

REGISTRI DI ARTE

LE NECESSITÀ DEL SACRO UN ALBUM DI IMMAGINI

a cura di

MARIANO APA



GANGEMI EDITORE[®]
INTERNATIONAL

Arte

©Testi e Fotografie per "REGISTRI DI ARTE"
a cura di Mariano Apa per la Accademia di Belle
Arti di Roma, 2021: © Testi degli Autori; ©
Fotografie e Documentazione Archivistica da
parte dei Fotografi, Artisti, Autori, Fondazioni,
Archivi, Associazioni che generosamente
soltanto per questo libro hanno permesso qui la
pubblicazione.

©

Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Via Giulia 142, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

*Le nostre edizioni sono
disponibili in Italia e all'estero
anche in versione ebook.*

*Our publications, both as books
and ebooks, are available in
Italy and abroad.*

ISBN 978-88-492-4167-9

*COPERTINA Si indicano gli artisti con il numero di pagina a cui si rimanda per l'immagine completa e la
relativa documentazione al riguardo dell'opera mostrata in Copertina*

PRIMA DI COPERTINA *Dall'alto da sinistra:* Sandra Di Coste 219, Piero Casentini 536, Pina Ciampani/
Gino Bulla 479-480, Marilena Suter 275, Salvatore Dominelli 534-535, Luigi Caflisch 394, Floriana Celani
506, Manuela Traini 209, Centro Ave Arte Loppiano 419, Mimmo Paladino 475-476, Paolo Portoghesi 529,
Fr. Eric di Taizé/ Eric De Saussure 427, Vincenzo Sanfilippo 76, Leonardo Caboni 74-75.

QUARTA DI COPERTINA *Dall'alto da sinistra:* Lorenzo Bonechi 285, Giulio Paolini 352, Enrico Savelli
214, Nicola Spezzano 531, Franco Marrocco 539, Carlo Battaglia 362, Armanda Negri 426, Carlo Dell'Amico
228, Renzo Piano/Gino Strada 68-69, Sandro Benedetti/Paolo Borghi 527, Nanni Valentini 368, Stefano Di
Stasio 457, Tino Grisi 253, Claudio Cintoli/Pino Abbrescia 322, Fabio Santinelli 323, Rodolfo Papa 80-
81, Bruno Ceccobelli 501, Floriano Bodini 453, Marco Brandizzi 284, Ave Cerquetti 417, Beato Claudio
Granzotto/Manuela Zonzini 552, Fabio Mauri 358, Ettore Spalletti/Patrizia Leonelli 472-473, Roberto Pace
335, Marco Contini/ Giuliano Giuliani 497-498, p. Marko Ivan Rupnik 431, Danilo Lisi 459.

REGISTRI DI ARTE

LE NECESSITÀ DEL SACRO UN ALBUM DI IMMAGINI

a cura di
MARIANO APA

GANGEMI EDITORE®
INTERNATIONAL

ARTISTI IN ELENCO TAVOLE DEI CAPITOLI I-XV

I. ARTE E VOCAZIONE 14

Beato Claudio Granzotto-Manuela Zonzini

**II. LUOGHI DELLA
GLOBALIZZAZIONE 62**

Piero Casentini, Sandra Di Coste e Andrea Salvioni,
Renzo Piano, Armanda Negri,
Massimo Luccioli,
Gian Piero Lilli, Leonardo Caboni,
Marco Bonechi, Ciriaco Campus,
Claudio Traversi, Vincenzo Sanfilippo,
Rodolfo Papa

III. LA DIVINA SAPIENZA 98

Bruno Mangiaterra-A. Monteleone,
Leonardo Caboni-F. Zurbaran,
Vincenzo Sanfilippo-G. Manzu

**IV. ARTE E LETTERATURA, POESIA
E IMMAGINE 118**

Mauro Falzoni, Bruno Canova,
Bruno Mangiaterra, Giuliano Giuliani,
Enrico Savelli, Gino Bulla

**V. RICERCHE ARTISTICHE,
PLURALITÀ E CONVERGENZE 138**

Veronica Piraccini, Sandra Di Coste,
Vincenzo Sanfilippo,
Maurizio Pierfranceschi,
Vincenzo Scolamiero,
Giuseppe Modica, Bruno Mangiaterra,
Anna Onesti, Laura Barbarini,
Costantino Baldino, Nicola Spezzano,

Cesare Mirabella, Leonardo Caboni,
Claudio Pieroni, Fernanda Mancini,
Floriana Celani

VI. SEGNI E ARCHETIPI 206

Manuela Traini, Enrico Savelli,
Annalisa Pitrelli,
Sandra Di Coste, Yuliya Demokovych,
Carlo Dell'Amico, Tino Grisi

**VII. CARISMA MONASTICO E
PERSONALITÀ ARTISTICA 266**

Marilena Sutura, Enzo Orti,
Salvatore Dominelli,
Marco Brandizzi, Nicola Spezzano

**VIII. STATUTO DELL'ORIGINARIO
306**

Pino Abbrescia, Claudio Cintoli,
Fabio Santinelli
Ester Pasqualoni, Floriana Celani,
Roberto Pace

**IX. GRAMMATICA DELLA LIBERTÀ
E DELLA SINCERITÀ 340**

Giulio Paolini, Fabio Mauri,
Carlo Battaglia, Nanni Valentini

**X. PATERNITÀ DELLE REFERENZE
380**

Lorenzo Bonechi, Ciriaco Campus,
Roberto Scardella, Luigi Caflisch,
Armanda Negri, Claudio Carli,
Antonio D'Acchille, Franco Piruca,
Carlo Maria Mariani

**XI. RICERCHE E INDIVIDUALITÀ
NELLE COMUNITÀ 406**

Ave Cerquetti, Paolo Scirpa,
Luigi Caflisch, Armanda Negri,
p. Marko Ivan Rupnik, Fr. Eric di Taizé

**XII. ARTE E ARCHITETTURA
NELLA LITURGIA 434**

Beato Claudio Granzotto,
Bepi Modolo, Nanni Valentini,
Arnaldo e Giò Pomodoro,
Angelo Biancini-Nanni Valentini,
Floriano Bodini, Paolo Portoghesi,
Stefano Di Stasio, Danilo Lisi,
Omar Galliani, Mario Botta,
Enzo Cucchi, Giuliano Vangi,
Ettore Spalletti - Patrizia Leonelli,
Mimmo Paladino, Pina Ciampani

**XIII. TEMPO E SPAZIO, LE
RADICALITÀ DEL SACRO 482**

Giuliano Giuliani, Marco Contini,
Bruno Ceccobelli, Floriana Celani

**XIV. ORA ET LABORA LE VISIONI
DEL CANONE 520**

Paolo Portoghesi, Luigi Frappi,
Paolo Borghi, Nicola Spezzano,
Piero Casentini, Salvatore Dominelli,
Franco Marrocco, Annamaria Trevisan

**XV. RICONOSCIMENTI E
ITINERARI 550**

Beato Claudio Granzotto-Manuela Zonzini

ARTISTI E PROGETTI REALIZZATI PER "REGISTRI DI ARTE"

Manuela ZONZINI "Beato Claudio Granzotto. Arte come testimonianza di fede. Arte e Vocazione" 52-61; 146-151; 448-449; 552, 554; Tino GRISI "Celebrare Dante ripensando a Terragni" 252-253; Floriana CELANI "Catacombe Roma; Santi Pietro e Paolo Eur; Santi Gioacchino e Anna Torre Maura" 87-91; 511-516, 518. Nicola SPEZZANO "Paesaggi di anima. Paesaggi di memoria. Brunone, Serra San Bruno" 183; 286-288; 531. Marilena SUTERA "Crocifissione Lignum Vitae" 273-275; Marco BRANDIZZI "Eremiti spazi di spiritualità" 283-285. Salvatore DOMINELLI "Via Crucis. Farfa e beati Placido Riccardi e Ildefonso Schuster" 534-535. Franco MARROCCO "Abitare la cripta di Montecassino" 538-544. Arte come pratica dell'arte non per illustrare bensì per argomentare un tema e per partecipare di un tema in quanto argomento di un racconto e di un pensiero e di una visione. La proposta compiuta ad alcuni artisti appartiene al progetto di raccogliere della documentazione per poter mostrare le indicazioni di ricerca a cui ciascuno è chiamato, secondo la propria sensibilità e talento, la propria cultura e il praticato linguaggio critico estetico. Manuela ZONZINI rende colore il bianco-nero convertendo la linguistica tautologia nell'espressione del vedere in quanto ascolto dell'immagine; Tino GRISI edifica l'immagine della poesia ripensando a Terragni con i versi dell'Alighieri; Floriana CELANI accoglie e dissente e conferma svolgendo nello spazio il tempo del ribadire la persistenza delle verità per un esserci che è la sazietà di una sapienza vissuta in cromatici gesti per segni liberatori; Nicola SPEZZANO dilaga nei luoghi pneumatici di una spiritualità dove il tempo è lo scandire di tratteggi volti a definire l'indefinibile dove si rende volumetrica realtà l'appare del sogno e delle attese; Marilena SUTERA ascolta le voci iconografiche di antichi Maestri e li rielabora in originale procedimento ideativo che nella affabulazione del raccontare dimostra la intima partecipazione al mistero che nell'arte si compie; Marco BRANDIZZI indaga le valenze ideologiche degli spazi sacri in spirituali aperture tra i silenzi degli Eremiti e i rumori delle Società nei segni di luoghi di architettura capaci di mostrare il vissuto delle immagini; Salvatore DOMINELLI indaga come per una vetrata dalla pittura praticata si volge alla reinvenzione della pittura che partecipa della Via Dolorosa in una Via Crucis che rievoca il decantato dei Nazareni reclamando le energie di una spiritualità ad evocare la beatitudine dei Placido Riccardi e Ildefonso Schuster nella loro esistenza vissuta in abbazia a Farfa; Franco MARROCCO con la sua pittura edifica una architettura di luce reinventando lo spazio della cripta di Montecassino e mostrando le possibilità del lavoro artistico.

