermare quei brevi frammenti irripetibili di vita. Compagni di strada, suoi amici abituali di vita e scorribande che condividono con Stefano la stessa situazione esistenziale, ecco, quindi, emergere dal chiaroscuro i contorni decisi e caratteristici di fisionomie attuali di giovani chiamati col loro vero nome, a noi vicini e passati in rassegna come quei nomi analogamente 'veri' che passano come frecce in certe memorabili canzoni, come quando Paul (Mc Cartney) in un crescendo di ritmi lanciava quel suo indimenticabile "get back Jojo...", roba vera, con un brivido interiore, come nella più esplicita, languida e, al contempo, durissima ballata dedicata a Maggie Mae quando John (Lennon) ritmava "by a gal with the name of Maggie Mae..." all'unisono, mi appaiono, e mi affascinano i fogli di Stefano come 'cantati' e appesi sul vile intonaco del muro di una parete.

# Cinque anni di STARTpoint

Susanna Ragionieri

Scrivo queste brevi note come componente del comitato curatoriale al quale sono stata chiamata a partecipare per due ragioni. La prima riguarda il ruolo di pro-direttore da me ricoperto durante la direzione di Giuseppe Andreani, che per primo ha sostenuto fin dalla sua nascita nel 2008 la rassegna **STARTpoint**, giungendo a farne elemento essenziale ed integrato di una programmazione dedicata, fra 2013 e 2014, al tema del disegno. Il secondo è un motivo di continuità, e in certo modo di orgogliosa appartenza: con Laura Vecere e Gianni Pozzi ho fatto parte della squadra che ha realizzato le prime tre edizioni di questa iniziativa, partita da una bella intuizione di Paolo Targetti, generoso e indimenticato presidente della nostra istituzione.

Fu all'indomani della sua nomina, nella primavera del 2008, che Targetti, riuscendo ad intercettare un finanziamento nell'ambito della rassegna "Il genio fiorentino", messo a disposizione dall'allora presidente della Provincia Matteo Renzi, ci consegnò di fatto la possibilità - del tutto inedita e interamente da progettare - di far conoscere il lavoro dell'accademia di belle arti ad una città che pareva ignorarlo, andando ad occupare numerosi luoghi pubblici e privati ed intessendo una rete di collaborazione con le principali gallerie d'arte contemporanea del territorio.

La dialettica interno-esterno si impose fin dall'inizio come elemento fondante, quanto discusso e problematico, dell'iniziativa. Fu subito chiaro ai curatori che la rassegna, per riuscire davvero incisiva e soprattutto utile come momento di crescita per gli studenti, sarebbe dovuta diventare qualcosa di diverso dalle mostre di fine anno che venivano regolarmente allestite all'interno delle Scuole. La differenza, determinata dal carattere dell'obiettivo e non dal desiderio di sminuire quel tipo di iniziative, nasceva dalla semplice constatazione che ogni relazione con l'ambito pubblico prevede l'entrata in gioco di precise modalità di progettazione. Scegliemmo consapevolmente che fosse un incrocio di sguardi diversi e trasversali a disegnarle: i nostri, di insegnanti di storia dell'arte interni all'istituzione, e quelli del tutto esterni dei galleristi. A questi elementi si è aggiunto ogni volta il carattere sempre diverso e particolare dei luoghi espositivi che, soprattutto nella prima, maggiormente disseminata edizione, ma non solo, entrava meglio in relazione con alcuni lavori piuttosto che con altri. In questo senso, fin dal principio, è parso giusto sperimentare la pratica, più volte messa in atto - dalle Serre del Giardino dei Semplici al Cortile degli Innocenti - di far lavorare i ragazzi su progetti site-specific da loro proposti e discussi con i loro professori di riferimento.

A partire dal 2010, l'ingresso della Regione Toscana come ente finanziatore attraverso un bando a progetto, ha stimolato di fatto, l'inizio di una collaborazione più stretta con realtà deputate all'arte contemporanea o allo spettacolo, presenti sul territorio, come

il Centro Pecci di Prato, al tempo sede del biennio di Allestimenti, Casa Masaccio di San Giovanni Valdarno, la Fondazione Lanfranco Baldi di Pelago, il Teatro della Pergola, il Teatro Florida.

Esercito didattico straordinario e non “piccoli artisti crescono”, come malignamente è stato detto equivocando, ogni edizione di **STARTpoint** ha costituito dunque una fonte di arricchimento enorme per tutti quelli che vi hanno partecipato: perché mettere su una macchina funzionante e attrattiva composta da una collana variabile di eventi -dalle mostre alle performance, dalle rappresentazioni teatrali ai workshop alle conferenze-, non è davvero uno scherzo e chiunque sia entrato in questo vortice -allievi e docenti, alla fine davvero uniti in uno scambio reciproco- ha sicuramente imparato mille cose. Ricordo, fra tutte, la memorabile esposizione di circa 36 studenti di triennio e biennio negli spazi dell’ex-collezione del Pecci che tanto colpì tutti gli intervenuti dal mondo dell’arte e delle istituzioni per l’altissima qualità messa in campo; o il vivace e solo in apparenza caotico “Souk”, realizzato nei locali di EX-3. Nel frattempo, il coinvolgimento sempre più intenso delle Scuole di Scenografia e di Grafica ha fatto sperare in una progressiva e inevitabile seppur lenta fusione fra le varie forze in campo.

Giunti alla quinta edizione, quale può dirsi il carattere determinante dello **STARTpoint** che si è appena concluso? Come ho già accennato all’inizio, esso discende dall’essere parte integrante di una programmazione più ampia basata sulla riflessione intorno a un concetto capace di essere ancora oggi motore di progettazione e azione vitale e creativa, protesa verso il futuro: il disegno.

“DISEGNO CONTEMPORANEO. PROCESSI, SOGGETTI, MATERIALI, ESPRESSIONI” è infatti il titolo della rassegna realizzata dai colleghi Orsini, Raffaele, e Ventimiglia, con la collaborazione di due artisti esterni all’Accademia: Loris Cecchini e Luca Pancrazzi. Inaugurato a fine 2013 dopo il Convegno Internazionale sul 450° Anniversario della Fondazione dell’Accademia delle Arti del Disegno, e dopo l’uscita del volume “Il disegno dopo il disegno”, curati entrambi dalla nostra Accademia, questo **STARTpoint** ha voluto fare un passo ulteriore rispetto al passato, mettendo in campo una progettazione preventiva e finalizzata, laddove le precedenti edizioni avevano invece dato priorità all’ascolto ed alla messa in luce di ciò che autonomamente nasceva nella produzione degli studenti. Per questo motivo, rispetto agli anni precedenti, maggiore è stata l’incidenza della riflessione teorica, scandita in lezioni e conferenze tenute principalmente da artisti di varie generazioni: penso all’intervento di Baruchello, alla testimonianza di Lucrezia de Domizio Durini, a quelle di Fabio Cresci, Fabrizio Corneli, fino a Luca Bertolo e Chiara Camoni. Differenti voci, le loro lezioni sono state l’equivalente di un disegno tracciato con la mente e le parole oltre che con le opere, a comunicare la delicata complessità dell’espressione dell’artista.

Alla maggior concentrazione sulle tracce conoscitive e interpretative proposte dagli artisti, si è in qualche modo legata la scelta degli spazi. Quest’anno l’esplosione centripeta si è ribaltata in un tenace accentramento. Non è stato un caso; l’Accademia è da poco rientrata in possesso di una preziosa serie di aule didattiche da lungo tempo in uso alla Facoltà di Architettura: allestire l’esposizione principale degli studenti sul tema del disegno in quelle aule è stato un po’ come celebrarne il ritorno per riprenderne possesso, dopo una pausa di ottant’anni, nel modo più intenso e beneaugurale.

# Spazio e desiderio: lo sguardo di Euridice

Carmelo Agnello  
Docente di  
drammaturgia e  
regia del  
teatro lirico  
Dipartimento di  
musicologia  
Università di  
Parigi 8

Quando il mito diventa cornice per un dramma umano, il rapporto tra testo e musica crea uno spazio che è quello dell'intimo, estraneo a qualsiasi topografia o temporalità razionale.

Nel caso della scena della morte di Euridice dell'Orfeo ed Euridice di Gluck, il testo mette in luce l'estrema violenza che scaturisce da una parola resa incapace di informare, collegare, rassicurare. In effetti, in questo caso, la parola di Orfeo allontana, distrugge e nello stesso tempo segna la nascita di una nuova dimensione dell'essere che l'opera lirica si propone oramai di descrivere e di capire seguendo passo per passo un procedimento che porta Euridice dalla gioia della visione di Orfeo fino alla morte. Una morte non tanto risultato di uno strappo al divieto imposto ad Orfeo : « non potrai guardarla », bensì la conseguenza fatale di una mancanza di risposta all'amore di Euridice.

La seconda condizione alla risurrezione di Euridice « non dovrà dirle perchè non la guardi » è quella che ormai ha ragione della vita di chi ha raggiunto lo statuto di essere umano ed ha rimosso le antiche maschere della favola o del mito.

Non basta più che rispecchiarsi nelle drammatiche vicende sentimentali di una coppia, vicende che il discorso musicale segue, amplifica dandone la progressione e le varie fasi.

Lo spazio infernale diventa quello di una psiche tormentata e colpita dalla malattia dell'incomunicabilità e dal dubbio che fa pesare su un amore tutto ad un tratto percepito come non corrisposto. Lo spazio scenico che riceve la temporalità della musica e nello stesso tempo diventa rivelatore di un'immagine in movimento, permette di proporre al pubblico una chiave di lettura del testo che ne rivela significati più complessi e segreti.

La straordinaria scenografia offerta dal cortile del Palazzo Medici Riccardi, carica di storia e culla di quell'umanesimo nato proprio attorno alla figura di Orfeo (di cui rimane ancora la statua marmorea), è stato un fattore anch'esso decisivo per costruire la dinamica di tutto il discorso drammaturgico.

La scena dell'incontro e morte di Euridice, scelta nella versione francese di Gluck, viene proposta due volte di seguito senza intervallo e con due regie diverse.

Alla parte operistica si aggiunge una performance di « trasferimento di spazio » particolarmente importante e che crea un'unità temporale tra le due versioni. Un calco del pavimento del cortile dell'Accademia è stato realizzato su fogli di un metro su due che vengono a ricoprire progressivamente, mentre si svolge il dramma, il pavimento del cortile.

Oltre alla simbolica contenuta nell'atto artistico in se stesso: lo spazio dell'Accademia che invade e sostituisce quello del Palazzo, un crescendo drammatico percorre tutto lo spettacolo grazie a questa progressiva restrizione della superficie agibile. Quello che appare come una seria difficoltà per i cantanti che devono percorrere solo lo spazio non ricoperto, viene messa in risonanza con l'acuità crescente del dramma di ogn'uno dei personaggi.

La rarefazione dello spazio in relazione con l'aumento della carica drammatica, la possibilità che danno lo spazio e la musica di creare una nuova corrispondenza tra parola e significato fanno sì che, dopo quarantacinque minuti di spettacolo, resta solo un'ultima carta da deporre per completare il ricoprimento.

Ormai l'ultimo spazio da investire è quello dove si trova Orfeo, solo, costretto ad uscire dagl'Inferi e tornare alla vita.

Dopo la fine della musica, in silenzio, nel vuoto di quello spazio ancora carico delle vibrazioni che hanno dato vita a questa tragedia umana, viene deposto l'ultimo rettangolo di carta. Il disegno del pavimento del cortile dell'Accademia è completo.

Il brano è stato presentato due volte.

Regie diverse di:

Juan Pablo Villa, Pauline Jolly, Amélie Vignals e Anna Mezentseva

Interpreti:

Eurydice - Fé Avouglan (soprano)

Orphée - Richard Golian (tenore)

Allicent Ratzlaff (pianoforte)

# STARTpoint: a Le Murate Progetti Arte Contemporanea una riflessione sul Disegno Contemporaneo

Valentina Gensini

Il 17 e 18 dicembre 2013 Le Murate Progetti Arte Contemporanea ha ospitato le due giornate conclusive di DISEGNO CONTEMPORANEO, la prima iniziativa della rassegna STARTpoint 2013-2014 organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Firenze. Un laboratorio aperto che ruotava intorno a un'idea espositiva nata dalla pubblicazione del testo "Il disegno dopo il disegno", a cura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Il progetto DISEGNO CONTEMPORANEO - cinque giornate di esposizioni, incontri, workshop, film e riflessioni condotte insieme ad artisti e personalità del mondo della cultura e dell'arte, svoltesi da giovedì 12 a mercoledì 18 dicembre - interessava due luoghi diversi: l'Accademia di Belle Arti di Firenze, nell'aula Ghiberti, e Le Murate Progetti Arte Contemporanea. Nell'aula Ghiberti hanno trovato collocazione una serie di disegni, opera di artisti/docenti presentati nel testo insieme a disegni/progetti di giovani artisti allievi dell'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel laboratorio presso le Murate si sono tenuti incontri con artisti e esponenti del panorama culturale, volti ad approfondire la riflessione sul disegno come linguaggio o soggetto dell'arte. In particolare martedì 17 dicembre la Sala vetrata ha accolto l'incontro/laboratorio con studenti e pubblico dell'artista Raffaele Di Vaia sul tema Disegno e riflesso e, nel pomeriggio, il seminario dell'artista Fabio Cresci introdotto da Laura Vecere sul tema Dialogo aperto su ciò che si intende, ciò che si comprende e ciò che si conclude per mezzo dell'osservazione. Nell'ambito della stessa rassegna, il 18 dicembre Le Murate Progetti Arte Contemporanea ha quindi ospitato Il senso del disegno, incontro con Sergio Givone, Massimo Carboni e Francesco Galluzzi moderato da Valeria Bruni, durante il quale è stato presentato il volume "Il disegno dopo il disegno. Le molte vite di un medium antico, una raccolta di saggi sul disegno oggi"<sup>1</sup>.

In consonanza con le iniziative promosse da STARTpoint, Le Murate. Progetti Arte Contemporanea, continuando a rivolgere la propria attenzione nei confronti degli artisti che operano una riflessione sul disegno come medium del contemporaneo, ospita in residenza Nicola Toffolini (1975), artista, performer e designer con formazione di architetto, che vive e lavora tra Firenze e Udine. Da mesi ormai Toffolini abita Le Murate, in una residenza che lo vede concentrato sul suo ultimo progetto artistico Crescita e Forma. Lo studio progettuale cui attende presenta il principio di un ciclo di lavori in grande formato in cui si riflette sul gioco tra naturalità apparente e l'idea stessa di natura, attraverso il raffronto e la forzata coesistenza di due modalità di rappresentazione, una descrittiva e l'altra iconica. Nei suoi ultimi progetti, nota Toffolini, «si vuole portare avanti una riflessione interna alla rappresentazione e al disegno, sperimentando il funzionamento di regole all'interno di cicli chiusi legati ai concetti di superficie, spazio e profondità. [...] La finalità è quella di uscire dal disegno come metodo processuale e verificarne l'autonomia e la valenza a livello installativo. Tale riflessione è sviluppata attraverso delle strutture compositive architettoniche, capaci di rendere lo spettatore partecipe della loro percorribilità e dei loro elementi interni».

Nel 2015 Le Murate. Progetti Arte Contemporanea ha

proposto oltre 10 progetti di residenza e ha ospitato specifici incontri dedicati a giovani artisti e alla formazione. Il tema dell'insegnamento è stato nuovamente riproposto nella tavola rotonda Inventare la didattica, curata e presentata il 24 gennaio 2014 dal prof. Giovanni Bartolozzi. Momento di riflessione e confronto sulla formazione universitaria, sulle sue nuove esigenze, sulla sua rigenerazione, l'incontro ha coinvolto docenti, ricercatori e progettisti impegnati sul fronte dell'insegnamento e della ricerca. Hanno partecipato all'evento Gianpiero Alfarano, Docente di Progettazione, Design Campus di Calenzano; Leonardo Chiesi, Docente di Sociologia, Facoltà di Architettura di Firenze; Flaviano M. Lorusso, Docente di Progettazione, Facoltà di Architettura Firenze; Giuseppe Lotti, Docente di Interior, Design Campus di Calenzano; Patrizia Mello, Docente di Storia Contemporanea, Facoltà di Architettura Firenze, oltre alla sottoscritta. Un'altra importante occasione di confronto è rappresentata dalla tavola rotonda Come si insegna ad essere artista? moderata dalla curatrice Daria Filardo. L'evento, incentrato sul ruolo svolto dal dialogo educativo tra artisti/insegnanti e studenti nel processo creativo, si è tenuto giovedì 9 aprile 2015. Oltre alla partecipazione di chi scrive, l'iniziativa ha visto la presenza di Tommaso Sacchi, Responsabile dell'Assessorato alla cultura del Comune di Firenze; Jules Maidoff, fondatore della SACI, e Karen Yurkovich, artista e direttrice del Master; gli artisti Luca Bertolo, Francesco Lauretta, Pietro Manzo, Robert Pettena, Alfredo Pirri, protagonisti di percorsi di formazione degli studenti. Occorre infine ricordare anche la collaborazione con Fabbrica Europa, che il 27 maggio 2015 presenta il primo incontro del seminario di approfondimento Il mestiere dell'arte. La relazione tra formazione artistica, mondo del lavoro, ricerca e processi creativi: la legittimazione del ruolo professionale dell'artista, organizzato da Marina Bistolfi e coordinato da Pietro Gaglianò con l'obiettivo di aprire una riflessione sulla formazione, alla luce della continua revisione di strumenti pedagogici, strutture educative e posizionamento dell'artista nel mondo del lavoro.

Il complesso monumentale delle Murate, originariamente convento di clausura, sorge dove dalla metà dell'Ottocento sino alla fine del Novecento si trovava il carcere maschile cittadino. Dopo anni di abbandono, l'ex carcere è stato recuperato e trasformato in edilizia residenziale pubblica, attività commerciali e spazi sociali, su progetto dell'architetto Renzo Piano. Il complesso, con le sue nuove funzioni, è stato inaugurato nel 2004. Dopo un'importante restauro l'amministrazione comunale ha restituito alla città un ampio complesso residenziale, commerciale e culturale. Nel 2010 viene inaugurato il SUC (Spazi Urbani Contemporanei), quale connessione tra le realtà contemporanee urbane, italiane e internazionali, centro e laboratorio per l'aggregazione e la realizzazione di idee e progetti. Il 21 marzo 2014, negli spazi del SUC, nasce Le Murate. Progetti Arte Contemporanea: un centro di ricerca e produzione artistica per la città e sulla città da me diretto. Il centro propone mostre, incontri, performance e workshop centrati sulle tematiche ed i linguaggi artistici del contemporaneo, con un taglio fortemente interdisciplinare. Le Murate Progetti Arte Contemporanea si presenta inoltre come luogo di aggiornamento e formazione grazie allo Spazio Riviste (progetto realizzato con il contributo della Regione Toscana) e alle Residenze per artisti. La sala colonne al piano terra offre in consultazione gratuita riviste internazionali specializzate in arte, architettura, fotografia, design, musica e arti performative. Oltre alle riviste cartacee è possibile usufruire di una serie di materiali digitali tramite alcuni tablet a disposizione per gli utenti con collegamento wifi. Attraverso una sezione del sito internet è possibile controllare in tempo reale le riviste a disposizione del pubblico, ad accesso libero<sup>2</sup>. Non qualificandosi come un semplice spazio espositivo, Le Murate Progetti Arte Contemporanea intende diffondere e promuovere i linguaggi del contemporaneo in modo aperto ed inclusivo, proponendosi quale centro civico di progettazione e produzione artistica: tramite una selezione basata sul progetto artistico e sul curriculum vitae del soggetto proponente,

artisti nazionali ed internazionali possono svolgere periodi di ricerca dedicati a progetti specifici, condividendo così il loro lavoro con la cittadinanza attraverso installazioni site specific, workshop ed esposizioni, ma anche progetti pubblici. All'interno del centro è possibile trovare installazioni permanenti, prodotte appositamente per Le Murate Progetti Arte Contemporanea, quali Firenze vs The World del collettivo Riverboom e Nuclei (vitali), realizzata da Valeria Muledda in collaborazione con Francesco Casciaro di Tempo Reale. Complessa struttura sonora pensata per gli spazi dell'ex carcere duro, l'opera di Valeria Muledda è frutto di una residenza di oltre 6 mesi che ha permesso all'artista di portare avanti la propria ricerca sulla condizione carceraria e la sua percezione da parte della società. Nell'ambito di un vasto progetto di valorizzazione dell'intero complesso monumentale delle Murate, di cui si intende recuperare il valore storico oltre che contemporaneo, vengono organizzati percorsi guidati, nonché laboratori ed incontri per famiglie e scuole dedicati all'avvicinamento ai linguaggi del contemporaneo, e workshop con artisti organizzati in collaborazione con le maggiori istituzioni del territorio. Le Murate Progetti Arte Contemporanea cura altresì l'aggiornamento e il confronto fra mediatori culturali e operatori del settore. In questa direzione è stato organizzato e proposto il progetto Between. Arte contemporanea tra produzione e fruizione, in condivisione con i Dipartimenti Mediazione di: Castello di Rivoli, MAMBO, MaRT, MaXXI, Palazzo delle Esposizioni e con il contributo della Regione Toscana. Le iniziative di STARTpoint relative alla formazione e alla giovane produzione sono quindi perfettamente corrispondenti alla natura di questo spazio aperto e dinamico, votato a diffondere e consolidare i linguaggi del contemporaneo.

1 Il volume è a cura di V. Bruni, S. Socci e F. Speroni, Pisa University Press, Pisa, 2013.

2 Vd. [www.lemuratepac.it](http://www.lemuratepac.it)

**Angelika Stepken**  
Direzione artistica,  
Fondazione Villa  
Romana. Firenze

Come diventare artista oggi? È una scelta di autodecisione, una ricerca a vita di produrre una soggettività che considera precisamente le proprie condizioni – sia quelle reali / sociali / economiche / politiche come le radici del linguaggio estetico. Quali sono le regole, i fattori, le strategie che oggi organizzano i concetti di soggettività, proprietà, oggettivazione e delle istituzioni? Come essere produttivo mentre perdere stabilità? Come immaginarsi un'altra narrazione che sia più di soggettiva? Come emergere dai margini? Come essere mobile da una posizione di distanza? Non sono le istituzioni ma gli artisti stessi che gestiscono le istituzioni a dare un modello vissuto come ricercare e resistere con le proprie risorse e il proprio sapere. La visibilità della produzione artistica nello spazio sociale non può che destare un confronto critico, l'unica risposta valida allo sforzo artistico. La presentazione delle opere di studenti non è solo un esercizio su come allestire una mostra, ma è una offerta di dialogo critico – che a Villa Romana abbiamo ospitato con riconoscimento.

**Angelo Tartuferi**  
Direttore  
della Galleria  
dell'Accademia di  
Firenze

La mostra "Temporaneo – espressioni 4" svolta alla Galleria dell'Accademia dal 19 gennaio al 2 febbraio 2015, nel contesto del vasto programma della Rassegna **STARTpoint** 2013-2014, ha contribuito a rinnovare il profondo, ineludibile legame d'origine che accomuna il "Museo del David" all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Il proposito dichiarato della mostra dei giovani artisti di approfondire la tematica fondamentale del disegno, seppure in maniera 'libera', cioè svincolata dal paradigma critico più condizionante del disegno inteso in senso progettuale, ha valso all'iniziativa la collocazione assai prestigiosa a chiusura delle manifestazioni del 450° anniversario della morte di Michelangelo e della fondazione dell'Accademia delle Arti del Disegno. L'obiettivo specifico dei lavori presentati nella vasta sala prospiciente sulla Galleria dei Prigioni è stato quello di scandagliare le possibilità espressive del disegno in rapporto alla fotografia: un impegno di grande fascino e, nel contempo, di eccezionale difficoltà. E non poteva essere altrimenti, dal momento che tale impegno presuppone la costruzione di un ponte ideale fra uno dei fondamenti assoluti della pratica artistica dall'epoca rinascimentale in avanti e una delle tecniche artistiche più care alla modernità. In questa occasione ha quindi assunto un rilievo particolare il video che ha rappresentato l'omaggio postumo all'attività di fotografo di Franco Bertini, a lungo docente presso l'Accademia di Belle Arti. La forte originalità delle opere presentate può essere indicata come felice e tangibile risultato dell'esposizione.

Claudia Heimes  
Assessore alla  
pubblica istruzione  
Comune di Vinci

"In ogni bambino c'è un'artista. Il problema è capire come rimanere artisti diventando grandi"  
Pablo Picasso

Quando il Prof. Raffaele mi propose di coinvolgere alcune classi dell'Istituto Comprensivo di Vinci nel progetto **STARTpoint** accettai con entusiasmo certa che anche all'interno della scuola l'idea avrebbe trovato terreno fertile. Già negli anni precedenti infatti alcune insegnanti avevano partecipato volentieri ad un percorso di formazione che, in qualche modo, riuscì a far tornare bambine proprio chi oggi dedica la propria vita professionale all'educazione dei più piccoli. Un percorso che nell'ottobre 2013 si è concluso con l'interessante Convegno "Il Bello, Mirò, i bambini e l'Arte contemporanea" e con una mostra delle opere dei bambini di Vinci che hanno potuto sperimentare l'uso di colori e forme diverse per esprimere le loro emozioni fissandole su un supporto e imparando, forse stupendosi della propria consapevolezza, a tradurre nuovamente in parole le sensazioni divenute segni.

Le classi prime della Scuola Primaria di Vinci capoluogo sono state scelte per partecipare al laboratorio "Punti, linee e arcobaleni" con l'artista Chiara Camoni che voglio ringraziare ancora una volta per aver saputo coinvolgere non solo i bambini, ma anche le insegnanti che li hanno accompagnati. È stato affascinante non solo poter osservare gli alunni assorti nella produzione pittorica mentre sceglievano e abbinavano i colori ognuno nella propria personalissima maniera – rivelando chiaramente l'intenzionalità dei tratti grafici- ma anche assistere alla produzione del colore stesso secondo le più antiche ricette. Torniamo così al passato, alle botteghe e ai tempi in cui l'Accademia delle Belle Arti affonda le sue radici. In un mondo, quello odierno, in cui ormai ogni cosa è preconfezionata, poter conoscere il processo e i segreti della produzione del colore ha suscitato nei bambini (e non solo), grande curiosità e voglia di sperimentare, sensazioni notoriamente alla base dell'apprendimento.

Mentre le riflessioni del primo laboratorio

si basano per lo più su ricerche dedicate alle tematiche del disegno infantile, il secondo "esperimento" che ha coinvolto le classi prime della Scuola Secondaria di 1° grado, quindi ragazze e ragazzi ormai sulla soglia dell'adolescenza, presenta in un certo senso un maggior numero di incognite. I partecipanti avevano "il compito" di riempire le pagine di un personale taccuino con dei (di)segni a tema libero. Questa particolare forma di espressione non doveva volutamente svolgersi a scuola – in autonomia e senza nessuna guida o ingerenza da parte degli adulti – nell'arco di circa una settimana. Il risultato è stato per me una vera e propria scoperta: i ragazzi in un'età evolutiva considerata difficile, hanno saputo esprimere riflessività e – per nostra fortuna – anche un singolare humour.

Certamente anche per i visitatori del Museo Leonardiano che hanno trovato alcuni dei taccuini realizzati aperti sulle pagine più significative esposti fra i modelli del Genio vinciano deve esser stata un'esperienza davvero particolare. Sono fermamente convinta che si debba cercare di porre in essere più attività di questo tipo: l'espressione artistica, in qualsiasi forma, deve trovare una collocazione stabile nei programmi della scuola odierna, non solo come storia dell'arte ma come attività laboratoriale in modo da intercettare e valorizzare le diverse intelligenze degli alunni. In questo senso mi auguro che possano presentarsi future occasioni di fruttuosa collaborazione con l'Accademia delle Belle Arti di Firenze e rinnovo i miei sinceri ringraziamenti per l'opportunità di crescita offerta ai ragazzi e alle ragazze di Vinci.

**Paolo Santini**  
Assessore  
alla Cultura  
Comune di Vinci

L'arte è emozione, ed è saper suscitare emozioni negli altri. Ieri come oggi. Il rapporto fra Vinci città di Leonardo e l'arte contemporanea è da sempre saldo, e nel tempo non sono mancate le occasioni per renderlo ancora più fecondo. La rassegna **STARTpoint** 2014 organizzata dall'Accademia di Belle Arti di Firenze e dalla Regione Toscana nell'ambito del progetto "Toscana in contemporanea 2013", è stata una di queste. Continua oggi con percorsi come questo la costruzione del legame fra i luoghi dove si celebrano l'arte del passato e gli artisti del passato, con i luoghi della produzione artistica e culturale del presente. Questi luoghi sono anche e soprattutto le accademie di belle arti, ed è per questo che siamo davvero soddisfatti di aver potuto istituire questa collaborazione, mettendo a disposizione i nostri spazi museali. Dicevamo di Vinci e l'arte contemporanea: un filo rosso lega l'uomo di Vinci, scultura di Mario Ceroli donata dall'artista alla città nel 1987 collocata nella piazza ai piedi del castello e ormai segno distintivo del panorama urbano del borgo del Genio, al cavallo di Leonardo, monumento equestre ispirato al progetto incompiuto di una colossale statua per Francesco Sforza, alla cui creazione Leonardo si dedicò negli anni del suo primo soggiorno milanese, reinterpretato da Nina Akamu e donato alla città nel 2001, fino alla straordinaria Piazza per Leonardo di Mimmo Paladino che presenta le sculture di Piazza dei Guidi, incise con tasselli di vetro e lama d'argento, dall'effetto scenografico in notturna, autentica introduzione per il visitatore al percorso leonardiano e alla visita della città, per giungere infine all'opera di Cecco Bonanotte Il battesimo di Cristo, ciclo scultoreo collocato nel battistero della chiesa di Santa Croce. Non dimentichiamo qui nemmeno la ormai lontana mostra di Panamarenko del 1999, così come non dimentichiamo il notevole impegno progettuale che artisti come Ilya Kabakov, Anish Kapoor, Joseph Kosuth e Jannis Kounellis profusero nel concorso di idee vinto da Paladino per la riconfigurazione di quello spazio urbano poi consegnato alla città e incastonato nel borgo come preziosa gemma di un

anello da percorrere, senza fretta, alla scoperta della reinterpretazione artistica più intima della figura del grande vinciano proprio nel suo borgo natale. E allora, memori di quel legame antico, ci siamo emozionati alla vista delle teche contenenti i disegni dei ragazzi dei nostri istituti scolastici guidati dall'artista Chiara Camoni e collocate nella casa natale di Anchiano e nel Museo Leonardiano; abbiamo sognato insieme ai ragazzi ascoltando i racconti "Da buio a buio" di Moira Ricci nella magica atmosfera del castello dei conti Guidi in una sera d'inverno, artista che con la sua bambina cinghiale, l'uomo sasso e il lupo mannaro è riuscita con la sua performance ad imprimerne indelebilmente nei nostri ricordi un concetto di espressione artistica che interpreta un passato, personale e contemporaneamente collettivo e comunitario, proiettandolo nel futuro. Guardando nel futuro di ciascuno di noi, da artista ha suscitato emozioni. Ricordiamo con piacere poi il lungo periodo nel quale i visitatori del Museo Leonardiano hanno potuto ammirare l'installazione di un giovane artista cinese Lin Xin, che ha presentato un progetto di spazio interattivo in cui sono stati coinvolti i visitatori; rimane nella memoria annalistica del museo la sua Monna Lisa tridimensionale, e rimangono le altre installazioni con le quali si sono confrontati centinaia di visitatori incuriositi e colpiti dal trovare nel luogo dove si celebra Leonardo un giovane artista di oggi. Insomma, per Vinci è stato davvero un grande onore aver potuto stabilire correlazioni interessanti fra la produzione dell'arte contemporanea, i luoghi dove si formano i giovani artisti, l'accademia, e il Museo Leonardiano. L'auspicio è che questa rassegna di altissimo livello qualitativo possa essere solo l'inizio di una lunga stagione di collaborazioni con l'Accademia di Belle Arti di Firenze e possa davvero costituire il punto di partenza di un dialogo sempre più stretto fra la città natale del Genio vinciano e le forme artistiche dell'oggi.

**Roberta Barsanti**  
Direttrice  
del Museo  
Leonardiano e  
della Casa Natale  
di Leonardo

Quando il professor Marco Raffaele mi ha esposto il progetto **STARTpoint** 2013|2014, chiedendomi la possibilità di utilizzare gli spazi espositivi e laboratoriali del Museo Leonardiano di Vinci e della Casa Natale di Leonardo ad Anchiano per ospitare alcuni eventi della rassegna, ho ritenuto la proposta particolarmente interessante. In questo modo, infatti, i due istituti museali vinciani, dedicati l'uno a Leonardo tecnico e scienziato, l'altro alla narrazione della sua vicenda biografica e artistica, potevano avviare un rapporto di collaborazione fattiva con l'Accademia di Belle Arti di Firenze, centro d'eccellenza per la formazione di giovani artisti.

Le iniziative proposte rispondevano peraltro alla vocazione didattica del Museo e della Casa natale, particolarmente attivi con laboratori dedicati alle scuole e alle famiglie ma interessati a rinsaldare sempre più il legame con le scuole e quindi con i cittadini di Vinci. Il progetto prevedeva, infatti, il coinvolgimento di alcune classi della scuola primaria e secondaria di primo grado di Vinci che ha visto gli studenti impegnati nella produzione di elaborati artistici.

I bambini della primaria si sono cimentati in un laboratorio, curato dall'artista Chiara Camoni, di forme e colori preparati da loro stessi con l'aiuto di alcuni studenti dell'Accademia, impiegando prodotti naturali secondo le ricette in uso anche nel Rinascimento, epoca a cui rimanda anche la fattura dei taccuini su cui i ragazzi più grandi erano stati invitati a fissare le loro emozioni.

L'allestimento delle opere realizzate ha fatto sì che queste fossero "trattate" alla stessa stregua di opere di artisti affermati: le espressioni artistiche e non, fissate sulle pagine dei taccuini dai ragazzi delle medie, sono state inserite in apposite teche a suggerire l'effetto di veri e propri manoscritti antichi, mentre i vivaci disegni dei bambini delle elementari hanno trovato la loro più naturale collocazione nei luoghi della fanciullezza di Leonardo, "musealizzati" all'interno della Casa Natale.

La torre del Castello ha costituito, invece, lo scenario suggestivo delle innovative performance di alcuni giovani artisti dell'Accademia di Belle Arti: un sottile quanto tangibile filo rosso fra la sperimentazione artistica attuale e quella del passato, di cui proprio Leonardo rappresenta universalmente l'esempio più acclamato. Credo sia stata una proficua occasione di riflessione e di confronto da parte di tutti i soggetti coinvolti sul far vivere in maniera diversa il Museo ai ragazzi di varie fasce d'età ma anche a giovani artisti. Le iniziative realizzate hanno fatto sì che si sia instaurato un colloquio stimolante fra gli spazi espositivi, gli oggetti esposti e l'espressione artistica degli studenti coinvolti. Il pubblico, d'altra parte, ha avuto la possibilità di accostarsi al Museo e alla Casa Natale in una maniera inedita: le macchine e l'arte di Leonardo si trovavano affiancati a lavori ed esperienze artistiche generate e altresì rese vitali all'interno del percorso espositivo leonardiano, in un costante gioco di rimandi tra le espressioni del genio rinascimentale e la creatività delle nuove generazioni.



# PROCESSI SOGGETTI MATERIALI ESPRESSIONI

DISEGNO CONTEMPORANEO  
8-14 dicembre 2013

La contemporaneità si pone tra passato e futuro in definizioni del tempo presente, transitorie e temporanee. Nell'ambiente accademico si avverte la necessità di ridisegnare, in un processo unico, forme di integrità etica ed estetica sulla linea contemporanea dei fenomeni dell'arte. Riflettere sul disegno, linea sapienziale che può coniugarsi con una definizione scientifica dell'arte, proponendo un modello in grado di ricondurre l'idea di opera-prodotto al senso culturale di opera d'arte. Riportare l'attenzione allo strumento della progettazione per fare in modo che il segno dell'artista interpreti lo spazio come luogo e il tempo come storia. DISEGNO CONTEMPORANEO è la prima iniziativa della rassegna **STARTpoint** 2013-2014. Un laboratorio aperto che ruota intorno a un'idea espositiva nata dalla pubblicazione del testo "Il disegno dopo il disegno" a cura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.

Il progetto è stato ambientato in due luoghi diversi: l'Accademia di Belle Arti di Firenze, nell'aula storica Ghiberti che si apre sul loggiato esterno come luogo espositivo e di laboratorio, e "Le Murate Progetti Arte Contemporanea" per gli incontri con artisti e personalità del mondo della cultura e dell'arte.

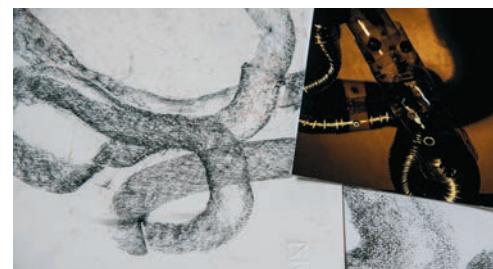
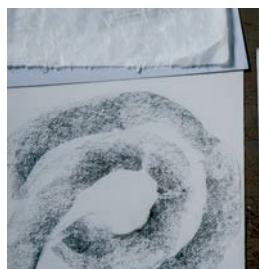
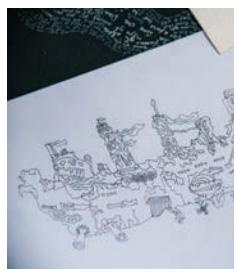
Nell'aula Ghiberti hanno trovano collocazione una serie di disegni, opere di artisti/ docenti presenti nel testo "Il disegno dopo il disegno" insieme a disegni/progetti di giovani artisti allievi dell'Accademia di Belle arti di Firenze.

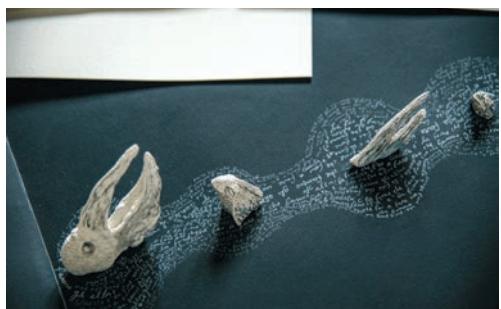
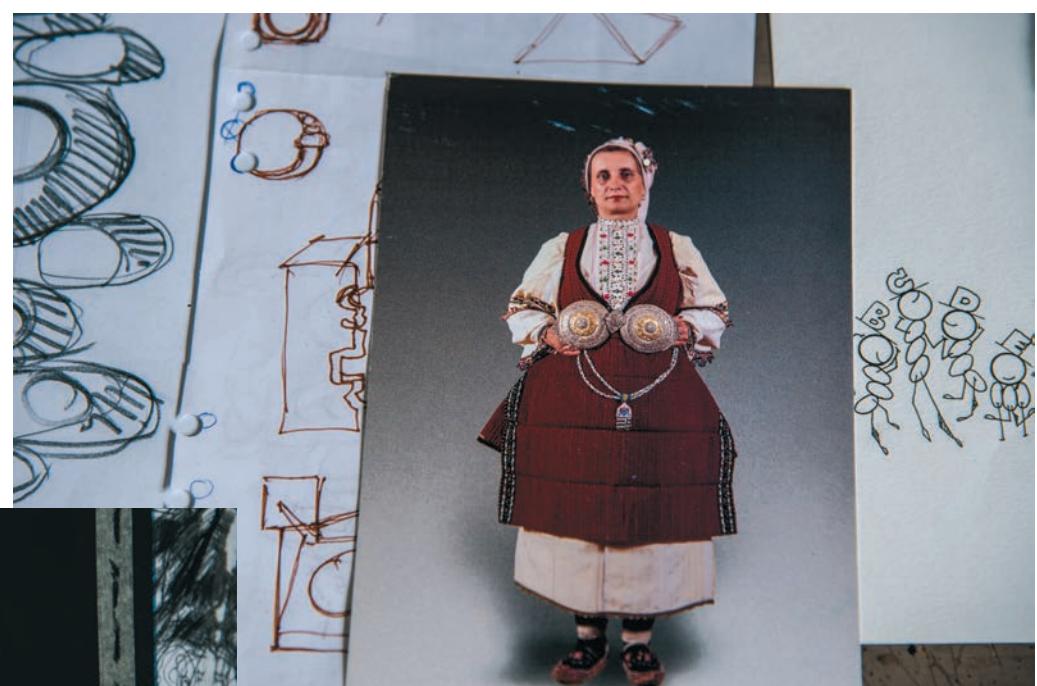
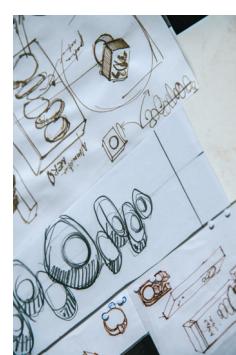
Nel laboratorio si sono tenuti incontri con artisti che nell'ambito della loro ricerca operano riflessioni sul disegno come linguaggio o soggetto dell'arte.

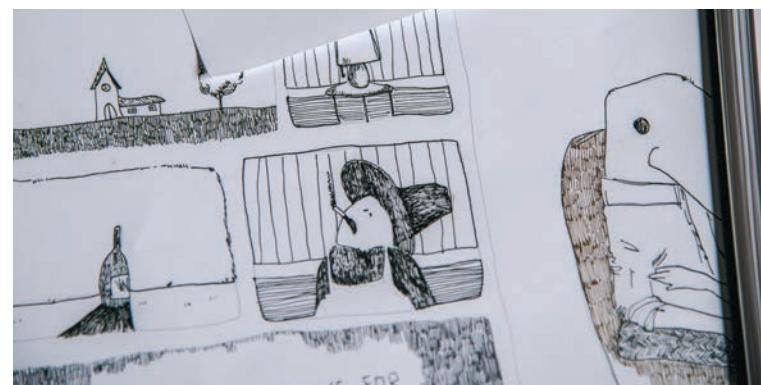
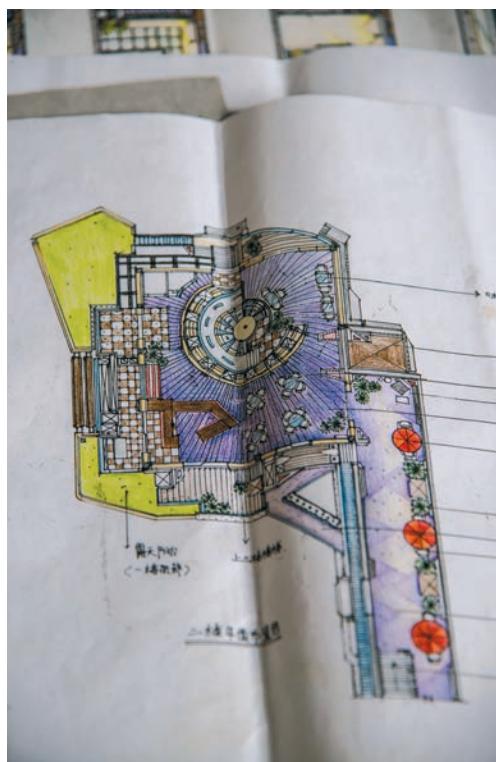
Hanno completato l'iniziativa riflessioni teoriche a tema che individuano il disegno come medium del pensiero contemporaneo.

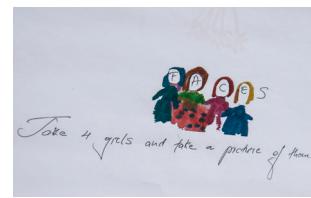


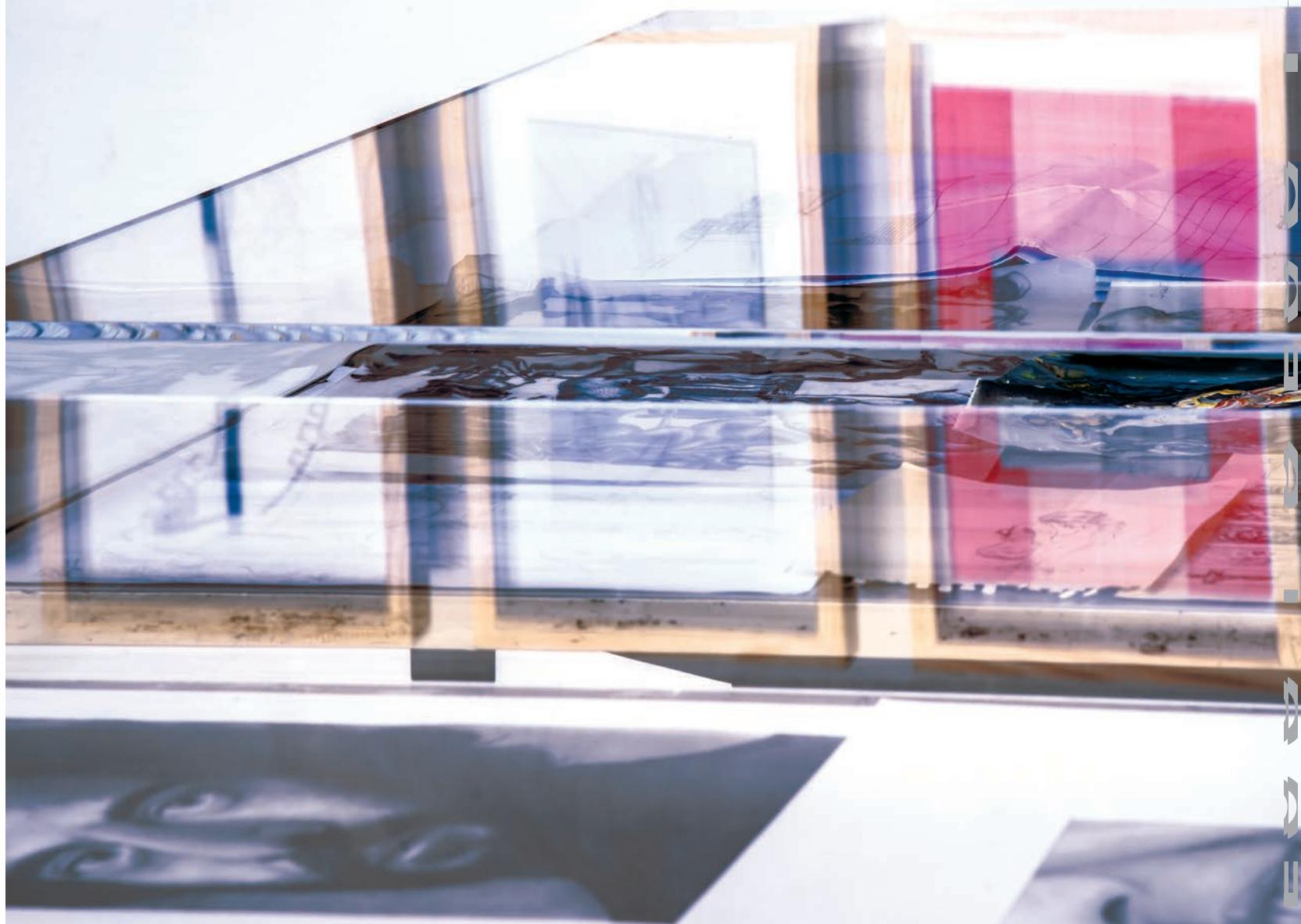


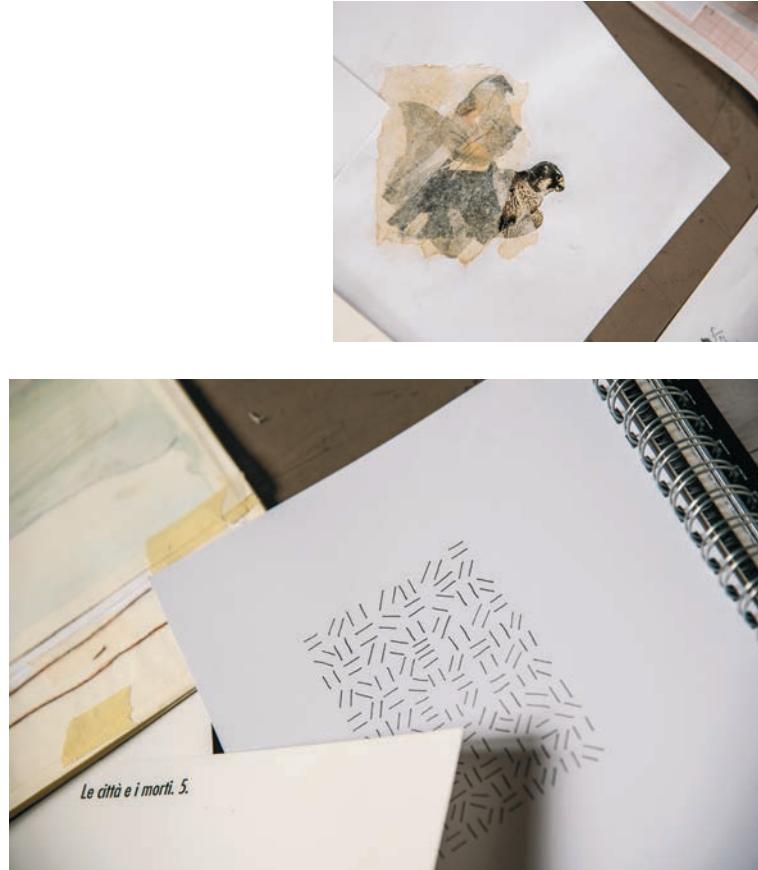


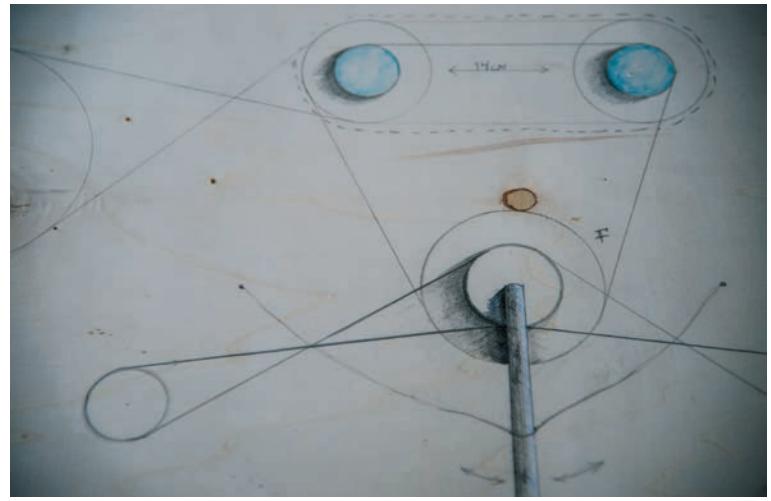


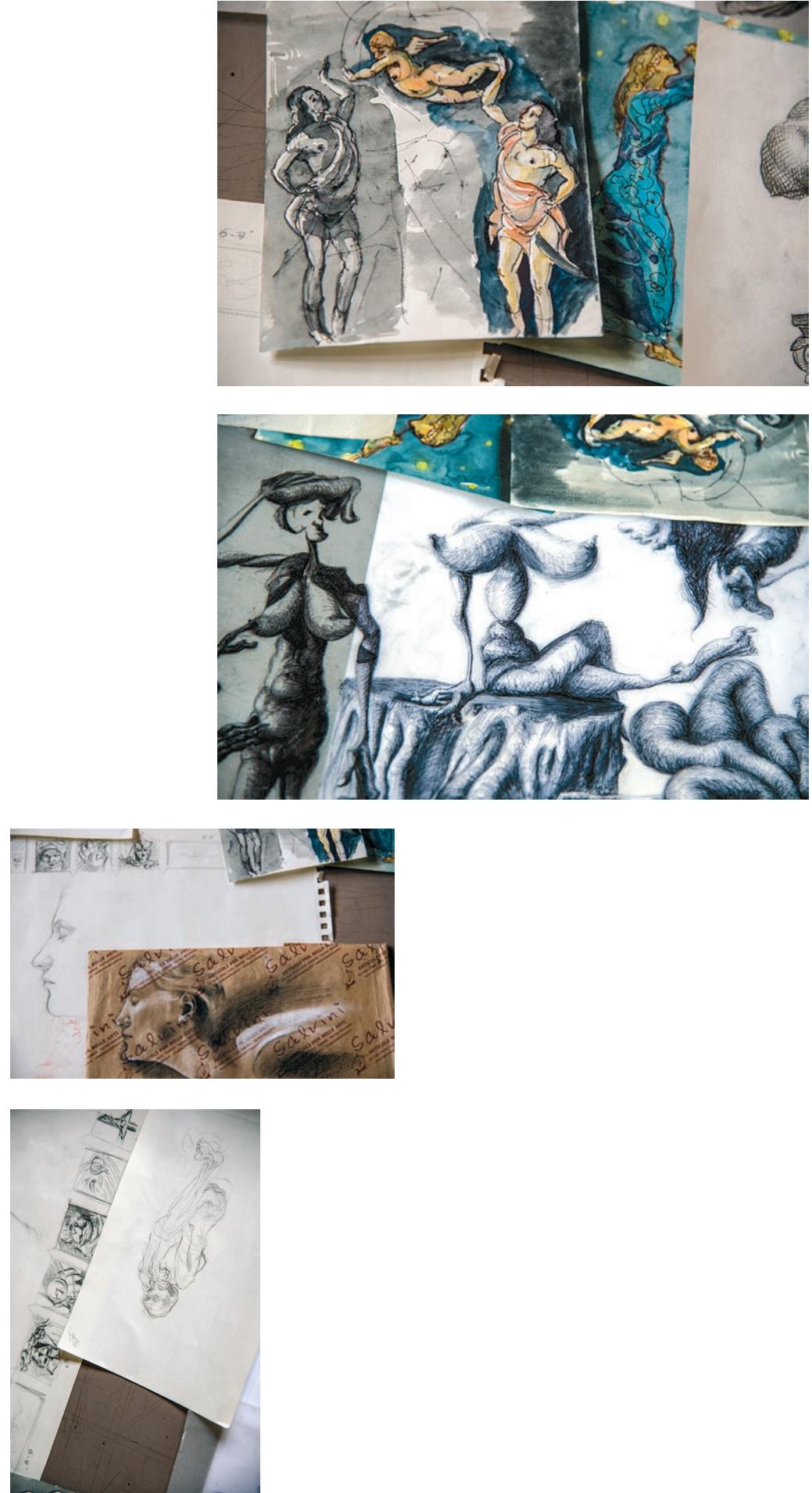




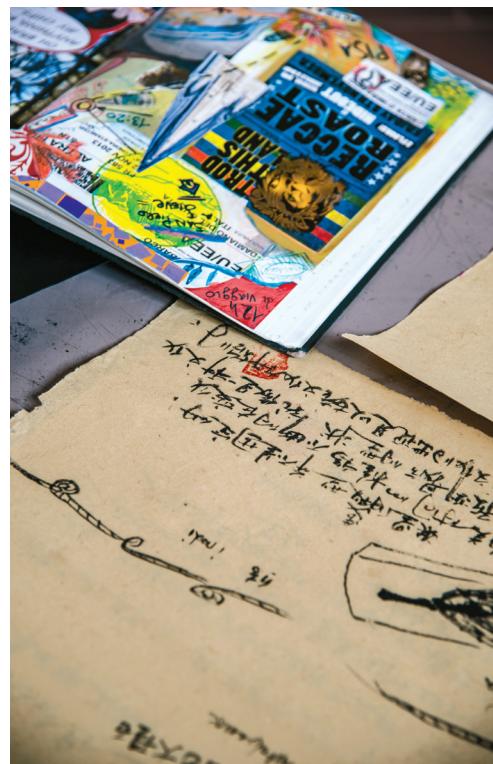
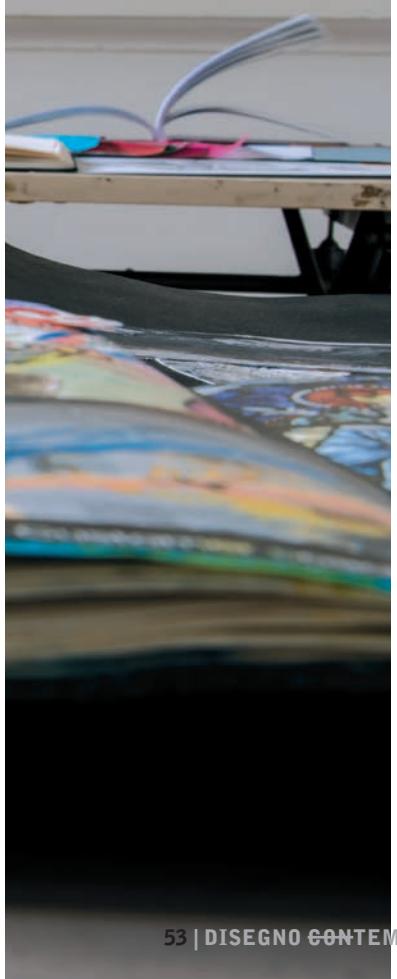


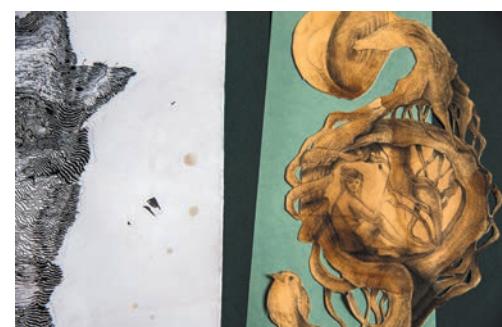


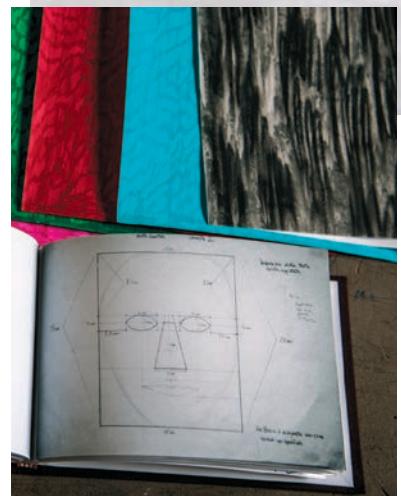












# Il disegno: dal testo all'evento

Franco Speroni

Il disegno è un medium oppure un contenuto mediale? Costruisce spazi e quindi relazioni tra soggetti, sempre nello stesso modo, oppure è un oggetto, una tecnica, la cui funzione cambia secondo la cornice di senso nella quale è inserito? Queste domande, che riprendo dal testo di Roberto Maragliano nel volume *Il disegno dopo il disegno*<sup>1</sup>, sono essenziali per ripercorrere un cammino che intrecci, sinteticamente, il filo conduttore dei saggi contenuti in quel volume (senza tuttavia poterli affrontare tutti né, tanto meno, scendere nei dettagli di ciascuno di essi), con alcuni interventi degli artisti che hanno animato le conferenze di **STARTpoint**.

