



- ARCHITETTURA -

LA CITTÀ FUTURA
FISIONOMIA URBANA DELL'ABITARE

- NEL SEGNO DELL'ARTE -

IL RITRATTO PERDUTO
NANINI, DAN CASATO, FLORIANO CUIZZARDI

- PASSATO PRESENTE -

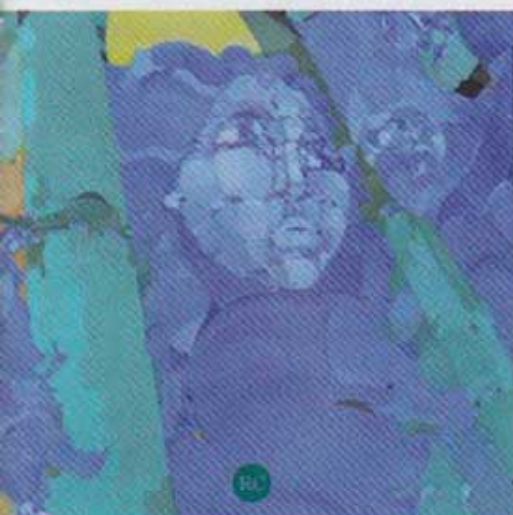
DORIAN GRAY
IL RITRATTO DI UNA SOCIETÀ EDOARDIANA

- DESIGN -

LA RICERCA D'IDENTITÀ
IL RECUPERO DEL MESTIERE

- IMMAGINE E COMUNICAZIONE -

RITRATTO MINIMALISTA
IL SEGNO CHE DELINEA LA REALTÀ



“SCORGIAMO NEL RITRATTO IL TIMBRO DELLA MEMORIA E L'ENIGMA DEL TEMPO FUTURO. NEL RITRATTO È IL FASCINO PROFETICO DEI NOSTRI MONDI POSSIBILI”

Quale figurazione per l'oggi?

Elisabetta Bovo e Riccardo Cecchini

Devastando la propria immagine l'uomo contemporaneo è divenuto l'indifferente iconoclasta di se stesso.

La banalizzazione del ritratto, nonché il disfacimento della somiglianza alle fattezze riconoscibili del “vero”, ne hanno infatti abolito, nella visione corrente, la coscienza della sua profonda connotazione, demolendone l'organico disegno. Molta produzione attuale all'insegna dell'arte “facile” cancella, nella sua gratuità, l'essenza stessa del ritratto e della sua fedeltà alle espressioni universali anche immanenti in ogni singola pulsione vitale.

Il rifiuto o demolizione dell'immagine del sé reale, o anche solo possibile, implicito nell'attuale scomparsa del ritratto come idea e come figurazione, rinvia inevitabilmente alla perdita di connotati “chiari e distinti”, alla crisi e offuscamento dell'identità che ci caratterizza, nell'oggi, come singoli e come società. Ciò che auspichiamo è la scoperta di un'inedita figurazione, esistenziale ed estetica, che rappresenti autenticamente l'uomo, scongiurandone una visione fatalmente riduttiva.

Proponiamo nel contempo l'istanza che ci interpella intorno a quale coerente figurazione poter riferire, nella contemporaneità come nel futuro, ogni aspirazione di volontà e di progetto per la costruzione urgente di una nuova umanità.

ARCHITETTURA

LA CITTÀ FUTURA

FISIONOMIA URBANA DELL'ABITARE

Riccardo Cecchini

L'espressione del volto umano si assimila da sempre all'immagine dell'architettura della città, storica e metastorica. La città che intendiamo costruire, vivere e interpretare nello scenario del nostro tempo.

È soprattutto la cultura della città ideale a prevalere, in tal senso, sulla prassi della città edificata, laddove l'utopia della ragione pura si misura con la prassi sperimentale della contingenza, dell'imperfezione e dell'eresia, che favorisce il luogo mentale e spirituale del “non finito”. I trattatisti del nostro Umanesimo e Rinascimento hanno ampiamente visitato tale apparente divaricazione di principi e di metodi, di fatto complementari, che possono indurre a separare il pensiero della spazialità e della forma astratta dall'esito dell'edificazione e del finimento che il cantiere dell'artificio si trova a sostenere nella diversificazione dei siti e delle loro

specifiche conformazioni fisiche. Se nel pensiero classico Vitruvio ha fra i primi valorizzato il tema rarefatto della casa ideale come luogo riassuntivo e rappresentativo dei quattro elementi della natura, la via empirica alla costruzione degli spazi urbani ha fornito ad un tempo, a queste stesse impostazioni preliminari, una fantasmagoria di soluzioni che proprio nella varietà dei luoghi e nell'accidentalità degli eventi poteva arricchire l'eclettica cultura architettonica dell'età romana, salvandone l'aspetto e la fisionomia.

Le nostre città hanno dunque seguito le orme canoniche della loro specifica connotazione, rendendo possibili, negli ordinamenti vitruviani, le acquisizioni dei punti d'onore dei propri spazi centrali, dei propri apparati d'ornato, delle proprie arterie e dei propri limiti, spesso murati, appartenenti ai confini dei campi trincerati e dei margini che fra urbanesimo e campagna ne delineano il prevalente aspetto paesaggistico e ambientale.

È appena il caso di ricordare come il destino delle città europee e mediterranee sia stato determinato - anche attraverso il mondo medievale, rinascimentale, barocco, neoclassico e romantico - per il tramite della cosciente trasformazione del loro disegno. I più eminenti trattatisti dell'Umanesimo, quali il Filarete, Fra' Giocondo, Cesariano e Francesco di Giorgio Martini, associano la forma e l'estensione della città ad una figura femminile inserita nell'ampia traiettoria di una circonferenza ideale e incardinata ai vertici dell'inscritta figura

pentagonale. Autonomamente, la visione utopistica degli apparati e degli spazi interni ne ha completato il volto, nel noto esempio pittorico della *Città Ideale* attribuito a Francesco Laurana. Le città del XX e XXI secolo hanno prevalentemente perduto la fisionomia consolidata, spesso violando il ritratto dei loro luoghi storicamente preconstituiti: le stesse rilevanti architetture contemporanee non riescono a costituire, nei propri interni finitimi, quei tessuti di edilizia e quei legamenti privati e pubblici di verde urbano che dovrebbero

efficacemente disegnare le proporzioni dei quartieri e dei toponimi all'interno delle nuove estensioni pianificate. Si attende, ora più che mai, proprio dalla generale constatazione sfavorevole di questi esiti, la restituzione di nuovi profili e di nuove forme urbane che riscattino dalla noia e dal degrado gli spazi depressi dell'uniformità, della povertà e della miseria estetica e formale generata dalla crescita invasiva dei cosiddetti *spilli internazionali*; si attende cioè, in ognuno dei nostri luoghi, un nuovo ritratto di città.



La Città Ideale, 1483/1490 - Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

DESIGN

PER UNA FISIONOMIA DELL'ARREDO CONTEMPORANEO

EFFIGIE E FIGURA NEL MOBILE MODERNISTA

Riccardo Cecchini

Si evidenzia, nel mercato globale del mobile d'oggi, l'insorgere del fenomeno inatteso e originale del "restyling", che affida ad un artigianato post-industriale i destini della riqualificazione strutturale e visiva delle forme desuete del modernariato.

La remota produzione oggettistica, relativa agli anni compresi tra il 1930 e il 1950, viene infatti generalmente emarginata dalle più esigenti tendenze estetiche contemporanee per la gravità delle sue masse e per l'impatto dei suoi ingombri, che spesso malamente si misurano con gli spazi e con i gusti degli ambienti correnti e che solo in parte, a volte con una sottile vena di gioco e di sottesa ironia, riescono ad imporre la linea delle provocatorie sagome di grande robustezza e di inedita estensione negli ambienti protetti dell'oggi. Il desiderio d'intervenire e di rigenerare l'identità di queste strutture ripropone una vivace tendenza di riappropriazione e di caratterizzazione della forma che rilancia il percorso perduto dell'empatia, dell'individualità e dell'emozione fra l'oggetto prescelto ed il suo accorto fruitore.

La distruzione della fisionomia oggettuale ha annullato ormai da tempo la cognizione della memoria storica che, fra la qualità del finimento e il percorso estetico della figurazione, ci ha abituato in



Piero Fornasetti - Piatti Tema e Variazioni, 1960

PASSATO PRESENTE

DORIAN GRAY SIAMO NOI

IL RITRATTO DI UNA SOCIETÀ EDONISTICA IN PIENA DECADENZA

di Alizeh de Beauvais

Nell'ombra di una soffitta qualcosa ghigna: un volto⁷ disfatto dal vizio e dall'età. Si tratta di un ritratto, anzi "del" ritratto: il quadro più celebre di tutta la letteratura. Ci troviamo all'interno del capolavoro di Oscar Wilde "Il ritratto di Dorian Gray", raffinato manifesto del decadentismo inglese tardo-ottocentesco, romanzo molto letto anche oggi e la cui attualità ci appare lampante.

La trama è notissima: in virtù di una sorta di patto che Dorian Gray stringe col diavolo è il ritratto del giovane a mutare col tempo, caricandosi di rughe e segni di una vita corrotta e dedita ai piaceri, mentre il narciso Dorian, innamorato della propria immagine, conserva intatta la propria bellezza attraverso gli anni. Ma le azioni compiute, se lasciano cicatrici esteriori indelebili solo nell'aspetto del ritratto, scavano in realtà dei solchi profondi nell'anima del giovane che alla fine trafigge il quadro con lo stesso pugnale con cui ha ucciso l'amico pittore che, immortalandolo in un'opera così perfetta, lo aveva condannato alla dannazione.

E improvvisamente il volto reale di Gray assume su di sé tutte le brutture che avevano deturpato il ritratto, diventando nelle sue sfigurate fattezze lo specchio della vita dissoluta del protagonista.

Fin troppo facile istituire un confronto tra la parabola wildiana e la società a noi contemporanea, tutta protesa alla ricerca dell'eterna giovinezza (soprattutto esteriore, ma anche dal punto di vista delle modalità d'esistenza: nessuno più accetta d'invecchiare, e il mondo del lavoro neppure ce lo permette!), assolutamente incentrata sull'apparire piuttosto che sull'essere (considerazione tanto ovvia quanto drammaticamente attuale), intimamente pervasa da un ideale standardizzato di bellezza artificiale, uniformante, avversa alle peculiarità individuali (considerate come "difetti" da eliminare), perseguita per vie chirurgiche laddove la natura non sia stata particolarmente generosa. Il romanzo di Gray diviene così la metafora di una società superficiale e corrotta, che maschera il vuoto o lo squalore di fondo con una maniacale cura dell'apparenza. E diventa specchio di una classe politica - la nostra - gelosa dei propri privilegi che pesano su un'intera nazione già economicamente stremata. Una "casta" che, mentre vuole apparire integra e capace, si rivela inadatta a governare per il bene comune, travolta da scandali e corruzioni, mostrando così il volto sfigurato e sfigurante del potere fine a se stesso o al servizio di pochi. Uno specchio in cui nessuno di noi - novello Dorian Gray - vuole riconoscersi.

passato a godere del ritratto e nella sostanza di un design che esalta le linee di ogni soluzione estetica e funzionale.