- A. Abate 145, 150, 491; L. Abignente 410; P. Abbrescia 294, 307, 309, 339; G. Adornato 257; G. Agamben 129, 153; F. Alfano Miglietti 124; M. Amadò 378; T. Amodei 97, 156; L. Anceschi 122; P. Annibaldi 435; E. Antonelli 382; D. Alighieri 249; R. Almagno 347; L. Anceschi 122; T. Andreocci 304; B. Angelico 129, 381, 393; M. Antonioni 259, 295, 350; G. C. Argan 142, 154, 405; A. Audoli 119; A. Azzellini 375; M. Bacci 376; M. Bagnoli 294; C. Baldino 203; G. Balducci 120, 125, 382; P. Balocchi 372; R. Balzarotti 524; C. C. Bakargio 341; L. Barbarini 202, 203, 293; C. Barbieri 488; C. Baronio 99; C. Battaglia 154, 291, 341, 347, 350, 351, 371, 373, 378, 379; U. Battaglini 382; F. Battiato 263; S. Battiato 307, 308; E. Battisti 142, 251, 254, 262, 264, 304, 305, 308, 309, 373, 374, 379; M. Baxandall 251; M. Bedini 496, 518; F. Bellonzi 156; H. Belting 255, 447, 491; C. Bene 374; S. Benedetti 308; R. Berenson 129, 137; E. Bergagna 446; T. Bernardini 491; G. L. Bernini 528; J. Beuys 94, 251, 267, 341, 377, 379, 494; T. Buruhard 195; B. Biagetti 339, 374; D. Bianchi 341, 545; G. Billi 121, 341; A. Boatto 259, 263, 294, 305, 375; C. Boccolacci 128, 372; F. Bodini 251, 491, 517, 547; S. Bodini 150; V. Bodini 136; S. Boeri 435, 436; L. Bonechi 123, 150, 293, 348, 381; M. Bonechi 84, 95, 441; L. Bouyer 483; S. Benedetti 94, 378, 483; G. Bonanni 403; R. Bonetti 95, 441; M. Bonicatti 260, 261, 262, 293, 376; G. Bonicelli 156; C. Bondi 229; A. Bonito Oliva 142, 254; M. Bordoni 519; P. Borghi 521; M. Boskovits 339, 383; G. Botta 158, 297; M. Botta 446; L. Bovo 97; L. Bramante 136; V. Branca 484; C. Brancusi 251; C. Brandi 137, 142, 251, 262, 376; M. Brandizzi 267, 268; B. Brecht 195; R. Bresson 119; R. Brizzi 150; L. Bruni 294; E. Brunori 156, 157; P. Bruzzichelli 97, 160, 491; G. Bulla 136, 137; S. Burgalassi 120; F. Buranelli 125; M. Bussagli 488; A. Burri 251, 377; L. Caboni 95, 203, 193, 375; M. Cacciari 376, 483, 484; L. Cafilisch 292, 405; G. Caimmi 292, 293, 294, 295; O. Calabrese 251, 261, 262, 373; R. Calasso 293; M. Calvesi 51, 97, 142, 159, 255, 256, 261, 262, 263, 264, 341, 373, 377, 405, 410, 411, 487; P. P. Calzolari 122; B. Canova 121, 137; L. Canova 119, 341, 498; A. Caprioli 203; C. Campo 137, 375, 379, 381, 383, 495; M. Canzoneri 297, 517; F. Capanni 96, 97, 433; V. Capolei 308; L. F. Capovilla 402, 556; V. Cappelletti 251; C. Carli 263; E. Carlomagno 267; I. Calvino 202; C. Campus 95, 384; M. Carboni 376; C. Carli 405; N. Carrino 154; P. Casentini 95, 96, 203, 439, 545; C. Casorati 157; R. Cassanelli 94; L. Castelfranchi 94; E. Castelnovo 63; R. Castellucci 143, 305, 483, 484; E. Castelli 199; M. Cattelan 143; L. Cavadini 119; L. Cavani 487; B. Ceccobelli 341, 347, 545; A. Cecconi 405; C. Ceccuti 293; F. Celani 194, 339, 484, 485, 487, 488, 489; G. Celant 143, 158, 154, 155, 264, 405, 437, 494; P. Cellini 485, 488; M. Ceroli 305; A. S. Cerquetti 412, 413, 415, 433, 496; C. Chenis 95, 96, 97, 341, 402, 403; Christo 95; G. Cerboni Baiardi 251; L. Cherubini 124, 136, 159, 259, 260, 373; F. Clemente 251; M. Cerruti 307; V. Cervone 97; G. Chiari 121, 144; A. Chodsko 124; Christo 143; P. Ciampini 160, 491; A. Ciardi Duprè 38; M. G. Ciardi Duprè 383; C. Ciattaglia 402; M. A. Crippa 11, 94, 378, 405; Cimabue 339; C. Cintoli 145, 294, 304, 305, 307, 308, 309, 339, 374, 377; M. Cintoli 305; P. Coda 484; E. Coen 255; W. Congdon 524; M. Contini 297; B. Corà 155; F. Colombo 263; C. Collu 254, 490, 491; M. Cometa 199; P. Consagra 260; G. Courbert 251; S. Crespi 119; E. Crispolti 157, 261, 305, 405; M. A. Crippa 258; V. Crocetti 156; E. Cucchi 251, 296, 404; G. Cutini 548; C. Dal Bravo 125, 490; P. Dal Poggetto 383; A. M. Damigella 294; K. Damy 304; A. D'Acchille 401; M. D'ayala Valva 293; A. Dall'Asta 158; M. Dorigatti 293, 294, 295, 341, 545; E. Delacroix 251; A. Delle Cave 557; G. De Dominicis 145, 158, 305, 377, 490; C. De Carli 258, 373, 403, 405; G. De Chirico 490; G. De Fabris 14; G. De Finis 489; F. De Giorgi 410; G. Delia 123, 193; G. De Luca 11, 13, 99, 121, 344, 376, 402, 411, 412, 447, 494, 519, 521; M. De Luca 152; A. De Marchi 383; R. De Maio 485; Y. Demkowich 193; E. De Nero 410, 489; C. Dell'Amico 229; G. Della Longa 97; F. Delli Santi 294, 374; D. Di Santo 64; M. Dezzi Bardeschi 297; M. Diacono 373; G. D'Agostino 122; G. De Santi 122; G. Delia 123, 193; M. Di Capua 199, 341; S. Di Coste 64, 95, 193, 194, 201, 489; S. Di Stasio 95, 251, 347, 348, 491; G. Di Pietrantonio 256; M. Di Paolo 262; M. Dolz 405; S. Dominelli 268, 439, 545; M. Donadeo 258; Y. Dohna Scobitten 258; P. Dorazio 119, 491; G. Dragoni 156, 157; C. Duca 157; M. Duchamp 251, 341; B. Dylan 263, 264; G. Duprè 38, 496; M. Duranti 157; D. Evola 294; Q. Fabriziani 294; M. Fagiolo 199; M. Fagiolo Dell'Arco 142, 199, 259, 405; G. Faggin 199; S. Falasca 551, 553; M. Falzoni 120, 123, 203; G. Fallani 402; G. Fantoni 297; P. Fazzini 156; F. Fergonzi 257; M. Ferrazza 125, 156; B. Ferrazzi 156; F. Ferrazzi 435; M. B. Ferri 258; G. Ferroni 119; L. P. Finizio 294; R. Fisichella 433; D. Fiocco 551; D. Flavin 153, 155, 481; A. Fogli 378; L. Fontana 251, 259; M. Forti 125, 258; E. Francia 402, 524; M. Francini 528; L. Frappi 521; R. Fusato 147, 526; P. Galli 38; O. Galliani 251, 491; F. Galluzzi 119; C. Garboli 129, 136, 137, 294, 488; G. Garibaldi 373; A. Garutti 251; P. Gauguin 251; E. Genovesi 293; A. Gerhards 251; T. Ghirelli 446; C. Ginzburg 63; I. Giordani 551; G. Giuliani 122, 297, 347, 528, 545, 548; L. Giusani 545; P. Giustiniani 344; J. L. Godard 142, 144, 489; C. R. Granzotto 13, 38, 147, 156, 409, 448, 521, 526, 551, 554, 555, 556, 557; G. Greco 409; M. Gregori 125; Gi. Gresleri 159, 348, 378; Gi. Gresleri 159, 348, 378; T. Grisi 249, 251, 252, 443; M. Guarducci 485; R. Guarnieri 262, 291, 344, 488, 557; R. Guerra 122, 528; E. Guerriero 94; E. Guglielminetti 196; M. Humbert 294; P. Iacobone 125; S. Jachetti 123; D. Judd 154; I. Ivanov 402, 407, 411; F. Jaegggy 264; I. Kant 494; M. Kaufmann 295, 378; G. Klimt 251; J. Kounellis 203, 205, 251, 296; S. Kubrick 338; T. Kuhn 491; K. Kyriaki 64; R. Lambarelli 260; K. La Rocca 160; J. Leclercq 344; G. Leonelli 136, 158, 292; Le Corbusier - C. E. Jeanneret Gris - 481; C. Lena 260; G. Lercaro 402; D. Lenz 10, 382, 546, 548; P. Lia 97, 128, 156, 483; G. Lilli 95, 433 S. Linford 488; M. Lippi 123; D. Lisi 96, 441, 443; S. Lombardo 255, 489; R. Longhi 129, 142, 291; F. Longo 484, 54, 557; C. Lonzi 254-265; C. Lubich 407, 412, 496, 551; A. Luciani 14, 551, 553, 556, 557; M. Luccioli 95; S. Luigetti 136; M. Luzi 121; P. Macchi 63, 402; E. Mach 251; G. Madurini 62; C. Campus 95, 384; M. Carboni 376; L. Mancini 384; E. Manfrini 156, 517; G. Manzù 11, 484; A. Marchetto 344; T. Martone 373; H. Matisse 10; P. Marangon 410; M. Marchini 97; A. Marchesi 97; S. Marsili 120; A. Mari 528; B. Mangiaterra 122, 193, 200, 413, 528, 548; B. Marucci 122; C. M. Mariani 159, 404, 491; G. Mariani 347; F. Maroni 382; F. Marrocco 271-290, 521, 523, 526, 545; G. Marotta 267; A. Martini 251; T. Martone 262; G. Mascherpa 373; P. Masi 294; R. Masiero 297; E. Massa 291, 344; S. Mavilio 446; F. Mauri 124, 129, 142, 203, 205, 257, 262, 338, 341, 344, 375, 379, 447, 491; G. B. Meduna 448; A. Melloni 10, 257; F. Menna 142, 261, 263; F. Mennekes 94, 143; M. Merz 251; O. Messiaen 483; F. Messina 495, 496, 517; M. G. Messina 292; D. Micacchi 308; G. Michelucci 157; L. Milani 13, 94, 262, 263, 344; C. Milia 64; S. Miralae 64; E. Minzolini 308; C. Militello 257, 403; G. Minozzi 435; C. Mirabella 203, 375; M. Mirtilli 81, 83; F. Misiano 375; G. Modica 199; L. Modica 152; B. Modolo 156, 409, 448; D. Mogavero 199; P. Motta 251; A. Monferrini 256, 341; D. Montalto 97, 341; A. Monteleone 413, 435; R. Monteiro 94, 152; E. Morante 137, 158, 381, 487; G. Morandi 291; V. Morando 147, 409, 448; A. Mosca Mondadori 489; G. Moscati 136, 137; G. Mosci 123; F. Moschini 374; P. Mottola 489; L. Muraro 257, 259; T. Musi 261, 376; R. Musil 155, 490; D. Musitano 64; G. Muzio 153; A. Nabot 491; A. Nagni 435; G. Nanni 294; M. Nannucci 121, 294; A. Negri 95, 203, 405; G. Nicolosi 405; T. Nigro 64; G. Novello 121; A. Onesti 201, 202, 293, 378; J. L. Opie 379; S. Orienti 291; E. Orti 268, 341, 351, 545; F. Overbeck 382; R. Pace 339; M. Paladino 63, 95, 349, 404, 446, 517; U. Palestini 375; G. Pane 160; G. Panza di Biumo 97; C. Panicali 261;

G. Paolini 254-265, 341, 344, 494; M. G. Paolini 199; A. Paolucci 125, 251; V. Paglia 95, 446; T. Pagliani 64; M. Paladino 296, 251; C. Palmieri 372, 378; T. Paloscia 121; N. Palloni 157; R. Papa 64, 83, 95, 96; O. Part 338; P. Parolin 553; L. Pareyson 484; I. Parisi 156; C. Parmiggiani 145; A. Parronchi 121; P. P. Pasolini 119, 120, 122, 129, 141, 142, 158, 291, 307, 341, 350, 375, 489; E. Pasqualoni 338; F. Patruno 97; R. Pedio 307, 308, 309, 339; P. Pellegrini 553; S. Penna 129, 137; R. Piano 64, 95, 297, 484, 489, 495, 517; G. Piantoni 294; A. Pierangeli 528, 547; D. Pierangeli 349; C. Pieroni 200; T. Piccari 519; A. Pitrelli 64, 193, 194, 195; C. Pietroiusti 489; V. Piraccini 339; M. Pierfranceschi 193, 199; Pio da Pietralcina 494, 495, 496, 519; L. Pirandello 263; F. Piruca 145, 251, 404, 491; A. Pirri 295; A. Pistolesi 63, 95, 341; A. Polesello 297; G. Polvara 94, 157, 402, 436, 437, 446; M. Pomilio 128, 137; A. Pomodoro 517; L. Pontassicia 64; G. Ponti 447; E. Pontiggia 341; M. Porete 254; P. Portoghesi 403, 437, 446, 521, 528; F. Porzio 119; C. Pozzati 122, 305, 307, 375, 378; G. Pozzi 446, 251; L. Pratesi 307; G. Previtali 63; G. Prezzolini 293; T. Proietti 297; A. Querin 157; M. Ranchetti 262, 341, 344; A. Rainer 145; J. Ratzinger 203; M. Ramous 251; M. Ranchetti 293; G. Ravasi 119, 128, 433, 491, 524; G. Reale 203; P. R. Régamey 11; R. M. Rilke 383; G. Ripanti 123; M. G. Riva 258; V. Rivocecchi 156; A. Rizzicasa 376; P. Roccasacca 199; A. M. Romanini 307, 308; G. Roncalli 99; M. Roncalli 10, 14, 411, 551, 555, 556, 557; V. Rondinone 143; A. Rosmini 14, 407, 433, 494; E. Rossi 156, 157; F. Rossi 151; G. Rossi 97, 402; O. Rossi 376, 402; O. Rossi Pinelli 157; S. Rossi 488; M. Rothko 155; C. Ruggeri 447, 481; M. I. Rupnik 63, 94, 95, 156, 411, 412, 415, 433, 496; S. Russo 433; P. Sabatier 339; E. Salman 483; R. Salvadori 339; R. Salvini 199, 251; A. Salvioni 64, 489; L. Sanfilippo 195, 202; V. Sanfilippo 83, 96, 195, 203, 375; G. Santi 481; R. Santi 156; F. Santinelli 307, 308, 309, 338, 339; A. M. Sanzeau Boetti 257; F. Sargentini 307, 308; E. Savelli 121; R. Savinio 119, 153, 347; G. Savio 307; T. Scalesse 405; L. Scaraffia 257, 447; R. Scardella 384, 405; A. Schoenberg 483; R. Schutz 126, 136; F. Scocchini 123; V. Scolamiero 196, 199; I. Schuster 157, 402, 521, 545, 547; N. Sebastio 150, 151; P. Scirpa 373, 409, 412; P. Sequeri 348, 447, 483, 484; L. Seitz 10, 382, 546; A. Schott 546, 548; A. Schwarz 341, 481; V. Segreto 488; A. Selberg 293, 384; G. Semeria 435; S. Settis 405; A. Silvestrini 376; I. Soligon 521; F. Somaini 156, 491; V. Somenzi 251; E. Spalletti 153, 154, 155, 157, 158 296; N. Spezzano 125, 270, 297, 374; G. Stampone 123; G. Stefani 203; G. Strada 64, 95, 489; C. Subrizi 254; M. Sutura 267, 268; A. Stolz 344; H. Szeemann 124, 142, 259; R. Tagliaferri 296, 297; P. L. Tazzi 294, 295; F. Tedeschi 257; L. Teodosi 305; Teresa di Lisieux 254, 494, 495; G. Testori 308; G. Toderi 124; I. Tomassoni 142, 377; E. Tonello 522; T. Toniato 484; G. M. Tosatti 143, 489; B. Toscano 63, 405; M. Traini 249; C. Traversi 439; A. M. Trevisan 522; T. Trini 154; V. Trione 158; H. Thode 339; S. Trojani 123; S. Trotti 308; L. Trucchi 305; D. M. Turollo 262, 341, 344, 481; C. Twombly 255; G. Ungaretti 119; V. Vago 481; N. Valentini 341, 371, 373, 484; C. Valenziano 297, 348, 446, 447, 483, 495; G. Vangi 251, 446, 517; m. Vannini 488; H. Van der Laan 297, 481; V. Vela 158, 490, 496; M. Velati 551; F. Vercellone 447; T. Verdon 405, 446; L. Vergine 259; A. Vettese 124, 403; L. Visconti 308, 494; M. Volpi 255, 291; W. Verkade 10, 258, 293; G. M. Vian 551; H. U. von Balthasar 483; C. Volpe 383; P. Volponi 123; W. H. Wackenroder 338; P. Weiermair 294; W. Wenders 226, 350; A. Wildt 94, 259, 435, 496; R. Wittkower 154, 155, 202, 251 K. Woytyla 203; J. Wüger 546, 547; W. Zabughin 293, 384; G. Zanchi 297; W. Zahner 97; G. Zapperi 258; C. Zappia 293, 384; A. Zarri 263, 405; G. Zenti 554; F. Zeri 63, 125, 137, 251, 309, 383; B. Zevi 308, 382, 447, 528; G. Zizola 120; E. Zolla 557; P. Zumthor 157, 437; M. Zonzini 147, 554; A. Zuzzoni 292.