E' bene cominciare proprio dal titolo di **STARTpoint** "—temporaneo" al posto di "contemporaneo", con le prime tre lettere cancellate da un segno (embrione di un disegno) affinché rimanga solo la temporaneità, cioè la dimensione del transitorio. Già qui è espressa una considerazione particolare del disegno perché in questo titolo è messa in gioco la differenza tra diverse cornici di senso: quella in cui il disegno costruisce una forma e quindi, metaforicamente, sfida il tempo, e quella invece in cui il disegno è la traccia stessa del tempo che scorre. La cancellatura è quindi una biffatura che incide sulla relazione tra disegno e scrittura. Questa relazione – che non a caso è spesso ricordata nei saggi del volume sopra menzionato – è un punto da tenere presente per capire le trasformazioni profonde del disegno.

Tornando agli interrogativi di Maragliano, è fondamentale una rilettura epistemologica. L'oralità e la scrittura sono i due grandi contenitori, le due cornici di senso, il cui confronto sta segnando in maniera evidente il passaggio epocale dalla civiltà del libro a quella della cultura digitale e i cui effetti incidono anche sui diversi modi, di costruire significati, del disegno. Questo, infatti, ha una configurazione anfibia tra oralità e scrittura, tra mobilità e fissità. A partire da tale premessa si può cercare di capire non solo la trasformazione culturologica del disegno nella concretezza dei diversi modi di fare disegno, ma anche rintracciarlo nelle differenti cornici di senso: lingua franca comune a tutte le espressioni artistiche, il disegno sembrerebbe entrare in crisi nel momento in cui altri strumenti di analisi e di ripresa delle esperienze verrebbero a sostituirlo. Nicolas Bourriauad, ad

esempio, parla di una nuova lingua franca del mondo globalizzato che è la videodocumentazione<sup>2</sup>: osservazione facilmente constatabile. Tuttavia, l'evidenza non basta. Infatti, se ragioniamo del disegno come una tecnica il cui significato varia in conseguenza della cornice di senso nella quale viene praticata, vediamo che c'è una matrice comune che mette insieme uno dei modi di essere del disegno e la videodocumentazione. Mi riferisco al disegno come impronta, traccia, conferma di una presenza che si dirama per contatto e partecipazione (quindi dimensione propria dell'oralità che implica la prossimità) piuttosto che al disegno come costruzione di una forma (dimensione, invece, propria della scrittura che presuppone la distanza del lettore). I riferimenti non sono, ovviamente, lineari e cronologici, ma anacronistici, come direbbe Georges Didi-Huberman<sup>3</sup>, e procedono per riaffioramenti. Allora – come emergeva dalle varie riflessioni contenute in **Il disegno dopo il disegno** – si possono constatare tante connessioni tra, ad esempio, il disegno preistorico e i processi di metropolizzazione<sup>4</sup>; avvertire una traccia comune tra il disegno come **formatività** di Paul Klee, il graffito di Cy Twombly, le **Antropometrie** di Yves Klein, i "barugli-fici" (come li ha chiamati Paolo Fabbri) di Gianfranco Baruchello<sup>5</sup>; trovare una trama comune tra i **Disegni con gli occhi chiusi** di Willelm De Kooning, il suo disegno cancellato da Robert Rauschenberg (**Erased De Kooning**) e il modello di tela che Harold Rosenberg definisce arena

sulla quale agire<sup>6</sup>. Ma anche relazioni tra la traccia e l'impronta che sono all'origine della fotografia (segno – **grafos** – della luce) come nelle **Blueprints** di Rauschenberg<sup>7</sup>; oppure un disegno che si rivela negandosi e insistendo sulla propria sparizione, come in Piero Manzoni o in Giulio Paolini<sup>8</sup>. Fenomeni che non appartengono al concetto di forma classica e indicano processi formativi ogni volta rivoluzionari rispetto al modello di forma isolato nello spazio al punto che, tutti insieme, suggeriscono una fenomenologia del disegno differente da quella basata sull'equivalenza tra disegno e scrittura, rispondente alla struttura del libro e alla distinzione netta tra autore e fruitore. Per questo è possibile vedere una continuità anche con i video di Francis Alÿs, in quanto esempio di "forme erranti"<sup>9</sup> che non nascono dalla proiezione di un'idea che si fissa su un supporto neutro ma si costruiscono insieme alla realtà che li circonda: **dentro** di essa. Il **funambolo** di Klee, quel disegno acquerellato del 1923, lo si potrebbe considerare **Pathosfome** warburghiana di un disegno che non conclude ma acrobaticamente (forse pericolosamente) cerca una strada. L'erranza dell'artista contemporaneo tra i segni delle culture globalizzate ne è l'estensione su un campo più vasto d'applicazione che, in fondo, attinge a quel modo di disegnare contrario alle strade principali che funzionano come assiomi universali. Ricordiamo, anche, il famoso dipinto di Klee **Strada principale e strade secondarie** (1929), riflessione

critica sulla prospettiva e sulla molteplicità contrapposta all'unità che, a posteriori, potremmo leggere come il senso di una didattica rivoluzionaria contro ogni tradizione assiomatica: la didattica sperimentale del Bauhaus.

Questa costellazione di esempi non disperde il disegno in una macro-visione che ne annebbia il significato. Anzi, storicizzare l'attualità implica la valutazione di quale processo cognitivo, riaffiorante in diversi momenti della storia, il disegno viene a rappresentare. Non va dimenticato che la stessa considerazione michelangiolesca del disegno come "padre di tutte le arti" era una grande intuizione epistemologica che, in quel caso, inseriva il disegno dentro la cornice di senso della scrittura, sul cui modello si fonda il concetto di forma classica e poi rinascimentale. Dal momento che i processi cognitivi mutano in conseguenza delle trasformazioni tecnoculturali, è evidente che il regime epistemologico del disegno ne segua le sorti. Quindi non c'è un contrasto tra il disegnare e il videoriprendere ma entrambi si collocano dentro una struttura culturale di tipo diverso che oggi si basa sulle creazione di relazioni più che di forme. Una figura di artista, completa e complessa, come quella di Gianfranco Baruchello ci aiuta a capire meglio. Nelle sue tavole (che prendo ad esempio dentro una produzione molto più vasta) il disegno è un percorso che connette frammenti di varia natura. È scrittura che però non segue uno sviluppo lineare ma inventa una traccia inedita. È un segno che esplora (come quel **funambolo** di Klee) generando

erranza, motivato dalla curiosità e dall'aderenza al mondo, come, appunto, i video di Alÿs che rendono visibili linee, confini e tragitti (tutti segni grafici se ci pensiamo) del mondo globalizzato.

Ogni opera contribuisce alla creazione di un'immagine mentale e in parte corrisponde ad un immaginario non necessariamente immediato ma che si diffonde in conseguenza di strumenti in grado di rimediarne le spaziature. Se il disegno rinascimentale, consacrato a matrice di tutte le arti dall'Accademia fiorentina nel 1563, corrispondeva ad un immaginario del mondo misurabile e leggibile come, appunto, una pagina scritta e quindi un libro, o una città cinta da mura (lo schema antropologico di Pierre Lévy resta sempre convincente<sup>10</sup>), il disegno a cui ci stiamo riferendo corrisponde e crea, invece, un immaginario immersivo più che visivo del mondo, e pertanto fortemente segnato dalle tecnoculture del contatto e della prossimità piuttosto che da quelle che hanno fondato lo scambio simbolico astratto. Le tavole "enciclopediche" di Baruchello funzionano come archivi o mappe che tuttavia non aiutano ad orientarsi proprio perché non indicano equivalenze rigide tra micro e macro cosmo ma connessioni aperte. Sono appunti di un diario illeggibile che nei titoli evocativi trovano il valore di spezzoni narrativi incompiuti ma carichi di suggestioni, come le antiche grottesche che già deformavano la logica causale e dirottavano l'immaginazione sull'inconsueto. Un lavoro anche di montaggio. Tuttavia, questo termine è troppo collegato alle culture meccaniche del Moderno, all'organizzazione e al funzionamento della fabbrica e della macchina. Di nuovo è l'aderenza tra disegno e filmato che ci aiuta a capire. Film di Baruchello, come il famoso *Verifica incerta*, realizzato con Alberto Grifi tra il 1963 e il 1964, si basa certamente sulla tecnica del montaggio ma ottenendo un effetto "blob", come è stato giustamente indicato<sup>11</sup>. L'immaginario blob, il disegno blob aggiungerei – osserva oggi David Joselit –, è proprio di strategie di aggregazione e variazione basate sull'intensità più che su connessioni meccaniche<sup>12</sup>. Il frammento isolato, fondato sul rapporto distinto tra figura e sfondo ma, allargando di poco

il campo, anche l'opera intesa come isola, sono sostituiti dalla forza attrattiva della relazione che si rende visibile come **format**: un contenitore in grado di rendere sensibile la connessione. È un immaginario corrispondente a un diverso modo di "disegnare", dentro una mutata cornice di senso, dove il segno funge da congiunzione attraente tra diversi campi di immagini di diversa natura. Un aspetto molto indicativo di questa trasformazione, Joselit lo riscontra nella progettazione architettonica contemporanea, da Reem Koolhaas a Frank Ghery a Zaha Hadid, ma anche nella complessa architettura algoritmica dei motori di ricerca in rete, che è assolutamente ingenuo definire immateriale rispetto, invece, alla sua capacità di corrispondere alle strutture del nostro immaginario. Queste architetture, nel significato proprio di contenitori dinamici, costruiscono nuovi **format**. Non contenitori di opere, dunque, ma **opere-format** che sanno mettere in relazione dinamica configurazioni di senso. Una neo-oralità basata sulla prossimità e il contatto che richiama l'oralità primaria. Nel suo saggio *Alle origini ancestrali del disegno*, Carlo Sini vede un uomo che guardando il cielo notturno congiunge nella notte le stelle creando, così, animali fantastici<sup>13</sup>. Chimere costruite dal desiderio e dal terrore che, curiosamente, anticipano esperienze future, solo in apparenza meno drammatiche, come la serie *Do it yourself* (1962) di Andy Warhol: il disegno creato dalla congiunzione di punti prestampati che consente l'apparizione di figure quali case, alberi, fiori... . La distanza tra quell'uomo ancestrale e questo altro, così vicino, di Warhol è meno di quanto si possa pensare. Ciò che mi sembra rilevante è riscontrare alla base di entrambi questi uomini un segno performativo più che costruttivo che riempie il tempo e lo spazio. Non c'è tanto il progetto di una costruzione quanto il desiderio di toccare e riempire. Non è l'idea di una forma che li spinge ma un segno-gesto che da sfogo e consistenza al desiderio e al terrore<sup>14</sup>. Un evento, dunque, non un testo che semmai diventa testo solo quando altri saperi, altre intenzioni, se ne appropriano per farne un modello condiviso. Ma, come aveva visto bene Klee, le strade principali non bastano. Si creano sempre altre vie secondarie. Altre derive.

C'è, quindi, un'analogia non solo suggestiva ma sostanziale tra le "mappe" di Baruchello e l'evoluzione del rapporto tra disegno e progetto. Salvatore Iaconesi, concentrandosi su disegno memetico ed evoluzione culturale<sup>15</sup>, analizza come sia cambiata la gestualità per cui al concetto di tratto (e di tecnica) si sostituiscono quelli di **remix** e di **ricombinazione**. L'avvento di nuove unità di senso come il **meme**, la **clip-art**, e anche di motori di ricerca per immagini, delle **gif** animate, del **morphing**, del **templating**, del **layering** inseriscono una nuova grammatica che articola differenti sintassi. In sostanza, Iaconesi fa riferimento a nuovi gesti e a nuovi percorsi della mano e della mente che indicano il passaggio dalla costruzione di un habitat definito a quella di un habitat definibile, a seconda delle connessioni possibili. Diverse per le tecniche usate, ma non epistemologicamente distanti, le tavole di Baruchello sono luoghi dove si riprogramma continuamente l'immaginazione<sup>16</sup>. Continuando per inevitabili tagli e semplificazioni, tra le varie conferenze nella rassegna di **STARTpoint**, quella di Chiara Camoni è stata una testimonianza preziosa per un'interpretazione del disegno come evento relazionale. **La Grande Madre** (2002, una serie di disegni fatti realizzare alla nonna, che non è un'artista, mentre lei ha svolto il ruolo di curatore ed editore della mostra)<sup>17</sup>, ad esempio, insiste sulla "cura" in quanto creazione di relazioni che ci parlano di un disegno che funziona da legame profondo ancestrale prima ancora che linguaggio universale. Una dimensione, paradossalmente pre-linguistica (ammesso che un segno possa esserlo, comunque è la tensione che conta) che ci rimanda ad un segno-traccia-cura fondato su un evento relazionale più che su una costruzione formale. Il modello interpretativo di Joselit, di arte invenzione di un **format** connettivo, mi sembra, anche in questo caso, molto calzante perché ai segni su un foglio si aggiungono quelli creati dalle relazioni personali che diventano le strutture leggere ma solide per costruire l'architettura relazionale della **mostra-format**.

**Impression 5/12/2014**, di Emanuele Becheri, è stata invece una performance musicale consistente nella creazione di una traccia sonora, quasi una **Jam**

session, su un cortometraggio di cui l'artista con i suoi musicisti, fino al momento dell'esecuzione, non sapevano nulla.

In questo caso la traccia sonora che hanno creato, inedita e irripetibile, assolutamente temporanea, è stata il segno generato da una reazione interpretante, un'impressione appunto (termine molto evocativo e all'origine dell'arte contemporanea) che ci parla di un disegno come evento performativo. Il disegno evento, e il lavoro di Becheri in particolare, ci rimandano a quanto Jacques Derrida, partendo da Antonin Artaud,<sup>18</sup> sosteneva a proposito della costruzione dei significati come motivi induttori, tragitti sonori e grafici più che proposizioni finite di senso. Torniamo di nuovo alla natura anfibia del disegno e alle diverse epistemologie dell'oralità mobile e della scrittura stabile.

Una deviazione dal tema, solo apparente, per concludere.

In un recente articolo su "Doppiozero", intitolato **Senza disciplina**<sup>19</sup>, Mario Porro scrive della rivoluzionaria riforma scolastica in Finlandia che si basa sul superamento delle distinzioni disciplinari perché l'ambiente comunicativo relazionale contemporaneo implica un approccio alla complessità rispetto alla quale le discipline settoriali sono tecniche artigianali inadeguate, in quanto incapaci di quegli sconfinamenti necessari per una comprensione sistematica dei problemi.

L'autore ricorda Michel Serres che in un suo saggio divenuto famoso, **Il mantello di Arlecchino**<sup>20</sup>, sosteneva che l'avvenire della nostra cultura e delle nostre scuole si gioca intorno alla dominanza delle nozioni di comunicazione, interferenza, traduzione al posto delle antiche immagini del sapere come piramide, scala, albero o sistema centrato. Anche qui il contrasto è tra mobilità e fissità, tra **format** e **forma**. Il "disegno evento" che affonda nelle origini ancestrali del disegno (prima quindi della sua sistematizzazione come equivalente dell'idea e quindi immagine di un fondamento) è l'espressione di questa trasformazione epistemologica che aiuta a comprendere – e quindi abitare – i **format** tecnoculturali del nostro presente.

1 R. Maragliano, **Il disegno. Schizzo per una genealogia mediale**, in V. Bruni, S. Socci, F. Speroni (a cura di), **Il disegno dopo il disegno. Le molte vite di un medium antico**, Pisa University Press, Pisa 2013, pp. 123-129.

2 N. Bourriaud (2009), **Il radicante**, postmedia, Milano 2014.

3 G. Didi-Huberman (2000), **Storia dell'arte e anacronismo delle immagini**, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

4 A. Abruzzese, **Sunrise: A song of Two Humans**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...** cit. pp. 13-22.

5 F. Speroni, **Joker was here: per una mediologia del disegno**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...** cit. pp. 181-191

6 M. Cianchi, **Disegni americani. Willem de Kooning, Robert Rauschenberg, Robert Morris**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...** cit. pp. 49-56

7 G. Fiorentino, **Il disegno luminoso del mondo. Robert Rauschenberg e la fotografia**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...** cit. pp. 57-63.

8 L. Vecere, Piero Manzoni, **Il "disegno" senza referente / Giulio Paolini, la prospettiva senza oggetto**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...** cit. pp. 209-216.

9 N. Bourriaud, **Il radicante**, cit. p. 102 e sgg.

10 P. Lévy (1994), **L'inteligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio**, Feltrinelli, Milano, 1996.

11 C. Subrizi (a cura), **Baruchello e Grifi. Verifica incerta. L'arte oltre i confini del cinema**, Derive Approdi, Roma, 2004. Rimando anche al concetto di "sperimentalismo" proprio del "Gruppo '63": F. Muzzioli, **Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura**, Odradek, Roma, 2013.

12 D. Joselit (2013), **Dopo l'arte**, postmedia, Milano 2015.

13 C. Sini, **Alle origini ancestrali del disegno**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...**, cit. pp. 165-169.

14 M. Carboni, **Il pensiero del disegno. Mythos, Ratio, Furor**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...**, cit. pp. 41-48, avvia la sua riflessione concentrandosi sulla forza della "memoria", proiezione in assenza di referente, che riscontra nel mito di Butades, variante anch'essa del desiderio di presenza e del terrore dell'assenza.

15 S. Iaconesi, **Remixing the dots. Disegno memetico ed evoluzione culturale**, in Bruni, Socci, Speroni, **Il disegno...**, cit. pp. 93-103

16 Per una disamina articolata del lavoro di Baruchello rimando al catalogo della mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (dicembre 2011- marzo 2012): A. Bonito Oliva, C. Subrizi (a cura), **Baruchello. Certe idee**, Electa, Milano, 2011.

17 Vedi l'intervista di C. Camoni a M. Tagliaferro, su "Flash Art online.it", dove tornano alcuni degli spunti che l'artista ha argomentato nella sua relazione a StARTpoint il 5 dicembre 2014. Rimando anche al laboratorio tenuto dall'artista presso il museo Leonardiano di Vinci, <http://www.museoleonardiano.it/ita/eventi-e-mostre/in-corso/detail?eventId=116>.

18 J. Derrida (1986), Antonin Artaud. **Forsennare il soggettile**, a cura di A. Cariolato, Abscondita, Milano, 2005.

19 <http://www.doppiozero.com/materiali/sala-insegnanti/senza-disciplina>

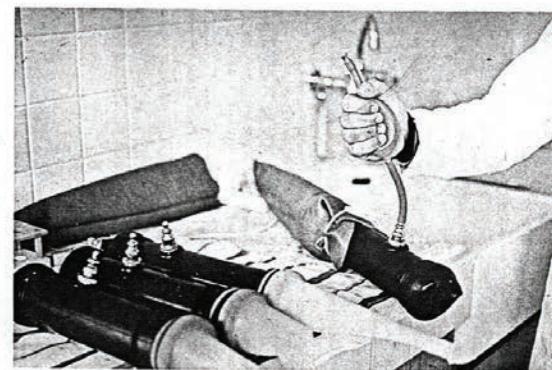
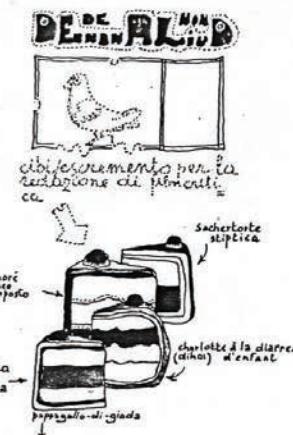
20 M. Serres, **Il mantello di Arlecchino. Il terzo istruito: l'educazione dell'era futura**, Marsilio, Venezia, 1992

Gianfranco Baruchello  
con Franco Speroni e Carla Subrizi







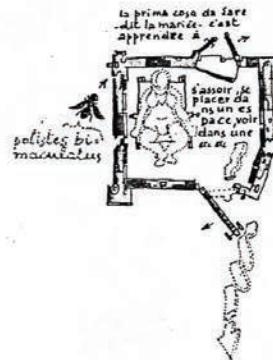
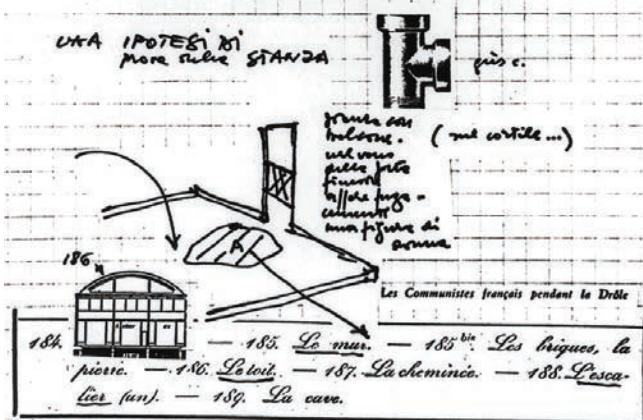


2) Preparazione delle vagine artificiali.

1 - CAMPO LUNGO, inquadratura obliqua e capovolta.  
Case e tetti. Alcune case prima sono poco evidenti,\* poi assumono maggiore consistenza fotografica,\* e successivamente dissolvono; altre compaiono in sovrapposizione.



The Duchamp family home in Blainville, France, c. 1890-1900.



Pagina 62 dall'alto Lata-Sadhana, 1979, china, smalti industriali su cartone. 23 x 32 cm.	36 x 51 cm. Pagina 63 dall'alto Progetto grafico, 1968, disegno, collage.
Giardino di Ludwig, 1983, china, smalti industriali su cartone.	Pagina tratta dal libro "L'altra Casa", Editions Galilée, 1979.

# Disegnare è vedere meglio La copia come strumento analitico



## Luca Bertolo

Appunti per il talk all'Accademia di Belle Arti di Firenze, 13/12/2012 (cfr power point/pdf con immagini)

Intro: io sul binomio disegnare-vedere e Loris sul "disegno come diagramma aperto".

Disegnare è un modo speciale di vedere, forse la forma più raffinata e complessa che possiamo sperimentare con il minimo dei mezzi.

Cosa vediamo quando guardiamo?

### 1. da Terror, 2001

A questa domanda sono arrivato mentre, cercando di rispondere ad altre, mi sono immerso nel disegno di copia. Niente interpretazione, mi dicevo, solo "semplice", "passiva" copia...

Da quel momento non ho più smesso di pormela, quella domanda:

Cosa vediamo quando guardiamo?  
Che significa dare attenzione a qualcosa?

Due parole su "terror"...

### 2. da Terror, 2001

### 3. da Terror, 2001

Perchè la copia o riproduzione di un'oggetto può interessarci di più dell'oggetto stesso?

Il disegno di copia è un modo di "mettere sotto formalina il soggetto"?

4. disegni originali dia animaletti morti, poi raccolti nella cartella "Composita solvantur", 2007

5. disegni originali poi raccolti nella cartella "Composita solvantur", 2007

Copiare qualcosa con attenzione significa osservarlo "con altri occhi": la qualità dell'attenzione che si sviluppa durante il processo della copia svela un'infinità di sfumature e particolari che altrimenti non percepiremmo: un generico grigio-verde si trasforma presto in una somma di verdi, blu, ocra, del nero. Particolari sempre più numerosi emergono da zone d'ombra

che all'inizio parevano indistinte.. si vedono sempre più cose..

6. soggetto e copia (falena)

7. La pittura ha bisogno...

Anche il disegno naturalmente ha bisogno di tempo. Così, disegnare/copiare qualcosa o qualcuno diventa un'ottima scusa per potersi permettere un lungo tempo di osservazione, in contro tendenza rispetto all'odierno flusso sempre più rapido di immagini (iphone, computer, cinema etc).

### 8. particolare da Terror

Disegnando una sola "cosa", è quella "sola" immagine a diventare nel tempo un insieme complessissimo di strati, livelli, segni, colori..

### 9. copia e soggetto (lucertola)

Una lucertola stecchita, dopo ore che la si disegna - che le si fa il ritratto - è diventata un organismo di una complessità formidabile.

### 10. da Lo stato delle cose, 2003- 2004

Proseguendo nelle mie sperimentazioni mi sono accorto che è l'attenzione stessa che potrebbe diventare il soggetto di un disegno..

### 11, 12, 13. da Lo stato delle cose, 2003- 2004

VIDEO1: Maria Teresa Sartori, I disegnatori, video, loop, 2013 (Galleria Michela Rizzo, Venezia)

Così racconta La Sartori: "Mi è capito di farmi ritrarre dai miei allievi di disegno. E sono rimasta così colpita dal loro sguardo: improvvisamente non si è più percepiti in quanto persona, con il proprio ruolo e carattere, ma si diventa puro spazio, un mero fenomeno fisico. Lo sguardo dei disegnatori è uno sguardo misuratore, al di là del giudizio morale ed estetico"

14. Maria Teresa Sartori, 1 minuto e 15 secondi di sguardo di Roberta

15. Maria Teresa Sartori, 1 minuto e 15 secondi di sguardo di Toni

“Dopo aver ripreso gli allievi mentre disegnavano (vedi video I disegnatori) ho analizzato il ritmo del loro sguardo che va alternativamente sul foglio e sul soggetto. Ho ingrandito ogni singolo volto a grandezza naturale e ho appoggiato un foglio trasparente sullo schermo del computer. Poi ho seguito con un pennarello per un minuto e 15 secondi il movimento di ogni occhio. In questo modo ho registrato in modo piuttosto fedele il ritmo di sguardo di ogni disegnatore. Fedele quanto lo consente l’umana percezione, ovvero i miei occhi e la mia mano. Ho scoperto una serie di cose: indipendentemente dal momento (le riprese video sono state fatte in mesi differenti) e indipendentemente dal soggetto che stavano disegnando, ogni persona mostrava una specie di impronta digitale ritmica. Le configurazioni ritmiche che possono risultare dallo sguardo di ogni singolo allievo sono certamente infinite, ma saranno riconducibili tutte a un certo pattern tipico di quella specifica persona, come si può ben vedere dall’immagine che segue in cui ci sono 4 disegni di due diversi allievi.

#### 16. Maria Teresa Sartori, 1 minuto e 15 secondi

Come dicevo prima riguardo ai miei disegni di minuscoli frammenti, è l’attenzione stessa che potrebbe diventare il soggetto di un disegno..  
Un esperimento simile a quello fatto dalla Sartori l’abbiamo svolto con la mia studentessa Dania Menafra due anni fa proprio qui in questa accademia nel mio corso di Tecniche grafiche speciali.  
L’esperimento – chiamato: Esperimento di mappatura dell’attenzione – ha qualcosa d’impossibile fin dalle sue premesse: Questa volta è il soggetto stesso dell’osservazione a cui si chiede di seguire il percorso dei propri occhi mentre osserva qualcosa, tracciando questo percorso su carta. Dalla relazione di Dania:

“III. Il campo ottico- percettivo, entro il quale l’occhio è libero di vagare, è delimitato da una cornice che caratterizza e localizza il campo. Tale inquadratura vincola lo sguardo ad una determinata ambientazione dai confini ben definiti

e serrati: si tratta di una limitazione concreta e di ordine pratico al fine di conferire al progetto un’impostazione ed una validità scientifica. La cornice, ritagliando un’ambientazione, limita il flusso libero dello sguardo in modo tale da poter controllare con maggior semplicità l’azione coordinata occhio-mano.

IV. Non soltanto lo spazio reale necessita di confini fisici ma, anche il piano del foglio sul quale nasce e muore il gesto istantaneo della mano ha bisogno di limiti, cioè di ostacoli che possano contenere e spazializzare l’irruenza e l’indipendenza del gesto. Pertanto, il piano di disegno è, a sua volta, inquadrato da una cornice delle stesse dimensioni di quella che circoscrive il campo ottico- percettivo. In tal modo, la mano, pur non essendo supportata dalle informazioni derivanti dal guardare il foglio del disegno, scontrandosi con i bordi della cornice è in grado di acquisire una dimensione fisica del campo spaziale su cui agisce che può immediatamente e naturalmente mettere in connessione con il campo ottico messo fuoco dall’occhio”.

#### 17-23 Dania Menafra, Esperimento di mappatura dell’attenzione

“Che cosa sarebbe la visione senza il movimento degli occhi, e come potrebbe questo movimento non confondere le cose, se fosse lui stesso riflesso o cieco, se non avesse le sue antenne, la sua chiarezza, se la visione non fosse già prefigurata in lui?”.

Maurice Merleau-Ponty, L’occhio e lo spirito, 1960

Un’altra artista, la fotografa olandese Rineke Dijkstra ha lavorato sul tema dello sguardo e dell’attenzione di chi osserva: questa volta il soggetto osservato è un’opera d’arte: è un video di una bambina che disegna il ritratto di Dora Maar del 1937 in collezione alla Tate Liverpool. Non si vede mai il quadro né il disegno della bambina: ma solo il suo sguardo rivolto all’opera e il suono della matita sul foglio.

VIDEO2: Rineke Dijkstra, ‘Ruth drawing Picasso’ 2009-10

## CONCLUSIONI

Da un po’ di anni il primo strumento che uno studente d’arte si trova tra le mani è una macchina fotografica o una videocamera. Nella sua apparente facilità, la riproduzione automatica di immagini (su supporto fotosensibile, magnetico o digitale) presenta bensì i classici problemi della composizione (inquadratura) e della narrazione, ma ignora l’intera questione della (ri)costruzione dell’immagine - nel nostro cervello ancor prima che sul supporto (foglio/schermo). Per chi lavora con le immagini senza una tale consapevolezza è alto il rischio di adottare soluzioni banali.

Copia dal vero in forma di disegno - osservazione - attenzione - tracciato (di nuovo un disegno) dell’attenzione. Il disegno è così uno strumento per vedere (o per vedere come vediamo).

Disegnare copiando (vale anche dipingendo o modellando, sebbene con modalità un po’ diverse) è un modo per vedere sempre meglio quello che si sta guardando, per scoprire addirittura quanto è vario e complesso quello che si crede di aver colto con uno sguardo!

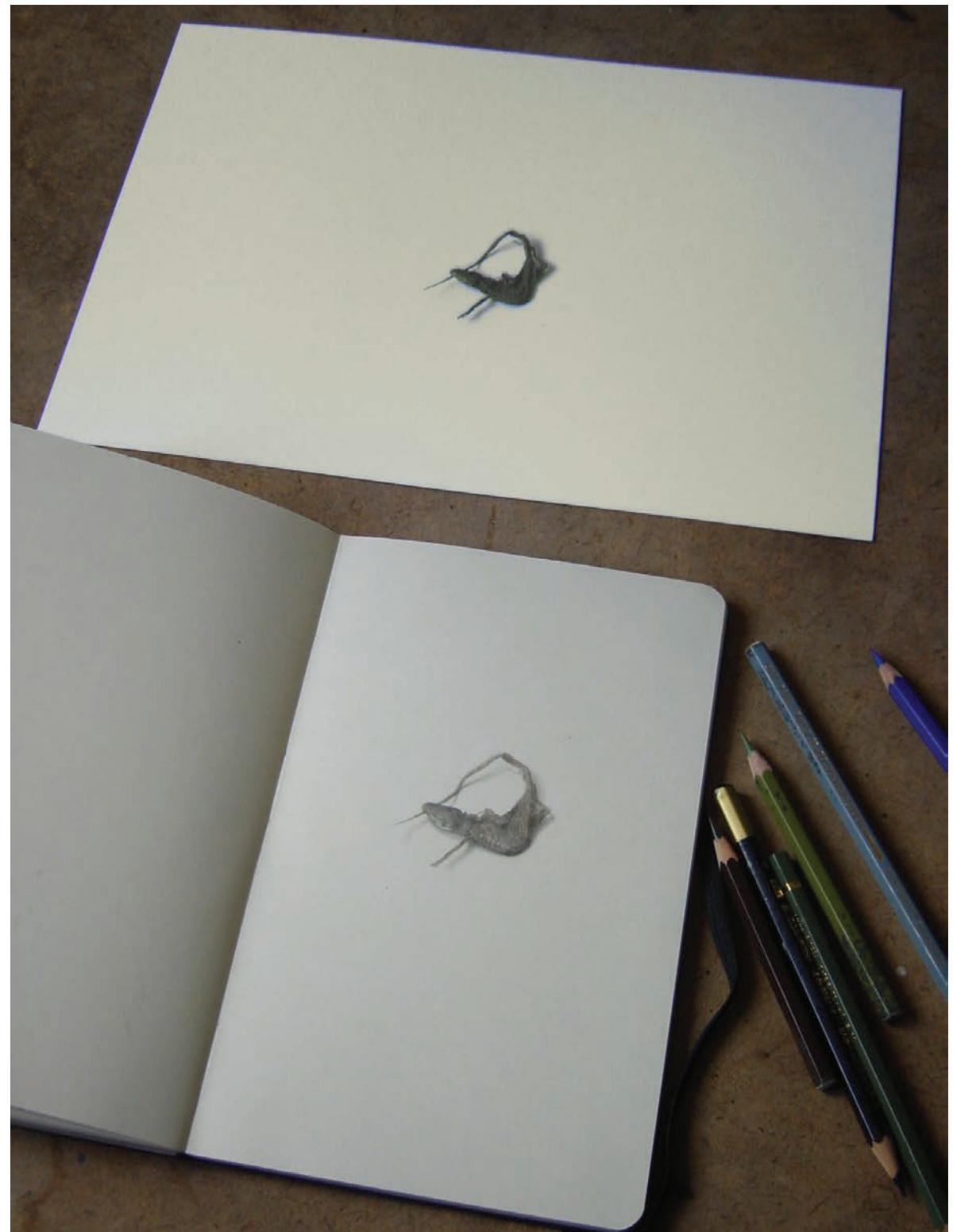
(cfr altri esperimenti con gli studenti: disegnare in assenza di quello che si è visto poco prima, ridisegnarlo avendolo davanti, e poi di nuovo da capo) .

#### 25. (ultima) foglia, 2012-13

Il disegno - in maniera più essenziale della pittura - è legato al gesto: tracciare delle linee significa creare, delimitare, caratterizzare uno spazio fisico (sul foglio) e metaforico (il ritratto del soggetto).

La parola copia e il verbo copiare conservano sempre una vaga accezione negativa (si copia dal compagno di banco; un artista ha copiato l’idea di un suo collega): ma la copia - la mimesi - è anche l’impulso fondamentale che fa sì che un bambino impari a comunicare e ad interagire con gli altri. Copiare - farlo con la massima umiltà - fa bene alla salute.





Pagina 68 Copiando una lucertola morta (documentazione), 2006	Pagina 69, Dall'alto Dalla serie <b>Composita solvantur</b> , 2006-2007, matite colorate su carta, 21x12 cm (particolare);	2001-2002, matite colorate e ritaglio di giornale su carta, 50x35 cm (particolare); dalla serie <b>Terror</b> ,
		2001-2002, matite colorate e ritaglio di giornale su carta, 50x35 cm (particolare); dalla serie <b>Terror</b> ,
		2001-2002, matite colorate e ritaglio di giornale su carta, 50x35 cm (particolare); dalla serie <b>Terror</b> ,
		2001-2002, matite colorate e ritaglio di giornale su carta, 50x35 cm (particolare); dalla serie <b>Terror</b> ,



# Disegno e cinema. Pensieri per una movimentazione delle immagini

Andrea Granchi

Il ruolo del disegno rimane e rimarrà sempre per me determinante. Esso è traccia e conferma del nostro essere al mondo. In particolare il disegno del movimento ovvero l'immagine che da fissa ambisce a muoversi, a variarsi secondo sistemi ripetitivi o motivi ricorrenti, è un tema affascinante che ha radici molto lontane nel tempo. Sulla ricerca e identificazione di questo itinerario evolutivo ho costruito nel 2012 il mio ultimo corso per il laboratorio di Nuovi Linguaggi Espressivi del Biennio specialistico, espletato con la collaborazione e l'ospitalità di FST - Mediateca Toscana. Il tema era l' "Immagine in movimento dalle origini al cinema d'artista". La tesi che attraversava tutte le stazioni di quel percorso era un'idea pressoché inesplorata, quasi una sorta di scommessa: andare a ritrovare le fonti dell'istinto atavico di "catturare" il movimento attraverso l'identificazione di una struttura formale, il riconoscimento di un modulo caratterizzato da ripetizioni, o da alternanze ribattute con una sorta di regolarità geometrica. Ripetizioni queste che stanno poi a monte della pellicola moderna che è fatta di immagini singole della stessa misura, disposte in fila una dietro l'altra. L'idea di una "striscia", di una sorta di percorso di immagini ricorrenti, è un motivo antichissimo. Citai allora le fasce ornamentali di alcuni vasi attici del VI secolo a.C. i cui andamenti decorativi geometrici a "moto perpetuo" avviano lo spettatore ad una lettura orizzontale e alla sensazione del moto. Motivi ondulati o zigzaganti assai ben noti e frequenti fin dall'antichità come il "can che corre"<sup>1</sup> derivavano certamente dall'osservazione dei movimenti della natura, dello scorrere delle acque ad esempio, dalle anse alterne dei fiumi e dei corsi d'acqua. In un'antica tomba del 3000 avanti Cristo sono state trovate, scolpite a rilievo, le sequenze del salto di un animale. Esigenza atavica dell'uomo quindi, fin da epoche remote, la tendenza a raffigurare in cicli di immagini, affiancate o susseguenti, le varie fasi di un racconto o il desiderio di rappresentare le proprie vicende in modo da impegnare lo spettatore-lettore in un lasso temporale. Tutto questo deriva, in sostanza, dall'osservazione attenta dei fenomeni della natura.

Venendo ai nostri tempi, tra i vari movimenti delle avanguardie storiche del primo '900 fu il Futurismo ad avvicinarsi maggiormente alla cattura dell'immagine mobile. I futuristi, come sappiamo, furono tra i primi ad utilizzare il cinema e la fotografia, e molto di ciò che è stato fatto, e si fa oggi, deriva da loro intuizioni e dalla loro capacità di "movimentare" regole apparentemente statiche o rigidamente formalizzate: pensiamo ad esempio all'uso inconsueto di materiali eterogenei per il libro come il metallo, o la liberazione formale della scrittura a stampa a replicare la dizione di un attore recitante, i rumori onomatopeici o gli alti e bassi di un sonoro.

Venendo alla mia personale vicenda artistica negli anni cruciali della mia formazione, intorno alla seconda metà degli anni '60, dominava un clima "Pop" e si avvertiva la forte influenza dell'America che allora governava il mondo. Durante i miei anni d'Accademia mi sentivo però istintivamente più legato ai movimenti europei che percepivo più vicini al mio temperamento evocativo e visionario come la Metafisica e il Surrealismo. Un lavoro di quegli anni è "La fuga"<sup>2</sup> (1967). Nella mia vita poi, fin

da ragazzo, ha avuto un ruolo importante la persistenza della storia sotto varie forme e, da fiorentino, una formazione legata strettamente al disegno. Figlio di un pittore e restauratore che è stato anche uno dei maggiori rappresentanti della scuola fiorentina del restauro<sup>3</sup>, ho vissuto in un ambiente in cui la pittura del '900 conviveva, senza attriti, con il "museo" e la conservazione dell'arte antica. Tra le opere realizzate in quel periodo vi sono i "Tre falsi quadri d'autore" (1970) di cui mostro qui per primo. **Strategia salottiera** un montaggio fotografico ritoccato a mano - allora i sistemi digitali e il computer non esistevano - una sorta di *divertissement* giocato come contaminazione tra l'opera del museo e il desiderio di attraversarla o riviverla con intrusioni e contaminazioni contemporanee. In quel caso il gruppo di cinesi in bianco e nero all'interno del dipinto a colori in stile Biedermeier. Utilizzai questa immagine anche come scenario di alcuni brevi episodi del mio film animato **Cosa succede in periferia** del 1971. Anche **Inciampo nel fiammingo** è un gioco di montaggio in cui tutto è costruito e ritoccato a mano. In quel momento, agli inizi degli anni '70, ero molto interessato a "demitizzare", a provocare, in sostanza, una "azione" eroicomica all'interno di una struttura "sacrale" quale quella di un antico "capolavoro".

In **Divergenze sull'impressionismo** posì all'interno del famoso quadro impressionista di Claude Monet, "**La neve ad Argenteuil**", una rissa tra guardie cinesi e soldati russi. Opera questa che, esposta in una mia recente antologica alla Pinacoteca Civica di Volterra, ha molto irritato un visitatore francese che non ha compreso l'ironia e il paradosso di quell'"intrusione" che vedeva segni o segnali della contemporaneità di quegli anni intromettersi e "agire" in un dipinto di un secolo prima. In questi lavori, sull'onda di coeve manovre di animazione con l'utilizzo di frammenti ritagliati, sagome, oggetti disparati, fatti interagire nei miei film d'artista, cercavo di inserire a sorpresa un movimento, una **vicenda eccentrica e improbabile** all'interno di icone intoccabili e ritenute immutabili, della storia dell'arte.

Un altro impiego del **disegno-movimento** su cui lavorai molto nel decennio '70-'79 era legato ad un lavoro fotografico svolto prevalentemente in camera oscura. Il prodotto finale di tali ricerche giocate sulla tecnica dell'ingrandimento fotografico su carta da pellicola negativa, rientra nel ciclo di lavori sotto il titolo di **Teoria dell'incertezza**. Tale ciclo comprendeva film in super 8 e 16 mm, sequenze di foto spesso ritoccate a mano o con l'aggiunta di scritte e ingrandimenti su tela di varia dimensione. Un esempio è **Svolazzo**, un ciclo di sette tele emulsionate variamente componibili con un "disegno fotografico" che non è altro che la traccia del trascinamento di un unico negativo raffigurante un angelo di Carlo Dolci ottenuto direttamente in camera oscura muovendo intenzionalmente la carta sensibile sotto l'ingranditore fino al compimento della traccia desiderata. Un rapporto dunque non statico ma dialettico con la "memoria" dell'arte, una relazione non passiva ma attiva con l'opera del museo, vissuta come qualcosa, in un certo senso, da "adoperare" creando con essa un dialogo vivo e spesso imprevedibile. I materiali li sviluppavo da me in un piccolo gabinetto

fotografico nello studio, muovendo la carta sotto il proiettore, oppure, all'inverso, tenendo ferma la carta e imprimendovi sopra decine e decine di negativi fino ad ottenere una o più immagini che erano la summa di sovrapposizioni multiple. Quel che veniva fuori era una sorta di "cronofotografia" o di accumulo di immagini, a creare una sequenza pressoché infinita, interrotta solo da una scelta o da un atto finale di chiusura (1977-78). Un altro esempio di questo impiego fotografico, che allude pur tuttavia ad una specie di protocinemografo manuale, è un libro d'artista di 62 foto originali "da far scorrere tra le mani" con l'immagine di una sedia in bianco e nero. La serie parte da un punto nero. Dietro al bianco e nero c'è l'idea del segno, della scrittura, del chiaroscuro, di tutte le vastissime categorie implicite nel disegno. Quest'opera, che si avvale dello strumento fotografico e che si intitola "**Le menigi della memoria**", non è altro che una scrittura mobile attivata tramite un gesto delle mani. Mi piaceva che il lavoro non si formalizzasse in modo statico e che il ruolo generalmente passivo spettatore-opera fosse superato.

Tra i lavori che documentano queste mie ricerche vi sono il **Cristo componibile** del 1969-70 e il **Mare con ombra** dello stesso periodo un lavoro giocato sull'idea del facsimile e dell'imitazione (o sostituzione) della materia acqua / aria / pietra che ho suddiviso in una specie di teatrino di fotogrammi affrontati da smontarsi e ricostruirsi ogni volta. Le energie e le problematiche sulla natura e sulla società post '68 erano strettamente presenti in questi lavori. Lavoravo molto anche sugli elementi di discontinuità nell'immagine fissa e nella sua ripetizione. Il **Disegno a tre dimensioni** del 1969 ha questi caratteri. L'icona scalare e ripetuta in positivo-negativo del **S. Sebastiano** trafitto da una freccia del Sodoma, crea una sorta di pseudo architettura con motivi affrontati ciclici e speculari. L'opera fu esposta ad "Arte Party"<sup>4</sup> una interessante esposizione collettiva di nove giovani autori<sup>5</sup> più un industriale-artista-mecenate, che aprì il decennio degli anni '70 e che attende ancora di essere studiata con la necessaria attenzione. Molti degli artisti che vi parteciparono diverranno infatti, negli anni successivi, e in vari campi, punti di riferimento del panorama artistico anche internazionale.

Nei cicli teorici e operativi di **Teoria dell'incertezza** convergono molti elementi in parallelo: dalla prassi che prevede la sovrapposizione di decine e decine di negativi fin quasi ad una sorta di annullamento o di trasformazione dell'immagine estrema ottenuta, che diviene qualcos'altro proprio attraverso il procedimento di moltiplicazione, si arriva fino alla tesi del possibile movimento dell'oggetto immobile. In "**Morte del movimento**" (1974) o in "**Della presenza**" (1975, film oggi perduto), la presenza e assenza di una mobilità all'interno del fotogramma, la stasi dell'immagine immobile in cui si intromettono all'improvviso concentrazioni di movimento ottenuti con il sistema "stop motion" a "single frame", alludono alla caducità del vissuto destinato a lasciare comunque un segno sensibile, come traccia d'immagine, nella memoria. La tesi estrema che mi premeva nel ciclo di **Teoria dell'incertezza** era però quella di rendere mobili oggetti immobili. Su questa linea si collocano le installazioni per "**Camere incantate**" (1980)<sup>6</sup> e per la triennale di Milano

(1981)<sup>7</sup> con proiezione di immagini con pellicola graffiata a mano sopra delle maschere di gesso o delle sculture.

Desidero quindi concludere questo breve excursus attraverso alcuni decenni di mie ricerche con il film **Teoria dell'incertezza** del 1978, uno dei lavori centrali dell'omonimo ciclo. Questo è un lavoro basato sulla capacità, attraverso un gioco di luci e di distorsioni meccaniche dell'immagine, di creare **movimento** all'interno di una scena in cui, in realtà, tutto è perfettamente immobile, e sull'imprevedibilità del rapporto stasi-dinamismo. E' una operazione anche sulla non passività dello spettatore e sulla necessità della sua attenzione che deve essere dichiarata appunto attraverso la produzione di un suono o di un rumore. Il film della durata di 6 minuti è muto ma prevede quindi, ad ogni cambio di marcia dell'immagine, un "sonoro" improvvisato dai presenti.

Le sempre differenti risposte degli spettatori in occasioni delle ormai molteplici proiezioni di questo film contribuiscono a creare anch'esse una traccia sempre nuova, documentata dalla stessa registrazione dell'evento. Il **disegno del movimento** quindi passa anche attraverso il suono. Il suono in effetti, se si guarda la colonna ottica di una pellicola cinematografica, è un vero e proprio diagramma grafico, una scrittura appunto. La proiezione di stasera si porrà quindi come ulteriore e inedita "traccia" di un **disegno mobile** che si dipana ormai, per me, da ben oltre quarant'anni.

1 Questo motivo a greca frequente nelle bordure dei tappeti turchi e caucasici, più raramente in quelli persiani è un motivo presente anche nell'architettura romano-ellenica, nella tradizione egiziano copta e nelle espressioni artistico-mitologico-religiose cinesi.

2 Opera realizzata nel 1967 risultò vincitrice del Premio Stibbert per la pittura 1971 ed è oggi esposta presso il Museo Novecento di Firenze.

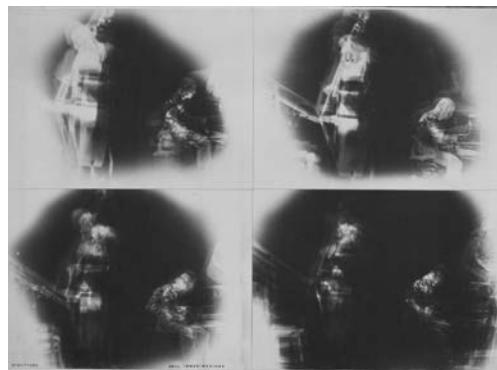
3 Vittorio Granchi, Firenze 1908-1992. [http://it.wikipedia.org/wiki/Vittorio\\_Granchi](http://it.wikipedia.org/wiki/Vittorio_Granchi).

4 Arte-Party-Party Arte, a cura di Alfredo Picchi, Hotel Carlton, Firenze dicembre 1969 gennaio 1970. Per l'occasione fu pubblicato un catalogo autogestito dagli artisti e una cartella di incisioni originali prodotta nella stamperia di Giuseppe Gattuso.

5 Gli artisti erano: Giuseppe Gattuso, Giovanni Ragusa, Renato Ranaldi, Ermanno Manco, Remo Salvadori, Alessandro Coticchia (oggi Sandro Chia), Andrea Granchi, Raffaele, Antonio Infantino. L'imprenditore-artista e organizzatore era Alfredo Picchi.

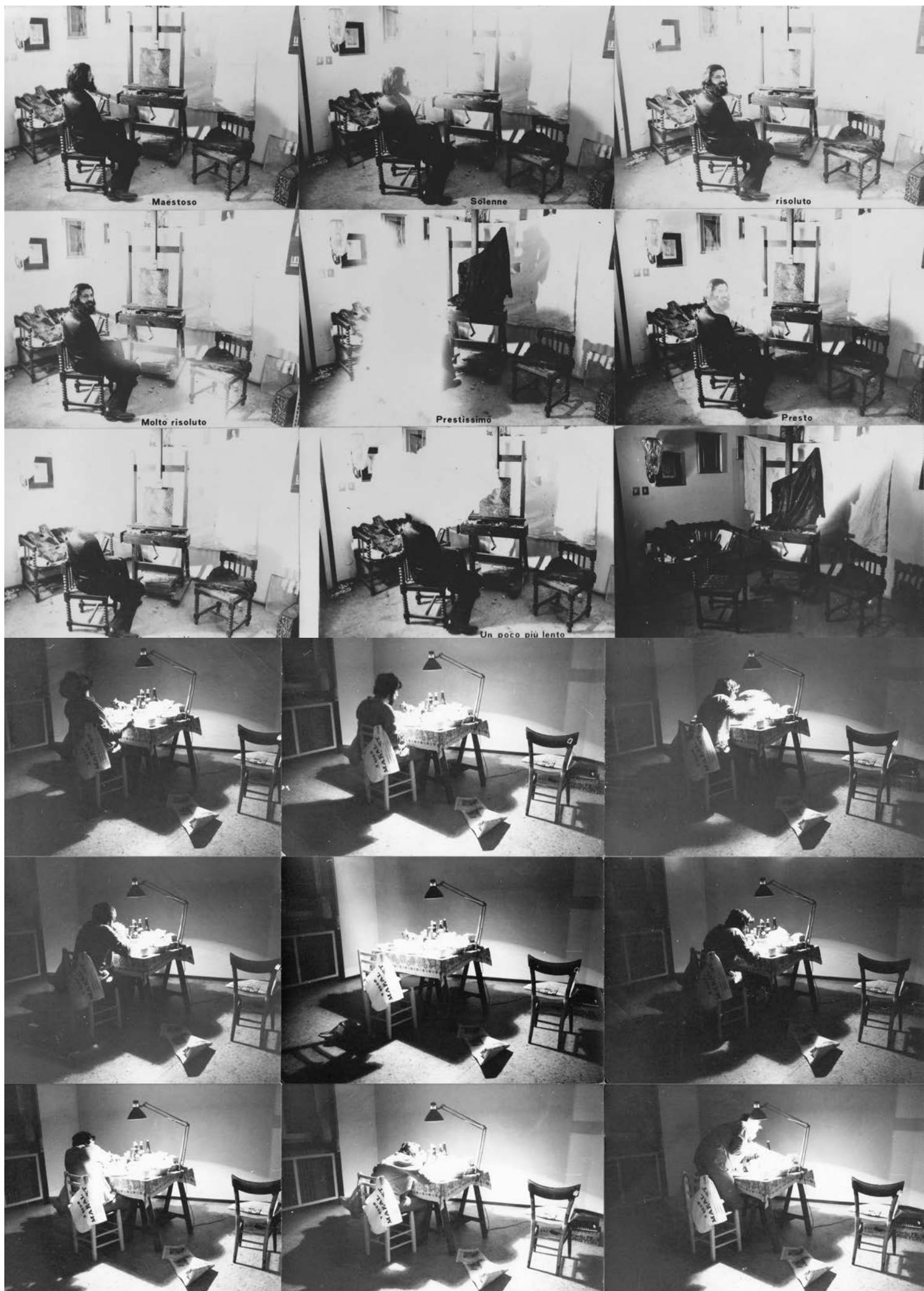
6 Camere incantate, a cura di Vittorio Fagone, Palazzo Reale, Milano, 1980. Una delle installazioni filmiche di Andrea Granchi realizzate in quell'occasione, **Allegro e Pensieroso** fu ricostruita nel 2004 al Museo Pecci di Prato per "Cinema d'artista in Toscana" a cura di Silvia Lucchesi.

