

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

La metodologia circolare della progettazione in architettura - Aldo Rossi. Topografia urbana - Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra - La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma - Il design (morale) dell'ordine - Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design - Enzo Mari. Opera, multiplo, serie - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op. cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

<i>Comitato scientifico</i>	<i>Comitato redazionale</i>
Philippe Daverio	Roberta Amirante
Kenneth Frampton	Pasquale Belfiore
Giuseppe Galasso	Alessandro Castagnaro
Vittorio Gregotti	Imma Forino
Juan Miguel Hernández León	Francesca Rinaldi
Aldo Masullo	Livio Sacchi
Vanni Pasca	Alberto Terminio
Franco Purini	<i>Segretaria di redazione</i>
Joseph Rykwert	Emma Labruna

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2
info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654
e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G
info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681
e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00
Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00
Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica

G. D'AMATO, R. DE FUSCO	<i>La metodologia circolare della progettazione in architettura</i>	5
L. COCCIA	<i>Aldo Rossi. Topografia urbana</i>	19
N. GALVAN	<i>Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra</i>	32
M.G. MANCINI	<i>La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma</i>	46
I. FIORINO	<i>Il design (morale) dell'ordine</i>	55
D. RUSSO	<i>Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design</i>	68
D. TURRINI	<i>Enzo Mari. Opera, multiplo, serie</i>	81
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	91

Alla redazione di questo numero hanno collaborato: Pasquale Belfiore, Alessandro Castagnaro, Antonio Labalestra, Andrea Sciascia, Alberto Terminio, Massimo Visone

le nelle sue tele. A completare il percorso sono proposte, infine, le argentee opere di Giosetta Fioroni. Volti eterei di figure femminili ferite da velature e segni leggeri.

La mostra, in definitiva, rende omaggio a questi quattro maestri, con un'attenzione particolare all'impresa artistica di Schifano, presentando una selezione di lavori che abbracciano tutto il suo periodo creativo, dagli esordi della monocromia alle grandi tele degli anni della maturità. Ma rappresenta in realtà, soprattutto, una riflessione più ampia sull'intero movimento artistico legato a Piazza del Popolo e sul fermento creativo che ha riguardato un'intera stagione culturale del nostro Paese. Un periodo estremamente interessante del panorama artistico e del suo versante romano che contribuisce perentoriamente a comporre l'identità dell'arte italiana degli anni '60-'70, delle sue peculiarità e di gran parte delle realtà indipendenti – come le numerose e rampanti gallerie private – che, superando al ritardo cronico e alla incolmabile distanza delle istituzioni pubbliche, sono arrivate a destare l'interesse del sistema culturale internazionale e del grande mercato globale dell'arte.

A. L.

M. COMETA, *Il Trionfo della Morte Un'allegoria della modernità*, Quodlibet, Macerata 2017.

Una lunga e intensa attività di ricerca porta Michele Cometa ad affrontare la descrizione del *Trionfo della Morte* di Palermo dopo essersi dedicato ad approfondimenti che trovano nell'affresco palermitano un punto di incontro ineluttabile.

Una sorta di incrocio, una meta comune a due sentieri solo apparentemente paralleli [M., COMETA, *Descrizione e desiderio. I quadri di E.T.A. Hoffmann*, Meltemi editore, Roma 2005; M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Lettura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012; M. COMETA, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, due punti edizioni, Palermo 2004].

Quali sono le due piste? Una è dedicata all'*Ékphrasis*, cioè alla descrizione delle immagini; l'altra alla fine, alla conclusione, alla morte. Questi due itinerari trovano nella dimensione del tempo, o se si vuole nella sua negazione, l'*humus* comune. L'affresco realizzato per l'Ospedale nuovo di Palazzo Sclafani occupa, dai primi anni Cinquanta del XX secolo, la parete di fondo della chiesa di Santa Maria della Pietà annessa a palazzo Abatellis, divenuto, grazie al mirabile intervento di Carlo Scarpa, Galleria Regionale della Sicilia. A Scarpa si affiderà la conclusione di queste considerazioni nell'inevitabile connubio tra arte e architettura.

Prima di svelare il significato delle immagini e conseguentemente il rapporto tra concetti e figure è utile riflettere sul modo in cui la pittura può influenzare la scrittura alfabetica. Sul rapporto tra pittura e scrittura è eloquente una proposizione di George Simenon: **Io cercavo di dare alle parole il peso che una pennellata di Cézanne sapeva dare a una mela** [C. COLLINS, *Intervista con George Simenon*, Minimum Fax, Roma 1998, p. 47]. Possiamo allora chiederci in che modo l'affresco abbia influenzato la prosa di Michele Cometa.

