

Primavera 1977
Primavera 1978

UNELLESCHI

punto di vista preferenziale, di distanza privilegiata, di posizione corretta d'osservazione — come quella dalla finestra d'un palazzo — per salire ed abbassarsi, avvicinarsi ed allontanarsi, entrando con somma facilità anche nell'interno dello spazio. Il computer non conosce, a differenza di una macchina fotografica cinematografica, alcuna linea di confine fra reale e l'irreale, fra il costruito, l'esistente, l'impossibile fantastico; essendo uno strumento meccanico, operativo, ha in certo senso la vocazione di costruire tutto, ovviamente secondo le istruzioni fornite. È quindi uno strumento per la modellistica, per il progetto, ma i cui sono possibili infinite applicazioni pratiche, come dimostrano i diversi programmi presentati in questa occasione.

Lo spazio e computer grafico hanno affascinato da tempo gli artisti contemporanei, ma una volta tanto la tecnologia ha scavalcato l'arte, come pensiamo di far vedere in questa mostra. Eppure è indispensabile che accada il opposto, come è necessario che l'assimilazione delle nuove tecniche di manipolazione spaziale si divulghi quanto le categorie della prospettiva quattrocentesca, che operativamente non presentava minori difficoltà di formulazione e applicazione sperimentale. Curiosamente la concettualità della pittura di oggi è in luce quella del passato, ed è qui la spostata al perché di questa mostra: si tratta di vivere e di confrontare esperienze che si giustificano con gli schemi mentali sia della nostra storia, sia del nostro futuro operare. Il computer ci può portare terribilmente lontano e terribilmente vicino, e anche questa è una metafora angosciante, dei nostri problemi oggi: di rapporti personali o di gruppo, di quartiere, ma anche di un uso civile e preventivo dell'universo. Di fronte a questa nuova morfologia di relazioni cadono le distinzioni tradizionali. Fontana, del resto, sarebbe stato entusiasta di uscire da un quadro del Lippi, e della protezione del passato, per sedersi alla scrivania di un calcolatore elettronico.

IV di John Cage, secondo la registrazione dal vivo alla Feigen Palmer Gallery di Los Angeles, ed un'operazione musicale sullo spazio creata, per questa occasione, da Mauro Bortolotti. I due ultimi brani registrati vogliono indicare che è possibile e doveroso uscire dal nostro spazio, non per una evasione ulteriore ma per un'aggressiva riconquista della realtà. Poiché abbiamo acquisito la capacità critica di essere dovunque, o quasi, e di assumere, consapevolmente, una centralità nell'intero universo, dovremmo acquisire forse, un'analogica capacità di duttili motivazioni, arbitrarie e violente, a seconda delle circostanze, sulla base d'una valutazione riumanizzata di tutto ciò che è spazio, cultura, immagine, relazione.

Spazio '77

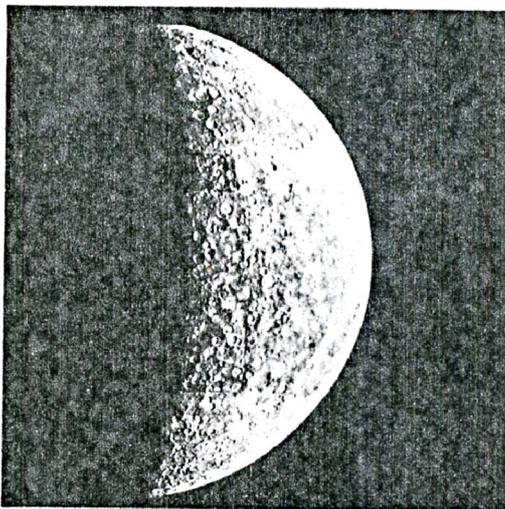
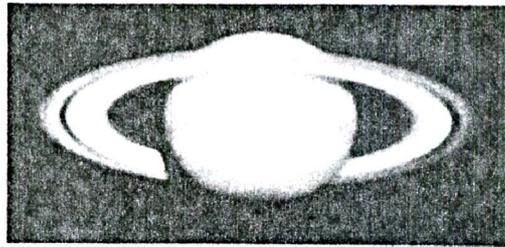
Composizione su nastro di Mauro Bortolotti e Domenico Guaccero. Con Spazio '77, mediante materiali acustici elementari provenienti da varie fonti — computer, oscillatore analogico, suoni vocali ecc. — e in parallelo con le attuali ricerche sonoro-spaziali, si cerca di riportare l'effetto sonoro all'ambiente in cui è « liberato », in modo da produrre instabili e varianti rapporti di percezione.