7 Per "Forme scenografiche della televisione Italiana" a cura di Vittorio Fagone, l'installazione di Andrea Granchi **Il Creativo e l'Epigono**, prevedeva due grandi maschere in gesso in un boccascena, animate da proiezioni radenti di materiali filmici manipolati e proiezione frontale di diacolor a ciclo continuo.



Dall'alto, da sinistra  
Mare con ombra, costruzione, 1970;  
Svolazzo, 1978;  
Eroismi pittorici, da  
Discorso teorico della  
Pittura, 1974-75;  
La struttura dell'immagine, 1975;

Pagina 74. Dall'alto  
Modalità creative, da  
Discorso Teorico della  
Pittura;  
Sequenza preparatoria  
per Della presenza



# Herzog: la caverna dei disegni dimenticati

Stefano Socci

Un morbido dolly porta la cinepresa in alto per svelare, al di là di una vigna ben curata, le rupi candide che serrano il fiume Ardèche, nella Francia meridionale. Sono queste le prime inquadrature di *Cave of Forgotten Dreams* (2010), un eccellente documentario di Werner Herzog realizzato intorno e dentro una grotta dove, poco prima del Natale 1994, tre esploratori, tra cui Jean Marie Chauvet, «avrebbero compiuto una delle maggiori scoperte della storia della cultura umana». La voce fuori campo del regista funge da modesto contrappunto per immagini che parlano da sole. All'inizio la grotta, nonostante la bellezza, non sembra niente di speciale, poi rivela molti disegni di animali tracciati sulle rocce bianche. Sigillata da una frana per ventimila anni, la caverna, quattrocento metri di lunghezza, conserva integri disegni di bisonti, cavalli, cervi, leoni delle caverne, mammut, orsi spelei, rinoceronti, stambecchi e uri. Alcuni disegni risalgono a 32.000 anni fa: sono le pitture più antiche mai rinvenute, «oltre il doppio rispetto alle altre». La cinepresa scivola lungo le pareti, mostrando i disegni: alcuni contorni sono riempiti con la polvere di carbone, altri no.

Dopo il prologo, il regista spiega di essere entrato nella Grotta Chauvet all'inizio della primavera 2009, avendo ottenuto dal Ministero della Cultura il permesso di filmare le pitture murali. Chiusa da una porta blindata, come il caveau di una banca, la grotta è per Herzog «l'istantanea ibernata di un frangente», una dimensione temporale «incapsulata». Guidati da Jean Clottes, il primo scienziato che ispezionò la grotta pochi giorni dopo la scoperta, i quattro membri della troupe scendono con un'attrezzatura da speleologi, percorrono un sentiero obbligato tra le stalattiti e le stalagmiti, possono lavorare per un'ora al massimo e usare solo tre pannelli luminosi alimentati da una batteria. La modalità stessa delle riprese si configura come una piccola avventura, in perfetta consonanza con la poetica del regista tedesco.

Nella prima sala si trova una collezione di impronte rosse fatte con il palmo della mano, d'autore unico perché si nota in tutte il mignolo leggermente storto. Sul terreno si scorgono teschi di animali, alcuni ricoperti dal sedimento calcareo e simili a porcellane. Prima della frana, la sala era probabilmente illuminata

dal sole, e i disegnatori primitivi hanno preferito lavorare all'interno, «nei punti più bui». Le opere appartengono a vari periodi temporali; lo stupore di Herzog è anche il nostro: «I dipinti hanno una tale freschezza che all'inizio si dubitava della loro autenticità». Il regista, giunto davanti al "pannello dei cavalli", il più famoso della grotta, spiega che proprio lì sotto scorre l'acqua e gli animali, dipinti tutt'intorno, sembrano intenti ad abbeverarsi. Herzog cerca di immaginare i paleolitici all'opera, il gioco d'ombra e di luce prodotto dalle torce, concludendo che così, forse, avevano la sensazione di vedere le figure in movimento.

Alcuni quadrupedi sono forniti di zampe accessorie. Commenta il regista: «Notiamo che gli artisti hanno dipinto otto gambe a questo bisonte, simulando un movimento, quasi una forma di protocinema». Le pareti, inoltre, non sono piatte ma hanno una dinamica tridimensionale «con cui gli artisti interagivano». Il regista quindi paragona i disegni a «fotogrammi di un film d'animazione».

Herzog non sfugge alla tentazione di interpretare il passato con i filtri del presente e della cultura, e insieme riflettere sull'essenza del disegnare (sia con i pigmenti sia con la luce), soprattutto quando due uomini della troupe si mettono in posa davanti alla cinepresa, mostrando una riproduzione del "pannello dei cavalli", mentre alle loro spalle vediamo le pareti coperte di altre figure animali. L'autore è fuori e dentro la propria opera (argomento caro anche a Pasolini), e tale riflessione adombra un percorso conoscitivo assimilabile all'allegoria platonica della caverna. Nell'antro descritto dal filosofo antico, alcuni prigionieri, incatenati fin dall'infanzia, volgono le spalle a un grande fuoco; tra loro e il fuoco si trova un muro basso e, dietro di esso, uomini che sorreggono statue di legno e di pietra. Le statue sono più alte del muro. Il fuoco proietta sul fondo della caverna soltanto le ombre delle cose: ai prigionieri è negata, quindi, la visione della realtà originaria. Se questo è ciò che a tutti viene concesso sapere del reale, la metafora di Platone può legittimamente applicarsi anche al cinema.

Nella sala buia, forzati a guardare il "fondo della caverna", gli spettatori sono come prigionieri incatenati e possono scorgere sullo schermo i riflessi della realtà, prodotti dal "fuoco" che si trova nella cabina di proiezione.

A un regista, la Grotta Chauvet sembra, perciò, il luogo ideale per discutere il tema della conoscenza tramite le arti figurative, una conoscenza baluginante e intuitiva. Herzog muove le luci cercando di imitare il movimento delle torce paleolitiche: il sonoro riproduce il battito del cuore, che si avverte distintamente nel silenzio della caverna. Battito integrato dalla voce fuori campo: «Queste immagini sono ricordi di sogni a lungo dimenticati. Questi battiti sono i loro o i nostri? Saremo mai capaci di capire le visioni degli artisti oltre un tale abisso temporale?».

Dall'interno il discorso torna all'esterno del corpo della caverna, al cosiddetto Pont d'Arc, l'arco di pietra bianca che sovrasta il fiume: «Un'aura melodrammatica avvolge questo paesaggio. Potrebbe uscire da un'opera di Wagner o da un dipinto romantico tedesco. È questa forse la connessione che ci unisce?». E il regista aggiunge: «Questo inscenare il paesaggio come un evento operistico non è proprio soltanto dei romantici. Gli uomini dell'età della pietra forse avevano un simile sentire dei paesaggi



interiori». Lo studioso Jean-Michel Geneste, davanti alla cinepresa, ipotizza che il Pont d'Arc fosse, per i paleolitici, «il punto di riferimento dell'immaginazione per le storie che poi avrebbero influenzato la comprensione del mondo», forse «proiettavano le loro ombre» sulle figure degli animali dipinti. Herzog inserisce, come esempio, il brano in bianconero in cui Fred Astaire danza davanti alla propria ombra ingigantita. Gli fa eco Geneste: «La rappresentazione primaria infatti consiste in una parete bianca con dietro un'ombra nera».

Il documentario, fin qui piuttosto coerente con l'atmosfera abituale dei film di Herzog, assume poi un aspetto didattico e più tecnico, quello di una lezione-investigazione audiovisiva, spostando l'attenzione sul teschio dell'orso speleo, che in migliaia di anni la calcite ha avvolto e trasformato in scultura. Pare che la grotta fosse usata unicamente per dipingere e, forse, per allestirvi delle cerimonie. Gli archeologi Tosello e Fritz spiegano quindi che sulle rocce compaiono graffi di unghie d'orso risalenti a 40.000 anni fa (prima fase della grotta); poi appaiono i disegni fatti con un bastone, poiché tracciati a due metri e mezzo d'altezza (seconda fase); infine le pareti vengono scorticcate, arrivando al bianco della roccia su cui sono disegnati gli animali (terza fase).

Viene analizzato il "pannello dei cavalli", che sembra opera di una sola mano. Le figure hanno un moto circolare e gli animali sono riempiti di nerofumo per creare il contrasto con il candore della parete. Fritz: «È come un dipinto da cavalletto. Hanno manipolato la superficie e mescolato i materiali al fine di creare un effetto molto marcato». Herzog: «Alcune figure sovrapposte sono state disegnate a quasi 5.000 anni di distanza. La sequenza e la durata a livello temporale sono per noi inconcepibili. Noi siamo prigionieri della Storia, loro non lo erano».



Nonostante l'indeterminatezza del tempo e l'anonimato degli artisti, la loro perizia è indiscutibile. L'analisi di un disegno, in cui il contorno del leone femmina è inscritto in quello del maschio, suscita l'impressione che si tratti di un solo carnivoro in movimento. L'osservazione del "pannello dei cavalli" mostra, poi, un'«acuta conoscenza del mondo animale» e Herzog, notando che gli equini stanno nitrendo, sottolinea come le immagini suggeriscano anche un suono, e torna all'idea del protocinema. Infine la troupe documenta l'unica rappresentazione di un essere umano trovata nella grotta. Su una roccia conica che scende dalla volta, un bisonte eretto abbraccia un corpo femminile arcaico; uno studioso che accompagna la troupe non può esimersi dal confrontare questa pittura con la serie dedicata al Minotauro, eseguita da Picasso 30.000 anni dopo.



La conclusione del documentario è decisamente antropologica, riservata agli usi e costumi dei paleolitici, con l'eccezione di una roccia, simile a un altare, su cui, nel remoto passato, qualcuno ha deposto un teschio d'orso. Il poscritto è totalmente creativo. Herzog si reca in una centrale nucleare sul fiume Rodano, distante dalla grotta solo trentacinque chilometri, dov'è stata ricreata una biosfera tropicale, con vegetazione lussureggiante e molti coccodrilli: la voce fuori campo del regista commenta che, in tale giungla indotta, i nuovi nati sono tutti albini. Se di abisso temporale si parla, quei coccodrilli candidi, pigramente fluttuanti nelle acque accoglienti prodotte dal tepore radioattivo, certamente non stonano con i suggestivi disegni rinvenuti nell'ambiente della Grotta Chauvet, protetto e mantenuto integro dalla chiusura ermetica.\*



\* Il brano è tratto da un saggio più articolato, dal titolo *Forme del disegno nel cinema*: Greenaway, Herzog, Tornatore, pubblicato nel volume *Il disegno dopo il disegno*. Le molte vite di un medium antico, a cura di Valeria Bruni, Stefano Socci e Franco Speroni, Pisa University Press, Pisa, 2013, p. 171.

# Disegno e riflesso. Appunti per una pratica.

Raffaele Di Vaia

Il disegno come riflessione di se stesso. riflessione intesa come rappresentazione speculare del reale. E quindi virtuale, irreale, non fruibile se non attraverso lo sguardo, l'occhio. Occhio come punto di vista, inquadratura, prospettiva. Prospettiva come rappresentazione bidimensionale di una percezione tridimensionale. Quindi nuovamente il disegno.

Il disegno è uno strumento che impone astrazione, memoria e percezione della spazialità, dove quindi il punto di vista diventa fondamentale per la costruzione.

Ogni minima variazione del punto di vista costringe il disegnatore a costruire una nuova rilettura della realtà.

Il frottage si pone come punto limite dell'astrazione grafica del disegno, eliminando ogni distanza tra il soggetto e la sua narrazione così che la prospettiva, come traduzione grafica del volume, si annienti in favore di un disegno autonomo, che non rappresenti più la forma ma che sia esso stesso forma, in un tentativo di appropriazione di funzioni non sue.

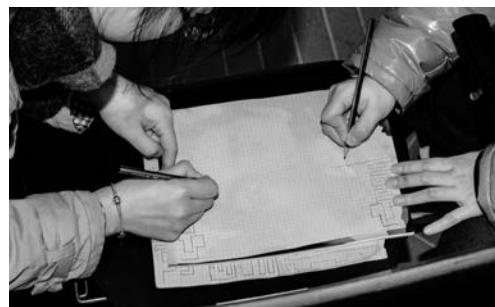
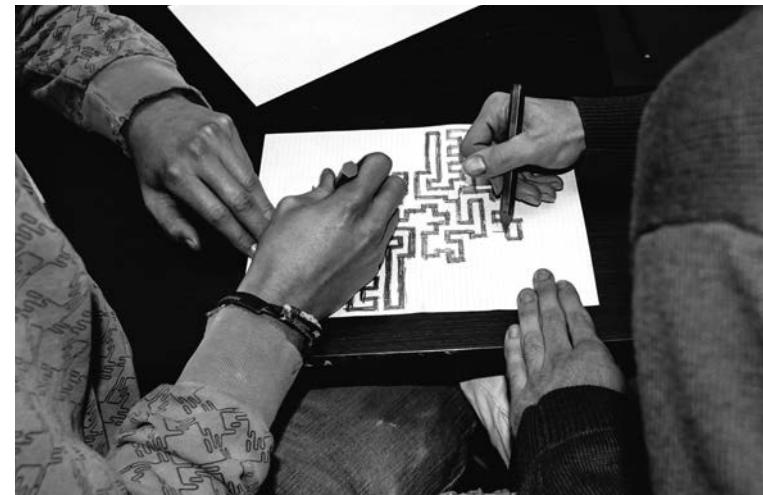
Il disegno diventa paradosso.

Paradosso che si conferma all'interno di un campo di azione bidimensionale prestabilito (scelto o trovato) dove il disegno diventa traccia di un percorso monodimensionale. L'azione di tracciamento, tramite il disegno, nel tentativo di mappare l'intero campo, è messa in discussione dai pregiudizi (competenze + aspirazioni + necessità + distrazioni) del disegnatore che provocheranno la presenza di elusioni involontarie e definitive.

Come in un gioco/rompicapo la necessità di colmare le mancanze è la spinta propulsiva per affrontare nuovamente il percorso da un punto di partenza/vista diverso. Il nuovo tentativo si dimostra, come il precedente, altrettanto complesso e non risolutivo, colmando le precedenti elusioni ma al contempo creandone di nuove.

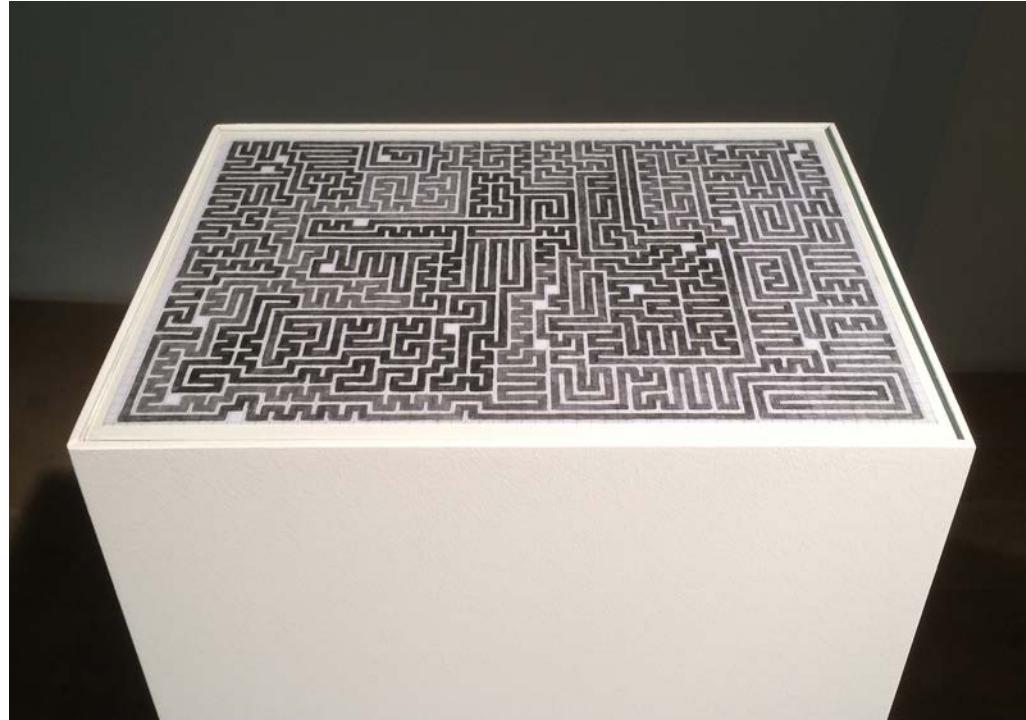
In una visione bidimensionale Il prodotto sarà l'illusoria percezione labirintica di un circuito, che per sua natura sarà senza ingresso né uscita e quindi di ambito esclusivo del "costruttore".







Dall'alto  
Disegno, 2011, frottage,  
grafite su carta Canson,  
80 x 70 cm;  
Ottavo tentativo di circui-  
to completo su superficie  
definita: concluso con  
venti elusioni involon-  
tarie e definitive, 2014,  
disegno, grafite su carta  
quadrettata, legno, vetro  
110 x 31 x 22 cm



# Niente di personale. Per Fabio Cresci, informa di introduzione.

Laura Vecere

Questa sera ho il compito di presentare l'artista Fabio Cresci, sia a chi già lo conosce sia a chi non lo conosce ancora. A tal fine ho pensato di seguire una procedura indiretta ricorrendo ad un antico stratagemma: mi sono servita di una sorta di frontespizio come quelli in uso negli antichi trattati del Sei e Settecento. I frontespizi consistevano in figurazioni compendiare in cui erano racchiuse le principali teorie sviluppate nella trattazione teorica contenuta del testo, ma, invece di una sola immagine, ne prendo in prestito tre da altri artisti e, per loro tramite, cercherò di dire qualcosa che riguarda Fabio Cresci.

Al centro dell'attenzione desidero porre il tema della rassomiglianza in arte insieme alla posizione dell'io dell'artista (sono temi molto vasti e complessi, ma qui li trattiamo all'osso) prendendo perciò l'immagine che li comprende entrambi: l'"autoritratto".

L'evidenza monolitica implicita nel termine autoritratto presenta qualche problematica nella lettura delle immagini che vi propongo.

Giorgio de Chirico, ad esempio, ha prodotto moltissimi autoritratti, semplici e doppi. Autoritratti insieme alla propria madre, al fratello Savinio, con il busto di Euripide; oppure con un altro sé stesso come statua, sé stesso con la propria ombra, seguiti poi da una serie di autoritratti in costume... C'è però un lavoro del 1913 che esula da queste tipologie. In esso compaiono due piedi di marmo insieme ad un uovo e una figura cilindrica, vagamente somigliante a un flauto, disposti sopra un asse inclinato verso l'alto e proteso verso un cielo blu attraversato da due rosse ciminiere, mentre, sulla parete che chiude a sinistra la scatola prospettica, campeggia un'enigmatica X. L'artista è assente. In sua vece è presente un paesaggio metafisico. Tuttavia de Chirico colloca quest'opera nella categoria dell'autoritratto. Come a dire che l'artista coincide con il suo stesso modo di guardare, con la sua visione.

Il secondo esempio è *Autoritratto* (1968) di Giulio Paolini (e Paolini dichiara più volte l'importanza per lui dell'eredità di de Chirico). Il lavoro di Paolini si appropria di un autoritratto con paesaggio del Doganiere Rousseau realizzato 1889-90, e riproduce il Doganiere a mezzo busto con la tavolozza e il cielo attraversato da lunghe striature di nuvole, mentre l'ambiente parigino che gli faceva da sfondo, lo sostituisce con un collage fotografico. Il collage mostra una folla festosa di amici, artisti e critici d'arte contemporanei di Paolini (Carla Lonzi, Lucio Fontana, Pietro Consagra, Carlo Giulio Argan, Luciano Fabro, Alighiero Boetti ecc.) collegati da un comune interesse per l'arte, anche se con prospettive e competenze diverse.

La domanda è la stessa di prima: di chi è l'autoritratto? Del Doganiere Rousseau? Di tutti i presenti compreso il Doganiere? È da riferire a Giulio Paolini che però è l'unico a mancare dal gruppo? Potrebbe anche essere un autoritratto dell'in sé dell'arte. Il punto è che tutte le ipotesi avanzate sono soddisfatte dall'immagine. Tra esse non c'è contraddizione, così come non c'è contraddizione tra titolo al singolare e la pluralità della folla.

L'artista è assente, sostituito da altri volti, da altri artisti.

La terza e ultima immagine che vi propongo è presa da un lavoro di Tobias Rehberger del 1995, posteriore di quasi un trentennio al lavoro di Paolini. L'opera si presenta come un piacevole insieme eterogeneo di vasi ricolmi di fiori disposti su plinti di altezze variabili. Cosa dicono questi vasi così diversi l'uno dall'altro? Potrebbero suggerire una propensione dell'artista verso il design, oppure essere il frutto di una operazione di tipo socio-relazionale. Oppure nessuna delle due cose. Ho citato Paolini perché il lavoro di Rehberger è nuovamente un ritratto di gruppo. Il gruppo ora è aggiornato agli artisti della generazione di Rehberger. Ci sono i fratelli Jak e Dinos Chapman, William Kentridge, Olafur Eliasson, Wolfgang Tillmans, Jorge Pardo ..... (tra i vasi ha inserito in seguito ritratti di altri artisti e anche il proprio autoritratto.) Dopo aver interpretato le varie identità artistiche in forma di vaso, Rehberger , senza rivelarne le motivazioni, ha chiesto a ciascun artista di portare il fiore preferito. L'incontro tra la tipologia dei fiori scelti e la forma dei vasi concludeva l'operazione del ritratto, con il contributo personale dell'autore cui era dedicato. L'effetto finale è quello che vedete, bizzarramente armonico, dinamico e vitale.

La chiave di lettura proposta suggerisce una modalità di lavoro in cui l'intervento dell'artista non è disgiunto da una contemporanea propensione a un sottrarsi, ad un lasciare essere. Un'azione da leggere nella stessa direzione figurata dello schizzo che ho cercato di abbozzare con le immagini precedenti. Fabio Cresci è uno di quegli artisti che si fa tramite verso le cose. Il suo essere artista corrisponde a un ritrarsi, è un modo di intervenire "diverso" che consiste nel mettere in opera un'azione minima capace però di un' amplificare fortissima del senso. Cresci mostra l'evidenza che, sebbene presente, tuttavia sfugge alla visione.

A tal fine desidero ricordare un'opera di Cresci potentemente emblematica:**Alcune cose fatte.** Il lavoro consiste in una scritta realizzata in grosse lettere in bronzo progettate per essere piantate davanti a una casa da poco realizzata in Maremma indicazione del paesaggio toscano in cui sono immesse, che Fabio Cresci decide, invece, di piantate in profondità nel terreno intorno all'edificio, nel 1995.

Un gesto che vorrei commentare con le parole di Ananda Coomaraswamy: "Ciò che la rappresentazione di una cosa imita è l'idea della cosa stessa. La forma ( species ) che l'intelletto estrae dalle cose e tramite le quali conosce quest'ultime, non la cosa nella sua materialità percepibile dai sensi.[...] per l'Oriente come per San Tommaso, *ars imitatur naturam in sua operazione.*"<sup>1</sup>



Miniature a sinistra,  
dall'alto  
Giulio Paolini,  
Autoritratto con il doga-  
niere, 1968;  
Giorgio de Chirico,  
Composizione metafisica  
(Autoritratto), 1914;  
Tobias Rehberger, vasi-  
ritratti, a partire dal 1995



<sup>1</sup> A. Coomaraswamy, *La trasfigurazione della natura nell'arte*, Milano, Rusconi, 1976  
pp.25-27]



# Se la copia necessita di progettazione, cosa dire allora dell'originale?

Fabio Cresci

Alcuni pescatori di perle, che con questa loro attività devono sopravviverci, s'immagazzinano in apnea con un cesto scendendo giù fino a quando non scorgono l'ostrica, a quel punto la raccolgono e la mettono dentro. Un po' più in là ecco la seconda, via nel cesto; più distante uno di loro ne vede un'altra, via anche quella e di seguito ancora una e via nel cesto. Intanto il tempo passa. Quanto può resistere una persona in apnea, anche se ben allenata? ... Tre minuti? Quattro? Quanti ne sono già trascorsi? Quanti ne rimangono?

“Ma ... ci devo campare la famiglia! Ah! Questa è meravigliosa, sarebbe un vero peccato risalire proprio adesso, eccola e via nel cesto. Non posso fermarmi ora, ce la farò a prendere anche quella laggiù, devo pur sopravvivere!” Così, in apnea, l'immersione continua ... Ma l'aria? E' una perdita di tempo?

La mano di Fabio Cresci  
con una delle quindici  
lettere di bronzo di  
alcune cose fatte, Padre  
Casanova, Trequanda,  
Siena, 1995.





Dall'alto  
Il seme, 2000, oro  
1x0,6x0,2 cm;  
La balaustra, 1992,  
cellulosa su tavola,  
85x198x54 cm., Spazio  
di via Lazzaro Palazzi,  
Milano



Dall'alto  
Un po' di respiro, 2008,  
foro nella parete esterna  
della galleria, diametro  
2,0 cm., Spazio D'A,  
Empoli, Firenze;  
Il riparo nella riserva,  
2006, legno, 200x90x270  
cm., Castello di S.  
Maria Novella, Fiano di  
Certaldo, Firenze

Pagine 88 e 89  
Se la copia necessita di  
progettazione, che dire al-  
lora dell'originale?, 2012,  
velcro e brattee con apici  
uncinati, ogni elemento  
2,0x1,0x1,0 cm







# Il disegno è per tutti

Valeria Bruni

Mai il disegnare ha perso la sua capacità di fascinazione, quel procedere con la matita, l'apparire delle linee, lo svelarsi dell'immagine sono esperienze che accomunano tutti noi. Il disegno è rivelatore dello svilupparsi delle idee. Gli innumerevoli esempi che gli artisti del passato ci hanno lasciato mostrano proprio questo: l'indagine quasi "manica" di ogni dettaglio, la ricerca lenta ed inesorabile per arrivare alla perfezione del risultato finale. Basti pensare, per citarne uno tra i più elevati, al cartone preparatorio della Scuola di Atene di Raffaello (conservato nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano) che, se è possibile, ci cattura e ci avvolge ancora di più della realizzazione finale nelle Stanze Vaticane. Osservare la quadrettatura dello spazio compositivo, vedere come le figure vi sono inserite, permette di entrare nel pensiero dell'artista in maniera più profonda, e sembra quasi di violarne l'intimità.

Ma se questo può mettere un po' di soggezione si può pensare a tanti altri, apparentemente più semplici, ma altrettanto ed incontrovertibilmente rivelatori del genio, quale un piccolissimo schizzo di John Constable, il pittore delle nuvole, nella collezione del museo Horne di Firenze: poche linee per disegnare una casa, del fumo, delle colline. Semplicità assoluta, assoluta rivelazione.

L'uso del disegno, quale mezzo espressivo, non è mai stato abbandonato dagli artisti, anche i più contraddittori (Maurizio Cattelan), i più scioccanti (Damien Hirst), i più riflessivi (Pablo Bronstein) vi fanno ricorso, seppure con modalità diverse, per realizzare le loro installazioni, spiegare un'idea, mostrare un progetto, farlo divenire il mezzo privilegiato della propria cifra artistica.

Se in ambito artistico tutto questo può sembrare scontato, la passione per il disegno, con l'inevitabile concentrazione che la sua esecuzione impone, in questi anni di concitata e spesso inutile velocità, è rinata in tanti e diversi contesti, dando vita a fenomeni che si sono allargati a macchia d'olio, coinvolgendo un numero sempre maggiore di "non addetti ai lavori".

Trevor Flynn, architetto, illustratore ed insegnante al Saint Martin's College di Londra, rendendosi conto che la maggior parte degli studenti di architettura ed ingegneria è totalmente dipendente dal computer ed incapace di esprimere la propria idea al di fuori dello schermo, decide, nel 2004, di dar vita ad un corso di disegno a mano libera. Nasce così "Drawing at work"<sup>1</sup>, un insegnamento nel quale si sostiene che questa tecnica è un mezzo per pensare e risolvere i problemi, un sistema di comunicazione immediato ed una disciplina mentale che stimola la crescita cognitiva, oltre al fatto che tutti possono imparare a disegnare e a trarre gioia da questa pratica.

A San Francisco, nello stesso anno, più esattamente il 14 agosto, Enrico Casarosa<sup>2</sup> propone ai propri amici di rinunciare al solito giro di pub (pubcrawl) e di andare a disegnare per la città. Nasce così lo sketchcrawl. I protagonisti di questa giornata decidono poi di mettere tutto in rete ed il fenomeno si diffonde. Ovunque fioriscono associazioni di appassionati della matita e del pennello che si ritrovano per il puro piacere di disegnare.

Similmente, pochi anni dopo, prende vita anche lo sketchmob<sup>3</sup> riunione informale ed estemporanea fra persone, che si radunano in un certo luogo con l'unico scopo di disegnare in compagnia.

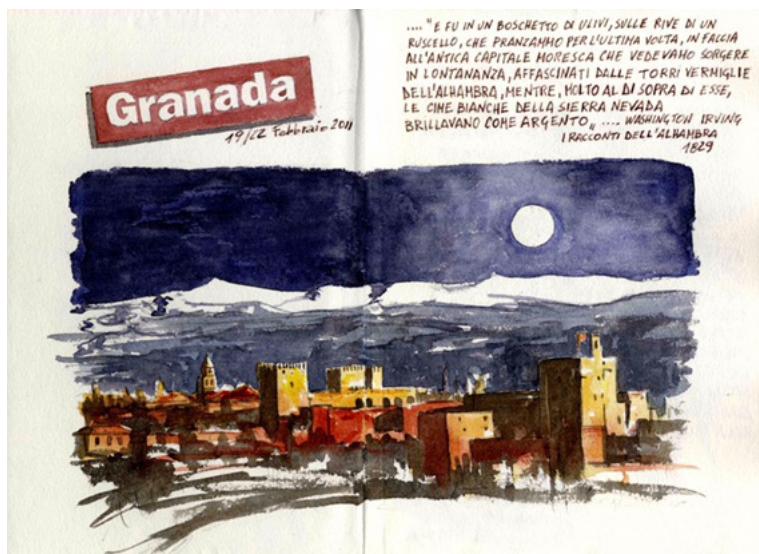
Come racconta l'architetto Fernando Cinquegrani<sup>4</sup> "questo è un modo di stare insieme tracciando schizzi e bozzetti", per "parlare di bellezza" ed anche per liberarci dalle catene della tecnologia.

Il disegno diventa dunque, anche per chi lo fa solo per hobby, un modo per riconquistare il tempo, per fermarsi ed osservare più approfonditamente ciò che ci circonda. Come scriveva Paul Valery: "C'è un'enorme differenza tra il vedere una cosa senza la matita in mano ed il vederla disegnandola"<sup>5</sup>.

In questi valori, dal sapore antico, sta la forza della riscoperta dell'arte del disegnare. Con questa si impara a riflettere, a trasmettere non solo immagini, ma soprattutto riflessioni e sensazioni.

In questa ottica è rinata anche la passione per il "taccuino di viaggio".

Non è questa la sede per analizzare storicamente il fenomeno, basti pensare a quelli di



Roberto Malfatti, Carnet de voyage - Granada, 2011

1 Da questo nel 2010 è nato anche il Drawing Gymnasium (Drawing Gym), una sorta di seminario sul disegno che si svolge in diverse altre istituzioni, compresi studi alcuni studi di architettura di fama internazionale quale il Foster and Partners.

2 Enrico Casarosa lavora alla Pixar, Nel 2011 riceve la nomination all'Oscar per il cortometraggio "La luna".

3 L'ideatore degli sketchmob è Trevor Flynn (2008).

4 Fernando Cinquegrani è fra i fondatori del gruppo romano e parla di questa esperienza in una intervista rilasciata al quotidiano "Il Messaggero". Cfr. Cristina Mangani, Sketchcrawl, matite e taccuino per raccontare la bellezza del mondo, in "il Messaggero", Roma, 5 agosto 2013.

5 Paul Valery, Scritti sull'arte, Guanda, Milano, 1993 p. 72  
6 cit. 5 agosto 2013.

7 John Ruskin, Gli elementi del disegno e della pittura, Adelphi, Milano, 2009, p- 124.

8 Su Internet i siti che riguardano gli appuntamenti degli sketcher sono "infiniti" e questo può bastare a dare un'idea della diffusione del fenomeno.

Turner, Delacroix, Klee attraverso i quali - per l'immediatezza che ci trasmettono - possiamo entrare nei loro occhi e capire cosa hanno osservato, cosa ha catturato la loro attenzione.

Il "carnet de voyage" non fu uso solamente degli artisti, ma di tanti viandanti che riproducevano con diligenza, anche se non con genialità, ciò che vedevano durante i loro viaggi. Questi taccuini diventavano l'album dei ricordi che riaccende la memoria e fa rivivere quei momenti. Inoltre, una volta tornati a casa, venivano mostrati a chi non era partito che così poteva conoscere le meraviglie visitate e le genti incontrate con i propri usi e costumi dal viaggiatore.

Ormai da molto tempo macchine fotografiche, videocamere, telefoni cellulari hanno soppiatto a questa necessità, ma non sono riusciti a cancellare l'incanto del disegno.

Dice ancora l'architetto Cinquegrani:

"... amo molto viaggiare e, attraverso il disegno, entro maggiormente in sintonia con l'ambiente"<sup>6</sup>.

Ed è proprio questo il punto: nel consapevole procedere della matita - sia questo veloce o lento -, ne risultino schizzi immediati o pieni di cancellature e ripensamenti, quel che ne esce è sicuramente frutto di riflessione.

Scrieva Ruskin (che di taccuini ne ha lasciati molti): "Lasciate che due persone escano per una passeggiata; uno buon disegnatore, l'altro che non ha un gusto del genere. Lasciateli andare in una strada verde. Ci sarà una grande differenza nella scena percepita dai due individui. Uno vedrà una strada e gli alberi, percepisce che gli alberi sono verdi, anche se non ci penserà per nulla, vedrà che il sole splende e che ha un effetto allegro, e questo è tutto. Ma quale sarà la visione del disegnatore? Il suo occhio è abituato a cercare la causa della bellezza, a penetrare le parti più minute della bellezza. Lui alza lo sguardo ed osserva come il sole piovoso e suddiviso viene spruzzato giù tra le foglie lucenti in testa, finché l'aria è piena di luce verde smeraldo.

Vedrà qui e là un ramo che emerge dal velo di foglie, vedrà la luminosità del gioiello del muschio smeraldo e licheni variegati e fantasiosi, bianco e blu, viola e rosso, tutti attenuati e mescolati in un'unica veste di bellezza. Poi vengono i tronchi cavernosi e le radici contorte che afferrano il tutto con le loro spire di serpente. Non è questo che vale la pena di vedere? Eppure, se non sei un disegnatore che passerà lungo la strada verde, quando arriverai di nuovo a casa, non avrai nulla da dire o da pensare più del fatto che sei andato su e giù per questa o quella strada"<sup>7</sup>.

Questo fanno gli sketcher: guardano oltre, sforzandosi di vedere qualcosa di più della mera apparenza.

Nei loro appuntamenti in giro per il mondo<sup>8</sup> lo scopo è proprio quello: disegnare per ridare valore ad un soggetto, qualunque esso sia. Disegnare e mostrare, a fine giornata, l'uno all'altro i propri risultati, e riscoprire il gusto della discussione, fra appassionati e non necessariamente fra "addetti ai lavori".

# L'asceta iper tecnologico

Massimo Carboni

Facciamo un esperimento mentale. Chiediamoci quale profilo potrebbe assumere la figura dell'artista del xxi secolo. Unica dimensione sciolta da ogni complicità ideologica con l'imposizione a produrre, unica cifra non alienata del fare, non sarà forse proprio il non-fare, l'*otium*, quella che nel linguaggio taoista si chiamerebbe *wei-wu-wei*, l'attività-non-agente? L'arte è una *poiesis*, una forma del fare e del produrre. Qui saremmo dunque su di una soglia collocata all'estrema frontiera della *poiesis*: all'*opera dell'ozio*. Alcuni frammenti della figura di artista che stiamo immaginando si sono già presentati nel Novecento: Marcel Duchamp, John Cage, Yves Klein, Andy Warhol. Arte del vivere al di là dell'arte tradizionalmente intesa, estetica dell'esistenza, prassi de-produttiva. Non opera ma comportamento. Come l'uomo perfetto è senza io, direbbe lo *Zhuang-zi*, così l'uomo ispirato, il genio, è *senza opere*. Saremmo di fronte a strategie di riduzione, astensione e depotenziamento, che mirano a una *diserzione* dell'arte dalle opere e ad un suo reinvestimento come *ethos*, modo e stile di abitare il mondo. Secondo una sua corretta assunzione, la pratica zen è un esercizio dell'esercizio, un esercizio che ha se stesso come oggetto. Non c'è un perché, non c'è una *causa efficiens*, non c'è risposta alla domanda sulla ragione per la quale, semplicemente seduti in corretta postura, ci concentriamo, sulla respirazione: la ragione è *inscritta* nella concentrazione stessa. E' come se –similmente alla pratica zen– attraverso quest'arte che cerca di inverare la potenza della disappropriazione, della disattivazione e dell'astensione generalizzata, si lasciasse emergere quell'*inoperosità* che giace al fondo di ogni opera visibile e concreta e che non può, pena l'immediato scomparire, tradursi essa stessa in opera. Vediamo in qualche modo preannunciata questa figura di artista futuro che andiamo immaginando nell'aforisma 548 di *Aurora*, in uno dei tanti passi profetici e visionari di Nietzsche, ove parla di «quella forza che un genio **non impiega nelle opere, ma su se medesimo in quanto opera**, cioè per il suo proprio affrenamento, per purificare la sua fantasia, per fare opera ordinatrice e selettiva nel torrenziale affluire di compiti e ispirazioni». Non dunque, in senso decadentistico ed estetistico, vita come arte, ma al contrario: arte come vita. Come se appunto l'arte non potesse più restringersi alla manifestazione oggettiva e visibile delle opere, ma dovesse ricomprendersi come comportamento vivente, cura e tecnologia del sé, stile della presenza e del gesto in cui l'individuo diventa un compito a se stesso, si autocostruisce, si inventa nella prassi e si trasforma nella propria stessa opera come creazione di uno stile del tempo vissuto. Quasi che il testimone di una filosofia come esemplificazione diretta dell'esperienza, come *arte del vivere*, lasciato dai presocratici, dagli scettici, dagli stoici ed in generale dal sapere antico – ma inevaso, diciamo da Descartes in poi, dall'intellettualismo della filosofia moderna, letteraria, impersonale e accademica– fosse in realtà raccolto appunto non dai filosofi, dai «pensatori», ma dagli artisti intenti a ridefinire il grande stile incrociando l'etica con l'estetica: non più inteso cioè in termini di procedimenti formali oggettivanti, ma di pratica ordinaria volta a plasmare e a forgiare la propria esistenza quotidiana. Possiamo a questo punto introdurre lo scenario mobile della tecnosfera e delle ultratecnologie multimediali

attuali, e dare un nome a questa figura di artista che andiamo ipotizzando e che potrebbe occupare gli scenari futuri: potremo chiamarlo un **asceta ipertecnologico**. Ascesi non in quanto quietistico distacco, egoistica indifferenza e appagata immobilità, bensì etimologicamente **askesis**, e cioè esercizio, disciplina, ricerca. Quale potrebbe essere allora il suo atteggiamento nei confronti dell'Apparato, della Megamacchina? Se il fondamento della Tecnica non risiede nella tecnica stessa, si tratterebbe di lasciare emergere questo fondamento attraverso una condotta che liberamente utilizza e/o abbandona le neotecnologie. La dematerializzazione già tipica dell'arte concettuale e proseguita –sia pur con segno diverso– nelle arti ipertecnologiche, verrebbe in questo passaggio condotta ai suoi estremi: su quale supporto, in quale **file** si inscriverebbe la vita stessa? Animato da una passione fredda, il tipo di artista immaginato in questa figura di asceta ipertecnologico si mostrerebbe capace di mettere in campo un'ubiquità operativa in cui la connessione con la tecnosfera, con la Rete, diventa illocalizzabile, perché può attivarsi e azzerarsi in qualunque punto e in qualunque momento. Perfettamente disincantato rispetto ad ogni ingenua speranza di palingenesi via **high tech**, convinto che non è con la realtà virtuale che si conserva o si restituisce al reale tutta la sua virtualità –cioè la sua infinita capacità di proliferare (in) altri universi possibili– questo asceta ipertecnologico si disporrebbe in una condizione in cui è poter scegliere al di là della scelta, dire sì e no alla tecnica nello stesso tempo: dunque non più fatalmente attratto dall'esclusività del rapporto con essa. Se il cuore della Tecnica non è tecnico, l'arte non può limitarsi a farlo battere. Deve portarlo in fibrillazione. E' probabile quindi che il compito delle arti sia oggi e in futuro quello di sfidare, di **eccedere**, precisamente assegnandole un **limite**, il carattere totalitario della Megamacchina. Quella artistica potrebbe diventare l'unica esperienza in cui la potenza della tecnica viene rinviata alla sua soglia critica.

# Poeti che disegnano

Jean-Frédéric Schall, *La comparaison*, olio su tela,  
cm 40x32



Francesco Galluzzi

Un poeta disegna, all'alba del XIII secolo (se dobbiamo prestar fede alle sue parole, l'episodio avviene nel 1291), ripensando alla donna amata (anche se entrambi erano sposati, e la loro storia d'amore si era consumata soltanto de loinh, nel solco di codici derivanti da quelli già stabiliti, circa un secolo prima, dalla poesia troubadorica), ormai morta esattamente da un anno e diventata per lui soltanto immagine nella memoria. Disegna degli angeli - oppure un angelo (il testo autorizza entrambe le versioni). Il poeta è in realtà il Poeta, Dante Alighieri.

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedeia in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io lo disegnava, volsi li occhi, e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore. E' riguardavano quello che io facea; e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissì: "Altri era testé meco, però pensava". Onde partiti costoro, ritornaimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli: e facendo ciò mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me; e dissì allora questo sonetto...<sup>1</sup>

Si tratta del celebre capitolo XXXIV del libello giovanile di Dante, quello del sonetto "dei due cominciamenti" ("Era venuta ne la mente mia") steso nell'anniversario ("annovale") della morte di Beatrice, considerato il punto cruciale della svolta segnata nella poesia dantesca, sia pure restando all'interno del corpo dello stil novo, ed è sintomatico che questo momento cruciale si collochi all'intreccio tra disegno (Dante sta esplicitamente disegnano, non si parla qui di colori) e parola poetica. L'assenza irrimediabile della donna amata spinge a trasformarla in "angelo", prima tentandone un 'ritratto' che la porti di nuovo a essere con lui ("Altri era testé meco"), poi cantandola come ancora presente 'in effigie' quale generatrice di dolore<sup>2</sup>.

Era venuta ne la mente mia  
quella donna gentil cui piange Amore,  
entro 'n quel punto che lo suo valore  
vi trasse a riguardar quel ch'eo facia.

Amor, che ne la mente la sentia,  
s'era svegliato nel distrutto core,  
e diceva a' sospiri: "Andate fore"...<sup>3</sup>

(Si è scelto qui di riprodurre, per la prima quartina del sonetto, il secondo "cominciamento", quello in cui viene esplicitata dal pronome personale "vi" la destinazione

pubblica e colloquiale della poesia. L'esperienza dell'impossibile è condivisa attraverso l'esperienza artistica. Nel primo "cominciamento", l'accento viene invece posto sulla trasumanazione di Beatrice in Angelo.)

Attorno al 1941, più o meno seicentocinquanta anni dopo, un altro giovane poeta sta disegnando, in piccolo paese del Friuli meridionale, Casarsa della Delizia, quando una voce lo distrae. Questo poeta si chiama Pier Paolo Pasolini.

In una mattinata dell'estate del 1941 io stavo sul poggiolo esterno di legno della casa di mia madre [...] ...lontano, in fondo, se si tirava il collo, come in quadro del Bellini, ancora intatte e azzurre le prealpi. [...] ...io, su quel poggiolo, o stavo disegnando (con dell'inchiostro verde, o col tubetto dell'ocra dei colori a olio su del cellophane), oppure scrivendo dei versi. Quando risuonò la parola ROSADA. Era Livio, un ragazzo dei vicini oltre la strada, i Socolari, a parlare. [...] Certamente quella parola, in tutti i secoli del suo uso nel Friuli che si stende al di qua del Tagliamento, non era mai stata scritta. Era stata sempre e solamente un suono. [...] Qualunque cosa quella mattina io stessi facendo, dipingendo o scrivendo, certo mi interruppi subito: questo fa parte del ricordo allucinatorio. E scrisse subito dei versi.<sup>4</sup>

Anche Pasolini è stato in un certo senso, per il Novecento italiano, il Poeta. E anche Pasolini legava talvolta in uno stesso nodo l'atto del disegnare e la sensazione ineffabile dell'amor di lontano. E magari l'occasione di una seduzione 'rischiosa', come lo stesso Pasolini dovette scoprire proprio in Friuli, l'anno successivo a quello in cui scriveva questo testo. Denunciato per aver avuto rapporti con un ragazzo, il poeta subì un vero e proprio ostracismo, in seguito al quale decise il proprio trasferimento a Roma.

Sulla sponda, sotto le acacie, erano rimasti solo Desi [Desiderio, il protagonista del racconto, alter ego dell'autore Pasolini], Gil e Benito. Tanto per avere un pretesto su cui sospendere la sua emozione e la sua dedizione, Desi chiese al giovinetto se si fosse lasciato ritrarre. Benito acconsentì, un poco stupito, arrossendo. Allora Desi prese carta e matita e cominciò a disegnarlo.

[...] "Sai perché ti faccio il ritratto?"

[...] "Perché non posso baciarti."

Ma dopo un breve silenzio insistette: "Gli occhi e le labbra che sto disegnando... vorrei baciarli."

"Bisogna vedere se io lo permetterei," esclamò il ragazzo, arrossendo come una giovinetta ed ergendosi tutto...

[...] "Ah, lo so che non lo permetteresti," disse Desiderio, "ed è per questo che devo accontentarmi di ritrarti."<sup>5</sup>

Dall'apertura della modernità fino al nostro ieri quindi, la fenomenologia dei poeti che disegnano<sup>6</sup> ci propone all'attenzione il chiasma tra grafica e scrittura, e soprattutto il suo avere nel proprio nucleo la dura esperienza di un tentativo di apprensione della realtà che si trova a scontare la dura esperienza dell'ineffabile. Si disegna perché non si può dire, si parla perché non si può circoscrivere entro una forma (la poesia è pittura muta, la pittura è poesia parlante) - disegnare e scrivere sembrano le

forme estreme della manifestazione dell'incapacità di adattarsi a un eros impossibile, di una copula (in senso non triviale) non mediata con l'esperienza del reale. Una delle grandi esperienze grafiche dell'Ottocento è quella del **corpus** di disegni realizzato da Victor Hugo, realizzati in gran parte durante gli anni dell'esilio (conseguente alla presa del potere in Francia di Luigi Napoleone Bonaparte, poi Napoleone III) sull'isola di Jersey, contemporanei quindi, e strettamente connessi, alle esperienze del poeta e romanziere con i 'tavoli giranti' e le sedute spiritiche (iniziate proprio sull'isola di Jersey) - attraverso le quali Hugo perseguiva una personalissima 'ricerca dell'assoluto'<sup>7</sup>.

Invano, nel corso degli anni tra la fine del XVI secolo e la fine del XIX, si esercitò il tentativo ricorrente di esorcizzare tali fantasmi, cercando di istituire una legalità dell'arte (sono appunto gli anni nei quali l'*ut pictura poesis* diventa un vero e proprio canone istituzionale di poetica artistica<sup>8</sup> - in letteratura ne sarà testimonianza esemplare la **Galeria**, data alle stampe nel 1619 da Giovan Battista Marino, raccolta di poesie dedicata ai principali pittori e scultori del suo tempo, col tentativo di restituire ekfrasticamente "per verba" le loro opere), attraverso l'istituzione delle Accademie di Belle Arti e l'elaborazione nel loro ambito di una normativa per la realizzazione delle opere secondo principi compositivi che diventavano immediatamente trascendenti attraverso il loro parallelo con le regole sintattiche e teoretiche che regolavano l'organizzazione del discorso, portando a compimento un processo iniziato con le esercitazioni classiche sull'*ekphrasis*, e proseguite con le prime teorie umanistiche e rinascimentali della pittura (si pensi ai dibattiti nell'*Académie royale de peinture et de sculpture* parigina, nei quali si determinò di stabilire una corrispondenza teoretica tra disegno e filosofia, e tra scultura e retorica<sup>9</sup>). Principi-cartelli stradali, che ambivano a regolamentare il traffico tra la parola, l'immagine e il reale, attraverso una concezione della mimesi che, postulando una trasparenza immediata tra la parola e l'immagine, vedeva il reale, quando 'messo in forma' nell'arte, coincidente con un "principio ideale" attraverso il quale esorcizzare la natura ambigua della realtà, contemporaneamente melma nella quale si è impantanati e fantasma che sfugge alla presa (c'è al Louvre un piccolo dipinto della fine del Settecento di Jean-Frédéric Schall, **La comparaison**, dove, in un bosco arcadico, due gaie fanciulle nude mettono a confronto le proprie natiche con quelle della celebre scultura bronzea greca di Afrodite callipigia, di cui oggi rimane una copia marmorea di età romana al Museo Archeologico di Napoli, un tempo conservata nelle collezioni romane di Palazzo Farnese - e nessuno le sta disegnando!).

Il tentativo collassò lentamente a partire dalla seconda metà del XIX secolo, con la progressiva affermazione del complesso di fenomeni che viene classificato come arte moderno-contemporanea - esemplare al proposito è (quasi banale dirlo) il lussureggiante **corpus** grafico che accompagnò l'intero percorso di Pablo Picasso. Ma appare più divertente concludere con un altro episodio aurorale (non soltanto cronologicamente) di quella che si conviene definire, anche in arte, l'età moderna. L'episodio riguarda Émile Cohl, già disegnatore e caricaturista, transitato

da protagonista attraverso la misconosciuta ed eccentrica esperienza del gruppo delle Arts Incohérents (tra 1882 e 1896), passato al cinema e considerato l'inventore delle prime tecniche del disegno animato<sup>10</sup>. Cohl nel 1910 realizza il film d'animazione *Les beaux arts mystérieux*, dove strumenti per il lavoro artistico e oggetti comuni (chiodi, fiammiferi, pompette...) si animano autonomamente e disegnano e dipingono - trasformando in opere d'arte fotografie e spezzoni filmati (al tempo, le massime prove testimoniali di "realità") che rappresentano i soggetti classici della pittura ottocentesca (paesaggi naturali e urbani, ritratti, nature morte...). Le macchine da pittura immaginate nei loro scritti da Alfred Jarry e Raymond Roussel si realizzavano attraverso il cinema. E il rapporto tra disegno e reale poteva realizzarsi elidendo (in apparenza) la mano dell'uomo... E dato che il cinema nel 1910 era muto, senza parole.



<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova*, in Id., *Vita Nuova. Rime*, Mursia, Milano 1978, pp. 67-68.

<sup>2</sup> Su questi punti cfr. Marcello Ciccuto, *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Cadmo, Fiesole 2002, pp. 33 e ss.

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova*, cit., p. 68.

<sup>4</sup> Pier Paolo Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti en poète per una linguistica marxista)*, in Id., *Empirismo eretico* (1972), Garzanti, Milano 1977, pp. 58-59. Pasolini al tempo disegnava davvero con le tecniche indicate nello scritto, e molti dei suoi disegni sono conservati: cfr. Pier Paolo Pasolini. *Dipinti e disegni dall'Archivio contemporaneo del Gabinetto Viesseux*, a cura di F. Zabagli, Polistampa, Firenze 2000. Su alcune implicazioni di questo testo per la complessiva poetica pasoliniana mi permetto di rimandare a Francesco Galluzzi, *Cuàrp dentri un cuàrp. Il manierismo di Pasolini*, "Notes magico", 4, 2004, pp. 27-44.

<sup>5</sup> Pier Paolo Pasolini, *Amado mio preceduto da Atti impuri*, Garzanti, Milano 1982, pp. 145-146. Il racconto *Amado mio*, risalente al 1948 e pubblicato soltanto postumo, è una descrizione della scoperta da parte di Pasolini della propria omosessualità nel contatto coi ragazzi friulani.

<sup>6</sup> Una riconoscenza di questa categoria - i poeti-pittori - nel contesto del Novecento italiano si trova in *Abitare l'immagine*, a cura di M. Apa, Campisano, Roma 2002.

<sup>7</sup> Cfr. sul tema *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*, a cura di G. Audinet e J. Godeau, Paris-Musées, Paris 2012.

<sup>8</sup> Cfr. Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* [1967], Sansoni, Firenze 1974.

<sup>9</sup> Cfr. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris 1989.

