

L'ART
DISCRE
DIVER
D'ART

2007-2017
UN PROGETTO
IN FORMA
DI DIALOGO

L'ARTÈ
DISCRÈ
LIVERÈ
D'ARTÈ

2007-2017
UN PROGETTO
IN FORMA
DI DIALOGO

A CURA DI
FULVIO DELL'AGNESE

TESTI DI
FULVIO DELL'AGNESE
HANS TUZZI

Edizioni d'arte - serie quadrata 109

Centro Iniziative Culturali Pordenone

In collaborazione con

Centro Culturale Casa A. Zanussi Pordenone

Con il sostegno

Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia

L'ARTE DI SCRIVERE D'ARTE 2007-2017 UN PROGETTO IN FORMA DI DIALOGO

A cura di

Fulvio Dell'Agnese

442ª Mostra d'arte

GALLERIA SAGITTARIA

20 maggio - 17 settembre 2017

Coordinamento

Maria Francesca Vassallo

Testi

Maria Francesca Vassallo

Fulvio Dell'Agnese

Hans Tuzzi

Copertina

Ivan Theimer, *Bambino con cappello*, bronzo, 1989.

Sullo sfondo: Gian Carlo Venuto, *Procella*, 1986.

Crediti fotografici

Gianni Benedetti per le opere di Gian Carlo Venuto; Udo Köhler per le opere di Brigitte Brand; Stefano Giusti per le opere di Nicoletta Salomon.

Negli altri casi, le immagini vanno riferite agli autori o al curatore.

Ringraziamenti

Oltre agli artisti, vanno a: Andrea Camatta, Mauro Danelli, Silene Perrini, Mario Piavoli, Vittorio Turozzi.

Un grazie speciale a Patrizio De Mattio e Olga Spanio.

Stampa

Tipografia Sartor srl, Pordenone

ISBN: 978-88-8426-068-0



© Copyright 2017

Centro Iniziative Culturali Pordenone

Via Concordia 7 - 33170 Pordenone

telefono +39 0434.553205

www.centroculturapordenone.it

cicp@centroculturapordenone.it

CULTURA SENZA CONFINI

Dobbiamo grande riconoscenza a Fulvio Dell’Agnese che, con coerenza e profondità, in questi dieci anni di “Scrivere d’arte” ha aperto dialoghi sempre nuovi tra tutti noi e artisti, critici, scrittori, per una cultura senza confini, che ama la ricerca e rifugge dalla superficialità. Un valore impagabile in un periodo di radicali cambiamenti, che richiedono riflessione e lungimiranza. Considerazioni emerse anche fra i responsabili del Centro Culturale Casa A. Zanussi di Via Concordia, da cinquant’anni a servizio della città di Pordenone e di supporto al Centro Iniziative Culturali che organizza questa mostra. Vogliamo qui riferire qualche passaggio di tali riflessioni per dare occasione a una presa di coscienza collettiva che può trovare proprio nel convegno 2017 “L’arte di scrivere d’arte” e nella mostra del decennale un momento di condivisione tra tutti coloro, operatori e pubblico, disposti a coinvolgersi nei problemi socio-culturali del territorio.

«Anche nel nostro centro – scrivono i suoi responsabili - risentiamo di quanto succede sul territorio e nel mondo, non solo per quello che riguarda la realtà variegata su cui si devono svolgere le molte iniziative culturali e formative che lo caratterizzano, ma anche per i mutati criteri di sostegno da parte degli organismi istituzionali. Svuotata l’Amministrazione Provinciale di ogni potere decisionale e di intervento che le competeva, non è più chiaro chi sostituisca questa agenzia importante per quanto concerne anche l’attività culturale e artistica. Sono, quindi, sospesi tutti gli interventi, che duravano da decenni, magari sostenuti anche da convenzioni. L’incertezza riguarda soprattutto gli interventi a favore di associazioni molto attive come Centro Iniziative Culturali, Istituto Regionale di Studi Europei, Università della Terza Età, Presenza e Cultura, e attività strutturali come biblioteca e iniziative giovanili, tutte operanti nell’ambito di Casa Zanussi.

Da parte sua la Regione Friuli Venezia Giulia ha cambiato le norme per il sostegno alla cultura, affidando le sue decisioni a Bandi e Progetti a cui i vari Enti operanti nella Casa hanno partecipato e continuano a partecipare. Ma c’è un inconveniente, ed è quello di dover rimanere per molti mesi nell’incertezza prima di sapere se si rientrerà o no nelle graduatorie previste dai nuovi orientamenti dell’Ente regionale. La positività maggiore, forse, si può riscontrare

nel fatto che, per stendere organicamente progetti previsti dai vari bandi, si deve operare un impegno creativo per infittire e irrobustire la rete di partenariati e collaborazioni (locali, regionali, nazionali, internazionali) e approfondire il senso e l’interconnessione delle varie attività descritte.

È stato facile constatare che questi nuovi criteri rispondono al concetto di “far cultura” che appartiene al patrimonio della storia e della filosofia del Centro Culturale di Via Concordia a Pordenone, connesso e inerente alla prospettiva di formazione personale e sociale, e quindi ben più che un continuo ricorso a eventi occasionali. Un “far cultura”, innanzitutto, con forte caratura sociale, con caratteristiche di intergenerazionalità, curricularità, interconnessione tra ambiti culturali, comunicazione interculturale e internazionale, apertura a dialogo e dibattito in ogni tipo di iniziativa».

Maria Francesca Vassallo
Presidente Centro Iniziative Culturali Pordenone

**L'ARTE DI
SCRIVERE
D'ARTE:
UN PROGETTO
IN FORMA DI
DIALOGO**

FULVIO DELL'AGNESE

Nel settembre 2016, il convegno “l’Arte di scrivere d’Arte”, organizzato dal Centro Iniziative Culturali Pordenone, ha compiuto 10 anni.

Sono stati dieci anni di incontri con personalità della cultura, invitate al Centro “A. Zanussi” nell’ambito di un festival del libro come “Pordenonelegge.it” per discutere dei caratteri di stile della critica d’arte, dei suoi nuovi ambiti e strategie di comunicazione, dei problematici ma fruttuosi rapporti fra parola scritta e immagine, che sempre più investono il senso estetico ed etico della contemporaneità; nella consapevolezza che il dialogo fra scrittura e arti visive, il tentativo del linguaggio di intrecciare le proprie sillabe alle dinamiche di spazio, luce, colore dell’arte vive quale parte essenziale di sé “il segno di una sottile ferita inferta da una indefinibile mancanza, la struggente consapevolezza di una verità nascosta, inafferrabile, fuggitiva”¹.

Per riconsiderare – con un minimo di soddisfazione – il percorso finora compiuto, la Galleria Sagittaria ha pensato di ospitare una mostra che riunisca tutti gli artisti i quali nel decennio hanno prestato una loro opera quale immagine “di copertina” dell’apuntamento, insieme a quelli che del convegno sono stati ospiti. A partire da Ivan Theimer, con la scultura che di “l’Arte di scrivere d’Arte” è divenuta stabilmente il simbolo, riconoscibile sintesi visiva del progetto: uno dei bronzi concepiti nel 1989, nell’ambito del progetto dell’artista moravo per il *Monumento ai diritti dell’uomo*, celebrativo dei 200 anni della Rivoluzione francese. È un bimbo la cui testolina indossa con giovanile spensieratezza un cilindro che i sedimenti grafici della Storia dovrebbero rendere altrimenti ponderoso: su quel cappello si sono stampati giorni che hanno cambiato la faccia del mondo. Ma il passato, per quanto ne pensasse Marinetti, dimostra qui di essere costantemente reinventabile, sotto patine azzurrine che fra le righe parlano con fiducia del futuro immaginato da due occhi

infantili, cui pare tuttavia di poter attribuire l’età grave di una statua, l’ancor felice consapevolezza della maturità.

I segni della scrittura sono alla base anche di alcuni recenti lavori di Gianni Pasotti: trasportate in un’ironica dimensione surreale, delle virgolette – guarda caso fra i più ambigui segni grafici d’interpunzione, apodittiche se introducono il discorso diretto, elusive quando suggeriscono un sentore di metafora – abbandonano la planarità e il profumo d’inchiostro della stampa, per ripiegarsi ingigantite su un filo quasi fossero bucato steso ad asciugare; e le lettere mantengono corpo ridotto solo per farsi rebbi e cucchiari di un’alfabetica posateria, di dubbia utilità pratica se non per commensali sul genere del famelico lettore che nel suo libro – come testimonia l’opera *Smarrimento* – si è addirittura inabissato, lasciando galleggiare a fior di pagina le sole stanghette degli occhiali.