Il pianeta Saturno (foto Hale Observatories)

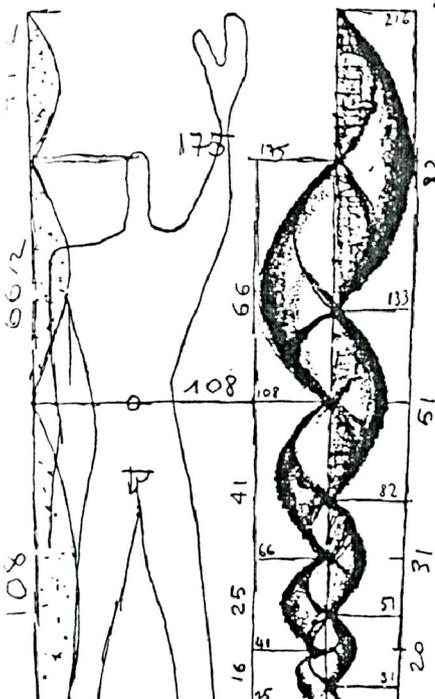
Il pianeta Mercurio fotografato dal Mariner 10 (foto NASA)

Canale sinuoso sul pianeta Marte fotografato dal Mariner 9 (foto NASA)

Gran Canyon sul pianeta Marte fotografato dal Mariner 9 (foto NASA)



Corbusier, Studio per il « Modulor »



216

A FONTANA

ceramiche spaziali per un palazzo di Via Senato, realizza due sculture spaziali — una delle quali sarà esposta alla Biennale di Venezia del 1948 — e inizia la serie degli ambienti spaziali, tema cui si dedicherà anche negli anni successivi. Il primo « Ambiente spaziale con forme spaziali e luce nera » viene allestito alla Galleria del Naviglio nel febbraio del 1949, pochi mesi dopo la pubblicazione del secondo Manifesto spaziale, firmato anche da Dova. Nello stesso anno approfondisce le ricerche spaziali iniziando a praticare i primi segni gestuali, con buchi su cartone e su tela.

La sua attività si svolge ormai per lo più a Milano, con frequenti soggiorni, tuttavia, ad Albisola, dove prosegue la sua operosità come ceramista. Una mostra personale di ceramiche viene tenuta nel 1950 alla Galleria del Milione. Il 1950 è anche l'anno di una sua nuova partecipazione alla Biennale di Venezia e della pubblicazione del terzo Manifesto spaziale « Proposta di un regolamento », sottoscritto anche da Milani, Giani, Joppolo, Crippa e Cardazzo. Veniva intanto indetto dalla Fabbrica del Duomo il concorso per la quinta porta della cattedrale: vi partecipa anche Fontana i cui modelli sono esposti nel 1951 nella sala centrale della IX Triennale di Milano. Per la stessa Triennale l'artista realizza, in collaborazione con l'architetto Baldessari, una decorazione spaziale al neon.

Il 26 novembre firma il quarto manifesto spaziale, dedicandosi alla realizzazione di opere con buchi a rilievo o a spirale su ceramica, metallo, tela, e dei « Concetti spaziali » dal titolo « Vuoto e luce ».

Il concorso per la quinta porta del Duomo lo vede vincitore, nel 1952, del primo premio ex aequo con Minguzzi. Nello stesso anno, il 17 maggio, firma con altri artisti tra i quali Burri, Crippa, Dova, Guidi, Tancredi, il Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione e partecipa con alcune opere alle trasmissioni sperimentali della RAI/TV di Milano.

Gli anni seguenti, fino alla morte avvenuta a Comabbio (Varese) il 7 settembre 1968, lo vedono impegnato all'approfondimento delle sue ricerche, dei cui risultati offrono puntuale resoconto le mostre che si susseguono numerosissime in Italia e all'estero.

Lucio Fontana al lavoro (foto Archivio Fontana)



« Concetti spaziali ».
Opera grafica di L. Fontana

la meditazione e la spontaneità, la costruzione e la sensazione sono valori che concorrono alla sua integrazione in un'unità funzionale ».

