

# Riflessi

Mensile di Approfondimenti

Edizione nr. 56 del 20/04/2014

L'ARTE E LA TEORIA DELL'IDEA  
Luigi la Gloria

LO SPETTRO DELL'ALZHEIMER  
Anna Valerio

LA GRANDE ARTE: L'ESPRESSIONISMO DI VITTORIO MORELLO  
Luigi la Gloria

SAN JUAN DE CHAMULA: UN'ESPERIENZA MISTICA SUI GENERIS  
Anna Valerio

L'INCANTO DELL'AFFRESCO. CAPOLAVORI STRAPPATI DA POMPEI  
A GIOTTO, DA CORREGGIO A TIEPOLO

NUOVO MUSEO DELLA MODA E DELLE ARTI APPLICATE

L'OSSESSIONE NORDICA BÖCKLIN, KLIMT, MUNCH E LA PITTURA ITALIANA

NATURE MULTIPLE: LE METAMORFOSI DI GIULIANA CUNÉAZ

MAMMA ROMA. VISIONI DI ROMA ANTICA CON PIRANESI E PASOLINI

LA RAGAZZA CON L'ORECCHINO DI PERLA

MATISSE, LA FIGURA. LA FORZA DELLA LINEA, L'EMOZIONE DEL COLORE

ROBERTO GROSSI: CINQUANT'ANNI DI LAVORO ARTISTICO

MODA E ARTE NEL TRECENTO. LUSO FASTO E IDENTITÀ  
AL TEMPO DEI CARRARESI  
Barbara Ammanati

UNA ESPERIENZA DI PITTURA GENERATIVA  
Maurizio Turlon

## INDICE

<b>L'ARTE E LA TEORIA DELL'IDEA</b> <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	2
<b>LO SPETTRO DELL'ALZHEIMER</b> <i>Anna Valerio</i>	pag.	7
<b>LA GRANDE ARTE: L'ESPRESSIONISMO DI VITTORIO MORELLO</b> <i>Luigi la Gloria</i>	pag.	12
<b>SAN JUAN DE CHAMULA: UN'ESPERIENZA MISTICA SUI GENERIS</b> <i>Anna Valerio</i>	pag.	17
<b>L'INCANTO DELL'AFFRESCO. CAPOLAVORI STRAPPATI DA POMPEI A GIOTTO, DA CORREGGIO A TIEPOLO</b>	pag.	21
<b>NUOVO MUSEO DELLA MODA E DELLE ARTI APPLICATE</b>	pag.	22
<b>L'OSSESSIONE NORDICA BÖCKLIN, KLIMT, MUNCH E LA PITTURA ITALIANA</b>	pag.	24
<b>NATURE MULTIPLE: LE METAMORFOSI DI GIULIANA CUNÉAZ</b>	pag.	25
<b>MAMMA ROMA. VISIONI DI ROMA ANTICA CON PIRANESI E PASOLINI</b>	pag.	27
<b>LA RAGAZZA CON L'ORECCHINO DI PERLA</b>	pag.	29
<b>MATISSE, LA FIGURA. LA FORZA DELLA LINEA, L'EMOZIONE DEL COLORE</b>	pag.	31
<b>ROBERTO GROSSI: CINQUANT'ANNI DI LAVORO ARTISTICO</b>	pag.	33
<b>MODA E ARTE NEL TRECENTO. LUSO FASTO E IDENTITÀ AL TEMPO DEI CARRARESI</b> <i>Barbara Ammanati</i>	pag.	36
<b>UNA ESPERIENZA DI PITTURA GENERATIVA</b> <i>Maurizio Turlon</i>	pag.	37

**Direttore Responsabile**  
Luigi la Gloria  
luigi.lagloria@riflessionline.it

**Vice Direttore**  
Anna Valerio  
anna.valerio@riflessionline.it

**Grafica e Impaginazione**  
Claudio Gori  
claudio.gori@riflessionline.it

## L'ARTE E LA TEORIA DELL'IDEA

Luigi la Gloria



E' certamente intorno alla figura dello storico dell'arte Giovan Pietro Bellori (1613- 1696) che convergono le riflessioni sui fondamenti dell'Idea, dalla genesi platonica alla sua confluenza nella sfera dell'arte. Il punto di partenza della sua riscoperta della bellezza ideale è certamente riconducibile infatti sia a Raffaello che alla filosofia di Platone. Le teorie del filosofo greco vengono metabolizzate dal Bellori e rielaborate sotto una nuova luce: se per i platonici l'arte non era altro che un'imitazione di quello che era il sublime mondo delle idee, già insito nella mente

dell'artista creatore dell'opera d'arte, per Bellori questo concetto si evolve ulteriormente mettendo in primo piano il ruolo fondamentale della Natura. Secondo il critico, le idee non sono presenti a priori nella mente umana ma vengono ispirate grazie alla contemplazione della natura stessa.

Nel suo saggio, *La bellezza nella natura*, Vladimir Solov'ëv, filosofo, poeta e critico letterario russo - che ebbe un ruolo assai significativo nello sviluppo della filosofia e della poesia russa della fine del XIX sec.- pose il problema fondamentale di quanto la bellezza apporti *un miglioramento effettivo della realtà*. Per Solov'ëv, l'estetica della fine del XIX secolo, e certamente anche degli inizi del XX, vive una profonda crisi confusa tra due estremizzazioni:



l'idealismo e l'utilitarismo, inteso come principio che fonda la sua morale sull'utilità. Pensare alla bellezza come riflesso dell'Idea assoluta, è certamente la via, ci dice, che porta all'astrazione e di conseguenza all'astrattismo della bellezza, privandola dunque della capacità di concretizzarsi nella realtà.

La bellezza è senza dubbio una realtà nella quale *verità e bene* prendono corpo acquisendo una loro concretezza sensibile. Ed è quindi sulla base di un principio di interazione tra soggettivo e oggettivo che la bellezza si lega alla capacità creativa dell'uomo di trasfigurare la realtà.

Dall'Umanesimo prima e successivamente dal Rinascimento, emerge una nuova Idea dell'arte che apre al passaggio da un'estetica che coincide con la teologia e la liturgia, di cui Marsilio Ficino è stato un fine maestro, a un'estetica basata sul ragionamento, dunque su una visione molto più umanizzata che trova nutrimento prevalentemente nel recupero della visione dell'estetica precristiana e, per certi aspetti, anche latina. L'affermazione della tridimensionalità esprimerà anche un radicale cambiamento nell'impostazione globale della

pittura. Il mondo è dipinto così come lo vede l'occhio, la mente e l'intelletto dell'artista. Con questa visione, anche nella raffigurazione di un tema religioso, a ispirare non è più semplicemente ciò che raccomandano le Scritture ma prevale l'accezione che l'uomo ha di questo aspetto. Un esempio tra tutti sono certamente i dipinti sacri del Caravaggio.

Una delle sfide più affascinanti che si apre in epoca rinascimentale è poi la relazione tra il particolare e la totalità. E dunque il problema molto importante che si presenterà sarà proprio quello dell'elaborazione di una visione unitaria, la ricerca del principio dell'unità. Di conseguenza, in questa diversa forma di elaborazione di un sistema universale di idee, emerge un nuovo *ordinamento giuridico* del diritto dell'individuo. Comincia così una stagione di affermazione dell'uomo che potrebbe essere definita come l'epoca del *progetto uomo* che giungerà a un *antropocentrismo* radicale, con dei risvolti drammatici, sia per l'uomo stesso che per la cultura e la società del tempo.

Come si è detto, il Rinascimento apre a tutto ciò che ha rappresentato la creatività umana classica precristiana, sia dell'antica Grecia sia di Roma. L'artista comprende che, per dar spazio all'inventiva e, quindi, affrancarsi dalla costrizione che la religione esercitava sull'arte, deve andare ad attingere alla mitologia classica.



Se approfondiamo le scelte tematiche del pittore francese Nicolas Poussin (1594-1665), che influenzerà per molto tempo la pittura occidentale, appare evidente che egli non intende accettare le soluzioni artistiche del barocco perchè convinto della debolezza di quel momento culturale. Poussin respira una razionalità moderna ma si apre all'antichità per necessità espressiva; studia sì il Rinascimento, ma si lascerà ispirare dall'antico. Questa sua logica, filtrata da uno spiccato senso *dell'antico*, affascinerà più tardi tutto il movimento del neoclassicismo, soprattutto

artisti come David, arrivando fino ad Jean-Auguste Ingres, un pittore complesso, che arriva a una pittura talmente perfetta dal punto di vista formale che persino l'aspetto tecnico, cioè il movimento del pennello, deve sparire, per esaltare la perfezione delle forme, senza lasciare tracce. Si arriva a uno sfumato talmente raffinato che non si può negare la genialità anche manuale di questi artisti. La superficie è perfettamente chiusa, nessuna pennellata imperfetta lascia intravedere la materia della pittura.



Per comprendere il meccanismo mentale che sta a monte di quelle scelte stilistiche, bisogna in qualche modo recuperare il concetto dell'arte, dell'armonia e della bellezza della Grecia antica. Lì senza dubbio tra le arti una certa preferenza era attribuita alla scultura e all'architettura, cioè al lavoro con una forte componente materica e all'intervento nello spazio come una sorta di divenire del cosmo, di cui l'architettura è il prolungamento. Le forme ideali, perfette, i corpi di un'armonia inesistente in natura, i templi di un rigore ottico impeccabile mostrano il dominio dell'idea, quell'idea nella quale è celata la natura delle cose. Il processo della conoscenza permette di attingere a quest'idea e dunque di arrivare a capire come

davvero si presenta il *progetto* del reale.

Il primato dell'Idea si afferma certamente con Platone. Ma anche per gli altri grandi greci, Socrate e Aristotele, l'idea non è ciò che per noi è diventata nell'età moderna, soprattutto da Cartesio in poi. Per Platone l'idea è viva, agisce, e interagisce con il sentire umano. Il pensiero degli antichi greci pone l'accento sul profondo divario tra l'Idea determinata dall'armonia e la materia, che in se è incerta sia nel suo esistere che nel suo stesso significato.

Solo nella mitologia si risolve il passaggio tra questi due opposti mondi. Pur tuttavia, per effetto della natura tragica del pensiero greco, l'uomo non riesce a superare il divario tra idea e realtà. Il corpo è tragicamente condizionato dal destino del cosmo, dal tempo, dal cambiamento, dagli eventi. Per sfuggire a questo aspetto tragico, è necessario renderlo consono all'idea, strapparli alla corruzione del divenire e dell'imperfezione. Ma questo, ahinoi, è fuori dalla nostra portata, di conseguenza non rimane che la via del disprezzo della morte, sentiero percorso dagli eroi greci che sfidavano *tanatos*, convinti che le loro gesta sarebbero sopravvissute al semplice concetto-tempo e allo stesso destino dell'umanità. Ed è proprio da questo abissale divario tra Idea e Realtà che emergerà l'arte.

Questi abbozzi ideologici troveranno poi terreno fertile nel neoclassicismo, dove la razionalità eserciterà un dominio sempre più esplicito e totale, trovando le sue facili traduzioni anche in una forma sociale, culturale e addirittura nel comportamento: *il galateo*. E il *buongusto*, elaborato ed esplicitato anche in una norma, diventerà espressione dell'estetica come scienza dell'opera d'arte. Si farà strada sempre più la divisione tra genio e gusto, artista e spettatore che da allora dominerà in maniera massiccia l'arte occidentale e la relegherà al ruolo di oggetto che soddisfa solo una specifica facoltà della mente. L'unità originaria dell'opera d'arte si lacererà tra giudizio estetico e soggettività artistica senza contenuto. A questo punto l'idea e il ragionare si richiameranno all'antichità, ma, paradossalmente, se ne distingueranno radicalmente. L'idea non sarà più considerata una realtà viva, il ragionamento non più inteso come la complessa attività di conoscenza delle idee eterne, con sbocchi persino spirituali, il pensare non avrà più il senso di servizio nella ricerca della verità o dei contenuti, ma sarà sempre più inteso come ricerca dei mezzi al servizio dei fini.

E possibile, in qualche modo, parlare di una sorta di cappa che comincia a calare su questo *progetto uomo* e sulla nuova epoca inaugurata dal Rinascimento, perché la scoperta dell'individuo, del soggetto, dell'uomo è vittima di un improprio uso dell'intelligenza e della razionalità, i cui esiti, talvolta perversi, si cominceranno a vedere sempre più nel primato dell'idea sulla persona stessa. Un amore esasperato per la ragione ha, come conseguenza, un uso riduttivo dell'intelligenza e l'uomo viene costretto nel ruolo di semplice mezzo.



Questo abbozzo di modernità comincerà allora a vivere in modo tragico le prime gravi contraddizioni. Il sogno di un'umanità riconciliata nell'arte e nell'intelletto, armonizzata spontaneamente con il giusto ordine universale, comincerà a vedere spargere il sangue nel nome delle grandi idee. Una razionalità passionale, il nucleo dell'ideologia schiaccierà lo spazio di libertà che il Rinascimento aveva certamente aperto. Idee addirittura umaniste faranno milioni di morti a partire dalla Rivoluzione francese, questo primo grande tentativo di applicare nel campo dell'umano una pianificazione

razionale, dove la società pretende di essere trasparente come il pensiero scientifico.

Emblematico è certamente il dipinto del 1830 di Delacroix, *La libertà che guida il popolo*, ispirato alla rivoluzione parigina proprio dell'830 che portò alla destituzione di Carlo X e del suo regime assolutistico, instaurato dopo la messa al bando di Napoleone. In quest'opera, la libertà è rappresentata in forma ideologica dalla bandiera in primo piano, come un sistema ideale convenzionalmente accordato; e il petto nudo della donna è la carica passionale con la quale viene sostenuto questo sistema, che avanza marciando sui cadaveri. La verità è che non è sufficiente semplicemente avere buone idee, ma bisogna essere onesti, altrimenti, nel tentativo di realizzarle, ci si trova di fronte a una *eterogenesi dei fini* imprevedibile, dove la contraddizione tra la natura programmata e pianificata del proprio metodo e quella incontrollata dei suoi esiti diventa insormontabile. La supremazia del bene esclusivamente a livello ideale diventa inevitabilmente una dittatura sull'uomo.

È proprio questa la profonda contraddizione degli ultimi secoli: da un lato, l'affermazione del soggetto porta a scoperte importanti per la vita dell'uomo e favorisce una cultura che per certi versi è l'accezione dell'umanesimo, dall'altro l'assenza di una spiritualità più idealizzata, capace di garantire il discernimento tra intelletto e passione, fa sì che l'antropocentrismo radicale rischi di soffocare davanti ai cadaveri che esso stesso produce.

E' soltanto qualche tempo più tardi, nella pittura simbolista e poi in quella che immediatamente precede l'impressionismo francese che comincerà a farsi strada la nostalgia dello *spirituale*.