Le parole diventano invece brulichio di fondo nella pittura di Brigitte Brand, che le sfrutta – carta stampata in luogo del gesso e colla di un’imprimatura – come una sonorità che intride gli intonaci di antichi monasteri diroccati, o che emerge fra l’erba dei pendii e dalle screpolature della roccia. È la lingua dei luoghi che sommestamente si presta a sostenere la visione pittorica, memore di passate, drammatiche cancellazioni – perché è di Armenia che si parla, scomoda terra di cerniera fra mondi diversi e distanti –, e su di essa il dipinto si struttura per velature che il segno cucisce. Nella *Gola del Vorotan*, poi, la frustata di sole che illumina il prato verde pare veramente sancire la risalita – nostra? – dall’oscuro crepaccio, immane e misterioso quanto le strategie verbali che formicolano al suo interno.

E sempre la scrittura viene ricondotta a una dimensione epigrafica, di rilievo, da Franco Del Zotto Odorico, che adegua la resa dei caratteri alle valenze materiche della superficie; procede così per sottili sfasamenti e sottosquadri sulla lastra di metallo, su cui le lettere paiono quasi galleggiare ancora come fecero nella fase di acidatura, alla superficie della soluzione salina; e privilegia invece lo spessore delle concrezioni naturali quando vocali

¹ G. BRIGANTI, *La riconquista dell’Olimpo nel Rinascimento italiano*, Milano-Ginevra, Skira, 2016 [1995], p. 31. A rappresentare il contributo offerto alla discussione da tutti gli ospiti del convegno, compare in questo catalogo un testo di Hans Tuzzi, che verte sui temi trattati nel suo intervento del 2010.



Franco Del Zotto Odorico, *Civitas*, 2014 (fase di acidatura)

e consonanti si alternano nei pieni e vuoti di resine e malte. Ma la consistenza è questione che riguarda anche i testi, che nelle opere dell'artista hanno sempre studiata densità di riferimenti culturali; nessuno spazio, allora, per i proclami di facciata, per "quelle annunciazioni mondane troppo astratte, scontate, per poter mai prefigurare nulla"², ma piuttosto sentita adesione alle parole di civico impegno di uno storico dell'arte quale Tomaso Montanari, che di "l'Arte di scrivere d'Arte" fu ospite nel 2012. Le parole, insomma, hanno il loro peso; anche quando, tracciate con segno sottile, attraversano i lavori di Agostino Perrini. Esse non sono mai casuali, e anzi determinano l'opera pittorica nel connubio di significato e grafia: comparivano al bordo delle sue *Mappe* per sancire la dimensione lirica del viaggio per cui quelle cartografie dello spirito erano pensate; e sono rimaste sino alla fine di un percorso artistico a suggerire, come esili screpolature, l'incerto spiraglio di luce con cui la poesia può far intuire il fatidico incanto che giustifica l'esistenza.

Ne è fragile, estrema prova la carta dell'artista bresciano pre-

² C. FRUTTERO – F. LUCENTINI, *L'amante senza fissa dimora*, Milano, Mondadori, 2013 [1986], p. 49.

sente in mostra – *Sopra steli sottilissimi* –, destinata a divenire immagine di fondo del manifesto della edizione 2017 di "L'Arte di scrivere d'Arte".

Con note e righe di spartito, insieme alle parole, lavora Claudio Ambrosini.

Oggi celebre come compositore, Ambrosini negli anni settanta fu uno dei pionieri della video arte in Italia e fece della musica e delle sue grafie il collante visivo per lavori pittorici come i due *Attimi relativi* qui esposti: *Righi* restituisce di primo acchito l'impressione d'una pagina di partitura, ma al posto delle note sono gocce d'inchiostro a tessere le fila del tessuto verbale che vi si addensa intorno; *Eco* sembra la mappa di un percorso, fitta di annotazioni riferite a un pentagramma a sviluppo verticale, che si snoda sinuoso come un rio veneziano. I tecnicismi che lo colmano sembrano costruire un meccanismo inestricabile, ma un appunto ci avvisa: "Non c'è bisogno di suonare, basta pensare ciò che è scritto"; e tutto svanisce nella piccola bolla arancione d'un suono che rimbalza lontano.

Lontano quanto le profondità di tempo da cui sembrano riemergere i grafemi arcani di *Lettere dalla terra* di Roberto Kusterle. L'opera è una delle più emblematiche del decennio di incontri, con la sua capacità di fondere fisicamente individuo, linguaggio e natura nelle screpolature di un *Cretto* argilloso di aridità primigenia; ma la fotografia di Kusterle si è in altri modi aperta a una riscrittura visiva dell'espressione artistica: nelle sue costanti iconografiche, come in opere del ciclo *Anakronos* quale *Sisifo*, o in tutta la serie delle *Mutabiles Nymphae*, in cui le metamorfiche protagoniste si compenetrano con la dimensione acquatica mentre assumono su di sé le tangibili tracce dell'inquieto maniera di pittori e scultori del primo '500.

Sguardo profondamente sensibile alla storia dell'arte è da sempre quello di Gian Carlo Venuto, che ben conosce i termini della sperimentazione anticlassica rinascimentale e nei suoi *Paesaggi italiani* indaga scenari ancora più antichi. Sono in questo caso la pittura pompeiana di primo stile e la sontuosa vegetazione af-

frescata di certe *domus* e dei loro *horti picti* a suggerire forme e masse di colore che l'artista ripensa e compone nelle sue vaste carte intelate, unite tutte da una comune lettura del patrimonio visivo del nostro passato come di un sentiero affidabile per muoversi nella contemporaneità; a malapena tracciato, e privo di comode scorciatoie come è un metodo. Per intendersi: "Non era una strada, era una direzione. La strada – ovvero lo stile –, ognuno se la cercava da sé"³.

Esattamente come accade a Venuto nelle incisioni del ciclo *Elegie duinesi*, in cui tratto e chiaroscuro individuano la sua mano, ma il dettato poetico di Rilke viene carezzato al punto da farlo divenire, nel testo originale, trama dell'invenzione visiva, che la assorbe con la medesima granulosa progressione di luce con cui i vapori di temporale d'un cielo si fanno volto, nella personalissima, pontormesca *Teoria della nuvola* della *Elegia VIII*. Così, l'artista pare adeguare al proprio linguaggio, ribaltandone i termini, il criterio d'azione che dovrebbe informare la lettura critica dell'atto pittorico, la sua tensione "[...] a corrispondere all'invenzione figurativa e alla sua forza di risonanza con la nuova vibrazione di un'immagine verbale"⁴.

Più volte, nei dieci anni di "l'Arte di scrivere d'Arte", si è ragionato sulla "emozione della densità del pensiero che è affidato alla pittura" e ci si è chiesti se, di fronte ad essa, fosse il caso di dire, con Daniel Arasse: "Attraverso i suoi materiali, le sue forme, c'è qualcosa che pensa e io ho solo le parole per spiegarlo, avendo la consapevolezza che queste parole non corrispondono all'emozione che si è sprigionata. Si tratta dunque della botte delle Danaidi. Potrò sempre riempirla di parole e parole, ma non raggiungerò mai la qualità specifica dell'emozione di un quadro dipinto. Anche quando un quadro, un affresco è stato capito, tornarci significa affrontare nuovamente il silenzio della pittura"⁵.

3 V. SKLOVSKIJ, *Il punteggiato di Amburgo*, Bari, De Donato, 1969 [1928], p. 183.

4 G. ZANETTI, in E. RAIMONDI, *Ombre e figure*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 8.

5 D. ARASSE, *Storie di pitture*, Torino, Einaudi, 2014 [2004], p. 8.

Di tali considerazioni sembra tener conto la rilettura operata da Manuel Fanni Canelles di alcuni capolavori della storia dell'arte. La grandezza dolente del *Cristo alla colonna* di Antonello da Messina, il turbamento della sua *Annunciata* di fronte al messaggio recatole da un Angelo che abita – invisibile – il nostro spazio, gli ultimi istanti di agonia del *Marat* di David... È una serie di drammatici *crescendo* il cui apice emotivo – fissato dal-



Roberto Kusterle, *Mutabiles Nymphaeae, Plessàura*, 2010



Manuel Fanni Canelles, *Annunciata*, 2010

la pittura, nella sua perfezione formale, in uno solo dei momenti possibili – viene restituito dall'artista in alcuni minuti di video a un contemplabile, muto divenire.

Fanni Canelles indaga così gli sviluppi della pittura con una libertà negata allo storico, salvo poi ritornare fisicamente alla scrittura, in opere come *Breathless*, quando deve rileggere se stesso, riflettere sulle proprie incompiutezze riavvolgendo il filo dei propri pensieri, al ritmo del suo respiro.