MONS. FABIO DAL CIN	17
MONS. GAETANO BONICELLI	19
MONS. ETTORE MALNATI	21
MONS. FABRIZIO CAPANNI	31
FABRIZIO BURANELLI	23
CHIARA DE LUCA	39
ANNA NABOT	40
MARIA ANTONIETTA CRIPPA	41
GIULIA TRAVERSI	92
SILVIA MARROCCO	444
ANGELO ANDREOTTI	44
SEBASTIANO GIORDANO	28 e 232
SUSANNA MISIANO	302
LORENZO CANOVA	130
MARIANO APA	10-559

Indice

<i>Presentazione</i> Cecilia Casorati	9
<i>Introduzione</i> Mariano Apa	10
I. ARTE E VOCAZIONE	14
II. LUOGHI DELLA GLOBALIZZAZIONE	62
III. LA <i>DIVINA SAPIENZA</i>	98
IV. ARTE E LETTERATURA, POESIA E IMMAGINE	118
V. RICERCHE ARTISTICHE, PLURALITÀ E CONVERGENZE	138
VI. SEGNI E ARCHETIPI	206
VII. CARISMA MONASTICO E PERSONALITÀ ARTISTICA	266
VIII. STATUTO DELL'ORIGINARIO	306
IX. GRAMMATICA DELLA LIBERTÀ E DELLA SINCERITÀ	340
X. PATERNITÀ DELLE REFERENZE	380
XI. RICERCHE E INDIVIDUALITÀ NELLE COMUNITÀ	406
XII. ARTE E ARCHITETTURA NELLA LITURGIA	434
XIII. TEMPO E SPAZIO, LE RADICALITÀ DEL SACRO	482
XIV. <i>ORA ET LABORA</i> LE VISIONI DEL CANONE	520
XV. RICONOSCIMENTI E ITINERARI	550

Artisti, Fotografi, Fondazioni, Studi, Archivi, Associazioni hanno con generosità concesso per questa pubblicazione la loro documentazione fotografica. © COURTESY ARTISTI © COURTESY FOTOGRAFI, in presente Elenco ed altresì nella pagina di riferimento nel volume: T. Andreocci 304; C. Baldino 182; P. G. Balocchi 372; M. Brandizzi 282-285 e 191; L. Caflisch 394, 395, 424, 425; C. Campus 75, 390, 391; P. Casentini 65, 72, 73, 438, 532-533, 536; F. Celani F. Celani 16-30, 87-89, 192, 374, 504-516, 518; G. Caimmi 292; A. D'Acchille 401; C. Dell'Amico 220-228, 230-231, 298, 299, 300; F. De Luca "Angelo Clareno, storia di un francescano del Duecento", 10 edizioni, 2018 Foligno, Flaminia De Luca 301; Carlo Dell'Amico "Fonte" 2008, particolare, 300; S. Di Coste 66, 166, 167, 195, 219; S. Dominelli 280, 281, 438, 534-535; M. Falzoni 120; S. Giordano 20; G. Caimmi 292; T. Grisi 252, 253, 443; D. Lisi 441, 442, 459; G. Lilli 72, 73, 85; D. Lisi 441, 442, 459; M. Luccioli 76, 86; G. Modica 174, 175; B. Mangiaterra 100, 101, 122, 176, 177, 193; G. Modica 174, 175; F. Mancini 160, 382; F. Marrocco 524-526, 537-544; E. Orti 278, 279; R. Pace 334-337; R. Papa 79-82; C. Pieroni 188-191; V. Piraccini 161-165; A. Pitrelli 215-218, A. Pitrelli Foto Antonio Grosso Ciponte 194; M. Pierfranceschi 170, 171, 193; V. Sanfilippo 76, 83, 116, 168, 169, 196, 198, 202, 522; P. Scirpa Foto Antonio Bodini 408, Foto Giovanni Ricci, Annalisa Guidetti 408, Foto Thomas Klann 422; V. Scolamiero 172, 173; G. Stefani 204; M. Sutura 272-277; N. Spezzano 183, 286-289, 374, 531; A. Trevisan, Galleria d'Arte Sacra dei Contemporanei Milano 522; Manuela Zonzini 54-61, 74, 84, 146-151, 440, 431, 448, 449, 527, 552, 554; L. Caboni Foto Ferdinando Gatta 74, 75, 116, 186, 187, 193; R. Scardella Foto Ferdinando Gatta 396; A. Negri Foto Massimo Fioravanti 70, 392, 393; A. Onesti Foto Massimo Fioravanti 178, 179; L. Barbarini Foto Marcello Fedeli 180, Foto Riccardo Lodovici 180, 181; C. Mirabella Foto Studio Metalli 184, 185; E. Savelli, Foto Irene Savelli 126, 214; E. Pasqualoni Foto Fabio Santinelli 327-329, Foto Cristian Ceccanti 330, Foto Ester Pasqualoni 331; G. Giuliani foto Bruno Censori, Pierluigi Giorgi, Ignacio Maria Coccia, Giuliano Giuliano 493; Marco Contini, Giuliano Giuliani e Marco Contini Foto Domenico Oddi e Foto Giammarco Corvaro 497-499; P. Scirpa Foto Antonio Bodini 408, Foto Giovanni Ricci, Annalisa Guidetti 408; P. Scirpa, Comunità Movimento dei Focolari Rocca di Papa, Foto Thomas Klann 422; COURTESY FONDAZIONI STUDI ARCHIVI MUSEI: Medicina Diritti Uguaglianza EMERGENCY, Renzo Piano Building Workshop, Genova, ph. E. Museruka, Malaika Media 67, 68, 69; Archivio Santuario di Chiampo, Rivista "La Grotta di Lourdes del Beato Claudio", Giovanni Fanton 43, 152; Centro Ave Arte Comunità Movimento dei Focolari, Loppiano e Rocca di Papa, Archivio del Centro Ave Arte di Loppiano, Ave Cerquetti 414-423; Centro Aletti, Edizioni Lipa Roma, p. Marko Ivan Rupnik 428-433; Pro Civitate Christiana Assisi, Gino Bulla 400, 479, 480; Gino Bulla 136; Archivio Carla Lonzi Battista Lena, Fondo Carla Lonzi Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea Direttrice Cristiana Collu, Direzione Archivio Claudia Palma, Foto Floriana Celani 265 Courtesy Battista Lena 265; Archivio Lorenzo Bonechi, Foto Antonio Quattrone - Courtesy Stefania Papi Bonechi, Giovanni Bonechi - 385-389, altresì 348, 349; Archivio Bruno Canova Roma, Courtesy Lorenzo Canova 121, 135; Archivio Amalia Ciardi Dupré Firenze 38; Archivio Claudio Carli Assisi, Foto Caterina Carli, Foto Contrada Capitana dell'Onda Foto Betti Siena 397, Foto Archivio Claudio Carli 398, 399, Archivio Claudio Carli Foto Gino Bulla 400; Marco Bonechi, Archivio Domus Familiae Mons. Renzo Bonetti, Bionde di Salizzole Verona, Foto Manuela Zonzini 74, 84, 440; Archivio Studio Floriano Bodini Courtesy Sara Bodini 452, 453; Archivio

Studio Paolo Portoghesi Foto Paolo Portoghesi 454-458, 492, 529, 530; Archivio e Associazione Culturale Bepi Modolo, Archivio Storico Fotografico Comune di Santa Lucia, Fondo Innocente Soligon, Fototecnica Servizi Digitali, Massimo Rigotti, Ruggero Zigliotto 409; Archivio Claudio Traversi, Giulia Traversi 77, 86, 438, 442; Archivio Nanni Valentini Arcore Milano 369, 370, 371, Foto Michele Alberto Sereni 368, Foto Edoardo Milo 450, 451 Courtesy Sergio Orlando Riva; Studio Fabio Mauri Roma The Estate of Fabio Mauri and Hauser & Wirth 342-343, 345, 358-361; Fondazione Anna e Giulio Paolini Torino, © Paolo Mussat Sartor 352, 353, 354-355, Foto Paolo Vandrash 352, Foto Antonio Maniscalco 356-357 Courtesy Fondazione Anna e Giulio Paolini; Fondazione Carlo Battaglia, Alberto Rava Rivoli, Torino, 350, 362-367 referenze in "Carlo Battaglia. Catalogo Generale" n. 340 p. 240, n. 244 p. 216, n. 263 p. 220, n. 238 p. 214, n. 348 p. 242, n. 403 p. 255, n. 269 p. 222, n. 193 p. 203, n. 174 p. 198, n. 101 p. 180; Galleria D'Arte Sacra dei Contemporanei, Villa Clerici, Milano, Annamaria Trevisan 522; Archivio Bruno Ceccobelli Todi, Archivio Ars Illuminandi Perugia, Fabrizio Fabbri Editore Perugia, per il volume del 2017 Associazione Culturale, Roma "Benedetto XVI. L'arte è una porta verso l'infinito" a cura di mons. J.M. Gervais e A. Notarnicola, prefazione card. Angelo Comastri, Foto Daniele Paparelli 500-503; Archivio Rino Di Coste, Courtesy Sandra Di Coste 201; Archivio Edgardo Abbozzo Courtesy Antonio Abbozzo 248; Studio Ettore Spalletti, Foto Werner J. Hannappel, Courtesy Patrizia Leonelli Spalletti Pescara 468-474; Studio Paladino, Foto Agnese Cascioli Narni 446, 475-477, Foto Pasquale Palmieri Paduli 477 Courtesy Studio Paladino 478; Archivio Mario Botta Architetti Mendrisio Foto Pino Musi 460, 461, 462, 463, Foto Enrico Cano 445, 464, 465, 466, Foto Alberto Flammer 466, 467; Foto © Pino Abbrescia, Courtesy Archivio Pino Abbrescia Fabio Santinelli, F2F Studio Roma 312, 313, 314-322; Foto © Fabio Santinelli, F2F Studio Roma 310, 311, 323-329; E. Guglielminetti Foto Giulio Morra Archivio Fondazione Eugenio Guglielminetti Museo Eugenio Guglielminetti Asti 197.