Le antiche e le moderne proposizioni che legano la figura, e quindi il ritratto naturalistico, alle soluzioni geometriche degli oggetti, saldano le esperienze del puro artigianato storico e tradizionale alle linee spesso sintetiche ed artificiali di un'Art Déco, che hanno mosso la ricerca del '900 a partire dalla Mostra Universale delle Arti Decorative di Parigi del 1925, di cui è lecito ricordare, a mero titolo di esempio, l'edizione delle figurazioni e dei "ritratti" oggettuali di E. Gray, di E. J. Ruhlmann e di A. A. Rateau, che aggiornano le straordinarie e pregresse soluzioni zoomorfe di esito Art Nouveau di E. Gallé e di A. Endell.

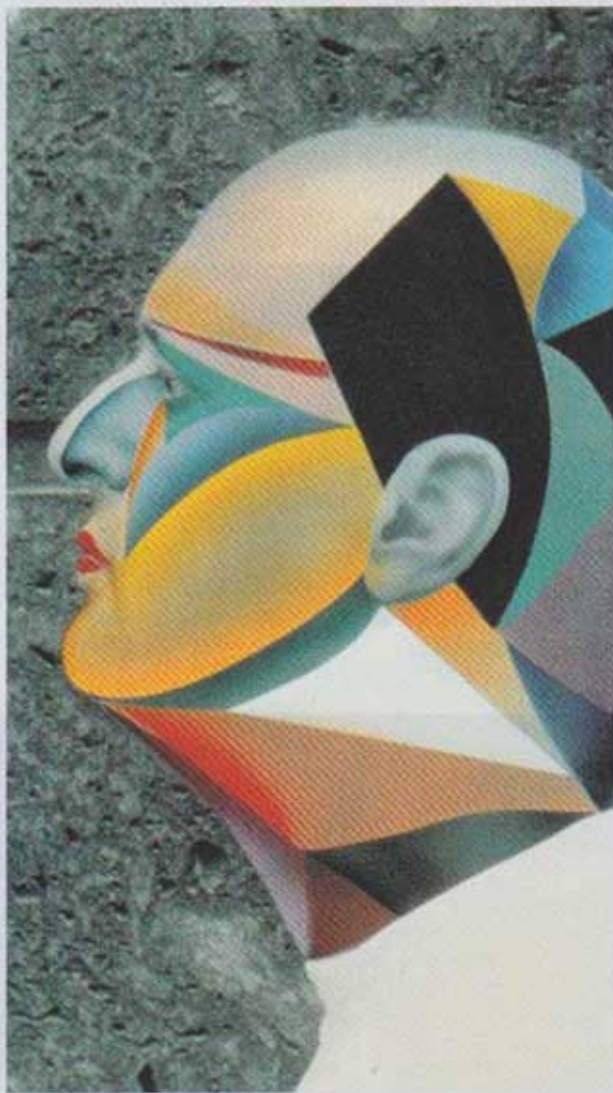
Nella modernità ricorrono l'idea e l'aspirazione ad un nuovo design semiartigianale e personalizzato per il futuro, in cui i nuovi oggetti - affini alle esperienze e alle ricerche di nuova avanguardia di Paolo Portoghesi, di Alessandro Mendini e di Anna Gili - possano fornire risposte adeguate all'urgente domanda qualitativa, risolvibile con il recupero della cultura e del mestiere del nostro più autorevole artigianato tradizionale.



René Lalique - Libellula (spilla), 1897-1898

LA PAROLA AL DESIGNER

Anna Gili



Anna Gili - Persone dipinte, 1986

“ Dipingere il proprio viso ogni mattina allo specchio è il primo ritratto che si fa di noi stessi. Dal teatro Kabuki alla body art, al trucco rituale delle culture tribali, la relazione tra il corpo umano e la maschera è una necessità di carattere antropologico. Dal progetto del viso umano all'abito, al progetto di un interno: il sistema di arredo è strettamente legato all'identità, al gusto e alla cultura della persona che lo ha generato. Ogni progetto è, perciò, anche un autoritratto.

Il ritratto investe problematiche ampie che hanno a che fare anche con l'aspetto sociale e psicologico di una città. Nel ritratto rinascimentale, nei volti dei personaggi dell'epoca è possibile intravedere la città, immaginarne il tessuto sociale e persino la struttura urbana.

Nel mio lavoro il tema del ritratto ha un grande rilievo. Dopo aver terminato gli studi a Firenze, mi sono trasferita a Milano, la città del design, dove ancora oggi risiedo. Qui ho avviato la mia attività professionale. Ho applicato al progetto quella cultura visionaria che per via osmotica ho ereditato dalle mie origini umbre, molto diversa dalla cultura del design milanese, elegante e fredda, derivante dalla cultura degli stili architettonici dei primi del '900 e dall'imprenditoria delle nascenti industrie della Lombardia. La performance *"Persone Dipinte"* presentata al museo Alchimia nel 1986 apre un nuovo capitolo del mio lavoro, che venti anni dopo applicherò allo spazio e agli interni, con il progetto del *"Wonderloft"*.

Lo studio fisiognomico di un volto e dei suoi segni espressivi ci rivela anche in senso leonardesco una lettura dei misteri e delle passioni dell'animo umano. Nello studio delle espressioni che delineano la struttura di un volto cerco di mettere in relazione gli aspetti psicologici a quelli plastici. Nel progetto di un interno tendo a rilevare le strutture architettoniche originarie che, giustapposte alle nuove, valorizzo ed evidenzio allo stesso modo di un ritratto, attraverso l'uso del colore.

Un altro importante pilastro del mio lavoro è legato allo studio della zoosemiotica, ossia dei segni che originano dal mondo animale. Esso è parte del nostro immaginario: dal bestiario medievale allo zodiaco cinese, fino a Disney. La relazione tra essere umano e animale è presente fin dai primordi dell'umanità e oggetto di raffigurazioni di natura simbolica e cosmogonica. Nella mostra *Noha's Ark* (1999) quadri luminosi come *"Dog"*, *"Horse"*, *"Donkey"*, *"Elephant"*, sono ritratti antropologizzati, in cui lo studio del segno assume una valenza simbolica. Ne ho riprodotti alcuni in forma di pittura murale nella M.U.C.H. (Magic Umbria Country House). 99

CINEMA

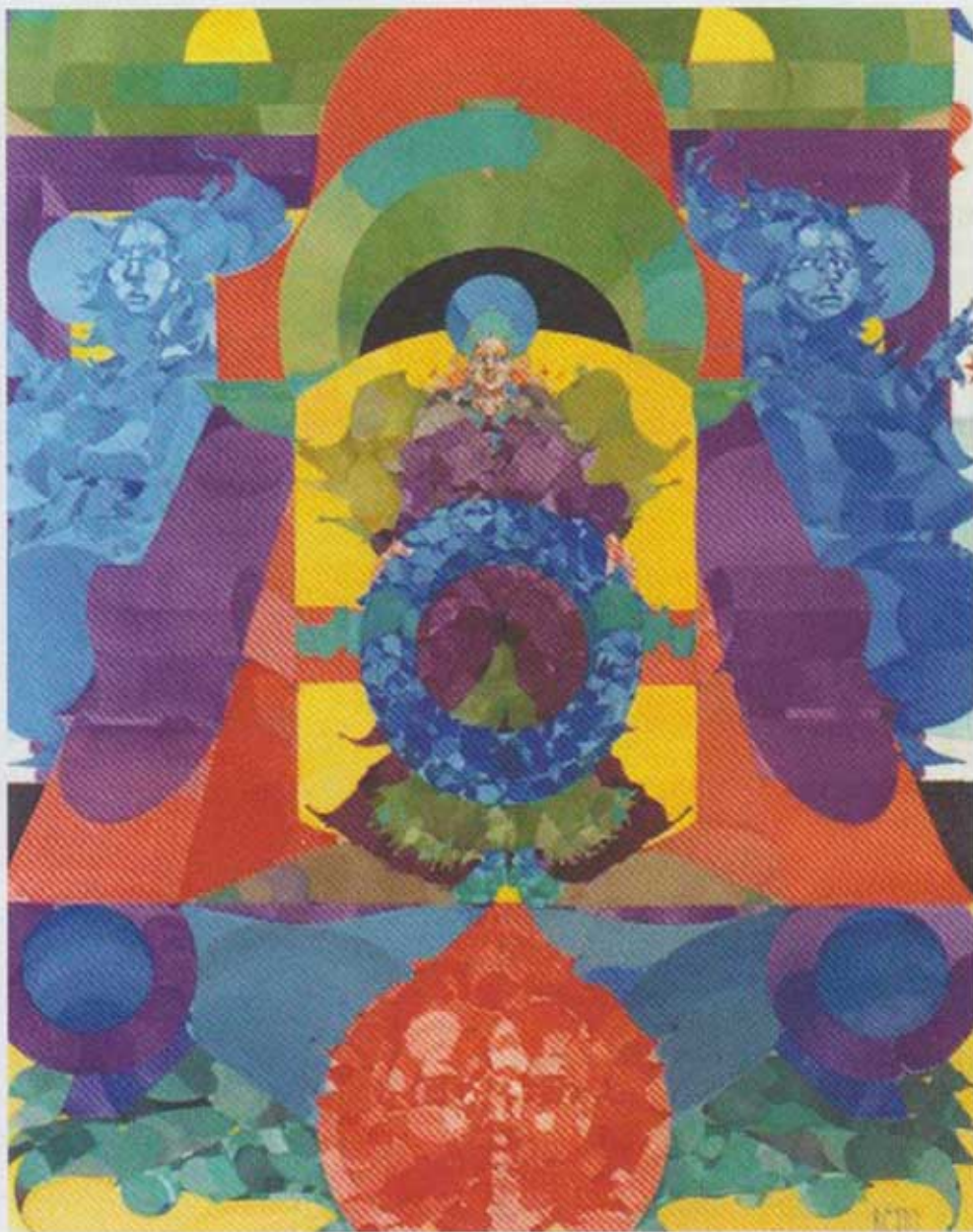
LA RAGAZZA CON L'ORECCHINO DI PERLA

Un ritratto per fotogrammi

Elena Cecchini



Perché richiamare all'attenzione un film del 2003, come *"Girl with a pearl earring"* del regista Peter Webber, ispirato all'omonimo romanzo di Tracy Chevalier? Perché è l'opera cinematografica che più di altre si ispira direttamente alla pittura trasponendone i valori cromatici e gli effetti di luce, con risultati di incantata bellezza, nelle atmosfere e inquadrature in cui s'articola la vicenda rappresentata. La storia si rifà alla leggenda che aleggia attorno al dipinto di Vermeer *"La ragazza con l'orecchino di perla"* (o *"Ragazza col turbante"*) e colora di sentimentalismo la biografia del pittore olandese, presso la cui famiglia era in servizio la giovane Griet, che funse da modella per questo capolavoro e che nella finzione cinematografica è interpretata da Scarlett Johansson. Fin dall'immagine in locandina come poi nelle singole scene