E cosa c'è di più maledettamente naturale, nel corso della vita di una persona? Ce lo racconta anche Franco Piavoli, regista fra

i più ispirati e radicalmente indipendenti degli ultimi decenni, quando in *Affettuosa presenza* ripercorre attraverso il cinema il carteggio fra Umberto Bellintani e Alessandro Parronchi. Il poeta e lo storico dell'arte intrecciano confidenze intorno al loro destino di uomini e intellettuali, ma solo paesaggi, non l'arte di cui i protagonisti discorrono, si alternano nelle lunghe inquadrature del film. E il silenzio dentro cui scorre il vento su prati ed acque, lasciando spazio alle lettere che ritrovano voce nella penombra delle stanze, sembra ricordarci che – come afferma il vecchio miniaturista cieco di un romanzo di Pamuk – “le storie si ricordano con le parole, e non con la fantasia”⁶.

Ma allora lo scrittore può davvero sognare di contemplare le immagini artistiche da un punto di osservazione privilegiato, se non addirittura decisivo? Forse, ma l'osservatorio ha tutte le caratteristiche di precarietà del trespole disegnato da Edi Carrer, su cui il poeta impugna la penna d'oca – anzi, di corvo – con il piglio di chi ha deciso di comprendere una volta per tutte le ragioni del suo stare in bilico lassù. E non è un caso che questo disegno giunga a concludere una serie di lavori che esplorano l'interiorità della persona partendo dal disagio nel rapporto con il suo corpo: quello scheletro foderato che in certi momenti può rifiutarsi di funzionare all'unisono con l'io e divenire oggetto contemplabile dall'esterno; a partire dalle mani, che le figure di Carrer osservano con incredulo, disperato distacco, come se non appartenessero loro.

E allora le ossa, se non le proprie quelle di un animale, possono disporsi sulle pagine di un'agenda con l'ineluttabilità di una sentenza scritta, che non sarà l'alchimia farmaceutica d'una boccetta miracolosa a sviare.

Già lo si è detto: “Un problema cruciale è che lo storico è uno che lavora su delle fonti [...]. Uno storico non ha diritto al salto intuitivo, all'empatia dell'immaginazione”⁷. Proprio questo, for-

⁶ O. PAMUK, *Il mio nome è rosso*, Torino, Einaudi, 2014 [1998], p. 85.

⁷ JONATHAN LITTELL - PIERRE NORA, *Conversazione sulla storia e il romanzo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 33.



Franco Piavoli, *Affettuosa presenza*, 2004

se, spinge alcuni intellettuali che di arte sono usi ragionare a sperimentare in prima persona i modi della creazione visiva.

Per Nicoletta Salomon la pittura è parte integrante di una visione non strettamente settoriale della sfera artistica, in cui confluiscono scrittura saggistica e composizione letteraria. Ricorrendo alle parole di un autore che Nicoletta ha indagato, si può dire che per lei “il problema [il grande interrogativo della creatività] agisca come una ginnastica per le facoltà di determinazione estetica”; e persino affermare che ad assumere valore, sulla pagina come sulla tela, a quel punto “non è il fine da raggiungere [...], ma il processo in sé”⁸.

Questo percorso nei dipinti di Nicoletta Salomon è ritmato da campiture di colore che vivono ognuna la dinamica di una differente stesura, e che trovano un equilibrio complessivo nella trama di tensioni periferiche che le penetra senza ancorarle alla superficie. Nelle tele di Marcello Ghilardi, invece, la levità con

cui la pittura fluttua, si addensa e disperde all’orizzonte è una specie di “trasparenza offuscata da fantasmi di nuvolaglie”, in una luce diffusa che lascia intravedere “in fondo [...] minuscole parcelle di oscurità”⁹. E come fare a dissociare simili sensazioni dalle parole che, nella sua edizione critica dei *Discorsi sulla pittura* di Shitao, Ghilardi dedica al principio di trasformazione o al respiro all’unisono di artista e natura? Un respiro, poi, non così diverso da quello che al mondo lega certi aerei personaggi di Miyazaki, scrivendo dei quali Marcello non teme – e quanto ha ragione! – di venir meno ai suoi doveri intellettuali nei confronti della filosofia.

Tanti, insomma, i ruoli possibili: pittori, critici, scrittori, registi, scultori... Cosa cambia, calarsi in una o nell’altra delle parti e definire di conseguenza una via di attraversamento dei territori dell’arte? La sensazione è che a risultare fondamentale sia la scelta comune di un apparente azzardo: “Certe volte l’essere umano dedica l’intera esistenza a un obiettivo della cui realizzazione non può essere certo. Chi ride di una simile follia, in fondo, non è più di uno spettatore sul ciglio della strada della vita”¹⁰.

8 R. FRY, *Mantegna*, Milano, Abscondita, 2006 [1902], p. 14.

9 J. TANIZAKI, *Libro d’ombra*, Milano, Bompiani, 2016 [1933], p. 25.

10 R. AKUTAGAWA, *Rashomon e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2016, p. 89.

**L'ARTE
DELLA FRASE**

HANS TUZZI

A che serve, l'arte? A che, le arti?

Nella prima pagina del *Museo immaginario*, André Malraux scrive che l'arte non conosce "oggetto di venerazione, di somiglianza, d'immaginazione (...) ma immagini delle cose che, diverse dalle cose stesse, traggono la loro ragione d'essere da questa differenza specifica".

L'arte, possiamo tradurre, ordina in un significante la disordinata materia della vita.

Regole, dunque: regole da rispettare, regole da infrangere.

Regole che valgono uguali per tutte le arti? "Ut pictura poesis", ripetiamo da duemila anni. Eppure ci stupisce Flaubert quando scrive: "*Salammô* è un romanzo color porpora, *Madame Bovary* color pulce", ci stupisce Stendhal quando rivela d'aver ambientato la *Certosa* a Parma per l'intreccio di suggestioni suscitate dal Correggio e dalle violette, quelle stesse violette, colore e profumo, che intridono il nome stesso di Parma in una celebre pagina di Proust.

Regole della pittura, regole della scrittura; regole da rispettare, regole da infrangere. Qualche esempio, partendo dai fondamentali.

Secondo una tradizione avvalorata da Ernst Gombrich, Gainsborough dipinse *Il ragazzo azzurro* per dimostrare l'infondatezza dell'asserzione di Reynolds, secondo il quale l'azzurro va impiegato solo negli sfondi, mai in primo piano. Reynolds basava il proprio assunto su una tradizione trisecolare: il cielo è infatti una scoperta quattrocentesca dei fiamminghi e degli italiani, prima, sino a tutto il Trecento, il cielo nella pittura occidentale semplicemente non c'è; il precetto di Reynolds si fondava, ad esempio, sul cromatismo delle opere dell'autunno del Medioevo, con quei sospesi paesaggi di sfondo azzurrini – quasi un rinvio a un altrove metafisico, quale che ne sia il soggetto, dalla *Madonna del cancelliere Rolin* di van Eyck all'*Annunciazione* del Louvre di Carlo Braccesco o al *Cammino della vita* di Bosch, faccia esterna del *Trittico del Fieno* oggi al Prado.

Il gesto pittorico di Gainsborough equivale a dire, in letteratura:



Thomas Gainsborough, *Blue boy*, 1770 ca.

prendo una regola e la rovescio. Basta farlo con la stessa accortezza usata da Gainsborough: mettere in primo piano una figura azzurra e usare uno sfondo monocromo scuro. Rovescio in apparenza la regola, ma in realtà faccio anche un'altra cosa, e cioè creo una nuova soluzione formale. Facciamo un esempio con la letteratura di genere dalle regole più rigide: il giallo, assai più arido nei suoi meccanismi narrativi di quanto lo siano il noir e la fantascienza. Si parte da un mistero iniziale, la morte di qualcuno, e si arriva alla soluzione: scoperta del movente, identificazione del colpevole. Che non deve mai essere il principale sospettato. Eppure, in *Poirot a Styles Court*, Agatha Christie sfrutta questa eresia per costruire una trama che, complice la legge inglese per la quale una persona assolta non può venire nuovamente processata per il medesimo reato, sorprende il lettore partendo proprio dal fatto che il colpevole è il principale sospettato. Schema ripreso con minor smalto in altri suoi romanzi. E, per restare nel genere e sullo stesso autore, non è un caso che, per venire incontro al supposto "gusto del pubblico", tutte le versioni cinematografiche di *Dieci piccoli indiani* contemplino un lieto fine che, non senza sconcerto del lettore, manca nell'originale. Sempre nel campo del giallo, cambiando le regole e riscrivendo il finale Dürrenmatt ci regalò un capolavoro come la seconda e definitiva versione della *Promessa*, vero e proprio "requiem per il romanzo poliziesco". E il misterioso autore di *Qualcuno alla porta* andò persino più in là: il colpevole la fa franca sotto gli occhi increduli del lettore. Nella grande letteratura talvolta il rovesciamento si opera per minime componenti della frase. Per ogni scrittore novecentesco, una frase molto importante è quella che costituisce il titolo dell'opera. Alcuni titoli sono, per varie ragioni, intraducibili in altre lingue (è il caso di *The Catcher in the Rye*, diventato in italiano prima *Vita da uomo*, poi *Il giovane Holden*), altri presentano sotto un'apparente semplicità sottili, insidiose bellezze: che cambio di passo fra le due traduzioni italiane del titolo *The Short Happy Life of Francis Macomber*, di Hemingway, *La breve vita felice di...* e *Breve la vita felice di...* Cosa significa scambiare due

parolette! E così Carlo Emilio Gadda da uno dei proverbi più triti del nostro Paese ricava la splendida chiusa: "E l'erba, che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo che campato sarà". O ancora, il fulminante scarto sintattico nel Prologo dell'*Enrico V*, con "gli elmi che impaurirono l'aria ad Azincourt" ("the casquets that affright the air"). Quando Wallace Stevens dice: "A poem need not have a meaning and, like most things in nature, often does not have" intende anche dire che in letteratura, come in ogni arte, la forma stessa è significato.

