FERRUZZI PER L'ARTE

PERCORSI NEL MODERNO E NEL CONTEMPORANEO

UN PROGETTO
A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA - ROMA

Ferruzzi

UNA COSTRUZIONE «CRITICA» DELLE SCELTE CULTURALI E OPERATIVE L'impegno della A.A.M. nel campo culturale è sempre stato orientato innanzitutto a promuovere quel rapporto interdisciplinare tra le diverse forme artistiche, indispensabile oggi per la comprensione dei temi del «moderno». Tale forma di complementarietà fra le diverse discipline era ancora verificata e ha costituito argomento di dibattito fino alle soglie del moderno, per poi essere tralasciata nelle poetiche dell'ascesi delle avanguardie storiche. Queste infatti, nel rivendicare l'autonomia dell'arte, rendevano fra loro distinte e indifferenti le diverse manifestazioni. Il «progetto» culturale oggi da perseguire non è tuttavia quello di ricostruire, attraverso il coinvolgimento di tutte le forme artistiche, una visione complessa e totalizzante del mondo moderno, bensì quella di ricomporre, attraverso l'analisi e il confronto dei singoli aspetti in cui il dibattito prende forma, il multiforme «paesaggio» del moderno, cogliendo in esso i contributi anche antitetici in quanto espressivi della crisi del sistema culturale stesso. Ciò significa inoltre, come appare per altro evidente dall'esame delle iniziative condotte negli ultimi anni, cercare di costruire, mediante il confronto produttivo tra le singole manifestazioni, un quadro di riferimento capace di coniugare teoria e prassi. Un esempio emblematico di tale approccio critico è rappresentato dall'intervento nel Palazzo delle Arti e dello Sport di Ravenna, all'interno del quale, quasi come in una *wunderkammer*, sono poste a confronto esperienze artistiche eterogenee, non solo per quanto riguarda le personalità, ma anche per le diverse tecniche impiegate. Fra le altre iniziative la A.A.M. ha suggerito, in riferimento al contesto culturale in cui l'edificio si colloca, la rivisitazione di una tecnica artistica tradizionale a opera di artisti contemporanei: il mosaico, che permette di coniugare la progettazione del nuovo con la salvaguardia dei valori della tradizione. L'interesse nei confronti delle tecniche è, a nostro parere, parte inscindibile dell'opera, il luogo ideale in cui si realizza la sintesi di forma e contenuto. Mediante l'uso di una «tecnica» piuttosto di un'altra siamo infatti in grado di restituire all'opera il suo carattere più profondamente unitario in quanto rappresentazione di un pensiero storico attraverso la costruzione del nuovo. La cultura moderna ha infatti privilegiato, e ciò per ragioni storicamente fondate, il momento storico rispetto alla realizzazione pratica, a parte poche eccezioni, creando una sorta di frattura tra *rappresentazione* e *azione*, cercando inoltre di rendere il peso del materiale progressivamente sempre più astratto fino quasi a negarlo nelle architetture disegnate, in talune ricerche scultoree sospese tra segno e materia, in opere pittoriche impostate sui valori conoscitivi della geometria euclidea. Soprattutto in architettura il linguaggio fortemente ascetico del razionalismo ha spesso trascurato i valori della *materia* del progetto, privilegiando l'astratta espressività teorica del segno e della geometria. Senza voler negare in alcun modo valore a queste ricerche che nascono da precise istanze storico-critiche. Il nostro obiettivo è innanzitutto quello di riportarle sul trascurato terreno del confronto con tutti gli altri materiali sia del progetto che della riflessione metaprogettuale. In altre parole l'interpretazione di un'architettura in termini essenzialmente grafici, come accade per alcuni teorici del contemporaneo, ovvero la declinazione del progetto secondo precise tecnologie di costruzione, spesso facenti riferimento a tradizioni dimenticate, aprono due diverse e complementari panoramiche e permettono di ridisegnare il quadro storico disciplinare come se fosse un mosaico esso stesso. Inoltre il confronto sia interdisciplinare che, in seno alle discipline stesse, fra le tecniche, permette di interpretare in modo dialettico la presunta autonomia delle arti teorizzata dalle avanguardie storiche, che appare oggi piuttosto rappresentare un momento di isolamento che non indicare l'avvio della *costruzione* di una «figura» del moderno, alla quale le arti sono da sempre impegnate.

La strategia culturale della A.A.M. vuole comunque essere essa stessa una forma di ricerca, che ha definito, nel tempo e in modo molto preciso, i termini del proprio intervento di studio e di promozione culturale del moderno. In modo molto particolare e assolutamente originale la cultura del moderno può infatti immaginarsi quasi come se essa fosse una sorta di rete a maglie molto larghe attraverso le quali affiora la storia, come rilettura e reinterpretazione delle figure del tempo nel quoti-

diano, così come la memoria, intesa come manipolazione della storia stessa, della quale non interessano tanto i contenuti di oggettività scientifica quanto piuttosto le trasformazioni, le interpretazioni, le ricostruzioni anche tendenziose che rileggono il tempo a partire dalla sua esperienza. D'altra parte la cultura del moderno rivela elementi di particolare interesse proprio perché, in essa, la storia irrompe non con il carattere accademico che distingueva nell'eclettismo le diverse rivisitazioni stilistiche, assumendo gli stili, come modelli definiti in tutte le loro parti, ma al contrario manifestandosi come momento frammentario, come materia incontrollata e incontrollabile destinata a modificare il progetto, introducendo in esso anche fattori inquietanti e destabilizzanti.