Riccardo Cecchini - Arco della Decorazione, 2001

POESIA

Flavio Ermini

IL VOLTO DELLA VOCE

Nella parola poetica sono convocati il sacro e il caos originario, ma soprattutto sono convocati i mortali. Ecco perché è possibile sostenere che parola poetica è lo spazio in cui viene perfezionato il ritratto dei mortali. Così come si configura nel Novecento, il ritratto dei mortali ha i tratti di un essere ammutolito per l'angoscia, piantato nel terreno, mentre ascolta l'eco di una voce arcaica. Per cogliere la potenza di questo ritratto occorre aver scalato le cime impervie delle pagine di Kafka, Celan, Trakl; impone in modo particolare di rileggere Hölderlin (così come i tardi quartetti di Beethoven si ascoltano con maggior consapevolezza dopo Schönberg). Nei mortali resta il desiderio di varcare la porta degli inferi, ma non più per avere commercio con gli dei, bensì per accedere a una nuova condizione umana di senso, per quanto lacerante e priva di speranza sia. Non c'è salvezza. Lo denunciano i volti dei viventi umani che più non si nutrono di illusioni, ma sperimentano il vuoto della vita. Lo denuncia Yeats quando scrive: «Siamo ossessionati da quei volti oscuri di mistero, volti sospinti a galla da quell'altra forza che ha sempre e sempre più lottato con la nostra». Quella forza è la natura stessa, la *physis*. Da essa verrà la condanna per i mortali. E, se alla condanna seguirà un nuovo principio, anche questo sarà comunque mortale; ovvero «umano, troppo umano», come ci avverte Nietzsche.

evidenti sono i richiami tra la pellicola e l'opera pittorica di Vermeer, tesi a rendere attraverso luminosità, chiaroscuri e variazioni di colore, quel mondo interiore ricco di sfumature e di malinconia che, assieme all'aura di languida innocenza, di inconsapevole sensualità e di ammaliante mistero, conferiscono fascino imperituro al ritratto in questione. Quasi ogni dettaglio delle tele del celebre artista olandese prende vita nel film, i costumi e le ambientazioni, curati nei dettagli, restituiscono una visione puntuale della realtà del tempo, quella dell'Olanda del '600, vista però attraverso gli occhi del pittore, e dunque trasfigurata: un mondo dove anche la lentezza, la banalità e la monotonia dei gesti quotidiani diventano un paradigma di bellezza. Come dimenticare quel volto ingenuo e attraente di fanciulla,

posto di tre quarti di fronte ad una fonte di luce naturale, fasciato dal turbante color lapislazzulo, come non essere ammaliati da quella bocca socchiusa e da quello sguardo estatico e luminoso nella sua arrendevole mitezza, dietro il quale si intuiscono l'orgoglio e la accettazione di un amore sofferto, che supera ogni barriera e distinzione sociale in un'intensa relazione intessuta di sguardi, sospiri, brevi frasi e molti non detti?

L'occhio dello spettatore non può distogliersi da quelle inquadrature, così come colui che osserva il dipinto è attratto da quel piccolo punto luminoso - l'orecchino di perla, appunto, reso con due veloci pennellate separate - che cattura da solo la centralità della luce e diventa il punto focale dell'intero ritratto.

Mostre

RITRATTI SUL FILO DELLO SGUARDO

"DA BOTTICELLI A MATISSE. VOLTI E FIGURE"

Elisabetta Bovo

Un'ottantina di tele provenienti da musei italiani e stranieri per raccontare, attraverso il ritratto, la vicenda di uomini e donne, illustri e non - sovrani, nobili o borghesi - che nel corso dei secoli si sono fatti immortalare in pittura, con intento celebrativo (la nobiltà del ritratto prescinde, talvolta, dalla nobiltà del soggetto: è il ritratto, spesso, a conferire lustro e dignità) o ai fini della memoria familiare.

La mostra, ospitata nel Palazzo della Gran Guardia a Verona fino al 1 aprile, è però anche un itinerario storico-artistico che passa in esame i diversi modi di declinare il genere "ritratto" dal Rinascimento al XX secolo. Rispetto all'omonima rassegna vicentina che l'ha preceduta, l'esposizione veronese non presenta opere di Giorgione, Raffaello e Durer, ma propone dipinti di Hans Memling e di Jan van Eyck (di quest'ultimo il capolavoro *Ritratto d'uomo con turbante azzurro* (1429) che non a caso è stato scelto come immagine-simbolo della mostra stessa). Provenienti dal Museo nazionale Brukensthal di Sibiu in Transilvania, le tele dei fiamminghi ben rappresentano l'introduzione, nel ritratto, dell'analisi psicologica, che arriva a mutarne il senso, in anticipo rispetto alla pittura coeva del resto d'Europa. In Italia le prime innovazioni vengono introdotte da Antonello da Messina che, sulla scorta della conoscenza dell'arte fiamminga, apre una nuova articolazione del ritratto aggiungendovi la "profondità".

Nasce così il ritratto di tre quarti che coinvolge spazialmente ed emotivamente il riguardante, non più mero spettatore ma partecipe di quegli stessi sentimenti che il ritratto esprime. Se la rassegna parte dal volto di Cristo nelle due versioni, sofferente e glorioso (ricordiamo che all'origine del ritratto c'è, non presente né citato in mostra, il volto "*acheropita*", non dipinto da mano d'uomo, di Cristo) e da una serie di *Madonne* e tele a soggetto sacro (Botticelli, Beato Angelico, Mantegna, Bellini, Lippi), il fulcro della mostra è la nascita del ritratto moderno: una pittura che, scesa dagli altari, entra nelle dimore nobiliari e nelle regge di principi e re, ma anche nei palazzi borghesi, a dar lustro al personaggio effigiato o - nel secondo caso - a testimoniare la dignità documentandola nel quotidiano. Principio-guida del ritratto quotidiano è la scoperta dell'interiorità del soggetto raffigurato, che

emerge attraverso l'intensità dello sguardo, oltre che dalla postura e gestualità, come nei "*Ritratto di uomo che legge*" e "*Ritratto di donna in preghiera*" di Memling.

Da qui prende le mosse la scelta espositiva, non strettamente cronologica, che scandisce la mostra in quattro sezioni tematiche atte a mettere in risalto un diverso sguardo "del" e "sul" ritratto.

Che un filo sottile legghi sguardo e ritratto è noto, lo ha ben evidenziato Jean-Luc Nancy nel suo bel saggio "*Il ritratto e il suo sguardo*" (2000) e lo ribadisce Marco Goldin, curatore della mostra, nell'articolare il percorso attraverso cinque secoli di ritratto e nell'orientarci alla visione delle opere stesse. Così gli sguardi s'incontrano, s'intersecano e si riflettono l'uno nell'altro: quello del soggetto ritratto con quello dell'artista che ha realizzato il dipinto ed anche con quelli del critico e del visitatore attuale.

Il punto focale è sempre e comunque lo sguardo, portatore e simulacro del passato, testimonianza di ciò che è stato e non è più, che si concentra e si coniuga tuttavia, attraverso il ritratto, nel presente.

Tra le diverse tipologie del riguardare che caratterizzano i volti dipinti, laddove lo sguardo del ritratto s'introflette, rivolgendosi verso se stesso, il soggetto raffigurato apre a sé e al riguardante territori inesplorati; ma anche l'occhio del pittore determina una modalità d'approccio al soggetto ritratto che ci permette di conoscere e insieme ci condiziona. Ecco allora lo "sguardo tumefatto" di Francis Bacon che si concentra sul corpo (compreso il volto) dell'uomo suo contemporaneo e, da carne votata alla decomposizione, ne fa, "sull'altare (dell'arte) esposto agli sguardi, il baluardo della scomposizione di se stessa". O ancora Antonio Lopez Garcia che allontana e assolutizza le figure, le sfuoca, le circonda di un'aura di *pietas*, annullandone il peso e la consistenza, sapendo di poter esprimere non la realtà, ma la sua verità di artista: quella che emerge dall'apparente verità del veduto. Non sono che esempi - tra i molti che la mostra propone - di quello sguardo inquieto, e spesso smarrito, alla ricerca di punti di riferimento, che il Novecento rivolge al ritratto e che accomuna, nel segno di una tormentata ricerca, lo sguardo del soggetto e quello del ritraente.

Teatro

RITRATTI A TEATRO

Gaetano Miglionzi



Jan van Eyck - Ritratto d'uomo con copricapo azzurro, 1429



Hans Memling - Ritratto di donna in preghiera, 1490 ca.

“Fare il ritratto di un personaggio” è un'espressione ricorrente nel gergo teatrale, sia che si alluda al lavoro del drammaturgo, con la capacità di immaginare i tratti psicologici delle sue *personae*, sia che si intenda l'abilità di un attore nel restituire loro voce, fisicità e concretezza.

Le allusioni all'arte visiva sono frequenti nel *Lavoro dell'attore* di Stanislavskij, ma anche nei metodi interpretativi più astratti e sintetici di Mejerchol'd e di Grotowski, frutto dell'interscambio ormai secolare tra le arti introdotto dalla fertile stagione delle Avanguardie.

Il rapporto fra il ritratto pittorico e quello teatrale ha conosciuto una tappa importante nell'opera di Robert Walser (1878-1956), narratore, poeta e drammaturgo svizzero, che illustra in modo emblematico la relazione osmotica tra queste arti.

Negli ultimi anni la nutrita e bella schiera del nostro teatro di narrazione ha visto molti attori-autori impegnati nel portare sulle scene personaggi storicamente esistiti o scaturiti dal mondo della letteratura o dell'arte, e a fornircene dei “ritratti” i cui motivi di fascinazione sono molto affini a quelli delle arti visive: verosimiglianza, reinterpretazione, sintesi simbolica o gioco surrealista.