<sup>10</sup> Cfr. Émile Cohl, "1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma", 53, 2007. Sulle manifestazioni delle "Arts incohérents", cfr. Daniel Grojnowski, Denys Riout, *Les arts incohérents et le rire dans les arts plastique*, Corti, Paris 2015.

# SOGGETTI MATERIALI ESPRESSIONI

**SEGO CONTEMPORANEO**

6 | 28 GIUGNO 2014

Il secondo appuntamento della rassegna approfondisce il tema del disegno e si concentra sullo spazio come soggetto. Materiali ed espressioni diverse hanno proposto nuclei tematici che guida-no alla lettura delle opere dei giovani artisti ed a coniugazioni possibili della definizione dell'arte che interpretano la contemporaneità.

La rassegna si è concentrata in un'esposizione dal Titolo "0 98 60 0" (il codice-colore del rosso **STARTpoint**), si è articola-ta a Firenze in tre luoghi diversi: L'Accademia di Belle Arti, il Palazzo Medici Riccardi e il Palazzo Vecchio.

Gli ambienti espositivi, due chiostri storici e il cortile di Palazzo Vecchio, dislocati in punti diversi della città, disegnano una mappa ideale nella quale il disegno diventa la traccia dell'intervento dell'artista con il luogo. I chiostri e il cortile hanno ospitato lavori di giovani artisti stranieri sui temi: il disegno dell'integrazione, il disegno della territorialità e il disegno della contaminazione culturale.

Nell'Accademia di belle Arti, ha avuto luogo l'esposizione centrale della rassegna. Sono stati utilizzati per la prima volta i locali dell'area che aveva ospitato la Facoltà di Architettura, recentemente dismessi. Ambienti e aule che erano dell'Accade-mia storica, voluta dal Granduca Pietro Leopoldo, nella quale la sezione di Architettura, sulla linea ideale dei processi forma-tivi del disegno, era parte dei corsi dell'Accademia. L'anima di questi luoghi risuona ancora negli arredi in disuso e testimonia un'attività di laboratorio che ha fatto della progettazione e del disegno la sua linea di distinzione.

Sono stati coinvolti altri spazi dell'edificio normalmente utili-zati per l'attività didattica: la biblioteca, la loggia e il Chiostro: luoghi cardine dell'attività accademica e testimoni di un transito internazionale di esperienze culturali diverse. Nel Chiostro, attraverso una performance, si è affrontato il tema dell'integra-zione come segno sul corpo dell'altro.

Nel Palazzo Medici Riccardi sono state esposte alcune opere nelle sale Fabiani, nel cortile dei muli e nel chiostro monumen-tale. Nel chiostro si sono confrontati sul tema del disegno del territorio: una mappa a frottage di 12 metri e un intervento performativo del Laboratorio di drammaturgia musicale e regia dell'opera lirica, Università di Parigi 8 (Paris 8 à Saint-Denis) - Dipartimento di musicologia.

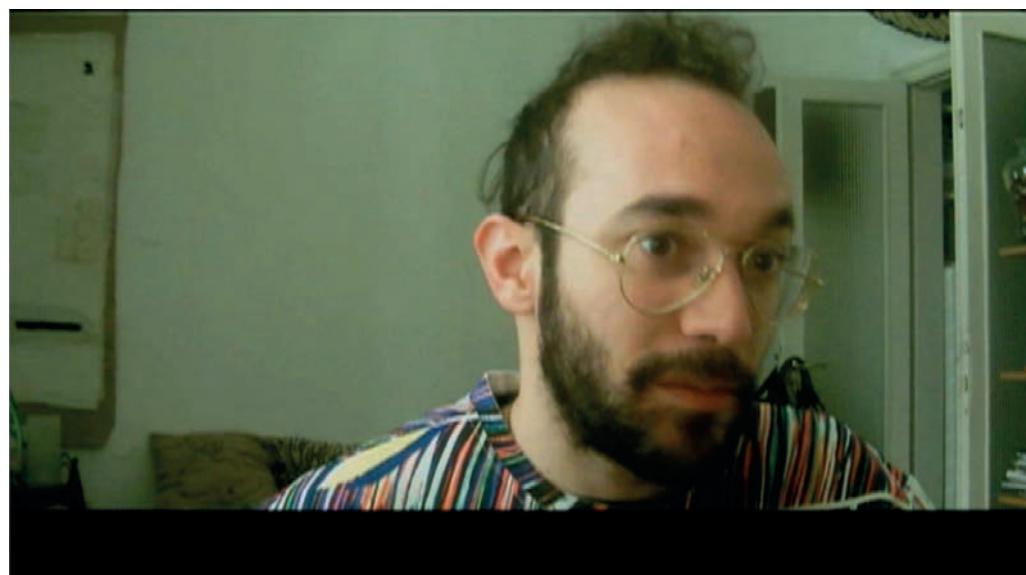
Nel chiostro di palazzo Vecchio, luogo del governo della città, un progetto site specific ha proposto un simbolo di scambio culturale e un'azione performativa nella quale segno, corpo e fonetica diventano testimonianza di identità condivise.



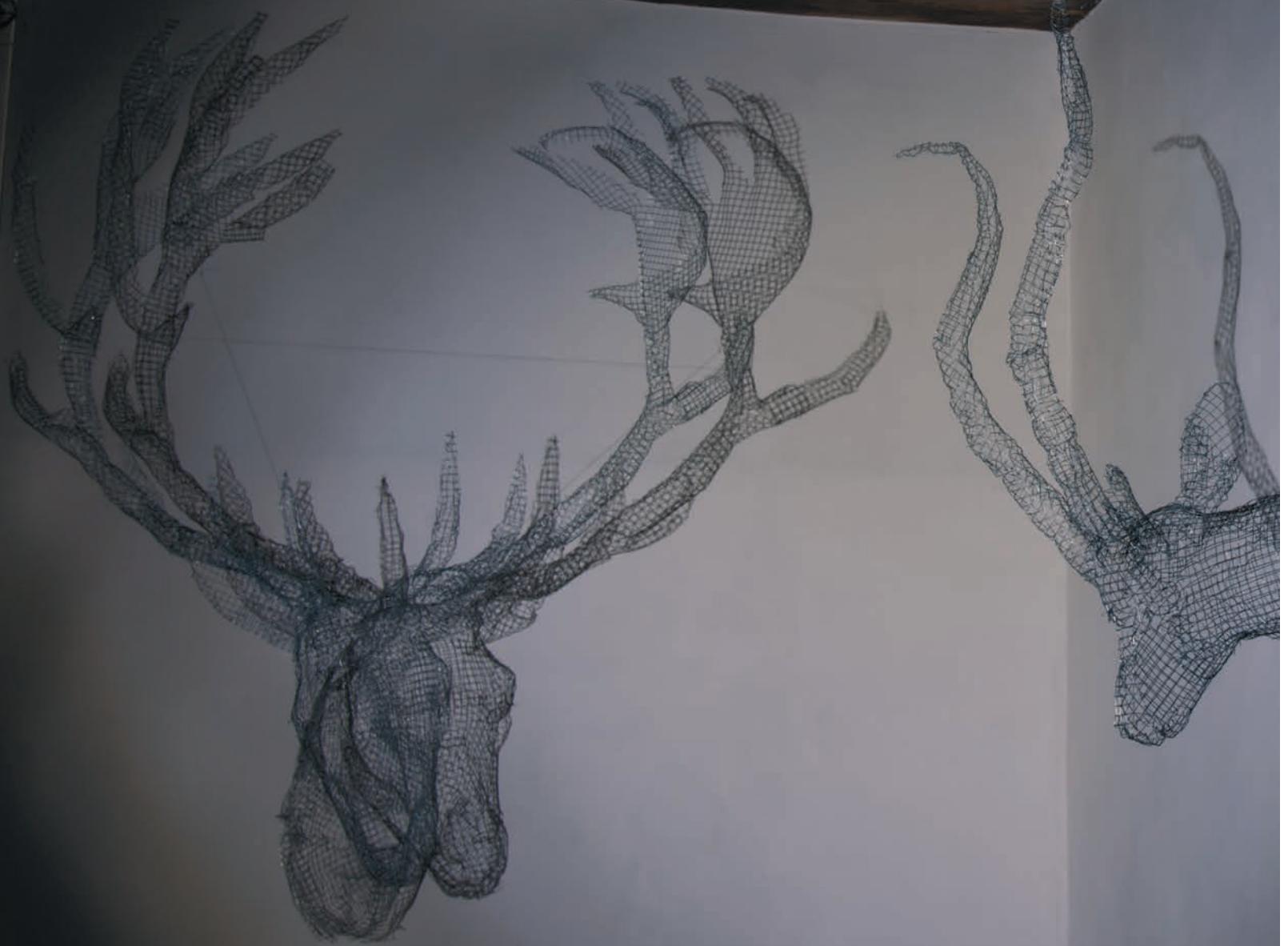


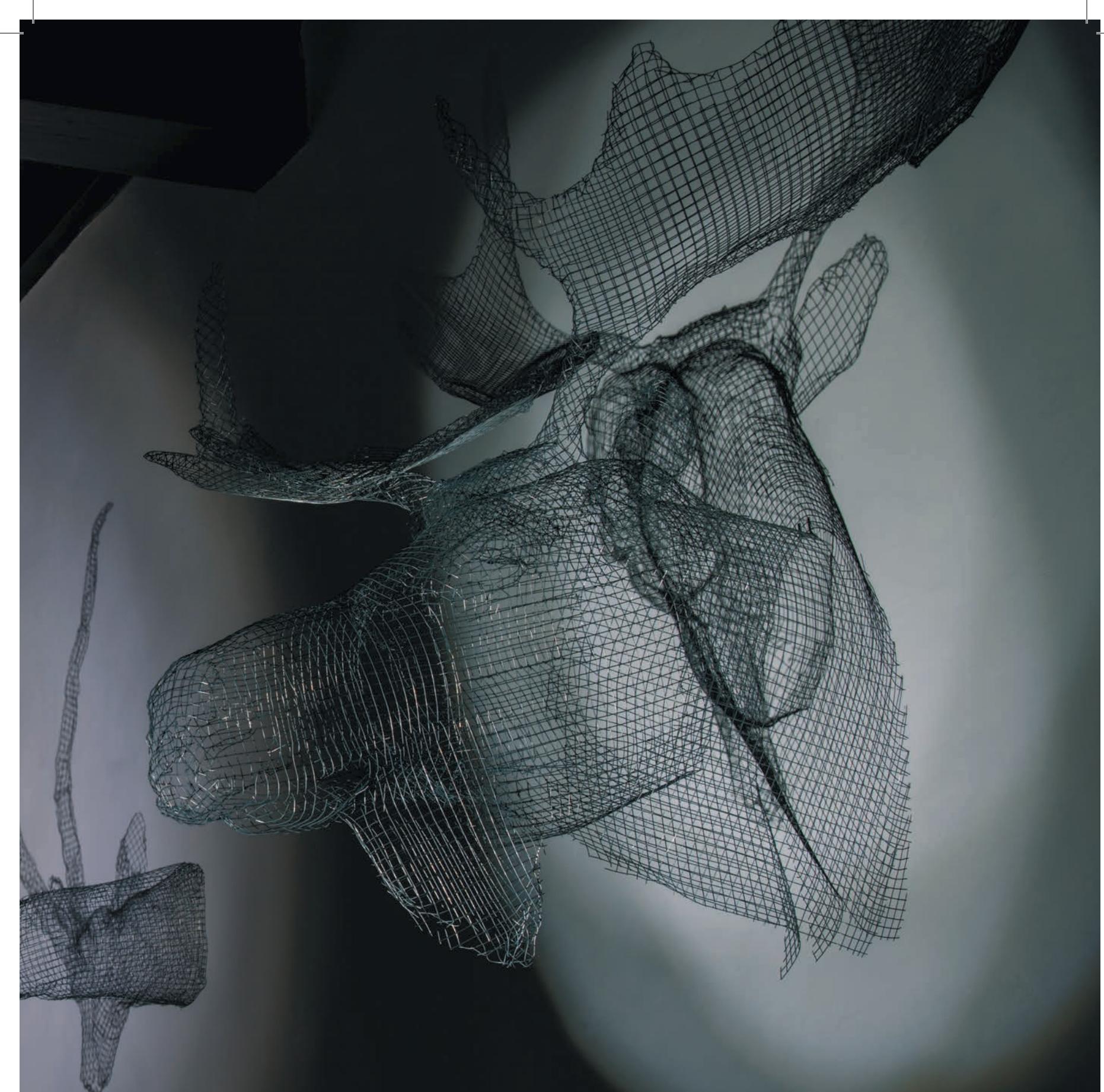
098600

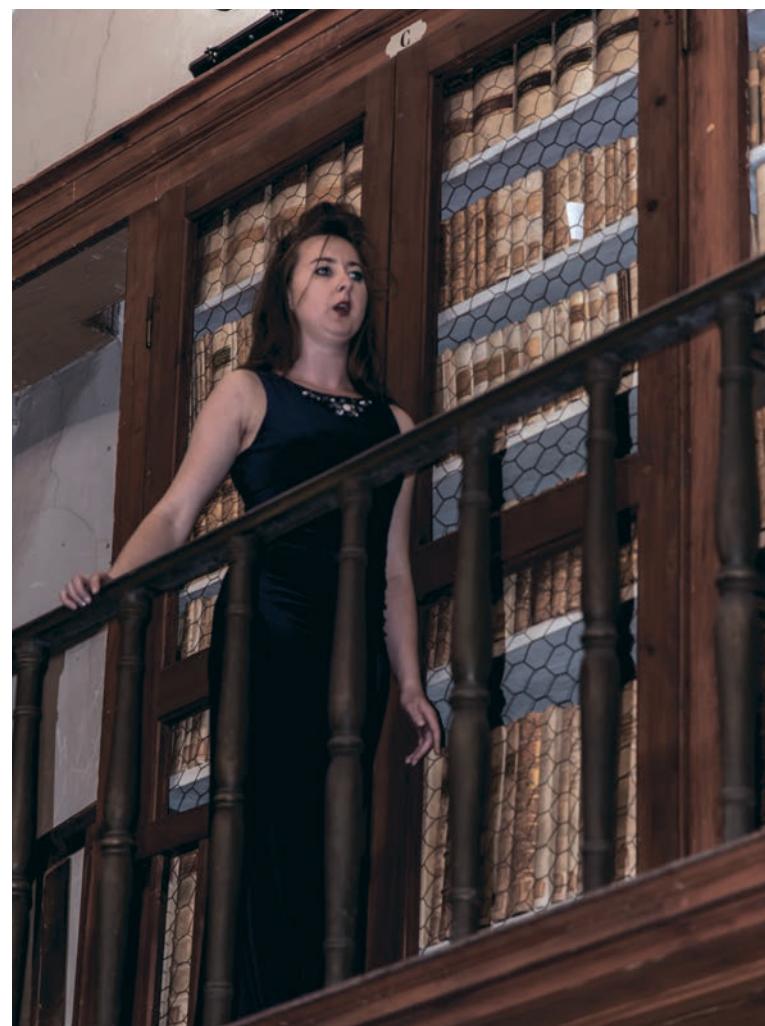
2010

















•





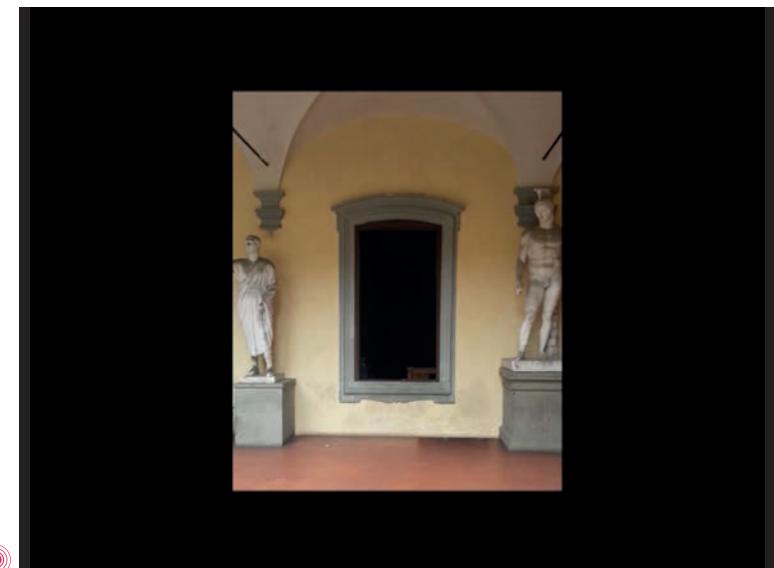


©





●



●

LINE S. H. H.  
MAY 11, 1828  
FEBRUARY 19, 1819.

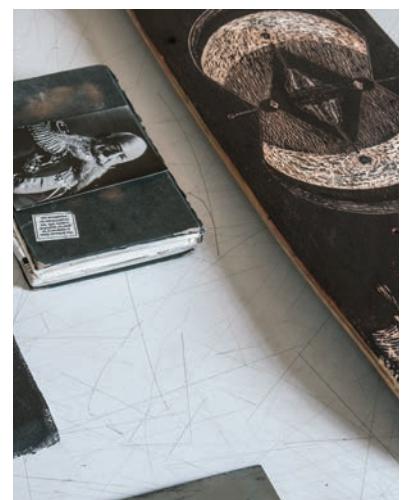
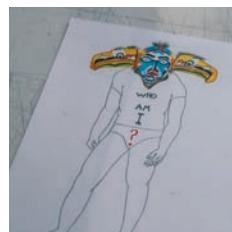


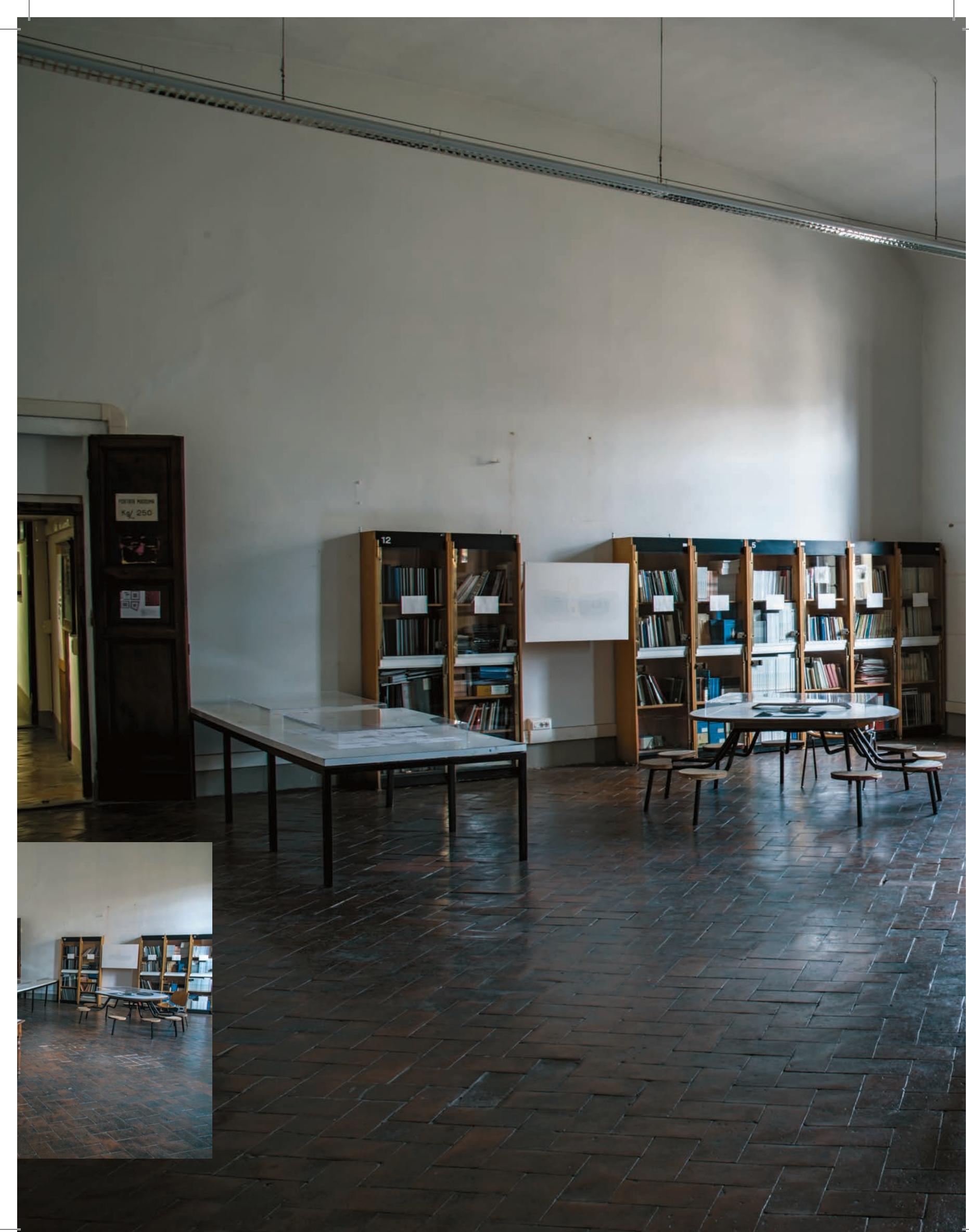
POLINE S.D. LIBRARY

MAY 11, 1920

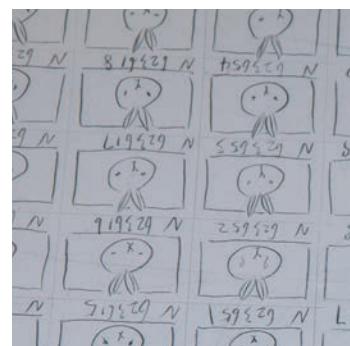
FEBRUARY 19, 1919

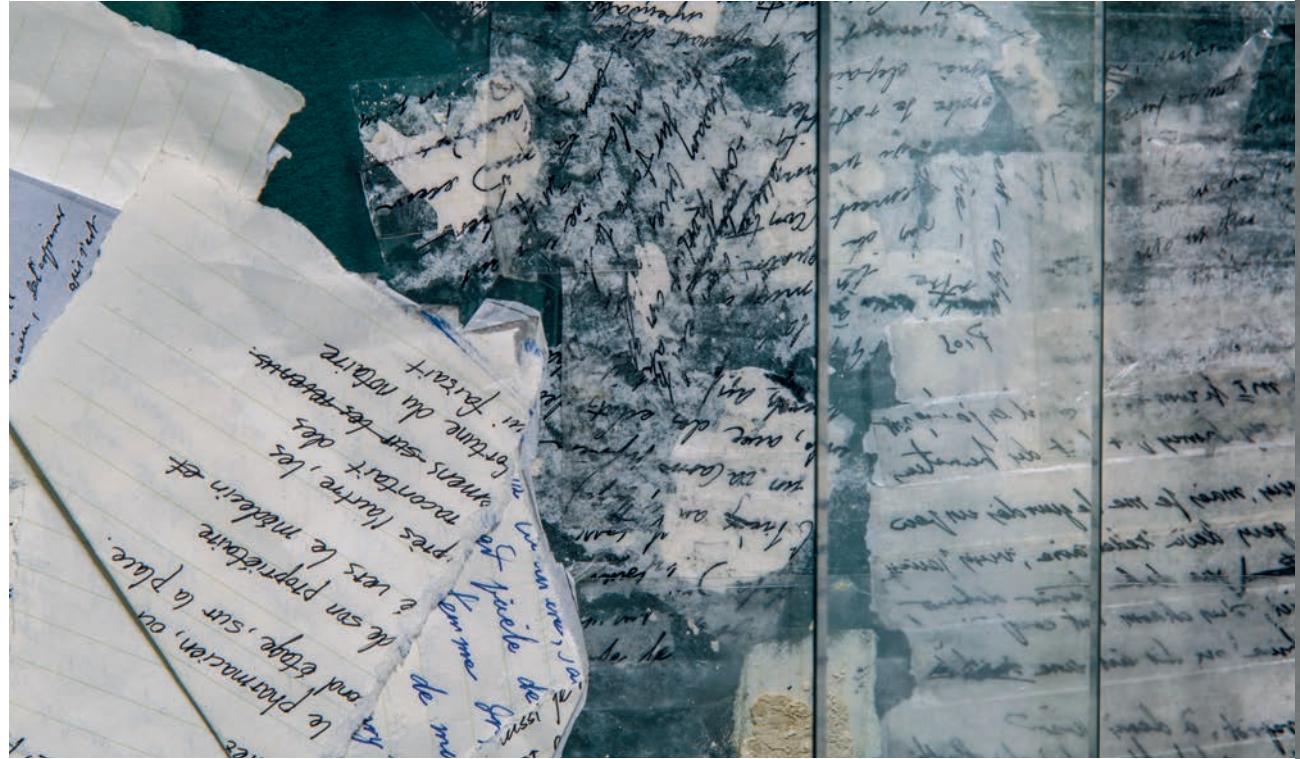
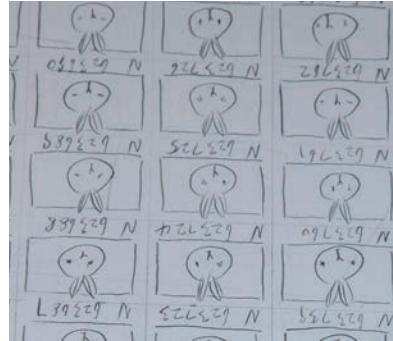




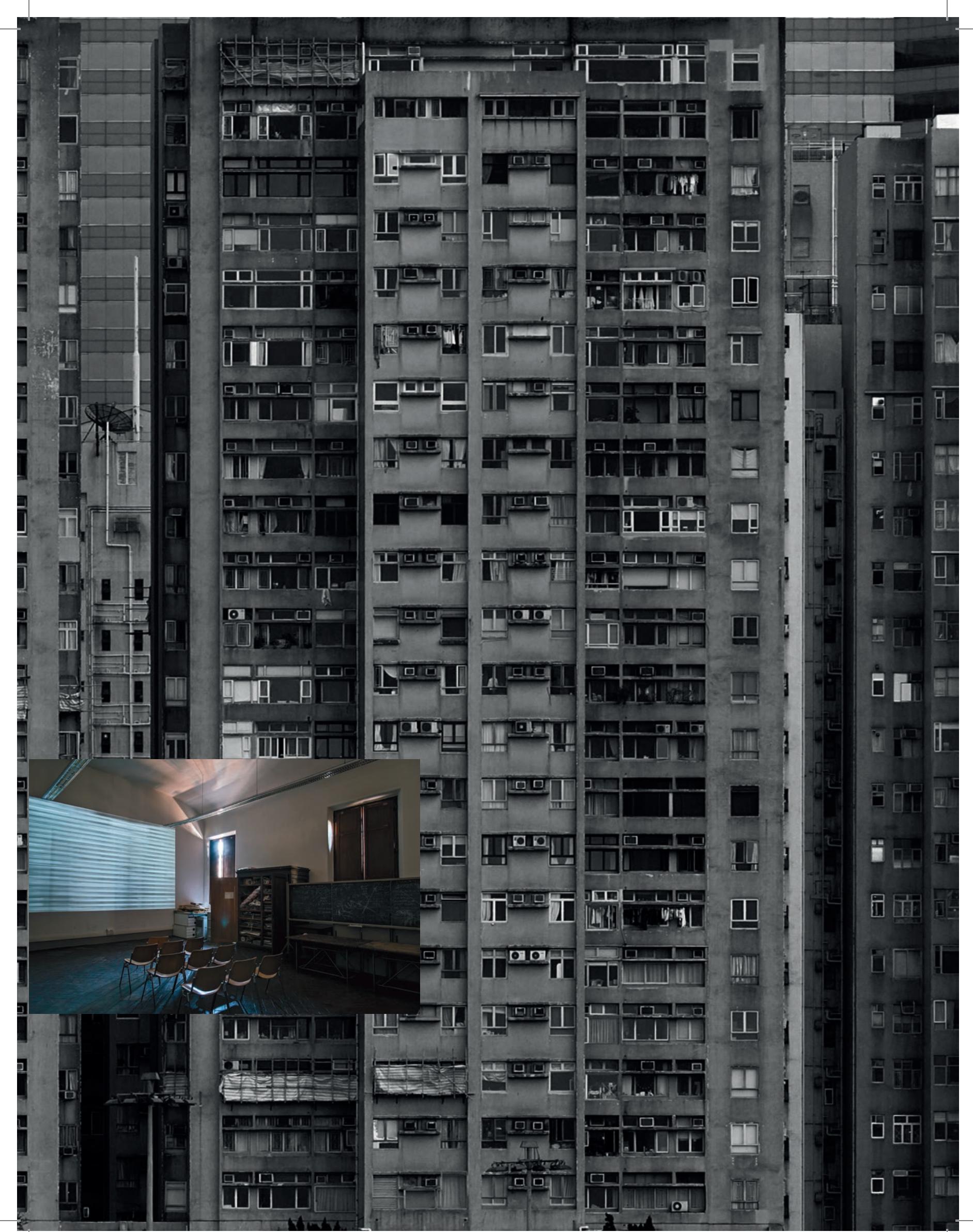


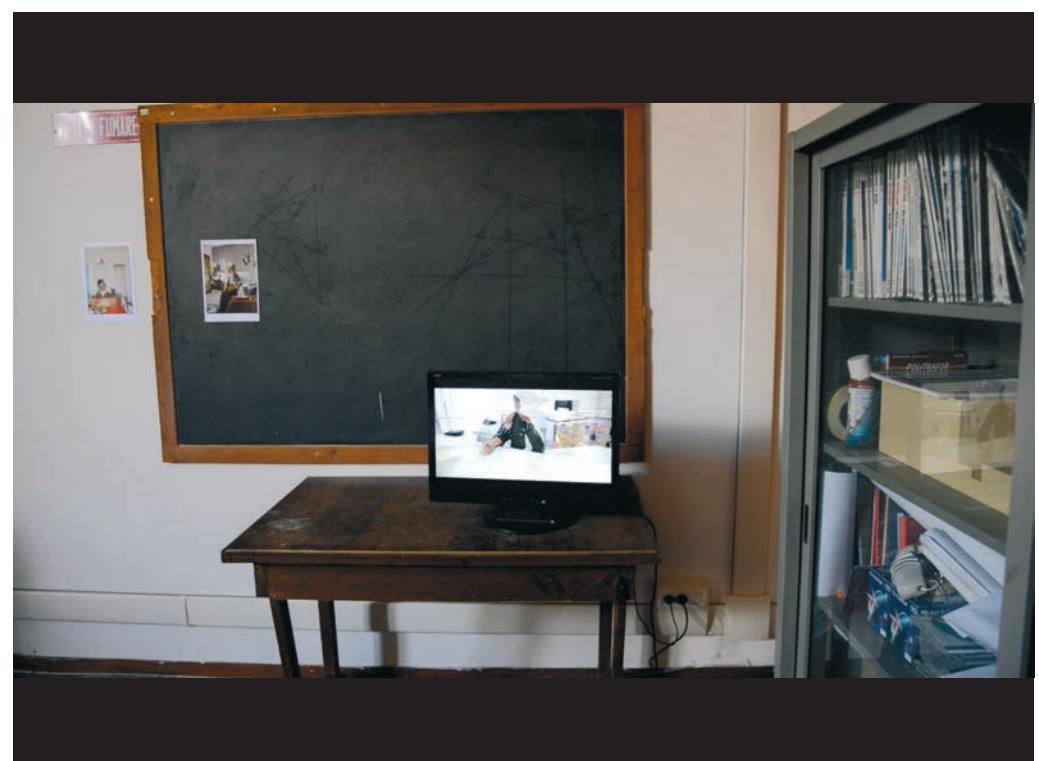
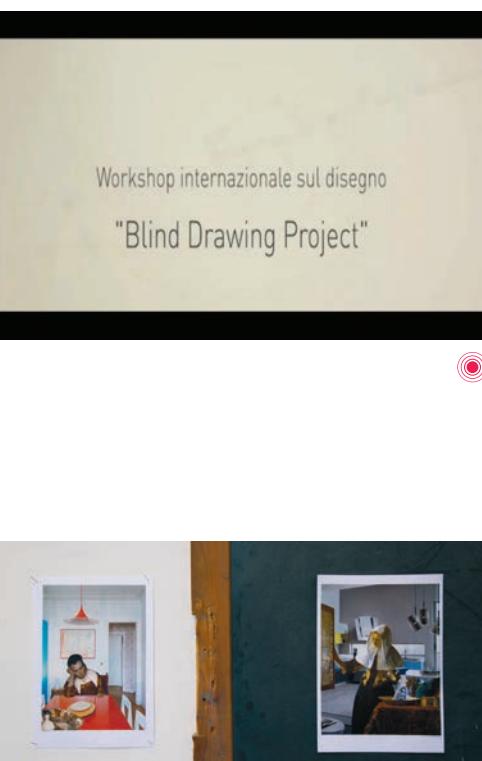
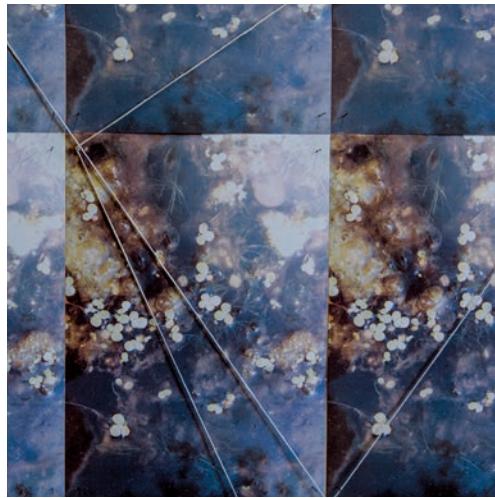










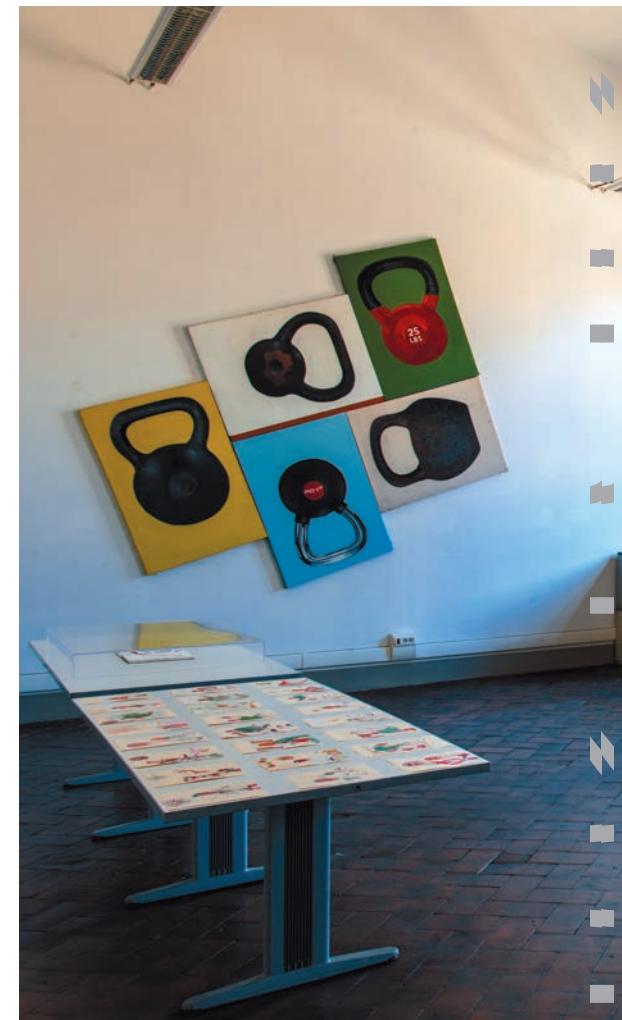
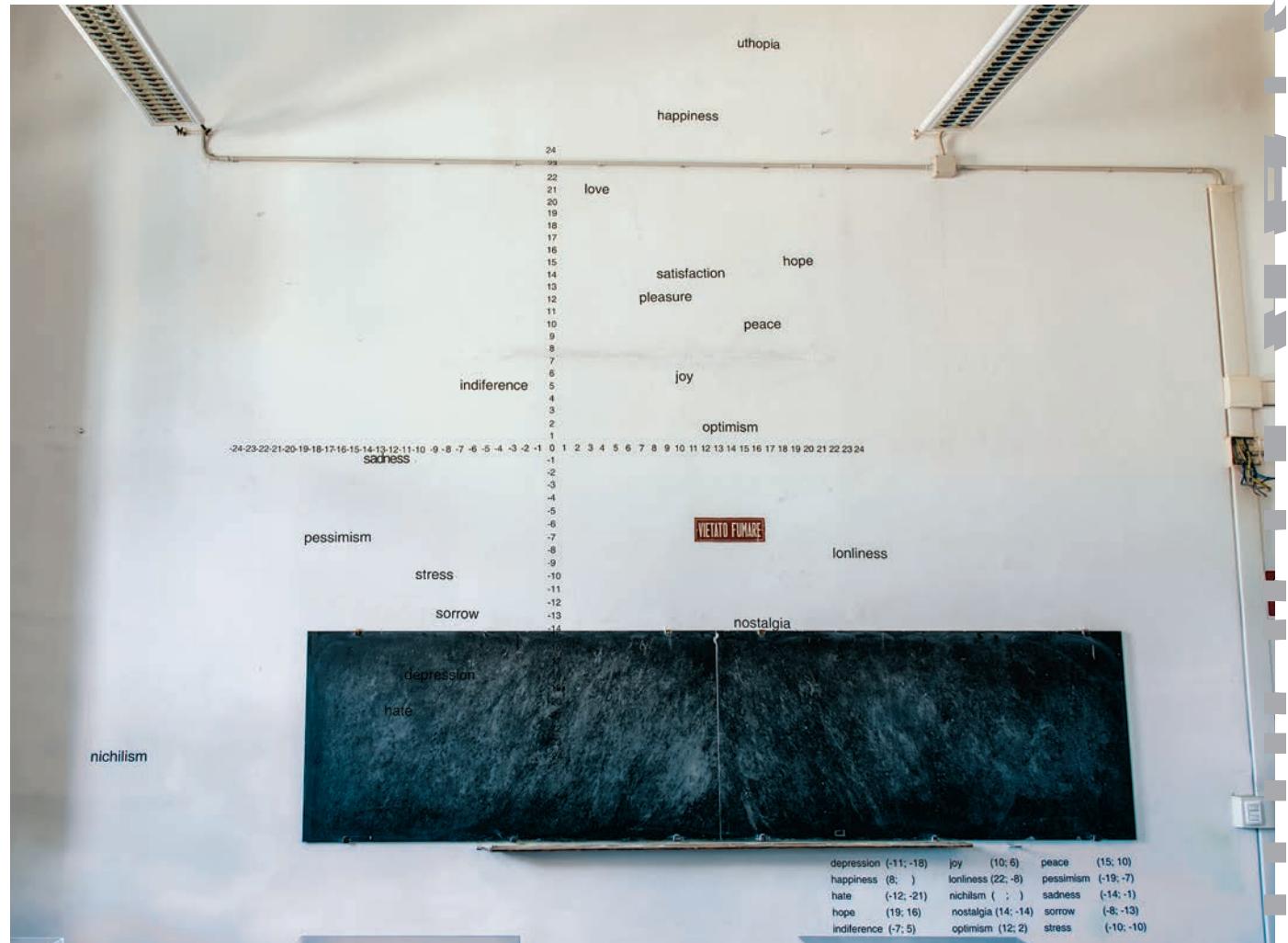


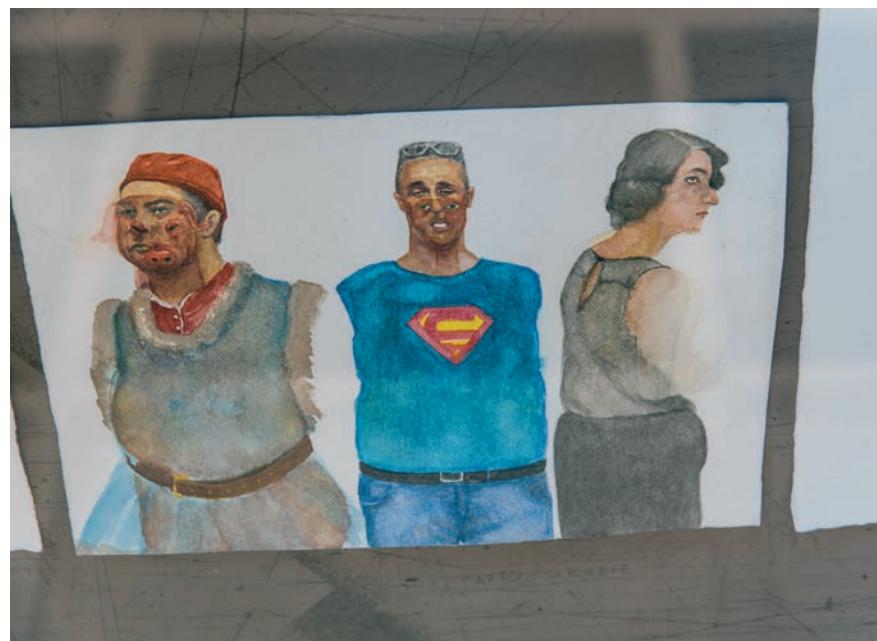
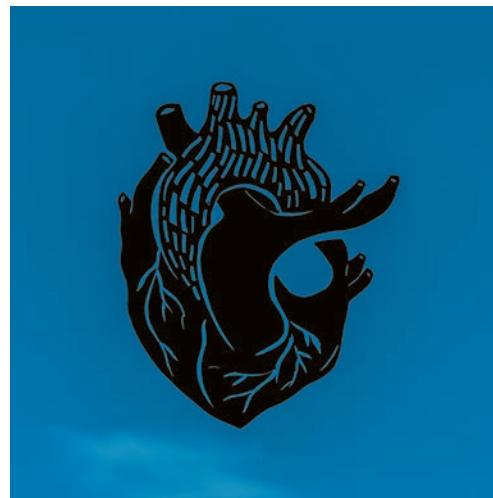
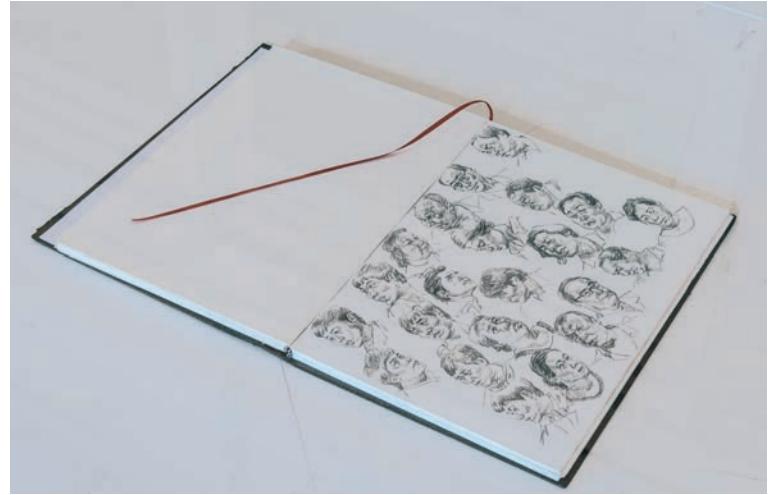




VIETATO FUMARE

A dark wooden desk with a single drawer, positioned against the wall.A large, long wooden table with a metal frame, covered with numerous small framed photographs and documents, likely a display or exhibition area.A dark wooden desk with a screen integrated into the top surface, positioned near the chalkboard.

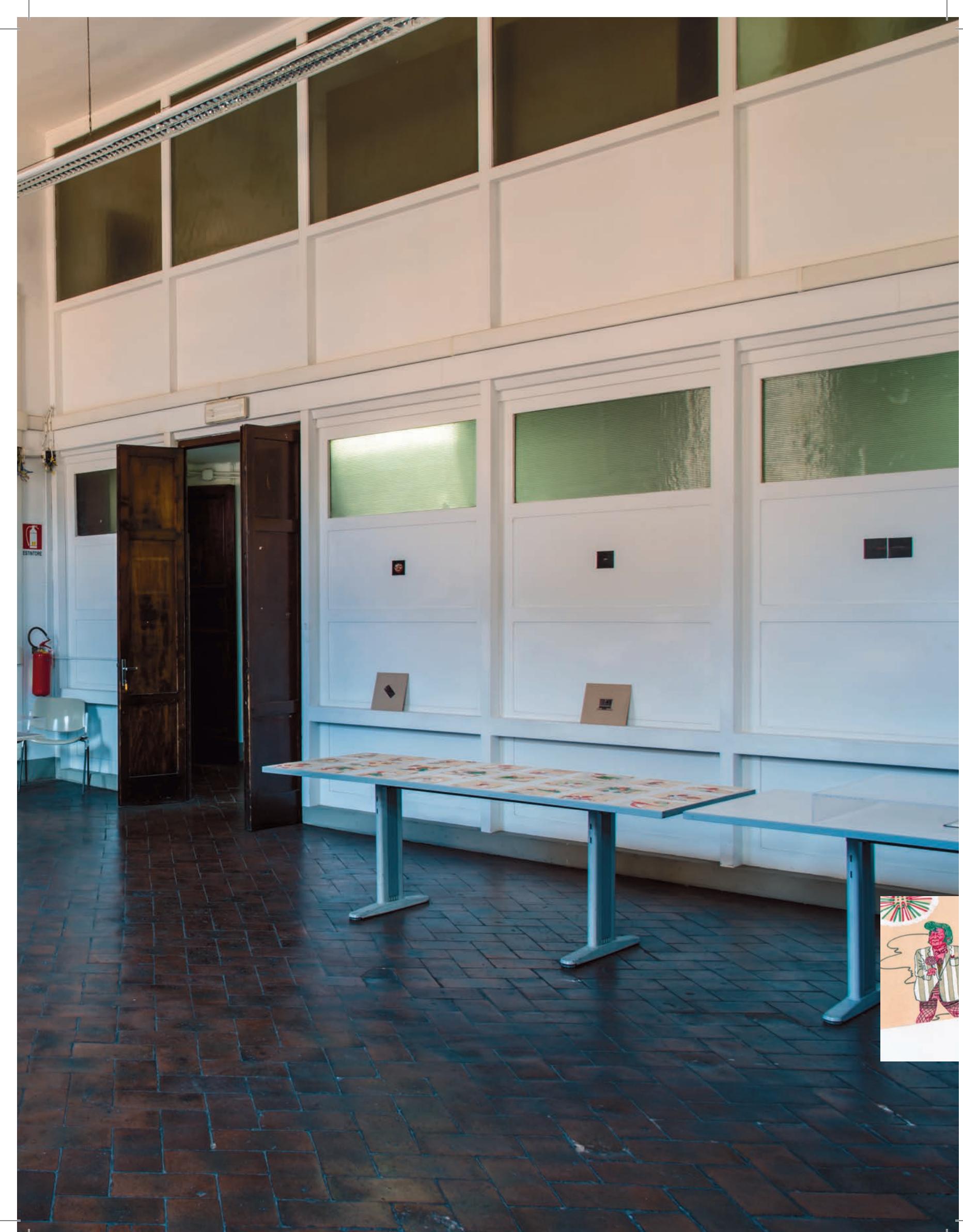


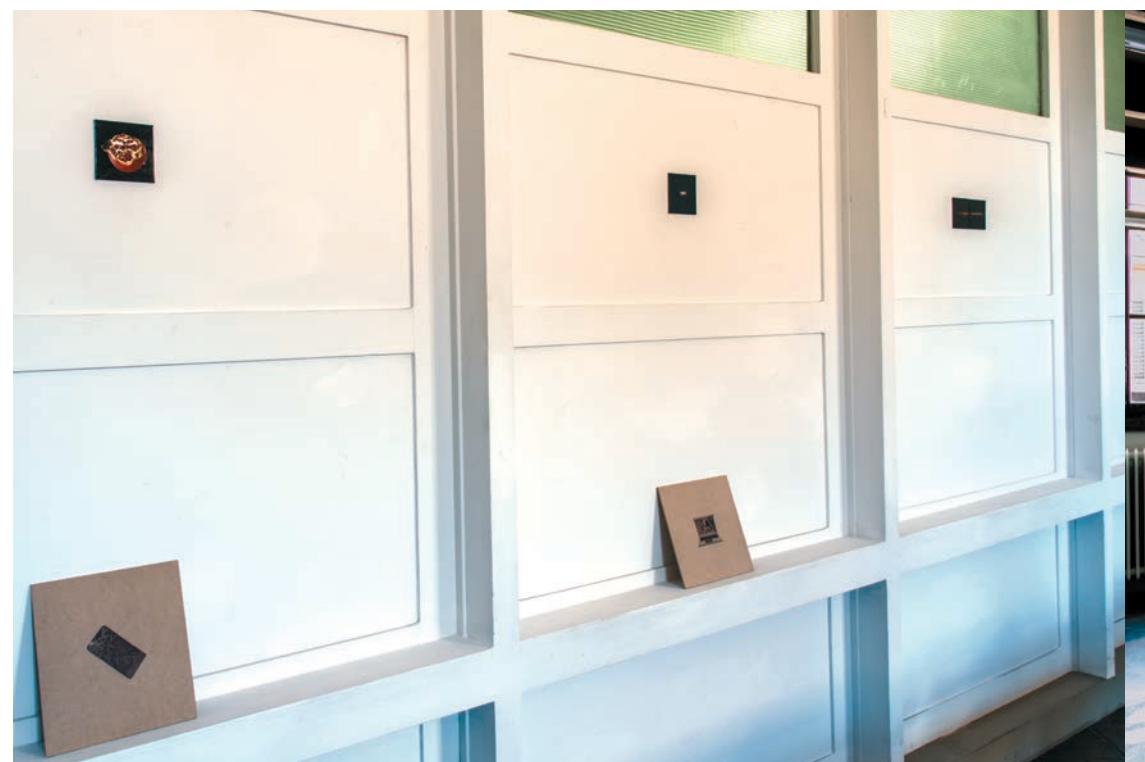


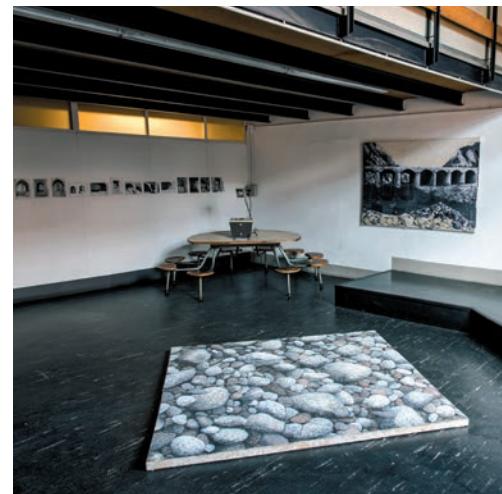


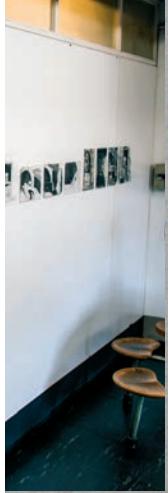
depression (-11; -18)      joy (10; 6)      peace (15; 10)  
 happiness (8; )      loneliness (22; -8)      pessimism (-19; -7)  
 hate (-12; -31)      satisfaction (-1; )      sadness (-14; -11)  
 hope (12; 16)      ...      ...  
 indifference (-1; )



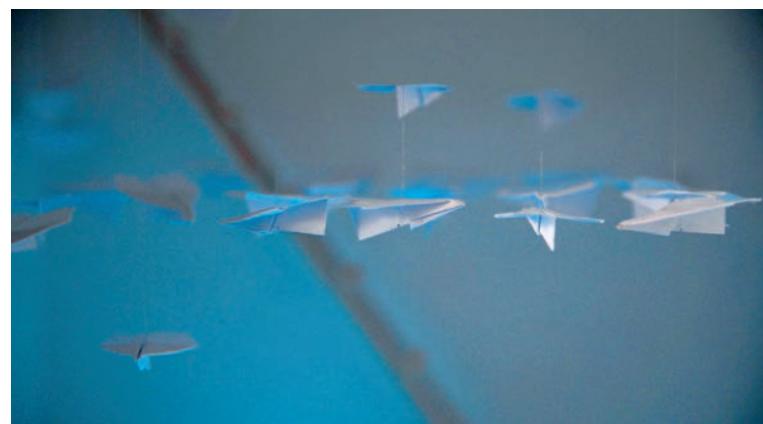


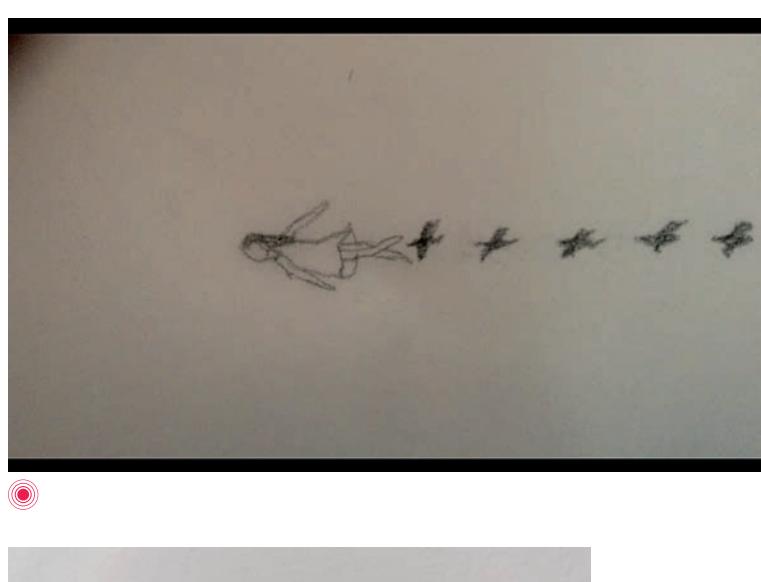






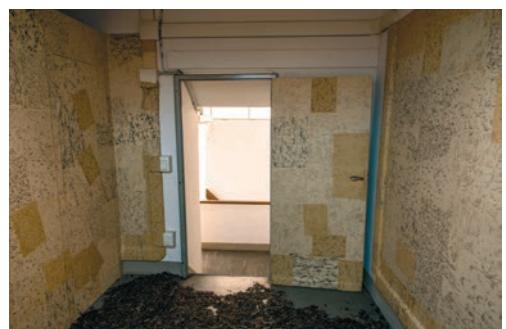














E' fondamentale per ogni donna prendere coscienza del proprio occhio mestruale, qualcosa che fa parte della nostra vita e ci accompagna dall'infanzia alla pubertà fino a tutta la sua durata, che sarà diversa in donna.

Per tutto questo periodo, la donna vive in un ritmo ciclico, in un tempo che fa una qualità ciclica. E questo tempo ciclico è in perfetta armonia con il tempo della natura, che è anch'esso ciclico. La civiltà in cui viviamo, d'altra parte, ci propone ritmi e tempi lineari ai quali troppo spesso si adatta.