Questa, si può affermare *ex abrupto*, è vorticosa come la figura

complessiva che anima il Trionfo palermitano e, come questo, è altrettanto incalzante, senza pause. Un procedere circolare, con improvvise accelerazioni che raggiungono delle conclusioni. A forma di vortice sono la coda del cavallo, protagonista della scena, quelle dei cani e la grande falce del cavaliere scheletrico, ma soprattutto, come si diceva, un vortice è l'intera scena del dipinto. L'implicita energia di questa figura sembra animare le proposizioni del libro, spingendo il lettore un po' in tutta Europa alla ricerca delle fonti, con rapide e precise incursioni in Spagna, in Svizzera, in Inghilterra, in Francia, in Italia. E all'interno di quest'ultima, soprattutto in Toscana. Cometa, con la sua narrazione, costruisce un moto centrifugo riuscendo poi in un attimo a trasformarlo in centripeto e quindi sapendo ricondurre tutto al Trionfo, oggetto di studio.

Il peregrinare fra quadri, arazzi e affreschi è tutto tranne che una semplice ricerca delle fonti iconografiche, è soprattutto un errare fra concetti. L'affresco di Palermo, infatti, diventa a distanza di circa seicento anni o meglio grazie a questo ampio lasso temporale, rappresentazione lucida di alcuni contenuti attuali e senza tempo.

Quali? **Stupore, sdegno, consolazione, nostalgia del futuro, anelito, speranza, forse – nessuno vuole morire da solo – un'onda inenarrabile attraversa tutte le esperienze della morte e ci aiuta a costruirne il concetto. Per questo il Trionfo della morte di Palermo appartiene a pieno titolo alla storia dei concetti (*Begriffsgeschichte*), così come l'ha pensata Reinhart Koselleck. Ne rappresenta anzi nel contempo uno snodo speciale e un'illustrazione di**

come la stessa produca energie che solo molto più tardi nel tempo riusciamo a decifrare, a isolare dal rumore di fondo delle vicende umane. L'attenzione di Cometa si concentra su tre tonalità dell'animo umano presentandole sotto forma di coppie: lo stupore e lo sdegno; la consolazione e la cura; la nostalgia e la speranza. **Voci eminentemente filosofiche, decisamente moderne, sostanza di molto pensiero dell'Ottocento e del Novecento.** Queste sono enunciate in partenza e poi, pagina dopo pagina, fatte riemergere dopo avere osservato ogni dettaglio, "compreso i fili d'erba", con un'attenzione spasmodica; come trattate in superficie da uno speciale vaglio, dopo avere filtrato infinite volte il fluido della narrazione figurativa. I concetti sono sottoposti a un doppio registro: da una parte Cometa, attraverso l'esercizio dell'analogia, svela la miriade di affinità elettive, le parentele e le distanze; dall'altra palesa il *logos*, il ragionamento alla base dell'affresco. Le cause, cogenti alla metà del Quattrocento, diventano concetti sui quali la modernità ha molto riflettuto come termini estremi della condizione esistenziale. Il cuore del *logos*, ma anche la struttura del *logos*, come svela Cometa, sono forniti dalla vicenda umana del cardinale Niccolò Tudeschi (*Abbas panormitanus*), in basso al centro dell'affresco. Il suo essere interprete della volontà di Alfonso il Magnanimo, trasforma la sua acutezza e la sua cultura in merce. L'abilità di Tudeschi fa prevalere prima il potere del Concilio (Basilea) su quello del Papa (Eugenio IV) e poco dopo, in evidente contraddizione, la stessa capacità è utilizzata per difendere la posizione opposta. Tudeschi, alla fine, risponde esclusivamente all'inter-

se del suo committente, il re di Aragona, dilaniando la propria anima. È questa circostanza a procurare lo sgomento complessivo dei personaggi trafitti dalle frecce? Ed è la cattiva coscienza del cardinale a dare una serie di sfumature diverse alla complessiva rappresentazione della morte? Quest'ultima è "assediate" dallo stupore e dallo sdegno, dalla consolazione e dalla cura, dalla nostalgia e dalla speranza e, da questi stati d'animo, si divincola con energia. La velocità con cui attraversa la massa umana nasce probabilmente dal fatto che i visi e le posture delle figure sono uno specchio in cui la morte si riflette suo malgrado, cercando di mantenere celata la sua essenza. I pittori, il maestro e il suo allievo, dipingendo descrivono le varie etimologie della morte, riuscendo a capire e a far comprendere all'osservatore che il significato diventa una somma di significati, fra loro anche in contrasto. Infatti, lo stupore non ha nulla a che spartire con il dubbio e con la speranza.