Un ruolo capitale in questo senso va riconosciuto a Danio Manfredini, figlio della migliore e più coerente avanguardia europea, docente di pittura in un ospedale psichiatrico: con i suoi *Tre studi per una crocefissione* (2009) non solo omaggia l'arte di Francis Bacon, ma ne utilizza il metodo impietoso di scavo per delineare i personaggi, ritratti di figure del nostro tempo, “derelitti che in piccola o grande misura ci rispecchiano”.

Il 2010 ha visto un grande affollamento di Van Gogh sulle scene teatrali: dall'epistolario al fratello Theo rappresentato da Antonio Zanoletti (*Il sole negli occhi*), alla performance teatrale-musicale-visiva di Marco Goldin *Van Gogh e il viaggio di Gauguin*, creata come corollario all'omonima mostra genovese, a *La Ballata dei Van Gogh*, originale monologo di Marco Bianchini che offre un inedito ritratto del celebre pittore attraverso gli occhi dei componenti della sua numerosa famiglia. Non meno fortunata nelle riprese cinematografiche e teatrali l'affascinante figura della pittrice messicana Frida Kahlo, che recentemente è stata “ritratta” nel monologo di Pino Cacucci *Viva la vida!* interpretato dall'attrice italo-uruguayana Annapaola Bardeloni in una acclamata versione dell'Assemblea Teatro di Torino.

STORIA DELL'ARTE

La rivoluzione raffaellesca

Il ritratto ideale del Rinascimento e la caduta del disegno moderno

Riccardo Cecchini



Raffaello Sanzio - Ritratto di Baldassar Castiglione, 1514-15

L'innovazione del ritratto e delle sue forme irrompe nell'orizzonte umanistico e rinascimentale, condizionando la frontiera del tempo in cui l'indagine intorno all'uomo, alla sua figura e alla sua essenza, già costituisce il diorama delle istanze filosofiche, scientifiche ed artistiche che qualificano la promozione del primo mondo moderno.

Il ritratto si affranca allora dal simbolismo iconico, trecentesco e cortese, promuovendo l'estetica di una nuova bellezza legata ai classici temi del vero e del verosimile, nel dominio dei campi prospettici e delle quadrature legittime che si esprimono nell'aura di uno scenario inedito e possibile ad un tempo.

In quest'ambito Raffaello Sanzio riveste un ruolo centrale all'interno dell'idea formale che delinea il campo del nuovo ritratto, inteso come misura etica e progettuale dell'era moderna, che dall'immutabile codice della tradizione deduce il messaggio per l'artificio futuro.

Non avremmo l'immensa eredità etica e figurativa del Manierismo senza il contributo di questo maestro universale dell'immagine, così come non disporremmo, in sua assenza, delle implicazioni linguistiche e visive che la stessa diaspora raffaellesca ha efficacemente diffuso nello spazio e nel tempo, anticipando le espressioni fondanti del dipinto barocco e neoclassico nel nuovo mondo europeo.

Raffaello compone, nel clima neoplatonico del suo tempo, le diverse radici che hanno saldato la sua educazione al mondo dell'arte e della figurazione, conciliando la fermezza pittorica, costruttiva e monumentale di Bramante con l'eleganza del linguaggio tardo-gotico cortese, ereditata dal Perugino. I suoi dipinti sono inoltre totalmente compresi nel sistema della "divina proporzione", che nelle evoluzioni della sezione aurea già vede maturare la ricerca e l'innovativa dimensione estetica e scientifica di Piero della Francesca, Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci e Luca Pacioli. Questi grandi artisti, ricercatori e sperimentatori, che muovono dalla nuova Atene della corte urbinata a modificare e mutare radicalmente la conoscenza del mondo attraverso il primato della geometria, del disegno, dell'anatomia e della prospettiva, alimentano la ragione conoscitiva di Raffaello, che dalla sintesi di questi percorsi riesce a trasformare la ricerca in consapevolezza e la tensione in sicuro ed armonioso dominio dei mezzi espressivi ascrivibili all'autentico artefice del Rinascimento.

La pura razionalità, assoluta e senza tempo, rappresentata dal "punto pittorico" di Piero, nelle sue quadrature e nei suoi ritratti, si concilia qui con la profondità della ricerca fisica e sperimentale leonardesca, che traduce nella stessa pittura e nello stesso disegno le fonti scientifiche di un'indagine colossale e solitaria, fondando l'origine e il presupposto umanistico e universale della "scienza dell'arte".

Al di là di questi confronti e analogie, si può comunque accedere al ritratto raffaellesco come a un emblema d'irraggiungibile equilibrio di poetica e conoscenza, in cui la naturalezza e l'apparente distensione dei volti attoniti, che caratterizzano

le soluzioni limpide della sua figura, ancora ci trasmettono quell'osmosi fra la *sapientia mentis* e la *sapientia cordis* che stabilisce una nuova unità percettiva fra lo spazio, il paesaggio, l'architettura e la forma umana.

Il Paradiso di Raffaello è credibile, può essere toccato e raccontato nell'esperienza realmente vissuta di uno spazio concreto. Il ritratto raffaellesco, in tal senso, non racconta le tensioni deducibili dalle espressioni distorte e modificate dei propri volti: semplicemente rappresenta, nell'anatomia e nell'incarnato dominato dall'impeccabile sfumatura delle ombre e delle penombre, il modello della consapevolezza, in cui anche l'idea del sacro si manifesta in una scena ottica tridimensionale, quasi sempre ravvicinata e assolutamente accessibile per l'uomo. Le più incisive conseguenze che questa "ideologia della bellezza" ha fornito agli epigoni e proseguitori della magnificenza di tali mondi, si riflettono in quelle ben note classificazioni afferenti al ritratto psicologico, simbolico, magico, onirico, metafisico, classico, mitologico e realistico, in cui ritroviamo, ad esempio, il primato del pennello della grande Scuola Veneta cinquecentesca, seicentesca e settecentesca e in cui rinveniamo, anche, le origini della pittura neo-classica, che proprio nel nome di Raffaello alimenta le suggestioni illuministe e puriste di Mengs e dell'Accademia di Francia.

L'avvento del Romanticismo e della rivalutazione globale del mondo medioevale europeo, considera l'eredità di Raffaello come un limite e un problema di costrizione e di angustia rispetto alla libera espressione dei sentimenti che nel rimpianto spazio prevalentemente astratto, di esito simbolico e bidimensionale, qualificavano il mondo pittorico del tempo romanico-gotico.

Il Preraffaellismo tardo-ottocentesco di Dante Gabriele Rossetti afferma comunque, di fatto, l'impossibilità di un radicale ritorno alla semplicità fideistica dei mondi prerinascimentali (ancorché vagheggiati dalla confraternita dei Nazzarenii), riproponendo in realtà, dalla lezione della prima aura raffaellesca, l'impianto nobile e suggestivo della figura moderna, meramente "rivestita" ed abbellita alla maniera neogotica.

Assistiamo, infine, all'interno del Modernismo novecentesco e delle sue tenaci Avanguardie, alla progressiva demolizione dell'impianto strutturale e formale del ritratto, già faticosamente costruito, consolidato e sedimentato in campo pittorico attraverso le lunghe vicende della figurazione occidentale, che certamente trovano in Raffaello una delle più ricche, universali ed emblematiche personalità. In tal caso, paragonando i livelli aurei delle trascorse civiltà artistiche agli assetti estetici e visivi che caratterizzano l'usuale e ripetitiva rappresentazione del mondo contemporaneo, ci chiediamo se questa progressiva distruzione della figura e della sua forma compiuta possa avere lecitamente assunto prevalenza ed obbligo nei moderni percorsi dell'arte.

Esprimiamo qui l'urgenza di un ritorno allo studio di quel ritratto che dal Rinascimento e dallo stesso "raffaellismo" ha stabilito l'indubitabile primato nella sua propria raffigurazione, non tanto per copiarne oggi le soluzioni dei contorni apparenti, ma per tradurne ed attualizzarne, nello scenario estetico futuro, la somma delle acquisite conoscenze di linguaggio, di resa e di sperimentazione, al fine di consegnare nuove forme di bellezza e di promozione estetica alla sensibilità e alla conoscenza dell'uomo prossimo venturo.



Raffaello Sanzio - Dama con il liocorno, 1505-06

ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

La Gioconda: da ritratto a icona pop

La fortuna del capolavoro di Leonardo e la sua dissacrazione attraverso i secoli

Elisabetta Bovo

Da uno squarcio in un involucri di carta stropicciata il volto di un famoso ritratto pare sbirciare verso il pubblico come da un sipario semiaperto a teatro: L'inconfondibile sorriso non lascia dubbi: è lei, la Monna Lisa, "rubata" a Leonardo per farne un'opera d'arte ulteriore, intitolata "La dechirure" (*Lo strappo*, 1981), firmata Henri Cadieu. Quest'ultimo non è però l'unico ad aver preso a prestito l'immagine del più noto dipinto di Leonardo.

Chi non ricorda il gesto dissacratorio di Duchamp che mise i baffi alla Gioconda (1919) sottotitolandola con una scritta irriverente, o quello di Philippe Halsman che ritrasse un inquietante "Dali nelle vesti della Gioconda" (1954), mutando radicalmente i connotati del

Lisa" di L. Siskov, 1973) o inserendola come giocatore in una squadra di football ("The Team" di Mike Francis, 1976). La Pop Art se n'è appropriata moltiplicandone l'immagine come nelle opere di Andy Warhol ("Trenta sono meglio di una", 1963), di Jasper Johns ("Color Numerals: Figure 7", 1969) o Robert Rauchenberg ("Mona Lisa", 1954), oppure citandola in ormai celebri dipinti pop, come fece Tom Wesselmann che la inserì come quadro sulla parete dietro il suo "Great American Nude n. 35" (1962), Basquiat che la ridusse ad uno dei suoi volti-maschera (1983) o Mark Mycock che la utilizzò come etichetta per una bottiglia d'acqua in primo piano nel dipinto "Un altro prodotto" (1974). Persino Walt Disney la volle

evidenziare la messa in discussione dell'arte figurativa accademica di cui l'opera di Leonardo assurgeva a simbolo. Un simbolo talmente potente nell'immaginario collettivo - ancora oggi la Gioconda è il quadro più famoso del mondo e la meta inderogabile e più "frequentata" dai visitatori del Louvre - che esiste un merchandising mondiale (posacenere, bijoux, grembiuli da cucina, candele, portasigarette, deodoranti, scatole di pastelli, etc.) incentrato su quel volto senza età.