AVVERTENZA

La voce con parentesi (v. p.) oppure (si veda alle pp.) indica la pagina o le pagine a cui nei testi si rimanda in questo medesimo volume. Gli Scritti Inediti degli studiosi e dei testimoni invitati sono firmati e i testi hanno un loro titolo. Tutti i testi in colonna o quale loro formulazione in didascalia sono da intendersi, anche quando non firmati, di Mariano Apa. Elenco Nomi - nelle diverse ripartizioni - non coincide con un "Indice dei Nomi" ma è una indicativa sequenza rispetto alla completa presenza di artisti architetti teologi liturgisti studiosi e personalità di cui nei testi di Mariano Apa si fa riferimento. Le Notizie Biografico Bibliografiche per ciascun Artista sono delegate ai rispettivi siti ed alle informazioni reperibili in rete. Le Referenze Fotografiche sono indicate nel numero di pagina dopo il Fotografo o dopo Ente proposto ed alcune referenze sono altresì presso o vicino le foto delle opere e poi in Elenco e si intende la disposizione per altri eventuali aventi diritto che non è stato possibile identificare e contattare e tutta la documentazione è stata offerta da Artisti e da Fotografi e da Studi e Fondazioni e Archivi e Musei nella loro generosità per questo specifico volume.

Questo volume, curato con passione e competenza da Mariano Apa, si potrebbe dire che appartiene ad una tradizione editoriale caratterizzata da ponderati e significativi intrecci tra immagini e testi così come accade in un album di citazioni e ricordi lungo un viaggio che si perpetua. Numerosi artisti e architetti, le loro opere e le loro molteplici esperienze vengono affrontate attraverso suggestioni e problematiche che aprono sulle tematiche dell'arte sacra, come ricerca personale o come svolgimento di realizzate committenze. In questo volume sono presenti diversi linguaggi e poetiche artistiche che riflettono una pluralità di ricerche, ma, soprattutto, mettono in luce la fertile complessità della relazione tra il sacro e l'arte contemporanea, tra la riflessione estetica e l'aspirazione all'assoluto. Un ringraziamento sincero a tutti coloro che hanno reso possibile questa esperienza editoriale quale espressione di uno spazio di aperto laboratorio.

Cecilia Casorati

*Docente di Fenomenologia delle arti contemporanee
e Direttrice dell'Accademia di Belle Arti di Roma*

Don Giovanni Rossi, Parigi 1887 / Assisi 1975
 Frère Roger L. Schutz, Provence 1915 / Taizé 2005
 Romana Guarnieri, L'Aja 1913 / Roma 2004
 Pia Bruzzichelli, Montepulciano 1921 / Bastia 2005
 Mons. Clemente Ciattaglia, San Polo di Jesi 1910 / Roma 1993.

TESTI RIPROPOSTI MARIANO APA

Ad Assisi Pia Bruzzichelli, Pina Ciampani, card. Giacomo Lercaro, p. Ernesto Balducci 47; Sandro Benedetti 50; Roncalli/Giovanni XXIII, Baronio, Manzù 99; Cappella Università di Roma 102; Don Giuseppe De Luca e Cesare Brandi 115; Arte Sacra in Quadriennale 139; *Fioretti* di S. Francesco e Gerardo Dottori 207; Piero della Francesca e Copernico a Sansepolcro, Urbino, Anghiari, Monterchi e Roma 250; Beato Angelico 381; San Francesco da Paola 486.

RINGRAZIAMENTI

Sincero ringraziamento a tutti gli Artisti e Fotografi e Studiosi che hanno offerto in pubblicazione per questo specifico volume le loro documentazioni di opere e testimonianze e studi con grande generosità; un particolare ringraziamento alla Presidenza e alle Direzioni Didattiche e Amministrative e ai Consigli Accademici e di Amministrazione e della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Roma; un grazie particolare alle disponibilità di Fondazioni e Studi e Archivi e Associazioni Culturali che custodiscono e garantiscono il patrimonio dei rispettivi Artisti; un grazie particolare al Pontificio Consiglio della Cultura in Città del Vaticano, all'Ufficio Nazionale per Beni Culturali Ecclesiastici della Conferenza Episcopale Italiana a Roma, alla Famiglia Beato Angelico a Milano e alla Pro Civitate Christiana in Assisi; un grazie particolare al Santuario Mariano della Santa Casa a Loreto e al Sacro Convento di San Francesco in Assisi e al Santuario francescano di Chiampo e a molte delle Diocesi presenti in Italia; un grazie particolare alle dimostrate disponibilità delle numerose Associazioni e Comunità Religiose in Italia, Francia e Germania; un particolare ringraziamento al Pontificio Ateneo Sant'Anselmo a Roma e alla Direzione e al Personale della Biblioteca di Sant'Anselmo.

NEL MAGISTERO DEI PADRI DEL CONCILIO VATICANO II: "La Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico, ma, secondo l'indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca, creando così, nel corso dei secoli, un tesoro artistico da conservarsi con ogni cura. Anche l'arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella Chiesa libertà di espressione, purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti. In tal modo essa potrà aggiungere la propria voce al mirabile concento di gloria che uomini eccelsi innalzarono nei secoli passati alla fede cattolica", dichiara al 123 del Cap. VII la Costituzione "Sacrosanctum Concilium" e in questo volume il Viaggio che ci si cimenta a compiere è un tentativo per documentare nella sequenza dei contesti culturali rilevando le libertà delle ricerche artistiche e le necessità del magistero attraversando tematiche e problematiche di una testimonianza che ribadisce nello statuto originario dell'immagine la conferma dell'arte che si qualifica come Arte Liturgica rispetto alle condizioni culturali e antropologiche dell'Arte Religiosa e dell'Arte Sacra – si veda il volume curato presso la Minerva Italica nel dicembre 1969 da mons. Giovanni Fallani: "Orientamenti dell'arte sacra dopo il Vaticano II" con numerosi documenti e importanti e qualificati interventi –.

Nell'argomento centrale di Arte e Architettura nella Liturgia – qui al Capitolo XII° – si evidenzia l'eco del Concilio Vaticano II iniziato da Giovanni XXIII nel 1962 e chiuso nel 1965 da Paolo VI, ora nella santità del magistero perpetuando della Chiesa il cammino preziosamente sinodale e carismaticamente magisteriale – da Giovanni Paolo I a Giovanni Paolo II a Benedetto XVI a papa Francesco – a farsi carico del Mondo della Pace e della Povertà, della Libertà e della Giustizia. Analogicamente alla identitaria teologia liturgica dello spazio sacro in quanto spazio liturgico – Movimento Liturgico, Mediator Dei, Sacrosanctum Concilium, Vaticano II –, così le chiamate "Referenze nelle ricerche e individualità nelle comunità" – come cerca di svolgere il capitolo undicesimo – *tradotto* significa che le costituzioni dell'Associazione Cattolica si diversificano dal mondo monastico – dai Catecumenali con Kiko Arguello nel recupero neo bizantino agli emisferi – così con p. Spidlik e p. Rupnik – risolutivi dell'Europa con Invanov a respirare nei "due polmoni" – con il Movimento dei Focolarini abbiamo una attenzione vaga per le specificità artistiche incentrate su un modernismo linguisticamente formale, come in Comunione e Liberazione si esalta con spirito di Avanguardia il performativo linguaggio espressivo di Testori come di Congdon – così come a Pasolini passato per la Cittadella della Pro Civitate ad Assisi cui don Giovanni Rossi ha dettato un imprimatur paolino sul versante di un aggiornato neotomismo – tra Accademia di Belle Arti e Università e Istituti di Scienze Religiose – non inoltrandosi dagli anni Novanta verso le nuove culture della Globalizzazione e così sottraendosi alla contemporaneità delle Neoavanguardie e delle Post-Neo Moderniste Avanguardie, come dimostrano gli "Atti" dei sedici Convegni Internazionali a Bose, nella Comunità monastica vicino Magnano, e i dodici Convegni della Diocesi di Venezia

– entrambe le sequenze degli Incontri svoltesi con ausilio della Conferenza Episcopale Italiana –. QUESTO VOLUME “REGISTRI DI ARTE” È LEGATO AL PRECEDENTE PER L’ACCADEMIA DI BELLE ARTI DELL’AQUILA NEL 2006 – REDATTO NEL GIRARE DI UN TRIENNIO: “ACCADEMIA 05. UN ALBUM DI ESERCIZI” – ED INSIEME SONO COLLEGATI AL PROCEDERE DELL’ARGOMENTAZIONE ESPOSTA NEL PROSSIMO VOLUME CHE SEGUIRÀ AL PRESENTE, “CONTEMPORANEA. ARTE SACRA NELLA STORIA” ENTRO CUI CONFLUIRANNO ALCUNE SIGNIFICATIVE ESPERIENZE E STUDI RACCOLTI TRA IL 1984 E IL 2022. Ad esempio anche i due volumi/cataloghi delle rassegne di Pescara – “Quarta Biennale di Arte Sacra”, 1984 – e del Cinquantesimo della U.C.A.I. al Braccio di Carlo Magno in piazza San Pietro – nel 2005 – oltre al lavoro svolto ad Assisi per il Giubileo del 2000 – mostra del 1997 nella Raccolta Perkins in Sacro Convento di San Francesco – e le due rassegne del 2014 e 2015 – mostre realizzate nella ricorrenza del “Cinquantesimo del Concilio Vaticano II” presso la Galleria di Arte Contemporanea della Pro Civitate Christiana – che sono state una sorta di verifica artistico-storiografica per il saggio in catalogo della mostra – dal 24 settembre 2015 al 24 gennaio 2016 – a Firenze in Palazzo Strozzi, in occasione del V Convegno Ecclesiale Nazionale della Conferenza Episcopale Italiana, alla presenza di Papa Francesco: Cattedrale di Santa Maria del Fiore, il 10 novembre 2015, la mostra “Bellezza Divina tra Van Gogh, Chagall e Fontana” è stata curata con il catalogo da Carlo Sisi, Lucia Mannini, Anna Mazzanti, Ludovica Sebergondi e con l’attraversamento del XX secolo ha permesso di far vedere i bellissimi lavori su San Benedetto da parte degli artisti e monaci di Beuron, p. Desiderius Lenz e Willibrord Verkade, a poter indicare un pulsante cuore del Movimento Liturgico e le problematiche dell’arte tra i secoli XIX e XX – entro cui trova spazio e ragione il saggio su Ludovico Seitz, preparato per l’importante convegno di Padova: “Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova tra Ottocento e Novecento”, a cura di p. Luciano Bertazzo, Francesca Castellani, Maria Beatrice Gia, Guido Zucconi, i cui Atti sono editi nel 2020 dal Centro Studi Antoniani, e per la “voce” curata al “Dizionario Biografico” della italiana Treccani, al volume 91 del 2018-2020 – entro cui respira la visione del Concilio Vaticano II e che mi ha permesso di svolgere il saggio sul magistero della Chiesa per l’arte: “Traditio e Progressio etc. etc.”. A ben ragione è stato spesso rilevato quanto l’arte “in sé” la si debba definire “arte sacra”, l’arte partecipa da sé alla definizione di “sacro”, sottintendendo la realtà antropologica storica dell’arte che è sacra – *qui alle pagine 346-348 ci si interrogava: “Può l’arte bastare a se stessa?”* –. Si dovrà intendere, infatti, l’arte sacra quale propriamente specificata “arte liturgica” e “arte per la liturgia”. E se mirabilmente il lavoro di Hubert Jedin e don Giuseppe De Luca e Federico Zeri e Paolo Prodi hanno di già affrontato e risolto metodologicamente i nodi storiografici nella dovizia delle loro paradigmatiche risoluzioni, si dovrà umilmente qui pervenire ad un considerare nella cronaca della storia le storie intrecciate di quell’ordito di arazzo per cui da “Spazialismo” e “Origine” e da “Azimuth” si perviene alla “Arte Povera” e alla “Transavanguardia” e dunque “Anacronismo” e al quanto altro che le sincretisticamente e volontaristiche compagini vennero a costituirsi tra i decenni Ottanta e Novanta – e qui valgono i bolognesi cataloghi curati da Renato Barilli delle relative mostre come “Anniottanta” da Mazzotta e “Anni Novanta” da Mondadori, con i testi anche di Giacinto Di Pietrantonio, Francesca Pasini,

Dede Auregli, Silvia Zangheri, Francesco Moschini, Roberto Daolio etc. etc. – e non tanto in virtù di poetiche ed estetiche bensì nei sintomi di strategie del sociale – e qui ci si rivolge tra il 1977 e il 1989 – che potrebbero appartenere alla documentazione di Seminari che non ho svolto – perché all’Università di Udine per quattro/ cinque anni alla cattedra di Sociologia dell’arte ho invece realizzato Corsi Monografici su Letteratura e Arte ed Estetismo in alcune Capitali dell’Europa nei secoli XIX e XX e con la Parte Generale del Corso in una aggiornata analisi manualistica della Sociologia dell’Arte –. La crisi delle Neoavanguardie si autoproclama nel paradigma storico dei decenni di fine secolo XX, nelle verifiche istituzionali delle Biennali di Venezia dal 1980 con la Transavanguardia e il 1984-1986 con l’Anacronismo nel 1984 – 1986: quando “Prometeo” di Luigi Nono con Massimo Cacciari, Emilio Vedova e Renzo Piano giunge a definire la conclusiva sintesi di quel che paradigmaticamente si era soliti ancora nominare come cultura della Neoavanguardia – in questo articolato flusso del proprio portarsi a conclusione, ad includere l’evocazione dalla “Strada Novissima” del 1980 –.