Prendere coscienza di come il corpo-mestruo di ognuna significhi anche comprendere l'effetto che essa ha sulla nostra personalità, sulle nostre energie creative e sulla nostra vita sessuale. Riconoscere che non è sempre possibile, o dovrà, opporsi a questo ritmo lineare imposto da tutti i mezzi fissi, emittenti, settimanali, mensili, di spettacolo. E' importante ripetere parole proprie da se stesse, perché nel momento in cui la donna impara a comprendere il suo ciclo, ad accettare i cambiamenti che esso produce e a essere fedele alla sua natura, può necessitare anche il suo equilibrio, che è diverso da donna a donna, altrimenti di un andamento meno o accademico tutto.

Per mia lacuna ho scelto di immortalare il mio ciclo in una serie di 4 sculture intitolate agli periodi lunari, che sono state esposte durante circa due mesi di gennaio 2014. Ho scelto di fotografarle con uno stesso esempio da 4 pose in bianchiera nella cabina Photocall di Via Nazionale a Firenze. Ha scelto di ritrarre in un luogo che, pur essendo alla portata di tutti, finisce mai per voler 60 secondi. La durata complessiva dei 4 scatti. La scelta di ottenere un prodotto così semplice, ma allo stesso tempo così ricco di significato. Scattare le foto in un luogo che, di giorno in giorno, accadeva e in cui intravedevo i mutamenti dei tratti non solo visibili ma anche espressivi.

Questo lavoro ha dato la possibilità di mettere su me stessa come soggetto di conoscenza, da un lato e come soggetto di conoscenza dell'altro. Una sorta di poesia di riflessione sulla mia identità che supera la componente estetica e approfondisce l'esperienza del conoscere e del percepire e mia essenziale donna.

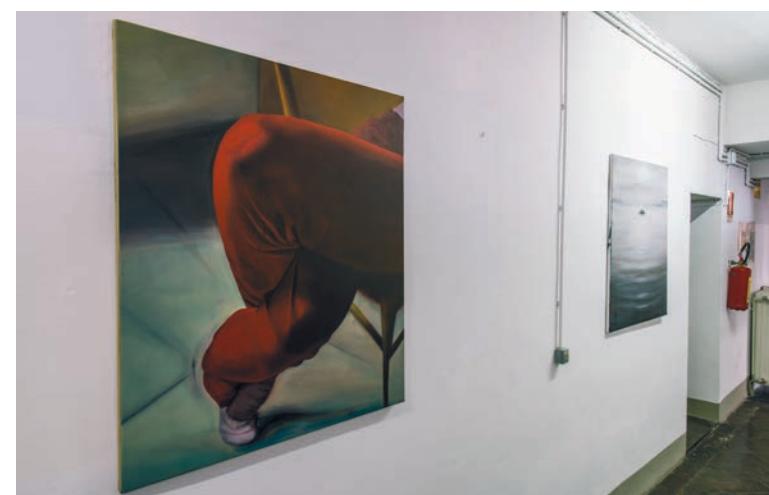
"Fase Lunare"  
Serena Rita Colonna

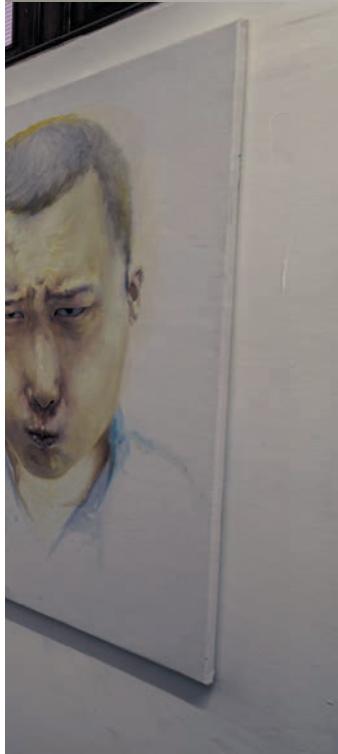




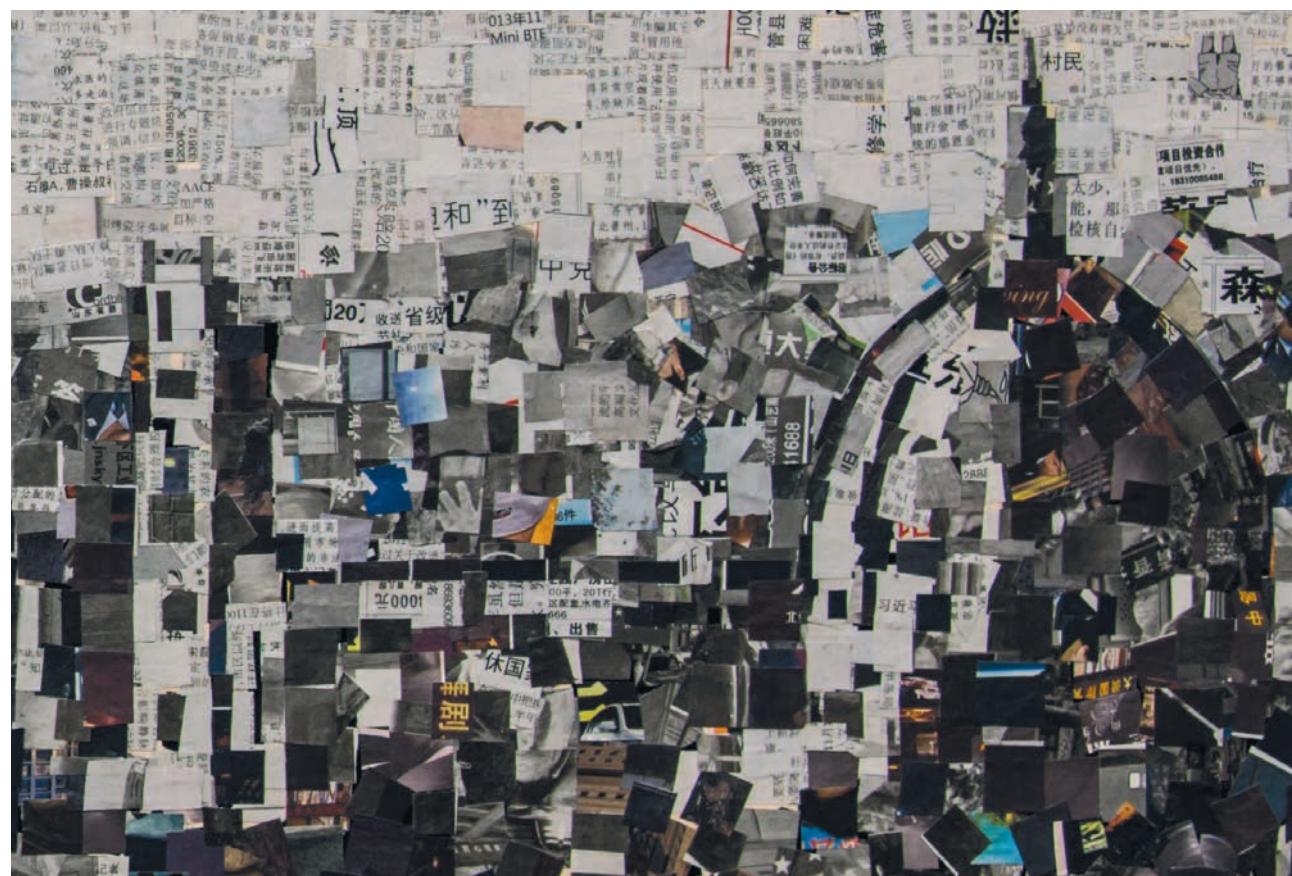
















stefano/Michelangelo  
2014.06.13-16:23:45

Carnevale Belshaku/Pontormo  
2014.06.13-15:14:02



sara cuperlo/Sandro Botticelli  
2014.06.13-17:00:07

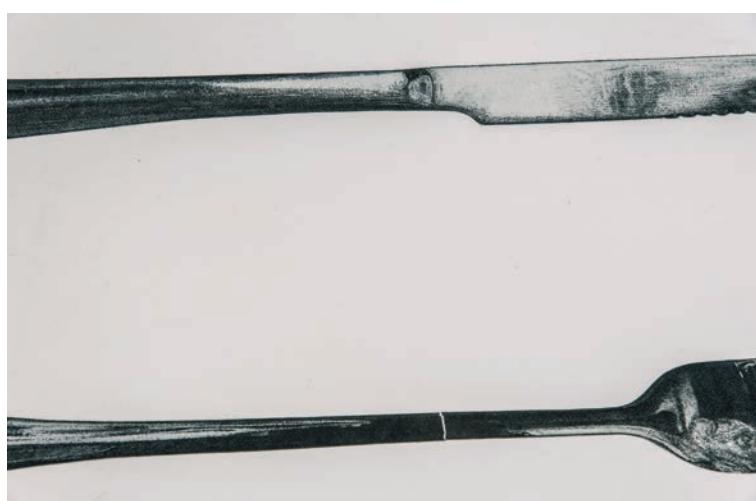
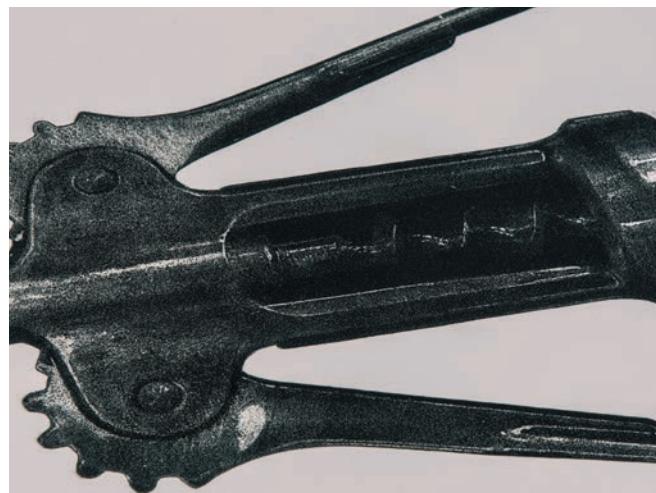


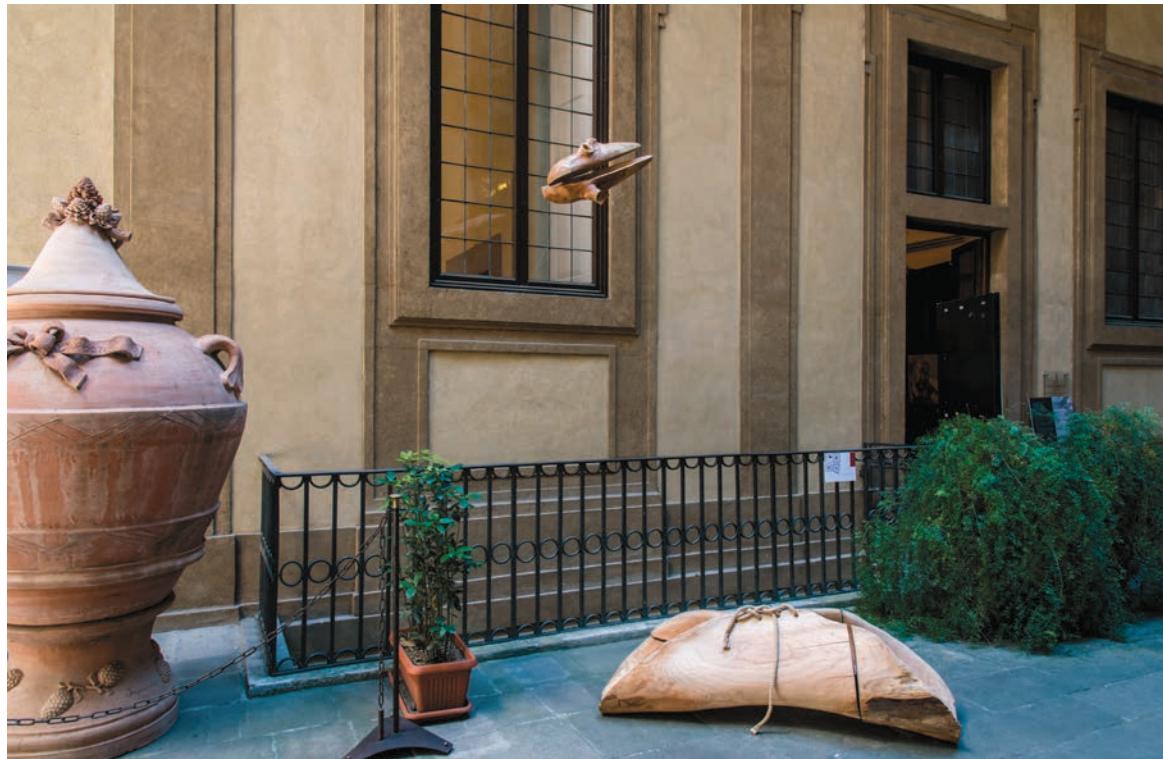
stafano/Caravaggio  
2014.06.13-16:46:43



卢威尼斯 / Sandro Botticelli  
2014.06.06-14:54:33







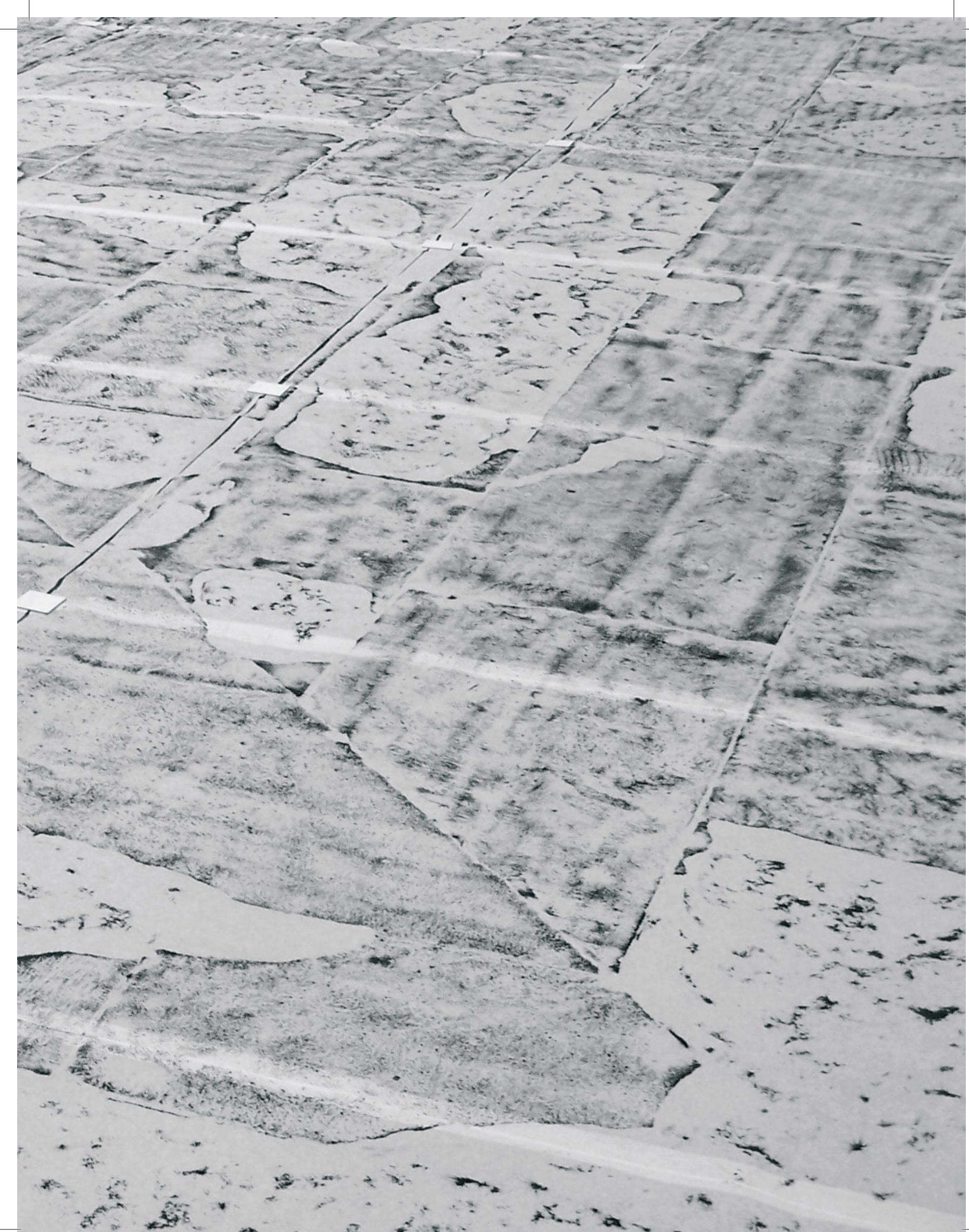














# ESPRESSIONI

## CONTEMPORANEO

4 DICEMBRE 2014 | 19 GENNAIO 2015

L'ultimo appuntamento della rassegna approfondisce il tema del disegno e si concentra sulle espressioni come contenitori di visioni di giovani artisti che utilizzano linguaggi diversi, inclusa la fotografia. Le opere e i progetti site-specific propongono di trascendere il tema del disegno come sintesi di processi mentali e progettuali che trovano approfondimento in rielaborazioni dell'idea di spazio, in grado di prendere forme diverse e innescare riflessioni sul ruolo dell'arte come comunicazione.

In conclusione della rassegna sono stati proposti cinque momenti espositivi in sedi diverse dislocate nella città e nella provincia di Firenze, insieme ad una serie di incontri con artisti e curatori che hanno approfondito il tema del disegno in ambito contemporaneo e come strumento della didattica d'artista.

Le mostre finali costituiscono il premio **STARTpoint** 2014 per i giovani artisti.

Gli incontri con gli artisti e i curatori ospiti sono stati organizzati in laboratori sull'espressione della parola e sul ruolo sociale dell'arte come contaminazione di generi.

La rassegna si è chiusa con un invito alle nuove generazioni a continuare i processi del disegno come registro ideale di appunti e progetti. È stato prodotto a stampa un taccuino in edizione limitata e distribuito durante gli incontri e le attività dei laboratori didattici.



# Fondo segreto. Un filo rosso per una nuova didattica delle arti attraverso Paul Klee

Alexandros Briassoulis  
Massimo Orsini  
Introduzione di  
Fabienne Eggelhöfer  
con Pietro Gaglianò

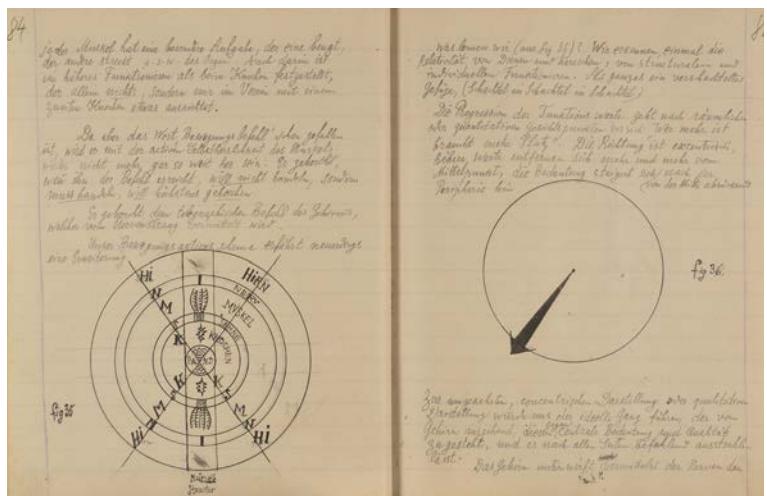
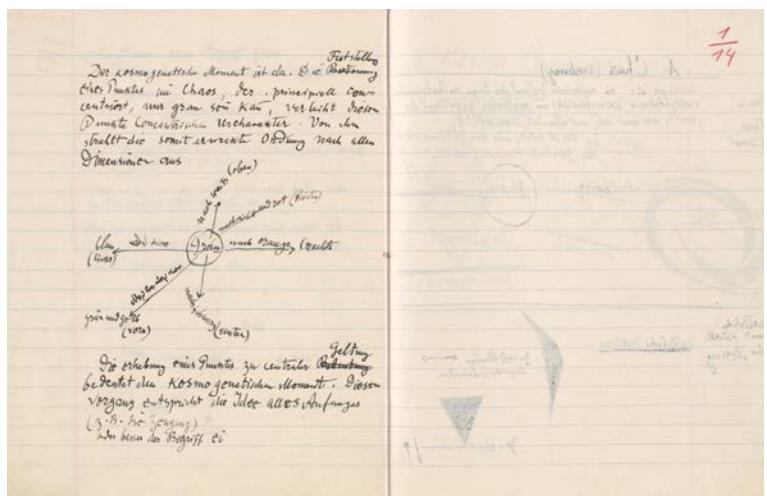
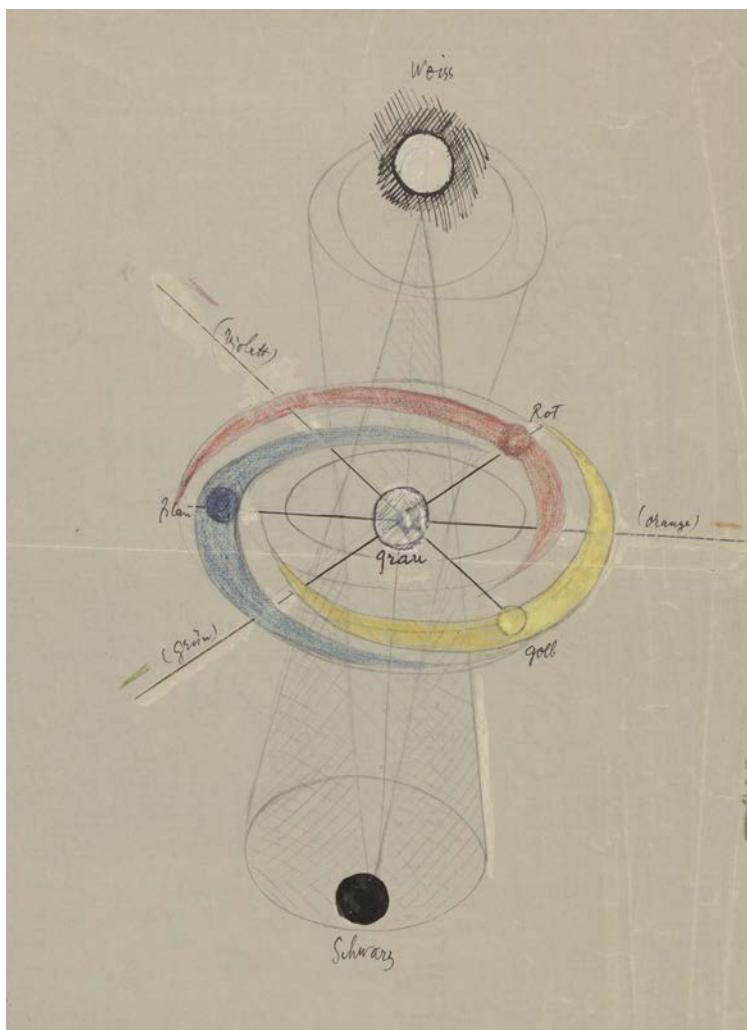
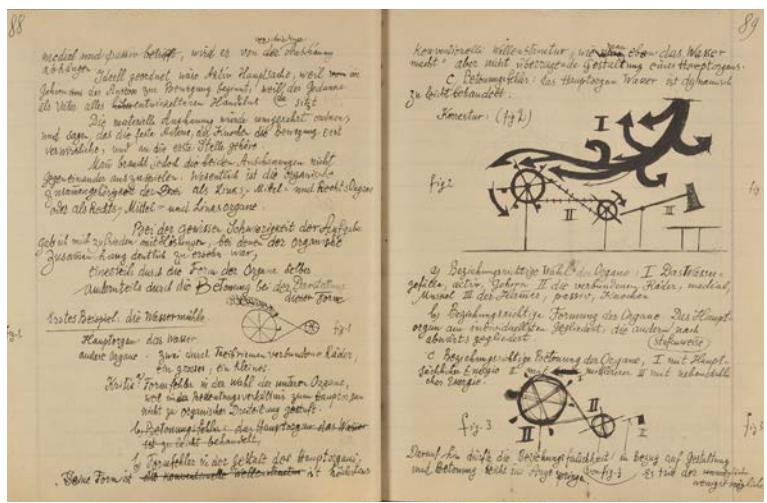
L'idea di pubblicare questo saggio, frutto di 5 anni di costante impegno e confronto fra gli autori e della recente collaborazione con Fabienne Eggelhöfer (curatrice del Zentrum Paul Klee di Berna), nasce dalla volontà di dare un contributo alla ricerca della morfologia dell'opera in rapporto al processo stesso della creazione attraverso l'uso analitico, strutturale e concettuale del disegno.

Il 4 dicembre 2014 nell'ambito della rassegna **STARTpoint**, nella Sala Ghiberti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, Marianne Keller Tschirren, storica dell'arte e collaboratrice del Zentrum Paul Klee è stata invitata a tenere una conferenza sul tema del fondamento del disegno nel processo creativo e sull'analisi della teoria della creazione nell'insegnamento di Klee al Bauhaus. In quell'occasione è stato presentato in anteprima questo saggio inedito che parte dagli studi del grande maestro svizzero per dimostrare come la chiave dialettica del chiasma possa ancora oggi, in un momento di crisi ideologica e culturale, ripristinare il filo rosso, interiore e intuitivo dell'origine della sapienza creatrice, il solo in grado di aiutare l'artista contemporaneo a ripristinare in arte la linea oggettiva fra creazione e comunicazione.

Il mondo intermedio per Klee è il mondo dei "non nati"...è la porta d'accesso al regno delle possibilità creative, il punto in cui l'artista ha la possibilità di cooperare con il regno della creazione. Il punto 3, la sintesi del chiasma rappresenta l'ordine del suo stesso movimento che si fa sguardo (come dice lo stesso Klee nella conferenza di Jena del 1924)...il rendere visibile riporta a "all'occhio penetrante" dell'artista, vale a dire alla concentrazione e alla natura del suo sguardo. Quest'occhio diviene l'occhio sintetico del quadro...il "punctum" avrebbe detto Roland Barthes parlando di una fotografia, che guarda lo spettatore e apre come farebbe un'icona alla comunione creativa con gli altri.

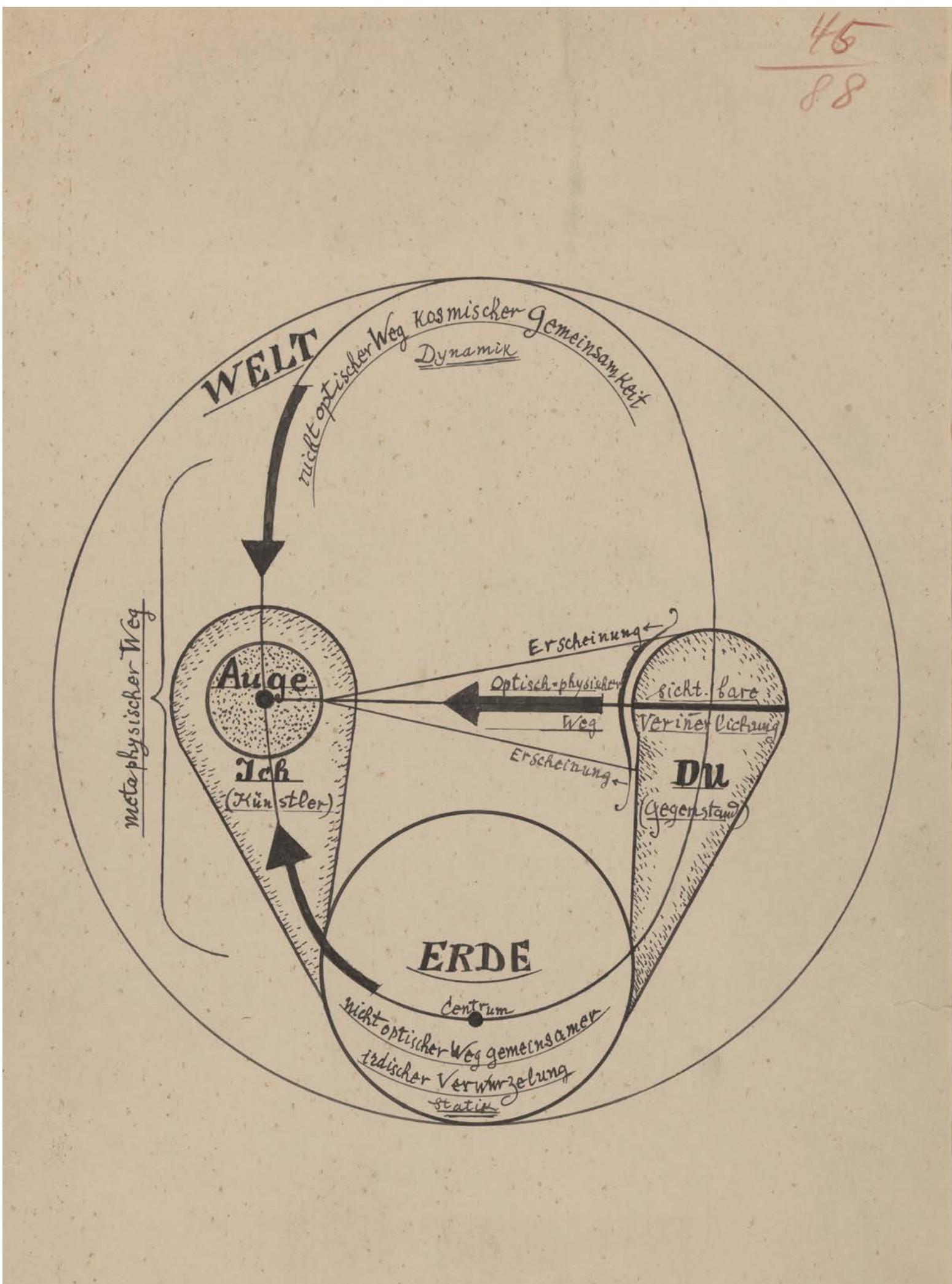
Il saggio si completa con un'introduzione di Fabienne Eggelhöfer, curatrice del Zentrum Paul Klee di Berna, tra i più importanti esperti dell'opera e dell'insegnamento del pittore svizzero.





DAll'alto, da sinistra	di formazione plastica:
Paul Klee, Contribuzioni all'insegnamento della forma plastica, inchiostro e matita a colori su carta, 20,2 cm x 16,3 cm,	I.1 Insegnamento di formazione come concetto, inchiostro su carta (quaderno, 26. e 27. pagina), 21 x 33,2 cm,
Zentrum Paul Klee, Berna;	Zentrum Paul Klee, Berna;
Paul Klee, Contribuzioni all'insegnamento della forma plastica, inchiostro e matita nera e a colori su carta, 20,2 cm x 16,3 cm, Zentrum Paul Klee, Berna;	Paul Klee, Contribuzioni all'insegnamento della forma plastica, inchiostro e matita a colori su carta, 20,2 cm x 16,3 cm, Zentrum Paul Klee, Berna;
Paul Klee, Insegnamento di formazione plastica:	Pagina 165
Paul Klee, Insegnamenti appendice (illustrazione per Vie dello studio della natura), matita su carta su cartone, 33 x 2 cm, Zentrum Paul Klee, Berna.	Paul Klee, Insegnamento di formazione plastica: appendice (illustrazione per Vie dello studio della natura), matita su carta su cartone, 33 x 2 cm, Zentrum Paul Klee, Berna.

45  
88



# La formazione è buona. La formazione cattiva

Marianne Keller Tschirren

L'insegnamento di formazione plastica di Paul Klee (1879-1940).

Quando Paul Klee fu chiamato nel 1920 da Walter Gropius alla scuola del Bauhaus era già un artista molto noto, ma con pochissima esperienza didattica. Egli aveva insegnato pochi anni e solo per poche ore alla scuola Debschitz di Monaco di Baviera. Non avendo ricevuto delle direttive precise dalla scuola, Klee era libero di strutturare i suoi corsi dall'inizio seguendo una sua precisa volontà.

## Il Bauhaus

Prima di esaminare in dettaglio l'insegnamento di Klee, sarebbe opportuno dire alcune cose sulla scuola statale del Bauhaus. Il Bauhaus fu fondato nel 1919 da Walter Gropius come fusione dell'accademia di belle arti e della scuola delle arti applicate di Weimar. L'obiettivo principale di Gropius era unire l'insegnamento d'arte con l'apprendistato artigianale. Lo scopo di questo insegnamento era di conferire ai prodotti industriali un'alta qualità artistica e per questo motivo gli insegnanti dovevano essere degli artisti. Tra il 1919 e il 1923 furono chiamati a Weimar Wassily Kandinsky, Johannes Itten, Oscar Schlemmer, Lothar Schreyer, Georg Muche e Paul Klee. Questi maestri dovevano contribuire con la loro esperienza da artisti al miglioramento sia dell'esecuzione tecnica sia della formazione ideale. I corsi teorici erano complementari all'apprendistato delle botteghe, dove gli studenti seguivano una formazione pratica, di designer o di architetto. È proprio in questo contesto che deve essere sottolineato che il Bauhaus non era una scuola di belle arti.

## L'inizio

Nel primo semestre, egli propose un primo corso al quale dette il nome di "Compositionsprakticum". Si trattava di un corso, dove egli analizzava i propri lavori, come anche quelli degli studenti. Questo metodo d'insegnamento aveva per Klee un vantaggio. Attraverso le proprie opere, poteva individuare le questioni di composizione e degli elementi plastici. La prima ora Klee la descrive in una lettera a sua moglie, Lily (1876 – 1946), così: "Oggi ho tenuto il mio primo collegio e, cosa straordinaria, ho parlato liberamente con la gente per due ore piene. All'inizio ho parlato di alcuni quadri e acquerelli di Watenphul, della signorina Neuman e di altri. Poi ho fatto circolare alcune opere mie e ho analizzato i loro elementi formali e la loro struttura compositiva."<sup>1</sup> Queste parole mostrano che l'esperienza didattica non fu all'inizio una cosa facile per Klee. La sua mancanza di esperienza si evince dal suo modo di insegnare: secondo Georg Muche, collega di Klee, il giorno del suo primo corso, egli entrò nell'aula di spalle e senza guardare gli studenti cominciò a parlare e a disegnare sulla lavagna. Dal Novembre 1921, Klee decise di proporre un corso sulla **forma plastica** (*Beiträge zur bildnerischen Formlehre*) ripetuto in forma abbreviata anche nel semestre estivo 1922 e riutilizzato con alcune modificazioni durante tutta la sua attività al Bauhaus. Gropius definiva il compito della **Formlehre** come una "istruzione spirituale", nella quale sono trasmesse allo studente "la struttura oggettiva degli elementi formali come anche le leggi che la governano, e non, come succede nelle accademie, idee e opinioni individuali e arbitrarie." Reagendo al tipo di corso tradizionale delle accademie di belle arti, Gropius voleva creare nel Bauhaus una base oggettiva per la creazione individuale.<sup>2</sup> Egli sottolineò l'importanza della comprensione razionale per l'obiettivo formale del Bauhaus. Tuttavia, egli avvertiva che la teoria non era una ricetta per fare arte, ma solo il mezzo oggettivo più importante per il lavoro di formazione collettivo. L'arte non era tra gli obiettivi dei corsi del Bauhaus e ne Gropius ne Klee credevano che essa potesse essere appresa.<sup>3</sup>

Benché il corso di Klee non era un corso d'arte, egli concepì il suo compito d'insegnante come la trasmissione della propria esperienza nell'ambito della formazione e figurazione ideale della pittura e del disegno.<sup>4</sup> Attraverso il suo lavoro al Bauhaus, Klee ha cercato di definire leggi formative di validità generale che possono essere applicate anche al lavoro pratico delle botteghe.

### Gli appunti dei corsi come fonti di ricerca

Durante l'attività didattica di Klee al Bauhaus hanno preso forma sia il primo ciclo di lezioni (Novembre 1921-fine 1922), che Klee chiamò **Contribuzioni all'insegnamento della forma plastica** (*Beiträge zur bildnerischen Formlehre*) sia l'insieme di quasi 3900 manoscritti legati, redatti tra il 1923 e il 1931 e raggruppati sotto il titolo **Insegnamento di formazione plastica** (*Bildnerische Gestaltungslehre*).

Come conferma un indice scritto dallo stesso Klee per il convegno degli insegnanti d'arte di Praga (1928), egli aveva suddiviso i suoi appunti in tre unità tematiche: I. parte generale, II. formazione planimetrica e III. formazione stereometrica.<sup>6</sup> La prima e la seconda parte contengono diversi capitoli, anch'essi suddivisi in sottocapitoli, come dimostrano alcuni indici.<sup>7</sup>

Dal 1923 Klee chiamò i suoi appunti non "insegnamento di forma", ma "insegnamento di formazione", e questo per sottolineare ancora di più l'importanza del processo che porta alla forma. Nel suo corso Klee definì così il concetto della "formazione plastica": "L'insegnamento di formazione si occupa delle vie che portano alla forma. Si tratta sempre dell'insegnamento di forma, solo che adesso si mettono in rilievo le vie che ci portano ad essa. La parola formazione (*Gestaltung*) rivela quello che è stato detto attraverso la sua definizione. Il termine "insegnamento di forma" (*Formlehre*) non esprime l'importanza delle condizioni e delle vie verso la forma. Il termine "Formungslehre" è poco adatto. Mentre "Gestaltung" si collega bene col senso di queste condizioni di base. Per questo motivo deve essere preferito."<sup>8</sup>

Klee ha riassunto in un corso del Gennaio 1924 il nucleo del suo insegnamento sul processo creativo attraverso la seguente dichiarazione programmatica: "La formazione è buona. La forma è cattiva; la forma è fine, è morte. La formazione è movimento, azione. La formazione è vita."<sup>9</sup> Klee s'interessava delle vie verso la forma. Queste vie devono essere articolate in modo vivido. Per mostrare questa vivacità dei mezzi e degli elementi plastici egli utilizzò nei primi anni della sua attività didattica diversi esempi concreti presi dall'ambito naturale.

Egli tracciò confini netti tra questi esempi e le scienze naturali, da una parte, e la creazione spontanea e intuitiva dall'altra: malgrado l'importanza dell'osservazione scientifica dei processi naturali, Klee spiegava ai suoi studenti che la conoscenza scientifica la più esatta della natura, delle piante, degli animali, della terra e della sua storia non serve a niente se "i creatori, artigiani veri e propri, non possiedono tutta l'attrezzatura necessaria per la loro rappresentazione".<sup>10</sup> L'analisi della "articolazione storica" delle cose, come anche il controllo assoluto del lavoro manuale plastico sono considerati condizioni indispensabili per il lavoro di un creatore/formatore. Per poter dominare il lavoro manuale, il creatore deve dunque capire l'origine e lo sviluppo degli elementi plastici – punto, linea, superficie, volume – e dei mezzi espressivi – linea, chiaroscuro, colore. Il contributo più importante di Klee all'insegnamento di formazione è rappresentato dall'enfasi con la quale descrive il ruolo primario del movimento come origine degli elementi plastici.

Così, la forma plastica nasce col "punto che si mette in

movimento" diventando linea.<sup>11</sup> Attraverso lo spostamento della linea nasce la superficie e quando essa si muove, si crea il corpo tridimensionale.

Pur riconoscendo il movimento come base principale della formazione, Klee esige, per la formazione plastica concreta, una scelta precisa e consapevole della direzione di questo movimento. Questa direzione non può essere arbitraria, ma deve seguire il principio della necessità interiore.

Per spiegare l'ordine speciale dei mezzi plastici, Klee utilizzò il movimento concreto tra due punti fissi:

"La formazione deve collegarsi col concetto del movimento. Nel caso principale, il movimento finisce in rigida immobilità. I mezzi stessi di formazione sono [...] mobili. Il movimento dei mezzi è un avanti e indietro tra punti fissi, tra i quali si creano altri punti fissi, come verde grigio, arancio ect."

E continuò:

"La formazione mobile e viva deve liberarsi dall'ordine principale rigido, scegliere uno o più organi dell'organismo, riordinarli di nuovo e portarli verso un compimento perfetto. Le possibilità sono molteplici e di una varietà infinita. Si deve solo decidere fino a quale limite si può estendere questa nuova mobilità speciale."<sup>12</sup>

La formazione viva nasce allora a causa del movimento intrinseco dei mezzi e degli elementi plastici.

### Movimento tra poli antitetici

Klee ha descritto il processo formativo come un movimento tra due poli antitetici. Il suo insegnamento si basa su un pensiero dualistico che egli aveva già sviluppato prima di cominciare la sua attività didattica. Come si riscontra in tante voci del suo diario e in diverse annotazioni nei suoi libri, tale pensiero rappresentava un dibattito molto frequente tra i romantici, il famoso dualismo tra l'antico e il moderno. Più tardi, egli sostituì queste coppie di contrasti con i termini statico-dinamico e, per quello che riguarda lo stile, con la coppia classico-romantico. Nell'ambito della propria creazione, Klee cercava di "combinare compositivamente"<sup>13</sup> l'ordine terrestre e il caos dell'al di là e credeva di poter gestire l'unità complementare di questo dualismo. L'elemento dinamico è l'impulso creatore che viene dall'al di là, come anche l'ambito della spiritualità e dell'intuizione. Secondo Klee, l'artista deve abitare in quest'ambito per poter trasformare l'invisibile in visibile. Per acquistare questa qualità, deve essere però capace di analizzare l'elemento statico e terrestre, insieme al suo materiale tangibile. Klee padroneggiava bene questo pensiero dualistico, senza poter individuare chiaramente che cosa fosse responsabile dell'unione dei contrari. Sapeva però benissimo che durante la creazione in arte, accade la fusione dei due poli.

Anche se egli indicava nei suoi corsi, come obiettivo della formazione viva, il superamento dei contrasti attraverso il movimento, non poteva tuttavia spiegare in quale modo accadesse la loro fusione. Per questo serve l'intuizione e questa non s'impara<sup>14</sup>.

## Il rapporto tra arte e insegnamento

Come si è visto attraverso la ricerca degli aspetti più importanti del pensiero plastico di Klee, ci sono similitudini, ma anche differenze tra le sue convinzioni sull'arte e l'insegnamento. Possiamo affermare che quest'ultimo si basò sulla sua *Weltanschauung*, che si rispecchia ovviamente anche nella sua produzione artistica. "L'elemento formale deve fondersi con la *Weltanschauung*", scrive Klee nel suo diario già nel 1917.<sup>15</sup> Sia nel suo insegnamento sia nella sua produzione artistica, il processo ha avuto sempre la priorità in confronto al risultato. È vero che alcune pagine tratte dall'insegnamento della formazione plastica sembrano essere bozzetti preparatori per le sue opere. Tuttavia, anche se sono stati creati contemporaneamente, l'obiettivo dei corsi di Klee era ben diverso. Nel suo insegnamento Klee trasmetteva e spiegava i fondamenti del processo plastico, mentre nelle sue opere li applicava creativamente. È il primato del processo formativo in confronto al risultato che unisce soprattutto l'atteggiamento di Klee nei due ambiti, caratterizzati da un pensiero sintetico che cerca di unificare i due poli dei contrasti attraverso il movimento.

Nello stesso momento però egli è consapevole che l'elemento spirituale e dinamico, l'intuizione, non si può insegnare ed è questo che determina la differenza tra insegnamento e arte. "Il genio è l'errore nel sistema", sembra aver detto Klee una volta ai suoi studenti.<sup>16</sup> Insegnare la genialità non era considerata da Klee un'impresa possibile e, inoltre, non faceva nemmeno parte degli obiettivi del Bauhaus. Per questo motivo, egli si limitò a trasmettere solo le leggi che governano il processo di formazione, che non impediscono le possibilità infinite dello sviluppo libero e vivo della forma.

## Formazione artistica oggi?

La convinzione di Klee riguardo all'arte che non può essere appresa la possiamo considerare valida e attuale anche oggi. L'intuizione per qualcosa non può essere insegnata. È possibile allenare l'intuizione attraverso esercizi che possono arricchire l'esperienza. Ci si esercita però ancora nelle scuole di belle arti di oggi? In un periodo storico dove tutto può essere arte, l'insegnamento dell'arte sembra un compito quasi impossibile. Una soluzione possibile potrebbe consistere nel riprendere la riflessione e il discorso su quel tipo di scuole, come il Bauhaus o il Black Mountain College negli Stati Uniti, le quali, pur non essendo scuole d'arte, hanno voluto insegnare ai loro studenti tutti i requisiti del saper fare artistico. In entrambi i casi, non si trattava solo di trasmettere conoscenze o abilità tecniche, ma, soprattutto, di far sviluppare un atteggiamento nel mondo e verso il mondo. "To open eyes", cioè aprire gli occhi, ecco lo scopo come è stato formulato da Josef Albers.<sup>17</sup> È attraverso una percezione del mondo multidimensionale, sia visuale/tattile sia anche metafisico, che lo studente dovrebbe arrivare a comprendere qualcosa<sup>18</sup>. Si doveva capire il COME e non il CHE; il processo era considerato più importante del risultato. Gli studenti dovevano essere capaci di sviluppare il loro pensiero e la loro prassi. Non esistevano, come non esistono anche oggi, buoni o falsi risultati, ma solo buone o false vie e metodi. Ed è

proprio a causa di questo motivo che possiamo considerare il nucleo dell'insegnamento di Paul Klee sempre valido e attuale: non la forma in sé, ma la via verso la forma è lo scopo.

1 Lettera a Lily Klee, 13.5.1921, in Paul Klee, Briefe an die Familie 1893-1940 1979a, vol. 2, p. 977.

2 Walter Gropius, Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, in Bauhaus 1923, p. 12-18.

3 "L'arte non si può imparare!" in Gropius 1923, p. 7.

4 BF/153, 3.7.1922, p. 150.

5 Gli appunti delle lezioni sono oggi custoditi nell'archivio del Centro Paul Klee a Berna. I facsimili e le loro trascrizioni sono accessibili gratuitamente nella banca dati [www.kleegestaltungslehre.zpk.org](http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org).

6 BG A/1. Klee aveva scritto prima un altro indice, vd. BG A/2 e BG A/3. Il suo contenuto è identico, era però cambiato il senso dei concetti utilizzati. Nella pubblicazione degli atti del convegno di Praga il contenuto dei corsi di Klee corrisponde grosso modo a questi due indici. Manca la terza parte, la formazione stereometrica.

7 Vd. gli indici per il capitolo I.4 Gliederung (articolazione): BG I.4/2 o il II.5 Wege zur Form: BG II.5/2-4.

8 BG I.1/4. Purtroppo non si sa la data esatta di questo foglio. Si tratta però di una tabella nella cui Klee, sotto il titolo "introduzione" di una versione breve e poi di un'altra più lunga, da un riassunto del suo corso.

9 BG I.2/78, 8.1.1924.

10 BF/8, 14.11.1921, p. 4. Klee non parla di "artisti".

11 BF/7-8, 14.11.1921, p. 5-6.

12 BG I.3/5.

13 Klee, Diari /Tagebücher 1898-1918, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart und Teufen 1988, Nr. 921, 1913, Monaco, p. 333-334.

14 Sulla questione del pensiero intuitivo Vd. F. Eggelhöfer, Paul Klee's Lehre vom Schöpferischen, Dissertation, Universität Bern, 2012, p. 102-106.

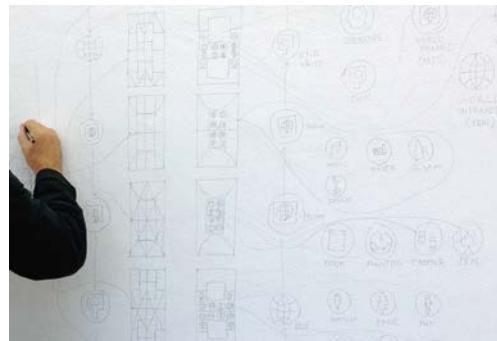
15 Klee, Diari 1988, Nr 1081, Juli 1917, Gersthofen, p. 440.

16 Will Grohmann, Paul Klee, 1954, p. 376.

17 Sul corso di J. Albers al Bauhaus e al Black Mountain College, vd. Danilowitz/Horowitz, Josef Albers. To open eyes. The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale, London 2006.

18 Sul tema della percezione multidimensionale vd. anche il testo di Klee, "Vie allo Studio della Natura" / "Wege des Naturstudiums", in: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923, Weimar/München 1923, S. 24f.

# Distraction Surface



Antonio Catelani  
con Pietro Gaglianò



A sinistra, dall'alto

Matt Mullican,  
Particolare durante  
l'installazione al  
Thurn und Taxis, Bregenz

Foto: Sophie Tottie;

Sara Sizer, Vista d'instal-  
lazione al Künstlerhaus

Palais Thurn und Taxis,

Bregenz, 1 - 4 Untitled,

2009 - 2012, cotone su  
telaio;

1 - 4 Untitled, 2013,

cotone su telaio, incor-  
niciati, foto. © Werner

MARXX Bosch; Untitled,

2009, Courtesy l'artista,  
foto: Eric Tschernow;

Sopra

Riccardo Previdi,  
vista d'installazione

al Künstlerhaus Palais

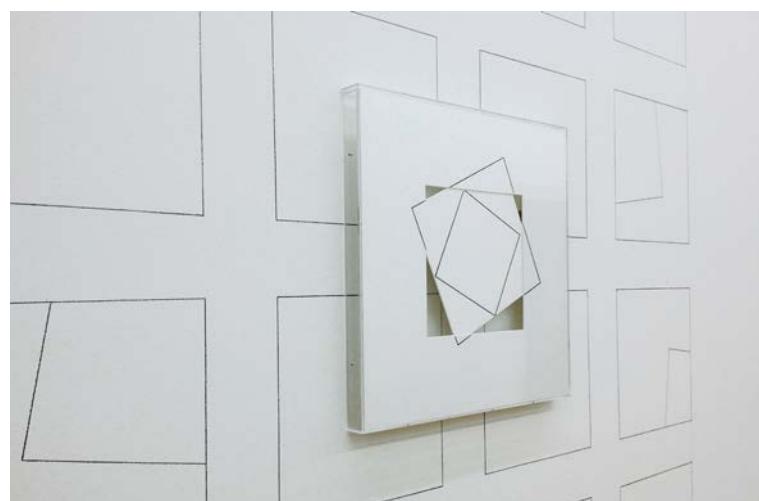
Thurn und Taxis, Bregenz

Tatami, 2013, Video

installazione, foto. ©

Werner MARXX Bosch,

foto: Riccardo Previdi



Dall'alto  
Matt Mullican, vista  
d'installazione al  
Künstlerhaus Palais Thurn  
und Taxis, Bregenz,  
**5 worlds 12 benches,**  
2013, acciaio, scultura  
dipinta; courtesy Matt  
Mullican e Mai 36  
Galerie, Zurich, opera  
commissionata da KÖR  
Kunst im öffentlichen  
Raum, Wien (Public Art  
Vienna), 2013, foto: ©  
Werner MARXX Bosch;  
Olafur Eliasson, vista  
d'installazione al  
Künstlerhaus Palais  
Thurn und Taxis,

Bregenz, *Your fading  
self (east)*, 2013, vetro  
parzialmente specchian-  
te, legno, calcestruzzo,  
courtesy neugerrit-  
emschneider, Berlin,  
foto: © Werner MARXX  
Bosch;  
Karim Sander, vista  
d'installazione al  
Künstlerhaus Palais  
Thurn und Taxis, Bregenz  
Mailed paintings, 2006-  
2013, tele intelate di  
misure standard, prepa-  
razione bianca universale  
Primer, uova lucide e  
naturali, 2013, foto: ©  
Werner MARXX Bosch

Dall'alto  
Riccardo Previdi,  
vista d'installazione  
al Künstlerhaus Palais  
Thurn und Taxis, Bregenz  
**Test, 1 – 6**, 2010 - 2013,  
stampa UV su tela,  
courtesy Galerie Sommer  
& Kohl, Berlin;  
Giulio Paolini, vista  
d'installazione al  
Künstlerhaus Palais  
Thurn und Taxis, Bregenz  
**Questo e/o quel quadro,**  
2009-13, wall drawing,

Bregenz, Your fading  
self (east), 2013, vetro  
parzialmente specchian-  
te, legno, calcestruzzo,  
courtesy neugerrit-  
emschneider, Berlin,  
foto: © Werner MARXX  
Bosch, courtesy l'artista  
Plexiglas, collage, foto:  
Sophie Töttle;  
Sophie Töttle, vista  
d'installazione al  
Künstlerhaus Palais  
Thurn und Taxis, Bregenz,  
da destra: **4 White Lines**  
(wubdit) serie V, 2013,  
olio su tela; **4 White Lines**  
(steel drawings), 2010-  
2013, acciaio; **1 Written  
Language** (line drawing),  
2013, inchiostro su carta,  
foto: © Werner MARXX  
Bosch, courtesy l'artista

# Leggende, scie e solchi

Frontespizio del  
Leviathan, saggio di  
Thomas Hobbes, prima  
edizione originale del  
1651, lingua inglese, inci-  
sione di Abraham Bosse



Juan Pablo Macias  
con Lorenzo Bruni

**Testo utilizzato dall'artista come traccia per l'intervento.  
Durante l'incontro Juan Pablo Macias ha letto e commentato le considerazioni contenute nel testo, intervallandole con proiezioni di immagini e riprese video.**

-Proiezione video: **CONCERTO STORICO DI XONACA**, fino a minuto 9:18.

Linee di confine tra pubblico e privato, tra legale e illegale, tra istituzionalità e insurrezione, tra rappresentazione e rappresentato.

Lavoro di ricerca e produzione d'archivio, seguito dall'organizzazione di un concerto storico, per strada e senza permesso.

- Proiezione video: **BSR CHANNEL**, 2 fino a minuto 10:15.

Queste ultime immagini, le viste aeree delle particelle e dei fiumi, danno a vedere due tipi di linee diverse che mi servono per costruire un approccio verso il mio lavoro.

Parto dal disegno come asse concettuale, o più specificamente, strutturale. Sono confini di separazione, di funzione, d'esclusione, ma anche di riunione.

La prima linea taglia, solca la superficie della terra, aggiudicandole statuti legali, la frammenta in funzione della produzione umana; la privatizza in funzione dello sfruttamento della terra, un'attività dell'uomo per l'uomo.

Questa linea non rappresenta rigorosamente il mondo in maniera parziale o neutrale, ma disegna, nel senso del design o del planning, un territorio costruito dall'esclusione di uno e l'inclusione di altri; rappresenta il mondo come proprietà privata.

Questa linea modella la sua materia - la terra - producendo ogni giorno il mondo che tutti riconosciamo.

Questo tipo di linea articola sempre una proprietà e le regole dell'usufrutto di questa proprietà: nella città, nel campo, nella foresta, nel mare, in internet. Prima di tutto la linea regola il pensiero, la conoscenza, come la riconosciamo oggi istituzionalmente, sotto il manto delle università, dell'istituzione moderna dell'educazione.