La pubblicità nella nostra civiltà dell'immagine ne ha fatto motivo di business, facendone il fulcro d'interesse campagne pubblicitarie senza paura di stravolgere i tratti o il "look" della celebre "madonna" ("monna"),



celebre volto femminile? C'è anche chi alla Gioconda ha dato le fattezze di Jackie Kennedy (1977), di Golda Mair ("Golda Lisa" di David Geva, 1973), di Stalin (Marinus, 1965), di una topolina ("Mona Lisamouse" di Rita Greer, 1977) o addirittura di un gorilla ("Mona Gorilla" di Rick Meyerowitz, 1971). Dalla copertina di un recente libro dedicato allo scottante problema della violenza sulle donne ("Questo non è amore", Marsilio ed. 2013) Monna Lisa ci guarda con un occhio pesto che ne deturpa il celebre sguardo. Ma l'arte e la pubblicità hanno manipolato la Gioconda a proprio uso e consumo, facendone un puzzle "in memoria di Duchamp" (Bruno Caruso, 1977), pirografandone i lineamenti su legno grezzo (Cavellini, 1968), ritraendola nelle vesti d'insolita motociclista ("Moto

nel suo "Pinocchio" (1939), facendola intravedere, nel Paese dei Balocchi, gettata per terra in un angolo, scarabocchiata senza pietà dai monelli scatenati.

Salvator Dali la dipinse in modo allusivo e sfumato - una sorta di piccolo cammeo, in omaggio a Leonardo, genio della pittura, e all'eterno femminile incarnato nella Gioconda - nell'olio su tela "Monumento imperiale alla Donna-Bambina" (1929). Anche Fernand Léger e Kasimir Malevich ricorsero alla citazione del ritratto leonardesco in alcune composizioni, ma - il primo - per eluderne la presenza ("Gioconda con chiavi", 1930), e - il secondo - per cancellarla con due segni rossi a forma di croce ("Composizione con la Gioconda", 1914), al fine di

anzi giocando proprio su varianti e particolari dall'effetto straniante che spiazzino il riguardante/consumatore e s'imprimano nella sua memoria. Ecco allora Monna Lisa in jeans (marchio Foster 2), con lo sguardo strabico (pubblicità JCV, 1979), con i bigodini in testa (Billa Dare, "La Gioconda", Beauty Feature 1978) o con un proiettile in fronte ("The Gentle Hock", manifesto teatrale, 1971), ingigantita alla Botero e con un barattolo di Nutella tra le mani, ed anche immortalata su copertine di riviste quasi fosse la modella di turno (*Graphis 164*, Zurigo 1973; *MS*, New York, dic. 1977; *Lui*, Parigi 1977; falsa copertina: *Tyme* 1976, collez. Steve Winters). Poco importa chi sia realmente la donna raffigurata (Lisa Gherardini, moglie di Francesco del Giocondo,

FILOSOFIA

Davanti ed oltre la soglia del volto

Fenomenologia del ritratto

Elisabetta Bovo



Francis Bacon - Three studies for a Self-Portrait, 1979



Sabine Petrak-Happe - Maggie e Phillie, 2013

Ti guardano, alcuni con piglio deciso e sicuri di sé, altri con ironia o con atteggiamento assorto, con piglio altezzoso o sornione, altri ancora con sguardo bonario oppure enigmatico, suadente o evasivo, fingendo indifferenza o contemplando il vuoto. C'è pure - tra i soggetti di una galleria di ritratti (fotografici o pittorici, poco importa) - quello che ha abbassato gli occhi, preso da timidezza o imbarazzo, da un congenito pudore di rivelare qualcosa, troppo, di sé. Non puoi evitare i loro sguardi, il loro "esserci" concentrato nel volto, non puoi sottrarti al dialogo muto a cui ti invita a ritmo serrato la lunga teoria di visi che dalle pagine di un libro o dalle pareti di una galleria ti chiama ad un muto dialogo. È un'esperienza che tutti noi abbiamo fatto, e che ci ha coinvolto.

Penso alle opere di artisti come il veronese Sirio Tommasoli, maestro della fotografia, a Chuck Close, pittore britannico di caratura internazionale che scompone i volti dei suoi ritratti in minuscole tessere (ciascuna di per sé apparentemente insignificante) di un puzzle, penso alle suggestioni dei volti semplificati che realizza Alex Katz, ma anche alle stilizzazioni che impone al ritratto una giovane artista emergente come la tedesca Sabine Petrak-Happe. Nella fotografia in particolare (Francis Bacon e lo stesso Close han sempre lavorato ai loro ritratti ed autoritratti partendo da foto) ciò che ci si fa incontro è un volto "vero", colto in un attimo di disvelamento, in atteggiamento spontaneo o costruito ma spesso ugualmente inconsapevole di sé. Ciò vale anche per l'autoritratto: nessuno è in grado di "maneggiare" la propria identità, pur nella consapevolezza di averne una. Va preso atto del profondo divario intercorrente tra identità (che è qualcosa di narrativo e fluido) ed identificazione (coincidente con i "codici" che contrassegnano il proprio sociale, il proprio stare nel mondo); l'identità va oltre la somma di tutte le identificazioni. L'autoritratto - come e forse più di ogni ritratto - si colloca lungo il crinale tra le due immagini: l'io per me e l'io per gli altri, lasciando trasparire l'equilibrio o il contrasto tra un'identità interiore e un'identità esteriore,

come suggerisce Gilles Deleuze ne "La nuda differenza". In esso radicale è lo iato tra l'io vivente e l'immagine del "sé" già consegnato - in quanto ritratto - alla definitività, e perciò alla morte.

"Ogni fotografia rivela una presenza" scrive Roland Barthes, ma è una rivelazione *in absentia*. Il ritratto, in particolare, nella sua essenza originaria, è legato all'esperienza della perdita, ad un rapporto problematico tra passato e presente, ad una "messa in gioco" di sé che oscilla tra nascondimento e svelamento (lasciarsi ritrarre, con qualsiasi mezzo lo si attui, implica sempre un ri-velare), tra perdita del sé e agnizione, riconoscimento di ciò che si è, o meglio si era, giacché il soggetto ritratto è un io che non corrisponde perfettamente all'io che prende visione del proprio ritratto. Per almeno due motivi: l'immagine abituale che l'io ha di sé è un'immagine riflessa, assialmente capovolta, speculare, in certo qual modo virtuale; in secondo luogo si può affermare, con tutta la tradizione empirista alle spalle e memori del "panta rei" di Eraclito, che l'io ritratto non è lo stesso io che cerca di riconoscersi nel ritratto. Anche ammesso che ciascuno di sé possa avere una conoscenza che travalichi la soggettività, ogni ritratto resta sempre un'interpretazione, per giunta parziale, del soggetto che raffigura.

Il ritratto, per dirla con Derrida, realizza una condensazione temporale, in quanto anticipa un'assenza, configurandosi perciò anche come anticipazione di un ricordo, compensazione di un'assenza futura attraverso l'immagine di "come eravamo" o meglio "come siamo stati" in quel singolo squarcio di tempo in cui faustianamente il ritrattista - o l'obiettivo fotografico - ha fermato l'attimo in tutta la sua irripetibile e definitiva autenticità. In esso è sotteso il "per sempre", l'assolutezza del momento puntuale in cui il volto è stato colto nel suo svelarsi, nel suo "faccia a faccia" con la macchina fotografica o con l'artista. Il ritratto, il cui significato primo è giocato su quanto la figura come corpo dà di sé alla visione, concentra il suo focus sul volto e sullo sguardo. Uno sguardo che si costruisce - come osservava Merleau-Ponty (*L'occhio e lo spirito*, 1960) - tra realtà e



Chuck Close - Agnes, 1998 e Phil, 2011-12



Alex Katz - The Red Smile, 1963 e Trio, 2008

memoria, tra il visibile e l'invisibile, tra passato e futuro, il cui punto d'incontro è il presente, il tempo della visione e dell'essere. Per ciò stesso il ritratto appare ed è l'essere al mondo.

Per l'artista che realizza un ritratto il volto da costruire deve esprimere insieme un mistero ed una verità: ri-velare - senza svelarlo del tutto - il mistero del soggetto, nascondendo e nel contempo facendo risaltare alcuni tratti distintivi, e cogliere la verità che quell'individuo di per sé rappresenta, condensandola nel ritratto che così si carica di valore simbolico. Il soggetto del ritratto (Socrate o San Gerolamo, un papa rinascimentale, un grande re o condottiero) diviene così una figura emblematica in cui il tratto di verosimiglianza somatica riveste un'importanza solo secondaria. Riferendoci al pensiero di Cassirer, potremmo affermare che il ritratto come forma d'arte può esser visto quale superamento della rappresentazione passiva, in grado di attingere ad un livello espressivo a metà tra l'oggettivo e il soggettivo, tra il reale e l'ideale.

Che si tratti di visi di conoscenti o di perfetti sconosciuti, anche illustri, di volti dai tratti aristocratici che riemergono dal passato o facce come tante, come quelle che incontriamo nelle nostre giornate e con le quali scambiamo un sorriso o un saluto, non si tratta mai di visi insignificanti, neutri, raggruppabili sotto il termine collettivo di "gente". Anche se talvolta destinato all'anonimato, il volto di un ritratto è comunque significativo, per ciò che esprime di per sé e per ciò che suggerisce agli altri, per il rinvio a quella faccia in carne ed ossa la cui umanità, così com'è stata colta dall'obiettivo fotografico o dal pennello dell'artista, ci interpella, ci chiama in causa, ci coinvolge.

Nella filosofia di Emmanuel Lévinas l'incontro faccia a faccia con un altro essere umano è un fenomeno privilegiato in cui cogliamo dell'altra persona sia la prossimità che la distanza. Alla rivelazione del volto altrui il primo desiderio naturale di una persona è di eliminare l'altro, neutralizzando così la sua alterità, ma al tempo stesso la rivelazione del volto costringe all'immediato riconoscimento dell'assoluta inviolabilità e

dignità dell'altro. La forma del viso - la bocca, gli occhi - è il "fenomeno" che appare e maschera il volto nella sua nudità. Se si astrae dalla forma (cui sono interessate le scienze, quali l'anatomia o la fisiognomica) si ottiene un "resto", che è dato dalla prossimità dell'altro. Ciò che Lévinas chiama "volto" non è una parte organica e, come tale, percepibile e rappresentabile, ma è qualcosa che va oltre la capacità intellettuale del soggetto, è l'apparizione dell'altro, della sua umanità, di qualcosa che interrompe bruscamente il corso delle cose. Il fatto che l'uno si occupi dell'altro è il solo momento in cui c'è un'alterità totale, un'alterità che non rientra nell'ordine che io controllo, che non riduco a me, al "mio".