Sarà dunque una creazione pratica, ben conscia della relatività del tempo e dello spazio qui e ora, e, perciò, ben conscia delle sue possibilità concrete, ma sarà una reazione condotta da ciò che, forse un poco confusamente, Fontana chiama « subcosciente », e aperta a una presenza attiva, invadente, ricca di eventualità e di possibilità. I due mondi, interno ed esterno, faranno tutt'uno e se l'interno sperimenta spazio e tempo attraverso l'esternarsi, l'artificio, l'azione, questi portano a vita corale, probabile, affettuale, esterna a quella dimensione di cui sono la continuazione. In questo senso creazione e sperimentazione procedono in unità, in sintesi: e la sperimentazione ha sempre questo carattere sintetico:

« concepiamo la sintesi come una somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità fisico-psichica. Colore, l'elemento dello spazio, suono, l'elemento del tempo, il movimento che si sviluppa nel tempo e nello spazio, sono le forme fondamentali dell'arte nuova, che contiene le quattro dimensioni dell'esistenza. Tempo e spazio ».

Ora, in un siffatto contesto di fondo, i disegni di Fontana meritano la dovuta attenzione. Ho usato il termine sperimentalismo per indicare come Fontana si ponga al rischio e alla possibilità di una esperienza molto sottile e complessa: forse è più esatto dire che si tratta di una continua avventura, togliendo alla parola ogni incrostazione ambigua e sottolineandone la disponibilità e il rischio, l'attesa calcolata e la disseminazione aperta. La totalità dell'esperienza nell'immediatezza dell'azione aveva anche una dimensione di sfida, e questo vien fuori meglio nei disegni che altrove: perché è più gramo il margine di manipolabilità dell'azione, o, sul foglio, della mina, dell'inchiostro o della biro; e anche perché è più esplicito il rapporto fra consumo dell'azione nella mossa fisica della mano e conquista dello spazio e riflessione su quella conquista.

Intendiamoci bene: Fontana è pittore, scultore, grafico quanti altri mai. Ciò non muove da idee o da concetti per raggiungere idee o concetti, non pensa che la pittura sia idea della pittura; al contrario agisce *nella* e *con la* pittura, *nella* e *con la* scultura, *nella* e *con la* grafica. La sua azione, sperimentazione, avventura, esperienza, in tanto è possibile, e in tanto si fissa, in quanto è pittura, scultura, grafica fisicamente e culturalmente. Lo scrive ancora nel testo 1946: « La materia, il colore e il suono in movimento sono i fenomeni lo sviluppo dei quali integra la nuova arte ». E nel *Manifesto dell'arte spaziale* del novembre 1951² è dato leggere: « riaffermiamo ora la priorità dell'arte come forza di intuizione del creato e procediamo sulla stessa strada per intuire con le opere i punti dello spirito a cui la conoscenza giungerà ».

Il disegno, quindi, ha in Fontana, prima di tutto, una propria materialità, puntualità, capacità affermativa ed espressiva, e come tale è da tener ben presente nel quadro del suo lavoro. E proprio per questo non mi pare inutile parlarne in termini generali, e sia pure schematici com'è fatale, perché il lavoro di Fontana ha una sostanziale globalità senza eccessivi punti di fuga, con una compattezza che dimostra il rovello, e la sicurezza insieme, intorno a una propria ragione di ricerca. Non che non vi siano sviluppi, aperture (e qualche interna resistenza), ma l'esperienza di Fontana

Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca (c. 1460)

Milano, Civiche Raccolte d'Arte

A cura di:

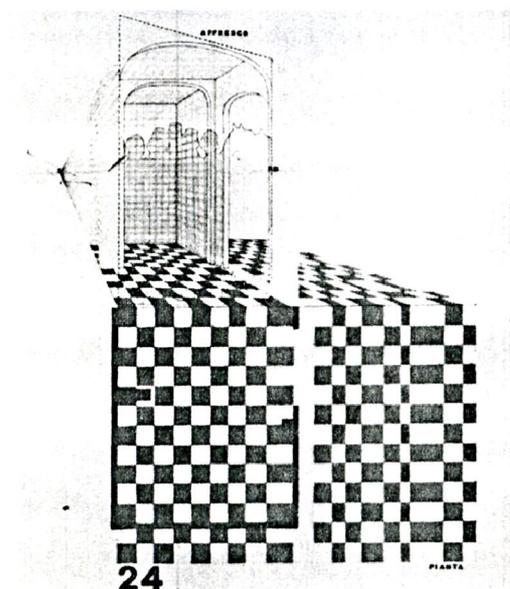
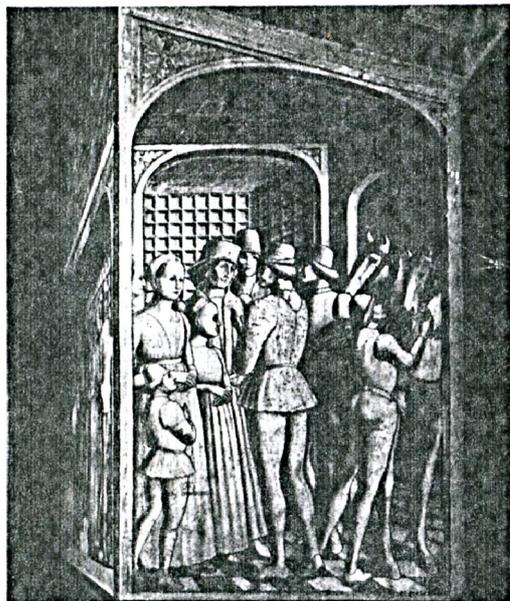
Giovanni Degl'Innocenti, Carlo Bonanni, Claudio Degl'Innocenti, Paolo Innocenti per le restituzioni prospettiche: Marichia Arese, Aldo Bonomi, Claudio Cavalieri, Bruna Ciati, Claudio Fronza per la ricerca storico-filologica e iconografica.

Il complesso decorativo — composto da 41 affreschi, staccati e trasportati su tela e supporti in metallo, raffiguranti nella volta il ciclo astrologico e nelle pareti la centesima ed ultima novella del « Decamerone » — proviene da una stanza del Castello di Roccabianca vicino a Parma.

La rocca fu costruita, secondo alcuni documenti, tra il 1446 e il 1463 da Pier Maria Rossi signore di quei luoghi, condottiero ed amico-nemico degli Sforza, forse in onore dell'amante Bianca Pellegrini Arluno, per la quale nel vicino castello di Torrechiara era stata già

Partenza del conte di Panago, dalle « Storie di Griselda » affreschi di Roccabianca (c. 1460), Milano, Civiche Raccolte d'Arte

Partenza del conte di Panago, restituzione prospettica Affreschi di Roccabianca, assonometria dell'ambiente reale e degli spazi raffigurati



commissionata a Benedetto Bembo la decorazione di un ambiente.

Gli affreschi monocromi di Roccabianca, quasi sicuramente contemporanei alla costruzione della rocca (come attesta il particolare di un affresco nel quale è indicato il nome di Pio II, Papa dal 1458 al 1464) sono di difficile attribuzione, poiché gravitano in un contesto culturale assai ampio che comprende molte delle « scuole » dell'Italia settentrionale: dalla Toscana alla Veneta, dall'Emiliana alla Lombarda e alla Ferrarese, quest'ultima richiamata in modo particolare. Lacunosa e insufficiente è ancora la letteratura critica, da cui un solo nome finora è emerso: quello di Nicolò da Varallo (L. Ragghianti, 1949), pittore di vetrate operoso tra il 1449 e il 1489 nel Duomo di Milano, o comunque di un artista molto vicino a questi.

Nella volta, i diciassette scomparti raffigurano i pianeti, le loro « case », le congiunzioni coi segni zodiacali, le costellazioni; una rappresentazione astrologica completa, che si può supporre illustrasse l'oroscopo astrologico del Rossi — forse suggerito al pittore da uno di quegli astrologhi che i signori dell'epoca amavano tenere presso di sé — e insieme alludesse all'amore di Pier Maria per Bianca Pellegrini. Gli affreschi sulle pareti invece, come s'è detto, raffigurano la « Storia di Griselda » scritta dal Boccaccio, una novella che fu spesso dipinta nel Quattrocento, in particolare sui cassoni nuziali, poiché vi si esaltano le doti di obbedienza e di fedeltà della donna. I dipinti di Roccabianca non sono che la trasposizione fedelissima della novella, di cui illustrano le fasi salienti. Punto per punto, scomparto per scomparto, l'artista racconta le vicende di Griselda che, andata in moglie al marchese di Saluzzo, fu poi da questi sottoposta alle più dure prove di pazienza e crudeltà che si possono immaginare; privata dei figli, ripudiata e chiamata ad onorare la nuova sposa che stava prendendo il suo posto, riebbe, dopo tutte queste umiliazioni quale premio della sua devozione e fedeltà, il marito, i figli e la pace.