Nella consapevolezza di un futuro prossimo con cui pensiero scientifico e realtà tecnologica sempre più anche nell’arte interagiscono fino alla ridefinizione estetico epistemologica del procedimento ideativo e della identitaria definizione di arte e di opera d’arte – si vedano le recenti comparazioni di documentazione e analisi con i lavori di Alice Barale e Rebecca Pedrazzi presso la Jaca Book: “Arte e Intelligenza Artificiale” e “Futuri Possibili, Scenari d’Arte e di Intelligenza Artificiale” e con i testi che, a sottintendere Hans Belting, da Raffaello Cortina Editore, ad esempio, si vedano Horst Bredekamp e Simone Rossi, Raffaele Simone, Pietro Montani, Luciano Floridi; e per tale problematica si ripresenta attuale il “risalire in ripristino” – nella parallela lettura con quanto segnalato – dei libretti preziosi dei Convegni dalla basilica di S. Spirito a Firenze – Givone, Vannini, Cacciari, Moretti, Vitiello etc. etc.: che non sono più i Convegni dello “Archivio di Filosofia” ma ne perpetuano la esigenza argomentativa, altresì ricordando la Firenze del padre Luigi Marsili con cui, non a caso, il Petrarca amava confrontarsi, da cui, in questo sempre ambito argomentativo, l’altro evocato da ripristinare è il Panofsky di “Idea” su cui ho scritto del “Panofsky benedettino” nel volume “Arte e Perfezione”, più volte annunciato e prossimo ad essere dato a stampare –. L’impegno delle Diocesi di Firenze – si veda “Vivens Homo” su S. Maria del Fiore e sulla Cappella del Corporale a Orvieto – e di Roma, ad esempio, per il tramite di mons. Timothy Verdon e mons. Andrea Lonardo, indicano un capace programma di studio e di capace discernimento di quanto la documentazione storica scientifica sia espressione di una felice permanente catechesi realmente formativa. Così con le importanti ricerche che sono un punto di riferimento insostituibili, da parte di Maria Antonietta Crippa e Cecilia De Carli e dunque gli studi di Marta Michelacci e Michela Beatrice Ferri, e Micaela Soranzo ci introducono ad una storiografia dove ci si riferisce a Guardini e a von Balthasar – mons. Crispino Valenziano: “Liturgia e Antropologia” e così i volumi di mons. Pierangelo Sequeri e di mons. Carlo Chenis e don Pier Luigi Lia –. Dalla Diocesi di Milano alla Diocesi a Napoli, per il tramite dei gesuiti padri Andrea Dall’Asta e Jean-Paul Hernandez e così alla Diocesi di Vicenza con la Associazione Artisti per l’Arte Sacra di Vicenza e a Bologna l’importante “Centro Studi per l’Architettura Sacra e la Città” della

mai dimenticata Fondazione Lercaro, nel ricordo di Mons. Arnaldo Fraccaroli a Villa S. Giacomo e di don Lorenzo Bedeschi; dunque nella Diocesi e di Chieti e di Pescara con la rivista di architettura e arte sacra "Thema" e Centro Studi "Architettura e Liturgia"; e in Diocesi di Venezia e di Ascoli Piceno con gli architetti e sacerdoti Gianmatteo Caputo e Stefano Russo, numerosi sono i felici esempi di un coinvolgimento specifico da parte di religiosi e di sacerdoti. E mons. Stefano Russo architetto e sacerdote e Vescovo nella Diocesi di Fabriano e di Sassoferrato – su cui merita la memoria della Comunità francescana al Convento della Pace, con p. Stefano Trojani –, è ora Segretario della CEI ed è stato tra i protagonisti delle direzioni di studio e di intervento per arte e architettura nel territorio delle Diocesi, dalle Marche all'Italia. La Direttrice Domenica Primerano a Trento – nel coordinamento nazionale dei benemeriti Musei Diocesani – a Giorgio Agnisola a Napoli e Giovanni Bonanno a Palermo e Giovanni Gazzaneo sia a Grosseto che a Milano, così le analisi di Marta Michelacci, di Michela Beatrice Ferri, di Micaela Soranzo e di Emanuela Fogliadini, vengono a costituire uno scenario di studi e di strumenti di indagine anche per le Comunità di grande valore, altresì con i Docenti e Sacerdoti Giuliano Zanchi, Giuseppe Billi e Roberto Tagliaferri si possono indicare – dei numerosi protagonisti della vita ecclesiale in Italia anche nello specifico delle Commissioni Diocesane dei Beni Artistici e Culturali della Chiesa – qualificate testimonianze di studiosi che riescono a vivere nelle dinamiche delle Comunità delle Parrocchie e dei Centri Monastici e nei luoghi di Formazione Universitaria, l'esperienza dell'arte e

della architettura come studio e motivo di indicazione catechetica – si veda nella Cittadella Editrice in Assisi: "La lotta di Giacobbe, paradigma della creazione artistica" in cui i curatori Yvonne Dohna Schlobitten e Albert Gerhards, della Università di Bonn e impegnato nei Convegni della Comunità Monastica di Bose, documentano una felice "Esperienza comunitaria di formazione integrale, su Chiesa, estetica e arte contemporanea, ispirata a Romano Guardini" dove sono stati coinvolti le Università Gregoriana a Roma con la Kunst-Station di San Pietro a Colonia e il Museo di Aachen e i Musei Vaticani –. Con le edizioni della San Paolo ci si trova con i due tomi nella collana dei famosi Dizionari San Paolo: "Iconografia e Arte Cristiana" per la cura di Liana Castelfranchi Vegas, Maria Antonietta Crippa, Elío Guerriero, Roberto Cassanelli e il trittico della: "L'arte cristiana in Italia" di Timothy Verdon costi ritornando a quanto indicato tra Firenze – per la cura di mons. Timothy Verdon i felici volumi "Alla riscoperta di Piazza del Duomo in Firenze" – e Roma – riletta anche con il Caravaggio per il tramite del lavoro e la testimonianza di mons. Andrea Lonardo –, Il percorso dei Quindici Capitoli – in questo "Registri di arte" – tenta di attraversare le varie problematiche nella evocazione del magistero della Chiesa con la referenza al Papa che nella storia – storia e sociale e civica ed ecclesiastica propriamente – chiama in causa con la sua testimonianza lo svolgersi delle analisi delle opere e delle ricerche artistiche in quel capitolo raccolte. Ci si introduce alla geografia della nostra attualità con la Globalizzazione e con le tematiche della formazione – Scuola, Ospedale, Chiesa, la Famiglia, Luoghi di Aggregazione – e le

Nella seconda edizione del volume di mons. Crispino Valenziano – relazionandosi all'altro suo di "Liturgia e Antropologia" del 1997/1998 – "Architetti di chiese" nel 2005 di già del 1995 in precedente cura, nella Postfazione Pasquale Culotta – seguono i testi di presentazioni e recensioni al volume da parte di Sandro Benedetti, Michele Cometa, Maria Antonietta Crippa, p. Silvano Maggiani, mons. Gianfranco Ravasi, mons. Giancarlo Santi – concludeva: "gli occhi pieni della Trinità del Masaccio e dello spropositato volume di Santa Maria del Fiore su via dei Servi. E la mente, in piena luce, è inebriata, continua il cammino percorso con Valenziano in cerca della Trinità di Rubljov o nella creazione dell'Architettura, dai passi nella chiesa di Santa Trinità alla Rocca o nella Basilica cattedrale di Cefalù a quelli di Santa Sofia di Costantinopoli o in Santa Sofia di Kiev; sino alle incomparabili eccellenze delle nuove chiese da edificare". Con questi pensieri dall'interno di quell'argomentare di teologia estetica e di spiritualità liturgica e di arte come civiltà degli alfabeti, la Santa Sofia di Kiev di cui affermava Pasquale Culotta – e di quanto ci mostra Mario Botta nella periferia di Leopoli con la sua nuova costruzione della Chiesa ortodossa della Divina Provvidenza – sostengono un riflettere e operare e si ripensa alle guerre e agli orrori del Novecento e dunque al Nunzio Roncalli che lo si rivede – il Nunzio Angelo Roncalli futuro Profeta del Concilio Vaticano II – alle *Porte dell'Ortodossia* – così ancora con mons. Crispino Valenziano nel 1968 da Paideia, rivediamo con la sua cura mons. Angelo Roncalli nelle sue "Lettere dall'Oriente" – sulle cui tematiche rimando a Marco Roncalli con il suo "Giovanni XXIII, Angelo Giuseppe Roncalli una vita nella storia" e ad Alberto Melloni con il suo "Fra Istanbul, Atene e la Guerra. La missione di A. G. Roncalli (1935-1944)" –, Il Male è tema dell'ermeneutica della filosofia dell'arte di Enrico Castelli con le sue indagini sulla cultura dell'arte dei Fiamminghi – a Marco M. Olivetti si deve nel 1980 l'introduzione a "La Religione" di Kant avendo nel 1967 varato "Il Tempio simbolo cosmico" con l'introduzione di Enrico Castelli che cura poi "L'Umanesimo e la 'follia'" – e ci si avvicina alla Pace come così Picasso – dopo il 1951 del "Massacro di Corea" e dopo il 1937 di "Guernica" – a Vallauris nel 1953 con "Guerra e Pace" nella sua inconscia relazione – nel cercato e celato dialogo – con la vicina Vence dove si entra e ci si apre all'Universo della Pace nella Cappella di *Saint-Marie du Rosaire* di Matisse. Nel pomeriggio del 15 aprile 2019 a Parigi la Cattedrale di Notre-Dame prende fuoco e nel suo diventare fragile muratura e struttura in legno disintegrata ecco che avvampano i rossi e i bianchi a strillare del fuoco nel nero dei gonfiati e sfatati fumi ad alzarsi su Parigi e a dileguarsi tra la Senna e il Cielo. Ad agosto del 2021 gli Stati Uniti lasciano Kabul e l'Afghanistan dove Alighiero Boetti dal 1971 a Kabul e dal 1979 – con l'invasione sovietica – poi a trasferirsi a Peshawar in Pakistan, ad informare con la sua arte la libertà della creatività con Fotografie e Lettere e Ricami – che ritroveremo, quella spontanea disciplina di libertà, in Francesco Clemente a distribuire Kathmandu tra Napoli e Roma e New York, così come Enzo Cucchi ha trascinato il Mondo a Morro d'Alba e Mimmo Paladino ha anticipato l'Universo a Paduli – una creatività che con Mario Merz e con Giulio Paolini ci permette di attraversare la organicità dell'Armonia e la analiticità del Canone. Dal Febbraio 2020 il Coronavirus intreccia tra Wuhan e il mondo la sua pestilenza e il pensiero scientifico elargisce la propria strumentazione riproponendo nella Caharitas la Fede nelle indicazioni che conducono padre Giovanni Semeria a Wildt e don Giuseppe De Luca a Manzù e mons. Pasquale Macchi a Bodini – in quel 'paradigma', nel dittico tra Somenzi e Calvesi e Cappelletti e Cieri Via,

referenze ai papi che, da Paolo VI con i suoi viaggi a Giovanni Paolo II a papa Francesco, indicano una ecclesiologia all'arte nelle domande poste dal paradigma dalla Globalizzazione: in questo contesto – Capitolo II – vale il ribadimento – per tutti e per ciascun dei Capitoli, ripetuti – della intima domanda, spiritualmente radicale, dell'Arte e della Vocazione – Capitolo I: e da ripetersi per ciascun dei quindici capitoli –; con il Capitolo III e IV ci si conduce tra artisti e poeti alla condizione civica ed etica della responsabilità nella storia evocando tra Arte e Letteratura a Firenze e a Roma, in particolare Roma degli anni del Secondo Dopoguerra e giungendo ai nodi con gli anni Sessanta, della modernità e della tradizione e del tradizionalismo e della Neoavanguardia – artistica e letteraria – come aggiornamento e come inedita storica condizione della ricerca artistica, sfociando così ai temi del Vaticano II sulla pluralità dei linguaggi e le indicazioni identitarie del magistero della Chiesa – dalla unità esemplarmente costituita con Papa Pio XII dall'esempio della Cappella della Sapienza all'Università di Roma – simmetrica della Cappella in Cattolica a Milano da parte di Manzù il quale come si sa ritorna nel luogo liturgico con la Cappella della Pace a Roma per Don Giuseppe De Luca – alla Porta della Morte con cui Manzù tra l'altro disegna lo svolgersi del Concilio Vaticano II, da cui le problematiche nella Chiesa dei Pastori vicino agli artisti e nell'arte del dibattito storico critico estetico verso le domande del sacro all'interno del proprio artistico svolgersi in ricerca, da parte dell'artista – Capitolo V – e nel contesto culturale variegato culturalmente, tra devozioni e dissacrazioni, tra sincerità dei dialoghi e strumentalizzazio-