Il volto infatti non fa originariamente parte del "mondo proprio" del soggetto, cioè della totalità degli oggetti a lui riferiti o dell'orizzonte all'interno del quale si manifestano i fenomeni. Il volto crea scompiglio in quest'ordine mondano, si fa portatore di "enigma", che per Lévinas indica sia un "modo di manifestarsi senza manifestarsi", per semplice accenno, quasi un ritrarsi immediato dall'ambito fenomenologico dopo averlo scompigliato, sia un modo di significare che non si impone con la propria presenza disvelata, ma - per così dire - mantenendo l'incognito. In tal modo l'epifania del volto diviene visitazione e comando ("non uccidere") che s'impone alla coscienza capovolgendone l'intenzionalità in responsabilità. Il volto si configura dunque come appello alla responsabilità, in termini etici. Se l'esperienza di un dato fenomenologico tende a chiarificarsi e a completarsi attraverso successive appercezioni, l'enigma si sottrae nel momento stesso in cui si offre allo sguardo: si sottrae mentre si dona. L'altro uomo non mi è indifferente, l'altro uomo mi concerne, mi riguarda nei due sensi del verbo francese "regarder" ("riguardare", nel senso che mi chiede di occuparmi di qualcosa, ma anche "guardare in faccia" qualcosa per prenderla in considerazione). E il volto dell'altro e la sua alterità mi riguardano, come ordine muto, come comandamento etico.

NEL SEGNO DELL'ARTE

ALLA RICERCA DEL RITRATTO PERDUTO

NICOLA NANNINI, DAN CASADO, FLORIANO GUIZZARDI

Elisabetta Bovo

Come ha affermato una volta (1993) Lucien Freud: "L'intimità che ho con i soggetti che ritraggo mi ha forse permesso di rendere visibili alcuni aspetti della loro personalità che possono ritenere indiscreti".



Nicola Nannini - Type A, 2008

L'arte del '900 raffigura un soggetto carente d'identità, lacerato e frantumato nel suo "io" individuale, perso nel labirinto del mondo, con una pluralità di maschere che celano spesso, piuttosto che un volto, un vuoto, un'insostenibile inconsistenza: il nulla. È il volto deformato dall'urlo disumano in Munch, è "l'uomo senza volto" o dalle fattezze sfigurate e sfocate delle opere di Francis Bacon, sono i visi emaciati e scavati di Egon Schiele, la cui deformazione quasi da "maschera" scheletrica sta ad un viso naturale come un incubo notturno sta alla realtà quotidiana, sono i ritratti di pura superficie di Andy Warhol. Opere, diversissime per momento e area culturale, eppure espressioni che, non potendo più far sperimentare con forza ed immediatezza la presenza di un'individualità forte nel ritratto, denunciano con efficacia ed evidenza la problematicità del soggetto, la sua lacerazione e disgregazione, "figura smarrita, sguardo che si perde al ritmo della sua stessa cattura", per esprimerci con le parole di Jean-Luc Nancy. L'uomo al singolare, "storicizzato dalle sue imprese, soggetto dell'immagine rinascimentale, un tempo modello di ogni altra figurazione" è ora "totalmente estromesso oppure torturato, smembrato, triturato, contorto e distorto in ogni modo" (Roberto Terrosi). Il XXI secolo e tutta la postmodernità si muove nel solco di questa perdita, alla ricerca - spesso ondivaga ed errante - di un codice di figurazione o - si potrebbe dire - del "ritratto perduto".

A Lucien Freud, ai pittori della Secessione viennese (Klimt, ma soprattutto Schiele e Kokoska, da cui mutua il senso della "carne" e il colore livido dei corpi raffigurati), oltre che alla pittura di Signorini e Boldini, ma anche alla lezione meditata del Guercino, dell'eclettismo carraccesco e del chiaroscuro caravaggesco, si richiama l'artista emiliano (bolognese d'origine, attivo nel ferrarese) Nicola Nannini, ormai noto e richiesto in Italia e all'estero, con un'attività pittorica ed espositiva ventennale alle spalle. Ci interessa qui per i suoi ritratti "tipologici", che rivelano appunto l'attenzione alla lezione dei grandi maestri ma anche un paziente esercizio diuturno di disegno e pittura nel solco della tradizione alla riscoperta delle tecniche e dei materiali antichi della scuola del "secolo d'oro". L'esito è però originale e frutto di ricerca personale. Più che ritratti i suoi sono cataloghi dell'umano, inventari - realizzati attraverso la scelta di alcune individualità - di una parte di umanità. Le figure paiono "campioni" di tipologie umane prese in esame in base agli indumenti e agli accessori che indossano, oltre alle caratteristiche della loro fisicità. Ognuna è rappresentata, nuda o vestita, sempre affiancata da un inventario per immagini di tutti gli oggetti che la caratterizzano, per sottolineare l'idea della catalogazione, in una sorta di "bestiario" illustrato (come nella tradizione medievale), declinato sul versante dell'umano, che l'artista vien raccogliendo e figurando con passione e perizia, con rispettoso distacco e disincanto. L'artista non ritrae la persona descrivendone le caratteristiche psicologiche - i volti sono volutamente inespressivi ed impenetrabili, i corpi dei "modelli" che sceglie sono in posizione rigida e statica e raffigurati spesso di profilo -; si fa, piuttosto catalogatore, che registra in modo oggettivo e distaccato, ma senza presunzione e con un progetto personale preciso. A guidarlo è il tentativo di comprensione a tutto tondo dell'uomo, nella sua pluralità fenomenologica, in cui il corpo è oggetto tra gli altri, uno degli elementi essenziali che caratterizzano il singolo nella massa. Il tutto realizzato mediante una scelta pittorica d'impatto, una pittura innovativa negli effetti formali e spaziali, con una totale decontestualizzazione della figura umana che, tramite uno sfondo perfettamente neutro (da pagina d'erbario), contribuisce a produrre quell'"effetto elenco" che corrisponde al progetto dell'artista. Accanto, e in contrappunto, a Nannini, altri due pittori - di diversa formazione



Dan Casado - Birdman, 2013



Floriano Guizzardi - La cravatta rossa, 2010

- ben rappresentano, a mio avviso, la tendenza della pittura contemporanea a negare il ritratto proprio nel momento in cui crea l'illusione di proporlo e di realizzarlo.

Il primo è Dan Casado, artista folk che si autodefinisce esponente dell'art brut e che vive e lavora nell'isola di El Hierro nell'arcipelago delle Canarie. La sua figurazione, con esiti interessanti ed inediti, mostra la propensione, inaugurata e realizzata in altra forma da Bacon, a dipingere "teste" e non "volti", cioè - come suggeriva Deleuze, evidenziando il "punto-chiave della sorte del ritratto e della sua evocazione-negazione" nell'arte attuale - a far emergere da sotto il volto la "testa", ovvero una "cosa" di carne e ossa che ha perso i connotati dell'individualità. Dan Casado, in realtà, "costruisce" le teste che raffigura secondo una struttura ben precisa, senza disfarne i connotati, ma le sue figure hanno volti non completamente umani (es. in *"Birdman"*) e risultano sempre caratterizzate da elementi esterni a loro stesse (come in *The Hat o The Cat Lover*), prive di un'individuazione a sé stante, proprio come i "tipi" umani di Nannini. L'altro esponente del "ritratto - non ritratto" è Floriano Guizzardi, quarantenne veronese di talento - uno degli artisti in permanenza alla galleria Spazio 6 di Verona - che blocca le sue figure in "istantanee" pittoriche, cogliendo i soggetti di sorpresa, nella solitudine del loro privato, ritraendoli assopiti in poltrona o fissandoli in gesti di timida ritrosia, arrendevole diniego, sottile inquietudine di fronte all'occhio indiscreto del pittore e dell'eventuale spettatore. Soggetti che vengono ritratti loro malgrado, che tentano di sottrarsi alla *mise-en-scène*, che negano il loro stesso esser ritratti, confermando implicitamente l'ambivalenza essenziale del ritratto stesso, del suo darsi solo come presenza-assenza. Un "non ritratto" appunto, nonostante l'individuazione fisionomica, che si autodenuncia tale nelle ridotte dimensioni dei dipinti (20x20, 30x30) e nei titoli che indirizzano l'attenzione su elementi altri dal soggetto (*"La cravatta rossa"*, *"La porta nera"*, etc.).



Nicola Nannini - Piccolo Dittico, 2008

IMMAGINE E COMUNICAZIONE

RITRATTO MINIMALISTA

QUANDO IL SEGNO RICONDUCE LA REALTÀ
ALL'ESSENZIALE, NELL'EVIDENZA DELLA FORMA

Elena Cecchini

Ritratto minimalista: rappresentazione fedele ma sintetica della realtà, forma di scrittura in cui il segno grafico rappresenta l'oggetto della visione sfruttando la naturale capacità dell'uomo di ricordare le informazioni se trasformate in immagini-icona, che nella società contemporanea vanno ad affiancarsi al linguaggio del ritratto tradizionale.

La sintesi progettuale nel ritratto è resa possibile dalle tecniche che tendono a rappresentare in forma grafica di "pittogramma" i simboli stessi della nostra società (desunti dal mondo dell'arte, della musica, dello spettacolo o altro) fissandoli nel linguaggio visivo contemporaneo.

Le diverse tecniche artistiche, grafiche e digitali permettono non soltanto una riproduzione dei tratti distintivi del

soggetto, ma anche una raffigurazione grafica essenziale - minimalista, appunto - che attraverso i soli elementi caratterizzanti rende inconfondibile la rappresentazione del soggetto ritratto.

Possiamo, per esemplificare, riferirci al *Self portrait* di Marcel Duchamp ritagliato nella carta come un semplice profilo in bianco e nero, fonte di ispirazione - insieme ai disegni dei decori di matrice islamica e alle sinuose curve dell'Art Nouveau - per il ritratto senza tempo di Bob Dylan, eseguito da Milton Glaser e reso inconfondibile - se pur inizialmente non apprezzato dal cantante americano - dal famoso poster del 1967 venduto in 6 milioni di copie e divenuto un'icona della gioventù negli anni '60-'70.

Lo stesso pathos emozionale suscitato dalle opere dei grandi maestri del passato accompagna il percorso solitario degli artisti figurativi contemporanei che ancor oggi, come già Milton Glaser, affrontano nuovi percorsi artistici e danno vita ai loro progetti ricorrendo al disegno realizzato con strumenti tradizionali (carta, penna, matita, pennello), prima di tradurli ed elaborarli definitivamente con i mezzi digitali.