Non intendiamo perciò operare all'interno di una qualche particolare tendenza, ammesso che le *tendenze* abbiano ancora una loro ragion d'essere, poiché ogni nostro interesse è rivolto a tentare di delineare la particolare configurazione che assume oggi l'intero panorama culturale. In questo riteniamo di operare in modo storicamente corretto, non lasciandoci affascinare dai modelli, ma dalle reciproche interrelazioni, dalle differenze che si istituiscono fra loro, fino a individuare il luogo problematico della ricerca storico-critica. È infatti difficile prescindere comunque da una rappresentazione storica anche nella ricerca del contemporaneo, sia per la diversa dimensione e qualità del tempo, che per la stessa presenza della storia le cui radici sono *nel* quotidiano. Ciascuna «tendenza» occupa, d'altra parte, una delimitata porzione dello spazio culturale e la pienezza del suo significato è data proprio dal complesso sistema di materiali e di riflessioni teoriche che la circondano.

A questo punto è forse opportuna una ulteriore precisazione, che chiarisce l'atteggiamento critico nei confronti del contemporaneo; qualunque espressione artistica del moderno trae le sue origini e le sue ragioni dalla metropoli, anche quando essa sembra evocare suggestioni paesaggistiche, realtà alternative, l'osservatorio nel quale è posta è urbano: l'arte muove le proprie considerazioni a partire *dalla* città. Il carattere della metropoli non è però quello unitario che ha definito e raccolto in una sola immagine la città fino alla rivoluzione industriale, bensì quello articolato e contraddittorio sul quale insiste, fino dalle sue prime brillanti intuizioni alla fine dell'Ottocento, la letteratura, con le prime attente descrizioni delle trasformazioni dei luoghi delle forme abitate, di Victor Hugo, fino, a cavallo del Novecento, al *viaggio* proustiano. La messa in crisi delle tradizionali figure del tempo e dello spazio ha infatti origine proprio dal moltiplicarsi caleidoscopico delle immagini, che, mentre non a caso recupera sul piano della speculazione filosofica la metafora dello specchio di Dioniso, i cui frammenti danno vita al reale come infinito riflettersi del dio, si rappresenta nelle architetture di vetro, dalla *glassarkitectur* di Bruno Taut al tema del vetro, come riflesso/riflessione, delle architetture di Mies van der Rohe.

Un altro «luogo» in cui si manifesta il carattere inquietante dell'arte moderna, nonostante essa sia asceticamente sublimata, come in Mondrian, è il processo genetico dell'opera. Nella genesi del progetto sono infatti rileggibili i momenti di crisi sia nella definizione teorica che nella sua traduzione, da leggersi come limitazione, in una materia. Le caratteristiche di questo movimento dall'idea all'opera sono profondamente diverse da quelle che informavano la genesi del progetto tradizionale. Il passaggio dal bozzetto all'opera realizzata entra infatti in conflitto non solo con i materiali, nei quali l'idea si contrae, quanto piuttosto con l'espressione delle idealità a cui essa tende, così che il percorso finisce per assumere un interesse maggiore di quanto non ne rivesta l'opera definita in tutte le sue parti e ormai determinata. Ma lo studio, sia esso storico o critico, dell'arte moderna e contemporanea non può scindersi dalla costante attività di stimolo, del dibattito come della produzione, che la A.A.M. svolge ormai da anni, costruendo occasioni di confronto e di riflessione intorno ai temi centrali del moderno. Anche perciò il nostro interesse per il moderno si coniuga alla volontà di essere presenti fattivamente nel luogo e nel momento della «produzione artistica». Tale attività di promozione rappresenta per la A.A.M. un momento inscindibile del lavoro critico, che interpreta il proprio impegno professionale come costruzione critica esso stesso.