Dei 41 scomparti del ciclo, 21 presentano uno spazio costruito geometricamente. Le restituzioni prospettiche eseguite per la prima volta in questa occasione, rivelano la presenza singolare di una prospettiva presumibilmente curva sulla superficie curva dell'imbotte della finestra (scomparto n. 12), di 2 prospettive bifocali cioè con la scacchiera del pavimento presentata per angolo (n. 10 e 11) e di 18 prospettive centrali, tra cui 7 (scomparti n. 1, 6, 7, 8, 16, 18, 19) prive di una griglia modulare, che è stata dedotta mediante il calcolo della dimensione standard del modulo unitario quadrato, corrispondente alle piastrelle del pavimento.

L'obiettivo prioritario che ci si è prefissati attraverso la verifica grafica è stato quello di determinare la giusta collocazione dell'osservatore rispetto all'opera nel suo insieme.

La ricerca dei parametri geometrici ricorrenti negli affreschi ha messo in luce l'esistenza di piccole « aree di fuga », se non di punti di fuga unitari, per i singoli scomparti, il che induce a ritenere che l'ignoto autore del ciclo abbia usato consapevolmente un metodo codificato e « moderno » di costruzione prospettico-spaziale — presumibilmente quello bifocale — pur non rinunciando a suggerire la tridimensionalità anche attraverso metodi risalenti alla tradizione trecentesca, come testimoniano i piani in scorcio dei soffitti o la presentazione per angolo di alcuni arredi. Sono tutti indizi importanti, questi, per una collocazione culturale dell'opera che permetta di affrontare con maggiore fondatezza scientifica il problema dell'attribuzione.

Filippo Lippi, Storie della Vergine

(« Tondo Bartolini », c. 1453)

Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti
(a cura degli autori precedenti)

Il tondo raffigura episodi della vita della Vergine, presentata in primo piano con il Bambino in braccio, mentre nello sfondo diverse « azioni », come l'incontro di S. Anna con S. Gioacchino, la nascita di Maria e l'arrivo di alcune visitatrici, sono rappresentate all'interno di uno spazio architettonico formato da ambienti comunicanti, che hanno la funzione di distinguere e, nello stesso tempo, di coordinare le varie scene. È quindi un racconto in più tempi che ci viene proposto, secondo la tradizione pittorica medioevale, ma rinnovata nell'armonica unità e nella complessità sincronica di una immagine che, mediante la sua stessa configurazione circolare, afferma simbolicamente una concezione del mondo strutturata sull'uomo e sulla sua centralità.

Da due documenti d'archivio sappiamo che un tondo con « certa storia... della Vergine Maria » fu iniziato da frate Filippo Lippi (Firenze 1406/7 - Spoleto 1469) nel 1452, al tempo dei suoi primi lavori per gli affreschi della Cappella Maggiore del Duomo di Prato e che nel 1453 egli pagò una penale di ventidue fiorini a Leonardo Bartolin, committente dell'opera, per non averla terminata entro l'8 dicembre dell'anno precedente, come pattuito.

L'identificazione del dipinto con il tondo che si conserva a Palazzo Pitti (fin dal 1761), e qui riprodotto, è forse contraddetta dalla presenza di uno stemma araldico con grifone rampante sul verso della tavola, che porterebbe ad escluderne l'appartenenza alla famiglia fiorentina dei Bartolini. Ma i dubbi sulla committenza dell'opera non ne infirmano l'attribuzione al Lippi né la datazione al principio del quinto decennio del Quattrocento, a cui rimandano gli elementi compositivi e stilistici e in particolare la stupefacente impaginazione prospettica dello spazio rappresentato. Che ci troviamo in presenza di una spazialità « moderna », nella linea delle sperimentazioni di Donatello e di Masaccio — non si dimentichi che Vasari rilevava come « Fra Filippo avesse preso così la mano di Masaccio... che molti dicevano lo spirito di Masaccio essere entrato nel corpo di Filippo » — è testimoniato dal rigore della costruzione prospettica centrale, il cui punto di fuga è di poco rialzato rispetto al centro reale della tavola. Non a caso, è tale costruzione che si impone immediatamente come struttura logica dell'opera, e non solo di essa, dal momento che è determinato insieme uno spazio che, anziché essere subordinato e costretto entro la configurazione circolare del supporto, è lasciato supporre come

un *continuum* che si estende tutt'intorno, oltre la cornice, nella polidirezionalità dello spazio reale.