FOTOGRAFIA

RITRATTI DI PELLE E ANIMA

Dalla recente mostra veronese sul Neorealismo fotografico

Giulia Magnabosco

Rosarno, 1953: una donna gravida sorride all'obiettivo di Franco Pinna (1925- 1978) tenendo sospeso a mezz'aria l'impasto del pane che sta lavorando. Alle sue spalle, luci e ombre si equilibrano a vicenda ad esaltarne la bellezza, mentre la posa di tre quarti e l'illuminazione laterale contribuiscono a valorizzare l'intima espressione del volto. In tutta l'immagine domina la forma circolare, metafora della vita, che racchiude in un unico significato il volto della donna dal sorriso fiero, la sua pancia gravida e la pasta che tiene nelle mani, preludio di quel pane che poi verrà cotto e sfornato, nutrimento essenziale all'esistenza.

Il ritratto di Pinna, appartenente alla mostra *Neorealismo: la nuova immagine in Italia. 1932-1960* tenutasi agli Scavi Scaligeri veronesi, appartiene a quella serie di immagini simboliche di un'Italia *altra*, lontana dai riflettori del Regime e della *Società dello spettacolo* che la poetica Neorealista ha indagato e documentato, accanto a quella cinematografica, a partire dagli anni Trenta. La "verità" di scatti fotografici come questo, al limite tra documento e arte - per la raffinata qualità tecnica e formale - va oltre la semplice cronaca e si fa interprete anche di un sentimento popolare: quello di un paese in balia di problemi economici e sociali, ma con quella tempra ed ostinata pazienza che, nonostante tutto, lo spinse a rimboccarsi le maniche, ricostruire e guardare con rinnovata fiducia al futuro.

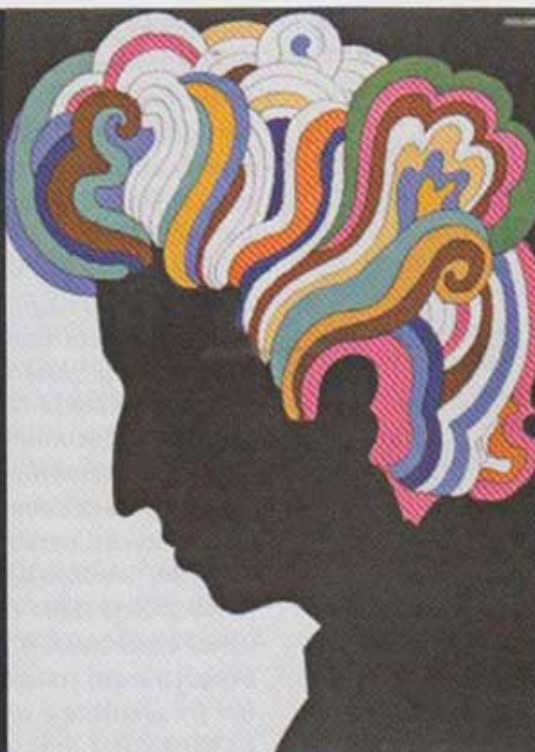


Franco Pinna
Rosarno, Calabria, 1953

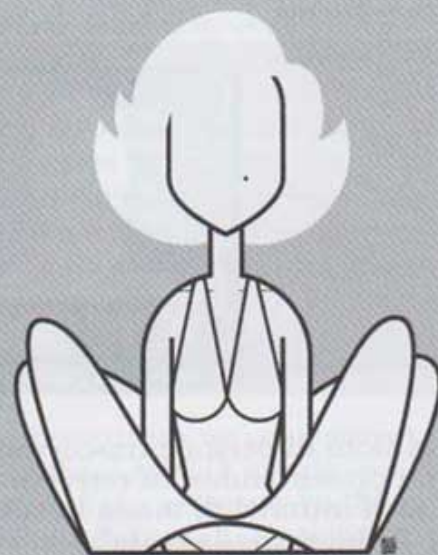
MARCEL DUCHAMP



Marcel Duchamp - Autoritratto, 1950



Milton Glaser - Bob Dylan, 1966



Ale Giorgini - Marilyn Monroe, 2012

alegiorgini.com

COME ERAVAMO: RITRATTO DI UN'EPOCA

Design e architettura italiani nelle foto di Giorgio Casali per *domus*

Elisabetta Bovo



Optical domus, Centro Fly Milano
Op-art, 1966

Pareschi e Orsini
Libro Chair, 1970

Il Centro Internazionale di Fotografia Scavi Scaligeri di Verona presenta, fino al 5 maggio, "Giorgio Casali fotografo - domus 1951-1983 - architettura, design e arte in Italia", a cura di Angelo Maggi e Italo Zannier.

La mostra è dedicata al fotografo che dal 1950 a metà anni '80 ha meglio illustrato l'architettura e il design italiano: la sua lunga cooperazione con la rivista internazionale *domus* ne fa un testimone di quel periodo pervaso di fermenti di rinnovamento destinati a produrre grandi cambiamenti. In modo coinvolgente la rassegna racconta quegli anni attraverso una straordinaria scelta d'immagini: accanto alla spinta propulsiva della fotografia d'architettura d'autore rivivono gli oggetti di design e i personaggi che hanno segnato la memoria collettiva di una generazione, grazie anche alla rivista *domus*, sempre più specializzata negli anni '50 e '60 - in uno spettro interdisciplinare di architettura, arte, artigianato e design - nella diffusione del gusto degli oggetti d'uso quotidiano (lampade, sedie, sofà). Un vero e proprio ritratto di un'epoca, un quadro significativo di "come eravamo", delineato attraverso le realtà architettoniche sorte in quegli anni e il design che suggeriva un nuovo modo d'abitare, resi attraverso un linguaggio, quello fotografico, che diviene strumento di codificazione ed interpretazione, offrendoci documenti di estrema raffinatezza e lucidità visiva.

UN RITRATTO DI PROFILO

L'IMMAGINE DEL SÉ NEL MONDO VIRTUALE

Elena Cecchini



Milioni di persone trascorrono giornate rappresentandosi in rete, costruendo quell'intimità di massa in cui il profilo è il "biglietto da visita".

Il ritratto, storicamente fruibile essenzialmente sul piano estetico e con valore encomiastico, nell'era di internet rivive in una nuova forma: il *profilo*, un vero e proprio autoritratto: *"presenta brevemente chi sei, in modo che i*

tuo amici possano scoprire dove vivi in questo momento, per chi lavori e altre informazioni".

Come nei ritratti dei personaggi storici (re, principi, cortigiani) in cui tutte le componenti hanno un preciso significato, anche nel profilo, che aspira a ricostruire esattamente l'identità di ognuno e in cui *"verrà mostrata anche una raccolta delle foto in cui sei stato/a taggato/a di recente per far sapere a chi visualizza il tuo profilo cosa hai fatto negli ultimi tempi"*, le informazioni inserite concorrono a mandare un chiaro messaggio allo spettatore: il "potere" della persona ritratta.

Se nel passato la rappresentazione dell'uomo era strumento documentale, di testimonianza per i posteri, l'individuo contemporaneo sfrutta Facebook e gli altri *social network* come luogo e mezzo per raccontare se stesso, eventi personali, impressioni politiche, usi e costumi, simbolo di uno status sociale.

Nella società della condivisione in cui *"fai sapere ai tuoi amici come passi il tuo tempo, includendo informazioni sui progetti a cui collabori al lavoro, i corsi che frequenti o hai frequentato e altre attività che ti piacciono"*, la *privacy* e l'esclusività, intese come valori qualificanti e in certo senso elitari dalle generazioni borghesi del passato anche recente, appaiono di secondaria importanza.

MUSICA

Ritratto di musicista da giovane

Zak Hinegk, un emergente di talento

Alessandro Calvi

"Voglio vivere di musica": è sempre stato il sogno-guida di Zak Hinegk, giovane talento veronese della musica fusion. Un sogno che probabilmente condivide con molti suoi coetanei e con i ragazzi di tutto il mondo, ma per lui quella stella polare brilla in modo così vivo da consentirgli di essere già - a 21 anni appena compiuti - un musicista raffinato in grado di creare da solo e in toto un CD (autoprodotta) di eccezionale qualità, con pezzi fusion interamente scritti da lui in tutte le partiture dei 4 strumenti (chitarra solista, chitarra d'accompagnamento, basso e batteria) con esiti di estremo equilibrio e bellezza. Formatosi alla scuola di Piero Messina, musicista che fece parte dei Van Der Graaf Generation, poi allievo dell'Experience Music Academy di Montagnana (PD) al seguito del chitarrista Stefano Ferracin, Zak Hinegk è da sempre appassionato di jazz, genere che consuona con il suo estro creativo, ma anche di rock, blues, progressive e funky, e - attraverso la contaminazione di questi generi - è giunto alla fusion, trovando in essa la piena espressione del suo sentire e concepire la musica. Ne è dimostrazione questo suo primo CD "When the words end": quando le parole finiscono... inizia la musica, si apre lo spazio per la comunicazione immediata e diretta di suoni che sono altrettante sensazioni, che paiono scaturire spontanei (ma che rispondono ad una struttura concettuale e ritmica) e colpiscono nel segno, suscitano emozioni, trasportano in paesaggi inesplorati. A creare emozione è anche la raffinatezza del suo tocco leggero e nel contempo deciso, quel suo fondersi completamente con lo strumento, quel trarre note a raffica: un fiume d'impulsi sonori, un'esplosione di euforia e leggerezza che trascina e non annoia mai. Queste caratteristiche fanno di Zak Hinegk un musicista "a tutto tondo", dotato di talento naturale che però affina con grande impegno e applicazione - chiavi essenziali per accedere al successo, che gli auguriamo -, ma che è anche un ragazzo semplice e gentile, genuino, che guarda e ascolta con quel sorriso disarmante del bimbo che ancora persiste in lui, che gli dona la luce di una creatività fantastica, la curiosità e la molla costante della ricerca, la freschezza mentale dell'immaginazione e dell'improvvisazione.





L'uso di Internet aiuta a gestire i legami sociali esistenti e a crearne di nuovi. Il nostro indirizzo virtuale, sostituendo la localizzazione geografica, permette il diffondersi della sensibilità che caratterizza quella che Jeremy Rifkin chiama "empatia universale".