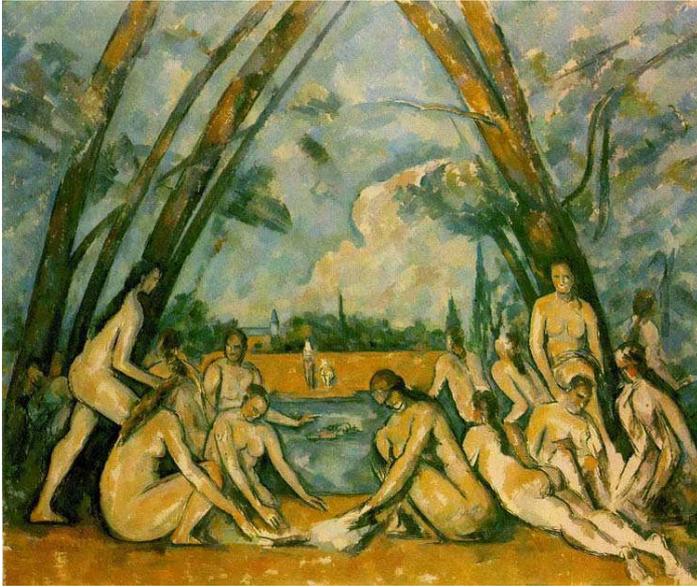


Van Gogh si fa il drammatico portavoce di un'umanità senza cittadinanza nella compagine europea di quel tempo. Lui e Gauguin diventano certamente i padri del più clamoroso dissenso sull'andamento post-rinascimentale, tuttavia sono da esso stesso condizionati poichè senza quel processo evolutivo dell'arte che aprì alla modernità, la coscienza del soggetto non sarebbe stata mai così viva. Ma, allo stesso tempo, essi diventano gli antesignani della nuova sperimentazione

che porterà ad una visione più interiorizzata della rappresentazione pittorica. L'arte diventerà sempre più espressione diretta dello stato d'animo dell'artista, poichè egli nella sua opera esprime se stesso. In un'esistenziale contrapposizione al formalismo e al fondamentalismo razionalista, l'arte si avvierà, in tal modo, sulla strada della multiformità dei linguaggi e delle espressioni.

In Cézanne e van Gogh si riconoscono così i due estremi di quel movimento fluttuante cominciato con il Rinascimento e proseguito con il Barocco. In Cézanne vediamo un'intima, quasi naturale, ricerca del classico, del razionale, dello strutturato mentre in van Gogh l'indagine si volge all'interno, al personale, ad una libera interpretazione della spiritualità. Un'interessante suddivisione: da un lato Cézanne, con un principio più oggettivante, e dall'altra, Van Gogh con uno più soggettivo.

Queste oscillazioni tra oggettivo e soggettivo, per come le conosciamo anche dall'ambito del pensiero filosofico, attraversano tutta la nostra storia degli ultimi secoli. In un certo senso, il XX



secolo non supererà i due estremi dell'oscillazione del *pendolo*. Piuttosto, il movimento diventerà sempre più serrato. Se le prime fluttuazioni, come il *fauvismo* e il *cubismo*, sono ancora due realtà abbastanza circoscritte ed identificabili, in seguito il ritmo si farà sempre più veloce, parossistico, fino a una sorta di atomizzazione dell'espressione, del linguaggio e dei riferimenti.

Ma ciò che il XX secolo ci farà osservare è che l'arte diventa comunque prevalentemente un campo di espressione, di comunicazione e di affermazione del soggetto. Il motto

*dipingo come mi sento, mi esprimo come mi sento* ingloba anche quei movimenti artistici che di per sé si rifanno a un principio più oggettivo. Il concettualismo arriva ad un ermetismo forse addirittura meno comunicabile dell'espressionismo informale.

E il cubismo con le sue evoluzioni, soprattutto in Picasso, non è meno ermetico dell'*action painting* di Pollock. Dunque, anche i movimenti che di per sé vorrebbero affermare una relazione con il classico, il razionale, l'oggettivo - per esempio l'iperrealismo - lo fanno in modo del tutto soggettivo. Il mondo del soggetto riconosce praticamente come oggettività solo il proprio stato d'animo e questo andamento si rivela sempre più generale, lasciando che l'impulso interiore trovi degli sbocchi ancora più immediati.

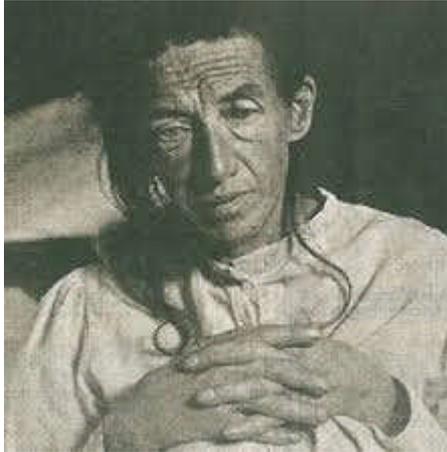
Se nel manifesto surrealista si continuerà a fare appello a un percorso psicologico e psicoanalitico e l'arte diventerà quasi una terapia di liberazione dalle angosce e dagli incubi di cui il *soggetto* è popolato, nella pittura di Georges Mathieu la mano dell'artista diventa quasi un sismografo, il pittore utilizza direttamente il tubo del colore, superando l'uso del pennello o della spatola, proprio per poter esportare sulla tela, con più radicale immediatezza, la percezione di sé.

Ma se la bellezza rappresenta il *vero* idealizzato, allora oggi non si può nascondere la preoccupazione di fronte a ciò che l'arte contemporanea esprime.

La scomposizione, la rottura, lo squilibrio, l'isolamento delle parti sono innegabilmente il linguaggio consolidato e acquisito in molte correnti dell'arte di oggi. E parlare della bellezza all'interno di un tale ambito è più o meno come parlare di solidarietà all'interno di un mondo pervaso da un assoluto individualismo, dove ognuno è interessato al proprio benessere. L'arte contemporanea voleva essere una piena affermazione della libertà del soggetto, ma ciò che annuncia è di fatto la fine tragica dell'arte.

## LO SPETTRO DELL'ALZHEIMER

Anna Valerio



Non è, come siamo propensi a credere, soltanto una patologia senile infatti può colpire anche soggetti giovani, addirittura non ancora cinquantenni. L'Alzheimer si può manifestare, infatti, anche in una forma estremamente precoce qualora sia presente l'alterazione di un certo singolo gene che, nella popolazione della cittadina di Yarumal, in Colombia, mostra una diffusione relativamente elevata. Lì ci sono famiglie nelle quali ad essere colpiti sono padre e il 75% dei figli. Una tragedia di proporzioni

titaniche se si considera che l'accudimento di questo tipo di pazienti è in assoluto tra i più gravosi per coloro che, nella famiglia, sono indenni dalla malattia. Per noi, che questa vicenda la osserviamo da lontano, casi drammatici come questi sono fondamentali per studiare le radici e gli sviluppi di una patologia che oggi colpisce 36 milioni di persone e per la quale non ci sono, a tutt'oggi, cure.

Quello che si osserva nel morbo di Alzheimer è una complessa serie di fenomeni che cercherò di semplificare. E' una patologia nella quale si ha una diffusa distruzione dei neuroni causata per lo più dalla proteina *beta-amiloide* che, depositandosi negli spazi extracellulari neuronali, agisce come una sorta di collante, portando alla formazione di *placche amiloidi* - ammassi neurofibrillari - e di angiopatia (danno vascolare). La modificazione degenerativa è legata ad un alterato metabolismo della APP (*Amyloid precursor protein*) ovvero Proteina Progenitrice dell'Amiloide che viene degradata nella fase di trasporto dalla sede di produzione, il citoplasma, alla sede di funzione sulla superficie cellulare. Ne sono coinvolti tre enzimi proteolitici che operano tagli della proteina: dapprima le  $\alpha$ -*secretasi* e le  $\beta$ -*secretasi* e successivamente la  $\gamma$ -*secretasi*. In condizioni normali, nei soggetti sani il processo di degradazione della APP sembra essere operato principalmente dalla  $\alpha$ -*secretasi* quindi, attraverso due tagli successivi operati prima dall' $\alpha$ -*secretasi* e poi dalla  $\gamma$ -*secretasi*, viene prodotto un peptide innocuo chiamato p3. Al contrario, in quello che è noto come *pathway amiloidogenico*, la  $\beta$ -*secretasi* provoca una rottura differente che, in seguito al successivo taglio da parte della  $\gamma$ -*secretasi*, porta alla produzione di due peptidi di 40 e 42 aminoacidi, chiamati beta-amiloide (A $\beta$  1-40 e A $\beta$  1-42). Il secondo (A $\beta$  1-42) è considerato il più tossico a livello neuronale. Nei soggetti malati, ancora non si sa perché, l'enzima che prevale è la  $\beta$ -*secretasi* con conseguente larga produzione di proteina beta-amiloide che non ha le caratteristiche biologiche della forma naturale ma un anomalo specifico effetto tossico sul neurone. Questo risulta essere un aspetto atipico per una patologia amiloide in cui generalmente il danno è mediato da aspetti citolesivi e compressivi dati dal deposito fibrillare stesso, ma dove il frammento amiloide è generalmente inerte da un punto di vista fisiopatologico.



Alla morte del neurone (dovuta, nelle prime fasi, all'effetto tossico di cui sopra) i frammenti amiloidi del citoplasma vengono liberati nello spazio extracellulare dove tendono a depositarsi in aggregati fibrillari insolubili via via sempre più grandi, appunto le cosiddette *placche amiloidi*. Tali placche a loro volta innescano un processo reattivo infiammatorio mediato da *astrociti* e *microglia*, attivando una risposta immunitaria con il richiamare macrofagi e neutrofili, i quali produrranno citochine, interleuchine e TNF-alfa che danneggiano irreversibilmente i neuroni. Certo un meccanismo complesso e articolato.

L'altra molecola chiamata in causa è l'*acetilcolina*, un neurotrasmettitore fondamentale per la comunicazione tra neuroni e quindi per la memoria e ogni altra facoltà intellettuale i cui livelli, nel morbo, sono ridotti così che si rallenta o si impedisce la trasmissione nervosa. La conseguenza di queste modificazioni cerebrali è l'incapacità di trasmettere gli impulsi nervosi, quindi ancora neurodegenerazione e conseguente atrofia progressiva corticale del cervello nel suo complesso con appiattimento delle circonvoluzioni e allargamento dei solchi. Naturalmente i più colpiti da questo processo sono i neuroni colinergici, quelli quindi che rispondono all'acetilcolina e specialmente quelli delle aree corticali, sottocorticali e, tra queste ultime, le aree dell'*ippocampo*, proprio nel cuore del nostro cervello, che è una struttura encefalica che svolge un ruolo fondamentale nell'apprendimento e nei processi di memorizzazione; perciò la distruzione dei neuroni di queste zone è ritenuta essere in questi pazienti la causa principale del deficit di memoria ingravescente, della perdita del senso di orientamento nello spazio e nel tempo, della difficoltà con il linguaggio, la scarsa o assente cura di sé, confusione, depressione, ansia.

Il cammino della scienza per contrastare questo morbo devastante si è, negli ultimi tempi, orientato alla verifica se vi sia la possibilità di bloccare il manifestarsi della malattia somministrando farmaci addirittura anni prima della comparsa dei sintomi. È per questo che comunità come quelle di Yarumal, dove la prevalenza della patologia è molto elevata, sono attivamente studiate. I farmaci sono anticorpi contro la proteina beta-amiloide che dovrebbero contrastare, in soggetti che per ragioni genetiche hanno il 50% di probabilità di manifestare la forma precoce, la formazione delle placche degenerative. L'intervento anticipato si propone di contrastare la formazione della proteina incriminata prima che il danno sia troppo avanzato; infatti si crede che oggi lo scarso successo della terapia sia causato proprio dalla sua somministrazione tardiva, quando cioè il danno è già grave. C'è da dire che in coloro che sono portatori del gene, i segni precoci della malattia si manifestano anche 25 anni prima dei sintomi, quando ancora la patologia non c'è.

E fu proprio una forma precoce in una donna di 51 anni ad essere descritta per la prima volta nel 1906 dallo psichiatra e neuropatologo tedesco Alois Alzheimer. Egli, avvalendosi della collaborazione importantissima e insostituibile di un brillante neurologo italiano, Gaetano Perusini, che aveva studiato altri casi simili approfondendoli sia dal punto di vista clinico che patologico, poté confermare le

sue prime impressioni e pubblicare, a proprio esclusivo nome, nel 1910 sulla rivista *Histologische und histopathologische Arbeiten uber die Grosshirnrinde* il lavoro scientifico che gli garantì l'immortalità nella Medicina e lo consegnò alla Storia come scopritore di quel morbo di Alzheimer che più correttamente si sarebbe dovuto chiamare Alzheimer-Perusini. Cento anni dopo nel mondo si contavano 26,6 milioni di malati e la stima è destinata a crescere con l'aumento della speranza di vita della popolazione. Oggi è ritenuta una delle patologie del mondo a più grave impatto sociale non solo per la sua crescente diffusione, ma anche per la limitata e comunque non risolutiva efficacia delle terapie disponibili e, non da ultimo, per le enormi risorse necessarie per la sua gestione.

Uno dei problemi che ne fa una patologia ad esordio subdolo è che le fasi iniziali della malattia sono difficili da diagnosticare perchè i suoi primi sintomi e segni sono facilmente imputabili a problematiche legate all'età o a manifestazioni di stress. Nei primi stadi, il sintomo più comune è l'incapacità di acquisire nuovi ricordi e la difficoltà nel ricordare eventi osservati di recente. Poi possono manifestarsi crescenti difficoltà nella produzione del linguaggio, con incapacità nella definizione di nomi di persone od oggetti e frustranti tentativi di "trovare le parole", seguiti poi, nelle fasi più avanzate, da disorganizzazione nella produzione di frasi e uso sovente scorretto del linguaggio (confusione sui significati delle parole, ecc.). Procedendo, il quadro clinico si aggrava con confusione, sbalzi di umore, irritabilità, aggressività, difficoltà nel linguaggio, perdita della memoria a lungo termine e progressive disfunzioni sensoriali. E' a questo punto dell'iter che la diagnosi viene di solito confermata tramite specifiche valutazioni comportamentali e test cognitivi, spesso seguiti dall'*imaging* a risonanza magnetica. Vi è una netta prevalenza di donne, si crede per una loro maggiore speranza di vita, ed è oggi la più comune (80-85%) forma demenza al mondo con un'incidenza (cioè il numero di nuovi casi all'anno) in Europa di 2,5 casi ogni 1.000 persone per la fascia di età tra i 65 e i 69 anni; che sale a 9 casi su 1.000 tra i 75 e i 79 anni, e a 40,2 tra gli 85 e gli 89 anni.

Se le terapie oggi disponibili non si sono rivelate efficaci né tantomeno risolutorie, molto si sta cercando di suggerire a livello preventivo con la proposta di modificazioni, laddove sia necessario farlo, degli stili di vita prevedendo varie modalità e forme di stimolazione mentale, esercizio fisico e una dieta equilibrata.