A.A.M. ARCHITETTURA ARTE MODERNA - ROMA

PER UNA POLITICA CULTURALE
CARLO SAMA

Il rapporto tra pubblico e privato, in particolare per quanto riguarda gli interventi del privato sul pubblico, si è profondamente modificato nel corso degli ultimi anni; da parte delle aziende si manifestano una sempre maggiore attenzione e un più profondo coinvolgimento nei settori della produzione e della gestione culturale. Se da un lato questo fenomeno trae le sue ragioni da un quadro economico e produttivo che oggi appare meno conflittuale, dall'altro esso ci permette di partecipare attivamente a tutti quei processi di trasformazione dell'ambiente che riguardano sia il campo della salvaguardia dei beni pubblici, che in quanto tali sono patrimonio collettivo, sia quello della promozione di iniziative culturali. Il Gruppo Ferruzzi sta lavorando in questa direzione ormai da alcuni anni, riconoscendo in questo impegno, il proprio appartenere a una realtà più complessa che non è solamente economica e dalla quale la stessa economia in parte dipende. Ciascuna delle nostre iniziative, sia quelle già condotte a termine che quelle ancora in fase di elaborazione, rientra pertanto nel più generale disegno di un progetto/programma culturale che vuole che nulla sia affidato al caso, o peggio, all'iniziativa spontanea, ma rifletta, esattamente come avviene da sempre nel settore economico e produttivo, una precisa strategia di lavoro. Si ritiene d'altra parte che nessun tipo di impegno possa sostenersi senza correlarsi a tutti gli altri fenomeni sociali. In questo senso tutta la recente problematica ecologica, che ha visto il gruppo impegnato in prima persona nei propri settori produttivi, ha funzionato come un campanello d'allarme. Si è così compreso come non esistono aree di intervento assolutamente autonome, il cui operato possa svolgersi a prescindere dalle istanze sociali complessive. L'attenzione nei confronti del patrimonio preesistente si è posta così come vincolo in tutte quelle opere, soprattutto architettoniche, che interessavano il territorio e i centri urbani. La ricerca di un corretto inserimento nel territorio ha così determinato i vincoli di progetto per esempio del Palazzo delle Arti e dello Sport di Ravenna, in cui la prossimità alla città, ma soprattutto la vicinanza alla storica pineta, hanno imposto la scelta di un'architettura che, nel linguaggio così come nei materiali, fosse in grado di confrontarsi con la storia della disciplina e con la tradizione costruttiva del ravennate, senza per questo rinunciare al proprio carattere di edificio rappresentativo. Oltre che in questa filosofia di progetto, che rappresenta di per sé un valore, la pregnanza dell'immagine è affidata, in questo caso, alla grande copertura, che si propone quasi come un *segno* inserito nel paesaggio, e ad alcune interpretazioni compositive, è per esempio il caso dell'atrio d'ingresso, che sono quasi delle letture critiche sul tema della composizione. Il correlato di questo atteggiamento di progetto, che coniuga fra loro la realtà produttiva, da un lato, e l'identificazione dell'immagine rappresentativa dell'azienda, dall'altro, è rappresentato da una costante attenzione quasi «fotografica» alle diverse realtà del territorio, per altro già avviato, capace di cogliere una realtà, in questo caso quella agricola, nel momento della sua trasformazione; si pensi all'abbandono degli zuccherifici in Emilia Romagna come a quello più recente dell'area dei silos genovesi. Entrambi questi problemi, di grande attualità, riguardano contemporaneamente l'azienda e il paese. Si tratta infatti, come è già avvenuto per altre tipologie architettoniche, ma soprattutto industriali, di manufatti a scala territoriale, dei veri monumenti del moderno, che custodiscono, pur nella loro enfasi monumentale, i valori della tradizione. Ma analoghi principi hanno guidato i criteri di riprogettazione della sede della Ferruzzi Finanziaria a Ravenna, un caso di intervento che ha interessato non solo un edificio preesistente, ma, come accade nella maggior parte dei centri italiani, è inserito in un contesto storicamente caratterizzato. Ci siamo così trovati a confrontarci con le forti preesistenze storiche circostanti, dovendo inoltre prendere in considerazione il rapporto di continuità tra le diverse espressioni artistiche che qualifica la cultura ravennate. Sebbene si possano citare altri casi, per esempio ancora la sede del *Messaggero* nel centro storico di Roma e gli edifici di viale Castrense, riteniamo che tutti i nostri progetti debbano caratterizzarsi innanzitutto per le loro qualità *ambientali*, piuttosto che per un irriflesso omaggio alla modernità o alla ricerca del «nuovo» a ogni costo.

Un altro valore che intendiamo riaffermare nel nostro operato, e al quale la realtà ravennate ci ha forse reso più sensibili, riguarda l'importanza che riteniamo debba attribuirsi al rapporto che le varie forme artistiche instituiscono fra di loro. In tutti i casi ricordati l'inserimento dell'opera nell'architettura è stato il frutto di uno studio accurato sia dell'edificio che, con altrettanta attenzione, del luogo, come ci sembra particolarmente evidente nel caso degli interventi sul Palazzo di Ravenna. Questa scelta non vuole suggerire una costruzione idealizzante tale da racchiudere in una sintesi teorica materiali afferenti da discipline diverse, ma al contrario riproporre il dialogo, anche conflittuale, necessario a configurare e sottolineare i luoghi del dibattito. Ciò ci ha permesso inoltre di proporci non solo in qualità di committenti, ma soprattutto di promotori di iniziative culturali, che talvolta hanno coinvolto artisti fra i più noti, la cui capacità di contribuire al dibattito era fuori discussione, altre volte invece ci ha permesso di scommettere sui più giovani, quasi prefigurando, forse con un po' di ambizione, una sorta di costruendo percorso delle «tendenze» dell'arte del futuro. Non si è comunque voluto privilegiare una manifestazione artistica piuttosto di un'altra, ma al contrario abbiamo cercato di rivalutare, come per quanto riguarda il mosaico, tecniche profondamente radicate nella tradizione, benché trascurate e coltivate da pochi fra gli artisti più sensibili. Nella logica di una sempre più profonda integrazione tra produzione, cultura e società, gran parte degli interventi realizzati sono rivolti anche all'utenza pubblica, sia nella forma della pura fruizione dell'opera che in quella del servizio.