Sappiamo che è ben accetta la conoscenza che serve alla grande macchina del capitalismo

e alla proprietà che questa produce, le altre forme meno. La conoscenza che stende l'università moderna sotto il regime capitalista, con la sua forma di alienazione generalizzata, stacca l'uomo dal suo rapporto con la terra, dal rapporto inteso come libertà e godimento delle abbondanze della terra, dal rapporto con le strutture mentali proprie, rispettando le sue forme di conoscenza e, parlando con Spinoza, con la sua potenza del pensiero. Sappiamo che le prime cose che il regime (sotto il quale viviamo) reprime sono la capacità dell'uomo di potenziare la sua affettività e le sue forme di vita.

La seconda linea, invece, taglia e solca la terra in maniera diversa. Questa linea articola le energie universali, le energie della natura, l'abbondanza di cui è costituita. Queste energie sono una sola grande macchina cosmica, con la quale l'uomo, da tempi immemorabili, entra in relazioni di composizione o scomposizione.

Parlando con José Oiticica, pedagogo, poeta e anarchico brasiliano, diciamo che il mondo... “**è un flusso di Energie Universali, e si manifestano in diverse maniere: luce, colore, elettricità, magnetismo, gravitazione, etc.. Il corpo umano, come il corpo di qualsiasi essere vivente, è anche un bilancio di energie universali, o in forma più chiara, è una macchina di trasformazione di energie cosmiche assorbite attraverso l'alimento e l'aria che respira. Quando la macchina, per qualche guasto, diventa incapace di lavorare convenientemente questa trasformazione, il corpo s'impoverisce e muore”**(José Oiticica 1925).

Diciamo che questa seconda linea rappresenta tutt'altro che l'impoverimento e l'agonia della conoscenza umana e della vita; rappresenta ben altro che il suicidio nel quale il progresso ci sta facendo precipitare, staccandoci della terra e dal pensiero che accoglie nel suo seno; ben altro dalla separazione fatta attraverso l'astrazione che aliena l'uomo dall'abbondanza sulla quale è nato.

Questa seconda linea rappresenta la vita, non solo dell'uomo ma delle macchine cosmiche che trasformano le energie universali in questa terra.

Questa tensione fra una linea e l'altra, mi porta sempre alla leggenda orfica di Dionisio e lo specchio.

Dionisio, divinità greca, figlio di Zeus, è il dio arcaico della vegetazione, della linfa vitale che scorre nei vegetali, la linfa che si ritrae nell'orientate durante i mesi invernali e che poi torna a scorrere vivida in quelli estivi. È anche Identificato come Dio del vino, dell'estasi e della liberazione dei sensi. Dionisio rappresenta l'essenza del creato nel suo perenne e selvaggio fluire, lo spirito divino di una realtà smisurata, l'elemento primigenio del cosmo, l'irruzione spirituale della Zoe greca, ossia l'esistenza intesa in senso assoluto, il frenetico flusso di vita che tutto pervade.

La versione religiosa orfica della venuta al mondo di Dioniso ribattezza il dio col nome di Zagreo, che è il figlio illegittimo di Zeus e Afrodite. Il padre aveva deciso di fare di Zagreo il suo

successore nel dominio del mondo, provocando così l'ira di sua moglie Era che si rivolse ai Titani per rapirlo e farlo a pezzi. Zeus punì i Titani fulminandoli e dal fumo uscito dai loro corpi in fiamme sarebbero nati gli uomini.

Le versioni di questa leggenda sono tante. In una di queste Dioniso viene fatto a pezzi dai Titani e ricomposto da Apollo. Apollo è il dio della misura, dell'equilibrio, con una forte componente razionale, con la capacità di riflettere la soggettività come illusione, come idea, come scultura, come **illusione statica**, come il suo contrario. Ordine. Un'altra versione narra che Rea ha rimesso insieme le sue membra e Dionisio ritorna in vita.

La parte che più m'interessa di questa leggenda è che Dionisio, mentre contempla la sua immagine nello specchio, vede il mondo come immagine di se stesso. Io penso sempre all'immagine di un corpo mutilato che mantiene allo stesso tempo il principio della totalità, come promessa di abbondanza, d'eterna rinnovazione.

Sono state fatte tante riflessioni intorno a questa leggenda ma io ritengo questa immagine come il ritratto dell'uomo nella terra: per una parte bi-partito, inciso in due e, per l'altra, come parte innegabile di questa totalità. Nonostante ciò riconosco anche un'altra immagine una ricomposizione dei Titani-uomini sotto la forma di un altro mostro ancora: il Leviathan.

### **Proiezione dell'immagine del frontespizio dell'opera LEVIATHAN di Thomas Hobbes.**

Rappresenta l'organizzazione dello sfruttamento dell'uomo per l'uomo, della terra per un gruppo stretto di uomini che hanno capito questa bipolarità e che lavorano sottomettendo la seconda linea.

Dionisio e il Leviathan, estasi e stasi. Sappiamo bene quale dei due governa sulla terra.

Queste due linee di pensiero, questi due elementi che definiscono il mondo dell'uomo, le ritrovo sempre alla base della mia pratica artistica.

Mi ritrovo sempre al seguito della seconda linea, tentando di solcarla, negoziando con forza ogni passo con un mondo fatto di **prime linee**, leggi, ordini, sistemi, astrazioni. In questo senso concepisco il mio lavoro come un'attività fatta nell'intimità della propria casa che in momenti diversi negozia con diverse realtà: istituzione, musei, gallerie, mercato, spazi non-profit o centri sociali. Questo lavoro lo trovo sempre in transito tra i confini delle due linee, sempre tra i confini dei sistemi di rappresentazione e l'affettività, sempre tra i confini della conoscenza istituita e la conoscenza insurrezionale, tra l'apparente e l'opaco, tra il distante astratto e il contiguo concreto, tra la proprietà e il comune, tra il legittimo e l'illegittimo. È diventata una questione di chiarezza il fatto di dividere con precisione i miei campi d'azione.

Per me è di vitale importanza separare l' attività tra: **pratica artistica, istituzione e campo sociale**. Territori che intendo sempre mettere in tensione. A volte lo faccio in maniera più esplicita che altre, ma è sempre presente questa tensione.

**Proiezione video: VIDEO BSR CHANNEL 1**, 9:18 min.

**Proiezione video: COPYRIGHT INFRINGEMENT #1**, 8:26 min.

Nei due video c'è sempre il libro e il pensiero anarchico come problematica principale. Nel primo si vede come porto al museo una biblioteca anarchica della Città del Messico, scatenando una presenza non-voluta all'interno dell'istituzione, mostrando quelle parti interne della struttura del museo che sempre rimangono fuori del campo di visione; approfittando del suo protocollo, usufruisco di un servizio gratuito di conservazione per la biblioteca anarchica. Nell'altro video documento la stampa non autorizzata di circa 450 immagini (proprietà di un'università nordamericana) che raccontano la fondazione di una colonia utopica in Messico alla fine dell'ottocento. Queste immagini hanno un copyright d'autore scaduto, ciò nonostante l'istituzione vorrebbe fare profitto e penalizza il loro uso non consentito.

Per me è ovvia la relazione tra il pensiero dell'anarchico della **seconda linea** e il riconoscimento della voce dell'uomo che gode della sua libertà come linfa vitale.

Quando si parla di conoscenza, si pensa a quella che è legittimata dalla scienza e dalle istituzioni ma non c'è dubbio che questi tipi di conoscenze sono state inglobate facilmente dagli interessi del capitale, dal potere. Non lavorano più per l'uomo ma per il **Dio profitto**.

La conoscenza millenaria della natura, della terra, l'interazione dell'uomo con essa (con i semi per esempio), mette in atto questa capacità di trasformare le energie universali, arricchendo la molteplicità della vita, dell'esperienza. L'appropriazione da parte delle multinazionali delle risorse naturali, della cultura e delle comunicazioni la ritroviamo non solo qui (come si vede nel video) ma in tutte le sfere della vita. Queste operano e avanzano ugualmente su tutto quello che può essere posseduto, sottomesso, cancellato.

Le sementi, il pensiero autonomo e liberale, la conoscenza che questo comporta vengono progressivamente alienate dall'uomo, negandogli ogni aspetto che ritengo vitale, la sua **seconda linea** che è in realtà la sua linea primordiale.

**Proiezione video: PREISTORICO INNUMANO**, 9:58 min.

Tutto questo mi porta a ritrovarmi con una pratica artistica che comporta una condivisione o una separazione dei processi: lettore e/o editore. Leggo, traduco, curo eventi, stampo libri o riviste, a volte incido testi sui muri.

**Proiezioni immagini: diapositive INCISIONE SU MURO.**

Nei testi, alla base della mia intenzione, c'è il tentativo di

decentrare il soggetto, di farlo emergere attraverso il calore della voce originale, dal suo fiato, dai suoi mezzi, tentando di dimenticare l'emotività dell'essere umano che mi porto dentro. I testi che ho adoperato sono di norma volutamente dimenticati, abbandonati o cancellati. Attraverso la mia pratica artistica intendo dare loro una nuova circolazione.

La mia opera somiglia a quella dell'alchimista: converto l'oro delle istituzioni in linfa.

**Proiezione video: SAP MOSS FOG BLOOD WORD NOT TEXT NOT LAW BREATH MOIST LABORSOUND**, 6:39 min.

Grazie.

<p>Sotto The Anarchist Doctrine Accessible To All (Word++Moist Press Volume 1), 2014, libro venduto al costo di produzione, 18X12 cm, 1000 Copie, documentazione fotografica di Elia Bialkowska;</p>	<p>Printing Oticica, 2014, Hd Video B&amp;N / sound 5:50:24, Edi. 5 + 2 Pa documentazione fotografica di Elia Bialkowska;</p>	<p>pubblicate senza permesso e intonacate alle pareti di Tranzitdisplay;</p>	<p>Carving Oticica's (Et In Libertalia Egg / Nosy Tanga Madagascar), 2013, documentazione fotografica delle incisioni sugli alberi, dimensioni variabili</p>
--	---	--	--



# Il disegno, si sa, è un genero che talvolta vuole passare inosservato<sup>1</sup>

Lorenzo Bruni

## Tematiche emerse nel convegno

Durante il convegno tenutosi all'Accademia a Firenze mi sono trovato ad introdurre e a mediare due conferenze che spostavano il dibattito sul disegno verso ambiti apparentemente inusuali. Il primo intervento è stato quello del giovane artista messicano Juan Pablo Macias che ha presentato il suo ultimo lavoro nato in relazione all'archivio del sapere anarchico in America latina. Mentre la seconda era la conferenza della scrittrice e stimolatrice culturale Lucrezia De Domizio Durini sulla figura di Joseph Beuys. Alcuni dei punti toccati da Macias riguardanti la recente mostra avvenuta a Villa Romana a Firenze sono stati: la sua scelta di tradurre in inglese il testo di José Oiticica, l'incisione del testo sul muro dello spazio espositivo, il tatuaggio (sul corpo dell'artista). Mentre De Domizio si è soffermata maggiormente sulla spinta rivoluzionaria, condivisibile e pragmatica, di Beuys, sul rapporto di quest'ultimo con lo sciamanismo e l'anima Fluxus, sull'uso dei materiali inediti come l'olio, la cera d'api, il grasso naturale, i metalli come conduttori di corrente e il feltro che lasciano o evocano una traccia, oltre al citare il progetto/visione di Eurasia e dell'impegno "dell'arte in difesa della natura". Si tratta di due artisti storicamente molto distanti tra loro visto che Beuys è attivo dal secondo dopoguerra e Macias dalla diffusione dei supporti digitali avvenuta dalla fine degli anni Novanta. La condizione culturale in cui hanno agito ha portato molto probabilmente il primo a confrontarsi con il gesto eroico dell'artista che punta a ricostruire e a progettare il mondo, mentre per il secondo ad un approccio più intimo rispetto ai messaggi globali e con cui ri-attivare un discorso sulla memoria collettiva. Nonostante le differenze contestuali questi due artisti hanno in comune la ricerca di nuove sperimentazioni del linguaggio artistico per stabilire una nuova coscienza dello spettatore più che fornire una forma fine a sé stessa. Nel tempo che separa questi due artisti sono maturate le post ideologie, il ritorno alla pittura espressionista degli anni Ottanta e quella dei nuovi digitali dei primi novanta, l'edonismo reganiano e il corpo politico estetizzato del primo periodo berlusconiano, il post-colonialismo, l'allargamento dell'audience. Parallelamente il ruolo dell'artista e l'uso delle tecniche artistiche sono mutate in relazione all'indagine di cosa poteva essere considerato reale e cosa società civile.

## I luoghi comuni attorno alla percezione dell'oggetto disegno

I due interventi, che ho sintetizzato nelle righe qui sopra, si sono inseriti in uno strato fitto di luoghi comuni che accompagnano da sempre la lettura del disegno e che porta a considerarlo un manufatto che propone: o una rappresentazione analitica della realtà o di un sentimento squisitamente personale dell'artista. Queste due "funzionalità" sono da sempre state gestite come interscambiabili, ma mai ipotizzate come compresenti da parte "dell'audience". Così, se nel primo caso la qualità della composizione è affidata ai dettagli minuziosi di uno sguardo scientifico dei fenomeni che costituiscono il mondo, nel secondo caso il prodotto ben riuscito sembra essere quello che manifesta da subito un distacco dalle forme reali per concentrarsi sui sentimenti interiori, indecifrabili e misterici dell'anima. L'esempio che continua ad aleggiare per esplicare il primo caso è sicuramente l'approccio analitico dell'artista scienziato del rinascimento Leonardo da Vinci, mentre per

<sup>1</sup> Achille Bonito Oliva  
L'arte puntata a salvezza del mondo (anche attraverso il  
disegno) in Pino Pascali, SKIRA, 2008.

il secondo è possibile ravvisare un precedente importante nella scrittura automatica dell'artista Cy Twombly, attivo nella seconda metà del novecento, anche a causa della lettura dei suoi "ghirigori" fatta dal semiologo francese Roland Barthes. Questi sono naturalmente dei luoghi comuni che possiamo ravvisare nell'osservazione del "prodotto disegno" e che spesso costringe l'osservatore ad associare la sua fruizione o "a un mondo passato o ad uno troppo moderno", e quindi difficilmente collegabile al suo presente e alla sua attualità. Questa impostazione di pensiero o di gusto, che ritroviamo in critici diversi tra loro come John Peter Berger e Arthur C. Danto, non sembra che sia mai stata minimamente scalfita dalle ricerche degli artisti legati alle pratiche processuali, concettuali, performative o in dialogo con la memoria collettiva di cui fanno parte anche i due artisti protagonisti delle due conferenze citate. Questo perché non sono mai stati studiati e collegati in maniera specifica l'approccio concettuale con una dimensione evocativa del disegnare, collegamento che avrebbe permesso una lettura non solo estetica del manufatto, ma anche della sua carica progettuale e dialogica.

### Nuovi spunti di riflessione

Le due conferenze sopracitate hanno spostato in maniera pragmatica l'attenzione dall'oggetto disegno alla pratica del disegnare. Da questo punto di vista è evidente che nel corso del novecento il disegno non è più stato il bozzetto per qualcosa d'altro, ma si è smaterializzato fino a divenire un ragionamento in alcuni casi squisitamente concettuale ed in altri prettamente esperienziale. Forse sarebbe più corretto dire che per gli artisti l'attenzione si è spostata dall'oggetto disegnato a chi lo realizza, per aprire un dibattito su: a chi ci stiamo rivolgendo e per evocare cosa? Questo particolare approccio introduce nel giudizio sul disegno l'idea di desiderio o meglio di riuscire a concretizzare un desiderio condivisibile con gli altri. Solo da questa prospettiva interpretativa si può comprendere profondamente alcune declinazioni del disegnare realizzate all'inizio degli anni ottanta da parte di artisti "processuali" come Long (Bristol, UK, 1945) o Morris (Kansas City, U.S.A., 1931). Richard Long dagli anni ottanta, oltre ai suoi interventi di "Land Art", realizza sul muro forme geometriche che vengono tracciate dal gesto dell'argilla distesa sulla superficie. Questi richiamano un atto arcaico di misurazione dello spazio espositivo e allo stesso istante la terra del "paesaggio naturale" che aveva attraversato l'artista documentando/evocando e oggettivando la sua esperienza diretta. Robert Morris, anche se inizia a realizzare i suoi "Blind Time" nel 1973 è proprio nei decenni successivi che li espone in maniera più convinta creando dibattiti fruttuosi. Si tratta di disegni realizzati a occhi chiusi in cui con i polpastrelli intrisi di graffite cerca di percepire i limiti del foglio che ha di fronte a se. Queste tracce e soprattutto la loro reiterazione ed esposizione in sequenza creano un rapporto unico tra il voler far emergere l'inconscio dell'autore/uomo e l'impossibilità formale di interpretare le tracce/gesti basilari per l'uomo e la sua interazione con il mondo fin da bambino. Questi sono solo due esempi di come dagli anni ottanta gli artisti, rappresentando la pratica stessa del disegnare, abbiano non solo esplorato l'analisi dei fenomeni naturali e dall'altra i moti dell'anima, ma soprattutto abbiano puntato ad aprire

una riflessione collettiva basata sull'empatia con lo spettatore. Proprio questi esempi in cui il disegnare si propone come arma attiva e propositiva sembrano adesso contraddirgli stereotipi con cui viene osservato il disegno costringendolo a pensarlo solo come tecnica funzionale. Il cambio di prospettiva degli anni Ottanta, proposta dagli artisti in alternativa all'espressionismo pittorico, è stato molto importante e influente. Senza queste ricerche non potremmo capire in effetti il rapporto tra traccia e la sua interpretazione, tra scrittura e sua comprensione, che la pratica del disegnare ha sviluppato nei decenni successivi.

### Due notazioni a margine (gli anni novanta e la mancanza di un sistema di interpretazione per la pratica del disegnare):

Osservando gli sviluppi artistici avvenuti negli anni novanta non possiamo fare a meno di porre l'attenzione su due tensioni differenti che hanno interagito con la trasformazione della pratica del disegno in atto dagli anni settanta. La prima è l'influenza della comunicazione da strada (come la ha apostrofata Boris Groys), mentre l'altra è lo sviluppo di un'estetica della macchia (come la ha definita Rosalind Krauss). Il primo caso è ampiamente documentato da tutti quegli artisti che dalla metà degli anni Novanta hanno preso in prestito i segni dalla cultura alternativa come le scritte e i graffiti che caratterizzano gli spazi urbani. Un precedente sicuramente è da individuare nei dipinti/disegni/graffiti di Basquiat o di Keith Haring, ma il passaggio successivo dalla fine degli anni Novanta è la comunicazione gestuale e "scorretta" di un David Shrigley in Inghilterra, di un Dan Perjovschi in Romania e di un Marco Raparelli in Italia. Questi sono solo tre esempi di come il disegno/segno di matrice "sconveniente" sia stato usato per riflettere sulla nuova esigenza dell'esperienza della comunicazione nell'era del villaggio globale e post-ideologico. La seconda questione latente è sicuramente la macchia come traccia di un'esperienza o un promessa di qualcos'altro. Il disegno così diviene il prodotto di un tempo di produzione ben preciso e dipende dall'artista dalla fine anni Novanta indagarne le potenzialità rispetto alla memoria sociale e collettiva o rispetto al ruolo stesso dell'artista. Le tracce di Cai Guo-Qiang dell'esplosione di fuochi d'artificio su un foglio verticale che visualizzano un drago rimandano la memoria del pubblico sia ai codici culturali non occidentali sia ad un istante di tempo preciso in cui è avvenuto l'evento. Le nuvole di colore di Karla Black attivano uno straniamento particolare proprio perché il tutto sta in bilico tra l'essere il frutto di un'azione irruenta o che deve ancora avvenire, tra pittura e scultura, tra oggetto finito e in trasformazione. Mentre i disegni/traccia prodotti da Santiago Sierra, come i tatuaggi di una linea sulle schiene di persone sottopagate, sollevano questioni sul meccanismo economico occidentale presente ancora nel mondo post-colonialista. Questi artisti hanno in comune che la relazione tra causa ed effetto del gesto dell'autore e del disegnare per produrre un segno è messo in crisi e reinventato. Due opere da citare in questa panoramica (poiché attivi in prima linea proprio dalla fine degli anni novanta e anche perché sono docenti all'Accademia di Firenze dove si è svolto il convegno) sono sicuramente quella di Paolo Parisi realizzata per il centro d'arte Quarter nel 2004 a Firenze e quella del duo Pantani-Surace realizzata allo spazio culturale Nosadella due a Bologna nel 2007. Nel primo caso si tratta di macchie frastagliate nere dipinte sui muri in verticale dello spazio per

tradurre ingrandendole le sfumature ottenute gocciolando il nero su un foglio di carta finché non poteva più ad assorbirne l'acqua, mentre nel secondo un lampadario con decorazioni di vetro all'improvviso "piangeva" versando l'acqua sul pavimento e sul letto sottostante provocando una macchia di dimensione e forme differenti di giorno in giorno. Questi due artisti hanno utilizzato due elementi destabilizzanti come la casualità di reazione tra materia e supporto, oltre al ribaltamento di verticale in orizzontale per proporre in maniera non retorica una riflessione sull'identità del disegno/traccia. Per rimanere sempre in ambito dell'accademia potrebbero essere citate anche le opere di ex allievi più giovani come Emanuele Becheri, Eugenia Vanni, Francesca Banchelli, Yuki Ichihashi ed altri.

Proprio questo cambiamento di campo di gioco, realizzato da queste due ultime opere appena citate, solleva l'altra notazione a margine che volevo affrontare e che è collegata alla mancanza di una letteratura critica che affronti la pratica processuale del disegno che ho appena suggerito. Questo tipo di approccio da Beuys in poi si colloca nel confine tra la funzione del disegno di analizzare la realtà e quella di far emergere i pensieri inconsci del soggetto. Una nuova prospettiva sarebbe possibile se adottassimo il suggerimento proposto da Rosalind Krauss rispetto al medium della pittura. La Krauss pensando alla pittura di Pollock, nel saggio la "crisi della pittura da cavalletto" del 1999, si chiede se un medium si possa rinnovare. La sua è una risposta positiva proponendo che il mezzo si rinnova nel proporre non solo una sua evoluzione tecnica, ma soprattutto quando viene proposto un cambiamento di percezione del mezzo stesso. Pollock è quello che ha realizzato evocando nella sua pittura esposta a parete il mondo tridimensionale e l'esperienza del gesto. Sempre seguendo i pensieri della Krauss potremmo applicare questo ragionamento al medium del disegno. In questo modo potremmo individuare come precedente di un modo nuovo di percepire il disegno come rappresentazione del disegnare la celebre opera di Robert Rauschenberg del 1953 dal titolo "Erased de kooning drawing". Quest'opera fu esposta solo nel 1963 anche se era già nota agli addetti ai lavori, anche perché è la radicalizzazione della ricerca affrontata dal 1951 dall'artista con vari cicli di opere come le tele bianche con cui esplora i limiti e la definizione di arte. Questo lavoro in particolare estende il concetto dell'artista come creatore di idee. Rauschenberg con quest'opera si interroga se può disegnare con una gomma e lo fa relazionandosi con Willem de Kooning (1904-1997) il quale gli "affiderà un disegno di cui avrebbe sentito la mancanza". Questa dimensione duchampiana è affrontata dall'artista domandandosi se un'opera possa essere prodotta interamente attraverso la cancellazione, un atto incentrato sulla rimozione dei marchi, piuttosto che con il loro accumulo. Quello che rimane è comunque una traccia e soprattutto una forma diversa del tracciare dei segni. L'artista ci impiegò due mesi a rimuovere il disegno e quello che evoca è l'istante del suo atto, l'evocazione di un qualcosa di altro che è oggettivo e psicologico allo stesso tempo. Il fare della gestualità che produce una progettualità compiuta, ma con implicazioni da discutere a livello collettivo. Queste qualità sono quelle indagate proprio da chi ha voluto spostare il disegno semplicemente dall'essere un manufatto realistico o un segno privato. Forse proprio dal punto di vista delle volontà degli artisti sarebbe opportuno riaprire il dibattito attorno alle implicazioni del disegno e al disegnare nel corso de Novecento e oltre.



# Designing Life Leggere per Riflettere nell'Arte e...oltre l'Arte

Lucrezia De Domizio Durini  
con Lurenzo Bruni

Stiamo vivendo un momento storico in cui il virus del potere ha formato un esercito di uomini che tentano di compiere il genocidio di miti, fantasie e sogni, ma principalmente cerca di trasformare la libertà in una specie di autorità democratica, dove l'obbligo della corruzione parte dalla vanità del pensiero e rapidamente si estende al buon gusto, alle buone maniere e in tutte le sfaccettature della nostra vita quotidiana invadendo dispoticamente anche l'Arte e il sistema dell'Arte.

Sulle Istituzioni e sui Governi mondiali grava la responsabilità di aver contribuito, attraverso un comportamento obsoleto e compromissorio, alla perdita dell'etica, della Cultura, della dignità dell'Uomo e del rispetto della nostra Madre Natura.. Si è sviluppato una sorta di fenomeno di gruppi di pressione dove gli interessi trionfano sulle loro aspirazioni e rivendicazioni, dove la trasparenza e la storia, la creatività e i valori sono stati sostituiti dall'egemonia della partitocrazia e dall'adattamento all'immagine dei media, dove le strategie politiche e il potere capitalistico gestiscono la vita quotidiana dell'uomo.

Oggi ci troviamo in uno stato di **crisi** profonda a livello mondiale. È una crisi multidimensionale le cui varie sfaccettature toccano ogni aspetto della vita: la nostra salute fisica, mentale, spirituale e i nostri mezzi di sussistenza; il cibo come alimentazione del corpo, la comunicazione come alimentazione del pensiero sociale, la qualità dell'ambiente e dei rapporti umani. L'economia, la politica, la tecnologia, la cultura. È una crisi di dimensione intellettuale, morale e spirituale. Una vera minaccia dello spazio dialettico e del buon gusto. La crisi presente perciò non è solo una crisi di individui, di governi o di istituzioni, ma è una transizione di dimensione planetaria. Come individui, come società, come civiltà e come ecosistema stiamo raggiungendo **il punto di svolta**. Trasformazioni culturali di questa grandezza e profondità non possono essere impeditite. Non ci si dovrebbe opporre ad esse, ma, al contrario le si dovrebbero accogliere di buon grado come l'unica possibilità di sottrarsi all'angoscia, al collasso o alla mummificazione. Ciò di cui abbiamo bisogno per prepararci alla grande transizione nella quale stiamo per entrare, è un profondo riesame dei principali presupposti e dei valori della nostra cultura. Un rifiuto di quei valori concettuali che sono sopravvissuti alla loro utilità, e un nuovo riconoscimento di alcuni fra i valori che abbiamo abbandonato in periodi precedenti della nostra storia culturale. Non possiamo dimenticare che la **TERRA** è una sola, Nutre tutti gli esseri del pianeta. Ed è la nostra Casa Comune dove abitiamo, viviamo e moriamo. Dobbiamo fare chiarezza in noi stessi e sulle leggi che governano i valori dell'uomo. Dobbiamo ritornare a saper analizzare il comportamento dell'altro come unica verità di noi stessi. Dobbiamo produrre per il nostro futuro un **disegno di vita**, un Progetto. Durante questa fase di rivalutazione e di rinascita culturale, sarà importante ridurre al minimo indispensabile i disagi, la discordia e la conflittualità che ci accompagnano inevitabilmente a periodi di grande mutamento sociale e rendere la transizione quanto più possibile indolore. Sarà perciò d'importanza cruciale non limitarsi ad attaccare gruppi sociali o istituzioni o

personaggi compromessi alle varie strategie, ma mostrare come i loro atteggiamenti e il loro comportamento riflettano un sistema di valori che è alla base della nostra intera cultura e che è oggi superato. Sarà necessario riconoscere e rendere quanto più possibile pubblico il fatto che i nostri attuali mutamenti sociali sono manifestazioni di una trasformazione culturale molto più ampia e inevitabile. Solo allora saremo in grado di avvicinarci ad un tipo di trasformazione culturale e pacifica.

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

Molti pittori contemporanei tracciano qualche semplice linea, pennellano le tele oppure si lasciano andare senza ritegno e riempiono luoghi con accostamenti di oggetti senza ritmo, senza ragione, senza vita, giustificandosi col dire "non ha importanza che l'opera somigli o no alle cose", altri artisti adoperano i nuovi linguaggi: video, fotografia, computer senza pensiero, altri ancora cercano di copiare più fedelmente la natura, e più si sforzano più si allontanano dalla spiritualità. Né gli uni né gli altri sono nel giusto.

L'Artista è colui che pone l'Arte a svolgere la funzione centrale della nostra vita, una funzione che cambia innanzitutto il nostro modo di vivere, di pensare, di vedere. Un mutamento di dinamicità e di apprendimento radicale e senza fine. La zona intellettuale dell'artista gioca un ruolo importante nello scorrere e nell'evolversi del **Tempo**, un ruolo che illumina le menti confuse e ottenebrate, svela il segreto dell'Arte e indica la strada ai viaggiatori erranti. Vi sono uomini che non credono al valore terapeutico dell'Arte.

L'Artista oggi deve essere a Servizio della Società per un miglioramento della vita dell'uomo. Deve costruire un Disegno di vita e per la vita di ogni essere che vive sul pianeta.

Io credo che in ogni uomo esiste una tendenza naturale verso il completo sviluppo che viene designata come "tendenza attualizzante" presente in tutti gli organismi viventi, questo è il fondamento su cui è edificato l'approccio centrato sulla persona. È su questo che bisogna lavorare e quindi comprendere le vere motivazioni dell'agire dell'uomo.

Stiamo vivendo quindi un periodo molto complesso sotto tutti gli aspetti dei valori umani. Una confusione logorante, un guazzabuglio di sentimenti materialistici che ci indicano una sola strada con un unico concetto: la Via del Profitto e del Potere, una specie di vicolo chiuso.

L'uomo contemporaneo è mutilato, incompleto, nemico a se stesso. Marx lo definisce "alienato". Freud "represso". L'uomo ha perduto oggi quello stato di antica armonia che lega la sua anima a l'amor che muove il sole e le altre stelle... (Dante).

Allora, potremmo chiederci, qual'è la causa di tanto sconvolgimento etico che tocca la quotidianità nelle varie strutture della nostra vita?

Credo, e ne sono perfettamente convinta, che l'uomo contemporaneo abbia cancellato dalla sua vita il **Rispetto del Tempo**. San Francesco di Sales in uno dei suoi sermoni, parlando ai fedeli della fretta in cui l'uomo inconsciamente incombe, ci ricorda che più si corre e più ci si infanga. Non vi è nulla di più prezioso del "Tempo". È il tempo che ci induce a scoprire la nostra identità e quindi a dirci la verità di ciò che realmente siamo, perché il **Tempo è la Verità degli uomini**. Non abbiamo altra cosa di nostro che ci appartenga totalmente come il **Tempo**; Il tempo è il nostro unico patrimonio. Eppure in questa nostra società dei consumi rapidi, l'uomo moderno pensa di perdere qualcosa del suo tempo quando non fa le cose in fretta e... non sa cosa fare del tempo che guadagna, tranne che ammazzarlo... La maggior parte delle persone si affanna, corre, rincorre, cerca... e razzola nel buio e... sbriciola ogni sentimento, ogni valore... e... crede che il tempo trascorra. Questa idea può essere chiamata tempo, ma è un'idea inesatta, infatti dato che lo si può vedere solo come un trascorrere, non si può comprendere che esso stia proprio in se stesso, in quell'essenza che Hegel chiama lo **Spirito del Tempo**. È questo **Spirito** che imprime un marchio comune alla religione, alla costituzione politica, all'etica sociale, al sistema giuridico, ai costumi, ma anche alla scienza, alle capacità tecnologiche e... ancora molto di più all'Arte, come sentiero che conduce l'uomo verso quelle forze elevate mediante il cui aiuto l'uomo-artista potenzia le sue energie creative, resiste alle pressioni del mondo e spiritualizza l'intera vita.

L'Arte è una forma alternativa libera dell'esistenza umana, il luogo dell'essenzialità e delle tensioni assolute, dove l'artista non riproduce il visibile ma rende visibile attraverso i vari linguaggi la sua stessa anima.

Aristotele, nella sua logica, iniziò un'analisi delle forme del linguaggio e della struttura formale delle conclusioni e delle deduzioni indipendentemente dal loro contenuto. In tal modo raggiunse un grado di astrazione e di precisione che era stato sconosciuto fino a quel tempo nella filosofia greca e contribuì perciò immensamente alla chiarificazione e alla instaurazione di un ordine nei nostri metodi di pensiero. Egli creò effettivamente la base del linguaggio scientifico. Nell'essere umano vi è una facoltà generale del linguaggio che presiede ai vari modi di espressione e che si può definire: la facoltà di stabilire una relazione tra un'idea e un segno, sia questo un suono, un gesto, una figura o un disegno.

Il linguaggio non è da informare, ma da evocare (J.Lacan). In questo senso l'artista sceglie per le sue espressioni creative un proprio linguaggio capace di significare il concetto essenziale della propria ricerca artistica. Il pensiero è la lingua fondamentale dell'uomo e ancor più dell'uomo-artista e, se il pensiero è forte, l'artista ha il privilegio di usare per la realizzazione delle sue opere sia i materiali archetipi sia i nuovi linguaggi. È proprio in questo iter che la sua ricerca si legge come magico messaggio che, attraversando le zone infinite del patrimonio morale dell'uomo, disegna le vette del grande paesaggio della cultura universale. In tal modo il vero artista crea unitamente alla sua opera un proprio linguaggio poiché considera sempre la



Foto Buby Durini – Courtesy Archivio Storico De Dominicis Durini

“parola” come strumento del pensare.

**La parola e il fare tracciano l’immagine logica dei fatti.**

Ma cosa significa nella società odierna spiritualità?

Quale disegno può tratteggiare l’artista del XXI in un mondo dove troneggia il business e l’effimero? Dove l’ingordigia dell’immagine, sbranando la memoria, demolisce l’intelligenza?

Eppure molti artisti contemporanei, che possedevano talento, oggi vivono un disorientamento esistenziale, sono caduti in quella necrofila trappola della propria egoistica lussuria e non sono più in grado di formulare i fini della vita, della ragione, del sapere. Mi piace citare un insegnamento metaforico di Kafka: Il vecchio disse: “io non capisco come un giovane possa decidere di cavalcare fino al prossimo villaggio senza temere che il tempo della vita normale, che scorre velocemente, non basti per una tale cavalcata”.

L’Arte del XXI secolo richiede inesorabilmente all’artista due impellenti necessità:

Prima e innanzitutto un senso di vivificazione dello spirito:  
Vi darò un cuore nuovo, porrò in voi uno spirito nuovo e, tolto dal vostro corpo il cuore di sasso, ve ne darò uno di carne (Sant’Agostino).

Parafrasando questa frase noi possiamo dire che questa è l’unica missione preposta all’artista di questo millennio. Siamo veramente molto stanchi di vedere artisti che ripropongono il déjà vu delle televisioni, gli avvenimenti delle strade, delle pubblicità e delle riviste alla moda, o spodestando personaggi e fatti storici sigillano la loro Arte malata con il consenso di quella critica di potere venduta al sistema politico o potere Capitalismo. Siamo disgustati delle false innovazioni, sono d’accordo con

Benjamin... “tra i grandi creatori ci sono stati sempre gli implacabili che per prima cosa facevano piazza pulita...”.

In questi ultimi decenni alcuni artisti hanno deliberatamente scelto il silenzio, perché il silenzio è anche **logos** ed è proprio in questo tessuto di silenzio e parola che hanno lavorato per creare un sano, benefico linguaggio, continuo e irrefutabile, emesso dalla profondità dello spazio e del tempo dove vive e convive il loro grande segreto: l’acustica dell’anima. Il secondo punto riguarda il Confronto tra artisti di differenti nazioni, stati generazionali, di diverse ricerche, legati insieme da un forte senso di rispetto dei principi fondamentali dell’Uomo e della sua Madre Natura. Essi vivono una libera energia creativa di un lavoro profondo, Posseggono un pensiero sano e silenzioso che porta in se una messaggio di rinascita sociale, culturale ed economica...

Da questa lettura noi possiamo riflettere sul **Tempo Presente** e sull’eredità culturale lasciatoci da Joseph Beuys, uno tra i più emblematici e significativi personaggi della storia dell’Arte mondiale del secondo dopoguerra.

Un Uomo, un Artista che non ha inventato nessun metodo, ma ha dedicato l’intera sua vita, e con tutti i mezzi, al miglioramento dei metodi esistenti nella Società. I suoi due principi fondamentali toccano l’**Energia Creativa Libera** che posseggono tutti gli uomini della terra e la solidale e libera collaborazione tra le diversità sociali, politiche, culturali. La sua famosa **Living Sculpture**. Joseph Beuys è stato l’antesignano di un pensiero anticipatore di necessità sociali, rivolte alle contingenze del **Tempo Presente**. Il precursore attivo di tutte quelle problematiche economiche, ambientali, umanitarie, politiche, ecologiche e culturali che dilaniano, oggi più che mai, tutti gli uomini che abitano il pianeta terra.

Allora comprenderemo che il nostro presente è drammatico perché l’uomo cerca di applicare alla Natura lo stesso trattamento che infligge alle città, alle isole, alle campagne, all’intero pianeta... e al suo fratello...

E’ necessario quindi che l’artista si estranei dal consumismo in cui maledettamente è stato intrappolato e rifletta sul **Tempo**, sulla sua percezione, sulle diverse profondità spirituali dell’Uomo e della Natura, avvalendosi, da una parte, del valore della spazialità della mente come attitudine di potenzialità intuitiva dell’uomo e, dall’altra, del **Coraggio** della verità, di quella verità che oltrepassa i sistemi per vivere ed amare la realtà.

**Il Comportamento dell’Uomo è l’unica Comunicazione di Verità.  
Designing Life**

Parigi Bolognano febbraio 2015



# Dì segno nello tempo contemporaneo.

## Riflessioni sul tempo e la percezione.

Fabrizio Corneli  
con Alberto Salvadori

Il tempo non esiste, esiste solo...adesso...

La percezione è adesso.

Anche se viene preparata a lungo la percezione è sempre adesso.

Imparare ad allargare l'adesso. Se immaginiamo il tempo come una linea dove l'adesso scorre come un punto, si tratta di imparare ad allargare l'adesso.

Quando riconosci un'immagine indefinita (di non immediata percezione) ti rendi conto che c'è un "momento". Quel "momento" è un allargamento dell'adesso: ciò che non c'era, adesso c'è... momenti fatali.

La percezione come indagine sugli "stati interni".

La percezione come sospensione degli "stati interni".

L'"opera d'arte" è una propedeutica per l'adesso.

Ogni "capolavoro" (p.esempio l'Hermes di Praxitele) vive e si rinnova solo nell'adesso. A ogni adesso si arricchisce di nuove energie.

Rispetto alla musica e alla scrittura le arti visive hanno un andamento percettivo inverso. Nella musica e nella scrittura esiste una parte temporale e narrativa prima di avere una visione d'insieme di un'opera. Nelle arti visive prima si ha l'impatto di una visione d'insieme poi si può cercare nei dettagli una parte narrativa e temporale. L'immediato impatto dell'opera visiva rappresenta la comprensione dell'adesso.

La luce, così vicino alla musica, come immateriale e fonte continuamente rinnovata (l'emissione dei fotoni), è l'immagine perfetta dell'adesso.





Pagina 182

Sotto

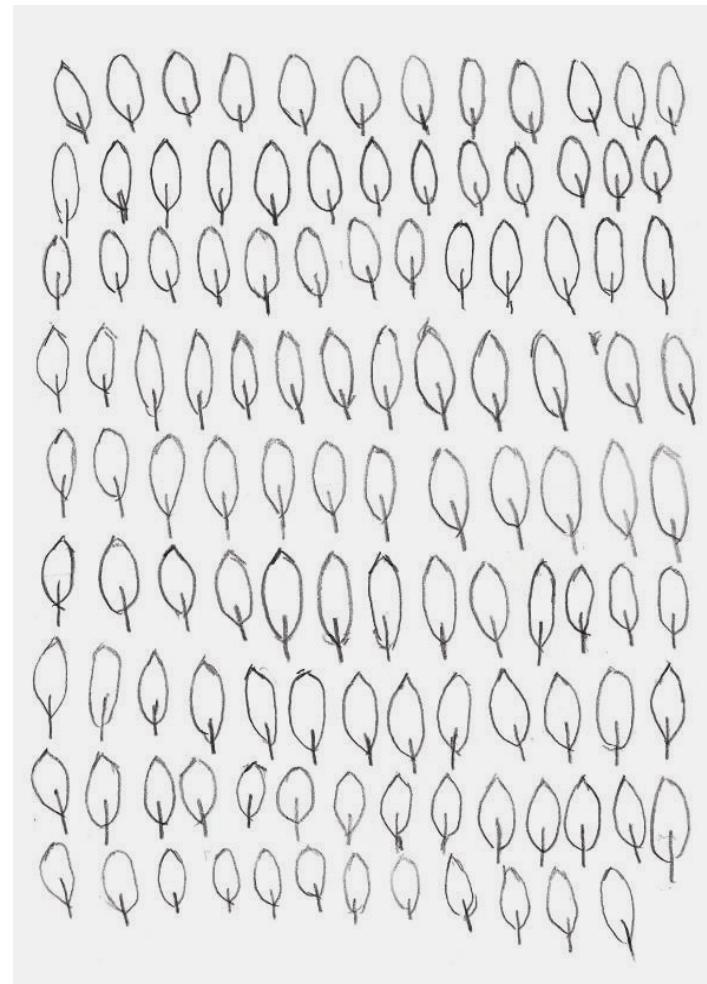
Just now for ever, 2007,  
Augenblick, 1997, allumi-  
nio e acciaio, luce solare,  
ombre, facciata 28x16  
cm, installazione perma-  
nente, Colonia;  
presso il Kölner Stadt-  
Anzeiger, Colonia;

Lüs, 2007, alluminio, luce  
solare, ombre, 240x150  
cm, installazione perma-  
nente presso Associazion  
Culturál Colonos, Udine





# Di segnare il tempo



Chiara Camoni  
con Alberto Salvadori

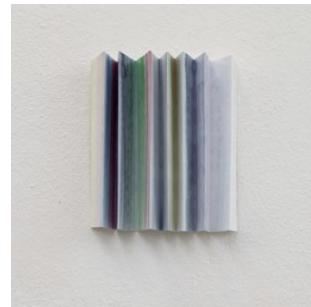
A sinistra  
sulla parete: Senza Titolo  
#15, 2014, legno, terra-  
cotta, ferro, corda, 294 x  
124 x 10 cm;  
sul pavimento: Sul perché  
in natura tutto avvolge a  
sinistra, 2013, terracotta  
blu, filo di ferro, dime-  
sioni variabili (lunghezza  
55 metri)

Ines Bassanetti  
**LA GRANDE MADRE**  
curated by Chiara Camoni  
2002, pencil on paper, sheets cm 21 x 29,7

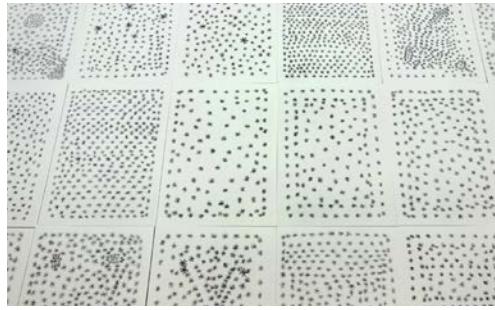
*"I've got a grandmother and she's ninety two years old.  
Some years ago she told me she was melancholic,  
and she asked me to give her a work to do.  
I answered that I needed an assistant.  
Since that moment she's drawing for me every day."*

The book contains one hundred drawings made by my grandmother Ines Bassanetti during a year. La Grande Madre sounds like the english word "grandmother"; the main reference, in Italian, is yet the ancient female goddess representing nature.





Dall'alto, da sinistra  
 Autoritratti, 2010, matita su carta, dimensioni variabili (insieme);  
 Tempera #02, 2014, tempera su carta, cm 5 x 3,5;  
 Notturno, 2012 matita su carta, cm 75 x 51;  
 Senza Titolo, 2014, matita su carta, 12,5 x 180 x 5 cm;  
 Acquarello #1, 2014, acquarello su carta, 23 x 20 x 4 cm



Dall'alto, da sinistra  
**Senza Titolo #15**, 2014,  
legno, terracotta, ferro,  
corda, 294 x 124 x 10 cm,  
(particolare);  
**Chiara Camoni - Ines**  
Bassanetti, (disegnare) il  
tempo, 2006-2007, matita  
su carta, 250 disegni 21 x  
29,7 cm ciascuno;  
**Senza titolo**, Stabkarte,  
2014, terracotta bianca,  
rossa e nera, filo di ferro;  
300 x 300 cm;  
**Autoritratti**, 2010, ma-  
tita su carta, dimensioni  
variabili (particolare);  
**Sul perché in natura tutto**  
avvolge a sinistra, 2013,  
terracotta blu, filo di  
ferro; dimensioni variabili  
(lunghezza 55 metri)



Emanuele Becheri / Cointreau  
(Marco Pulidori, Andrea Limberty, Enrico Bartolini)  
con Franco Speroni

# Intorno a **Impression**

Conversazione tra Emanuele Becheri | Cointreau (Marco Pulidori, Andrea Limberty, Enrico Bartolini), Chiara Bettazzi, Federico Fiori, Francesca Lenzi

**Chiara:** ripensavo a quando ci siamo conosciuti, forse era il 2006 o 2007, per caso, tramite un amico comune, una sera in un bar in Piazza Mercatale a Prato. A quel tempo sapevo in maniera molto superficiale che realizzavi piccoli disegni alla cieca e carte accartocciate. Quella sera ho avuto la fortuna di visitare il tuo studio per la prima volta... allora si trovava nei pressi della stazione di Prato, si accedeva attraverso una discesa... ascoltavi musica assordante, ricordo un'immagine ben precisa, una stanza e un enorme foglio nero a terra...

**Emanuele:** al tempo stavo preparando la mostra **Nessuna Paura**<sup>1</sup>. Avrei presentato di lì a poco un lavoro nuovo per quell'occasione, un lavoro che mostrava un ulteriore deriva rispetto alle precedenti, un lavoro atopico situato su uno stesso orizzonte di senso che nell'indecidibilità del tratto -o come adesso in relazione al segno del suono- trovava e trova il suo epicentro o meglio il suo nocciolo indecostruibile in un deriva che non si è mai spostata se non entro se stessa. Quel foglio che ricordi rappresentava il dispositivo dove avrei lasciato vagare delle chiocciola... il loro movimento avrebbe formato un disegno sulla carta come resto scultoreo e luminescente di una traccia sorgigliataoyeristicamente a distanza. Ma già precedentemente con la serie dei disegni che chiami ciechi (2004-2006) avevo iniziato questo falso movimento che spiazzava il tratto da ogni ipotesi mimetica essendo ogni atto pura rabdomanzia del tratto tracciato nell'oscurità... e in tal senso, familiarmente, anche le chiocciola si orientano nello spazio attraverso uno sguardo tattile...

Questi lavori dunque come altri di quel periodo ricorrono variamente all'idea di impressionabilità e di calco fotografico per contatto.

**Francesca:** ci conosciamo personalmente da poco tempo, ma sia io che Federico siamo entrati in contatto con il tuo lavoro proprio ai tempi di **Nessuna Paura** al Centro Pecci, successivamente ci ricordiamo della tua mostra personale **Après Coup** al Museo Marino Marini di Firenze, dove erano presenti oltre a i tuoi lavori su carta anche fotografie e un'installazione sonora... ma vorrei soffermarmi sul concetto di **oscurità**, ricorrente nei tuoi lavori, forse anche in **Impression**, declinato nell'essere all'oscuro, nel non conoscere il film che andrai a sonorizzare.

**Emanuele:** credo che per rispondere a quello che mi chiedi sia necessario risalire al mio primo lavoro sonoro registrato nel 2006, **Relaise**,<sup>2</sup> infatti già in questo lavoro come in altri lavori grafici sono presenti aspetti legati alla gestualità, all'alea e al tempo interno dell'opera dove la sorpresa per l'autore resta sempre immediatamente prima di tutto...quindi il concetto d'oscurità non è mai qualcosa di letterale ma si lega all'abbandono della traccia, alla meraviglia del vedere o sentire qualcosa che si manifesta

nel durante dell'opera o come in *Après Coup*<sup>3</sup>, in un secondo tempo e in maniera sempre diversa...attraverso il logoramento della punta sul vinile nel tempo...

**Chiara:** in qualche modo, nel tuo lavoro, mi sembra di capire che ci sia sempre un'abbandonare l'opera al suo svolgersi, come se tu ad un certo punto ti sottraessi al controllo su di essa...

**Emanuele:** non ho mai lasciato vagare delle chiocciole nell'ovunque... ma entro un figura, un perimetro, una misura, un supporto più o meno accogliente alla mia sottrazione, appunto la carta nera che loro, dopo, abbandoneranno... scartandomi in una qualsiasi dialettica sporca... in un arrischiamiento... inventarsi un gesto bastardo...?<sup>4</sup>

**Federico:** penso (ma forse sbaglio!), rileggendo le tue riflessioni alle domande di Chiara e Francesca, che **abbandono** e **oscurità** non siano significanti dell'opera (almeno nel momento in cui è compiuta) ma condizione personale ed intima, presupposto temporale, che si esplicitano nell'atto del fare, nel momento in cui gesto e pensiero si compiono, per questo mi chiedo, quanto è performance il tuo creare?

**Emanuele:** nel disegnare nel buio etc. etc., ci sono atti decisivi e indecidibili, spazio e tempo sono percepiti e vissuti in una contingenza creata che differisce e scarta dall'abitudine, atti che in vari modi sospendono mostrando quanto c'era d'impensato nel disegnare stesso... la performance è essenzialmente questo, una chance in cui l'autore si muove a tentoni mettendosi a repentaglio...

**Chiara:** negli ultimi lavori la performance e l'improvvisazione sembrano avere un ruolo molto importante. Alcuni dei tuoi ultimi progetti includono oltre a te, altre persone, come è nata questa collaborazione? E in che modo si è evoluta nel tempo?

**Emanuele:** le collaborazioni si sono evolute a partire da un nucleo di amicizie convergenti e non<sup>5</sup>... affinità dipendenze e divergenze sono state accolte su un terreno già disomogeneo e tutto da disarticolare... questa mancante attitudine ha forse creato le condizioni per iniziare nuove indecise derive... poi, più tardi si è approdati ad **Impression**, ovvero il prendersi un rischio insieme live.

**Federico:** in effetti l'interesse per il suono fa parte da sempre del tuo percorso artistico, mi sembra però che ci siano delle sostanziali differenze tra altri tuoi progetti legati al suono (suono- segno/traccia) dove era centrale la ricerca sul valore del suono stesso, ed **Impression** dove invece la tua ricerca si sposta in primo luogo sul valore performativo dell'esecuzione e le conseguenze che ne derivano, e solo in un secondo momento sul risultato sonoro, cosa che, a mio avviso, porta **Impression** su di un diverso livello di ricerca...

**Emanuele:** il titolo **Impressions** si relazione con un altro mio lavoro del 2010 che ha, non a caso, lo stesso titolo<sup>6</sup>, segno

naturale di un stesso orizzonte di senso che investe il mio lavoro e che traduce rizomaticamente sempre in sè stesso il proprio riattualizzarsi.

**Impressions** nasce infatti attraverso una compagine eterogenea d'interpreti via via diversi che per vari motivi si sono avvicinati ad un modo di affrontare -senza nessun paracadute- un cine-concerto, ma decisamente (ci siamo) scelti in quanto addicted dell'immagine cinema e non primariamente per il modo singolare di utilizzare il suono. Da questo comune sentire verso il cinema come spartito visivo istantaneo si è chiarita l'idea di impressionare live films, documentari, animazioni, etc. etc... scelti da terzi... spartiti visivi che restano sconosciuti fino al momento dell'interpretazione... consegnando definitivamente ad un gesto senza rinvii l'immagine sonora sul gesto fotogrammatico. Come mi ha suggerito un amico<sup>7</sup> **Impressions** è come il tentare di copiare a mano libera un disegno di Maurits Cornelis Escher. La deriva di tutto deriva dalla tensione che depositerà la traccia, un flirtare con l'istante allo stato nascente.

**Chiara:** il 14 novembre presenterai un lavoro in cui, come abbiamo detto, parteciperanno altre persone che frequentano da anni il tuo studio, chi sono? come vivono questo progetto nel quale sono coinvolti? mi piacerebbe conoscere il loro punto di vista... **Bartolini:** da anni conosco e apprezzo il lavoro di Emanuele Becheri e in particolar modo quell'aspetto legato al suo operare alla cieca. Applicarlo al cinema attraverso un concerto live mi è parso fin da subito un gesto disperato e per questo da perseguire. Spettatori non immobili di film, l'intento di imprimere ciò che tra i fotogrammi non è stato impresso, a mezzo di corde, fiati e legni fino alla (scritta) Fine.

**Grunewald:** casualmente ho avuto il piacere di osservare nella penombra gli sviluppi del processo involutivo di E.B., in più occasioni di sostenere e sopportarne l'ingestibilità. E' difficile ricordarne l'inizio ed impossibile ricondurlo ad un incontro. Direi che l'esigenza di ricondurre una visione ad un suono è l'origine che ha creato questa occasione, prima con performance audio visive poi con l'utilizzo del film come spartito. Il divertimento che ci unisce ancora nel condividere un supporto e la constatazione di un inevitabile errare, irraggia la condivisa ed ossessiva ricerca di uno sbaglio originale.

**Vic:** ricordo un primo incontro, una sera Emanuele è venuto vicino al mio strumento... di fronte nel buio il telone illuminato dal film... mi descriveva il progetto, e nello spazio illuminato di fronte a me vedeva l'ombra delle sue mani che gesticolavano e in prospettiva il film... i suoi gesti stavano disegnando note su un pentagramma che scorreva veloce tra i fotogrammi del film... ho iniziato a suonare...

**Limberly:** caso e causalità, sovente si accompagnano. La causalità impone che non vi sia mai una musica del caso, da sempre osteggia la contingenza e non si può permettere in ogni caso di essere sfacciata. Il caso è perdutoamente (follemente?) innamorato della necessità. Tra questi due antipodi, tra queste

due antinomie, irrisolvibili, si colloca e ciò che si perde e ciò che come necessità e contingenza ci fa divergere. Ogni drammatizzazione non è mai puramente causale: tutto questo è nato da una divergenza che rappresenta il nostro divertimento (l'unico antidoto da sempre conosciuto).