I grafici di restituzione prospettica in pianta e alzato dell'architettura dipinta nel tondo, per la prima volta permettono che noi percepiamo otticamente uno dei più grandiosi ambienti del Rinascimento, tale che non si potrebbe ricostruire in scala reale neppure negli amplissimi spazi del Castello.

Come mai noi non ci accorgiamo nella visione diretta del dipinto di tutto questo spazio, oppure, come mai gli uomini del Quattrocento hanno preferito uno spazio chiuso ad uno aperto e senza confini? La risposta è semplice: non solo abbiamo una cultura diversa, ma siamo uomini diversi. La restituzione prospettica ci permette così di passare, più che da una civiltà a un'altra, da un modo di essere ad un altro.

Lo spazio tecnologico

1. Un'operazione complessa

Mauro Salvemini

È bello che una operazione culturale così complessa come « SPAZI DA BRUNELLESCHI A FONTANA » abbia come parte costituente un ambito tecnologico. Lo spazio è stato ed è studiato in vari modi facendo uso di approcci e di mezzi diversi ed è sempre emozionante usarne di nuovi. In questa mostra ed in questo ambito noi abbiamo deciso di utilizzare alcuni strumenti che avessero la possibilità di implementare l'approccio allo spazio. Essi sono stati forniti dalla tecnologia avanzata.

I supporti tecnologici scelti sono in grado di fornire allo studio ed alla sperimentazione concernente lo spazio gli strumenti operativi di lavoro necessari. Le limitazioni incontrate infatti dall'uomo nello studio dello spazio sono due: quella relativa alla impossibilità di fare in tempi brevi lunghe ed onerose operazioni di calcolo e quella relativa alla impossibilità di trovarsi fisicamente in luoghi e posizioni che sono difficili, a volte impossibili da raggiungere, e permanervi per studiare ciò che si fruisce o si potrebbe fruire.

Lo studio e la fruizione dello spazio sono quindi legati alle possibilità che si possono avere in termini di strumenti che si utilizzano. Per questa ragione si sono scelti due supporti tecnologici che chiarissero, esemplificando, come sia possibile superare le limitazioni predette e ampliare le occasioni di investigazione e di sperimentazione.

Si propongono quindi: A) COMPUTER GRAFICO, per fornire restituzioni prospettiche di spazi usati dall'uomo; B) IMMAGINI RESTITUITE DAI SATELLITI che orbitano intorno alla terra con lo scopo di rilevare l'ambiente nel quale viviamo.

Il primo supporto permette di avere rapidamente quello che invece sarebbe producibile solo dopo lunghe operazioni di calcolo e che creerebbe non poche difficoltà per operatori non specializzati; il secondo permette di superare il limite inerente alla impossibilità, per la maggior parte di noi, di volare e sorvolando l'ambiente nel quale viviamo, mediante un satellite, è in grado di indagare i componenti che lo caratterizzano.

Fornire i mezzi per la appropriazione dello spazio non è però sufficiente se poi avviene la selezione nell'abilitare all'uso delle tecnologie che tali mezzi gestiscono. L'obiettivo deve essere quello di fornire le conoscenze perché tutti possano gestire la tecnologia e per non permettere che essa venga subito passivamente.

Nell'ambito della mostra, fornendo solo i più elementari e insieme sofisticati incentivi, si vuole stimolare il coinvolgimento, pensando che esso possa autogenerarsi e possa determinare le configurazioni di intervento da seguire nella operazione contingente ed in quelle che seguiranno.

La fruizione di audiovisivi per la informazione

Filippo Lippi, Storie della Vergine (tondo Bartolini, c. 1453), Firenze, Galleria Palatina di Palazzo Pitti
Filippo Lippi, Storie della Vergine, impianto prospettico dell'architettura