Nel frattempo la ricerca non si lascia intimidire da questa patologia strisciante e gli sforzi sono diretti a individuare nuovi test predittivi quanto più precoci possibili per individuare coloro che sono a rischio di sviluppare il morbo. Recentemente sulla rivista *Nature Medicine* il gruppo coordinato da *Howard Federoff*, neurologo del *Medical Center della Georgetown University (Washington)*, ha pubblicato uno studio sulla messa a punto un nuovo test che permette di predire, con un'accuratezza superiore al 90%, se una persona in salute svilupperà l'Alzheimer o una forma di declino cognitivo lieve entro i 3 anni successivi all'analisi. L'analisi del rischio si basa sulla valutazione dei livelli di 10 diversi tipi di lipidi nel sangue. I ricercatori hanno seguito 525 individui sani di età minima pari a 70 anni per 5 anni durante i quali 74 di essi hanno sviluppato i sintomi dell'Alzheimer o del declino cognitivo lieve amnesico. Nel sangue di 53 di loro sono stati riscontrati livelli di 10 diversi lipidi che, secondo i ricercatori, rivelano ciò che sta accadendo alle membrane dei neuroni di chi sta sviluppando la patologia. Questo non è che un piccolo passo avanti ma è

senz'altro significativo perché "offre una finestra di opportunità durante la quale agire per modificare per tempo la malattia".

Ma fra le cause che contribuiscono all'accumulo delle placche di proteina beta-amiloide tipiche dell'Alzheimer un ruolo non trascurabile potrebbe avere anche l'alimentazione. Secondo quanto pubblicato su *Pnas* da un gruppo di ricercatori dell'*Icahn School of Medicine at Mount Sinai di New York*, l'effetto di una dieta ricca dei cosiddetti prodotti di glicazione avanzata (AGEs), che sono composti che si formano quando le proteine o i grassi alimentari reagiscono con gli zuccheri durante la cottura, compromette le funzioni neurologiche dei topi i quali sviluppano problemi sia a livello motorio che a livello cognitivo e presentano accumulo di proteina beta-amiloide. Gli AGE si depositano nel cervello e ciò è anche associato a una riduzione dei livelli ematici e cerebrali di SIRT<sub>1</sub>, un enzima dall'effetto protettivo nei confronti dei sistemi nervoso, immunitario ed endocrino.

Oltre all'alimentazione, anche il dormire poco e male potrebbe rappresentare un vero fattore di rischio per lo sviluppo dell'Alzheimer. Ci sarebbero infatti similitudini tra i disturbi del sonno, soprattutto le frequenti interruzioni che riducono la qualità del riposo, e la formazione nei malati di Alzheimer delle placche di beta-amiloide. A dirlo è uno studio della *Johns Hopkins Bloomberg School of Public Health di Baltimora* pubblicato su *Jama Neurology*. Lo studio si basa su scansioni digitali, tramite la PET, del cervello di un gruppo di 70 persone, tra 53 e 91 anni di età, precedentemente sottoposte a un questionario per rivelare il loro rapporto con il sonno, buono o disturbato. Le neuroimmagini dei soggetti con riposo alterato hanno dimostrato molte somiglianze con chi ha avuto una diagnosi di Alzheimer. Era già da tempo nota la relazione tra le due condizioni, infatti disturbi come le apnee del sonno sono stati riscontrati con più frequenza proprio nei malati di Alzheimer che soffrono di problemi con il sonno notturno, ma il loro rapporto di causa ed effetto è ancora misterioso. Gli scienziati non sono tuttora in grado di dire se la presenza di placche negli insonni sia una spia di rischio futuro di Alzheimer. In questo caso la qualità del sonno potrebbe diventare, insieme agli altri esami diagnostici, un fattore predittivo da tenere sotto controllo anche se non si può escludere che sia proprio la mancanza di sonno a provocare un problema di degenerazione cerebrale, accelerando la comparsa di segni che favoriscono la malattia.

Ma in tutto questo ci sono anche buone notizie: scienziati cinesi della *Zhengzhou University* hanno pubblicato uno studio sulla rivista scientifica *Neural regeneration* nel quale si evidenzia un benefico effetto del *resveratrolo*, il polifenolo presente nel vino e nella buccia degli acini d'uva, che, come potente antiossidante, interviene positivamente sulla circolazione sanguigna, contrastando la degenerazione dei vasi sanguigni, proteggendo il cervello dallo stress ossidativo e rivelando effetti sorprendenti su memoria e apprendimento. Secondo i ricercatori, i benefici a livello cerebrale si esplicano a tre livelli: riducendo i livelli di malondialdeide, una spia nel sangue dell'azione dei radicali liberi; favorendo l'azione del glutatione, un ben noto antiossidante, e di un'altra potente molecola anti-age, la superossido dismutasi.

Ma anche l'olio d'oliva fa bene al cervello. A confermarlo è la prima analisi sistematica condotta fino ad oggi e pubblicata su *Epidemiology*, che ha preso in

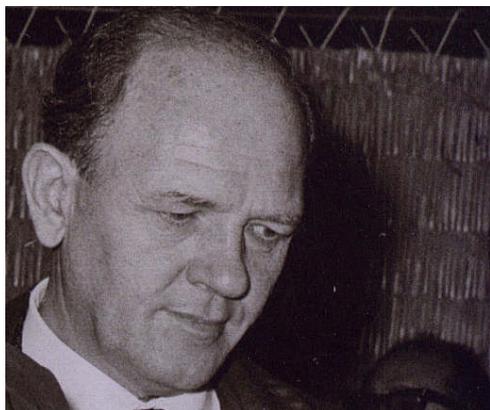
considerazione gli studi disponibili nella letteratura scientifica. Gli autori della *Medical School dell'Università di Exter (Regno Unito)*, attraverso una metanalisi hanno confermato che seguire strettamente i principi della dieta mediterranea aiuta a conservare migliori funzioni cognitive, a rallentare il loro declino e a ridurre il rischio di Alzheimer. E, in particolare, l'olio extravergine parrebbe proprio essere uno scudo contro l'Alzheimer e le altre malattie neurodegenerative, per lo meno nei topi che, alimentati per due mesi con *oleuropeina aglicone*, il principale fenolo presente nell'olio extravergine di oliva, hanno mostrato assenza del deficit cognitivo e comportamentale manifestato invece nel gruppo di topi non trattati. Pare esserci una relazione tra i componenti antiossidanti contenuti nell'olio e la protezione fornita al cervello che avrebbe, come base, una ripulitura costante delle scorie che altrimenti possono accumularsi nella materia grigia.

Ma la notizia più dolce e confortante è che il nostro cervello si manterrebbe più giovane più a lungo grazie a due tazze al giorno di cioccolata calda. La scoperta, pubblicata sulla rivista internazionale *Neurology*, mette in evidenza che nei soggetti a rischio di declino cognitivo il cacao è in grado di aumentare il flusso del sangue al cervello e di migliorare la memoria e la capacità di pensiero. Lo studio è stato condotto alla *Harvard Medical School di Boston (Usa)*, su 60 persone di 73 anni di età media, sane e senza demenza, che per un mese sono state invitate a bere due tazze di cioccolata calda ogni giorno. Tra i partecipanti, diciotto avevano all'inizio dello studio un insufficiente flusso di sangue al cervello: ed è proprio in questi soggetti che al termine dello studio è stato registrato un miglioramento dell'8,3% del flusso sanguigno nelle aree cerebrali deputate a memoria e pensiero e un abbassamento dei tempi nell'esecuzione dei test di memoria, passati da 167 secondi all'inizio dello studio a 116 secondi. Quale è dunque il delizioso segreto? Quale sia la sostanza a fare la differenza è ancora da stabilire: questa volta, infatti, il meccanismo virtuoso non sembrerebbe dipendere dai *flavanoli*, potenti antiossidanti contenuti nel cacao, già conosciuti per i loro effetti benefici su cuore e arterie. La cioccolata somministrata, infatti, era di due tipologie: una era arricchita in *flavanoli*, mentre l'altra ne era impoverita. Eppure gli effetti benefici sono stati registrati con entrambe le tipologie di bevanda: "*Stiamo imparando sempre di più su come funzioni il flusso di sangue nel cervello e sul suo effetto sulla capacità di pensiero*" spiega *Farzaneh Sorond*, primo autore dello studio; "*per completare i loro compiti le diverse aree cerebrali hanno bisogno sia di più energia, sia di un maggior flusso di sangue. Questa relazione, denominata "accoppiamento neurovascolare", può svolgere un ruolo importante nelle malattie come il morbo di Alzheimer*".

Oppure, più semplicemente, il merito va alle piccole-grandi gioie della vita che vanno riscoperte perché ci aiutano ad affrontare il quotidiano con maggiore serenità e gioia rivelandosi utili come e quanto la musicoterapia e l'arteterapia, o gli alti livelli di scolarità e un lavoro intellettuale costante che, è dimostrato, aiutano a sostenere il tono dell'umore e hanno benefici riscontri sia per la stimolazione cognitiva che nel contrastare la neuro degenerazione.

## LA GRANDE ARTE: L'ESPRESSIVISMO DI VITTORIO MORELLO

Luigi la Gloria



La storia di Vittorio Morello ha inizio in un paese nei pressi di Padova, per l'esattezza Villafranca Padovana, dove nasce nel 1909.

La sua spinta all'arte deve aver avuto certamente origine nei suoi pensieri di bambino poiché sceglierà di frequentare l'Istituto d'Arte e poi, senza soluzione di continuità, l'Accademia delle Belle Arti di Venezia.

Grande ammiratore di Mario Sironi, con il quale partecipa all'allestimento del padiglione italiano dell'*Exposition d'Art de Paris* nel 1934, Vittorio si troverà a fare esperienze ai massimi livelli della pittura italiana dell'epoca.

Certamente questo fu un grande esordio, ma forse a lui, uomo dallo spirito libero, non bastava tanto che, dopo queste prime esperienze, si involerà verso quel destino di *pellegrino del mondo* che lo porterà dapprima in Africa, poi in Sud America e su, risalendo il continente, passando per Guatemala e Messico fino in Nord America per tornare brevemente in Italia e poi ripartire ancora per il Messico, paese che porterà sempre nel cuore e che gli ispirerà una fortunata e bellissima linea di opere.

Solo nel 1962 rientrerà a Padova ma subito, da convinto europeista quale era, inizierà una tournée che lo porterà ad esporre nelle maggiori città del vecchio continente riscuotendo un successo che lo innalzerà a fama mondiale. Infine, agli inizi degli anni 70, forse stanco di girare il mondo, darà inizio, nel suo studio di via Dante, a una ricca produzione di opere dedicata alla sua terra: il Veneto.

Ma, quando il ricordo dei lunghi viaggi, quando le potenti suggestioni provate a contatto con popoli e costumi di terre lontane - talvolta dolci come memorie dell'infanzia - gli ritorneranno alla mente egli, con la magia del suo colore, le tramuterà in suggestivi dipinti, a volte talmente evanescenti nella forma da lambire l'astrazione.

La semplificazione delle forme, l'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, l'uso di colori vivaci, intensi e spesso innaturali, l'uso incisivo del colore puro e una netta e marcata linea di contorno sono gli inconfondibili tratti distintivi della pittura del maestro Morello.

Egli, ancora in età giovanile, opera le sue scelte stilistiche aderendo a quelle avanguardie espressioniste che, da una pittura protesa al piacere del senso della sola vista, propria dell'impressionismo, sposta il suo centro di gravità verso una visione più interiorizzata dell'animo. In tal modo giunge alla consapevolezza che l'arte espressiva è lo specchio della sua anima di artista e il suo fine comunicativo.

Ai suoi occhi allora non avrà più importanza, come nell'arte accademica, il soggetto dell'opera ma esclusivamente la forma, il colore, l'immediatezza.

Partendo da suggestioni e stimoli diversi, egli ricerca quel nuovo modo

espressivo fondato sull'autonomia del dipinto. Il rapporto con la realtà visibile non è più naturalistico, poiché egli intende la natura solo come repertorio di segni al quale attingere per una libera trascrizione del suo sentire e del suo vedere.

Egli si confronta con l'arte del suo tempo e certamente il Sironi della prima avanguardia ha su di lui una qualche influenza che si intravede nelle sue primissime opere, ma ben presto Vittorio Morello trova e definisce la sua propria forma espressiva codificata in quel suo inconfondibile cromatismo.

Vittorio Morello supera con grande disinvoltura l'equivoco che legava la concezione dell'arte all'imitazione naturalistica della realtà e delle cose ma fa ancora di più: in tempi ottenebrati dall'oppressione di regime, non solo oltrepassa intellettualmente la pittura tradizionale, ma arriva ad usare i colori primari in funzione decisamente antinaturalistica; ... quelle figure umane, dipinte nel fecondo periodo africano, distorte nelle forme ma essenziali e straordinarie nell'espressione; ... quegli alberi viola dei suoi paesaggi, accostati liberamente ed arbitrariamente secondo una coerenza insita esclusivamente nell'armonia della sua composizione...

Non si cura della prospettiva e realizza il senso della profondità grazie alla visione di scorcio su un piano unico e al contrasto cromatico.

Insomma, quello che conta davvero per il maestro Morello non sono la definizione formale dell'opera, il chiaro-scuro o la prospettiva, ma soltanto l'immediatezza, la poesia e le suggestioni che riesce ad esprimere nella semplificazione delle forme e nel colore che, come abbiamo detto, rende inconfondibile la sua pittura.

### Ricordi africani



In queste opere, che potremmo definire *Reminiscenze Africane*, il Maestro fissa alla tela, come istantanee, ricordi emersi da un remoto luogo della sua memoria dove custodisce quelle intime nostalgie che il tempo ha reso evanescenti come il colore delle fiabe. Egli, in questa serie di dipinti, trasfigura il ricordo in immagine, tratteggia personaggi e sfondi, introducendoli in un progetto pittorico nel quale domina una staticità quasi irreali, sospesa in una dimensione unicamente mentale nella quale, successivamente, il Maestro affranca l'immaginazione dal ricordo.

La stupenda originalità cromatica dell'insieme, benché appaia surreale nella sua elaborazione, risulta perfetta alla vista.

Anche le espressioni che il Maestro abbozza sui visi dei soggetti sono racchiuse nella medesima staticità.

Nelle due maternità che potete ammirare, realizzate in differenti atteggiamenti, il Maestro esprime in tutta la sua bellezza, con il solo linguaggio del colore, il gesto creativo che lega indissolubilmente la natura umana alla vita.

Mentre quel senso di ineluttabilità che Morello assegna alle espressioni di tutte le figure femminili è forse il punto di congiunzione tra la realtà e l'evanescenza del sogno custodito nella memoria.

La luce di un sole, suggerito a volte da scorci di orizzonte, a volte soltanto dalle tonalità accese o attenuate di un colore, come a rappresentarne il crepuscolo, scorre lungo una scia cromatica che lambisce una sorta di misticismo nel quale Morello fissa alla tela storia, vita e pensiero di un popolo con il quale ha condiviso anni importanti della sua vita.

In questa trasfigurazione del reale, Morello rivolge sempre lo sguardo nella profondità delle cose per coglierne la verità tralasciando, anzi talvolta addirittura estraniandosi, dai vincoli formali ed esteriori e affidando all'immaginazione e al colore emozioni e sentimenti.