Se ancora in parte queste iniziative rivestono la forma del «laboratorio», un aspetto comunque che si vuole mantenere in quanto identifica i termini di una ricerca sul campo in costante evoluzione, esse si avvalgono tuttavia di strutture di consulenza in grado di guidare e dirigere gli sforzi dell'azienda. Si vorrebbero, in questo senso, superare i limiti che comporta una pura definizione dell'immagine aziendale per verificarla compiutamente sul piano culturale. Un «laboratorio», oltre che una sorta di manifesto programmatico, è rappresentato dal Palazzo delle Arti e dello Sport di Ravenna, a partire dal suo rapporto con la città, in quanto questo edificio si pone come un organismo autonomo, aperto a una fruizione collettiva sia sul piano culturale che su quello sportivo. Il Palazzo si presenta come il momento di una *complessa interazione tra arti e artisti diversi*, che riveste innanzitutto un carattere sperimentale, distinguendosi da qualsiasi iniziativa analoga, poiché, mentre ripropone la *classicità* di una concezione dell'architettura che rimanda ai suoi rapporti con la pittura e la scultura, essa è anche problematicamente affrontata in un ambiente storico caratterizzato dalla presunta autonomia di ciascuna manifestazione artistica. La nostra operazione non vuole essere né tradizionale né avanguardistica, ma proporsi come un momento di produzione culturale, e in particolare di una cultura «alta» poiché si propone di affrontare e verificare problematiche artistiche abitualmente oggetto di discorso che spesso non trova un momento operativo nella ricerca. Si ritiene infine di dover adottare uno stesso criterio anche per quanto riguarda i programmi di esito pubblico, all'esterno, che avranno anch'essi l'obiettivo di rientrare in un progetto complessivo capace di affermarsi per la qualità dei temi proposti e per la sua azione di stimolo nei confronti della ricerca storico-critica.

Evidentemente, proprio per ragioni di strategia culturale, le diverse iniziative tendono a rivelare una loro propria riconoscibilità, che si traduce in una più chiara leggibilità dell'azienda stessa, affidata, ancora una volta classicamente, alle opere. Il rovesciamento delle posizioni tradizionali per quanto riguarda le relazioni tra produzione e cultura consiste proprio nel definire l'elemento di congiunzione tra i due termini del problema, così che sia la cultura a riaffermare il proprio valore di motore e di stimolo nelle diverse iniziative che saranno di volta in volta promosse.

PERCORSI INCROCIATI DI UNA NUOVA COMMITTENZA

BRUNO MANTURA

Burri, da diversi anni oramai, si è distaccato dalla materia, quella da lui promossa a protagonista dell'immagine pittorica, suscitando allora violente reazioni da parte del pubblico, anche quello colto. Dalla materia dei *Sacchi*, che irruppero agli inizi degli anni Cinquanta a sovvertire drammaticamente la gerarchia dei materiali idonei al dipingere, dei *Ferri* saldati con il fuoco, dei *Legni* toccati dal nero delle fiamme, delle *Plastiche dei «Cretti»*, tra anni Sessanta e Settanta, e perfino da quella delicata e quasi impalpabile dei *Cellotex*. Questi figurarono gloriosamente come a chiudere e occludere il grande spazio del Salone d'Ercole della Galleria nazionale d'Arte moderna e contemporanea nel lontano 1976, quando di Burri fu realizzata la sua prima grande mostra monografica da un Museo nazionale in Italia. Esclusa quella approntata tempestivamente nel 1971 dall'allora bravissimo Museo Civica Galleria d'Arte moderna di Torino.

Che in Burri ci fosse sempre presente il disegno e quindi la progettazione razionale rispetto alla magmatica pressione istintuale e irrazionale della materia è cosa nota: fu il disegno a governare l'ampia e maestosa scompartizione catastale delle superfici dei *Sacchi*, memore dei ritmi giotteschi. Governò persino la topografia accidentata dei fori bruciacchiati delle *Plastiche*. Ma ora qui, nel *Grande Ferro R*, il disegno impera duramente, opprime il metallo, sostenuto da una stesura cromatica rossa senza un sussulto, senza un graffio. La scultura assume infine, proprio perché prosciugata di tutti gli umori, la forma crudele e precisa di una grande ganascia spalancata verso il cielo.

È una risposta classica o classicista? Perentoria comunque, alla intenerita evocazione classica, tra cupola e pronao, del Palazzo delle Arti e dello Sport.

Certo il lavoro svolto da un anno in qua dalla Ferruzzi costruendo il Palazzo delle Arti e dello Sport Mauro De Andrè e provvedendo a fornirlo di opere d'arte assieme alla Finanziaria Ferruzzi, sempre a Ravenna, e alla sede romana della Montedison di Viale Castrense, segue una linea di scelte artistiche tra di loro assai coerenti: ci sembra che la cura prima è stata quella di insistere sull'inserimento, o sull'accostamento della scultura e della pittura all'architettura, e in maniera, direi, consensuale.

L'intenzione era quella, dunque, di giungere a un felice connubio tra le arti, connubio vagheggiato e realizzato diverse volte nella storia.

All'esterno del Palazzo Mauro De Andrè, ad allietare la sobria struttura di un volume tecnico, E. Sordini progetta una fontana nei bacini d'acqua annessi a quella struttura. I disegni preparatori di Sordini raccontano puntigliosamente la gestione del manufatto: partito da un sistema elementare trilitico con tutte le implicazioni simboliche e storiche, la fontana passa da riferimenti egizi a simmetrie studiatamente divaricanti, accennando di volta in volta a tensioni in atto o a una elastica quiete. I disegni di Sordini sono tutti estremamente sensibili. La soluzione prescelta, a sorpresa direi, si fa più segnatamente architettonica, arieggia un portico stilizzato, si distende davanti all'edificio fornendolo di due ali eleganti e inattese. Anche qui il tema classicista ha il sopravvento, calandosi nel caldo travertino tiburtino, pietra illustre ampiamente usata nei monumenti romani, e si riallaccia al portico dell'edificio principale di Sadich.