**Puli:** conoscevo E.B. come si può conoscere una persona di nome... è stato un comune amico alias Grunenwald a propormi l'esperienza che nel frattempo si andava formando dei Cointreau. Premetto che lavoro da sempre nel mondo della musica, ma ciò nonostante il lavoro che abbiamo intrapreso si è rivelato comunque degno di sorpresa e di stupore, non fosse altro che per un lento riappropriarsi nell'approccio musicale e dell'istinto e della personalità. Ciò che si dimentica non sempre si perde: la chitarra è tornata ad essere da feticcio, strumento.

**Federico:** vorrei concludere chiedendoti cosa pensi della attuale situazione culturale italiana...

**Emanuele:** la scena dell'arte contemporanea, da sempre determinata dall'economia mercantile, è divenuta nel tempo sistema,

e come tale statica e asfittica, priva di dinamiche interne di rilievo: i vari Musei italiani hanno una rilevanza minore rispetto alle gallerie e alle collezioni private, hanno perso un effettivo ruolo di preminenza, nel mentre le fiere dell'arte acquisiscono via via sempre più importanza, al contempo i media di settore si schierano con i poteri acquisiti irrigidendo ulteriormente il sistema in un'unica direzione. Il consenso di un artista e delle sue opere avviene esclusivamente all'interno di questo modus dai più chiamato didascalicamente circuito. Le astrazioni hanno il pregio di rappresentare ciò in nessun altro modo può essere rappresentato, ma hanno spesso in sé l'inevitabile difetto di non contenere il particolare, che in questo singolo caso, come in molti altri è dato da chi singolarmente opera all'interno del mondo dell'arte contemporanea, e conseguentemente dalla sua personale consapevolezza e dalle scelte che di volta in volta si compiono. queste ultime appartengono in primo luogo ed esclusivamente a chi dovrebbe essere necessariamente l'attore e non una semplice pedina.

Da un'intervista con Chiara Bettazzi, Federico Fiori, Francesca Lenzi

<sup>1</sup> Nessuna Paura, 2007, a cura di Marco Bazzini, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato.

<sup>2</sup> Relaise è il calco di ciò che non si può udire di una carta accartocciata, dove, disponendo dei microfoni all'interno di essa, ne ho rivelato il rintocco subliminale, il suo spazio di invisibilità sonora nascosta all'interno di ogni interno. "Il Rilascio sonoro, registrazione del rumore della carta che si rilascia (...) uno spazio che non riusciamo a situare né tutto fuori né tutto dentro, paesaggio e corpo (...) vera scultura sonora per ciechi, si ascolta ad occhi chiusi ri-suonare nel proprio buio" (tratto dal saggio di Elio Grazioli Emanuele Becheri: Il segreto della cecità, Gli Ori, Prato, 2008).

<sup>3</sup> Nel 2008 (Pac, Ferrara) ho esposto la videoinstallazione Time out of joint: tre proiezioni video, i cui soggetti erano accendini bruciati dalla loro stessa fiamma. Il fuoco si sviluppava fino al loro spegnimento, e questo avveniva in maniera diversa e imprevedibile per ognuno. Ogni proiezione era in loop e quindi la distruzione si protraeva all'infinito. In quell'occasione il suono che producevano gli accendini era emesso da tre speakers diversi, ognuno in relazione all'immagine video corrispondente producendo, per così dire, una sinfonia involontaria. Mentre in Après Coup (2009), la stessa sinfonia involontaria era incisa su tre LP in vinile che ruotavano su tre giradischi automatici nello stesso ordine spaziale in cui erano state poste le proiezioni del progetto precedente. Stavolta però l'immagine video era sottratta, lasciata all'immaginazione di chi era presente. Per loro stessa costituzione i vinili sono soggetti ad usura, ad una progressiva distruzione, e questa usura emette un suono che diventa totalmente sovrapponibile alla resa visiva della distruzione degli accendini, generando sia un fruscio che parassita i suoni incisi, sia una sonorità data dall'usura stessa che l'incidenza della puntina provoca ogni volta al suo passaggio. Après coup è dunque un lavoro che ritorna come eco della traccia, come fantasma del video, come riproposta intenzionale a ciò che si era prodotto per accidente. In definitiva l'accidente dell'accidente. (Il caso e la necessità, intervista a cura di Marinella Paderni, Flash Art n. 281, Marzo 2010).

<sup>4</sup> Mi ha sempre affascinato la parola esperimenti, parola che esprime più di altre la natura del mio lavoro, e che ancora mi sfugge. Esperimentare deriva, lo sappiamo, da esperienza, contiene il mettersi in pericolo, mettere la propria esperienza a disagio, porre una crisi, stare sul bordo di qualcosa. Qualsiasi cosa o persona che azzardi si trova appunto in questo stato pericolante, costitutivamente indecidibile. Ed è esattamente

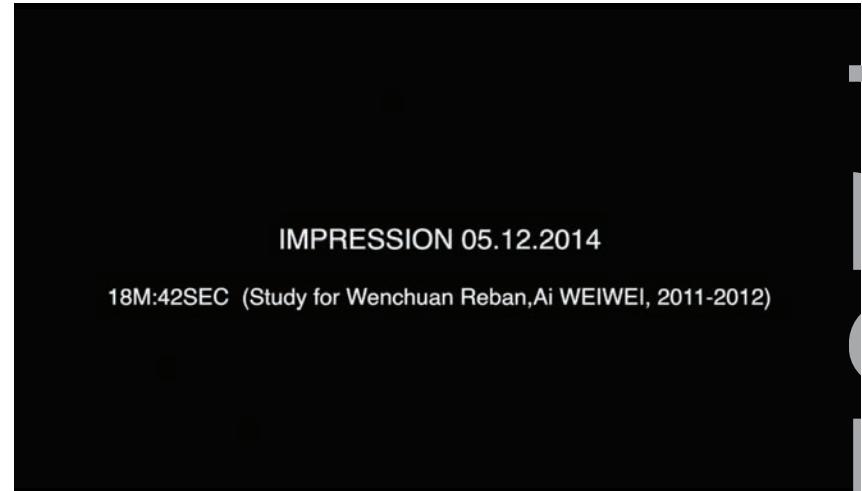
questo lo stato in cui ci si trova, nell'oscurità, mentre con un ago in mano si incide una carta copiativa che non copia niente, un'azione che si risolve poi in un temporeggiamiento infinito di un disegno fallimentare che non rispecchia altro se non la maladresse stessa, l'imperizia all'opera che dischiude una sorta di infanzia cieca del disegno (...). (intervista di Roberta Tenconi, Mousse #17 Febbraio 2009).

<sup>5</sup> Ho iniziato a collaborare con Grunewald alcuni anni fa cercando di captare ed elaborare nell'intimo del mio studio le risonanze di alcuni oggetti... alcuni di questi lavori si sono espansi ad altri per affinità. Mi riferisco al video Typewriter del 2011 dove Massimo Carrozzo ha rielaborato a posteriori le captazioni in diretta su una macchina da scrivere che ho registrato insieme a Grunewald. Nel 2012 sono stato invitato con Massimo Carrozzo da Chiara in questi stessi spazi di Via Genova (SC17) con il lavoro Chez moi la nuit, per Contemporanea Festival. In quell'occasione Massimo oltre a rielaborare una traccia audiovisuale legata al movimento degli oggetti che avevo precedentemente realizzato ha formato live con il clarinetto sulle immagini con la colonna sonora da lui rielaborata. Inoltre in quell'occasione ho presentato insieme a Grunewald Premiere Divertissement della durata di quattro ore, colonna sonora fatta su un film in super8 che la stessa Chiara ci ha fornito, un documento girato da suo padre legato a vari momenti della sua vita.

Insieme a Grunewald e Limberty che si è unito nel 2012 abbiamo fatto il primo live... ed è uscito questo nome Cointreau... da una pubblicità che appare durante il film Que viva Mexico musicato nella rassegna Fine della Specie/End of Species, all'inizio del 2013, curata da ZAPRUDERfilmmakersgroup al Cinema Lumière di Bologna.

<sup>6</sup> Il lavoro al quale mi riferisco si chiama Impressioni. "Attraverso la pressione delle mani su un foglio adesivo restano sigillate sulla colla del supporto diventando l'immagine di una fotografia dell'istante in memoria di un momento scultoreo che sedimenta in un'immagine l'attimo di un tempo indefinito, della ragnatela -sigillata in superficie- ne resta un'impronta che non ne rappresenta definitivamente l'immagine definita, bensì la sua indefinita figurabilità, immagine potenziale, interstiziale, monotipia senza matrice, resto di una traccia, fotografia per contatto dalla quale risulta un disegno come snaturamento della natura dell'immagine... scultura ri-tratta e sigillata senza rilievo fotografata nell'atto costruttivo di una decostruzione." (testo di Emanuele Becheri, pubblicato in Artalgia, 2012).

<sup>7</sup> Massimiliano Bindi.





impressione su IMPRESSION05  
27 marzo 2015 | Massimo Orsini

Rivedere il film sul monitor del computer, ascoltando l'improvvisazione sonora in cuffia, mi ha trasmesso una strana impressione percettiva. Il suono e le immagini mute si mescolano in modo esteticamente graduale, insieme, guidando l'attenzione a una specie di suono-visivo che assume l'aspetto e la dimensione meditativa di un vuoto. Una sorta di linea libera tracciata da un non-disegno invisibile muove e apre un varco, un adito pulsante d'intenso silenzio. E' come se la forza stessa delle immagini divenisse impotentemente cieca, attraverso il suono temporaneo, precario, imprevedibile... ritornando all'origine e divenendo, sia pur per brevi istanti, inedita, improvvisa, ri-leggibile.

Credo sia questa sorta d'inaspettato flashback a trasformare la precisione del video-documento in esperimento e ritornare alla vulnerabile, temporale e potenziale imprecisione del suo inizio.

Dall'alto, da sinistra:  
Emanuele Becheri,  
elaborazione digitale di:  
"The experts" di Alexandre  
Gabriel Decamps, 1837 .  
  
In basso  
Emanuele Becheri,  
Impression05.12.  
2015, video colore,  
suono, 18' 42", studio  
  
per: Ai Weiwei, Wenchuan  
Rebar, 2011-2012, Straight  
2008-2012, Forge 2008-  
2012, stills da video









# Punti, Linee e Arcobaleni

- Chiara Camoni Laboratorio e mostra in collaborazione con gli studenti della scuola di Decorazione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.
- La forma**  
Di solito siamo interessati alla nascita della forma. Arriva e si muove nel mondo. Troppo poco ci occupiamo della sua scomparsa.
- E se si trattasse di un'apparizione fatta proprio di assenza? O, meglio ancora, di una forma che si manifesta in un altro stato?
- In questa incertezza risiede ciò che sparisce e nasce e allo stesso tempo, ciò che sprofonda ed emerge senza sosta.
- I reperti**  
Visitando un museo archeologico può capitare di provare una particolare commozione di fronte ai frammenti, ai manufatti di uso quotidiano, alle piccole sculture rituali. Certo, apprezziamo gli affreschi e i mosaici ben conservati ma davanti ad alcuni reperti minori o incompleti riusciamo ad entrare direttamente in contatto con il mistero di quella vita lontana.
- I bambini e la persistenza del mistero**  
C'è poi un altro momento in cui proviamo lo stesso stupore: quando guardiamo i manufatti dei bambini. I loro oggetti, le loro statuine e disegni sono paragonabili per intensità a molta arte antica. Forse per la leggerezza e la libertà con cui lavorano, per la capacità di sintesi, per l'irriverenza nei confronti dei materiali, delle tecniche e dei canoni. In più c'è la **narrazione**: un animale disegnato da un bambino solitamente non è fine a sé stesso, ma è il soggetto di una narrazione. Un orso, mentre viene realizzato, si muove, si arrampica, fugge da un cacciatore e così via. Si fa, si determina, mentre si sviluppa la storia. In alcuni casi, al termine del lavoro, il soggetto non è più riconoscibile, a volte viene persino distrutto.
- Così una pallina di creta può essere allo stesso tempo l'inizio e la fine di un "qualcosa": una pallina, un guerriero, un castello, l'universo intero.
- E poi c'è il grigio.**  
Il grigio si ottiene con il bianco e il nero. Oppure mescolando insieme tutti i colori. Esce qualcosa di indefinito, primordiale. Direi piuttosto una sostanza, oppure una condizione. Quando si dipinge con i bambini si arriva sempre a questo punto.
- Il laboratorio e la mostra**  
Il laboratorio condotto con i bambini della scuola elementare di Vinci ha sviluppato un possibile approccio al disegno e al colore attraverso le modalità dell'arte contemporanea. Sono stati proposti alcuni punti di partenza, ma non necessariamente punti di arrivo: l'obiettivo principale è stato infatti il **processo**. L'attenzione si è concentrata sul fare, sul tracciare, sul mescolare. I risultati del laboratorio sono poi stati esposti in una mostra che ha presentato il lavoro svolto come una vera e propria opera collettiva.







**TEMPORANEO**  
11 DICEMBRE 2014  
7 GENNAIO 2015

Premio **STARTpoint** 2013-2014  
Museo Leonardiano | Sala dei solidi | Vinci

Esposizione dei disegni su taccuino realizzati dagli alunni della scuola media di Vinci  
Museo Leonardiano | Palazzina Uzielli | Vinci

“Da buio a buio”. Incontro con Moira Ricci  
Museo Leonardiano | Sala dei solidi | Vinci

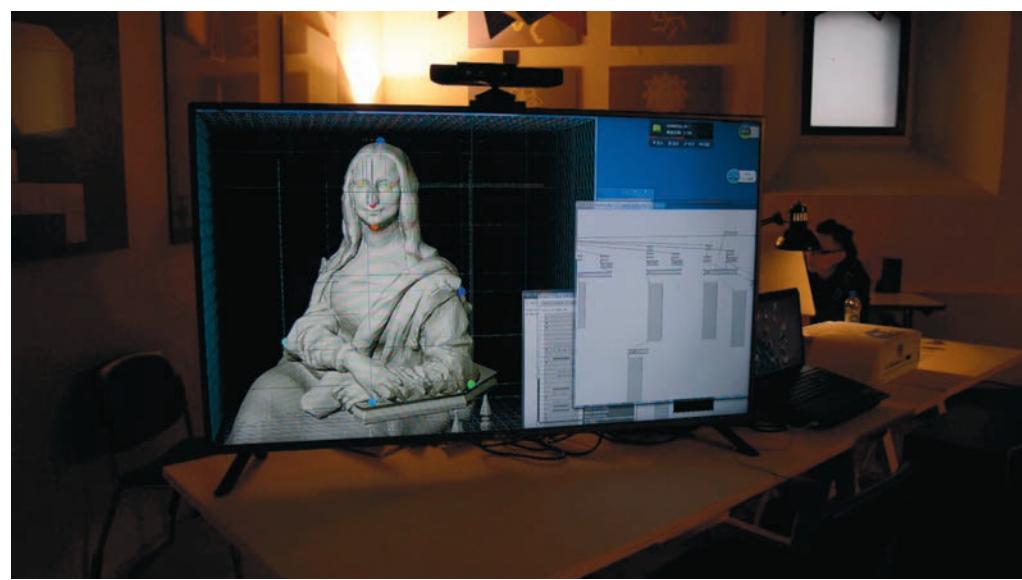
“La tecnica e l’opera d’arte”. Incontro con Stefano Tondo  
Museo Leonardiano | Sala dei solidi | Vinci

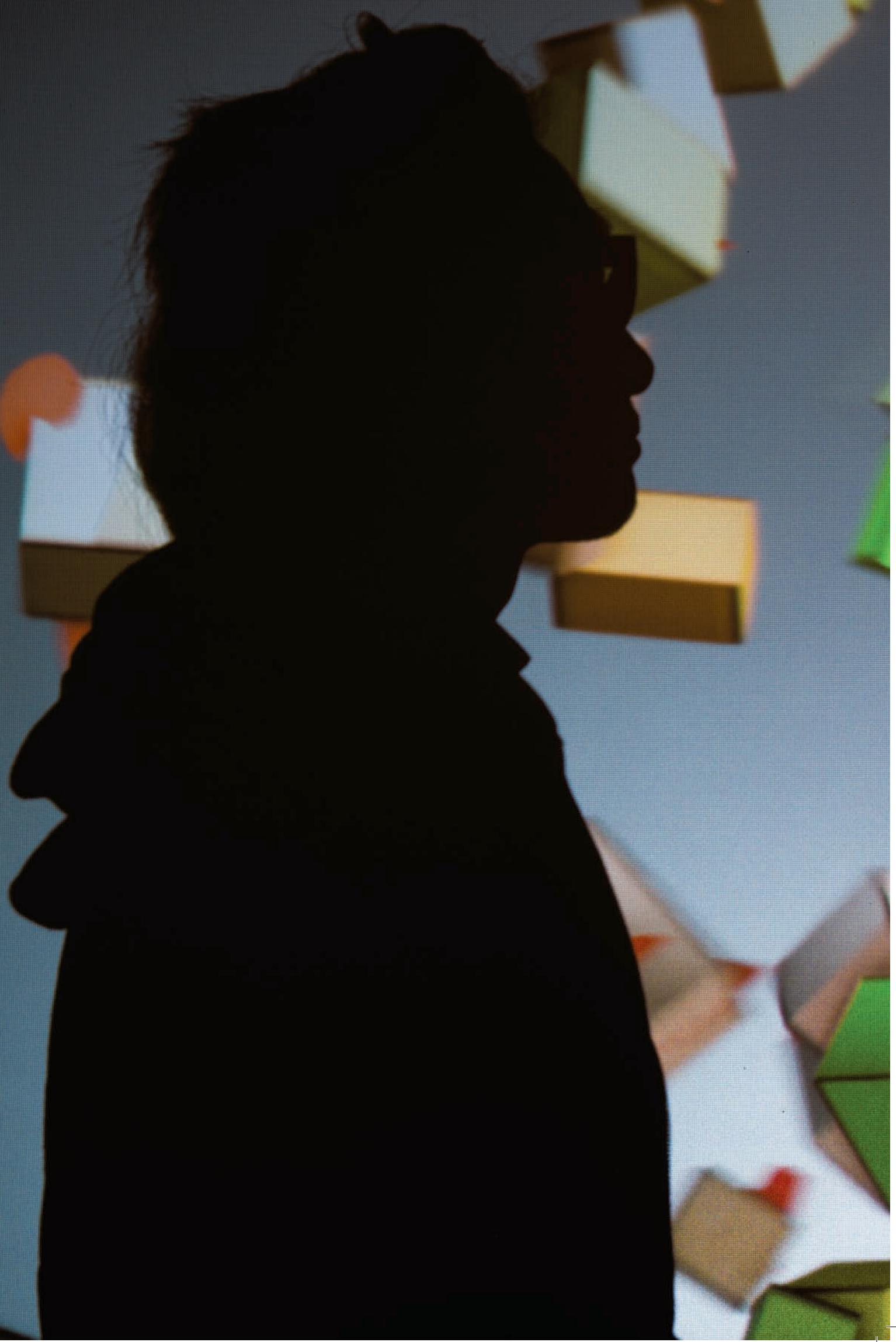
# ESPRESSIONI



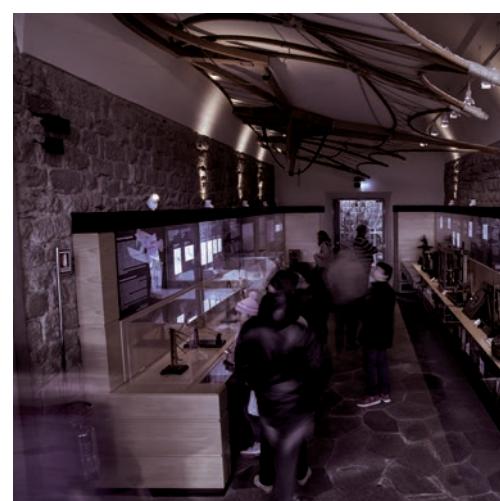
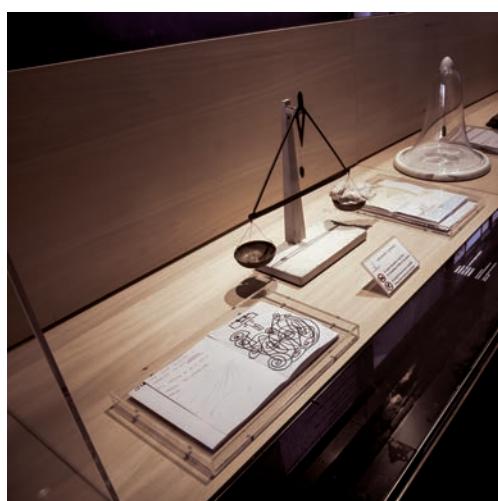
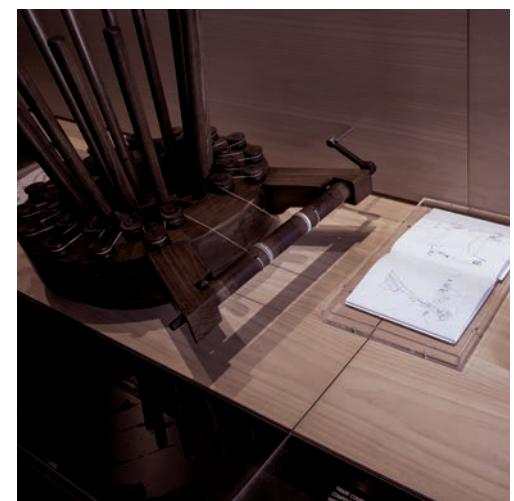
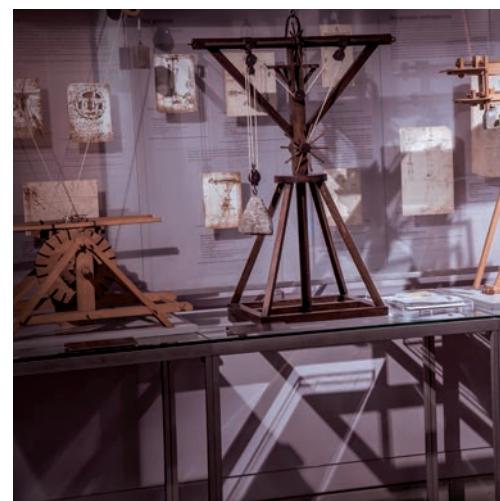
**Lin Xin | Progetto di spazio interattivo**  
Premio STARTpoint 2013-2014



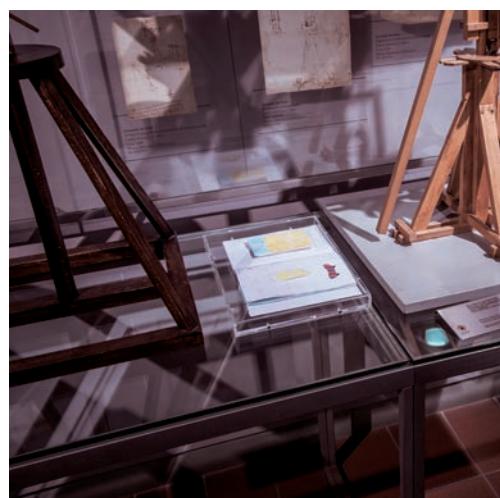
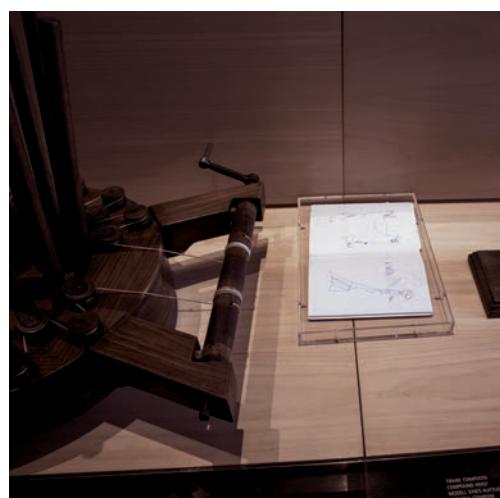
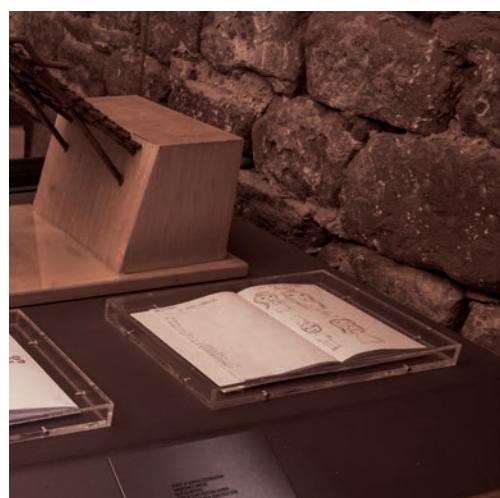








Alunni della scuola media di Vinci.  
Esposizione dei taccuini.  
Laboratorio di disegno coordinato da  
Martina Lazzeri e Simone Palmaccio



Pagina 208	(data scritta dietro), cornice originale, foto proveniente dalla bottega del fotografo di Magliano in Toscana;	Ricostruzione in digitale del feto malformato realizzato per una tesi di laurea all'università degli studi di Genetica Clinica ed Epidemiologica di Padova dalla dott.ssa Chiara Airi;	Vasco Lumediluna foto- grafato nella macchia del fiume, foto proveniente da casa dei parenti rimasti della signora Pagliai;	Uomo sasso al podere Paioletti, particolare, foto trovata a casa di Moreno Angeli, 10x30 cm.
Vasco Lumediluna abbracciato ad Arietta Rosati, 1972, cornice originale, foto donata dalla signora raffigurata nella foto.	Negativo della foto fatta alla bambina cinghiale, 1942 (data scritta dietro la foto corrispondente), proveniente dalla bottega del fotografo di Magliano in Toscana;	Rappresentazione dello sviluppo embrionale di diverse specie animali. Bambina cinghiale con il cane, 1944, cornice origi- nale, foto proveniente dal- la bottega del fotografo di Magliano in Toscana;	Vasco Lumediluna al mare, data incerta, foto proveniente dalla casa del signor Italo Tizzi; Foto dell'uomo sasso tro- vata a casa di zio Luigino, particolare, 1982, 10x30 cm;	Paioletti, particolare, foto trovata a casa di Moreno Angeli, 10x30 cm.
Bambina cinghiale adolescente, cornice non originale, foto proveniente dal signor Renato Ruvigli;			Casa della famiglia Bigiarini, particolare, 1982, ripresa aerea,	
Bambina cinghiale appena nata con la madre nella loro casa, 2 maggio 1940			70x70 cm;	



# Da buio a buio

Moira Ricci

Testo riportato dall'artista e utilizzato per l'incontro.

“Da buio a buio” è la storia in immagini di una serie di misteriose figure (la bambina cinghiale, l'uomo sasso e il lupo mannaro) che mettono in gioco l'inusuale racconto che caratterizza la ricerca più recente di Moira Ricci, a cavallo fra biografia e stralunato reportage. La relazione con la Maremma - sua terra di provenienza - fonda una mitografia personale in cui improbabili leggende rurali e bizzarre vicende di cronaca s'intrecciano in un immaginario denso di suggestioni. Andrea Lissoni.

Nel 1940, in località di Sant'Andrea nacque una bambina che era metà umana e metà cinghiale. Aveva le mani, il naso e alcuni tratti del viso somiglianti a quelli di un maiale, il resto era come una bambina normale a parte il fatto che era ricoperta interamente di peli. Anche la voce non era del tutto normale perché non piangeva ma grugniva. Purtroppo di lei non si sa molto perché la famiglia l'ha sempre tenuta nascosta in casa e ha sempre negato l'esistenza. Alcune voci dicono che sia morta a sei anni e altre dicono che non c'è niente di sicuro e che potrebbe essere tutt'ora vivente sempre nascosta nel podere della sua famiglia nel comune di Magliano in Toscana.

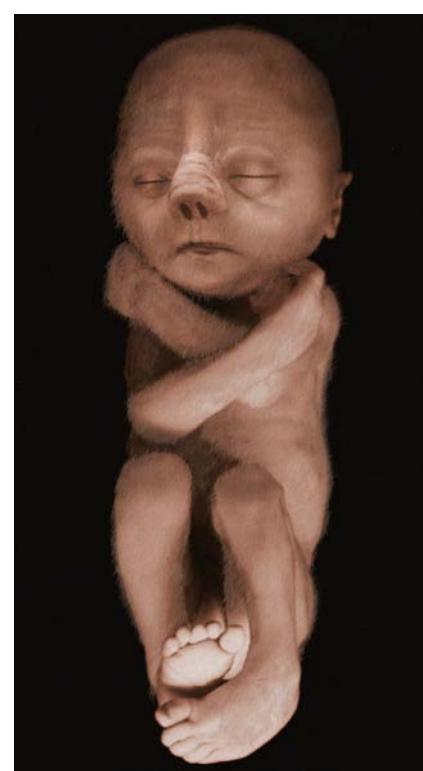
Le fotografie sono state quasi tutte trovate nella vecchia bottega del fotografo di Magliano in Toscana, chiusa dopo la sua morte avvenuta circa 20 anni fa. Il signor Fausto Meravigli, figlio del fotografo, e geometra del paese vicino, ha voluto tenere chiuso il negozio senza spostare e buttare nulla, consapevole di essere in possesso del più importante archivio storico della popolazione della zona. Un grande ringraziamento va a lui che mi ha donato queste preziosissime foto della bambina cinghiale.

Intorno alla metà degli anni '60 molte persone sostenevano di aver visto e sentito un lupo mannaro. Quest'uomo di nome Vasco Lumediluna si trasformava in un uomo lupo durante le notti di luna piena. Chi l'ha visto dice che in queste serate lui usciva di casa perché sentiva di stare male dal troppo prurito che aveva addosso e che camminava molto per cercare l'acqua dei fossi o dei pozzi o dei fiumi. Nelle sere di luna piena nessuno si azzardava ad uscire, ma ci sono persone che si sono trovate fuori al buio in una di quelle sere e che sono state rincorse. Alcuni sono riusciti a fuggire, alcuni morsi ma fortunatamente nessuno è morto. Il signor Vasco Lumediluna negli altri giorni camminava affannato per le strade e i campi della zona e tutti continuavano ad aver paura nonostante fosse in uno stato normale. Adesso il signor Lumediluna è molto anziano e vive a Montiano ma chiuso in casa perché non vuole vedere nessuno.

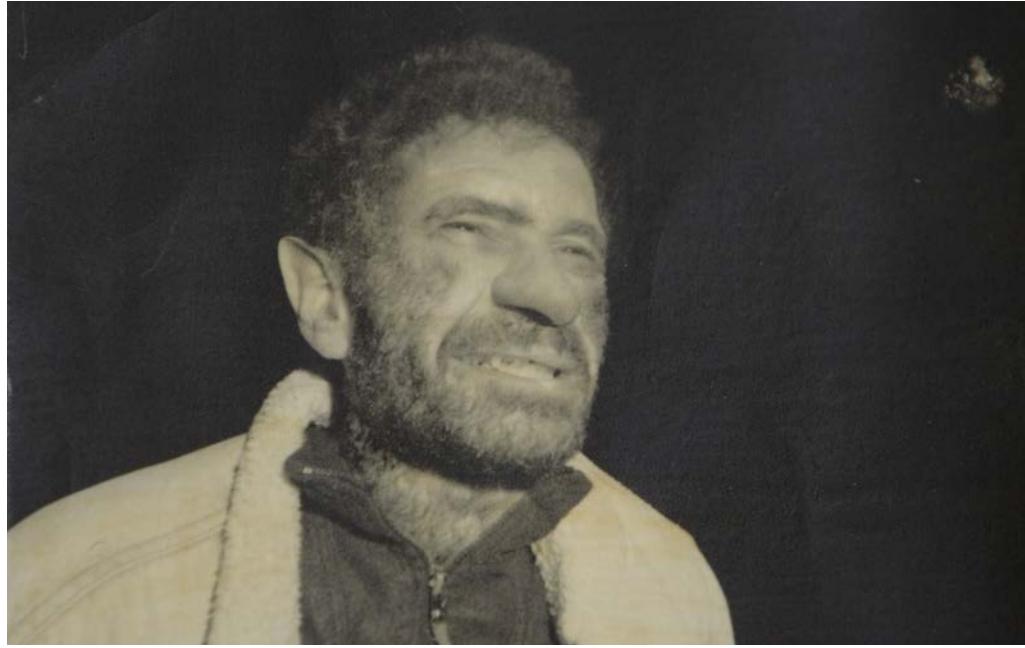
Molte delle fotografie del signor Vasco Lumediluna da piccolo sono state trovate dal signor Italo Tizzi che le ha prese in un cassetto pieno di fotografie nella casa dei suoi genitori, che tra il '42 e il '58 erano vicini di casa della famiglia Lumediluna. Altre fotografie sono state trovate in alcune case di quelli che erano gli amici di Lumediluna in gioventù. La ripresa è stata fatta dal figlio di un bracconiere, mancato da poco. È l'unico documento video su Lumediluna che ho trovato.

Le registrazioni sono state fatte da me ad alcune persone che hanno visto o sentito un lupomannaro tranne una che è stata registrata dall'artista grossetano Roberto Ferretti nell'82 e gentilmente prestata dall'archivio delle tradizioni popolari della Maremma.

Nei campi del mio podere in Maremma, nell'estate del 1982, si aggirava un uomo nudo con i capelli bianchi, ammassati e lunghi. Aveva una corda legata intorno alla vita che scendeva dietro come una coda, all'estremità di questa c'era legato un sasso molto grande. Questo uomo, che nessuno conosce e che in pochi hanno visto, trascinava questo masso pesante per i miei campi e quelli dei miei vicini. Dormiva nella mia macchia in una casetta che si era costruito su un albero. La casetta c'è ancora, l'uomo dopo quell'estate non fu più rivisto. Le foto dell'uomosasso l'ho trovate dai miei vicini, e dai miei zii soprattutto a casa di mio zio Luigino che le ha custodite insieme alle sue foto di famiglia. Sua moglie, la zia Angiolina, è l'unica donna della mia famiglia che l'ha visto e ricordo che rimase talmente scioccata da non voler uscire di casa per tutta l'estate. Anche a me e a mio fratello era proibito uscire fuori casa da soli in quel periodo dell'82 proprio perché questo signore avrebbe potuto avvicinarsi a noi e portarci via.









# tra il dire e il fare

Stefano Tondo



Pochi mesi dopo essermi trasferito a Firenze per frequentare l'Accademia di Belle Arti, un collega autoctono mi fece scoprire insieme ad un gruppo di amici un luogo per i nostri allegri baccanali notturni. Era una suggestiva radura a ridosso di un precipizio che si affaccia su un'ampia vallata. Si trova sul monte Ceceri, presso Fiesole. All'epoca non ero molto interessato alla toponomastica ma quel nome e quel luogo mi sono rimasti sempre in mente, anche per una singolare scoperta che feci una notte quando mi allontanai qualche passo dall'allegra brigata in cerca di intimità. Ad un tratto realizzai che non stavo innaffiando un albero, ma una stele in pietra con una scritta che allora lessi al chiarore del fuoco:

PIGLIERÀ IL PRIMO VOLO  
IL GRANDE UCCELLO  
SOPRA DEL DOSSO  
DEL SUO MAGNO CECERO  
EMPIENDO L'UNIVERSO  
DI STUPORE,  
EMPIENDO DI SUA FAMA  
TUTTE LE SCRITTURE  
E GLORIA ETERNA  
AL LOCO DOVE NACQUE.  
Leonardo da Vinci

Realizzai che il grande artista preannunciava che avrebbe sperimentato proprio lì la sua **Macchina per volare**: da quel dirupo si sarebbe lanciato nel vuoto un novello Icaro. Mi immaginai catapultato indietro nel tempo. Potevo vedere la gente, accorsa per assistere allo storico evento, seguire col fiato sospeso ogni gesto del Maestro, gli assistenti che eseguivano ogni suo comando e lui, il grande uccello, l'uomo che avrebbe coronato



il sogno dell'umanità, il cui nome avrebbe riempito di sua fama tutte le scritture.

Lentamente la mia meraviglia fece posto a qualche perplessità: per quanto mi sforzassi, non ricordavo il nome di questo uomo così celebre per aver compiuto il primo volo. Il primo volo da quella rupe, lì, sotto i miei piedi. L'avrei dovuto ricordare l'autore di un'impresa così eclatante!

Quel glorioso volo non doveva essere stato poi così glorioso. Che fine aveva fatto Icaro? Davvero si era buttato lì, di sotto? Era sopravvissuto?

Questo approccio così poco accademico all'eminente figura di Leonardo da Vinci me lo ha reso familiare, come un amico, di cui tutti riconoscono il grande valore, ma di cui tu conosci i dubbi e le frustrazioni che ha dovuto affrontare.

Per rendere partecipe di un'empatia nei confronti dell'artista che corre il quotidiano rischio dell'insuccesso, riporto qui di seguito degli avvenimenti, che normalmente non vengono raccontati, se non tra le pieghe di una storia più grande. Ognuno poi, se vorrà, si farà una propria idea.

#### **Monumento equestre a Francesco Sforza, 1482 - 1493**

Dal 1482 al 1493 a Milano Leonardo aveva lavorato alla realizzazione di una grande statua equestre dedicata a Francesco Sforza. La progettazione dell'opera durò a lungo, tanto che già nel 1489 Ludovico il Moro inviò una lettera a Lorenzo il Magnifico per chiedere la collaborazione di fonditori in bronzo fiorentini: «un maestro o due apti a tale opera et benché gli abbi commesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare molto la sappia condurre». Quando nel 1493 il modello del cavallo, realizzato in creta, fu pronto per la fusione in bronzo, il bronzo destinato alla fusione non c'era più: Ludovico il Moro lo aveva utilizzato per scopi bellici.

#### **Il Cenacolo, 1495 - 1498**

Deluso dal dover abbandonare il suo progetto, lo stesso anno Leonardo ebbe modo di consolarsi avendo ricevuto un'importante commissione: la realizzazione nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie a Milano di una grande pittura murale dell'Ultima Cena. Tra il 1495 e 1498 Leonardo realizzò il Cenacolo sperimentando l'uso di una tempera grassa sull'intonaco e non l'affresco, tecnica tradizionalmente utilizzata per le pitture murali. Appena ultimato il dipinto, Leonardo si accorse che nella parte a sinistra in basso si intravedeva già una piccola crepa. Una ventina di anni dopo il Cenacolo presentava danni molto gravi, tanto che Vasari, che lo vide nel 1566, scrive che il lavoro di Leonardo fu «...tanto male condotto che non si scorge più se non una macchia abbagliata».

#### **Battaglia di Anghiari, 1504**

Forse per questo motivo, quando nel 1504 la Repubblica Fiorentina gli commissionò la realizzazione di un'altra grande pittura murale, la Battaglia di Anghiari, Leonardo decise di adottare un'altra tecnica. Basandosi su quanto aveva scritto Plinio il Vecchio circa 1500 anni prima, Leonardo sperimentò

una tecnica molto usata dai romani: l'encausto. L'opera, già durante la sua realizzazione, suscitò grande ammirazione ma, al momento di concludere il lavoro, un problema tecnico rovinò irrimediabilmente il dipinto. Rimase il cartone preparatorio, che per secoli fu copiato, tanto da essere smembrato fino al suo totale deperimento.

### Deviazione dell'Arno, 1504

Nello stesso anno la Repubblica Fiorentina assediava Pisa, che resisteva. Leonardo, questa volta in veste di ingegnere, presentò un ambizioso progetto per deviare il corso dell'Arno e tagliare così l'ultima via di rifornimento rimasta alla città assediata. Il 20 agosto del 1504 iniziarono i lavori, il 26 ottobre di quello stesso anno si fece evidente il fallimento dell'impresa.

La capitolazione di Pisa, avvenuta nel 1509, fu resa possibile dall'ostruzione dell'Arno mediante palafitte, opera progettata da Antonio da Sangallo.

Molti contemporanei attaccarono Leonardo e chi si era fatto convincere dalle sue parole, definendo l'impresa un «ghiribizzo» (Guicciardini), «un'idea assai infelice nella quale s'erano riscaldati stranamente, contro il parere delle persone più competenti» (Villani), «ma il fiume si rise di chi gli volea dar legge» (Muratori).

Qualche anno dopo Vasari scrisse di Leonardo che «col disegno delle mani sapeva sì bene esprimere il suo concetto, che con i ragionamenti vinceva e con le ragioni confondeva ogni gagliardo ingegno. E ogni giorno faceva modegli e disegni da potere scaricare con facilità monti, e forargli per passare da un piano a un altro... e modi da votar porti, e trombe da cavar de' luoghi bassi acque, che quel cervello mai restava di ghiribizzare».

### Il grande uccello, 1505 circa

Nello stesso periodo in cui Leonardo stava dipingendo La Battaglia di Anghiari e cercando di deviare il corso dell'Arno, un suo collaboratore e amico, Tommaso Masini (figlio illegittimo di Bernardo Rucellai) noto anche come Zoroastro da Peretola, accettò di collaudare la macchina per volare ideata dall'amico e Maestro.

Zoroastro tentò il volo lanciandosi dal monte Ceceri nei pressi di Fiesole. Ne seguì una rovinosa caduta.

Zoroastro sopravvisse al "volo" e divenne famoso come mago e alchimista nella Roma di Leone X e Clemente VII, dove morì di colera molti anni dopo.

Oggi, nel luogo dove fu tentato il volo, accanto alla stele commemorativa, c'è un cartello che, con la scritta PERICOLO DI CADUTA, sembra ammonire chiunque stia per tentare la sua impresa.

Sotto  
Una scena tratta dal film  
del 1984 Non ci resta  
che piangere di Benigni  
- Troisi;  
Museo del Louvre, turisti  
davanti all'opera La  
Gioconda di Leonardo Da  
Vinci;

Pagina 217. Dall'alto  
Una fase della rea-  
lizzazione dell'opera  
Incostantequilibrio, studio  
di via Marsala a Prato,  
Incostantequilibrio, 2014,  
bronzo, ottone, fibra  
di carbonio, piombo,  
53x41x40 cm







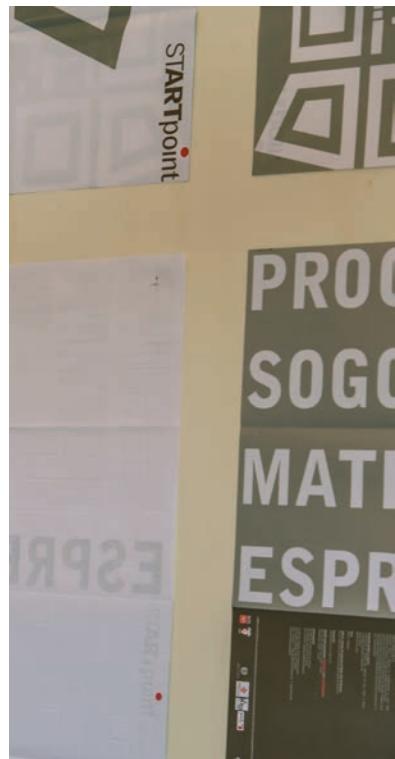
**TEMPORANEO**  
16 | 19 DICEMBRE 2014

Premio **STARTpoint** 2013-2014  
Xenos - Arte Contemporanea | Firenze.

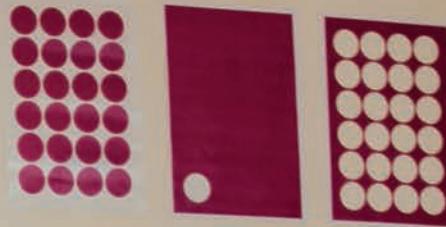
# ESPRESSIONI 2



Daniela Benucci, Giusi Di Lorenzo, Chiara Giromini, Dania Menafra, Livia Rei Dagostino, Francesca Sanesi  
Corso di Grafica del Biennio di Arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi  
Premio STARTpoint 2013-2014







~~CON~~TEMPORANEO  
4 DICEMBRE 2014 | 19 GENNAIO 2015



ESPRESSIONI



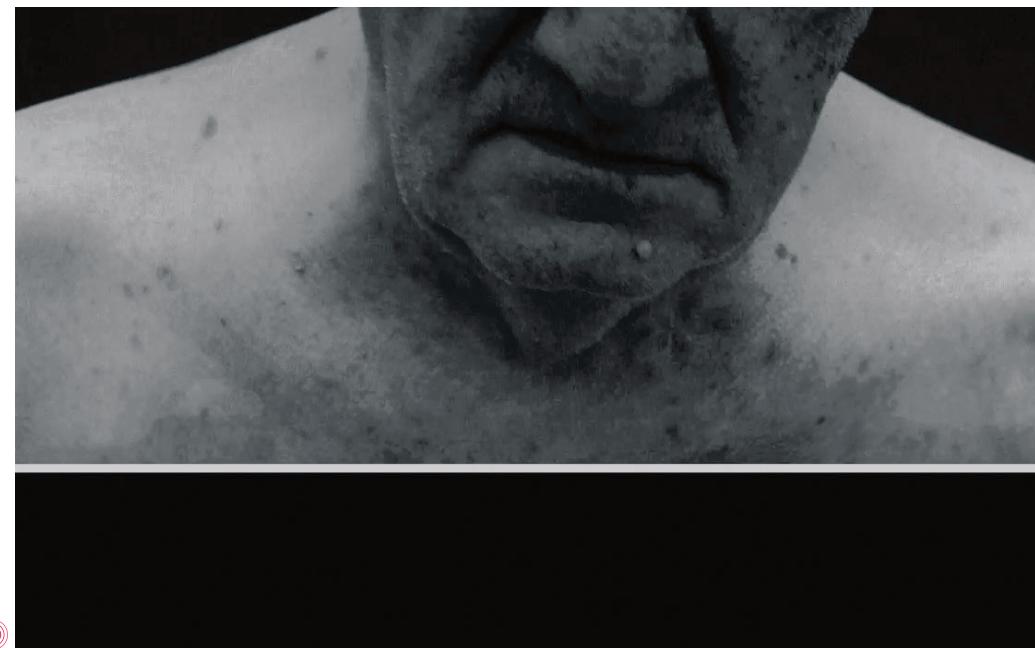
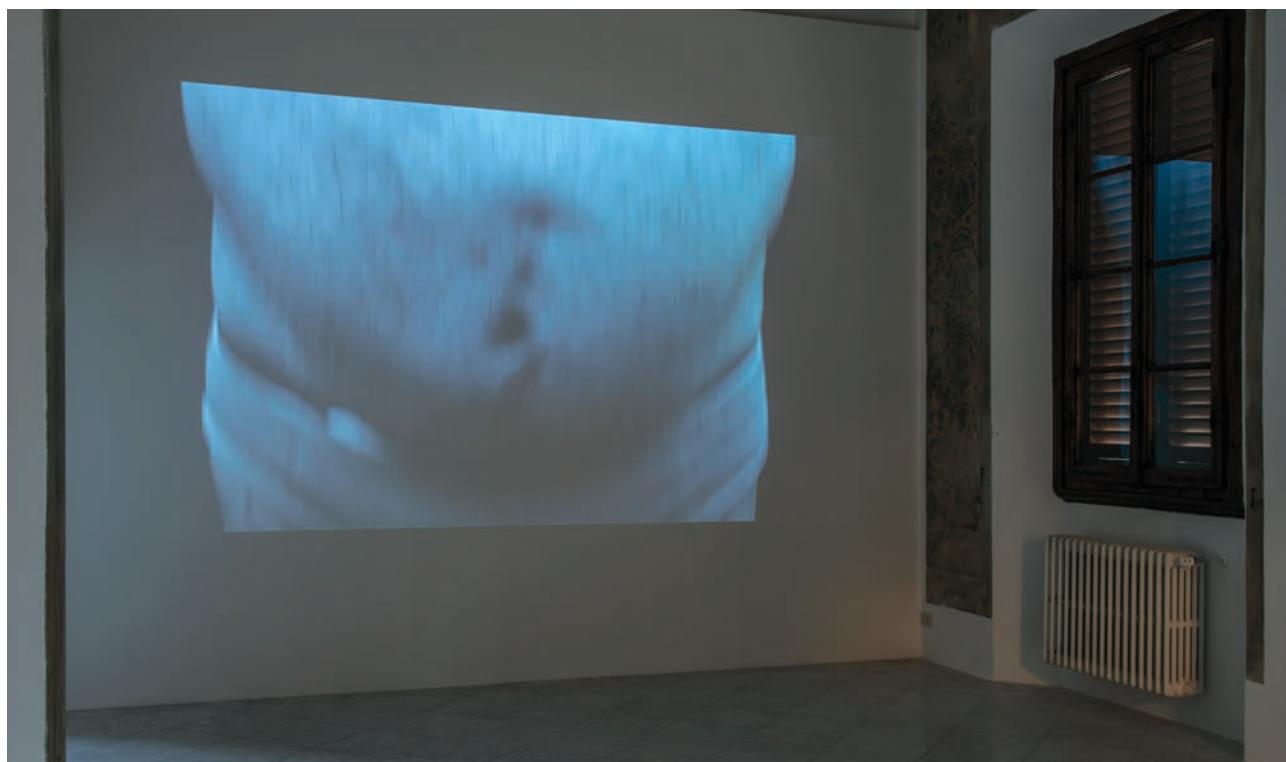
STARTpoint



# ESPRESSIONI 3

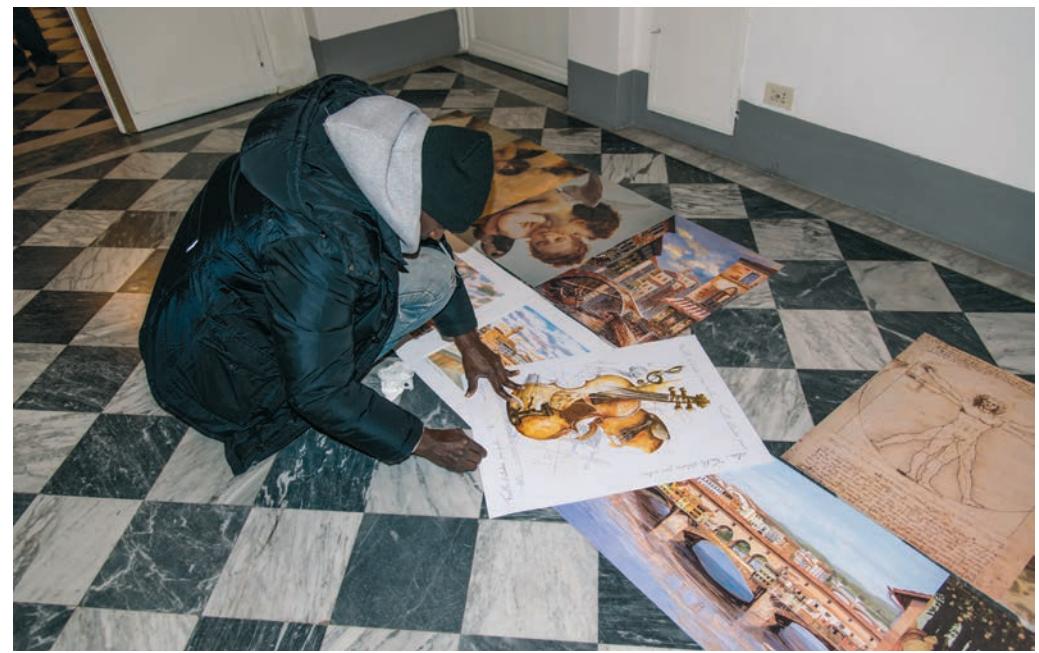
**TEMPORANEO**  
16 | 19 DICEMBRE 2014

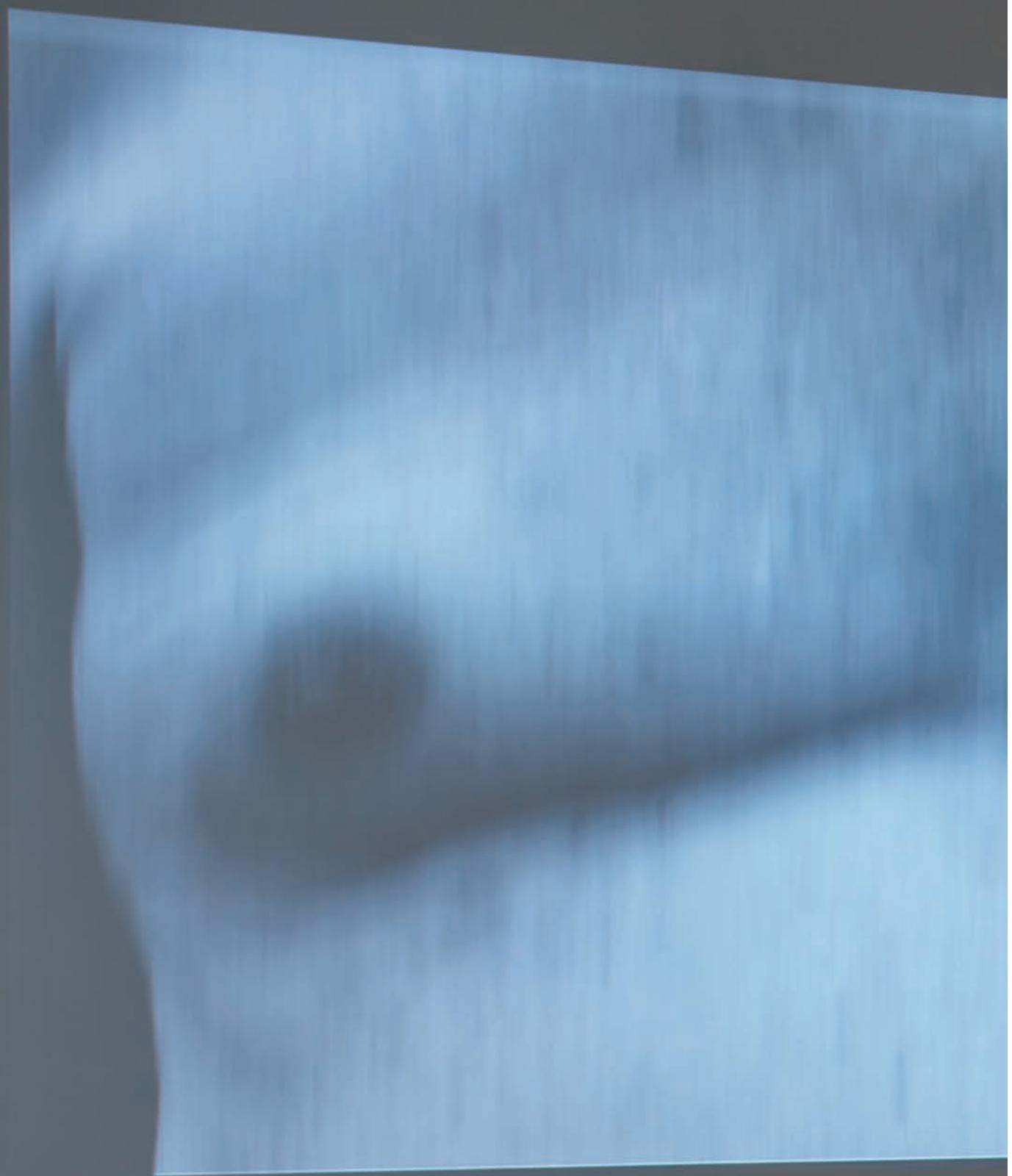
Premio **STARTpoint** 2013-2014  
Villa Romana | Firenze