Altra regola fondamentale riguarda il punto di vista, e pertanto la struttura sottesa all'opera. Da ragazzo rimasi molto colpito quando, in *Saper vedere*, Marangoni pone il lettore di fronte al *Discobolo* di Mirone: come viene fotografato di solito, piatto, immobile, morto, e come lo si dovrebbe guardare, frontalmente, viva energia che sprigiona forza. Spesso anche gli scrittori offrono, nelle loro opere, la possibilità di differenti punti di vista. Talvolta lo fanno in modo così abile e discreto da passare inosservati. A lungo la critica lesse in modo unilaterale *Giro di vite*, il racconto di spettri di Henry James, sino a quando un lettore non professionista suggerì a Edmund Wilson l'ipotesi che gli spettri esistano solo nella mente dell'istitutrice, aprendo una nuova stagione esegetica per quel compatto capolavoro.

Una diversa ma fondamentale forma di avvicinamento alla materia narrata è data dall'incipit. Grande narratore di storie (Tusitala, colui che racconta, fu il soprannome datogli dai samoani) Robert Louis Stevenson fu un maestro nell'arte degli inizi. Ora creando un climax di attesa sospesa per qualcosa di ignoto – un pericolo mortale? una fortuna insperata? – che si avvicina invisibile e inesorabile, come nell'*Isola del tesoro* o nel *Padiglione sulle dune*. Ora con una folgorante sorpresa iniziale, come l'inquietante apparizione del lebbroso nel bosco, che subito scopriamo lebbroso non è, in *La freccia nera*.

Bel dilemma, l'inizio, per uno scrittore. Ancor più sofferto, il problema del punto di vista d'insieme, quel che in pittura potremmo chiamare punto di fuga prospettico. Francis Scott Fitzgerald riscrisse interamente, cambiandone i tempi, *Tenera*

è *la notte*, il romanzo nel quale più si sentiva, e a ragione, personalmente coinvolto. La scelta iniziale, quella che portò alla prima edizione, anno 1934, fu di assumere il punto di vista di uno dei personaggi, come già aveva fatto nel *Grande Gatsby*, dove Nick Carraway è spettatore-coro; poi, però, preferì riscriverlo secondo un'oggettiva esposizione cronologica, ed è la versione, olografa seppure postuma, del 1948. Fece bene? Fece male? Secondo Malcolm Cowley, "sacrificò un inizio brillante ma alla fine ottenne un romanzo meglio costruito e più efficace".

Certo, mutare il punto di vista narrativo non cambia la natura profonda del romanzo, il suo significato: nella prima versione dell'*Idiota* l'assassino era il principe, non Rogozin. Ciò non influiva, sostanzialmente, su quel "tutto" che secondo Dostoevskij permeava l'opera.

E adesso veniamo ai particolari: quante volta ci capita di pensare che determinati personaggi minori sono meglio lavorati di altri, contendendo quasi nel ricordo il ruolo al protagonista? Quelli che Edward Forster chiamava "round" contrapponendoli alle macchiette, ai portavoce, ai non riusciti – perché non vivi – "flat". Spesso un personaggio, se non secondario, minore, può essere portatore di una delle chiavi dell'opera, di una parte della visione del mondo dell'artista. E torniamo alla pittura dell'Autunno del Medioevo. Spesso il soggetto principale scompare nel fondo della trama, come nel caso di *La caduta di Icaro* di Bruegel: perché lo si riduce a invisibile sgambettar nell'acqua? Qual è, allora, il vero soggetto del quadro? In altri casi la nostra attenzione viene catturata da minuscoli particolari di sfondo: chi è il viandante che si allontana di spalle, piccolo, stanco, come gravato dal peso della vita sullo sfondo di tutti i *San Gerolamo* di Patinir? Ora lungo una polverosa deserta via bianca, come nel quadro del Louvre, ora lungo una scala scavata nella pietra, come in quello del Prado? E la coppia colpevole che nell'*Epifania* di Bosch si reca alla locanda del Cigno? Dico colpevole perché sono adulteri, giusto il significato allegorico dell'animale a insegna della locanda stessa, il cigno; come influirà su di loro la nascita di Cristo? L'Avvento? la sua Morte e Resurrezione?

Quanti libri e quanti film più o meno buoni sono stati scritti partendo da questa idea, una vita comune che incrocia quella del Salvator Mundi. Ed è proprio così ininfluente sapere che storia è ricamata sul ricchissimo manto di Melchiorre? O quali mai storie raccontano, silenziosi e inanimati, i fregi dei capitelli nella *Madonna del Canonico van der Paele* di van Eyck? E si potrebbe continuare a lungo. Ma, tornando alla letteratura, benché appesantita da troppe digressioni nelle quali l'autore sale in cattedra, *Guerra e pace* è tutta costruita su analoghe interazioni fra grande e piccolo mondo, fra primi piani e sfondi; e anche per questo non è stata definita, la *Ricerca del tempo perduto*, una moderna cattedrale? Un libro di pietra dove ogni particolare racconta una storia subordinata e complementare, che è illuminata da e che illumina la grande storia d'insieme?

Oppure, prendiamo certe incisioni al tratto di antichi libri naturalistici. Non sono affascinanti i soggetti composti da un piccolo animale in primo piano (un gambero, ad esempio, o uno scarabeo) e sullo sfondo un porto, un castello, e uomini intenti alle loro opere? In che risiede, il fascino di una simile composizione? Nella inconsapevolezza degli uomini rispetto alle piccole vite segrete che si agitano in un mondo su scala ridotta a poca distanza da loro? Colpito da questa idea uno scrittore può creare *Ciondolino*, ai miei tempi un long seller della letteratura per l'infanzia, una casa di produzione può sfornare un successo di botteghino come *Bugs*, oppure, se si è Flaubert, si può scrivere un breve capolavoro come *Un cuore semplice*.

L'arte si fonda sulla conoscenza tecnica: questo volle dire Whistler quando, accusato di farsi pagare troppo un quadro buttato giù in mezz'ora, rispose che per poter fare ciò aveva studiato una vita.

Eppure, molti capolavori sono perfettibili, si sa. Tutti concordiamo sul fatto che *La famiglia Bellelli* di Degas ci guadagnerebbe, dalla scomparsa del capofamiglia. Così ogni scrittore, reso più libero, in questo, dall'assenza di committenti, taglia e getta pagine e pagine, con dolore ma non con dispiacere, perché sa che l'arte consiste nel levare – e nell'armonizzare il colore di

ogni frase. Alberto Arbasino, aggiornato sulle teorie allora in voga in Francia, racconta di aver scritto i suoi primi racconti attribuendo colori freddi o caldi a nomi verbi aggettivi, e di averli poi accostati sulla pagina cercando un equilibrio cromatico.

Ma se l'appassionato di pittura si fa collezionista, se l'amante della lettura diventa bibliofilo, allora si aggiunge un di più di attenzione ai particolari che può aver molto peso nella scrittura creativa: l'attenzione ai particolari non è più una faccenda gratuita, ma necessaria. Se già si è imparato a vedere, ora si apprende a riconoscere ciò che è falso, e a decrittare. Due esempi, per concludere.

Scoperte e ricercate in occasione della vendita all'asta della biblioteca di Guglielmo Libri, le legature rinascimentali romane note come "Canevari" si riconoscono per il tipico medaglione con Apollo e Pegaso, che nell'Ottocento venne spesso falsificato a fini di lucro: alcuni falsi si riconoscono a colpo d'occhio perché adottano fregi dorati mai usati negli originali, altri sono stati svelati soltanto perché i ferri usati per la decorazione in oro compaiono identici in altre legature sicuramente false.