### Il Paesaggio



Innanzitutto è importante premettere che i paesaggi di Morello sono tutti risolti sul piano della bidimensionalità, offrendo in sacrificio al colore sia la profondità, sia la definizione dei dettagli. Il suo cromatismo, e questo comunque vale per tutta la sua pittura, è certamente quanto di più intenso ed eloquente si possa esprimere in un'opera figurativa. Infatti la soggettiva percezione della natura, la cui intensità è pari solo alla potenza del colore, interagisce con l'intima sensibilità dell'osservatore, qualunque siano le sue preferenze o il suo giudizio sull'opera. Pertanto, al di là di qualsivoglia dibattito sulla natura stilistica ed accademica del Maestro Morello, è imperativo approfondire l'aspetto cruciale della sua pittura: la sua personale teoria del colore. Egli, in un determinato momento, al pari di grandi artisti come Matisse, Cézanne e Gauguin comprende quale rilevanza assuma il colore nella sfera dell'espressione e, essendo uomo di chiara intelligenza, inizia un cammino di ricerca per definire un modello cromatico idoneo a trasmettere all'osservatore l'interiorità del suo pensiero. Darà in tal modo, nel tempo, una connotazione così intimamente personale al colore che non gli sarà più necessario firmare le sue opere.

Ancora una volta, per quanto possa apparire sorprendente, Morello, anche nei suoi paesaggi, non dipinge solo quello che appare ai suoi occhi, ma ciò che prova nel momento creativo. Per lui interpretare la natura in termini cromatici è un'esperienza estatica e mistica che affonda le sue radici anche nella spiritualità della religione.

Le sue creazioni oscillano incessantemente su differenti piani cromatici, ognuno armonizzato intorno a un determinato momento emozionale o emotivo. Dunque si può dire che colore ed emozione, nel paesaggio di Morello, sono legati da uno stretto vincolo paradigmatico.

### Ville Venete



In queste particolarissime rappresentazioni, Vittorio Morello con il suo inconfondibile tratto pittorico, inizia una personale campagna di denuncia sulla condizione di abbandono nel quale versavano allora, negli anni '60-'70, questi gioielli dell'architettura veneta.

Queste opere pittoriche, prodotte in circa sessanta esemplari, raffigurano quasi tutte le ville presenti nel territorio e, al di là del grande valore artistico, sono la testimonianza del suo impegno pubblico e un magnifico esempio di come un grande Maestro, attraverso la voce della sua arte, possa lanciare un appassionato grido di allarme contro il degrado dei patrimoni artistici dell'umanità.

Oltre al valore storico di testimonianza, queste incantevoli opere sono espressione della massima maturità artistica del Maestro, il suo canto del cigno, dove la bellezza trasfusa nel colore, trionfa sulla morte.

Morello, con questa sua conclusiva tematica, si congeda dal mondo con un gesto artistico che diverrà emblema della sua pittura.

La suggestiva espressione racchiusa in questi ultimi dipinti costituisce il momento decisivo del passaggio dalla ricerca di un'armonia delle tonalità a un'armonia della luce, la quale, come egli stesso diceva, si genera proprio attraverso relazioni di colore.

L'evoluzione, in questo suo nuovo modello dell'armonia, si precisa a partire dal momento in cui i toni si esprimono gli uni attraverso gli altri e la loro somma diviene un insieme assoluto di luce pura.

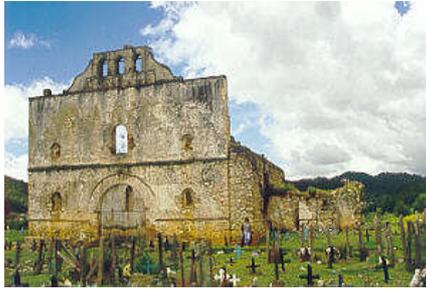
Una luce fisica che Morello converte, poi, in rivelazione interiore.

In questo ulteriore passo verso il suo ultimo rinnovamento, Morello trasforma dunque il colore in luce, creando una sorta di nuova materia luminosa sulla quale traspone, attraverso una lotta, talvolta tormentosa e appassionata, il

suo genio creativo. E, quando quella luminosità giunge al suo apogeo e diviene, come in queste incantevoli rappresentazioni del suo pensiero critico, espressione del magico interludio fra buio e luce, l'opera partorita raggiunge un'intensità che soltanto la vera opera d'arte è in grado di offrire.

## SAN JUAN DE CHAMULA: UN'ESPERIENZA MISTICA SUI GENERIS

Anna Valerio



L'ultimo tratto del percorso verso S. Juan de Chamula è sterrato, davvero inconsueto per lo standard delle strade messicane e ci obbliga a una gimkana per evitare le grosse buche, fortunatamente prive di fango data la stagione secca. Forse è il primo ma significativo segnale dato agli stranieri dalla gente di questo villaggio *tzotzil*. La

sensazione che se ne ricava è quella di entrare abusivamente in un territorio altrui.

Arriviamo in paese da una zona lievemente sopraelevata dalla quale si ha una panoramica completa della vecchia chiesa, quasi completamente distrutta da un incendio, e del cimitero tutto intorno. Le tombe sono semplicemente scavate nel terreno e ogni salma viene collocata sopra le precedenti in quanto ogni spazio è in realtà la *tomba di famiglia* per cui i morti sono posti l'uno sopra l'altro, intervallati solo da nuda terra: per questo la zona è tutto un susseguirsi di monticoli sovrastati da croci in legno verdi o azzurre, anche più d'una per ogni tomba. E al di sopra di tutto strati di aghi di pino, segno di purezza. La *croce maya* non è in realtà un simbolo cattolico ma un antico uso locale che sta a indicare i cinque punti cardinali (N, E, S, O e al centro il 5° punto cardinale dato dal luogo dove ci si trova). La tradizione la vuole legata spiritualmente e per la sua forma all'albero sacro *ceiba*, che, con le sue radici nelle 4 direzioni e la sua altezza, sosteneva i 13 mondi ultraterreni.

Proseguiamo verso una piazza, il "centro" del paese, quello che i chamulani sentono probabilmente meno intimo, data l'affluenza del turismo. Qui molti di loro si organizzano vendendo oggetti di legno o di stoffa ricamati dai mille splendidi colori accostati tra loro come solo queste genti sanno fare. Lungo la strada ci viene incontro un giovane che barcolla vistosamente; è vestito all'occidentale, quindi deve essere ricco, ed è completamente ubriaco di *posh*, una bevanda alcolica (circa 35°) distillata dal mais, liquorosa che qui viene utilizzata abitualmente per *portare gioia nel cuore*. Secondo la tradizione medica maya, scaccia gli spiriti maligni.

A S. Juan de Chamula i medici sono i *curanderos* che sanano i mali dello spirito; tutti loro hanno scoperto di possedere il dono durante la pubertà quando hanno sentito un forte calore emanare dall'interno del loro corpo: il segnale che hanno la dote di guarire. E' allora che si sono affiancati ai vecchi sciamani per imparare l'uso delle erbe. Non è loro consuetudine farsi pagare ma accettano doni di qualsiasi natura. Loro sanno riconoscere se una persona è malata e in questo caso la portano in chiesa davanti al santo al quale sono devoti, ripuliscono il pavimento ricoperto dagli aghi di pino, accendono candeline di varie misure e di vari colori, prendono tra le mani il polso del malato per capire se è *malato di paura*, di *stregoneria* o di *perdita dell'anima*.

Quelle che curano sono tutte malattie dello spirito: la paura è quella che noi

chiamiamo depressione; il soffrire per stregoneria è il malocchio (lanciato da quei rari stregoni malvagi che si fanno pagare per fare del male); la perdita dell'anima è la più grave e si verifica quando muore il *NAGUAL* o *NAHUAL* del paziente (il suo omonimo animale). Nella mitologia mesoamericana il Nahual è lo spirito buono, simile a un angelo guardiano, che si manifesta generalmente sotto forma di animale. Ogni persona (e anche ogni divinità come ad esempio il dio della guerra Huitzilopochtli/colibrì e Quetzalcoatl/serpente piumato) ha un proprio Nahual che lo segue e lo protegge.

A seconda del giorno di nascita dell'antico calendario divinatorio, ad ogni persona è assegnato un differente nahual. In generale gli individui non raccontano agli altri dei loro nahual, a meno che con loro non abbiano una stretta relazione. Nessuno sa quando il nahual muore, solo lo stregone. Quando questo accade il *curandero* rassicura il malato, normalmente gli passa un uovo di gallina lungo tutto il corpo per togliere il male che in tal modo è trasferito all'uovo, poi entrambi bevono *posh* che viene offerto anche al santo e il paziente ci beve insieme una bibita gassata per poter più facilmente eruttare e in tal modo far uscire dal suo corpo il male. A volte il problema è più grave e allora si sacrifica una gallina che viene anch'essa fatta passare sul corpo del malato per poi venir uccisa e messa in un sacco nero che poi viene sepolto. Naturalmente non verrà assolutamente mangiata perché ha assorbito tutto il male del paziente.

Le preghiere recitate dal curandero hanno un ruolo importantissimo, così come il fumo prodotto dal bruciare degli incensi che è cibo per gli spiriti. Le candele hanno uno scopo particolare: impediscono che al paziente venga fatto del male e hanno lo scopo di liberare il suo spirito. Durante le cerimonie devono essere consumate totalmente. I diversi colori hanno significati differenti: il bianco viene utilizzato per sanare la Madre terra, il verde per liberarsi da una grave malattia, il nero per far perdere l'orientamento al maligno e il rosso per fare recuperare le energie. Durante la cerimonia può essere usato qualsiasi tipo di fiore oltre naturalmente al *posh* che allontana gli spiriti maligni. Ma il *curandero* è anche medico del polso, una sorta di semeiotico molto abile, è ostetrico e erborista con una conoscenza molto vasta dei rimedi offerti dalla natura.

La piazza antistante la piccola Chiesa di San Juan Chamula è gremita dalle bancarelle del mercato settimanale. Donne dalle camice colorate a fitte piegoline e con le gonne a portafoglio di pelo di pecora nera riempiono le ceste coi prodotti appena comprati, mentre i bambini ronzano intorno. Tutti questi colori contrastano col bianco calce della chiesa e il blu di un cielo terso che solo a queste altitudini ha queste sfumature. I colori sono accesi e il sole agli oltre 2000 metri fa sentire il suo calore crudo sulla pelle. La comunità di etnia tzotzil è riuscita a mantenere quasi inalterate nel tempo le proprie tradizioni, soprattutto le pratiche religiose, adattandole alla contemporaneità ma senza perderne la radice. In questo piccolo paese poverissimo dove le case hanno i muri scrostati e i tetti di latta, in occasione delle celebrazioni, soprattutto il giorno del Patrono, si raccolgono nella chiesa cinquecentesca dedicata a San Giovanni Battista tutti i circa 80.000 membri provenienti dai villaggi circostanti.



La chiesa è l'unica di S. Juan ed è decorata nella facciata di verde su sfondo bianco. Si accede dal grande portone centrale solo dopo esser stati ammoniti a non scattare fotografie all'interno, perché, secondo il loro credo, così facendo si catturerebbe l'anima delle persone. Non è folklore, è un divieto perentorio che è bene non violare

perché la religione di questa gente unisce con lo stesso fervore la ritualità cattolica a quella pagana, e tutti sono pronti a riservare un trattamento punitivo verso i trasgressori, perciò è bene limitarsi a catturare con gli occhi la particolarità del luogo, della gente, dell'atmosfera. Appena entrata provo una sensazione di stordimento: rimango disorientata malgrado abbia già avuto informazioni a riguardo attraverso letture. Il pavimento è quasi per intero ricoperto da aghi di pino, per simboleggiare la fertilità della Madre Terra, e da mozziconi di candele per lo più disposte in circolo, sparse un po' ovunque, a segnare i riti già eseguiti o in via di esaurimento. Un forte odore di chiuso e di cera fusa satura l'aria. La superficie su cui muoversi è ridotta e il rischio di calpestare qualche piccolo altare improvvisato è reale, oltre che pericoloso. Diverse donne tengono legati a sé i loro bambini con il *rebozo*, lo scialle azzurro usato per qualunque esigenza. Alcune allattano. E' difficile dare l'età a questa gente, anche i bambini sembrano già grandi, sproporzionati dentro corpicini minuti. Sono i loro occhi che colpiscono, così profondi, lontani, che esprimono tutta l'ineluttabilità del peso della storia vissuta da questo popolo un tempo felice che, per una sorte che nessuno dei loro dei ha saputo scongiurare, si sono risvegliati schiavi via via di uomini non diversi da loro se non nel cuore.

Lungo i lati dell'unica navata sono addossate alle pareti statue di santi, ognuno dentro una vetrinetta per proteggerli dalle ire di quei fedeli che non fossero esauditi nelle loro preghiere. Sono adornati con specchi appesi qua e là (simbolo di purezza o per allontanare il malocchio?) e sono ricoperti da mantelli ricamati, anche più d'uno, tanto che i segni iconografici di riconoscimento non si possono vedere, così non possono essere distinti tra loro. Gli aghi di pino di cui è ricoperto il pavimento servono a purificare l'ambiente e ci sono fiori ovunque e candele (gialle e bianche) accese davanti ad ogni santo. L'altare centrale è dedicato a S. Giovanni Battista e sulla sua destra c'è la statua di S. Giovanni minore.

Le persone siedono sul pavimento, alla ricerca di un contatto diretto con la Natura, a piccoli nuclei familiari spesso anche con un bambino tra loro. Al centro una gallina; il curandero o la curandera (molto più frequentemente) in una veste nera, investito/a di un ruolo religioso, officia il rito: vengono accese le candele mentre iniziano incomprensibili litanie, pronunciate a più voci e in tempi diversi, che creano un inquietante brusio di fondo. Ci accade di vedere il sacrificio di una gallina e una madre con un bimbo davvero piccolo in braccio al quale fa bere il *posh*. Osservo in silenzio, pare che nessuno badi a noi qui, ma non me la sento di trattenermi troppo, per una sorta di pudore. Il curandero modula la sua voce che a poco a poco si alza fino a trasformarsi in un grido inquietante, mentre la gallina viene sacrificata e subito rinchiusa in un sacco nero. La donna davanti a lui è in ginocchio e sembra quasi in trance. Una

semplicità liturgica e primitiva che lascia poco spazio all'immaginazione, che colpisce per la sua singolarità e alla quale la comunità resta strenuamente attaccata con orgoglio. Tradizioni antiche e perse nel tempo, che hanno mescolato l'ancestrale con il nuovo senza perdere la propria identità di fondo. Fra le mura di questa chiesa stile spagnolo, esternamente allegra e festosa nei suoi disegni ornamentali verde acceso, gli indigeni invocano un Cristo a noi sconosciuto. La chiesa è consacrata ma non come rito cattolico. I chamulani non vengono qui ad ascoltare la messa, non esiste la figura del prete, ognuno prega o piange secondo un suo proprio modo. I bambini più grandi si rincantucciano nelle zone più buie, forse non capiscono cosa succede o forse sì perché è un rito antico che fa parte del loro DNA. Fasci di luce entrano dalle finestre ma non è molto il chiarore che si aggiunge a quello soffuso delle candele. A un certo punto si fa strada un gruppo di persone che stanno tutte intorno a un uomo importante, non capisco se è un curandero speciale o un *major domo*, che indossa un *chamarro* bianco, un poncho legato in vita da una cintura di cuoio colorata. Lo accompagnano dei musicisti che suonando una fisarmonica, un tamburo e due chitarre. La musica è simile a una nenia che potrebbe essere una preghiera cadenzata con ritmi precisi, scanditi dal tirare un grande respiro ad ogni ripresa. Ci viene detto che sono lì per il ringraziamento dopo essere stati purificati con il Rito mistico di Chamula. Mi sento in imbarazzo a rimanere ancora e cerco di farmi strada tra le persone sedute a terra per uscire. Sulla sinistra c'è il fonte battesimale: infatti il battesimo è l'unico sacramento riconosciuto da questa comunità. E' un rito collettivo e si celebra i primi di gennaio o i primi di febbraio. Si uniscono tutti e chiamano il vescovo che dà l'autorizzazione al prete che battezza con l'acqua così come S. Giovanni Battista. I chamulani sono talmente poveri e hanno talmente bisogno del turista da accettare, anche se assolutamente di mala voglia, la sua intrusione in chiesa: il loro luogo più sacro dove forse riescono a trovare la forza per sopravvivere alla loro miseria e dove cercano la speranza.