All'interno del Palazzo, in un cortile con le pareti di vetro, invece, è prevista una struttura di cemento e ferro di Uncini, un maestro – e sono lieto di dirlo ad alta voce anch'io – degli eroici anni '60.

Come sempre il progetto di Uncini è giocato su ritmi asimmetrici, su materie ingrate, senza sorriso, come il cemento.

Quattro pareti brulle si alzano sino a raggiungere due metri e quindici di quota e si dislocano, formando in pianta un triangolo, fino a impossessarsi di tutta l'ampiezza del vano. Occupato con mano ferma lo spazio dell'invaso, tra le grandi parti nasce un dialogo affidato ai fili di ferro spessi che corrono da una parte all'altra. Ma d'improvviso la struttura riceve una sferzata, perché un quinto pannello meno alto, di un metro e sessanta, si inserisce tra di essi facendo subito precipitare la trama dei fili di ferro. Tutto il vuoto tra i pannelli suona del correre dei fili tesi, che un giorno, complice il passare delle stagioni, trasuderanno sul pavimento di pietra d'Istria la sindone di questa loro forma volante.

Dunque all'interno del Palazzo vi è di colpo l'immissione di un manufatto artistico che, se da un lato conferma una linea di simpatia nella scelta di oggetti geometrici e dal disegno fortemente sentito, dall'altro dà libero accesso all'aspetto eversivo e forte della cultura del sesto decennio del nostro secolo che finora ci sembrava come tenuta a bada rispetto al programma decorativo.

Con l'intento di avere nel Palazzo testimonianza ulteriore dello spirito della ricerca, nata in quel decennio appunto, ed oggi ancora operosa, cade la scelta di un progetto di Achille Perilli d'un grande arazzo per coprire lo schermo della Sala Conferenze.

Il campo visivo nella composizione di Perilli – e mi accorgo di definirla con un titolo kandinskiano – galleggiano robot e macchine volanti ovverosia strutture rigidamente geometriche ma evocanti movimenti e sussulti vitali.

Il colore qui s'accende ancor più nel progetto dal fondo di smeraldo e, grazie a quel colore, Perilli sembra tendere una mano fuori dalla sua corazza razionalistica e infine preconcettuale. Ma Palazzo De Andrè si arricchisce di un litostrato, collocato immediatamente dopo la palazzina degli ingressi. Ed è come fare un passo indietro sia per la tecnica squisitamente paleocristiana, sia per il soggetto che anima il tappeto di pietra. Concepito da un importante artista concettuale, Alghiero Boetti, il litostrato si arroga una centralità singolare grazie alla sua posizione di avvio ai percorsi dell'intera area in cui sono dislocati i diversi elementi architettonici. Attraversato da linee multiple su cui un favoloso bestiario si incammina, sembra strutturarsi in maniera opposta a un labirinto. Tuttavia labirinto è, proprio per i dolci e svagati tracciati irradiati in direzioni opposte che sembrano condurre fuori sì dal campo visivo, ma verso il confine delle diverse specifiche funzioni. Il lavoro di Boetti è un labirinto più centrifugo che centripeto.

Il mosaico ancora, esplicito riferimento alla città che ospita la fabbrica, illumina la facciata del Palazzo già dall'esterno: su tre file, ben cinquantaquattro finestre occhieggiano una straordinaria festa di colori e di forme o di forme in dissoluzione realizzate col tessere un paesaggio che si affaccia dall'interno verso l'esterno. Elisa Montessori, nel cui lavoro fin dal 1983 vedevo l'artista portarci «per mano ad affacciarci alla finestra», mi portava a chiedermi se la finestra fosse «la nostra o la sua» dalla quale ci induceva «a guardare il mondo... seppur di mondo si tratta». La carica poetica di Elisa Montessori trae forza da un'esperienza informale basata su segni assai vicini a quelli scritturali, si carica oggi di colori vivaci e luminosi. Le sue finestre girate verso una lontananza difficilmente precisabile e vasta, una lontananza verso la quale il riguardante vorrebbe come tuffarsi. I suoi paesaggi, mare o campi, traggono in inganno sulla dimensione interna dell'edificio, suggeriscono una sorta di giardino delle delizie al di là del muro forte e rosso di mattoni come quelli dei Romani antichi.

Elisa progetta e realizza anche le tele collocate sotto un lucernaio, una voliera, nell'edificio della Finanziaria Ferruzzi. Qui dipinge, tra due dittici consacrati al giorno e alla notte, due trittici della caccia e della pesca. *La porta del giorno* apre su di un azzurro profondo, saettato di giallo mentre *La porta della notte* lentamente fa scorrere il nero sul viola di fondo. Caccia e pesca, titoli forse mutuati da una straordinaria tomba etrusca del V secolo di Tarquinia, sono percorsi da segni veloci che vanno letti da sinistra a destra nel primo, da destra a sinistra nel secondo. Come cavalloni marini si gonfia l'azzurro nell'ultimo scomparto a destra. Azioni umane, paesaggi e marine, si frappongono tra chi guarda e il cielo a evocare sonori paradisi terrestri. Per l'inaugurazione del Palazzo delle Arti, Sergio Tramonti ha costruito una scenografia effimera, ripetendo i fasti rinascimentali. Motivi conduttori del suo lavoro sono larghe partizioni della sublime volta in mosaico d'azzurro e d'oro ma infine di por-

fido del cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia sagomate come cervi volanti. A questo ben si sostituiranno, nel tempo, quegli elementi di «condensazione» luminosa rappresentati dagli aerei oggetti scultorei che Carlo Lorenzetti sta preparando per la Volta «Celeste» dello stesso Palazzo De Andrè.