In effetti, osservando con maggiore attenzione l'affresco, la morte non è al galoppo, forse sfugge veloce, sicuramente compie un balzo. Da dove proviene questa certezza? Insieme ai concetti specifici del pensiero dell'Ottocento e del Novecento – in tedesco riassunti da Cometa in *Staunen, Sorge, Sehnsucht* – proprio la componente dinamica conferma ulteriormente l'appartenenza dell'affresco palermitano all'alveo della modernità. Anche se Cometa presenta al lettore tanti cavalli di altre pitture, più o meno coeve al Trionfo palermitano, rompendo gli argini cronologici ci si sofferma in questa lettura sul balzo, paragonando il cavallo possente ma scheletrico di Palermo con due differenti sequenze di Eadweard Muybridge:

The Horse in motion del 1872 e *Horse jumping* del 1887. Nella prima, dedicata al galoppo, non vi è alcun fotogramma corrispondente al cavallo dell'affresco mentre la postura di quest'ultimo collima con più di un'immagine della seconda sequenza. Le fotografie di Muybridge furono, dalla fine dell'Ottocento in poi, alla base del lavoro di molti pittori, dimostrando come alcuni dipinti del passato fossero sbagliati, laddove restituivano il movimento degli animali. Fra questi i purosanguine di Théodore Géricault (*The 1821 Derby at Epsom*) ritratti nella posa innaturale e inesistente con tutte e quattro le zampe allungate e lontane dal suolo.

Accertata la natura della postura del cavallo in un contesto di personaggi cristallizzato, anche questa situazione sembra confermare la tesi di Coeta che vede nel Trionfo una allegoria della modernità. Nell'affresco, infatti, è presente sia una componente dinamica, sia una metafisica, *ante litteram*, e tale condizione trova completa spiegazione nella definizione di modernità data da Charles Baudelaire, nel suo saggio *Il pittore della vita moderna*. Scrive Baudelaire: **la modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile**. Nell'affresco palermitano, seguendo l'ermeneutica di Cometa, l'autore anonimo fa leva sul contingente per arrivare all'eterno e all'immutabile.

Gli aspetti immutabili sono evidentemente quei concetti messi in luce dall'autore, ma bisogna sforzarsi sempre di riportare tutto al gioco tra pittura e scrittura e capire cosa si contrappone nell'affresco all'azione dinamica e al contingente. Cosa fa resistenza, cosa si oppone

alla rapidità delle frecce scagliate con precisione assoluta? Il Trionfo di Palermo è privo di rifugi, solo la fontana sembra porsi come una pausa, offre ad alcune figure un'ancora al moto vorticoso impresso dalla morte. Piuttosto che un mezzo di soccorso sembra una bitta, forse e meglio una boa galleggiante alla quale però non si trova legata alcuna zattera di salvezza – neppure quella, rivelatasi illusoria, dipinta da Théodore Géricault (*La Zattera della Medusa*, 1818-1819). Quella che è realmente presente è una sospensione del tempo; un istante dilatato all'infinito o, se si preferisce, una pausa in cui gli stati d'animo prendono corpo, nelle pose, nei colori degli abiti, nei cappelli, nei visi, negli sguardi e nella posizione delle mani. Queste ultime ricordano la cura con la quale François Truffaut sistema quelle della bellissima Jacqueline Bisset in *Effetto Notte* (*La nuit américaine*, 1973). La sospensione del tempo è la condizione che permette l'espressione dei concetti; solo questa dimensione, anticipatrice della metafisica, consente di capire qualcosa, permette di insinuarsi – scegliendo il punto di vista del *New Historicism* o del *Cultural Poetics* di Stephen Greenbelt – nella selva della raffigurazione dell'affresco, dove nulla è lasciato al caso e ogni viso è un racconto, perché **gli sguardi sono gli attori della narrazione**.