Fuori della chiesa una donna sciamano mi chiede se voglio essere guarita. Sono tentata perché mi domando che cosa avrò visto da indurla a fermare solo me, unica, con tutti i turisti che ci sono. Vorrei provare ma mi si fa segno di andare. Rimango però scossa e adesso, ricordando l'evento, lo sono ancora di più.

## L'INCANTO DELL'AFFRESCO. CAPOLAVORI STRAPPATI DA POMPEI A GIOTTO, DA CORREGGIO A TIEPOLO



**Ravenna- Museo della città- 16 febbraio - 15 giugno 2014**

In mostra a Ravenna il *Putto* di Veronese dei Musei Civici. La vicenda degli affreschi di Villa Soranzo al centro di una grande mostra MAR di RAVENNA. Il conte Balbi riuscì a salvare ben 156 affreschi oggi in buona parte dispersi.

Vicenza è protagonista della grande mostra "L'Incanto dell'affresco" in corso al Museo d'Arte della Città di Ravenna. L'esposizione, curata da Claudio Spadoni e Luca Ciancabilla documenta, per la prima volta, la storia degli stacchi e degli strappi di affreschi, da Ercolano e Pompei ai tempi recenti. In questa epopea che vede protagonisti esperti d'arte dell'arte ma anche dei veri e propri predatori, a Treville, frazione di Castelfranco Veneto, si concretizzò uno dei più imponenti interventi di stacco di affreschi che la storia ricordi, quella operata sulle pareti di villa Soranzo affrescate da Paolo Veronese, dallo Zelotti e da Anselmo Canneri. E di quell'incredibile intervento è testimonianza il bellissimo "Putto" patrimonio dei Civici Musei di Vicenza, non a caso esposto nella mostra ravennate. Ad effettuare quello storico "stacco" fu il conte Filippo Balbi tra il 1816 e il 1817. La grande villa era in abbandono e destinata ad essere abbattuta. Il Balbi, che era studioso di chimica e di meccanica, mise a punto un suo procedimento per staccare gli affreschi da muri e riportarli su tela. Prima di allora l'impresa era stata tentata a Roma e in altri casi ma solo per superfici molto piccole. Grazie alla tecnica da lui stesso messa a punto e che gli valse una medaglia d'oro da parte delle autorità del tempo, il conte riuscì a strappare ben 156 porzioni, più o meno estese di affreschi. Una impresa che per l'epoca era poco meno che ciclopica. Per ospitare queste meraviglie egli fece costruire un palazzetto accanto alla sua villa e, ricordano le cronache dell'epoca, queste opere attiravano gli sguardi e la meraviglia di tutti. Poi cominciò la diaspora, con la cessione o vendita dei singoli pezzi in tutta Europa, contesi dai collezionisti. Il Balbi ne donò un gruppo al Duomo di Castelfranco, dove sono ancora ospitati, altri finirono nei musei di Vicenza, Bassano, molti altri furono trasportati a Londra e lì ceduti. Le ricerche ancora in corso hanno consentito di localizzare solo una parte di queste "meraviglie", tra l'Italia e il resto d'Europa, compreso il museo di Budapest. Di molte altre non si sa ancora nulla. Due dei 156 "strappi" del Veronese sono al centro della grande mostra di Ravenna. L'uno è appunto quello del Museo Civico di Vicenza, il secondo è patrimonio del Duomo di Castelfranco. Testimoniano una grande impresa e, purtroppo, anche una incredibile diaspora.

## NUOVO MUSEO DELLA MODA E DELLE ARTI APPLICATE



Gorizia, Musei Provinciali di Borgo Castello, aprile 2014

A Gorizia, il Museo della Moda e delle Arti Applicate, tra i più importanti del settore in Europa, grazie ai fondi del progetto europeo Open Museums, riapre i battenti ad aprile con un allestimento ampliato, completamente rinnovato ed innovativo. La cifra che i curatori hanno scelto per questo nuovo allestimento è precisa: dare al visitatore la sensazione di immergersi nella vita e nell'atmosfera degli anni, meglio dei secoli, di cui gli abiti qui esposti sono elegante testimonianza. Il progetto scientifico del rinnovato Museo della Moda e delle Arti Applicate è curato da Raffaella Sgubin, storica del costume e Sovrintendente ai Musei Provinciali di Gorizia, e vede la collaborazione scientifica di Roberta Orsi Landini e Thessa Schoenholzer Nichols, eminenti studiose internazionalmente note nel campo della storia del tessile e del costume. Il progetto di allestimento è opera dell'arch. Lorenzo Greppi, autore di numerosi allestimenti museali, mentre la realizzazione si deve alle ditte DOC di Potenza e HGV di San Severo per la parte multimediale. Le nuove grandi sale sono concepite come vere e proprie scenografie teatrali, cui il visitatore confluisce dopo aver ammirato, come su vetrine di negozi posti lungo le strade di una qualsiasi, bella città mitteleuropea d'un tempo, i complementi di quegli abiti, l'intimo, le calzature, gli accessori, i cappellini e così via. Nelle nuove sale si entra idealmente in un teatro, con tanto di palcoscenici e palchi. La suggestione è amplificata dalla presenza, in una saletta attigua, di un autentico palco teatrale, cimelio dell'antico Teatro di Società di Gorizia, e di diverse memorabilia, quali strumenti musicali, cartelloni, fotografie e varie curiosità. Data l'ambientazione teatrale, i pezzi esposti sono tutti abiti da sera, appartenenti ad un arco cronologico che va dalla fine del Settecento agli anni Venti del Novecento: quale filo conduttore è stato infatti scelto il tema dell'"ornamento scintillante". Filati metallici, paillettes, perline di vetro, canutiglie e strass fanno rilucere le toilettes da sera di bagliori preziosi. Tra i pezzi esposti si segnalano alcune eccellenze, tra cui lo spettacolare abito Neoclassico realizzato in un raro tipo di tulle di seta ricamato in ciniglia e paillettes d'argento, con applicazioni di crespo di seta lilla, e due abiti degli anni Venti del Novecento provenienti da Vienna e appartenuti a Margaret Stonborough Wittgenstein (1882-1958). Sorella del filosofo

Ludwig Wittgenstein, Margaret era stata ritratta da Gustav Klimt in uno dei suoi più celebri ritratti: correva l'anno 1905 e la veste bianca e vaporosa che indossava era il suo abito da sposa. Databili a due decenni più tardi, gli abiti di Margaret entrati nelle collezioni del Museo della Moda e delle Arti Applicate di Gorizia si caratterizzano per l'uso di colori molto decisi. L'uno è in crespato di seta verde smeraldo ricamato con canutiglie dorate a formare vistose infiorescenze astratte simili a girasoli, l'altro, confezionato dalla celebre maison parigina Callot Soeurs, è in raso di seta nero ricamato con motivi di rosoni in perline di vetro turchese e filati metallici ramati. Altre novità dell'allestimento consistono nell'introduzione nel percorso espositivo di uno spazio dedicato ai cappellini da donna tra Otto e Novecento e di uno dedicato alla moda infantile. Nella ricostruzione di una merceria sono stati introdotti dei rotoli di tessuti, naturalmente contemporanei, ma di tipologie in uso anche nei secoli precedenti, per consentire ai visitatori di compiere delle esperienze tattili. Una sala multimediale consentirà di avere accesso ad un ricco repertorio di schede di capi, ornamenti ed accessori presenti nelle collezioni del Museo della Moda, insieme a documentazione fotografica e video. La sala sarà dedicata all'attrice Nora Gregor (1901-1949) che, nata a Gorizia, divenne una stella del prestigioso Burgtheater di Vienna. Alternò il teatro al cinema, prima a Hollywood e poi a Parigi dove girò con Jean Renoir il film *La règle du jeu* (La regola del gioco), pietra miliare della storia del cinema. L'introduzione della multimedialità costituisce un fil rouge di questo allestimento museale. Particolare suggestione riveste la sala con la ricostruzione di un Corso cittadino, animata dalla proiezione di immagini Belle Epoque relative a Gorizia, Trieste, Vienna e Parigi. Anche nella sezione dedicata al teatro e all'abbigliamento da sera, la scenografia si avvale di proiezioni di scene tratte da film. A questo grande "focus" scenografico del nuovo museo, si arriva dopo aver ammirato una serie di vetrine tematiche, disposte lungo un percorso che si snoda a partire da una sezione tessile dedicata alla tradizione della seta nel Goriziano tra Sette e Ottocento per poi focalizzare via via l'attenzione sui diversi modi di ornare il tessuto, l'abito e la persona: dai decori tessuti a quelli stampati o ricamati. Dalle applicazioni di cordoncini o nastri per arrivare ai merletti e ai gioielli. Come si è detto, in questa parte del Museo l'allestimento assume la forma di un ideale percorso nelle vie di una cittadina mitteleuropea (è Gorizia, ma potrebbe essere Trieste, Lubiana o Vienna) con le belle vetrine da negozio in legno intagliato da cui i pezzi esposti occhieggiano quasi fossero merci in vendita. L'epoca è quella a cavallo tra fine Otto e inizi Novecento, ma si sconfinava fino agli anni Venti. I pezzi esposti sono abiti Belle Epoque, calzature, cappelli e cappellini, intimo femminile e vari tipi di accessori. I luoghi di provenienza sono Gorizia e Trieste, ma spesso i capi sono stati confezionati altrove: Vienna, Parigi, Praga e Budapest, confermando la natura mitteleuropea delle collezioni del museo goriziano. Alcuni capi, comodati da un privato piemontese, provengono invece da Torino e Milano. E, ancora una volta, da Parigi.

[musei@provincia.gorizia.it](mailto:musei@provincia.gorizia.it) [www.gomuseums.net](http://www.gomuseums.net)

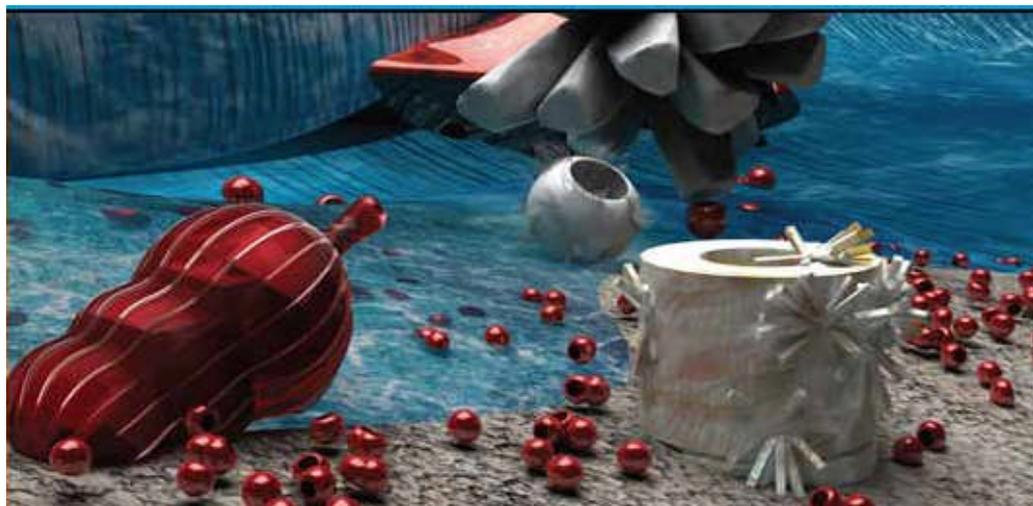
## L'OSSESSIONE NORDICA BÖCKLIN, KLIMT, MUNCH E LA PITTURA ITALIANA



**Rovigo, palazzo Roverella 22 febbraio-22 giugno 2014**

Per la prima volta una grande mostra che documenta quanto i "Nordici", Böcklin, Hodler, Klimt, Klinger, von Stuck, Khnopff e gli Scandinavi di varie tendenze come Zorn, Larsson o addirittura Munch, abbiano influenzato gli italiani, che ne hanno subito il fascino o che ne hanno abbracciato con convinzione ed efficacia le suggestioni. L'arte nordica (scandinava, baltica, scozzese e tedesca più in generale) occupò, infatti, il ruolo di protagonista nelle prime edizioni della Biennale di Venezia (che nasce nel 1895), a fianco dei residui dell'arte pompier e delle manifestazioni dell'ufficialità accademica internazionale, rappresentando un elemento di novità e la vera svolta verso linguaggi e sensibilità moderni e talvolta rivoluzionari. Incise a tal punto che Vittorio Pica, il critico italiano forse più aggiornato e internazionale dell'epoca, ebbe a dire nel 1901 con indubbia efficacia che gli artisti italiani, vecchi e giovani, erano presi da una sorta di ossessione nordica. La mostra seleziona un gruppo di opere fondamentali nel tracciato della scelta 'nordica' delle prime Biennali; tra queste, in particolare, quelle che hanno determinato scelte e linee artistiche e culturali destinate a segnare indelebilmente l'arte italiana del primo Novecento. Il percorso prende il via dal racconto delle prime Biennali e dalla loro evoluzione: da vetrina dell'arte storica e pompier al trionfo del Simbolismo con successiva forte attenzione alle Secessioni di Monaco, Vienna, Darmstadt e alle conseguenze sui vari filoni dell'arte italiana. Il percorso espositivo presterà attenzione al momento svizzero della cultura tedesca – con Böcklin e Hodler – così come ai grandi viennesi e tedeschi – Klimt, Klinger e von Stuck – impegnati tra evocazioni mitologiche e dense interpretazioni simboliste dei miti non meno che della vita e dell'anima della belle époque mitteleuropea. Il paesaggio, nelle sue valenze interiori e in tutte le sue sinfoniche coloriture, l'inquieta e silenziosa natura nordica, gli interni domestici, maschere e ritratti in cui la figura umana, concepita tra tradizione accademica e indagine interiore, si fa carico dei nuovi strumenti di conoscenza e descrizione delle psiche nelle sue molteplici e contraddittorie valenze. Un percorso di enorme fascino, ricco di infinite sfaccettature, frutto di sensibilità diversissime. E proprio per questo seducente e, oggi, ineludibile.