Fin qui abbiamo visto che gli artisti chiamati a lavorare dal committente sono per la maggior parte pittori che insistono sulla struttura disegnata. Alcuni – i più – di origine informale o della ripresa informale odierna, altri – pochi – concettuali e poveristici. Tra questi ultimi un lavoro di Mario Ceroli, *La spiga di Gloria*, ci sorprende: lo scultore dei legni senza pregio, per Ferruzzi immagina una sorta di piramide di ghiaccio – si rammenti l'happening del ghiaccio a Spoleto nel 1969 – che ghiaccio non è all'evidenza, ma cristallo lucidissimo, con la punta come di una freccia luminescente.

Se nel Palazzo delle Arti e dello Sport prevale la struttura disegnata, nella Finanziaria trovano posto appunto i pittori più inclini all'astrattismo, quello però della ripresa informale più coloristica che materica.

Accanto alla Montessori ecco il lavoro di Emilio D'Elia e Bruno Lisi. Del primo nella Sala delle assemblee sarà collocato un grande pannello, *Cosmo aperto*, che supera i tre metri di base. Come in alcuni dipinti di Odilon Redon a cui il giovane artista sembra rifarsi, nel centro della composizione si accende un *cosmo* di luce gialla di una intensità che vibra quasi un suono lacerante che si fa strada, erodendolo, tra le campiture azzurre del fondo. Bruno Lisi, che vuole anche lui titolare la sua opera *Finestre sull'universo*, ci sembra allinearsi a questa tendenza neosimbolista. Nelle sue tele si muovono particelle d'azzurro e di viola; una materia atomizzata e in quiete occupa, con tre sale come finestre, la Saletta delle riunioni, contrapponendosi simbolicamente certo ai vani delle vere finestre. Il suo lavoro è di grande sottigliezza e misura.

Come per bilanciare all'interno del Palazzo di via Diaz l'irrompere di situazioni neoinformali e a conti fatti spiritualistiche, ecco l'opera di Gianfranco Pardi: un grande intervento anche questo, dove, nel mare d'azzurro della materia pittorica libera e sottile, nuota una forma geometrica più densa e scura per le pennellate nere.

Appena di seguito si disporranno i progetti di Franco Purini, dal titolo *Paesaggi teorici*, una raccolta di prefigurazioni architettoniche disposte sul piano con una sorta di horror vacui, come un intrigante ed efficace omaggio a Lendinara.

Mauro Folci progetta una struttura a piani sovrapposti in materiali leggeri, un intervento razionalizzante dagli spunti ispirativi dell'Arte povera, come mondare la materia violenta di quel movimento e riproporla pacatamente e cartesianamente.

All'esterno del Palazzo invece ci attende una sorpresa, metri e metri di tele, dodici metri su ognuno dei due lati, ad angolo dell'edificio, due volte, dodici metri di architetture dipinte, una scenografia di città neo quattrocentesche, un omaggio pensato a Piero della Francesca e a un Francesco Laurana del «Rappel à l'ordre», dal titolo pregno di cultura storico-artistica *Città come collezione* di Arduino Cantafora. È il trionfo del disegno messo in ombra all'interno.

Siamo così arrivati ai progetti della Montedison di viale Castrense. Qui forse per la presenza imminente dei ruderi del Palazzo imperiale del Sessorio, il cui immenso circo interrato anche sotto viale Castrense funge da nume titolare dell'ispirazione artistica, prevalgono dipinti tutti figurativi e densamente iconografici. È qui che Stefano Di Stasio con Paola Gandolfi e Dario Passi hanno montato, pezzo dopo pezzo, una composizione che esalta architetture classicistiche come il Pastificio Pantanella di Aschieri, o sezioni della Stazione Termini, quelle più in diretto contatto con l'architettura metafisica dipinta da De Chirico, destinata alla Sala delle conferenze. Tutti e tre fortemente legati a quel movimento di ritorno alla figurazione che caratterizzò la ricerca artistica dei primissimi giorni dell'ottavo decennio che si schiudeva, continuano – Di Stasio segnatamente – ad approfondire la ricerca di tipo iconologico su cui il loro discorso si incentra, collegandosi ben inteso a momenti della cultura pittorica italiana che vanno dagli anni Venti agli anni Quaranta, intrisi di «Realismo Magico» e di qualche sospensione narrativa metafisica. Certo in Gandolfi e in Di Stasio i riferimenti alla pittura antica italiana sono evidenti, mentre Passi ci sembra più attratto dal genio tutelare di Sironi.

Il lavoro come sempre impregnato dai mille interrogativi esistenziali di Di Stasio, dalla leggera grazia della Gandolfi e dalla forte articolazione del disegno di Dario Passi, non pone problemi di attribuzioni, non farà soffrire i martiri futuri dell'attribuzionismo: le mani di ognuno degli artisti sono ben distinguibili, poiché il lavoro è stato giudiziosamente diviso dai tre pittori. Dario Passi infine con tele di pura rappresentazione architettonica orna la voliera del Palazzo.