Soffermandosi sugli sguardi, e portate alle estreme conseguenze alcune affermazioni dello stesso Cometa, si rischia di "scavalcare a sinistra" la volontà dello stesso autore. Ad esempio, qualora si prolungassero le traiettorie delle frecce e la direzione degli sguardi – aggiungendo le linee flessuose esplicitate nel libro – si metterebbe in luce una com-

posizione astratta molto simile a quelle prodotte da Vassily Kandinskij, alla metà degli anni Venti del XX secolo. Così è immediato citare lo stesso pittore russo quando scrive: **l'arte oltrepassa i limiti nei quali il tempo vorrebbe comprimerla, e indica il contenuto del futuro**.

Tornando agli sguardi dei personaggi, insieme alla posa dei due cani al guinzaglio, essi indicano un'assenza di limiti e tale condizione spaziale è ulteriormente confermata dagli occhi di quelle figure – primi fra tutti il pittore e il suo allievo – rivolti verso i fruitori, contribuendo a dare all'affresco una tridimensionalità coinvolgente. Azioni, sguardi e linee di costruzione si allontanano dal piano e scuotono le coscienze, trasformando gli astanti in parte della composizione. *Trait d'union* fra l'affresco e chi osserva, è proprio il ritratto di Niccolò Tudeschi che, grazie all'azione del tempo, sembra uscire dal pennello di Francis Bacon, profondo indagatore di anime e di stati d'animo, attraverso la deformazione estrema di corpi e di volti. Nei suoi dipinti la vibrazione sembra estrarre l'essenza della vita sulla soglia della morte.

Il tremito delle figure del pittore irlandese introietta l'azione dinamica tipica della modernità, e in modo diverso conferma quanto anticipato nelle distorsioni dei volti dell'affresco palermitano. Certo questa sorta di pulsione, causata dall'azione dinamica, spingerebbe a osservare il Trionfo con una colonna sonora ben diversa da quella prodotta dall'arpa, dal liuto e dallo scorrere d'acqua. Forse si potrebbe proporre all'attuale direttore della Galleria Regionale della Sicilia che una volta la settimana o anche una volta al mese la sala del Trionfo avesse un commen-

to sonoro e, tralasciando il più scontato *Requiem* di Mozart o la più movimentata Nona di Beethoven, si potrebbe arrivare, spingendosi ancora una volta ad anni più recenti, a una sequenza fatta da *The End* dei Doors e in un crescendo *Run Through the Jungle* dei Creedence Clearwater Revival, seguita dall'immarcescibile *Gimme Shelter* dei Rolling Stones. Chiamati in causa gli Stones, le menti proietterebbero sul Trionfo le immagini di Apocalypse Now di Francis Ford Coppola e in un crescendo *La Cavalcata delle Valchirie* di Richard Wagner. Anche sovrapporre alcune immagini al Trionfo potrebbe essere interessante in un gioco in cui l'affresco palermitano è qualcosa più di uno schermo ma si dimostra essere il luogo generatore di molte elaborazioni successive.

Dall'anonimo capolavoro palermitano a quello di Francis Ford Coppola sembra trovare particolare riscontro una morte che arriva dall'alto e genera stupore, preoccupazione, nostalgia. In ogni caso non tocca terra, compie un balzo, e trafigge in un attimo. La disperazione di molti è per alcuni, alla fine, una folgore desiderata, fortemente richiesta.

È questa la conclusione de *La morte di Ivan Il'ic* di Lev Tolstoj, pubblicato per la prima volta nel 1886.

Guardando con attenzione lo stato d'animo del magistrato morente di Tolstoj è ben ritratto nei volti del gruppo di sinistra. Gli occhi dei personaggi sono pervasi dalla nostalgia e da una palpabile speranza. Per loro il destriero dovrebbe invertire la marcia e considerarli nel suo raggio d'azione.

In effetti, nel *Trionfo della Morte* di Palermo lo stupore e lo sdegno; la

consolazione e la cura; la nostalgia e la speranza sono così ben rappresentati da trasformare l'affresco in un'ampia soglia della apocalisse. Ne contiene tutti i significati disponendoli sulle pagine di una speciale enciclopedia frutto della narrazione di Tudeschi. Questa è stata trasformata, attraverso la finzione della pittura, in una speciale realtà senza tempo e il lavoro di scavo di Michele Cometa ha mutato i significati, in alcuni casi reconditi, della pittura in letteratura.