## NATURE MULTIPLE: LE METAMORFOSI DI GIULIANA CUNÉAZ



**Verona, Museo Civico di Storia Naturale  
12 marzo-30 giugno 2014**

Nell'ambito dell'edizione 2014 di Infinitamente, il Festival di scienze e arti a Verona, mercoledì 12 marzo s'inaugura la personale di Giuliana Cunéaz, l'artista che accede al nostro immaginario attraverso il mondo nanomolecolare.

Sono proprio le recenti scoperte scientifiche e l'opportunità di accedere alla parte infinitesimale della materia, gli strumenti utilizzati per creare nature multiple, in perenne metamorfosi, che ampliano la sfera della conoscenza. "Utilizzando le immagini scientifiche, ho visitato boschi, fiori e pulviscoli meravigliosi che ho, poi, ricreato attraverso la modellazione e l'animazione 3D," spiega l'artista. Ogni elemento si determina attraverso una rinnovata percezione visiva: in un grammo di materia si può immaginare siano contenute le forme e le energie dell'universo e questo apre uno scenario estetico nuovo caratterizzato da una molteplicità di approcci che vanno incontro ad un reale spesso solo concepito dalla nostra memoria.

La rassegna, a cura di Maria Fiorenza Coppari, si pone essa stessa come luogo di trasformazione e questo viene evidenziato dall'impatto ambientale del progetto specificatamente studiato per il Festival che modifica la percezione del grande spazio al piano terra di Palazzo Pompei a Verona dove ha sede il Museo Civico di Storia Naturale. I segni di Giuliana Cunéaz trovano una rinnovata sintesi attraverso un tappeto dalla natura ibridata che si srotola per 12 metri, un'installazione fotografica di nove metri e una serie di quattro screen painting (schermi dipinti) montati su elementi in ferro. Le opere si relazionano con una scultura alta oltre due metri, collocata nel cortile coperto dello spazio, che sembra evocare un'antica carrozza. Con la differenza che il movimento non è nel moto, bensì nelle immagini interne che la animano.

Il percorso si completa, poi, all'interno del museo dove tra i preziosi oggetti della raccolta permanente, s'insinua Matter waves unseen, una wunderkammer che contiene microsculture in argilla. Gli oggetti "nanomolecolari" s'ispirano al video nascosto all'interno dello stipo, in modo

da creare una contaminazione tra l'aspetto plastico e quello virtuale. Tutto ciò, come sottolinea Marco Meneguzzo nel testo in catalogo (Silvana Editoriale), evidenzia "uno scarto immaginativo e prelude a mondi altri".

Da questa mostra appare evidente come la ricerca artistica di Giuliana Cunéaz rappresenti il desiderio di andare oltre il piano tradizionale della rappresentazione collocandosi in un universo fluido, caratterizzato dalla disarticolazione delle forme, secondo una rinnovata ipotesi percettiva. In tal senso, appare emblematica la serie degli screen painting, gli schermi dipinti, realizzati in base ad una tecnica inventata dall'artista nel 2006 dove l'immagine virtuale si relaziona con quella pittorica incisa come un tatuaggio sul plasma. "Il segno unico e autonomo della pittura dialoga con la tecnologica infinitamente replicabile creando un cortocircuito tra due universi solo in apparenza incompatibili. Ne nascono quadri in movimento, profondamente ambigui, sottoposti ad una lettura multipla," afferma l'artista.

Giuliana Cunéaz lavora sul nomadismo dei linguaggi proponendo un continuo scavalco degli elementi nell'ambito di universo unico e affascinante le cui costanti sono messe costantemente in discussione. "Macro e nanomondo, appaiono fondersi in un unicum che l'artista, come lo scienziato, può cogliere e rappresentare", ricorda Maria Fiorenza Coppari.

Ciò a cui assistiamo è un mondo ibrido, biomorfo e nanotecnologico dove arte e natura tendono a coincidere, come avviene osservando, dall'alto in basso, King birds of paradise and tobacco, il lungo tappeto dagli effetti psichedelici animato dagli uccelli del paradiso. L'opera si sviluppa intorno ad una geometria delle forme organiche, quasi si trattasse di frattali, che sembra richiamare i tessuti orientali sottoponendo la decorazione ad una nuova verifica.

Giuliana Cunéaz, tuttavia, non si limita a riproporre l'ambiguità del contesto naturalistico, ma sconvolge le costanti spazio-temporale. In Matter waves chrome, il grande lavoro fotografico in 3D del 2014, per esempio, la memoria sembra invadere il futuro riportando alla luce l'archeologia rivisitata di un'Atlantide immaginaria che prende spunto da forme esistenti in natura; la fantasia s'impone come ipotesi metamorfica, come segno modificato di un dato

scientifico che risulta tanto più intrigante in quanto lo spettatore rischia di smarrirsi percependo elementi in apparenza familiari. Lo slittamento continuo dell'immagine e l'alterità del messaggio, passano anche attraverso Mobilis in mobili, la strana macchina del tempo su ruote ovali in plexiglass che fa della staticità il suo elemento essenziale. Non è, tuttavia, una macchina inutile, come nella tradizione delle neoavanguardie, ma un luogo di osservazione, uno strumento di conoscenza per accedere ad un paesaggio nanomolecolare in 3D che appartiene alla serie Zone fuori controllo. Il viaggio proposto da Mobilis in mobili è interno alla materia. E si può fare rimanendo immobili ad osservare l'infinito che ci sta di fronte.

## MAMMA ROMA. VISIONI DI ROMA ANTICA CON PIRANESI E PASOLINI



Vicenza, Palladio Museum. 9 febbraio -18 maggio 2014

Il *Palladio Museum* ha prodotto una mostra dedicata alle visioni della Roma antica, mettendo in scena immagini dai film di Pier Paolo Pasolini accanto ad una eccezionale donazione di preziosi libri, mappe e vedute di Roma antica riuniti in quarant'anni di ricerche da Alberto Caldana, una singolare figura di collezionista-studioso. In una lettera del 1343 Francesco Petrarca racconta di aver scalato le grandiose volte delle terme di Diocleziano, in cerca di silenzio e aria fresca, e per ammirare dall'alto le rovine di Roma. Esse testimoniavano la grandezza della città ma anche, paradossalmente, che era stata distrutta. Ciò faceva riflettere sulla fragilità delle realizzazioni umane, e insieme rafforzava il desiderio di recuperare ed emulare le opere degli antichi: una resurrezione e un riscatto su cui si fondò il Rinascimento. Un segno opposto hanno invece le rovine che fanno da sfondo ai ragazzi di vita dei film di Pasolini, ruderi muti che nessuno più capisce, soffocati dall'avanzare delle periferie senza memoria. Fra le opere esposte accanto agli sguardi pasoliniani di *Mamma Roma* (1962) e *La Ricotta* (1963) una rarissima copia dell'*Antiquae Urbis Romae*, il primo testo a stampa che tenti una ricostruzione della Roma antica, concepito nell'ambiente intorno a Raffaello Sanzio. E ancora la celebre veduta di Roma di Pirro Ligorio del 1561, il *Campo Marzio* di Piranesi (1762) che diventerà una delle immagini chiave dell'immaginario del Postmoderno per Tafuri e Aldo Rossi, le piante topografiche ottocentesche di Roma e del Lazio di Luigi Canina (con esemplari postillati dall'autore) e la *Forma Urbis Romae* di Rodolfo Lanciani in ben 46 tavole (1893-1901).

La mostra è un viaggio per visitare con l'immaginazione una città straordinaria ma perduta, che per secoli gli architetti – e Palladio in particolare – indagarono ossessivamente per ritrovare il *graal* di una nuova architettura. La mostra è allestita nella galleria delle esposizioni temporanee del *Palladio Museum* concepito da Guido Beltramini, Howard Burns e Alessandro Scandurra come museo-laboratorio sulla cultura dell'architettura. Le opere in mostra potranno quindi essere confrontate con i disegni autografi di studio di

monumenti antichi tracciati da Palladio nei suoi soggiorni a Roma, presenti in originale nelle altre sale del *Palladio Museum*. “Con le *visioni di Roma* inauguriamo un anno di importanti mostre al *Palladio Museum*: – dichiara Amalia Sartori, presidente del CISA Andrea Palladio – in giugno sarà la volta di *Thomas Jefferson e il palladianesimo americano* e ad ottobre di *Donato Bramante e l'arte della progettazione*, in occasione del quinto centenario della morte del padre dell'architettura rinascimentale”. La mostra è accompagnata dall'uscita di un poderoso volume “Roma antica. Piante topografiche e vedute generali” frutto dell'erudizione dello stesso Alberto Caldana, affiancato da specialisti come Mario Bevilacqua (Università di Firenze), Marcello Fagiolo (Università di Roma La Sapienza) e Clemente Marigliani. I materiali in mostra sono stati donati da Alberto Caldana al Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio a costituire una raccolta intitolata al donatore e a suo fratello Luigi. La mostra è sostenuta dalla Regione del Veneto, dalla Fondazione Cariverona e dalla Fondazione Giuseppe Roi. Grafica e allestimento sono a cura di Studio Scandurra. I materiali su Pasolini sono stati elaborati in collaborazione con Casa Testori di Milano.

## LA RAGAZZA CON L'ORECCHINO DI PERLA



### **Il mito della Golden Age. Da Vermeer a Rembrandt. Capolavori dal Mauritshuis**

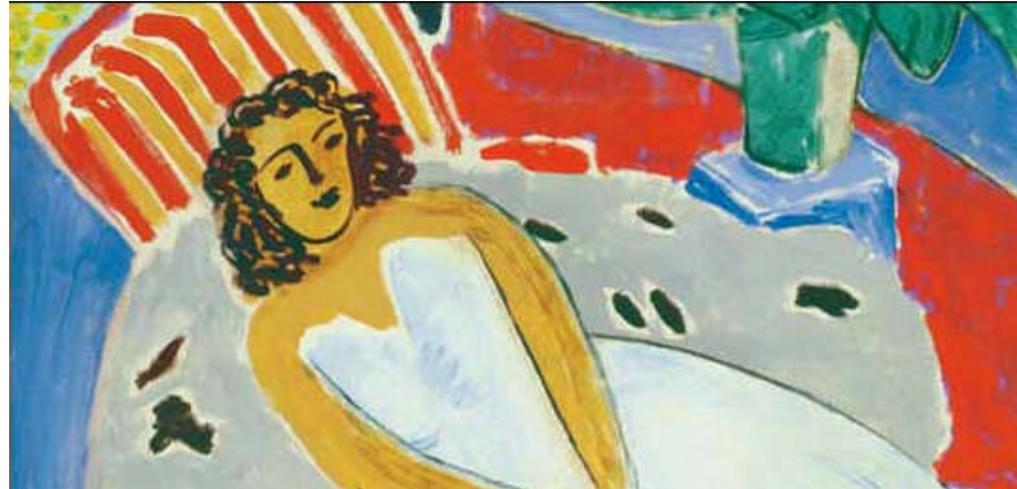
Bologna, Palazzo Fava  
8 febbraio - 25 maggio 2014

*La ragazza con l'orecchino di perla*, con la *Gioconda* di Leonardo e *L'urlo* di Munch, è unanimemente riconosciuta come una delle tre opere d'arte più note, amate e riprodotte al mondo. Per un pugno di settimane, ed esattamente dall'8 febbraio al 25 maggio 2014, il capolavoro di Vermeer sarà in Italia, a Bologna, accolta con tutti gli onori del caso a Palazzo Fava, che è parte del percorso museale Genus Bononiae. Sarà la star indiscussa di una raffinatissima mostra sulla Golden Age della pittura olandese, curata da Marco Goldin e tra gli altri da Emilie Gordenker, direttrice del Mauritshuis Museum de L'Aia dove il capolavoro di Vermeer è conservato, e dal quale provengono tutti i dipinti in esposizione a Bologna. L'occasione di ammirare in Italia questa icona e gli altri celeberrimi dipinti olandesi è storica. *La ragazza con l'orecchino di perla* evoca bellezza e mistero e il suo volto da oltre tre secoli continua a stregare coloro che hanno la fortuna di poterla ammirare dal vero. O che magari l'hanno scoperta attraverso i romanzi e il film, di cui la bellissima ragazza dal copricapo color del cielo è diventata, forse suo malgrado, protagonista. Il suo arrivo in Italia è il frutto straordinario di una trattativa durata un paio di anni, a partire dal momento in cui il Mauritshuis – scrigno di opere somme da Vermeer fino a Rembrandt – è stato chiuso per importanti lavori di restauro e ampliamento, che ne vedranno la riapertura il prossimo 27 giugno. Nel frattempo, una parte delle collezioni del Museo è stata riallestita presso il Gemeentemuseum, sempre a L'Aia, mentre un nucleo, forse il più strepitoso, è stato concesso ad alcune sedi internazionali in Giappone (a Tokyo e Kobe) e negli Stati Uniti: il Fine Arts Museum di San Francisco, l'High Museum of Art di Atlanta e la Frick Collection di New York, ovvero a istituzioni di assoluto prestigio mondiale. Come unica sede europea, e ultima prima del definitivo ritorno de *La ragazza con l'orecchino di perla* nel suo Museo rinnovato, la scelta è caduta su Bologna e

su Palazzo Fava. "Sarà l'unica occasione per ammirarla in Europa al di fuori della sua sede storica da dove, conclusa la mostra bo-lognese, probabilmente non uscirà mai più, essendo l'opera simbolo del museo riaperto", afferma Fabio Roversi-Monaco, Presidente di Genus Bononiae Musei nella Città.

"E' ovviamente un onore per me essere riuscito a portare in Italia per la prima volta questo capolavoro" – dice Marco Goldin. "Vorrei che il pubblico si ponesse davanti a questo quadro non soltanto come a un'icona pop, ma anche come a una rappresentazione sublime della bellezza dipinta. In questo quadro tutto vive dentro una sorta di silenzio crepitante, che chiama ognuno di noi verso il luogo dell'assoluto." Capolavoro che non sarà solo. A Bologna sarà infatti accompagnato da 36 altre opere dello stesso Museo, sempre di qualità eccelsa, scelte appositamente per la sede bolognese e quindi in parte diverse da quelle già esposte in Giappone e poi negli Stati Uniti. *La ragazza con l'orecchino di perla* non sarà tra l'altro l'unico capolavoro di Vermeer in mostra. Ad affiancarla ci sarà *Diana e le sue ninfe*, quadro di grandi dimensioni che rappresenta la prima opera a essere stata da lui realizzata. E ancora, ben quattro Rembrandt e poi Frans Hals, Ter Borch, Claesz, Van Goyen, Van Honthorst, Hobbema, Van Ruisdael, Steen, ovvero tutti i massimi protagonisti della Golden Age dell'arte olandese. Accanto a questa mostra, la Fondazione Carisbo, Genus Bononiae Musei nella Città e Linea d'ombra proporranno anche *Attorno a Vermeer*, omaggio tributato da venticinque artisti italiani contemporanei, da Guccione a Sarnari, da Raciti a Forgioli, scelti da Marco Goldin per il senso della loro adesione all'intima idea specialmente del medium luminoso vermeeriano, senza distinzione tra figurativo e astratto. Il binomio antico-contemporaneo è, del resto, una precisa cifra stilistica del critico veneto, riaffermato in modi diversi e originali in concomitanza di molte delle sue mostre. "Genus Bononiae Musei nella Città – precisa il Presidente Roversi-Monaco – intende cogliere questa magnifica occasione per rilanciare la città di Bologna, sia attraverso quello che si annuncia come un grande successo per il numero delle presenze in città, sia per la soddisfazione di vedere proposto ai molti che verranno il percorso museale Genus Bononiae da noi creato e inaugurato dal Presidente della Repubblica."