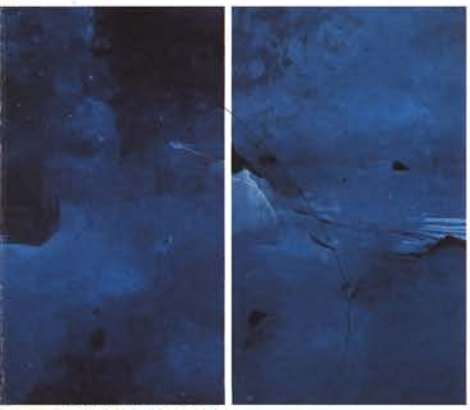
Del Palazzo Montedison rimane da risolvere il problema di raccordo tra due edifici non monumentali certo. A Carlo Sadich, architetto, e a Nicola Carrino, scultore, è stato chiesto di studiare la soluzione che sarà incentrata su quegli elementi modulari e ripetuti dei merli, cari a Carrino, più ispirati a sezioni di quelli che sono issati sulla moschea abasside di Al Azhar del Cairo, che a quelli di Ninive. Carrino lavorava il ferro con grande perizia ottenendo forme sigillate e compatte.

Infine voglio rammentare due oggetti mobili fuori dai partiti architettonici: una splendida medaglia di Arnaldo Pomodoro la cui superficie si arricchisce di vistosi episodi plastici, e l'intenso e sorridente dispositivo d'immagine di Alfredo De Santis per il coordinamento grafico dell'iniziativa sportiva «Roma '91».

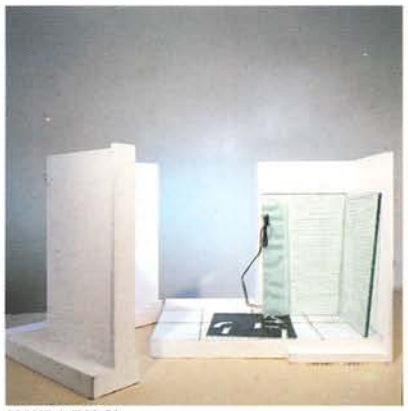
C'eravamo posti una piccola domanda all'inizio di questa nostra presentazione-viaggio: il tono dominante di questa singolare e, me lo si lasci dire, importante opera di committenza artistica è classica o classicistica?

Siamo forse in grado ora di rispondere con precisione: la fitta presenza del genio dell'architettura coinvolge e fa complici i pittori e gli scultori. Come nella concezione antica della figura d'artista, è l'architetto il demiurgo?

Ma bisognerà pur rompere questo modo di rispondere alle domande con altri quesiti: il lavoro espresso da questa committenza è soprattutto così forte da determinare una nuova via di mettere insieme le tre arti. E perciò, più che classico o classicistico, è moderno e attuale.