Molto è stato scritto, precisato, definito, l'autore dell'affresco resta ignoto ma il suo messaggio, grazie a Cometa, è stato svelato, approfondito dopo essere stato sapientemente decrittato [Cfr. L. DE LIBERO, *Il Trionfo della Morte. Galleria Nazionale della Sicilia*, Flaccovio, Palermo 1958; M.G. PAOLINI, *Il "Trionfo"*, oggi in V. ABBATE, M. CORDARO (a cura di), *Il "Trionfo della morte" di Palermo. L'opera, le vicende conservative, il restauro*, Sellerio, Palermo 1989; E. DE CASTRO, *Il Trionfo della morte e la "dissidenza radicale" della cultura figurativa a Palermo e nella Sicilia orientale intorno alla metà del Quattrocento*, in M.A. MALLEO (a cura di), *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea*, Kalós, Palermo 2006].

E l'architettura? L'architettura è tutto: l'affresco prende corpo in uno spazio, quello della finzione pittorica, governato dalla geometria, in un luogo ben definito – un *hortus conclusus* – ma in realtà, come si è visto, senza limiti. Forse per questo Carlo Scarpa, nella nuova collocazione prescelta per l'affresco, lo immerge in una luce zenitale diffusa e, soprattutto, offre al visitatore due differenti punti di vista: dal basso e dall'alto. Il primo si presta a coglie-

re il ragionamento, facendo però appartenere il visitatore alla catasta dei morenti; quello dall'alto, sposta in modo radicale il punto di vista e mette l'osservatore in una posizione più distante e quindi apparentemente più sicura. Allontanandosi dal gruppo dei trafitti, ci si sente più simili alle figure in prossimità della fontana; abbastanza lontane da non temere di essere coinvolte. Questo sentimento rassicurante, uno stupore compiaciuto, cambia radicalmente se ci si approssima al bordo della doppia altezza dove, sino a non molto tempo addietro, un'elegante corda di canapa segnalava in modo preciso ma discreto la presenza del vuoto, lasciando, però, una continuità spaziale assoluta. Su quel bordo, lo stupore diventava paura e il Trionfo della Morte mostrava il suo volto più vero perché la vertigine causata dal vuoto, rimetteva in moto il tempo, consentendo alle frecce di terminare il loro compito. *Respice finem.*

A. S.

F. ZANELLA (a cura di), *Ettore Sottsass. Catalogo ragionato dell'archivio 1922-1978 CSAC / Università di Parma*, Silvana Editoriale, Milano 2017.

Tra le varie manifestazioni culturali organizzate su scala nazionale ed internazionale per celebrare il centenario della nascita di Ettore Sottsass jr., il progetto espositivo ed editoriale realizzato dal Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma risulta di grande rilievo per il suo valore documentale e per la vasta opera di diffusione che ne consegue.

Il volume, curato da Francesca Zanella e pubblicato in occasione

della mostra intitolata *Ettore Sottsass. Oltre il design* (18 novembre 2017 - 8 aprile 2018) allestita presso l'Abbazia di Valserena, costituisce l'esito di un importante lavoro di analisi e catalogazione del fondo donato allo CSAC di Parma dallo stesso Sottsass nel 1979, contenente circa 14.000 materiali progettuali (tra cui schizzi, bozzetti e disegni) e 24 sculture. Un'opera, quindi, di sistematizzazione e ricostruzione volta ad approfondire e, in certi casi, colmare alcuni passaggi della biografia personale e professionale di Ettore Sottsass, in forza di «una inusuale e meticolosa registrazione della propria vita e del proprio lavoro» contraddistinta dall'uso di uno strumento privilegiato: il disegno. Quest'ultimo, come osserva il presidente del comitato scientifico dello CSAC Jeffrey Schnapp, **sarebbe rimasto, per Sottsass, per tutta la sua carriera, il laboratorio in cui sviluppare e testare idee con ogni possibile mezzo: dalle ceramiche ai sistemi di arredamento, dagli oggetti casalinghi alle macchine per scrivere, agli edifici, ai paesaggi urbani e naturali.**

Il risultato, oltre alla mostra sopra citata in cui sono esposte 700 opere selezionate tra quelle dell'archivio, è, per usare le parole della curatrice del volume nonché presidente dello CSAC, **un catalogo, quello strumento fondamentale che consente l'accesso ai materiali attraverso una puntuale analisi dei documenti e la loro trascrizione e descrizione.** Uno strumento quanto mai necessario, da leggere in stretta relazione con gli scritti dello stesso Sottsass, per cercare di affermare il significato autentico di quel vastissimo mondo di «segni, immagini e parole» generato dalla creatività debordante di una delle figure

Spedizione in abbonamento postale / 70%
Direzione commerciale imprese - Napoli