## MATISSE, LA FIGURA. LA FORZA DELLA LINEA, L'EMOZIONE DEL COLORE



**Ferrara, Palazzo dei Diamanti 22 febbraio-15 giugno 2014**

*Quel che più mi interessa non è né la natura morta, né il paesaggio, ma la figura. La figura mi permette ben più degli altri temi di esprimere il sentimento, diciamo religioso, che ho della vita.* Henri Matisse, 1908

Il genio di Matisse ha cambiato il corso dell'arte del Novecento, imprimendo la sua visione nuova ad ogni genere artistico. Nessuno di questi, però, l'ha affascinato quanto la rappresentazione della figura, soprattutto femminile, al punto da impegnarlo per l'intero arco della sua carriera in una ricerca incessante attraverso tutte le tecniche. È questo il tema attorno a cui è incentrata la mostra che Palazzo dei Diamanti dedica ad un gigante della storia dell'arte moderna, evocando il suo percorso creativo e, al tempo stesso, mettendo in luce le strette relazioni tra la sua produzione pittorica, scultorea e disegnativa.

Con questa rassegna, curata da Isabelle Monod-Fontaine, già vicedirettrice del Centre Pompidou e studiosa di Matisse riconosciuta in ambito internazionale, la Fondazione Ferrara Arte intende proporre un ritratto a tutt'ondo e non scontato del maestro francese, che metta in risalto le sue doti di alchimista del colore, ma anche il suo grande talento grafico e scultoreo. Una selezione di opere provenienti da musei e collezioni private di ogni parte del mondo, racconterà l'avventura attraverso la quale Matisse, al pari di Picasso, si è ispirato al più classico dei temi, quello della figura, e ne ha sovvertito la rappresentazione tradizionale.

Ad accogliere il visitatore sarà il magnetico *Autoritratto* del 1900 (Parigi, Centre Pompidou) assieme a giovanili e potenti prove di studio sul modello. La gioiosa vitalità della stagione *fauve* verrà poi rievocata da un dipinto raggianti di colori puri, quale il *Ritratto di André Derain* (1905, Londra, Tate), e dalle creazioni nate sotto la suggestione della pittura di Cézanne e della scultura africana, come il fondamentale bronzo *Nudo disteso* (1907, Centre Pompidou) e la tela *Nudo in piedi* (1907, Tate), entrambi sorprendenti per la scansione delle forme e il potenziale espressivo. La mostra metterà quindi il visitatore di fronte a tre pietre miliari del 1909: il bronzo *La serpentina*, la tela *Nudo con sciarpa bianca*,

provenienti dallo Statens Museum for Kunst di Copenaghen, e la *Bagnante* del MoMA, opere che costituiscono uno dei più alti raggiungimenti matisiani, nell'arabesco fluttuante dei corpi capace di trasmettere un senso di primordiale fusione con l'ambiente. A nutrire l'immaginario dell'artista è soprattutto la presenza di una modella nel suo atelier, l'emozione che essa risveglia in lui e il piacere stesso di ritrarla. Negli anni della prima guerra mondiale, la figura femminile è al centro di un lavoro quasi ossessivo con cui Matisse cerca di metterne a nudo l'essenza, come dimostrano le effigi di Lorette con il loro fascino misterioso (ad esempio *Le due sorelle*, 1917, Denver Art Museum, e *Nudo seduto di spalle*, c. 1917, Philadelphia Museum of Art).

Una svolta radicale è segnata dalle opere del dopoguerra che riflettono l'incantesimo della Costa Azzurra e la riscoperta di Ingres e Renoir (*Ragazze in giardino*, 1919, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts). Matisse si lascia ora sedurre dai riflessi di luce sulla figura della modella e sugli arredi esotici di cui la circonda, come mostrano due opere straordinarie quali il bronzo *Grande nudo seduto* (1922-29, Philadelphia Museum of Art), in cui la maestosa figura dispiega le sue forme nello spazio, o *l'Odalisca con i pantaloni grigi* (1926-27, Parigi, Musée de l'Orangerie), in cui appare immersa in un sontuoso mosaico di motivi decorativi.

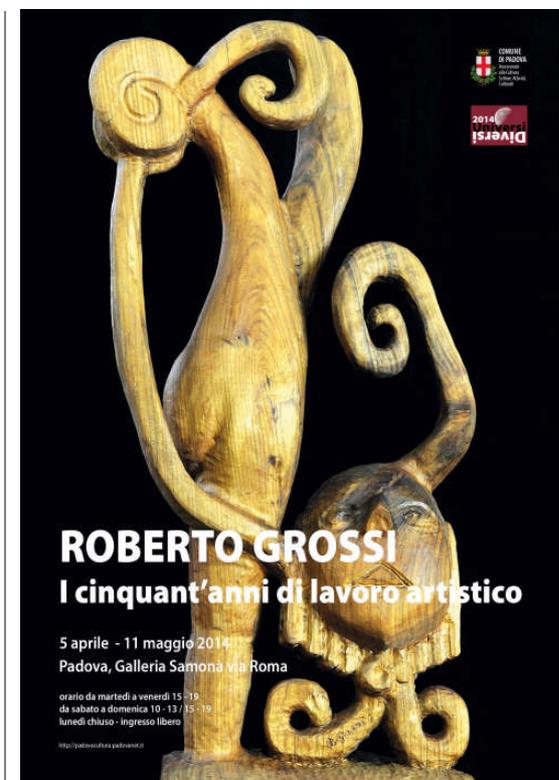
La monumentale *Ninfa nella foresta* (1935-43, Nizza, Musée Matisse), un capolavoro come *Natura morta con donna addormentata* (1940, Washington, National Gallery of Art) e magnifici disegni (*Nudo disteso*, 1938, MoMA; *Giovane donna seduta con abito a rete*, 1939, Basilea, Fondation Beyeler) incarnano il nuovo cambiamento di rotta seguito al prestigioso incarico decorativo per la Barnes Foundation negli Stati Uniti e alle illustrazioni delle poesie di Mallarmé. La musa del pittore viene qui evocata in uno spazio intriso di luce dove il suo corpo, la vegetazione e gli oggetti compongono un fregio lirico ed essenziale.

A chiudere la mostra saranno le testimonianze della stupefacente vitalità e dell'inesauribile forza d'immaginazione dell'anziano maestro: gli interni d'atelier pulsanti di toni vivi (*Giovane donna in bianco su sfondo rosso*, 1946, Lione, Musée des Beaux-Arts; *Interno blu con due ragazze*, 1947, University of Iowa Museum of Art) o ancora opere rivoluzionarie come il celebre libro *Jazz* (1943-47, Biblioteca Nazionale di Firenze) e la serie degli *Acrobati* (1952, Centre Pompidou). Queste creazioni incarnano l'essenza dell'arte di Matisse, capace con pochi segni di toccare le corde più profonde dell'animo e di infondere un senso di perfetta armonia, esercitando una straordinaria influenza sugli artisti del suo tempo e delle generazioni a venire.

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

## ROBERTO GROSSI: CINQUANT'ANNI DI LAVORO ARTISTICO

Pierluigi Fantelli



Roberto Grossi nasce nel 1943 ad Ospedaletto Euganeo, vicino ad Este, dove i Colli Euganei meglio mostrano le ferite delle cave. La sua è una vocazione precoce, ma ci vorrà la spinta del fratello - anch'egli a suo modo artista - per avvicinarsi al mosaico dopo una breve formazione ginnasiale. La vita preme e il lavoro diviene necessario in tempi non facili e la scelta del mosaico poteva conciliare l'esigenza pratica (il posatore) con l'urgenza espressiva (l'artista). Trova il maestro adatto in Friuli, è Gino Avon maestro mosaicista che allora aveva laboratorio a Spilimbergo. Figlio di mosaicisti, formatosi nei laboratori veneziani, Avon permette a Grossi di mettere assieme quel bagaglio tecnico indispensabile in particolare per le scelte dei materiali e dei pigmenti. Rifacendo all'incontrario la strada del maestro inizia a frequentare Venezia, le botteghe di mosaico (Orsoni), un po' di Accademia e naturalmente San Marco. Si organizza un laboratorio ai SS. Apostoli: siamo a cavallo tra gli anni '60 e '70 e le prime opere sono improntate ad un figurativo essenzialmente monocromatico che cerca una sintesi del monumentale nel formato ridotto. Con queste opere organizza le prime mostre, a Venezia appunto e Grado: se Spilimbergo ha fornito la tecnica, Venezia offre spunti e contenuti negli infiniti brani di scultura erratica sparsi per le calli. Certo il mosaico, scultura di luce, può soddisfare le esigenze coloristiche che Grossi esprime anche avvicinandosi alla pittura murale e alla tecnica dell'affresco; ma sempre più è la ricerca della terza dimensione a farsi pressante e a determinare il passaggio alla scultura. Una scelta che i successi degli anni '70 (il mosaico per l'Auditorium dell'Università Tripoli) non facevano presagire ma che salda finalmente le esigenze espressive fondate sulla figura umana (Grossi parla sempre del suo "umanesimo"), con le intrinseche peculiarità dei materiali

e la loro presenza spaziale, la tridimensionalità.



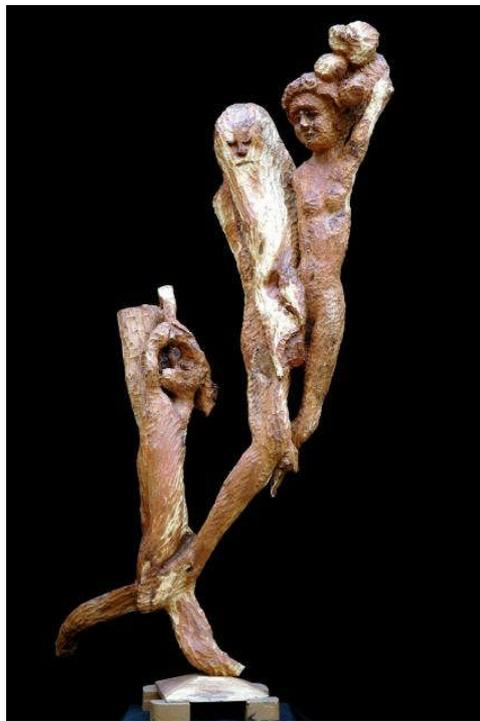
Non è più un processo di scomposizione e ricomposizione della pietra come avviene nel mosaico; ora la pietra e successivamente il legno vengono considerati come materia unitaria dalla quale è sufficiente togliere quel tanto che basta per far sì che la forma venga percepita e fatta propria da chi la guarda. Lo dice sempre Grossi: le sue opere devono instaurare un dialogo con chi le guarda in modo che il processo del significato sia il frutto del rapporto tra spettatore e opera stessa; l'artista sta dietro, provoca questo corto circuito semantico. Va da sé che il pensiero corra a Michelangelo e al suo concetto di scultura e questo Grossi non lo nasconde, anzi lo enfatizza ricorrendo proprio al non finito

come tecnica evocativa e comunicativa: non è necessaria una forma lucida e polita (non ama particolarmente Canova) quando è sufficiente un'immagine semplicemente sbazzata nella materia grezza per ottenere l'effetto ricercato.

Con questo bagaglio Grossi inizia il suo percorso europeo, non solo italiano. Approfittando della residenza ligure del fratello frequenta la Costa Azzurra dove crea situazioni in cui le opere e l'ambiente interagiscono (già nel '72 d'altronde a Padova aveva realizzato un simile evento nei giardini dell'Arena). Ha modo di conoscere Baltus, allestisce un proprio studio, organizza mostre che porta in Francia e Germania (Unna, 1985) e parallelamente nel corso degli anni '80 arrivano i riconoscimenti ufficiali. Accanto alla pietra compare la ceramica, il bronzo ma soprattutto il legno diventa materiale prediletto per le intrinseche qualità coloristiche e formali. Pero, ciliegio, quercia, mandorlo e ulivo hanno tutti una loro propria dimensione coloristica e in tutti, radici comprese, Grossi riesce a percepire la forma che vi si cela. Una ricerca quasi dell'essenzialità nella natura, una riflessione sulla dimensione estetica che alla fine degli anni '70 assume anche la veste letteraria. La parola, la scrittura, affiancano e riprendono la scultura e nel 1989 questa produzione verrà sistematizzata nella stampa di un'antologia che costituirà la base dell'opera-concerto "Il canto del cigno" su musiche di Silvio Fassin, rappresentata in Liguria e quindi nel Veneto nel corso degli anni '90.

L'esigenza di dare un punto fermo alla propria esistenza si concretizza nel 1985 con la decisione di acquisire l'oratorio del Montirone ad Abano Terme, nel cuore, luogo simbolo delle terme ove terra, acqua, fuoco trovano sintesi assoluta. L'operare artistico ora può sgranarsi con maggiore tranquillità e la riflessione estetica sempre più trova appoggio nella scrittura, culminando nel 2000 con il romanzo "La Gabrina", una mitica figura femminile che, si narra, visse alla fine del XVII secolo nel Catajo, il palazzo-castello degli Obizzi (nei pressi del quale Grossi aveva oramai trasferito la sua residenza), successivamente oggetto a sua volta di riduzione scenica.

Resta comunque la scultura il centro del fare artistico ed ogni opera si realizza sempre sulla base dell'identificazione da parte di Grossi di una forma celata nel coacervo dei più disparati materiali lignei, legata direttamente ad una memoria, un simbolo, un'idea: "Chiara e Nino" del 1975 evoca l'affetto di una bimba per il suo cavallo; il "Folle vecchio" nella sua struttura scomponibile ricorda il teatro di marionette di un vecchio amico, Graziano; la "Satiressa" vuole incarnare lo spirito dionisiaco e panteistico del parco del Catajo, ove venne esposta nel 1992; il "Cantico delle Creature" del 2008 infine ripercorre nella sua struttura a trittico e nel nome di San Francesco l'atavico rapporto di Grossi con la terra, la pietra, il legno. Qui parola e immagine, scrittura e scultura si saldano in un solo momento che certamente può essere considerato punto d'arrivo nel percorso di Grossi ma che non preclude gli ulteriori sviluppi già percepibili d'altronde nelle ultime ricerche sulla ragion d'essere della scultura, la sua spazialità.