Nel caso della marca tipografica usata una sola volta dal ginevrino Jean de Stalle su una grammatica latina del 1493, e poi ripresa nel 1924 dall'editore ginevrino Droz, pittura e letteratura convivono in una sola, misteriosa allegoria: circoscritto in un quadrato, un ramo foliato disegna un cerchio perfetto, simbolo dell'Universo e dell'Eterno Ritorno. Ai quattro angoli fra quadrato e cerchio, in senso orario da sinistra in alto, stanno una scimmia, una civetta, uno scoiattolo che regge una ghianda e un nibbio, ben riconoscibile per la forma della coda. All'interno del cerchio uno scudo con globo dimidiato, croce di sant'Andrea "quatre de chiffre" e iniziali JS (poi sostituite da quelle di Droz: ED). Rispettivamente a destra e a sinistra dello scudo, ignudi, un uomo e una donna con un fiore nel pugno. Ai loro piedi una figura maschile nuda supina sembra ghermire una gamba della donna con la destra, e respingere l'uomo con il piede sinistro. Dal margine superiore dello scudo si erge una figura maschile ignuda che respinge l'uomo tenendo nella

destra un fiore identico al suo. Chi sono? Che storia narra, questa piccola xilografia?

Possiamo tentare una risposta, partendo dal presupposto di Eliot, secondo il quale per l'uomo del Medioevo la parola *rosa* conteneva già in sé il profumo del fiore. Nel cerchio perfetto è raffigurato un brolo, un giardino: il giardino dell'Eden? Nuda come Adamo ed Eva, la coppia lo farebbe supporre. In tal caso, la figura nuda strisciante sarebbe il Tentatore, che attira a sé Eva. Ipotesi, quest'ultima, suffragata dall'unico valore simbolico comune ai quattro animali agli angoli, due mammiferi e due uccelli che per l'uomo medievale rinviano al diavolo e alle sue arti. In tal caso, la figura sopra lo scudo sarebbe l'arcangelo che respinge per sempre i nostri progenitori, e noi con loro, in quella che Albert Camus chiamò la coscienza del nostro perpetuo esilio.



Marca tipografica della casa editrice
Librairie Droz, Ginevra 1924

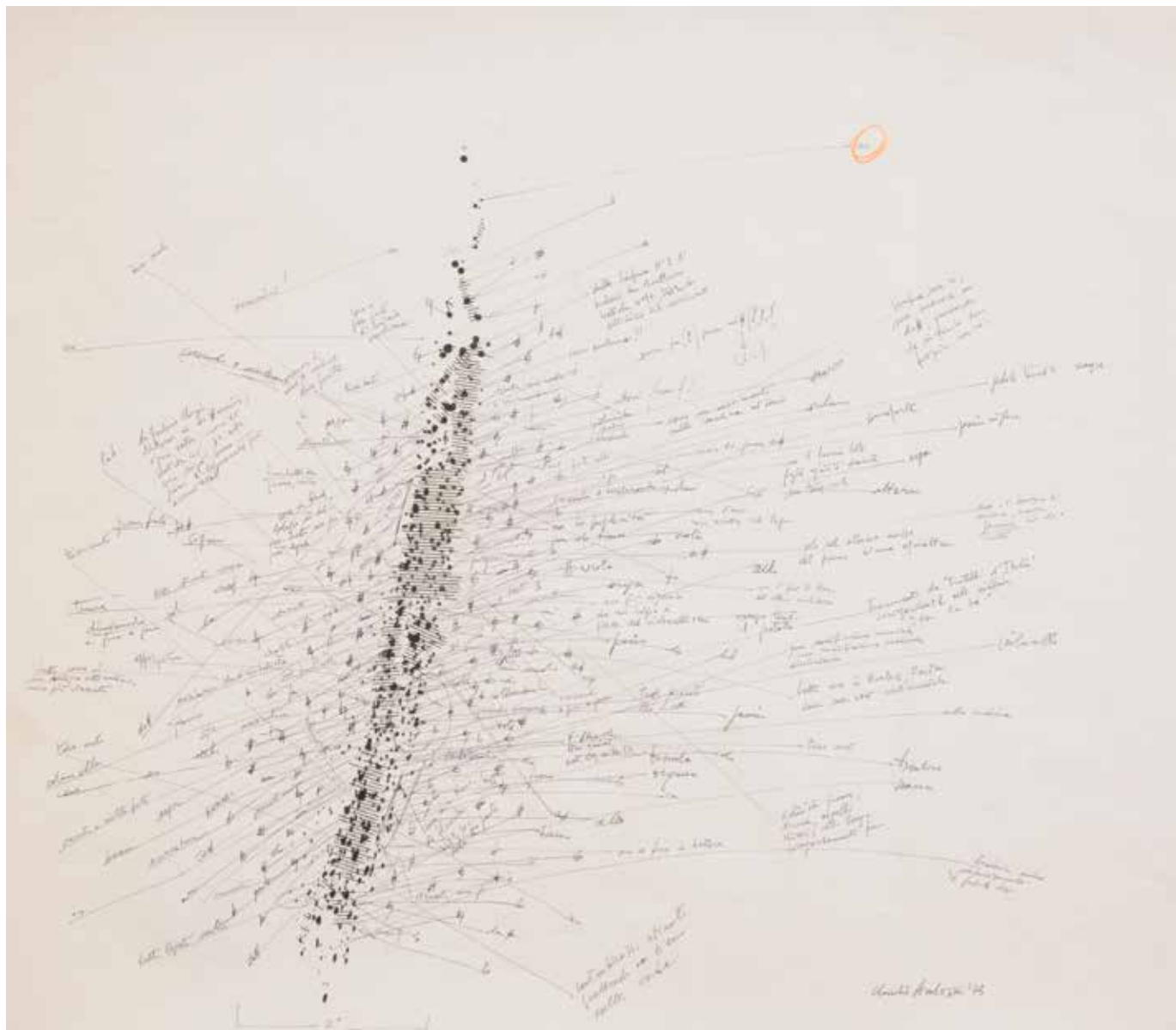
OPERE



Ivan Theimer, *Bambino con cappello*, bronzo, h cm 50, 1989



Agostino Perrini, *Sopra steli sottilissimi*, acquarello e inserti vegetali su carta, cm 67,5x49, 2016



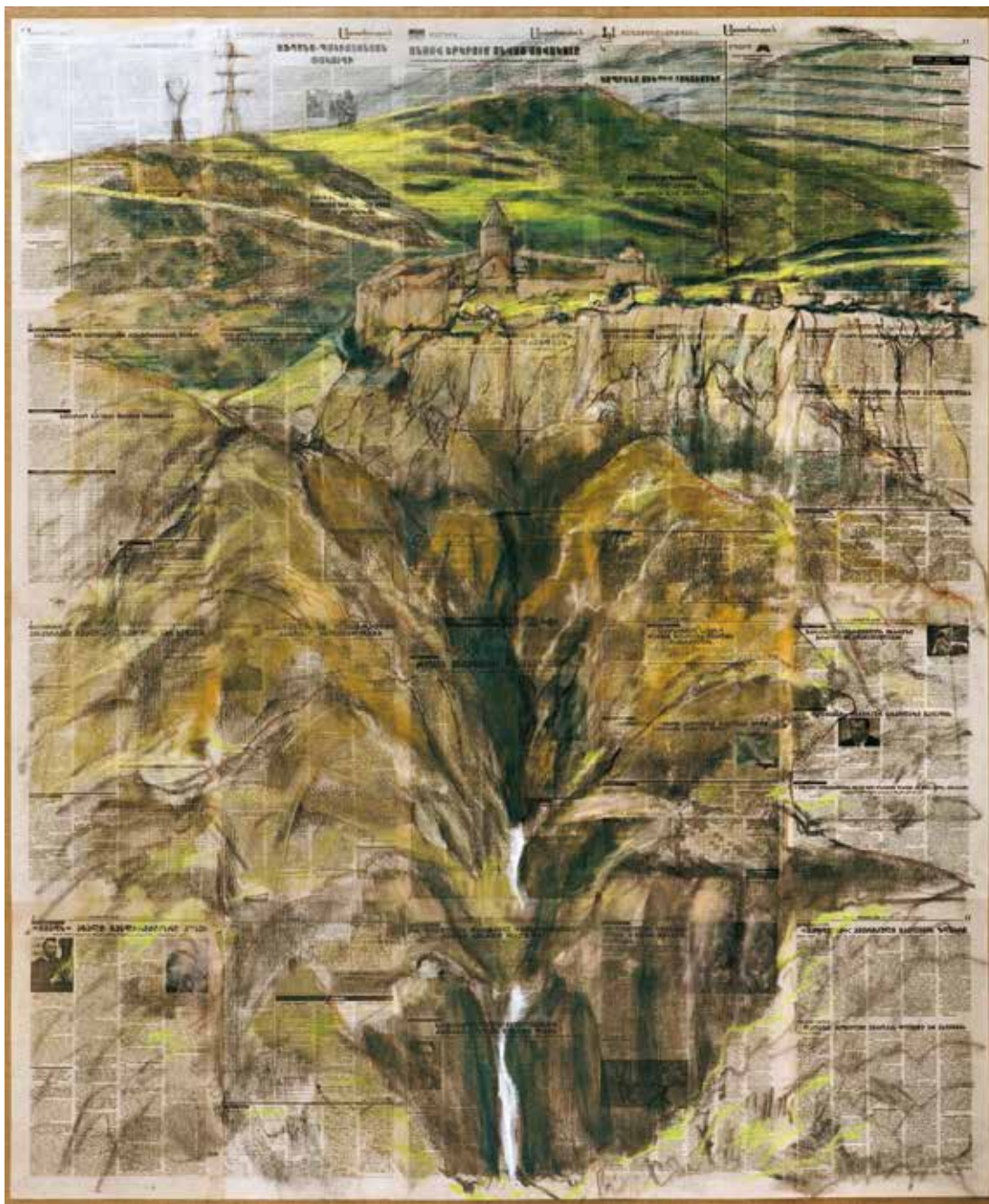
Claudio Ambrosini, *Attimo relativo. Eco*, inchiostro e matita su carta, cm 56x64, 1973