ni sociali, tra realtà della ricerca e incapacità dell'ascolto, tra verità del carisma e burocrazia del quotidiano amministrato – Capitolo V e Capitolo VI – intendendo anche verificare la storica e profonda radicalità spirituale del monachesimo e della individualità dell'artista verso il carisma dei talenti elargiti con personalità ed esemplarità e santità incontrate lungo il percorso originale del suo proprio, dell'artista, ricercare e lavorare e ascoltare – Capitolo VII e Capitolo VIII e Capitolo IX –; ed infatti quando questi dialoghi si concretizzano con reali esistenziali e spirituali incontri, si dimostra equivalente della paternità testimoniata – Capitolo X e Capitolo XI –; questo flusso di temi e problemi tra storia dell'arte e ricerca critico estetica e mondo religioso nel dimostrarsi proprio della realtà ecclesiale e del magistero e dei carismi religiosi, nell'ordinazione del Concilio Vaticano II perviene storicamente a delineare la veridicità dell'assunto arte/liturgia facendosi carico della dogmatica di *Sacrosanctum Concilium* – Capitolo XII, Capitolo XIII – in cui si desidera sottolineare il valore storico e spirituale del lascito della riforma benedettina nell'Europa di Maria Laach e Beuron e Eibingen – Capitolo XIV – onde proprio nel prosieguo della coscienza storica – e dei nodi socioeconomici e civici della Globalizzazione e nelle necessità della Salvaguardia della Natura entro cui ancora si vive – la caratura dei dialoghi e confronti e ascolti – Capitolo XV – non possono che riverificare le verità quale condizione identitaria della civiltà che declina e svolge l'antico atto di fede con cui si realizza il reale ascolto e il reale rispetto dei linguaggi, degli sguardi, dei registri entro cui respirano gli orizzonti del vedere e del conoscere. *Mariano Apa*

dei mai dimenticati Thomas Kuhn e Federico Zeri ed Eugenio Battisti e Miklos Boskovits con i loro “Struttura delle rivoluzioni scientifiche” e “Pittura e Controriforma” con “Rinascimento e Pseudo-Rinascimento” e poi “Cimabue” “Piero della Francesca”, “Antirrinascimento”, “Marcatré” e dunque “Immagini da meditare”; con gli aiuti a ramificare da Cesare Brandi a Cesare Segre a Omar Calabrese, da Massimo Cacciari e Pierluigi Lia a Horst Bredekamp, Hans Belting, Stefano Poggi, Federico Vercellone, da Pierangelo Sequeri a Philippe Capelle-Dumont, e da Cesare Garboli a Maria Antonietta Crippa, da p. Giacomo Grasso a mons. Crispino Valenziano, a don Leo Di Simone e don Giuliano Zanchi, per poter risalire alle fonti di Casel, Guardini, von Balthasar e all'Herwegen di cui ben custodisco il suo, in traduzione spagnola “Iglesia Arte Mistero”, regalatomi da Romana Guarnieri con la Premessa di p. Burkhard Neunheuser che altresì ha anche preziosamente collaborato alla “Quarta Biennale di Arte Sacra” a Pescara nel 1990 (si veda qui alle pp. 348-349) –. Nel ricordo di p. Couturier e di “Art Sacré” – dove il fascicolo 11-12 del 1951 era dedicato a Matisse a Vence e da cui la cura, con scritti di p. Couturier e p. Régamey, per l'edizione da Jaca Book nel 2012 con Maria Antonietta Crippa: “Un'avventura per l'arte sacra” – si rimanda a “Chiesa & Quartiere” e da “Arte Cristiana” alla simmetrica “Das Munster” con le quali si ripristina “Arte Sacra” dei Montini/ De Luca che guardavano al “Frontespizio” –. Nella Cappella di Matisse a Vence – anche in visita guidata per un Convegno di Cardiologi, importante è arrivarci – e con Le Corbusier nella Notre-Dame du Haut a Ronchamp – bisogna conquistarsi la collina a piedi, la mattina all'alba – e con Guardini nelle Chiese dei Dominikus e Gottfried Bohm, Rudolf Schwarz ed Emil Steffann e Hans van der Laan – e così con la Cappella di Peter Zumthor a Sumvitg e di Mimmo Paladino a Paduli – si entra ospitati nella spiritualità di una luce vissuta nella testimonianza celebrata. Ad Assisi per la Giornata Mondiale di Preghiera di Giovanni Paolo II la preghiera del 27 ottobre 1986 conferma quanto Giovanni XXIII proclamava nelle Basiliche a Loreto e ad Assisi il 4 ottobre 1962 – in apertura del Concilio Vaticano II e con il 24 ottobre 1964 e così poi a Montecassino Paolo VI nel proclamare San Benedetto patrono d'Europa –: “La Pace in terra, anelito profondo degli esseri umani di tutti i tempi, può venire instaurata e consolidata solo nel pieno rispetto dell'ordine stabilito da Dio” proclama l'Enciclica di san Giovanni XXIII, dell'11 aprile 1963. Arte e Sacerdozio – come spiegava Paolo VI a Jean Guitten – e Arte e Santità – come documentava nelle sue lezioni Don Giuseppe De Luca di cui ho scritto negli “Atti” del 2001 a cura di Paolo Vian, dalle Edizioni di Storia e Letteratura per il Convegno del 1998 – nel magistero degli incontri con gli artisti si può rilevare quel che, per altri orizzonti, recentemente è stato indicato essere, da Enrico Galavotti e Federico Ruozi presso il Mulino, una certificazione “In Santità ostinata e contraria, Don Zeno e i ‘Matti di Dio’”. Tra il Giubileo del 2000 e il Giubileo del 2025 prossimo, il Giubileo del 1925 di papa Pio XI rimanda al 1975 di Paolo VI e in questo globalizzato XXI secolo ci accompagna il Giubileo del 1950 di Pio XII a riproporre un vedere nella Storia così come nella cronologia da quell'inizio aurorale con Leone XIII del 1900.

Questo volume indica delle tracce di temi e problemi del sacro nell'arte contemporanea secondo esperienze partecipate nell'auspicio di indicare documentati itinerari dei quali comunque alcuni da dover approfondire in ulteriori studi, come nei programmi da svolgere – “Contemporanea, l'arte e il sacro nella storia” “Don Giuseppe De Luca, arte e pietà” “Arte e santità. Il Beato Claudio Granzotto” –.

VII

CARISMA MONASTICO E PERSONALITÀ ARTISTICA

MONTINI, PAOLO VI
WOJTYŁA, GIOVANNI PAOLO II
RATZINGER, BENEDETTO XVI

NEL VOLUME DEL 2006 PER L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DELL'AQUILA, DIRETTORE EUGENIO CARLOMAGNO – "ACCADEMIA '05. UN ALBUM DI ESERCIZI" – UN CAPITOLO ERA DEDICATO ALLE GROTTI RUPESTRI E IN PARTICOLARE AI ROMITORI BENEDETTINI – "ARTE EMONACHESIMO" ALLE PP. 56-91 – ed un riverbero da Bominaco lo si vide anche in GINO MAROTTA alle pagine 320-329; altresì un capitolo era dedicato a JOSEPH BEUYS IN ABRUZZO alle pagine 207-225. NEL 2017 L'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DELL'AQUILA, DIRETTORE MARCO BRANDIZZI, PROPONE LA FELICE INIZIATIVA PER LA SECONDA ANNUALITÀ: "EREMI ARTE. PERCORSI TRA ARTE NATURA SPIRITUALITÀ" E UNA MOSTRA INSTALLAZIONE DI JOSEPH BEUYS CON LA DONAZIONE DI LUCREZIA DE DOMIZIO, PER LA CURA DI GIORGIO D'ORAZIO A ROCCAMORICE SANTO SPIRITO A MAIELLA, CON ALTRI DIECI SITI con interventi importanti di arte e riflessione spirituale. La coinvolgente e radicale espressione degli argomenti a legare i carismi monastici con i talenti degli artisti nel corso dell'arte hanno informato nella storia i radicali argomenti della storia dell'arte anche in Europa e in modo specifico nel mondo ecclesiale nella storia della Chiesa – ed altresì verso le particolari indicazioni nel mondo Ortodosso e Protestante – dove, come si sa, la innovativa proposta della Congregazione beuronese ha informato la articolata nascita del Movimento Liturgico nel solco ampio che ha avuto la capacità della visione profetica del Concilio Vaticano II. Nella recente a noi contemporaneità dai secoli XIX e XX gli scenari prossimi a venire, carismi e talenti in "Arte e Monachesimo" raccolgono temi e problematiche, aspettative e visioni rivolti anche ad una definizione di disegno di identità nella antropologia della Globalizzazione. MARILENA SUTERA pone la sua libertà espressiva in un contesto storico e di riflessione affabulatoria. Si deve ad Andrea Del Guercio nella Firenze dei primi anni Ottanta lo studio e l'approfondimento critico dei Sutura, "Giuseppe, Ovidio, Marilena Sutura" così come titolava la importante mostra con cui Andrea De Guercio disegnava il valore della scultura di Giuseppe e Ovidio Sutura verso la pittura di Marilena Sutura, studentessa nella fiorentina Accademia di Belle Arti dove si diploma in Pittura nel 1982, città dove frequenta anche i corsi di incisione alla famosa Scuola Internazionale denominata "Il Bionte" con lunghi alternati periodi a Salisburgo per i Corsi nella locale famosa Accademia a suo tempo realizzata da Kokoska – la mostra di scultura e pittura dei Sutura si inaugurò il 26 marzo del 1983 nella città dove Marilena Sutura è nata nel 1959, a Fermo al Circolo Cittadino "Firmum". Andrea De Guercio rileva della pittura di Marilena Sutura, una "felicità espressivo-cromatica" e dunque ne rilevava una "lontana avventura espressionistica" con sue "evoluzioni astratte" fino a realizzare opere "dove la materia pittorica si è distesa ed increspata sulla superficie, dove i contrasti cromatici hanno trovato una loro ragione" – così come altresì ribadito dal testo di presentazione critico anche riproposto per la romana mostra dell'11 febbraio 1984 che Marilena Sutura realizza al "Forum Interart". Giuseppe Sutura – 1878 /1967: a Nino Riva si deve la presentazione ad una felice monografia del 1960 a Messina – e Ovidio Sutura – 1914 /1980: importante una sorta di interessantissima autobiografia del 1976 a Messina: "Nel segreto di una vita", racconti che vengono esplicitati nel binomio di poesia e scultura come così dimostrano i due volumi "Sculture e poesie" del 1966 e "Voce dalle pietre"

del 1970 – con le loro opere ripercorrono le strade di un naturalismo e di un impegno nella scultura che si mostra quale racconto sintetizzato in definite descrizioni che restano come ancestrali presenze a definire le innovative strade percorse ed elaborate da Marilena Sutura. Pittura di racconto e di segni che dimostrano i racconti a cui Marilena Sutura si dedica non per sintassi figurativamente definita bensì per evocazioni di campi cromatici e figure geometriche e rappresentazioni figurali come da estrapolate memorie di una popolare narrazione che non esprime dati antropologici ma propriamente coinvolge nella dettatura evocatrice di quei medesimi racconti in cui l'artista e noi con lei ci si ritrova coinvolti. All'indicata da Andrea Del Guercio "avventura espressionistica" segue la ricerca di Marilena Sutura esposta sempre a Firenze – nel 1989 – nell'ambito delle attività nell'Autogestito Spazio dello Studio D'Arte "Il Moro" in Borgo Stella, così come presentata dalla analisi di Nicola Nuti: "Nelle sue opere percepiamo un'atmosfera sospesa, un silenzio che appronta la scena per immagini che si formano cautamente, come da una latenza memorabile fino all'evidenza del codice simbolico (...). Sutura rifiuta la retorica dell'astratto, il realismo; cerca di eccitare i valori della grafia e suscitare sensazioni materiche: è una sorta di poetica fuga all'interno della scena dipinta, dove l'io vuole diventare transfuga in altre creature e situazioni dell'immaginazione (...). Il segno va in cerca di forme che risaltino, aspre e antielegiche, nel tentativo di riconoscersi nelle forme del ricordo: ne deriva" – continua Nicola Nuti – "un disegno serrato e corposo, teso a conciliare mondo arcaico e memoria privata, e, in ultima analisi, mito personale e storia collettiva". Ancora a Firenze nel 1992 Marilena Sutura espone dal 24 febbraio le sue incisioni presso la Galleria "AxA" nella centralissima via Cavour del Palazzo Medici Riccardi, presentandone i lavori, così scrive Pier Paolo Castellucci: "La pratica incisoria che nel lavoro creativo di Marilena Sutura persegue, parallelamente, l'esercizio pittorico, rimanda per la tecnica manuale e per la dimestichezza col mestiere vero e proprio, alle grandi lezioni dei maestri acquafortisti del passato le quali, in particolare, vengono a evidenziarsi attraverso quelle proprietà di rigida applicazione e di costante disciplina che, fedelmente, si ritrovano nei fogli di Marilena Sutura come per una sorta di affinità elettiva con il linguaggio antico e pur immarcescibile di generare immagini a tratti brevi, a puntini, a segni dritti e incrociati, per diagonali e geometrie simmetriche e asimmetriche sulle lastre di zinco". Nel 2001 Marilena Sutura spiega monograficamente la sua "Pittura e Incisioni" dal 5 maggio presso la Villa Vitali nella sua Fermo – con la collaborazione della Associazione "Arte in" di Roma e con la Trentatré Edizioni di Fermo, con il patrocinio del Comune di Fermo e il suo Assessorato alla Cultura – con un importante catalogo le cui presentazioni sono di Iolena Baldini – Berenice – e di Gian Paolo Berto. E nel 2010 a Roma con "Levitazioni. Opere dal 2006 al 2010" Marilena Sutura costruisce un qualificato coerente percorso presso "Il Marzocco" di via Giulia – dal 12 di novembre, per il tramite di "CentroInverso. Arte e Territorio" diretto da Sandra Di Coste – con un qualificato catalogo redatto graficamente da Maria Pennacchia e con poesie dell'importante poeta Eugenio De Signoribus – tratte dalle raccolte: "Istmi e chiuse" del 1995 e "Soste ai Margini" del 2007 – e con il filosofo e critico d'arte Osvaldo Rossi che ne contestualizza storicamente l'opera, su cui scrive: "che Marilena Sutura ricerchi delle sue figure l'essenza, quella che conferisce ad esse ieraticità, idealità e contem-