## MODA E ARTE NEL TRECENTO. LUSO FASTO E IDENTITÀ AL TEMPO DEI CARRARESÌ

Barbara Ammanati



*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi e in mille nodi gli avvolgea.* Così inizia il sonetto 90 del Canzoniere di Francesco Petrarca, composto quando i capelli d'oro era ciò a cui aspirava la dama trecentesca, come scopriamo nelle pagine del libro di Maria Beatrice Autizi "Moda e Arte nel Trecento. Lusso Fasto e identità al tempo dei Carraresi" uscito per Il Poligrafo alla fine del 2013.

Il lavoro di questa raffinata storica dell'arte guarda agli affreschi di una Padova al culmine della sua grandezza artistica, civile e culturale attraverso veli e retine tempestate di pietre, mantelli con fodere di pelliccia, copricapo maschili esibiti con lunghe sopravvesti su calzamaglie colorate. Una lettura che, con gradevole linearità e ariose pagine, avvince come un romanzo, perché ti narra, senza mai cadere nell'aneddotica, tutta la passione di un'epoca, intrecciando i nomi degli illustri padovani alle vite comuni. Il risultato è una intensa voglia di andare a conoscere personalmente questi personaggi, lì dove ci parlano da settecento anni.

## UNA ESPERIENZA DI PITTURA GENERATIVA

Maurizio Turlon

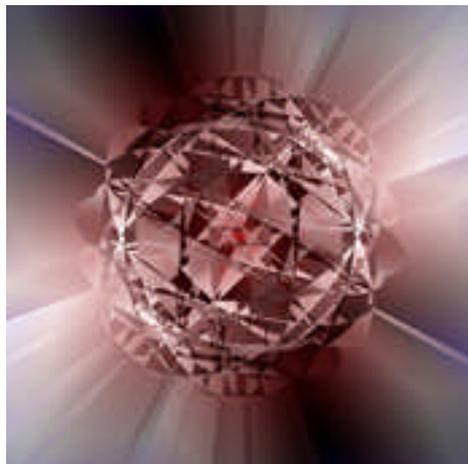


Fig. 1 - Traccia cromatica

Lo scopo dell'articolo è di illustrare le potenzialità del software sviluppato dall'autore ai fini della creazione di opere di pittura generativa. Le creazioni possono avere carattere sia deterministico che non deterministico e sono essenzialmente immagini pittoriche definite in spazi con un numero arbitrario di dimensioni. Lo sviluppo dell'articolo prevede una sintetica descrizione degli elementi fondamentali della tecnica di generazione con cenni sulle capacità del software di creare sonorità e di reagire a interventi esterni.

### Introduzione

La caratteristica principale del software è la possibilità di creare, controllare e visualizzare forme (*iperstrutture*) definite in spazi con un numero arbitrario di dimensioni (*iperspazi*). Le iperstrutture possono avere origine matematica o tabellare e sono libere di muoversi nell'iperspazio secondo modalità di tipo funzionale o *casuale-perturbativo*. I principali elementi dell'iperstruttura sono associati a componenti cromo-dinamici in grado di generare un'immagine (*traccia cromatica*) che può essere congelata in uno stato qualsiasi (Fig.1). Opzionalmente, è possibile associare ai vari elementi una componente sonora che risulta dipendere unicamente dalle caratteristiche geometriche e dinamiche dell'iperstruttura. La tipica attività di generazione prevede la creazione di file di tipo BMP, WAV e AVI.

### Aspetti generali

Gli elementi concettuali e le tecniche utilizzate per raggiungere gli obiettivi di cui sopra si avvalgono di una serie di peculiarità ispirate da elementi di fisica e di matematica.

### Campi cromatici e sonorità

In analogia con i concetti fisici di campo scalare e vettoriale, un *campo cromatico* è una regione dell'iperspazio in cui punto per punto è definito un colore. All'interno del campo, ciascun punto di un'iperstruttura che si trova a occupare una determinata posizione assume necessariamente un dato e

univoco colore. Così come è possibile associare un colore a un punto così, in base a leggi matematiche opportune, è possibile associare un suono a un colore e conseguentemente stabilire una associazione tra punti e suoni. A causa delle limitazioni imposte dalle rappresentazioni software dei colori e dei suoni (RGB, MIDI, ...), le corrispondenze tra punti, colori e suoni non sono necessariamente biunivoche.

### Cromatismo primario

Se si considera per semplicità uno spazio a una sola dimensione, l'insieme delle posizioni cromaticamente definibili è rappresentabile con l'insieme dei punti di una retta. Su tale retta sono identificabili quattro punti notevoli: *origine*, *antiorigine* (o punto all'infinito supposto unico), *unità* e *antiunità*. Assegnati arbitrariamente i colori ai punti notevoli, l'introduzione di una opportuna legge funzionale che collega i quattro punti a un punto qualsiasi consente di assegnare un colore univoco a tutti i punti della retta (Fig. 2). Estendendo tali criteri all'iperspazio, il campo cromatico risulta definito non appena si attribuiscono i colori a unità e antiunità per ciascuna dimensione e si assegnino i due colori a origine e antiorigine. Una volta completata l'inizializzazione cromatica, ciascun punto (*vertice*) che definisce l'iperstruttura risulta associato a un colore univoco che dipende unicamente dalla sua posizione (*cromatismo primario*).



Fig. 2 - Cromatismo primario

### Cromatismo secondario

Nei vincoli del cromatismo primario, è inoltre possibile definire l'aspetto di altri elementi interstrutturali (*spigoli*, *superfici*, ...). Questo processo viene realizzato introducendo delle opportune leggi funzionali in grado di costruire effetti cromatici combinati tra vertici, spigoli e superfici (*cromatismo secondario*). Questi risultati possono avere carattere evolutivo grazie a codici di supporto integrati che traggono fondamento dalla fisica e dalla matematica (effetti ondulatori di sistemi oscillanti, effetti compositivi di logiche multivalore, ...). L'insieme delle scelte precedenti definisce completamente tutti gli elementi preliminari dell'iperstruttura (*scheletro*). Lo scheletro può assumere aspetti molto diversi a seconda dei cromatismi primario e secondario (Fig. 3).

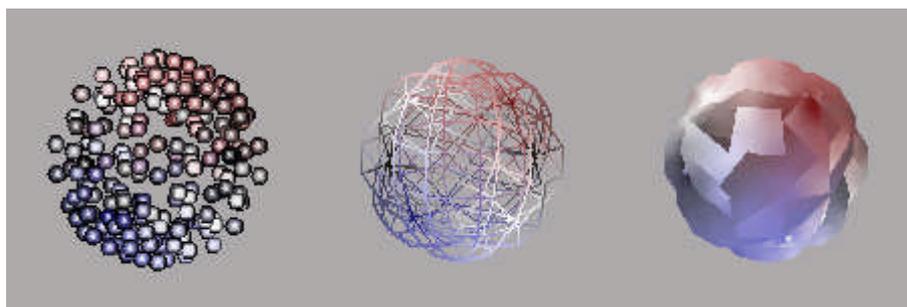


Fig. 3 - Scheletri

## Dimensionalità nD

Il software è concepito per realizzare iperstrutture definite in spazi di dimensione arbitraria (*iperspazi nD*). Tuttavia, a causa di limitazioni di origine varia (potenza sistema, interfaccia utente, ...), l'attuale numero massimo di dimensioni gestite è trentadue (iperspazio 32D). Le principali iperstrutture gestite sono di tipo

- geometrico (politopi, ipersfere, ...)
- logico (logiche multivalore, logica fuzzy, ...)
- funzionale (funzioni reali o complesse, campi scalari o vettoriali, ...)
- tabellare (dati esterni in formato XLS o MDB, dati interni, ...)
- misto (strutture reticolari con vincoli, ...)

A causa dei lunghi tempi di esecuzione, alcune peculiarità sono attualmente limitate agli iperspazi 2D e 3D.

## Dinamismo strutturale

Una volta definiti il campo il cromatico e l'iperstruttura, è possibile muovere virtualmente lo scheletro nell'iperspazio secondo modalità standard (zoom, viste rotazionali, ...) o gestite via parser (funzioni parametriche, funzioni speciali, ...). Con metodiche simili a quelle introdotte in fisica per descrivere i sistemi dinamici (moto assoluto e relativo, centro di massa, ...), il software consente a ciascun elemento dello scheletro di muoversi sia rispetto al punto origine del campo cromatico sia rispetto a un punto speciale (*centro struttura*). Il centro struttura è iperstruttura dipendente e può essere controllato da interventi interni o esterni. I tipi di movimento funzionale realizzabili sono potenzialmente illimitati e possono avere carattere *deterministico*, *semideterministico* o casuale. In particolare, l'uso del termine "deterministico" sottolinea la possibilità di indirizzare i risultati della generazione con la sola definizione delle condizioni iniziali. Diversamente, l'uso termine "semideterministico" sottolinea la capacità del software di assumere delle decisioni autonome, in base a regole precodificate, a fronte di eventi interni o esterni casuali. Il risultato della definizione di colore e parametri dinamici è di generare una traccia cromatica che può essere visualizzata, congelata e memorizzata in uno stato qualsiasi.

## Elementi operativi

L'attività di generazione è supportata da un codice di programmazione VB che integra una serie di peculiarità e consente interventi interni e esterni.

## Codici di supporto

Per ottimizzare la gestione dei dinamismi strutturali, il software fa un largo uso di parser integrati iperstruttura dipendenti. Parallelamente, al fine di realizzare cromatismi con sfumature e dettagli (gradazioni armoniche, sequenzializzazioni logiche,...), il software prevede routine che consentono la gestione di numeri interi grandi a piacere senza approssimazioni. A contorno, la realizzazione di un potente codice per progettare sistemi oscillanti consente sia di generare sofisticati effetti cromatici sia di supportare la gestione integrata delle sonorità.

## Dinamismo suono colore

Il software consente di creare dinamicamente note musicali che dipendono unicamente dai cromatismi, dalla geometria e dalla posizione dello scheletro nell'iperspazio. Tali note possono essere realizzate mediante supporti esterni standard (MIDI, ...) o grazie al codice interno introdotto per gestire le onde sonore e i sistemi oscillanti. Combinando la versatilità del dinamismo strutturale con la possibilità di associare punti, colori e suoni, si ottiene l'effetto di uno scheletro che muta di colore e suona durante le fasi di costruzione o di movimento (*dinamismo suono-colore*).

## File di supporto

La tipica attività di memorizzazione della traccia cromatica è la creazione di file BMP. Questi file possono essere generati e memorizzati durante un ciclo con la conseguente possibilità di creare istantanee sequenziali per installazioni video. Quando il dinamismo suono-colore è abilitato, il software consente di creare file WAV. Poiché immagini e suoni sono generati simultaneamente, è possibile integrare i due tipi di memorizzazione e creare dinamicamente file AVI.

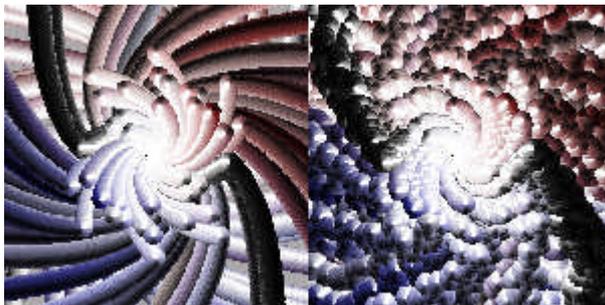


Fig. 4 - Dinamismo strutturale

## Aspetti interattivi

Il software consente di definire e modificare il dinamismo strutturale in base a parametri di intervento interni e esterni. Questi parametri possono essere casuali o non perfettamente controllabili (*parametri perturbativo-casuali*) e conseguentemente generare scheletri imprevedibili (Fig. 4). Poiché la tipica attività consiste nella generazione di scheletri dinamici all'interno di un ciclo, la conseguenza dell'introduzione di parametri perturbativo-casuali è di ottenere risultati con carattere non-deterministico. Gli interventi di parametrizzazione interni sono tipicamente assegnati a funzioni personalizzabili che prevedono variabili cicliche o casuali con o senza l'uso di parser. Gli interventi di parametrizzazione esterni sono attualmente limitati a attività connesse all'uso di mouse o di microfono. La parametrizzazione via mouse è gestita con e senza l'uso di parser, mentre la parametrizzazione via microfono è gestita esclusivamente con parser. I risultati di attività che prevedono l'uso del mouse sono orientabili, mentre quelli che prevedono l'uso del microfono sono generalmente imprevedibili.

## Aspetti artistici

Il software ha peculiarità strettamente dedicate alla pittura generativa e caratteristiche più generali utilizzabili nell'ambito dell'arte generativa.

### **Capacità pittoriche**

Le opzioni a livello operativo consentono di realizzare un'ampia gamma di risultati associabili a stili pittorici differenti. Questo aspetto vale in caso di approccio deterministico ed è ancor più accentuato nei casi semideterministico o casuale. I vertici e gli altri elementi interstrutturali (spigoli, centro struttura, ...) sono rappresentati in ordine separato e indipendente e sono in grado di assumere forme autonome e complesse (bande, traiettorie, ...). Particolarmente significativa è la opportunità di considerare l'iperstruttura stessa come un pennello che può dinamicamente cambiare forma e cromatismo in risposta a interventi interni o esterni.

### **Capacità sonore**

Il dinamismo suono-colore è una importante peculiarità del software ed è supportato dalla presenza di codice che gestisce sistemi oscillanti e onde sonore. Un particolare risultato di questa integrazione è la creazione di scale musicali arbitrarie a partire da note definite unicamente in termini di composizioni astratte di oscillatori.

### **Generazioni suono-pittoriche**

Combinando le capacità pittoriche e sonore con gli aspetti interattivi connessi a interventi esterni via microfono, il software consente di realizzare generazioni casuali iperstrutturali in grado di auto sostenersi. Tale aspetto è giustificato da una sequenza di generazione ciclizzabile (avvio → punto → suono → intervento audio perturbativo → avvio → ...) ed è supportata da funzioni gestibili via parser.

## **Conclusioni**

Gli elementi sintetici precedentemente illustrati, lasciano intuire la versatilità del software realizzato dall'autore ai fini della creazione di opere di pittura generativa. Particolarmente importante appare la possibilità di realizzare, con stili pittorici profondamente differenti, tracce cromatiche ispirate dalla bellezza intrinseca di forme complesse di origine matematica. Il collegamento dinamico tra punti, colori e suoni, integrato da capacità interattive, evidenzia infine le potenzialità del software nella direzione delle installazioni audiovisive con svariate applicazioni nell'ambito dell'arte generativa.

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

e-mail: [maurizio.turlon@alice.it](mailto:maurizio.turlon@alice.it)

# **RIFLESSI ON LINE**

Iscrizione presso il Tribunale di Padova  
n.2187 del 17/08/2009

## **Direttore Responsabile**

**Luigi la Gloria**

luigi.lagloria@riflessionline.it

## **Vice Direttore**

**Anna Valerio**

anna.valerio@riflessionline.it

## **Grafica & Web Master**

**Claudio Gori**

claudio.gori@riflessionline.it

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