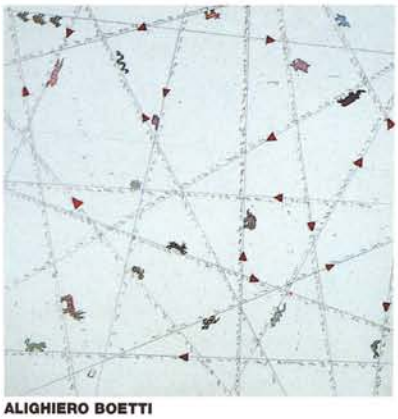


ELISA MONTESSORI

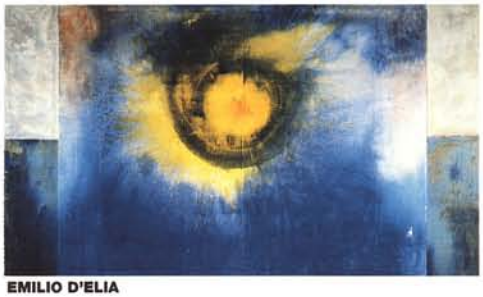


MAURO FOLCI

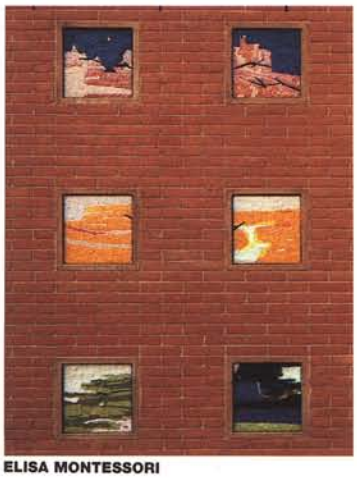
ARNALDO POMODORO



ALIGHIERO BOETTI



EMILIO D'ELIA

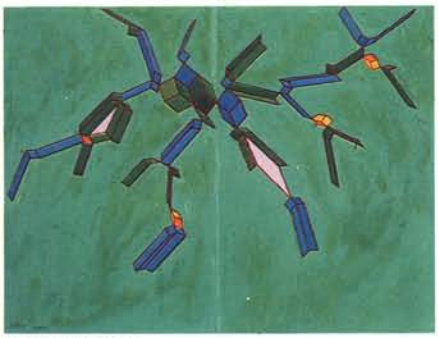


ELISA MONTESSORI

SERGIO TRAMONTI

FRANCO PURINI

ALFREDO DE SANTIS



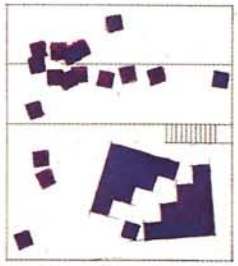
ACHILLE PERILLI

MARIO CEROLI

ALBERTO BURRI

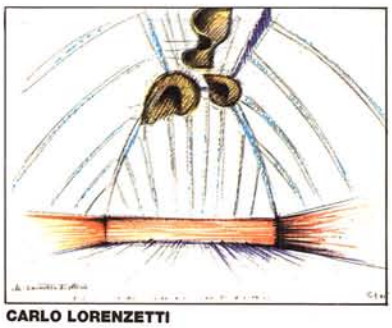
ETTORE SORDINI

MARIO CEROLI



NICOLA CARRINO con
CARLO MARIA SADICH

GIUSEPPE UNCINI



CARLO LORENZETTI

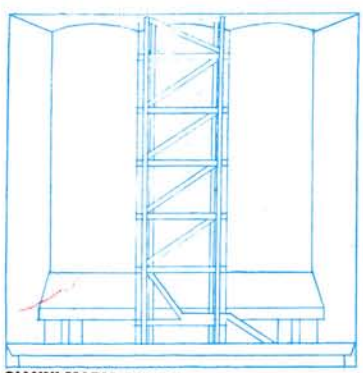
GIANFRANCO PARDI

STEFANO DI STASIO
PAOLA GANDOLFI
DARIO PASSI

MARIO CEROLI

ARDUINO CANTAFORA

BRUNO LISI



GIANNI MARIA SADICH

DARIO PASSI

GLI ARTISTI

ALIGHIERO BOETTI
mosaico pavimentale per l'ingresso del
Palazzo Mauro De Andrè, 1990, Ravenna (bozzetto).

ALBERTO BURRI
"Grande Ferro R", 1990, Ravenna, Palazzo Mauro De Andrè,
Scultura-Teatro sulla Corsia Agonale.

ARDUINO CANTAFORA
"Città come casa", "Città come collezione", 1990, Ravenna,
olio su tela, m 2×12, ciclo pittorico per il porticato della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria.

NICOLA CARRINO con CARLO MARIA SADICH
elemento scultoreo/architettonico, 1990,
Roma, nuova sede degli uffici Montedison di viale Castrense
(progetto).

MARIO CEROLI
"Eleusi", 1991, Ravenna, premio consegnato durante lo spettacolo
inaugurale del Palazzo Mauro De Andrè.

MARIO CEROLI
intervento all'ingresso della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria,
1991, Ravenna (bozzetto).

MARIO CEROLI
intervento sulla parete di fondo dell'atrio della nuova sede della
Ferruzzi Finanziaria, 1991, Ravenna (bozzetto).

EMILIO D'ELIA
"Cosmo Aperto", 1991, Ravenna, tecnica mista su legno,
m 1,73×3×0,6, nuova sede della Ferruzzi Finanziaria.

ALFREDO DE SANTIS
progetto grafico per il XXVII Campionato Europeo Maschile
di Pallacanestro "Roma '91".

STEFANO DI STASIO
PAOLA GANDOLFI
DARIO PASSI
opera per la sala conferenze degli Uffici Montedison
di viale Castrense, 1991, Roma, olio su tela, m 4×4.

MAURO FOLCI
intervento al terzo piano della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria,
1991, Ravenna (modello).

BRUNO LISI
"Finestre sull'universo", 1991, Ravenna, tela antistante la saletta
riunioni della nuova sede della Ferruzzi Finanziaria.

CARLO LORENZETTI
elementi di condensazione della luce per la volta
del Palazzo delle Arti e dello Sport, Ravenna, 1991.

ELISA MONTESSORI
"Giardino delle Effemeridi", 1990, Ravenna, ciclo di 54 mosaici, cm
40×40, Palazzo Mauro De Andrè, (particolare).

ELISA MONTESSORI
"La Stanza Sospesa", 1990, Ravenna,
nuova sede della Ferruzzi Finanziaria (particolare).

GIANFRANCO PARDI
"Progetto Azzurro", 1991, Ravenna, intervento nella nuova sede della
Ferruzzi Finanziaria (bozzetto preparatorio).

DARIO PASSI
"Scena di conversazione", 1991, Roma, olio su tela, m 2,50×4, opera
per la sala "Voliera" della nuova sede de "Il Messaggero".

ACHILLE PERILLI
arazzi per la sala conferenze del Palazzo Mauro De Andrè,
1990, Ravenna (bozzetto preparatorio).

ARNALDO POMODORO
medaglia per il XXVII Campionato Europeo Maschile
di Pallacanestro "Roma 91" diametro cm 6, bronzo dorato

FRANCO PURINI
12 disegni d'invenzione, 1991, Ravenna, china su lucido, cm 30×30,
sequenza al piano terra della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria, (particolare).

GIANNI SADICH
bassorilievo per la guardiola della nuova sede
della Ferruzzi Finanziaria, 1991,
Ravenna (progetto).

ETTORE SORDINI
scultura per le fontane, 1990, Ravenna,
Palazzo Mauro De Andrè.

SERGIO TRAMONTI
scenografia per lo spettacolo di inaugurazione del
Palazzo Mauro De Andrè, 1991, Ravenna.

GIUSEPPE UNCINI
scultura per il patio della sala Ferruzzi, 1990,
Ravenna, Palazzo Mauro De Andrè (modello).

Ideazione ed elaborazione del progetto	A.A.M. Architettura Arte Moderna - Roma
Progetto grafico	Giuseppe Basile
Coordinamento redazionale	Marcella Cannalire
Fotocomposizione	News
Fotolito	Ower
Stampa	Grafiche Meina

Grafica Giuseppe Basile