plazione. Ciò è del tutto evidente in molti quadri qui esposti. Un'essenza per noi primigenia, che rinatura l'uomo, che lo fa sentire parte di un mondo innocente e primordiale, che ha il compito di conservare ed esplorare". Nel 2013 dal 9 di luglio a Porto San Giorgio presso la Sala Ennio Imperatori di via Oberdan, Marilena Sutura espone le sue ultime ricerche sia in campo grafico che come risultati dalle sue indagini in pittura – con la presentazione critica di Daniele Simoni; e nel 2016 ritorna a Milano presso il Centro Culturale "Alveare" dal 5 di maggio – con in catalogo la presentazione critica di Leonilde Carabba: "Il mio incontro con Marilena Sutura" scrive Leonilde Carabba, "è avvenuto sotto la protezione di Ildegarda e quindi è magico". Leonilde Carabba scrive dell'arte di Marilena Sutura in quanto risultante di una "arcaicità moderna (...) La metafisica qui è concreta, vitale (...) L'idea contemplata si fa carne, materia vivente, icona sacra fuori da ogni schema e/o dogma" con le sue opere, scrive Leonilde Carabba di Marilena Sutura, l'artista: "scende nell'inconscio collettivo a cercare sé stessa e risale con frammenti di bellezze arcaiche e fiori e frutti di questa realtà, ma anche di altre più sottili e più eternee". La proposta svolta nella rivisitazione di Adolfo de Carolis nella collegiata di San Ginesio è valsa per Marilena Sutura l'incontro rinnovato con Adolfo De Carolis e dunque la possibilità di ripensare in parallelo con la propria informazione biografica formativa la vicenda dei primi decenni del XX secolo, con la Firenze del "Leonardo" e la Roma bizantina, con gli interventi figurati dall'artista di Montefiore dell'Aso in quel di Arezzo e di Bologna, fino al "non finito" del suo San Francesco a Padova – su quella soglia del terminare, Adolfo De Carolis, come si sa, muore nel 1928 – nella fantasmagorica edificazione del "Santo" – su cui valgono i bellissimi e importantissimi studi di Elena Di Raddo e Marta Nezzo pubblicati negli Atti del Convegno del 2019: "Cultura, arte e committenza nella Basilica di S. Antonio di Padova tra Ottocento e Novecento" –. Marilena Sutura risale con De Carolis allo splendido svolgimento francescano – e dire francescano ci porta dentro la intimità del Francesco di Assisi capovolto in quel di Pistoia e di Firenze e dunque nella Firenze di De Carolis similmente visitata e studiata dalla Marilena Sutura – di quella icona corrispondente al tema dell'Albero della Vita che qui a San Ginesio è custodita l'opera in Cappella dei Caduti nella centralità di una angiologia e mariologia viva ad incastrare Virtù Teologali e memoria dei Defunti. Adolfo De Carolis con la sua opera a San Ginesio non ripristina la burocrazia dei facili rimandi iconografici tra le romane San Clemente e San Paolo dentro le Mura – tra le perfezioni musive del Catino e gli inquieti arbusti di Burne-Jones – bensì risale alla modernità giottesca del Gaddi in Refettorio a Santa Croce e avanza – Adolfo De Carolis – la grandezza della percezione stravolta con il Cristo morto e vivo, contemporaneamente. Marilena Sutura si rende partecipe del genio del De Carolis e ripensa alla sua formazione tra Porto San Giorgio e Fermo e Firenze: con il magistero di Sandro Trotti e di Luigi Dania – con le sue monografie su De Carolis, del 1974 con Pietro Zampetti e del 1975 con Alvaro Valentini – e dunque a quel viatico che dal colore comporta il valore corporeo del segno e del come le realtà del corpo possano essere le leggerezze dei fantasmi e delle oniriche affabulazioni che declamano gli stravolgimenti ottico percettivi che con l'opera di Adolfo De Carolis fanno partecipe Marilena Sutura dell'antico – ovvero, di un antico costì decisamente contemporaneo – in Simone De Magistris, fondando il suo ricercare, Marilena Sutura, sulla qualificazione storica delle ricerche

artistiche in una continuamente riscoperta "linea Adriatica" che dal Giotto a Rimini coniuga Firenze a Bologna, Firenze a Loreto e dunque incastrando eccentricità tardogotiche con luminismi manieristi guardando dunque al genio di Lorenzo Lotto e di Simone De Magistris, ecco che il ricercare artistico di Marilena Sutura ha come squadrato i bagagli dei viaggi infiniti da cui le affabulazioni oniriche si impongono con una sapiente leggerezza, imponendo nella sua pratica dell'arte, Marilena Sutura, la sincerità dell'emozione poetica con la consapevolezza storica critica della memoria rivissuta.

ENZO ORTI manipola i materiali in un ordine prestabilito dove l'immagine dell'opera terminata deve raccogliere e dimostrare i percorsi e gli insiemi che nel procedimento ideativo si sono svolti. La forma dell'opera è prestabilita in un "a priori" non ideologico ma come intuizione poetica della emozione che l'opera deve favorire e mostrare. Enzo Orti chiede l'impegno della partecipazione all'affermazione dell'opera quale reale incontro con l'opera. L'opera appartiene all'artista e a chi ne usufruisce. Non si tratta di indicare un progetto ideologico, si tratta di poter vivere una comune situazione poetica, un campo magnetico dove nel silenzio si ristabiliscono le qualità della riflessione, del domandare i significati di quel fermarsi, vedere, conoscere.

SALVATORE DOMINELLI opera per stratificazione delle velature e con il rabdomantico intrico di diversificate fenditure cromatiche miracolosamente convergono e si uniformano ad una centralità del progetto visivo con cui Salvatore Dominelli elabora e impone il proprio statuto poetico. Così che le rassegne iconografiche su tematiche prestabilite – ad esempio – come nel 1992 a Monfalcone per il "Labirinto" – a cura e con testi di Franco Milani, Nicoletta Leghissa, Enzo Santese –. Nel 1998 per "Locus Aetneus" con una costruttiva tempera su tela su cui scrive in catalogo Arnaldo Romani Brizzi: "Dominelli vivifica nella gioia la lingua dell'astrattismo lirico, rivelando doti compositive equilibrate anche se non prive di suggestione onirica, come le trasparenze a volte, riescono a determinare (...) Vi è una acquosità nella pittura di Dominelli che sembra tenere a galla le forme sonore delle composizioni: non impressioni, bensì solidi reperti di una coscienza, tracce di una meditazione che sta per ottenere il proprio ardente risultato". Sul tema della Croce e del Crocifisso, si è recentemente cimentato Salvatore Dominelli nel confronto diretto e meditato sulla Via Crucis che realizza un vertice della santità in arte come in vissuto cristianesimo, per il tramite della memoria del Beato Placido Riccardi – che, dunque, ci invita alla personalità del poi anche lui Beato Ildefonso Schuster – e dell'Overbeck e della Via Crucis in incisione ripetuta e riprodotta che in quel di Farfa nella antica chiesa abbaziale è possibile vedere, incontrare. Salvatore Dominelli ha ripetuto lo scandire delle Stazioni della Via Crucis, aderendo alla specificità devozionale della grammatica iconografica iconologica nazarena insieme alla propria coerente capace espressività artistica, giungendo così Salvatore Dominelli ad una chiara declinazione della propria sapienza artistica. Salvatore Dominelli articola nella specificità iconologica – ovvero, il Corpo mistico del Gesù di Nazareth, flagellato, crocifisso, morto e risorto – il racconto della francescana Via Dolorosa e dunque della Via Crucis teatralizzando e rendendo performativa la stratificazione delle sue velature e delle luminosità stridule ovvero dolci e morbide, ulcerose e febbricitanti e ora coinvolgenti come una preghiera della Veronica a chiedere la imprimitura del Volto Santo in asciugò di sangue e sudore e pensieri di tragi-

città infinita come un cosmico dirupo che in ciascun di noi – individualmente e comunitariamente – e nei secoli e nei secoli dei secoli, si ripete. In questo confrontarsi l'artista giunge alla risoluzione di una presenza che è la attualità perenne del mistero salvifico, là dove le iconeografie si traducono in realtà luministico spaziale per poter rappresentare la verità di un tempo senza tempo. E questo confrontarsi è permesso a Salvatore Dominelli, per il tramite del suo approccio alla pratica artistica, così bene spiegata nel 1991 dalla storica dell'arte Susanna Misiano: "Il recupero della tradizione medievale informa il lavoro di Salvatore Dominelli, un artista desideroso di confrontarsi con il fatto pittorico, luogo delle eterne contraddizioni (...) la forma galleggia quasi, nel magma cromatico, risolto a volte in univoche gradazioni tonali. È un modulo reiterato in molteplici soluzioni, il cui profilo si staglia nella superficie elaborata con dedizione autentica. L'archetipo così subisce un'appropriazione storica, giusto riconoscimento di ciò che è stato tolto alla pittura. Carica emozionale, istinto e razionalità coinvolgono una ricerca", che si perpetua lungo le strade delle sperienze dall'artista vissute, da cui, scrive Susanna Misiano, "La sfida con la storia lo induce verso una manualità semplice, un gesto perentorio, nutrito dell'orgoglio dei primitivi. Paradossalmente egli privilegia una non-pittura, risolta nell'eliminazione del superfluo, l'azzeramento di ogni estetismo, mascherando quell'archetipo formale che a fatica emerge, nella sua opera, da un fondo imprecisato. La forma è quella dell'icona, o più semplicemente, della pala d'altare, allusiva e inviolabile, partecipe di un sentimento universale." Già nel 1997 – in catalogo per la monografia in "Itinerari Arte Contemporanea" a Bari – Francesca Pietracci nell'opera di Salvatore Dominelli riscontra: "un minuzioso allenamento di sensibilità, una ricerca di alterazione degli equilibri, di oscillazione delle forme, l'inseguimento del colore puro, forte, intransigente". E nel 2011 e nel 2012 a Roma e a Rende – in Galleria "Rosso-20sette" di via D'Ascanio e in Galleria "Arte e Pensieri" di via Ostilia e dal 2009 – "Museo d'Arte dell'Otto e Novecento" al Palazzo Vitari del Centro per Arte e Cultura "A. Capizzano" – sia Tonino Ceravolo che Francesco Moschini spiegano la pittura di Salvatore Dominelli in quanto campo magnetico della memoria e come realtà di una alterità rispetto ai dati fenomenici. Enrico Crispolti contestualizzando l'opera di Dominelli lo pone nella sua generazione nei decenni tra gli Ottanta e i Novanta nel citato catalogo a Roma nel 2011 – "Salvatore Dominelli. Una sola moltitudine" – ha scritto: "Il pittore sembra capace di riconoscere anche lo spessore del proprio vissuto. In quella dimensione immergendovisi visualmente e sentimentamente, quasi smemorandovisi (...) lo direi erede di una fiducia totalizzante nel colore quale possibilità di segno e di costruzione di forma e d'immagine". In Salvatore Dominelli il suo ricercare artistico lo si potrebbe interpretare anche come realtà religiosa nello spazio e tempo di un campo magnetico ad alta necessità spirituale. In questo suo affermare le fenomenologie di architetture in velatura e in tipologie architettoniche diafane di luce come programmate nuvole di rugiada, ci si potrebbe individuare quel vivere di intrecci di varianti e di stili religiosamente benedettini, tra Serra San Bruno dove l'artista è nato sotto lo sguardi Brunone e a Farfa dove vicino l'abbazia vive al cospetto di Placido Riccardi e Ildefonso Schuster: due spazi monastici che si legano al Movimento Biblico e al Movimento Liturgico, alla rinascita benedettina tra Alto Medioevo e fine secolo XIX, tra la Renania e il Wurttemberg, là dove viveva – ancora vive per chi la