Claudio Ambrosini, *Attimo relativo*. Righi, inchiostro, matita e busta su carta, cm 64x64, 1976



Brigitte Brand, *Monastero Hovhannavank sulla gola del Kasagh*, tecnica mista su giornali intelati, cm 160x190, 2011



Brigitte Brand, *Gola del Vorotan*, tecnica mista su giornali intelati, cm 180x150, 2011



Brigitte Brand, *Monastero di Geghard*, tecnica mista su giornali intelati, cm 180x150, 2011



Brigitte Brand, *Monastero di Kobayr*, tecnica mista su giornali intelati, cm 180x150, 2011



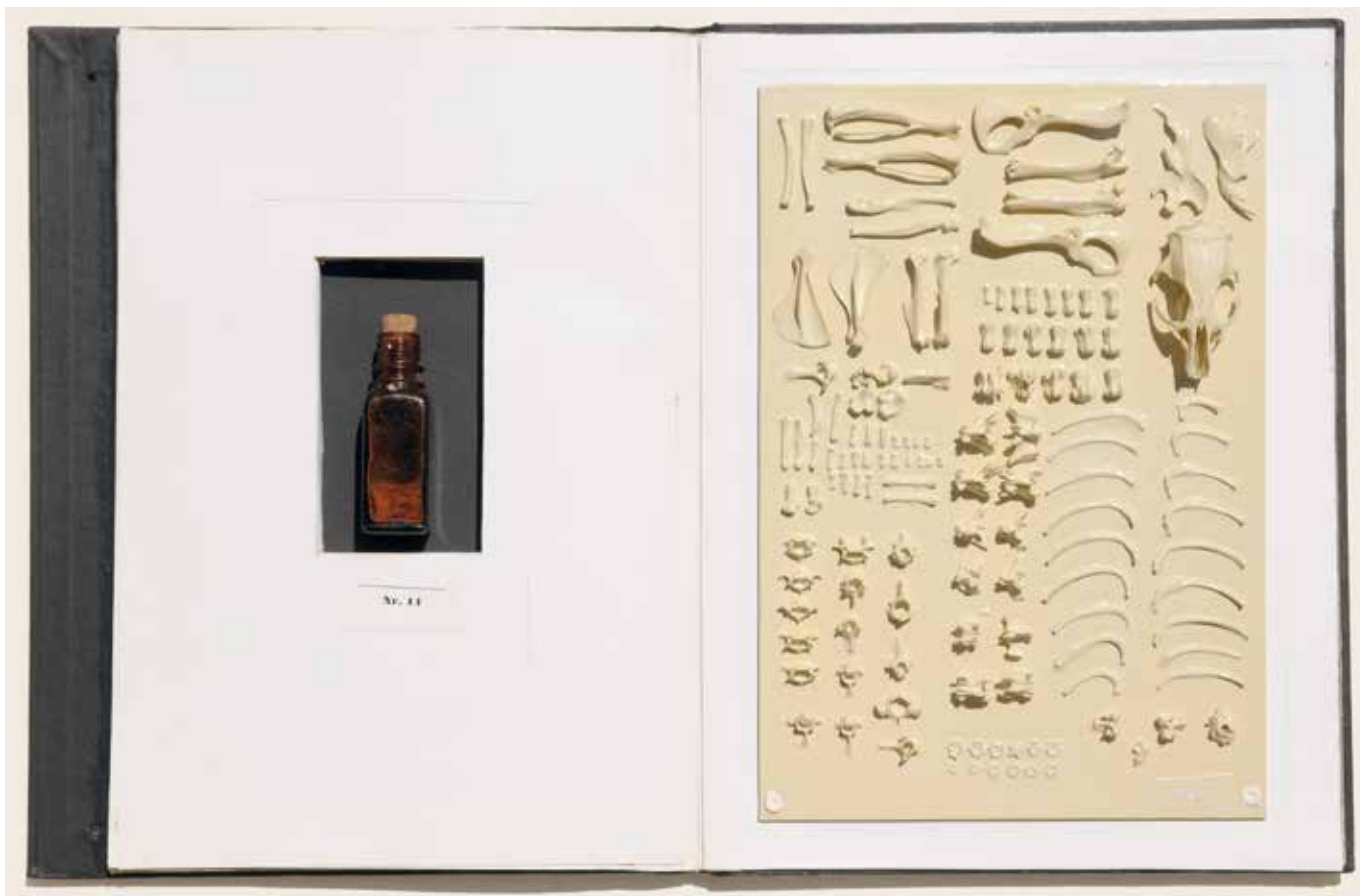
Edi Carrer, *Lo scrittore*, inchiostro su carta, cm 21x12, 2015



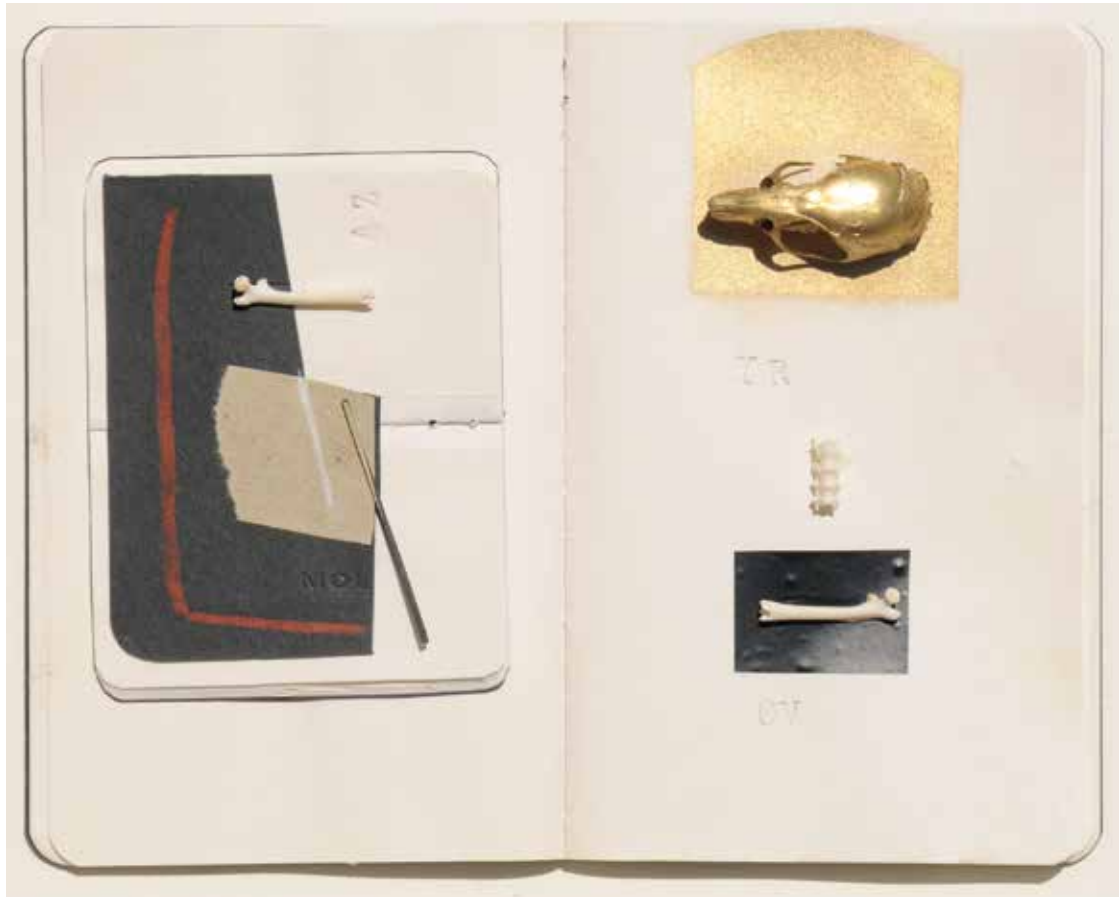
Edi Carrer, *Il linguaggio del corvo. Contorto*,
inchiostro su carta, cm 21,5x13, 2015.