**Gabriele Germano Gaburro** | Opera video  
Premio STARTpoint 2013-2014

**Gabriele Mauro** | Installazione e performance  
Premio STARTpoint 2013-2014



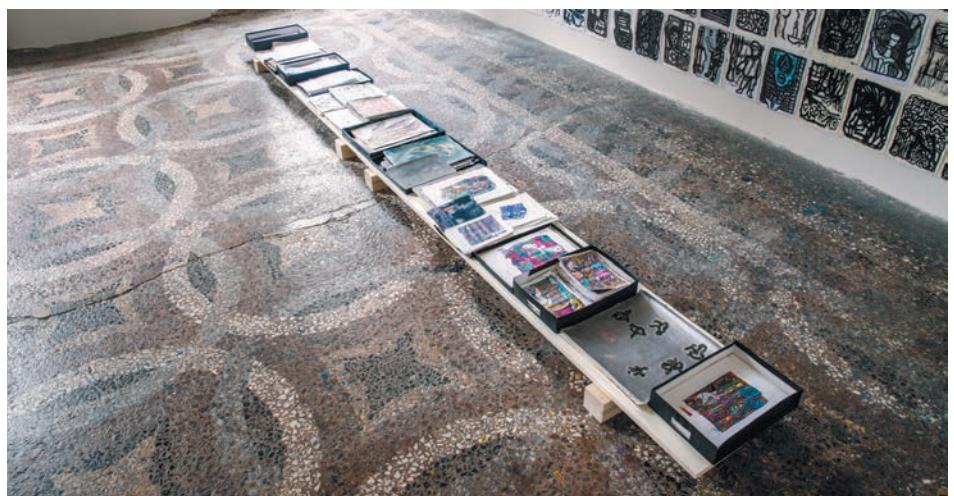




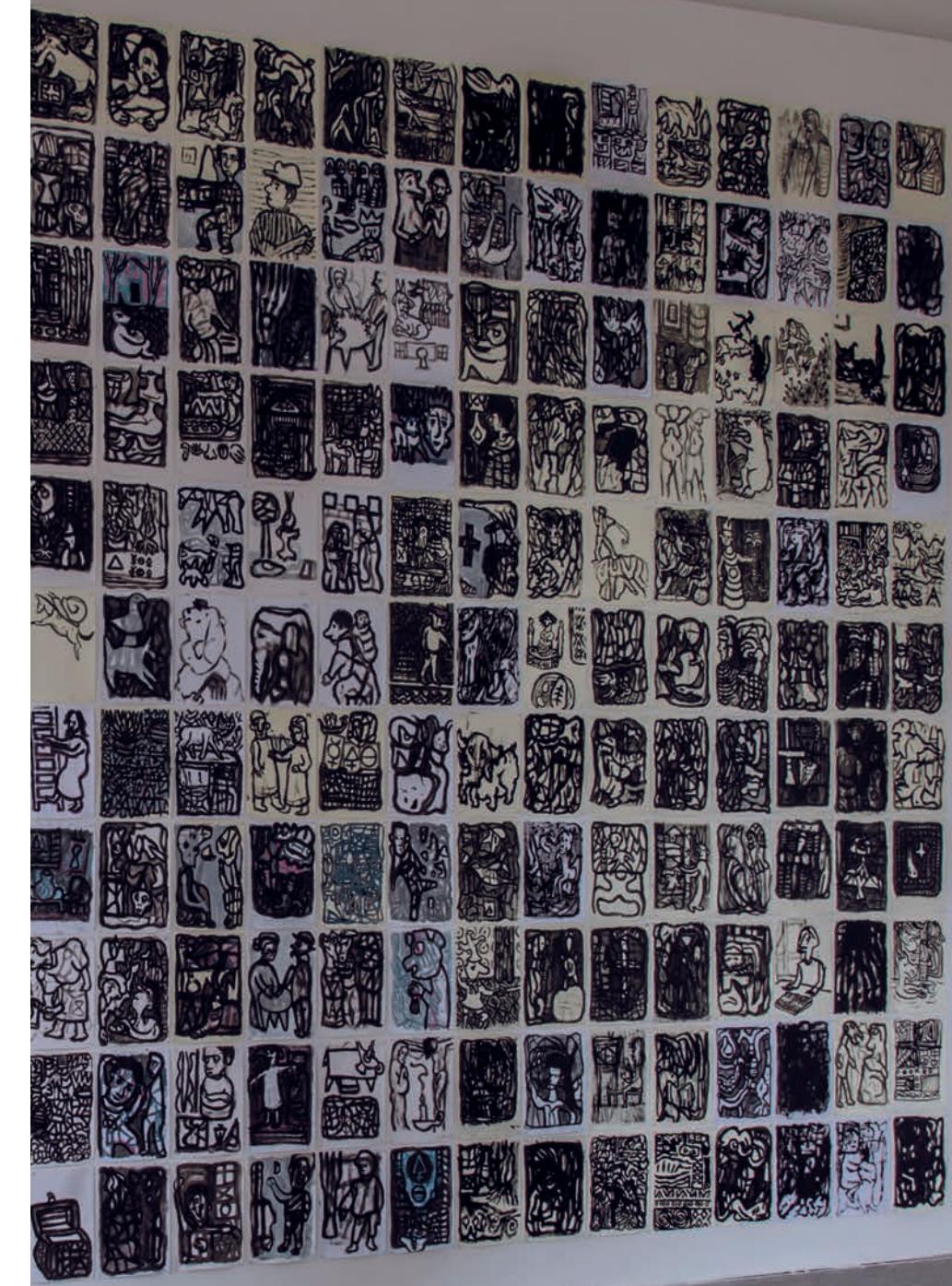


**Fabrizio Torri** | Installazione di disegni ed opera video  
Premio STARTpoint 2013-2014











**TEMPORANEO**

19 GENNAIO  
2 FEBBRAIO 2015

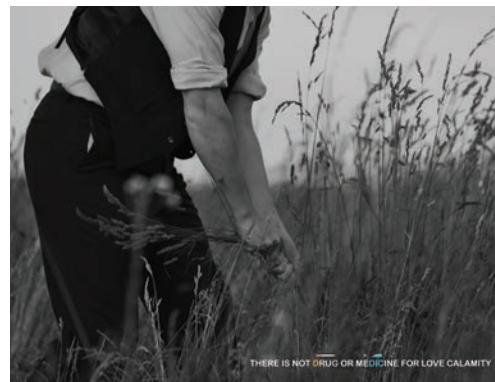
Premio **STARTpoint** 2013-2014

Galleria dell'Accademia | Sala Mostre Temporanee| Firenze

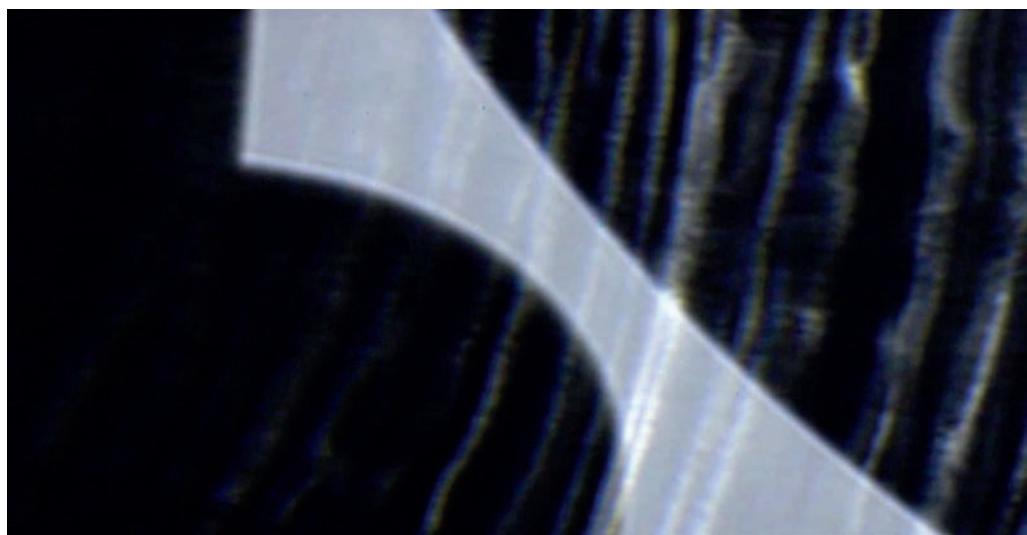
# ESPRESSIONI 4



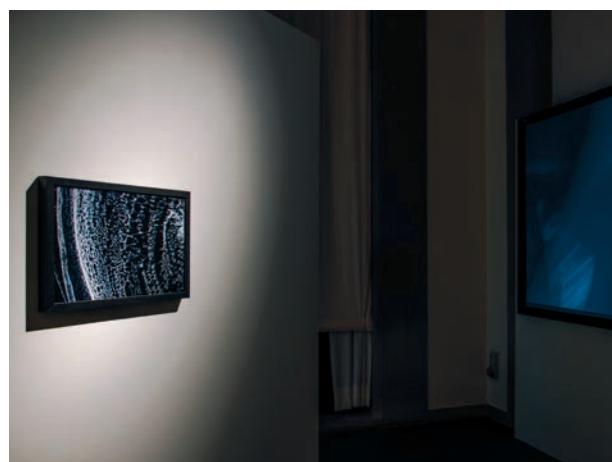




Hazhir Mehravar | Installazione  
Premio STARTpoint 2013-2014



●



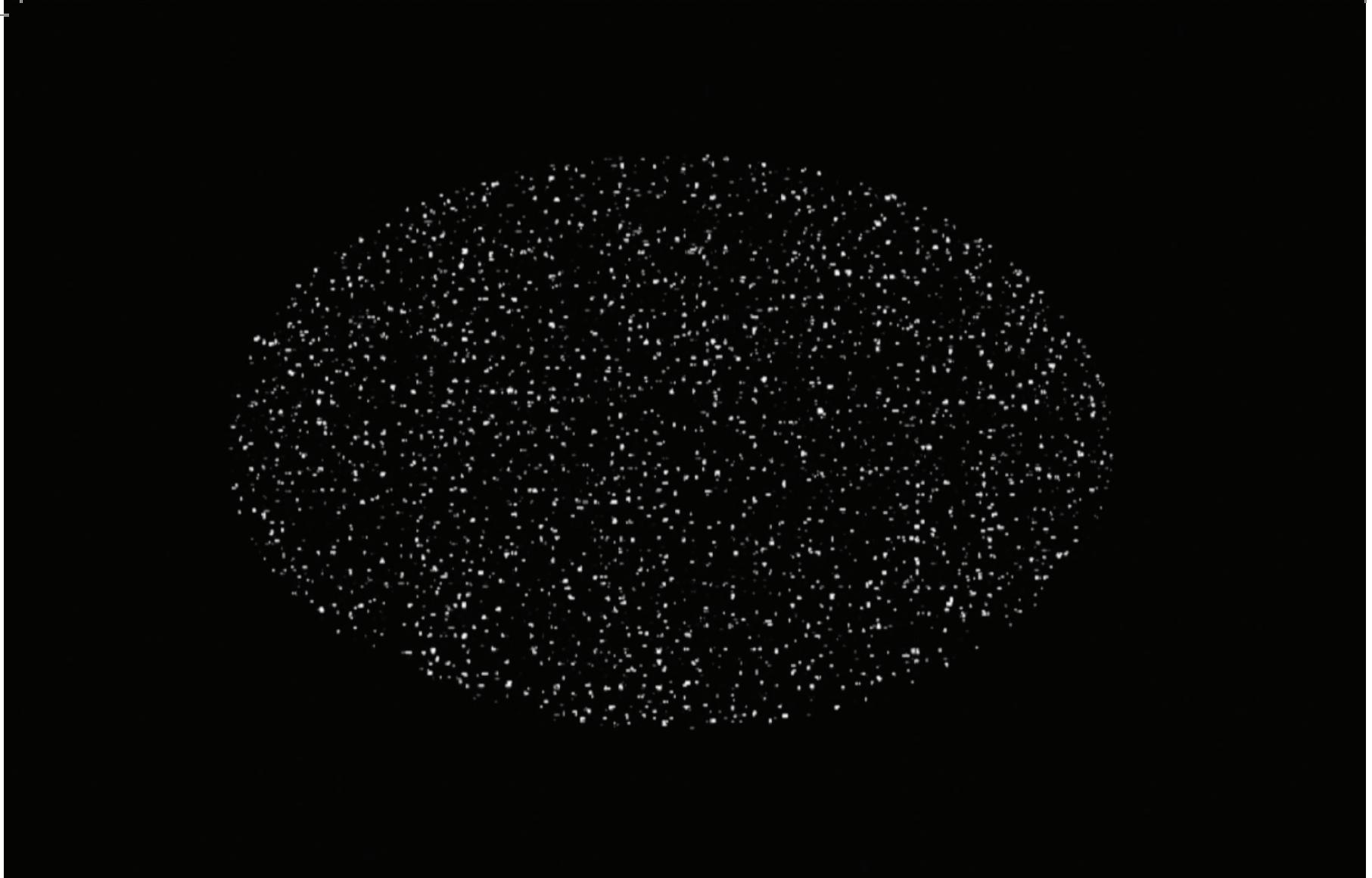
Clara Michetti | Stampa fotografica e opera video  
Premio StARTpoint 2013-2014



Marta Montani | Installazione  
Premio STARTpoint 2013-2014



Ai Teng | Installazione  
Premio STARTpoint 2013-2014



Omaggio a  
**FRANCO BERTINI**



# ESPRESSIONI

EVENTI PARALLELI

**CONTEMPORANEO**

5 | 28 DICEMBRE 2014

Mostra di una selezione dei progetti cinematografici di studenti del Corso di Scenotecnica tenuto da Castrenze Bellanca dal titolo "DiSETgnare un film" e dei progetti del corso di Disegno Architettonico e corso di Scenografia tenuti da Rosanna Fioravanti dal titolo "Il segno in rilievo".

# designare un film

(Renzo) Castrense Bellanca

La selezione dei progetti esecutivi scenografici cinematografici in mostra presso la Sala Oro del Teatro alla Pergola di Firenze, sono uno spaccato di quello che il Corso di Scenotecnica affronta durante l'Anno Accademico con gli studenti. Il corso si propone di formare e sviluppare, attraverso lezioni frontali e laboratorio, i vari aspetti legati alla gestione tecnica e creativa dello spazio scenico cinematografico, usando con competenza i vari linguaggi, dalla tradizione a quelli innovativi introdotti dalle nuove tecnologie.

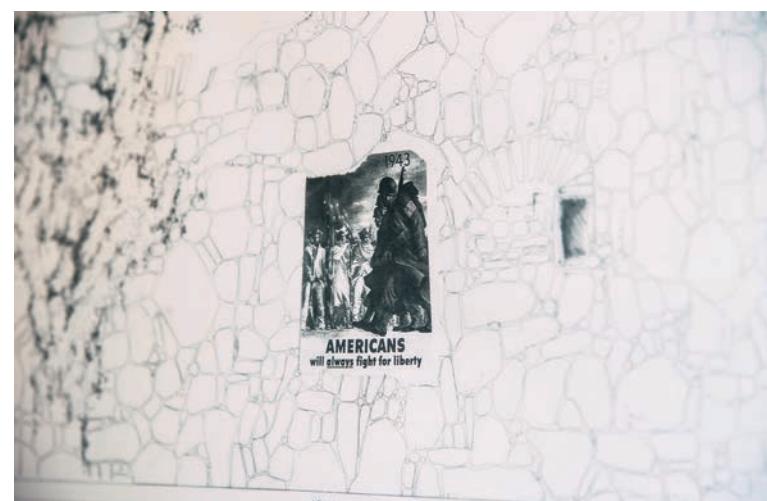
Con questa prerogativa si sviluppa l'ideazione e la progettazione degli ambienti entro i quali si svolgeranno le azioni sceniche del film. La ricerca documentale diviene lavoro preparatorio indispensabile facendo così accrescere nello studente la conoscenza e la capacità di saper cercare le informazioni necessarie al lavoro progettuale dei set. Inoltre, vengono messe in luce e scelte con cura, attraverso l'analisi della sceneggiatura e la selezione di registi italiani contemporanei, le peculiarità della progettazione di interni ed esterni con gli indispensabili raccordi di scena, i mezzi tecnici, le tecniche di ripresa e di costruzione, per poter meglio gestire la creatività dello scenografo.

Le sceneggiature sono quelle originali dei film di registi contemporanei, chieste direttamente a loro, creando così un filo rosso collaborativo tra regista e corso, tra studenti e maestranze che hanno lavorato al film, rendendo così tangibile un mondo che diversamente sarebbe irraggiungibile.

Si analizza l'importanza che riveste l'arredamento nell'impianto scenico che andremo a progettare, fondamentale e complementare alla scenografia.

Successivamente, attraverso una specifica impostazione tecnica, si affronta una progettazione così complessa. Infatti, l'intero progetto esecutivo, viene collocato all'interno di uno o più teatri di posa degli studi di Cinecittà, e per gli esterni, si usano gli appositi spazi del Back-lot, sempre di Cinecittà.

La selezione dei lavori degli studenti di scenotecnica per **STARTpoint** 2014, sono l'esempio di quanto sintetizzato sopra, e ognuno di loro rappresenta, attraverso l'espressione del "disegno progettuale", la complessità di tale argomento che di volta in volta si modifica per tipologia di film e regista.



# Il disegno in rilievo

Rosanna Fioravanti

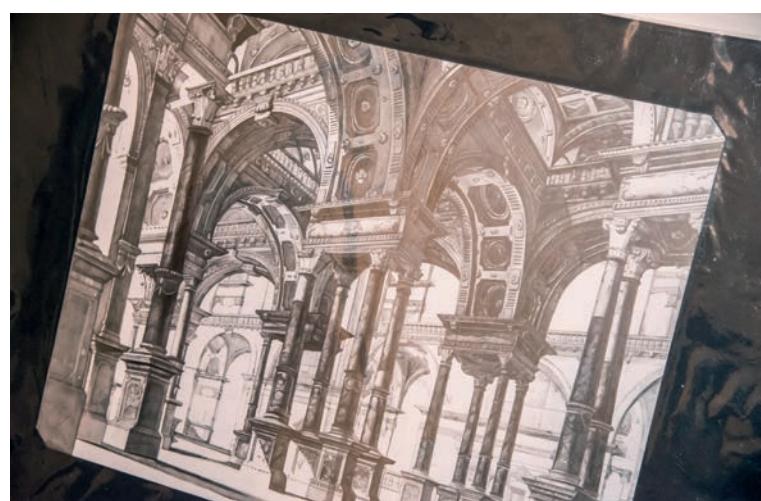
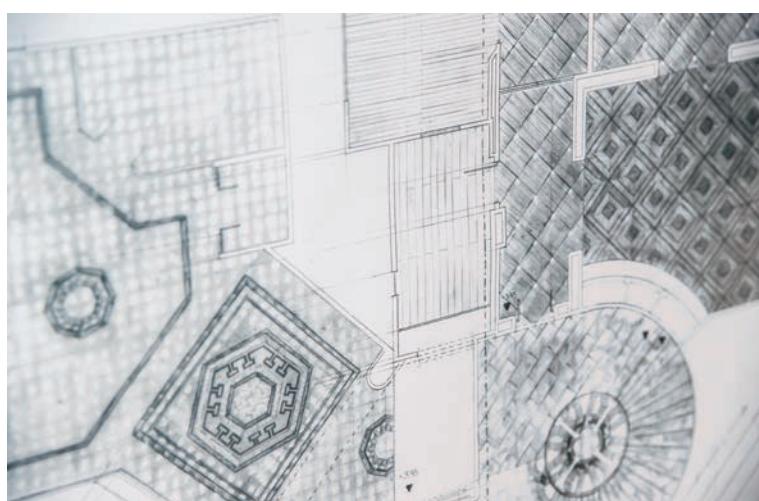
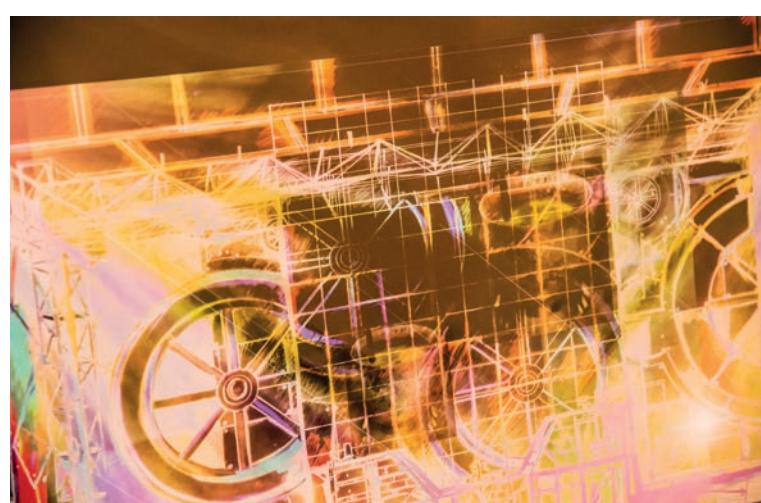
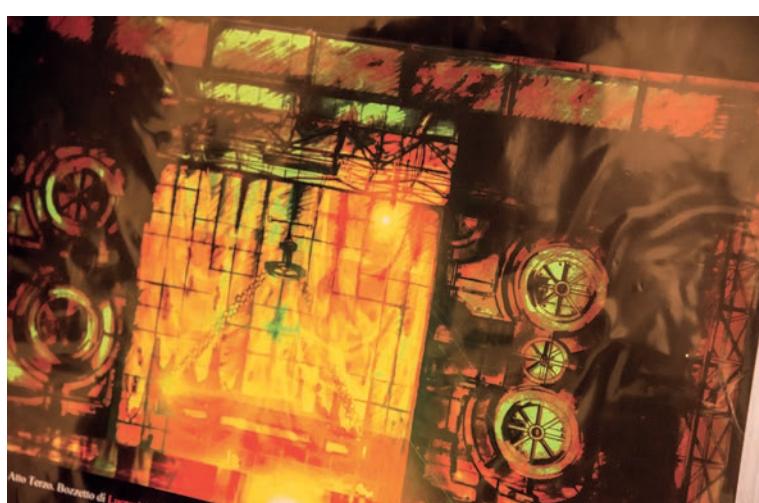
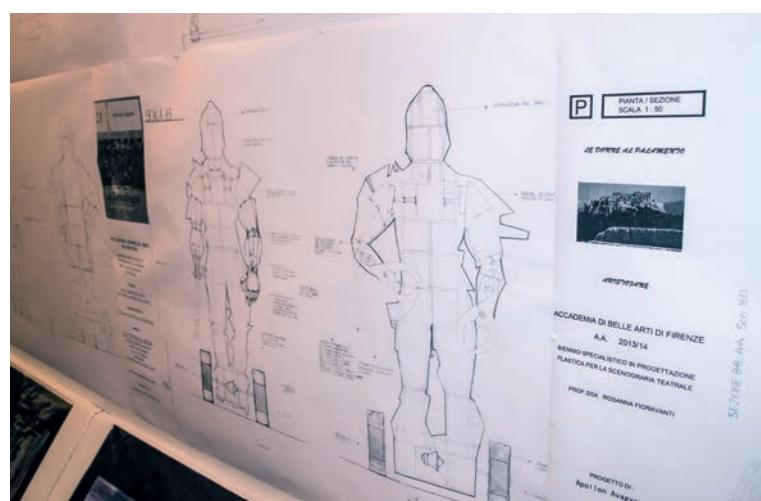
Disciplina. I vocabolari della lingua la spiegano come materia, dottrina, settore, ramo, branca, ma anche e soprattutto come educazione, insegnamento, norma, precetto. Certamente la pratica del Disegno è disciplina, poiché investe il necessario preludio per qualsiasi forma di progettualità, sia essa formale (pratica visibile) che morale (obiettivo da raggiungere appunto tramite un ... "disegno").

Nel nostro momento storico, dove il concetto di interdisciplinarietà ha trovato un proprio significato autoreferenziato (ormai distante dall'originale significato linguistico) che palesa interessi autonomi in virtù di un non bene identificato diritto a mescolare le competenze, i corsi dell'area di Scenografia rimangono identificabili per quello che producono, visibilmente indirizzati alla realtà lavorativa, produttiva, artistica.

La pratica del "Disegno" appare in rilievo, non come mero gioco di parole, ma presentato nella evidenza di necessario mezzo per la corretta e professionale progettazione della scenografia, dello spettacolo in genere, della ricerca e dello studio formale delle opere del passato in funzione della scoperta e dello spirito creativo, proiettato nel "disegno" (obiettivo) dell'opera da realizzare.

Il disegno progettuale è chiaro, non cela inganni, non ha sotterfugi linguistici o intenti nascosti e non da adito a interpretazioni personali ed equivoche. Si rivela quindi strumento insostituibile, oggi dimostrato in **STARTpoint** 2014 dalla molteplice varietà di soggetti, tecniche grafiche e "mani" degli Studenti che hanno compreso (buon per loro) che la verità indiscutibile, non celata, che una tavola ben disegnata e ben organizzata mostra è contemporaneamente realtà artistica e coerenza professionale.

Lo studio in "rilevo" di una facciata di un importante edificio storico non è uno sguardo indietro ma ricerca proiettata in avanti, così come un prospetto di scena o una sezione di palcoscenico è arrivo (temporaneo) di un pensiero creativo e - in quanto tale - artistico.





## DISEGNO CONTEMPORANEO

PROCESSI | SOGGETTI | MATERIALI | ESPRESSIONI

### Elenco degli autori

Daniele Acciai	Gaia Cristofaro	Yujia Guo
Gianluca Aringhieri	Letizia Cruciani	Lilit Hayrapetyan
Apollon Avagyan	Andrea Cucinotta	Amir Hossein Mojtabahedi
Serena Banti	Rosita D'agrosa	Egla Hoxha
Carolina Barbieri	Gianfranco D'alonzo	Pan Hui Jun
Valentina Barbieri	Nicola D'angelo	Cai Ing Fei
Andrea Baricci	Martina D'arpino	Beatrice Iraso
Sara Barontini	Giulia Maria D'urso	Francesca Isoldi
Sara Bedu	Maria Rachele Da Rold	Marie Janssen
Danilo Bellini	Simone Andrea Damiano	Ylli Kalivaci
Gioia Bernalotti	Ima De Franceschi	Samin Kamal Beik
Mauro Betti	Andrea De Luca	Olivia Kasa
Maria Cristina Bettini	Damiano Del Guasta	Jiang Lai
Armin/Ali Bigdeli	Shiva Derakhshan	Lori Lako
Adriano Bimbi	Nadia Devonish	Fulvio Lavagnino
Martina Biondi	Li Di	Martina Lazzeri
Anvari Bita	Simona Di Giovanni	Duccio Lemmi
Jacopo Bono	Costanza Di Gregorio	Marco Leoni
Floriane Borel	Silvia Di Ruvo	Yang Li
Antonio Brandimarte	Vanessa Di Serafino	Florian Liechti
Nadia Briones	Giolnaz Emami	Sandra Lieners
Philipp Brums	Margherita Farina	Kai Lin Zhu
Gabriele Buffa	Giovanna Fezzi	Yun Ling
Maida Caldana	Sofia Figliè	Lin Ling
Laura Campana	Rosanna Fioravanti	Michele Liparesi
Maria Cannatà	Maria Luisa Fontana	Eva Lipartiti
Annamaria Cannone	Camilla Forconi	Xing Liu
Olivia Carro	Monica Franchini	Sabrina Lodoserto
Elisabetta Catamo	Gaspare Fazzitta	Eleonora Lombardi
Giovanni Catania	Samuele Gabbanini	Chiara Macinai
Dario Cecchin	Germano Gabriele Gaburro	Maryam Mahmoudian Esfahani
Francesca Cerfeda	Stefano Galli	Galia Manfrida
Stefano Cesarato	Giulia Gambarara	Anna Mannocci
Serena Cestari	Roberta Garzillo	Edoardo Manuguerra
Zhen Chao Yan	Roberta Garzillo	Alessio Marolda
Zhen Chao Yan	Giorgia Giacomini	Lucrezia Marrani
Caterina Ciabatti	Silvana Giglio	Federica Masciullo
Giada Colacicchi	Giulia Giovannoni	Gabriele Mauro
Giovanni Colaneri	Stefano Giuri	Marta Mazzanti
Giovanni Colaneri	Andrea Granchi	Matilde Mazzoni
Serena Rita Colonna	Emanuele Greco	Federico Mazzoni
Lisa Coppetta	Shuang Gu	Stefano Mazzotti
Lisa Coppetta	Ilaria Guarducci	Dania Menafra
Silvia Coppola	Arianna Guaruglini	Irene Meniconi
Margherita Corsi	Irene Guerrini	Fatima Messana
Luca Corti	Ane Barrado Guezala	

Zhao Min Ling  
Jiang Mingqiang  
Silvia Montanelli  
Marta Montani  
Neyosha Montaz  
Roberta Moro  
Simona Moscati  
Yuqiao Mou  
Yu Qiao Mou  
Veronica Muller  
Inmaculada Muñoz Garcia

Dong Na Li  
Narine Nalbandayan  
Raffaella Nappo  
Chiara Nardi  
Elena Natali  
Caterina Nissim

Crescence Claire Obama Mvondo  
Maurizio Olivotto  
Massimo Orsini

Ornella Simma Padalino  
Silvia Pallini  
Simone Palmaccio  
Pantani-Surace  
Chiara Papi  
Paolo Parisi  
Simona Perruzza  
Debora Piccinini  
Chiara Piccinni  
Simone Pioppi  
Carlo Pizzichini  
Maria Pletneva  
Miriam Poggiali  
Alessandra Porfidia

Xiang Qing Gang  
Yi Qiu  
Dai Chao Qun

Marco Raffaele  
Sima Raffiee  
Isac Rangel Victoria  
Anna Maria Recchia  
Giulia Regoli  
Livia Ricciardiello  
Fabrizio Rivola  
Stefano Rogai  
Tamara Ronci  
Nicola Rossini  
Viola Roveda  
Simone Ruco  
Gonzalo Ruelas

Wu Ruoxi  
Maddalena Sabbia  
Giuditta Salonia  
Sonja Samardjieva  
Vittorio Santoianni  
Teresa Santoni  
Vanessa Santosuosso  
Vanessa Santuoso  
Veronica Sarti  
Maho Sato  
Wu Shao Bo  
Noemi Maria Skapin  
Gianni Stefanon  
Antonion Stephanos  
Sonja Stojanovic  
Joanna Strutynska

Novella Tabili  
Beatrice Taccogna  
Chihiro Taki  
Marco Talenti  
Paolo Tamburlini  
Sabina Tangorra  
Elif Tatu'  
Ai Teng  
Ragnhaidur Thorgrimsdotur  
Stefania Tomer  
Irene Tosi  
Gianluca Tramonti

Fabiola Ungredda  
Aigherim Urazbayeva  
Vincenzo Ventimiglia

Matteo Vescovi

Lin Xi  
Jia Xi Bei  
Duan Xiao  
Li Xiao Xiao  
Lin Xin  
Yun Xu  
Hong Xu Xie  
Chang Xue

Chao Yan  
Fan Yang  
Dong Yang  
Shu Yang  
Jong Yao  
Xin Ye  
Yang Yi  
Chao Yi  
Qui Yi

## DIDASCALIE

Le didascalie sono ordinate seguendo le immagini da sinistra a destra, e procedendo dall'alto verso il basso. Le didascalie delle opere riprodotte si leggono solo una volta nella loro completezza. Per le precedenti immagini o le successive è riportato il nome e il cognome dell'autore.

### DISEGNO CONTEMPORANEO

Opere, disegni, taccuini e progetti su carta disposti in fogli sparsi su 12 tavoli 120 x 80 sotto teche trasparenti.

Pagg. 44 – 45

Germano Gabriele Gaburro, Dongna Li, Sonja Samardjiev, Lilit Hayrapetyan Zhen Chao Yan, Chao Yan, Paolo Tamburlini, Maddalena Sabbia

Pagg. 46 – 47

Simone Palmaccio, Giovanni Catania, Hong Xu Xie, Ilaria Guarducci, Simona Di Giovanni Michele Liparesi, Lori Lako, Yu Qiao Mou, Giulia Giovannoni, Yang Yi

Pagg. 48 – 49

Olivia Kasa, Vanessa Santuoso, Roberta Garzillo, Xiuzhong Zhang Margherita Farina, Simona Perruzza, Serena Cestari, Fulvio Lavagnino, Dania Menafra

Pagg. 50 – 51

Antonion Stephanos, Xing Liu, Andrea Simone Damiano, Rosita D'agrosa Silvia Coppola, Apollon Avagyan, Antonio Brandimarte, Shuang Gu, Marta Montani, Zhan Liu, Margherita Corsi

Pagg. 52 – 53

Sonja Stojanovic, Danilo Bellini, Gabriele Mauro, Martina Lazzeri, Giovanni Colaneri Yi Qiu, Anvari Bita, Damiano Del Guasta

Pagg. 54 – 55

Stefano Giuri, Marco Leoni, Edoardo Manuguerra, Philipp Brums

Kai Lin Zhu, Galia Manfrida, Sara Crecchi, Mariacristina Bettini, Samuele Gabbanini

Pagg. 47 e 52

Docenti/artisti in mostra (opere pubblicate come tavole nel testo *Il disegno dopo il disegno*, a cura di Valeria Bruni, Stefano Soccia, Franco Speroni, PUP Pisa, 2013), serie di disegni incorniciati, da sinistra opere di: Vittorio Santoianni, Laura Zanobini, Raffaella Nappo, Gianfranco D'alonzo, Marco Raffaele, Mauro Betti, Maurizio Olivotto, Massimo Orsini, Fabiola Ungredda, Giovanna Fezzi, Rosanna Fioravanti, Vincenzo Ventimiglia, Paolo Parisi, Alessandra Porfidia, Pantani-Surace, Stefano Mazzotti, Andrea Granchi, Stefano Rogai, Adriano Bimbi, Eva Lipartiti, Elisabetta Catamo, Monica Franchini, Gianni Stefanon, Fabrizio Rivola, Anna Maria Recchia, Carlo Pizzichini, Novella Tabili, Silvia Montanelli

Pag. 102

Gabriele Mauro, COSÌ TI HA FATTO DIO E COSÌ TI DEVO TENERE, video, colore, 6' 06

Pag. 103

Michele Liparesi, FIAT LUX, rete metallica, 7 elementi, dimensione variabili

Pagg. 104 – 105

Michele Liparesi, FIAT LUX, veduta dell'installazione.

Pagg. 106 – 107

Cai Ing Fei, SENZA TITOLO, performance

Pagg. 108 – 109

Cai Ing Fei, SENZA TITOLO, performance, particolare

Pagg. 110 – 111

Xiuzhong Zhang, VERSUS, performance

Pag. 112

Collettivo LO SGUARDO DELL'ALTRO, libri d'artista e documentazione video. A cura di Alessandra Porfidia

Collettivo WHO WILL STOP THE RAIN AGAIN, quattro libri d'artista e documentazione video. A cura di Gianfranco D'Alonzo

WHO WILL STOP THE RAIN AGAIN, Opera collettiva .

Testo in mostra: l'esercizio del laboratorio - il suo riprodursi differente - è in grado di creare un "ambiente" in cui la realtà e l'etica trovano coabitazione e rappresentazione, e la frequentazione del linguaggio artistico diventa un'esperienza analoga a qualsiasi altra attività umana. La disciplina può orientarsi verso territori "estranei", contaminarsi con le diversità, riconoscere la sua stessa diversità e tipicità, sollecitare irruibilità altrimenti tacite, motivare la "riflessione profonda", trovare vigore creativo sottraendosi alla serialità inerte.

Ho stabilito un obiettivo comune a tutti gli studenti di Tecniche Calcografiche Sperimentali: realizzare un'opera collettiva rintracciando i processi calcografici al di fuori dell'ambito specifico della disciplina, nei territori vissuti - visivi, sonori, testuali o immaginari - per poi verificarli in laboratorio. A mano a mano si sono creati gruppi di lavoro, ognuno dei quali ha proposto spunti di riflessione e di ricerca per tutti gli altri. Alcuni di essi, hanno generato sottogruppi e nuovi percorsi da condividere; altri studenti hanno preferito una partecipazione "in solitaria", ma sempre connessa all' Opera Collettiva. Opera che siamo riusciti a "vedere" solo nel momento del suo allestimento (nell'Aula A 17, il nostro laboratorio) che ha coinciso con la sua definizione e la sua demolizione: il tutto dal 20 al 22 giugno 2013, documentato in tempo reale su facebook.

Velasquez Meninas è un'appendice spaziale dell'opera collettiva ma anche una cornice teorica dell'intero progetto.

## ELISABETTA!

I quattro volumi qui esposti, erano dei campioni in bianco sui quali avrebbe dovuto lavorare Elisabetta Frazzetto, artista-artigiana catanese prematuramente scomparsa. Per noi sono diventati messaggeri di un respiro che custodiva memoria, fantasma, dolore e genere che quattro gruppi di studenti del corso di Editoria d'Arte hanno cercato di rintracciare e di frequentare.

Serena Banti, Carolina Barbieri, Valentina Barbieri, Andrea Baricci, Ane Barrado Guezala, Sara Bedu, Floriane Borel, Nadia Briones, Laura Campana, Maria Cannatà, Olivia Carro, Dario Cecchin, Giovanni Colaneri, Lisa Coppetta, Andrea Cucinotta, Martina D'Arpino, Andrea De Luca, Nadia Devonish, Vanessa Di Serafino, Giulia Maria D'urso, Sofia Figliè, Camilla Forconi, Gaspare Fazzitta, Roberta Garzillo, Arianna Guaruglini, Irene Guerrini, Eglia Hoxha, Beatrice Iraso, Yili Kalivaci, Anna Mannocci, Federica Masciullo, Federico Mazzoni, Irene Meniconi, Roberta Moro, Inmaculada Muñoz Garcia, Elena Natali, Caterina Nissim, Chiara Papi, Chiara Piccinni, Simone Pioppi, Maria Pletneva, Livia Ricciardiello, Tamara Ronci, Simone Ruco, Giuditta Salonia, Teresa Santoni, Veronica Sarti, Maho Sato, Joanna Strutynska, Marco Talenti, Irene Tosi e Gianfranco D'Alonzo

Pag. 113

Collettivo LO SGUARDO DELL'ALTRO

Vanessa Costantini,  
INCOMUNICABILMENTE, tecnica mista su carta e tela, vari elementi

Gabriele Buffa, TOMBALE, grafite e pastello su carta velina, vari elementi, dimensioni determinate dall'ambiente

Chao Yi, MACCHINA A VENTO, inchiostro su carta, vari elementi, dimensione determinate dall'ambiente; documentazione video

Pag. 114 - 115

Gabriele Buffa, TOMBALE, particolare

Pag. 116

Vanessa Costantini,  
INCOMUNICABILMENTE, tecnica mista su carta e tela, vari elementi, dimensioni variabili

Viola Roveda, MUTA MÓRPHO-SIS, tecnica mista su acetato, vari elementi, dimensioni variabili

Sabina Tangorra, RADICI

ANTROPOLOGICHE, grafite su carta, vari elementi, dimensioni variabili

Jacopo Bono, SENZA TITOLO, skateboard-matrice xilografica, lastre di zinco, carta , su tavolo, dimensioni variabili

Pag. 117

Rosita D'Agrosa, HEART, tecnica mista su carta, vari elementi, dimensione ambiente

Giulia Giovannoni, MARIELLA E GIACOMO, tecnica mista su carta, vari elementi, dimensioni variabili

Shiva Derakhshan, UNTITLED, tecnica mista su carta, vari elementi, dimensioni variabili

Chao Yi, MACCHINA A VENTO, inchiostro su carta, vari elementi, dimensione determinate dall'ambiente. Particolare e video.

Jacopo Bono, SENZA TITOLO, skateboard-matrice xilografica, lastre di zinco, carta , su tavolo, dimensioni variabili

Pagg. 118 – 119

Veduta d'insieme

Pag. 120

Xin Ye, 626517, installazione, grafite su due tavoli, dimensione variabili

Stefano Galli, UNTITLED, carboncino su carta, vari elementi, dimensioni variabili

Pag. 121

Xin Ye, 626517, installazione, grafite su due tavoli, dimensione variabili

Dai Chao Qun, LIBRO D'ARTISTA, tecnica mista su carta, pellicola poliestere, vari elementi, dimensioni variabili

Stefano Galli, UNTITLED, carboncino su carta, vari elementi, dimensioni variabili

Pagg. 122 – 123

Germano Gabriele Gaburro, WEAKNESS VIDEOS, video B/N in sequenza, loop, dimensioni determinate dall'ambiente, elementi d'arredo

Pag. 124

Giada Colacicchi, STAGNI, VARIAZIONI DI LUCE, stampe inkjet a colori e fotocopie su carta, 21x29,7 cm, vari elementi, dimensioni variabili

Collettivo BLIND DRAWING, tecnica mista su carta, vari elementi; video, colore

Yun Ling, ROOM, collage su carta, vari elementi, dimensioni variabili

Veduta d'insieme

Pag. 125

Jing Jing Zhai, L'IMPRONTA DELL'OMBRA, tecnica mista su vetro, vari elementi, dimensione variabili

Gianluca Tramonti, BEAUTYFUL ALLEYS, tecnica mista su carta, vari elementi, dimensione variabili

Pagg. 126 – 127

Veduta d'insieme

Pag. 128

Lori Lako, W-HERE, lettering su vinile adesivo, dimensione variabili.

Sandra Lieners, DU AFFER!, olio su tela, 200x200 cm

Elif Tatu, SENZA TITOLO, collage su carta, due elementi

Stefano Cesarato, KETTLEBELL, olio su tela, cinque elementi, dimensioni varie e disposizione variabile

Pag. 129

Yang Li, MAO FOREVER, tecnica mista su carta e su taccuino, vari elementi, dimensione variabili

Beatrice Taccogna, SENZA TITOLO,

tecnica mista su carta, su vetro, vari elementi, dimensione variabili

Wu Shao Bo, ANIMALE E UOMO, tecnica mista su carta, vari elementi, dimensione variabili

Pagg. 130 – 131  
Veduta d'insieme

Pag. 132  
Yun Xu, SIN CITY, stampe inkjet, vari elementi e formati, a costituire una cartella

Yang Yi, SENZA TITOLO, penna biro su MD, 4 elementi

Yang Yi, SENZA TITOLO, olio su cartone telato, 6 elementi, cm 10 x 10 ciascuno

Yang Yi, MAO FOREVER, serie di disegni, tecnica mista su carta e su taccuino

Pag. 133  
Debora Piccinini, STUDI DI FONTANE DI CAMALDOLI, grafite su carta, vari elementi, misure variabili

Emanuele Greco, PONTE, tecnica mista su carta intelata, vari elementi

Luca Corti, AQUAM LAPIDE, olio su tela

Matilde Mazzoni, FONTANA, tecnica mista su tavola, 3 elementi

Miriam Poggiali, GROTTA - SENTIERO NEL BOSCO, tecnica mista su carta

Pagg. 134 – 135  
Chihiro Taki, SENZA TITOLO, grafite su carta, particolare

Pag. 136  
Lilit Hayrapetyan, SOGNI SOSPESI, carboncino, grafite e matite colorate su carta; carta, filo di nylon, filo di cotone, vetro, lavagna luminosa, cm 24 x 24 x 28

Lilit Hayrapetyan, SOGNI SOSPESI, particolare

Yujia Guo, INCUBO, cartapesta

Chihiro Taki, SENZA TITOLO, grafite

su carta, video colore, tecnica mista su legno, comodino

Daniele Acciai, URBAN LINK, materiali vari, impianto audio, luci

Pag. 137  
Yujia Guo, INCUBO

Zhao Min Ling, KONGZHONGHUAYUAN, cartapesta, 3 elementi

Chihiro Taki, SENZA TITOLO

Daniele Acciai, URBAN LINK

Pag. 138 - 139  
Lilit Hayrapetyan, SOGNI SOSPESI

Pag. 140  
Serena Rita Colonna, FASI LUNARI, stampa digitale su carta

Chiara Macinai, SIMULAZIONE ORGANICA, stampa digitale su carta, su parete, particolare

Collettivo plurimo - Identità Murate, PLURIMO – IDENTITÀ MURATE, stampa digitale su carta, vari elementi, dimensioni determinate dall'ambiente; 2 video colore  
PLURIMO - IDENTITA' MURATE è il titolo del docu-video che è stato esposto nella mostra **STARTpoint** nell'ex-aula della facoltà di Architettura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze nel mese di giugno 2014.

Il video si riferisce alla performance che gli studenti del triennio di Decorazione hanno eseguito il giorno dell'open day, 9 aprile alle ore 11,00 nell'aula Ghiberti. Alla performance hanno partecipato oltre cinquanta studenti italiani e stranieri, sei dei quali, nel ruolo di traduttori, hanno dato il loro contributo per completare l'operazione.

Il progetto è stato realizzato a cura di Anna Maiorano, docente del corso di Decorazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, con la collaborazione di tre studentesse del terzo anno che per la prima volta hanno vissuto l'esperienza di collaborare a un progetto d'arte contemporanea: Giulia Gambarara, Letizia

Cruciani e Ornella Simma Padalino. Durante l'evento, i partecipanti dovevano svolgere un'azione di scrittura che consisteva nel rispondere nella loro lingua natale ad alcune domande che trovavano in una scheda-documento in precedenza progettata. Successivamente, uno alla volta consegnavano la propria scheda compilata ai traduttori per ottenere la versione nella lingua cinese e nella lingua persiana.

Le schede-documento individuali e complete di foto che sono state esposte nella mostra sono il risultato ottenuto dopo altri passaggi post- performance, quelle senza foto sono invece le schede originali prodotte durante l'azione di scrittura che gli studenti hanno svolto durante la performance; accanto alle schede originali un vecchio monitor riproduceva in bianco e nero e in loop tutto l'evento in soggettiva.

Plurimo vuole affermare il principio d'identità individuale attraverso un'azione collettiva nella quale è annullata l'espressività di ognuno dei partecipanti; espressività che viene poi recuperata attraverso la compilazione a mano delle schede personali completate dagli studenti nel ruolo di traduttori, con l'intento di sottolineare che l'uguaglianza di un soggetto rispetto a se stesso è la qualità che lo distingue da qualsiasi altro e che nessun individuo può identificarsi con un altro.

Le schede-documento rappresentano la testimonianza di un atto individuale prodotta in modo rituale e collettivo.

La finalità di questa operazione che prende in considerazione tutta la fase processuale di un progetto espositivo: ideazione, realizzazione e documentazione, mette in pratica la ricerca di nuovi metodi didattici che suggeriscono agli osservatori una nuova relazione con l'opera d'arte e con la cultura artistica contemporanea.

Pag. 141  
Yuqiao Mou, CALEIDOSCOPIO, cartone, sgabelli, filo di nylon

Collettivo plurimo - Identità Murate, PLURIMO – IDENTITÀ MURATE, video

Pagg. 142 – 143  
Collettivo plurimo - Identità Murate,

PLURIMO – IDENTITÀ MURATE, particolare	Pag. 152 Ai Teng, SENZA TITOLO, carboncino su carta, artista al lavoro	Laboratorio e mostra a cura di Chiara Camoni con gli alunni della prima elementare di Vinci, in collaborazione con la scuola di Decorazione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.
Pag. 144 Alessio Marolda, LINEA, SERPENTINA, smalto su tela, vari elementi	Samin Kamal Beik, SENZA TITOLO, legno, 4 elementi, dimensioni variabili	Alfaroli Duccio, Baldacci Caterina, Bazzicalupi Allegra, Benassai Alessia, Beneduce Bianca, Bertelli Leonardo, Bertelli Vittoria, Bochicchio Gabriele, Bonfanti Alessia, Bonfanti Lorenzo, Borchi Manuel, Borghi Ginevra, Carbone Manuel, Caronna Sara, Cinelli Emma, Desideri Alessandro, Gaggioli Luciano William, Giuntini Giulia, Iacopini Glauco, Lanni Leonardo Mario, Lovito Ginevra, Mangieri Lorenzo, Marangoni Brando, Marianelli Diego, Marradini Viola, Mazzoli Pietro, Menicagli Edoardo, Micheli Rita, Paci Alessandro Panchetti Beatrice, Passeri Giulia, Piccini Cesare, Pinzani Giovanni, Prosperi Diego, Stilo Giulia, Telesca Arsenio, Wang Yan Yan
Alessio Marolda, SENZA TITOLO (A BRNARDO DADDI), smalti sintetici su tela, 30x30 cm	Chao Yan, LE COSE, stampa su carta intelata di matrici realizzate al carborundum, 6 elementi, dimensioni variabili	PAG. 198 - 199 PUNTI, LINEE E ARCOBALENI, Laboratorio e mostra a cura di Chiara Camoni
Wang Yiu Jian, MADONNINA, olio su tela	Pag. 153 Samin Kamal Beik, SENZA TITOLO	Pag. 202 - 203 Lin Xin, PROGETTO DI SPAZIO INTEGRATIVO Premio StARTpoint 2013-2014
Fatima Messana, PAPESSA, vetroresina, garza, tessuto, ottone	Galia Manfrida, SENZA TITOLO, tecnica mista e stampa digitale su carta, 2014	Pagg. 204 – 205 Lin Xin, PROGETTO DI SPAZIO INTEGRATIVO Premio StARTpoint 2013-2014
Pag. 145 Chang Xue, VOLTI CINESI, olio su tela, 6 elementi	Pagg. 154 – 155 Galia Manfrida, SENZA TITOLO, tecnica mista e stampa digitale su carta, (particolare)	Pagg. 206 – 207 Esposizione dei taccuini realizzati dagli alunni della scuola media di Vinci Capoluogo con il laboratorio di disegno coordinato da Martina Lazzeri e Simone Palmaccio.
Alessio Marolda, SENZA TITOLO, smalto sintetico su tela, dimensioni variabili, moduli 30x30 cm	Pag. 156 Laboratorio di Drammaturgia Musicale e Regia, Université Paris 8, Vincennes Saint Denis	Aufiero Nicolas Giuseppe, Alderighi Niccolò, Baronti Niccolò, Brancato Chiara, Brunoni Chiara, Carrozzo Gabriele, Cerboni Vittoria, Chiavacci Susanna, Di Clemente Camilla, Dong Xue Liang, Ferracuti Marco, Gaini Cosimo, Giannone Andrea, Giusti Samuele, Giovannini Thomas, Innella Nicholas, Innocenti Arianna, Lamssakher Ikram, Martorana Gabriele, Mastropietro Elena,
Jong Yao, PAESAGGIO DI FIRENZE, collage su tavola	Yan Zhen Chao, MEMORIA- TRACCIA, grafite su carta, dimensioni determinate dall'ambiente	
Ragnhaidur Thorgrimsdotur, BARCA GIRATA AL CONTRARIO, olio su tela	Laboratorio di Drammaturgia Musicale e Regia, Université Paris 8, Vincennes Saint Denis	
Gonzalo Ruelas, SENZA TITOLO, olio su tela	Collettivo A: Giorgia Giacomini, Giulia Giovannoni, Zhu Han Long, performance	
Pagg. 146 – 147 Veduta d'insieme dell'ingresso alla mostra	Pag. 157 Qiu Yi, A NEST CAULED, canne di bambù, pennelli cinesi, filo di rafia, dimensioni variabili, particolare	
Pag. 148 Gianluca Aringhieri, ABITAT UMANI, tecnica mista su carta	Collettivo A: Giorgia Giacomini, Giulia Giovannoni, Zhu Han Long	
Ragnhaidur Thorgrimsdotur, BARCA GIRATA AL CONTRARIO, particolare	Qiu Yi, A NEST CAULED	
Gonzalo Ruelas, SENZA TITOLO	Pagg. 158 – 159 Yan Zhen Chao, MEMORIA- TRACCIA	
Jong Yao, PAESAGGIO DI FIRENZE	Pagg. 194 – 195 Veduta della casa natale di Leonardo, Vinci	
Pag. 149 Gianluca Aringhieri, ABITAT UMANI Lin Xin, DRAWING, installazione interattiva	Pag. 196 PUNTI, LINEE E ARCOBALENI,	
Pagg. 150 – 151 Lin Xin, DRAWING, installazione interattiva, particolare		

Mecca Gaia, Meaun Alexandru, Mondillo  
Martina Pia, Ostuni Francesco, Piccinini  
Isabella, Raffaele Federico Eliseo,  
Rossetti Bianca, Saadi Asiia, Santini  
Sofia, Tafa Caterina, Vignozzi Filippo,  
Zanni Andrea

Pagg. 220 - 221  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Esposizione di materiali e progetti grafici e di comunicazione per l'edizione di **STARTpoint 2013-2014**

Pagg. 222 – 223  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Esposizione di materiali e progetti grafici e di comunicazione per l'edizione di **STARTpoint 2013-2014**

Pag. 226  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Germano Gabriele Gaburro, QVIDEO, video, B/N e colore, 43'

Pag. 227  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Gabriele Mauro, ILLICIT/ILICIT, performance

Pagg. 228 - 229  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Germano Gabriele Gaburro, QVIDEO

Pagg. 230 - 231  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Fabrizio Torri, NOTIZIE DALLA TERRA LUCIDA, video, colore, 2' 15"; ARCHIVIO 2014, tecnica mista su carta, 275 elementi a parete e in numero variabile sulla mensola (archivio non datato)

Pagg. 232 - 233  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Fabrizio Torri, veduta dell'installazione

Pag. 238  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Hazhir Mehravar, stampa digitale su carta blue-back, 4 elementi, cm 140x200 ciascuno

Pag. 239  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Clara Michetti, stampa lambda, 50x40 cm; video colore, 2' 33"

Pag. 240  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Ai Teng, IL SIGNORE DEL FILO ROSSO, stampa inkjet su carta cotone, aghi e filo di cotone rosso, 3 elementi, 70x100 cm ciascuno, (particolare)

**Premio StARTpoint 2013-2014**  
Marta Montani, stampa inkjet su carta cotone in cornice da tavolo su mobile a cassettoni

Pagg. 241  
**Premio STARTpoint 2013-2014**  
Ai Teng, IL SIGNORE DEL FILO ROSSO, stampa inkjet su carta cotone, aghi e filo di cotone rosso, 3 elementi, 70x100 cm ciascuno;

Pagg. 242  
Omaggio a Franco Bertini, video sequenza, colore, 52'09"

ag. 245  
DI SETGNARE UN FILM, progetti degli studenti di Scenotecnica

Pag. 247  
IL SEGNO IN RILIEVO, progetti degli studenti del corso di Scenografia