"Metti in evidenza le cose che ti stanno più a cuore e connettiti con gli amici con cui condividi i tuoi interessi, comprese le squadre sportive e le persone che sono per te una fonte di ispirazione. I tuoi interessi principali sono rappresentati ora da una serie di immagini: ordinale trascinandolo all'inizio i tuoi interessi preferiti".

Nel mondo virtuale si può conoscere una persona "da vicino" guardando le relazioni che intrattiene; lo scoprire la sua storia sfocia in una serie di relazioni parasociali, in cui un individuo può sapere tutto di un altro senza dire nulla di sé.

"Visita il profilo di uno dei tuoi amici e scopri cosa avete in comune: Amici in comune, Eventi a cui prevedere di partecipare, Gruppi, foto, post in bacheca condivisi e altro ancora".

In Facebook un profilo chiuso e povero di informazioni è trascurato dal sistema, viene visitato di meno, restituendo un'immagine non accattivante o brillante del proprietario.

L'attenzione altrui è fondamentale per poter trasformare in merce ogni aspetto e ambito della vita dove l'io è al centro del mondo.

Il mondo virtuale è la piazza pubblica universale in cui viene riversata la quotidianità e di cui protagonista è una mentalità teatrale del sé, condivisa e convalidata da miliardi di attori ciascuno dei quali recita con e per gli altri. Immagini di oggetti e altro materiale pubblicati sul profilo diventano simboli che stimolano una reazione negli spettatori. *"I tuoi amici intimi sono tanto importanti quanto la tua famiglia. Adesso puoi mettere in evidenza sia i componenti della tua famiglia che le altre persone importanti nella tua vita, come i tuoi migliori amici o colleghi di lavoro, tutto direttamente sul tuo profilo".*

Ma se Internet è il palcoscenico ideale per ogni forma di esibizionismo e narcisismo, il *profilo* è solo ciò che l'utente desidera far vedere di sé o si tratta invece di una rappresentazione della realtà così come la percepisce il soggetto stesso? È forse vero che l'uso dei *social network* permette di far emergere se stessi più di quanto oggi sia possibile nelle relazioni personali o concede solo un "ritratto di *profilo*" che vuole mostrare alla comunità non più di una parte del "vero sé"?

When the words end

Un esordio di qualità

Francesco Zarattini

Ancora jazz rock, *fusion*, dall'Italia per lo *Zak Hinegk quartet*, quartetto veronese alla sua prima incisione. *Fusion* d'intrattenimento, musica per serate rilassanti da passare in buona compagnia. *"Where the words end"* si muove con originalità nel solco consolidato di un genere affermatosi alla fine degli anni '60 - inizio anni '70, con l'intento prevalente di suonare buona musica e divertire chi ascolta.

Il punto forte del CD sta nell'ottima padronanza tecnica da parte dei musicisti ed una certa ispirata vena melodica accompagnata da una pulizia dei suoni da far invidia a band molto più famose.

L'album, che sembra prendere ispirazione dai dischi solisti di Holsworth, dalla rockfusion dei Brand X e dalla potenza espressiva degli Uzeb, non risparmia energie positive nell'offrire brani anche complessi, dagli arrangiamenti piuttosto intricati, dotati di grande energia ed entusiasmo, sempre orientati comunque verso una piena ed immediata fruibilità. Grande impressione mi ha destato il chitarrista Zak Hinegk, giovane ma dotato di grande tecnica, manualità e pulizia del suono non facile da trovare nella *fusion*, accompagnato da un'ottima sezione ritmica con una nota a favore per la prova del bassista Marco Bosco. Veramente notevole la terza traccia che offre la godibile rilassatezza *fusion rock* della splendida chitarra di Zak e la batteria di Riccardo Vilio. Senza dubbio lo *Zak Hinegk quartet* sa spaziare attraverso più influenze all'interno di un genere particolare come la *fusion*, perciò - nel segnalare alla critica e al pubblico e raccomandare all'ascolto questo intenso CD - possiamo solo attendere con curiosità e vivo interesse la prossima fatica di Hinegk e del suo gruppo.





STILE

EDITO DA: ELENA CECCHINI COMUNICAZIONE GRAFICA

REDAZIONE: Via da Levante, 7A e Via Sicilia, 39 - 37138 Verona (VR)
 ✉ redazione@stileartecultura.com
 ✉ ebvocriticodarte@gmail.com

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE: Elena Cecchini Comunicazione Grafica
 ✉ elenacecchini@elenacecchini.it ✉ STILE - ARTE E CULTURA
 ✉ STAMPATO DA: Flyeralarm S.r.l. Viale Druso 267, 39100 Bolzano

Appuntamenti

• Strepitosa anticipazione: "La ragazza con l'orecchino di perla", il capolavoro di Vermeer, sarà in Italia, a Palazzo Fava a Bologna l'anno prossimo, per poche settimane (dall'8 febbraio al 25 maggio 2014), star indiscussa di una raffinatissima mostra sulla Golden Age della pittura olandese, curata da M. Goldin e da E. Gordenker del Mauritshuis Museum de L'Aja, scrigno di capolavori da Vermeer a Rembrandt. Accanto, in un binomio antico-contemporaneo, "Attorno a Vermeer", omaggio tributato da quindici artisti italiani contemporanei, da Cuccione a Verna.

• Fino al 30 giugno nella Villa Contarini a Piazzola sul Brenta (PD) è aperta la retrospettiva "Virgilio Guidi. Le grandi opere" che valorizza il "terzo periodo" dell'artista, dal 1944 al 1984, con cinquanta grandi tele che hanno aggiunto un nuovo capitolo al "romanzo per figure" di Guidi sui temi dell'usura del tempo, delle rovine archeologiche e delle tracce della memoria.

• La galleria La Giarina di Verona presenta fino al 27 aprile "Le 5 Variazioni", proponendo il confronto tra cinque artisti: Vasco Bendini, uno dei padri dell'informale italiano, Daniele Girardi, Adriano Nardi, Daniele Giunta ed Ernesto Tannini, significativo esponente della generazione italiana post-Transavanguardia, noto per la sua "archeologia del presente", centrata su un'estetica della tecnologia e sulla dialettica natura/cultura. Diversa la generazione, diversa la tecnica e la poetica degli artisti, unico il medium: la pittura, vista nelle sue diverse declinazioni.

• Nelle Scuderie Del Quirinale a Roma la mostra dedicata a "Tiziano" analizza l'opera dei protagonisti della rivoluzione

pittorica moderna - da Antonello da Messina a Giovanni Bellini, da Lorenzo Lotto a Tintoretto - di cui Tiziano è testimonianza finale e altissima quale artista europeo per eccellenza. Capolavori come il Concerto e la Bella di Palazzo Pitti, la Flora degli Uffizi, la Danae di Capodimonte, Carlo V con il cane e l'Auto ritratto del Prado sono alcune delle opere in mostra, fino al 16 giugno, per rileggere, con il focus su Tiziano, il ruolo della pittura veneziana nel rinnovamento della cultura italiana ed europea.

• A Brescia, al Museo Diocesano è in corso "L'età del rame. La pianura padana e le Alpi al tempo di Otzi" fino al 15 maggio. Nel Museo di Santa Giulia un appuntamento da non perdere con "Novecento mai visto. Capolavori dalla Daimler Art Collection. From Albers to Warhol" da musei americani e "Novecento mai visto. Opere dalle collezioni bresciane. Da De Chirico a Cattelan e altre" fino al 30 giugno.

• La galleria FaMa Gallery di Corso Cavour a Verona presenta dal 23 marzo al 21 maggio la personale del giovane artista bresciano Giorgio Guidi/GRIT, con sculture, disegni e installazioni declinati sul filo dell'interesse antropologico

• Al Museo d'Arte della città di Ravenna è di scena "Borderline. Artisti tra normalità e follia. Da Bosch a Dalì, dall'Art Brut a Basquiat", fino al 16 giugno.

• Aperta all'Opificio della Rosa di Montefiore Conca (Rimini) l'iscrizione ai corsi estivi/workshop di Xilografia policroma, Bulino su rame, Incisione blu e illustrazione con linocut e letterpress, caratterizzati dall'utilizzo di tecniche ecologiche. Per l'estate l'Opificio propone una serie di corsi su progetti specifici in collaborazione con Università italiane ed europee. Per informazioni: www.opificiodellarosa.org



Riccardo Cecchini - Porta metropolitana 1, 2000

Focus

LA DEFORMAZIONE DEL VOLTO NELLA MASCHERA

IL LINGUAGGIO ANAMORFICO DELLA MODERNA "MACCHINA FACCIALE"

Riccardo Cecchini



Camilla Prosser - Maschere anamorfiche, 2012

All'interno dell'evoluzione del messaggio estetico del ritratto rileviamo i fondamenti di un percorso progressivo che, dall'antichità ai tempi moderni, ha impresso infinite varianti ai codici classici della raffigurazione, nel susseguirsi delle civiltà che hanno determinato la forma e la percezione visiva del mondo occidentale.

Il linguaggio formale delle fattezze è anche divenuto, in tale ambito, il fondamentale richiamo della rappresentazione e della recitazione teatrale, laddove la maschera, che configura l'intima essenza di ogni personaggio, interpreta - attraverso il rendimento delle sue linee e delle sue proporzioni - il carattere costante della condizione umana in ogni sua accessibile declinazione.

Camilla Prosser, giovane artista nell'ambito delle arti decorative contemporanee, propone con la sua opera il rilancio anamorfico dell'impianto plastico della "macchina facciale", desumendo dal disegno dei maestri rinascimentali e dai

manieristi europei la metodologia estrema delle variabili rappresentazioni corrugate e "difettose" del volto umano. Il suo percorso si riferisce, in origine, proprio al mondo transitorio delle maschere, che subiscono nel tempo progressive distorsioni e che richiamano progressivamente le esperienze dinamico-plastiche che - da Leonardo da Vinci, a Bartolomeo Ridolfi, a Federico Zuccari, fino a Franz Xaver Messerschmidt - hanno efficacemente determinato i codici della sofferenza visibile attraverso la continua modellazione dell'escrescenza, della ruga, dell'adiposità, del neo rilevato, della borsa e del cascame, esaltando questi segni feroci ed impietosi del tempo che si assemblano e si combinano, per raffigurare gli stadi permanenti e transitori, acuti e vibranti, di un'inquietudine che insegue, attraverso il dolore, la dimensione insondabile della nuova conoscenza e della nuova consapevolezza, dalla galleria della memoria alla concreta esistenza della modernità.



Per l'organizzazione dei vostri eventi culturali

COGEST M. & C. srl - Via S. Silvestro 6 - 37122 VERONA - Tel. 045.597940 - Fax 045.597265 - e-mail: cogest@tin.it - www.cogest.info