Edi Carrer, *Il linguaggio del corvo. Ferito*,
inchiostro su carta, cm 21x12,5, 2015.



Edi Carrer, *Nr. 11*, tecnica mista, bottiglia di vetro e ossa di ratto su moleskine, cm 25,2x39, 2015



Edi Carrer, *Il viaggio del santo taumaturgo*, tecnica mista e ossa animali su moleskine, cm 14x18, 2012



Franco Del Zotto Odorico, *Civitas*, acciaio acidato, cm 280x131, 2014



Franco Del Zotto Odorico, *Polis*, resine e malte, cm 140x262, 2014



Marcello Ghilardi, *Mattina*, gesso acrilico, vernice e inchiostro di china su tela, cm 100x150, 2014



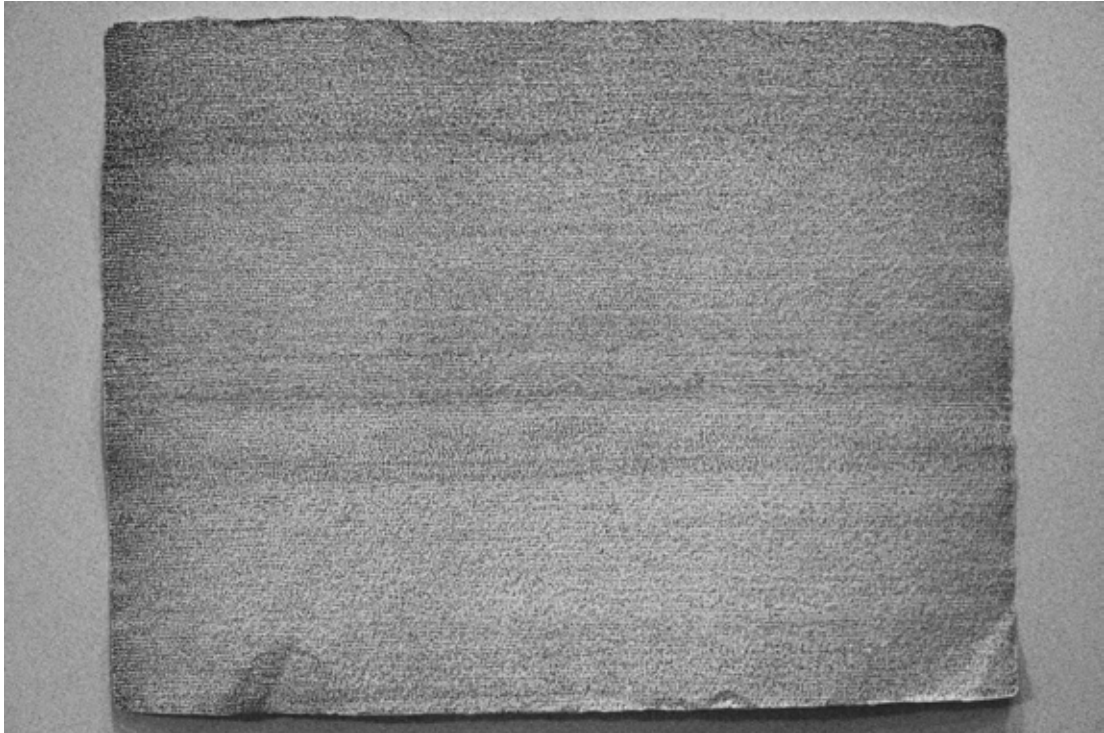
Marcello Ghilardi, *Montagna nella pioggia*, inchiostro di china e vernice su tela, cm 100x180, 2010



Roberto Kusterle, *Lettere dalla terra*, stampa ai pigmenti su carta cotone, cm 90x90, 2004



Roberto Kusterle, *Sisifo*, stampa ai pigmenti su carta cotone, cm 90x90, 2004



Manuel Fanni Canelles, *Breathless*, inchiostro su carta cotone, cm 47x62, 2015



Manuel Fanni Canelles, fotogramma da *Senza tela. La morte di Marat*, video, durata 6'04", 2010

amore buono, della sua umbrevole. Aveva presentito, ancor prima di tutto, che il colpo sarebbe riuscito più doloroso, più terribile, per la madre; anche per questo aveva preferito parlare, presente Alberta. Alberta ora piangeva, gemeva « Papà, vero papà », ma il suo, per quanto angoscioso, era un dolore che trovava sfogo sufficiente in quei gemiti stessi, in quelle lagrime. La signora Irene, invece, non diceva nulla, non si muoveva, sembrava svuotata di sé, della sua anima. Sbiancata da un pallore estremo, se non dalle occhiaie livide, dilatate le pupille e fisse, immobile in tutta la persona, si sarebbe detta stralucata, se non le fosse tremato sensibilmente il capo, fino a dare l'impressione che oscillasse di tratto in tratto, quasi per il mancamento delle forze necessarie a tenerlo su. Anche le mani le tremavano. E Adellina, con la sinistra, glielo strinse, glielo rianimò insieme, cercò di scaldarglielo; rimanevano di gelo.

« Signora Irene, signora Irene, passerà non dubiti. Non è certo un caso disperato; nè raro. È una cosa passeggera. Un po' di smarrimento. Conosco un ragioniere che fece come lui: fu in casa di salute due mesi e poi uscì; e ora sta bene. Anche un professore, conosco, pensò: un professore che pareva prima spacciato, e invece ora è a Cesena, in un Ginnasio regio. Se il Governo l'ha ripreso, se lo tiene in contatto con del

Giovinetti, deve essere proprio tutto ». Tacque. In scosse, le pose un capo la mano con cui prima la sorreggeva alle spalle, l'attese a sé, le strinse a sé con l'altro la mano, cercò di scaldarla, di intenerirla, di strapparle a quella inerzia spaventosa, di strapparle le lagrime; in silenzio ora. Di questo silenzio si accorse a un tratto Alberta. Non pianse più, guardò la madre, un lampo rischiarò la mente — come quel giorno! come quel giorno! — e si aggrappò a lei « mamma, mamma, mamma! » atterrita e cocciata, per scuoterla da quella rigidità paterna.

XIII.

Quanto al tempo, Soperlandi aveva indovinato prima ancora di giungere al « Pavillon ». La nevologlia accumulatasi a poco a poco su tutta la catena del Monte Bianco, estendendosi anche a sud, verso Morgex e verso La Thuile, diventando, nelle ultime ore del mattino, sempre più foscia e più bassa, aveva assunto verso la una, poco prima ch'essi giungessero al Colle del Gigante, un aspetto di sicura minaccia.

« Vedi, Siceli? Anche a volere, tornare oggi stesso è impossibile ». Siceli che arrampicava lento



Gianni Pasotti, *Posate alfabetiche*, materiali vari, ognuna h cm 21, 2017



Franco Piavoli, fotogrammi da *Affettuosa presenza*, DV, produzione Zefiro Film, durata 65', 2004





Nicoletta Salomon, *Senza titolo*, acrilico su tela, cm 64x194, 2016



Nicoletta Salomon, *Senza titolo*, acrilico su tela, cm 67x118, 2016



Gian Carlo Venuto, *Paesaggio italiano. lanua*, tecnica mista su carta intelata, cm 250x350, 2014



Gian Carlo Venuto, *Paesaggio italiano. Nemora*, tecnica mista su carta intelata, cm 250x350, 2014

Quarta Elegia

O alberi di vita, quand'è inverno per voi?
Noi non siamo tutt'uno. D'intesa, come gli uccelli
migratori. Sorpassati e tardi,
ad un tratto ci impegnamo a contrastare i venti
5 e caschiamo nello stagno indifferente.
Consci a un tempo di fiorire e di sfiorire.
Eppure vagano leoni in qualche dove ancora,
e finché son magnifici, non sanno d'impotenza.

Ma noi, quando intendiamo una cosa, e null'altro,
10 l'altro già lo avvertiamo, e sensibilmente. Nimistà
ci sta accosto, piú d'ogni altra cosa. Gli amanti non
urtano
uno nell'altro sempre in limiti,
loro che aspettavano spazio, caccia, patria?

Vedi con che fatica ci si appresta uno sfondo
15 di contrasto perché spicchi il disegno
d'un minuto; oh si è chiari, molto chiari
con noi. Non conosciamo il contorno
del sentire, ma soltanto quel che dall'esterno lo forma...



Ottava Elegia

Dedicata a Rudolf Kassner

La creatura, qualsiasi gli occhi suoi, vede
l'aperto. Soltanto gli occhi nostri son
come rigirati, posti tutt'intorno ad essa,
trappole ad accerchiare la sua libera uscita.

- 5 Quello che c'è di fuori, lo sappiamo soltanto
dal viso animale; perché noi, un tenero bambino
già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro e
vedere

figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo
nel volto delle bestie. Libero da morte.

- 10 Questa la vediamo noi soli; il libero animale
ha sempre il suo tramonto dietro a sé.
E dinanzi ha Iddio; e quando va, va
in eterno come vanno le fonti.

Noi non abbiamo mai dinanzi a noi, neanche per un
giorno,

- 15 lo spazio puro dove sbocciano
i fiori a non finire. Sempre c'è mondo
e mai quel nessundove senza negazioni
puro, non sorvegliato, che si respira,
si sa infinito e non si brama...



L'ARTÈ
DISCR
IVERÈ
D'ARTE

DIALOGO A PIÙ VOCI
SUI CARATTERI DI STILE
E I PROBLEMI DI
COMUNICAZIONE
DELLA CRITICA D'ARTE

Sono intervenuti:

- 2007 Sandro Cappelletto, Monica Centanni, Enrico Crispolti, Claudio Spadoni
2008 Massimo Carboni, Giorgio Patrizi, Franco Piavoli, Marco Pierini
2009 Fabrizio Borin, Ivan Theimer, Bruno Zanardi
2010 Nicoletta Salomon, Hans Tuzzi
2011 Federico Ferrari, Fabio Scotto
2012 Manuel Fanni Canelles, Tomaso Montanari
2013 Marcello Ghilardi, Paola Somma
2014 Guido Guerzoni, Davide Rondoni
2015 Maria Pia Guermandi, Melania Mazzucco
2016 Claudio Ambrosini, Giovanni Bianchi

Proseguono il dialogo attraverso le loro opere:

CLAUDIO AMBROSINI (Venezia, 1948)

Compositore di fama internazionale – Prix de Rome 1985 e Leone d'oro per la Musica alla Biennale di Venezia 2007 –, a giudicare dalle sue incursioni nelle arti visive degli anni settanta ha sempre considerato suoni, immagini e parole entità reciprocamente contaminabili.

BRIGITTE BRAND

Nata a Rastatt, dalla Germania si trasferisce in Italia nel 1979. Nel tempo, molti e densi sono stati i suoi viaggi; anche grazie ad essi la sua pittura sa comporre affascinanti geografie visive, capaci di suggerire il senso sottaciuto di un paesaggio armeno o indiano, ma pure delle quattro pareti che più spesso ci recludono.

EDI CARRER (Pordenone, 1974)

Si è specializzato nella scultura in marmo, con cui scava la materia alla continua ricerca di pezzi mancanti – ossa come sillabe – a una sua idea di corporeità. E anche il suo disegno, dove pure la linea si accumula, sembra strumento di un'indagine interiore per sottrazione.

FRANCO DEL ZOTTO ODORICO (Codroipo, 1960)

Conosce materiali e tecniche della storia dell'arte da restauratore; essere specialista della struttura interna delle opere ha forse contribuito alle sue scelte di artista, che ha spesso elaborato le componenti della nostra comunicazione verbale come se lettere e parole emergessero da telluriche o liquide profondità.

MANUEL FANNI CANELLES (Trieste, 1976)

Regista e artista visivo, ama esplorare il "dietro le quinte" delle persone e della grande arte: che siano le prove estenuanti d'una compagnia di danza classica (*Beyond strain*, 2015) o i lenti sommovimenti psicologici di un personaggio, che in pittura non possono affiorare tutti alla superficie della tela.

MARCELLO GHILARDI (Milano, 1975)

Insegna Estetica all'Università di Padova, ha scritto saggi su Shitao – trattatista d'arte cinese del '700 –, su *Arte e pensiero in Giappone*, sui manga e sul cinema d'animazione di Miyazaki. La sua pittura esprime su tela quanto, probabilmente, in quelle riflessioni resisteva al vaglio della parola, in attesa di quello della luce.

ROBERTO KUSTERLE (Gorizia, 1948)

La sua fotografia descrive un mondo surreale, in cui uomo e natura – argille e radici, piovre e porcospini – vivono stadi di metamorfosi di cui la nostra cultura, salvo rare eccezioni, ha smarrito memoria; o di cui non ha ancora se non una vaga premonizione.

GIANNI PASOTTI (Grado, 1945)

Abituato a servirsi artisticamente dei materiali più disparati, è sempre riconoscibile per la qualità del suo sguardo, che mantiene da decenni un disincanto sorridente. Con le parole ha sovente scherzato; ora le smembra e ricicla insieme ai loro segni di connessione.

AGOSTINO PERRINI (Sale Marasino, 1955 - Brescia, 2016)

I suoi dipinti sono sempre stati fragili come una poesia, da leg-

gere e rileggere dando fiducia alle tracce di percorso che essa ci mostra ma non spiega. E frammenti di poesia sono stati spesso i titoli delle opere, segni costruttivi nel quadro, agili e appuntiti come lui nell'infilzare il senso dell'immagine.

FRANCO PIAVOLI

(Pozzolengo, 1933)

Con il suo primo, celeberrimo lungometraggio *Pianeta azzurro* (1982) ha realizzato secondo Andrej Tarkovskij "un'immagine diversa da quella sempre vista" al cinema. Da allora, seguendo i tempi della sua poesia, non si è più fermato, raccogliendo fra l'altro il Premio De Sica del Presidente della Repubblica.

NICOLETTA SALOMON

Bellunese d'origine e fiorentina d'adozione, è da escludere abbia appreso a dipingere alla Scuola Normale di Pisa o a Princeton, dove ha condotto le sue ricerche. Ma gli studi classici hanno avuto eguale importanza per strutturare la sua attività di scrittrice (di romanzi e saggi di estetica) e la sua pittura.

IVAN THEIMER

(Olomouc – Rep. Ceca –, 1944)

Da oltre trent'anni è uno dei più autorevoli protagonisti della scultura contemporanea. I suoi interventi monumentali hanno inciso sul profilo urbano di città come Parigi e Bordeaux; suoi, magistrale contributo all'arte sacra, l'altare, la cattedra e l'ambone della Cattedrale di Massa Marittima (2004-2007).

GIAN CARLO VENUTO

(Codroipo, 1951)

Docente presso le Accademie di Venezia e di Torino e all'Accademia di Brera a Milano, ha sempre amato Lorenzo Lotto, Pontorno e Parmigianino, ma anche la poesia di Rilke. La pittura per lui nasce come affresco: anche quando tecnicamente non lo è, vive gli strati di tempo, pensiero e materia di un intonaco in carbonatazione.

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 20 settembre 2008

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 20 settembre 2008
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
tel. 0431/401111 - www.auditorium-pordenone.it

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 20 settembre 2008

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 20 settembre 2008
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
tel. 0431/401111 - www.auditorium-pordenone.it

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 9 settembre 2009

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 9 settembre 2009
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
tel. 0431/401111 - www.auditorium-pordenone.it

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 17 settembre 2011

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 17 settembre 2011
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 17 settembre 2011

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 17 settembre 2011
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 22 settembre 2012

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 22 settembre 2012
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 21 settembre 2013

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 21 settembre 2013
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 19 settembre 2014

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 19 settembre 2014
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 19 settembre 2015

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 19 settembre 2015
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

L'ARTE SCRIVERE D'ARTE

Convegno aperto
ore 9.30
sabato 17 settembre 2016

MASSIMO CARBONI
Professore di Lettere all'Università della Perugia di Perugia

GIORGIO PATREZI
Professore ordinario di Storia della Letteratura Italiana all'Università del Molise

FRANCO FAVOLE
Autore di arte

MARCO PIERINI
Giornalista e critico

ELIO BELLEGGIONE
Autore di arte

ANNA FRANCESCA VIGNALLO
Pubblicista e critica letteraria Culturalisti Pordenone

Convegno aperto ore 9.30
sabato 17 settembre 2016
AUDITORIUM CENTRO CULTURALE CASA A. ZANUSSI VIA CUNEO 10/A - PORDENONE
INGRESSO LIBERO

Finito di stampare nel mese di maggio 2017
presso la Tipografia Sartor - Pordenone



ISBN 978-88-8426-068-0



9 788884 260680