può vedere – Ildegarda Di Bingen e dove lavorarono pregando Guardini e Casel ed Herwegen e, dunque, Joseph Ratzinger che nel nome suo di papa Benedetto XVI ha reso co patrona di Europa la Mistica renana delle Visioni Celesti, la Bingen che si propone in femminile come San Benedetto era stato posto inedito Patrono della Europa tutta, da papa Paolo VI che da giovane si saziò tra lo svolgersi del Reno e il nascere del Danubio – tra Maria Laach e Beuron, dunque – di Preghiera e Arte e Liturgia, restaurandosi e riiniziandosi in quelle auree estati di Chiari – dove da Marsiglia, questa volta, provenivano i benedettini canti liturgici che con Someles nel cuore infervorarono l'adolescente che doveva prepararsi agli studi –. MARCO BRANDIZZI nel catalogo per una sua personale al Framart Studio di Milano nel 1991 ha la presentazione da parte di Achille Bonito Oliva che scriveva: "Arte pneumatica è quella di Marco Brandizzi che opera mediante la trasparenza di materiali leggeri come il vetro ed il vetro-resina. Per bloccare nella lentezza esemplare dell'immagine l'iconografia del visibile e l'iconologia del dicibile (...) L'oggettistica di Brandizzi tende nella direzione della reticenza, la neutralità cromatica di un bianco mentale che non vuole saggiamente annullare lo spessore delle cose ma portarlo nella condizione di una forma depurata e presente (...) Immagine lenta è l'emblema dell'opera del giovane artista romano che realizza in immagine la cosa, tartaruga o macchina da corsa (...) Peso e leggerezza diventano i punti di oscillazione della nuova immagine. Pesante per allusione e leggera per astrazione. Essa si presenta con una adesione al suolo che la rende bersaglio visibile e punto di trasparenza con le altre presenze nello spazio abitato (...) Alcune volte l'artista realizza una sorta di impacchettamento dell'immagine mediante una doppia superficie di vetro che trattiene la tartaruga o la macchina da corsa. Una sorta di lente d'ingrandimento che amplifica il procedimento linguistico e rende volutamente didascalica l'operazione. Come a voler dimostrare in maniera tangibile il processo di nobilitazione realizzato dall'arte mediante il materiale industriale (...) Nell'opera di Brandizzi c'è il valore aggiunto della didascalia, la chiarezza mentale di una spiegazione che accompagna l'immagine senza supponenza (...) abbiamo l'applicazione del procedimento di una messa in evidenza, riguardante la velocità del messaggio verbale riformulato nella lentezza di un'immagine fatta di segni e materiali (...) Brandizzi riconosce la velocità telematica del discorso televisivo e della diffusione del prodotto industriale (...) Brandizzi mette in scena l'arco di tempo della realtà con tutti i suoi elementi didascalici per tramutarlo nella rappresentazione di una sequenza di opere consistenti e nello stesso tempo trasparenti. Come se la trasparenza volesse conservare intatte le possibilità dello spazio dell'opera di ritornare tempo della vita (...) Brandizzi, in questo suo appartenere all'area della transavanguardia fredda utilizza il nomadismo culturale ed eclettismo stilistico per coniugare insieme la figuratività a puzzle di Pascali nella sua cultura mediterranea e l'analiticità trasparente di Kosuth nel suo impianto anglosassone. In quanto il giovane artista romano è giustamente portato non verso la pura sperimentazione ma verso l'esperienza di un risultato formale capace di sintetizzare dentro di sé l'economia di linguaggi contrapposti eppure appartenenti entrambi alla storia dell'arte contemporanea e dunque utilizzabili (...) Arte pneumatica è questa di Brandizzi che rende pneumatico il peso del mondo e pneumatici nello stesso tempo i materiali indispensabili per l'opera. Una sorta di neo-platonismo aleggia nello

spazio della mostra (...) Marco Brandizzi appartiene alla generazione artistica del 2000 perché possiede l'oscillazione culturale dell'ironia, quella passione che utilizza il distacco concettuale del procedimento e la distanza dai materiali per realizzare un processo di umanizzazione non a futura memoria ma a memoria di un presente, unico tempo possibile". E nel 2011 a Sassoferrato per la Raccolta del G. B. Salvi, Gabriele Simongini così scriveva: "Con il suo minimalismo mediale ed analitico, Brandizzi pone l'accento su due valori oggi troppo spesso messi fra parentesi o fraintesi: la memoria (collettiva? Individuale?) e il pensiero profondo, ruminante. Ma dobbiamo andare a cercarci fra le pieghe delle sue opere enigmatiche che non illustrano mai niente con troppo evidenza, strutturando frammenti apparentemente incoerenti che si ricompongono in un nuovo illuminante ordine".

NICOLA SPEZZANO al Premio Termoli del 2008 presenta le tecniche miste "Terreno 1" e "Terreno 2" opere squadrate nel quadrato irrigidito dove le sabbie e le terre mimano un disegnare organico della pittura ricordata all'interno della geologica conformazione del disegno mostrato e dimostrato. Nel catalogo della rassegna a Termoli, scrive Gino Marotta: "Sorprende la ricognizione che Nicola Spezzano compie sui rilievi orografici di luoghi e siti sentimentali nei quali cerca probabilmente altro, forse tempi perduti o ritrovati nella duplice valenza della finzione e della reale consistenza dei discriminanti fisici della materia". Anche per "Arte nel segno di Carmelo Zotti, poesia" – rassegna di arte curata da Enzo Santese al Palazzo Costanzi di Trieste, nel 2009 – Nicola Spezzano presenta due lavori con localizzazioni spaziali, con bassorilievi in gesso su cui scrive Paolo Ruffilli, ricordando del giovane Spezzano la sua pratica cartografica, ne marca il felice esito in pittura: "travasa sulla superficie le modalità di partizione dello spazio", offrendo Spezzano "una spazialità rarefatta, dove la linea è traccia di un percorso trasferito dall'ambito della fisicità a quello della memoria", con "una scansione di rilievi paralleli e tagli di profondità che ondulano il senso di una geografia dello spirito, nella quale il gioco dialettico tra positivo e negativo costituisce la dinamica dell'opera" e dunque, analizzandone il procedere del lavoro di Nicola Spezzano sulla spazialità così decisa, si perviene in quel 2009 ad una definizione ed evaporazione della "tecnica" che diventa aurorale per il quanto Nicola Spezzano è venuto elaborando rispetto all'invito rivoltagli sul progetto inedito delle celle monastiche a Serra San Bruno – qui presentato –, scriveva dunque Paolo Ruffilli, continuando la sua analisi in quel catalogo dedicato al "segno di Carmelo Zotti": "La tecnica del calco produce dei bassorilievi in gesso che, nell'evidenza del bianco, lasciano emergere la propria struttura come di impronte della storia che modifica il volto della realtà. E il colore, affidato all'azione dei pigmenti, cambia di volta in volta la temperatura dell'opera, dandole una connotazione più calda o più fredda". Con i lavori che ripensano il significato e il profumo e le realtà religiose delle celle al Convento di Serra San Bruno, Nicola Spezzano riconsidera proprio quello scavo territoriale onde pervenire alla spazialità di una intimità territoriale, dove i luoghi – della cella monastica – diventano gli spazi della preghiera e della sazia solitudine volta alla contemplazione e alla sapienza dello sguardo monastico liturgico. Enzo Santese invita Nicola Spezzano al Festival di Osoppo, al Forte nel 2011, dove "il paesaggio è al centro della sua ricerca espressiva, da cui parte una serie di rilievi concettuali che collocano l'uomo – anche se solo alluso – all'interno del suo lavoro"

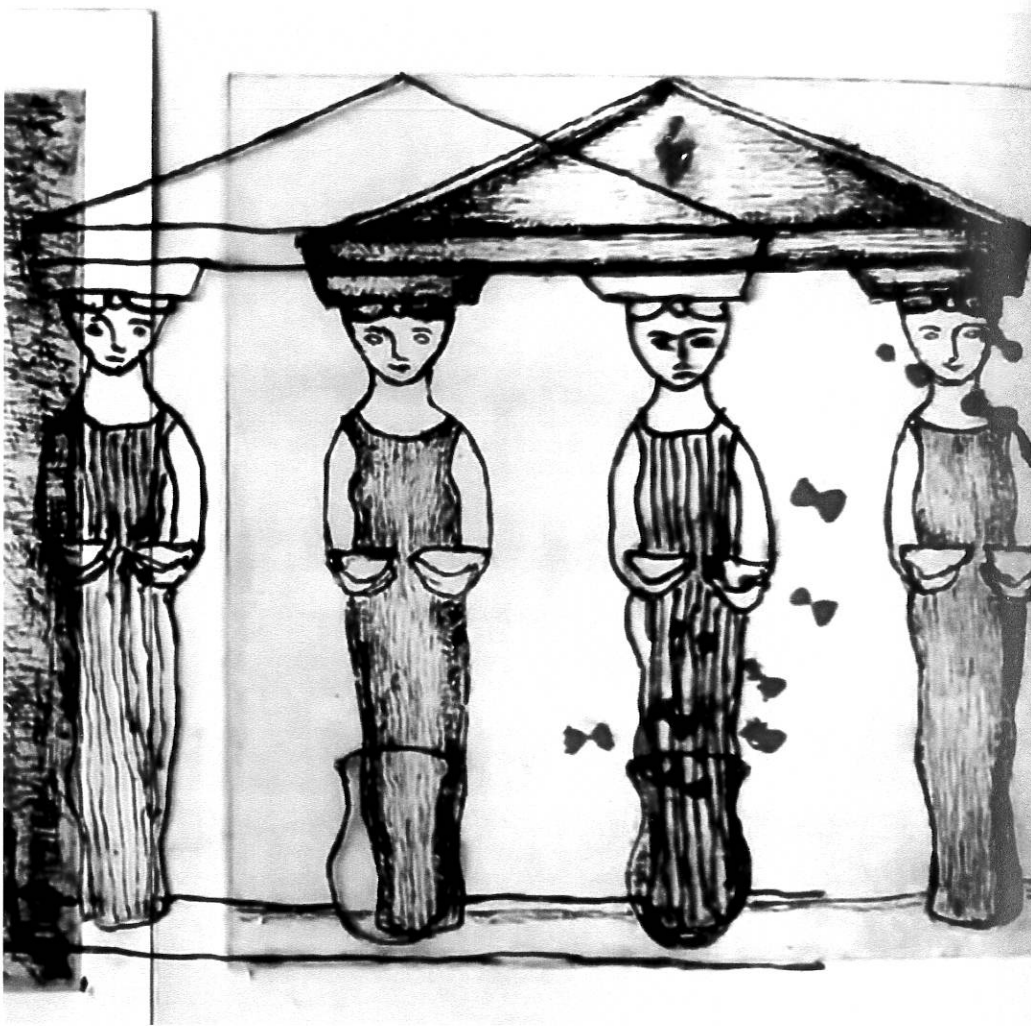
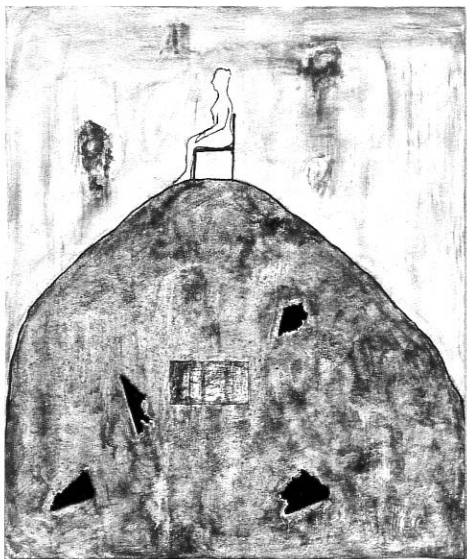
e i suoi due lavori – "Violazione" quale olio su tela del 2011 come così anche una "Evaporazione" – si caratterizzano per l'indicazione di significativi lineamenti che si evidenziano quale intervento nel campo della descrizione naturalistica, proponendo l'intero lavoro una costruita rete di contesti narrativi. Ancora nel 2011 Nicola Spezzano partecipa all'internazionale "Premio Limen Arte" a Vibo Valentia. Sull'opera di Nicola Spezzano, nel volume del catalogo che accompagna la III^a Rassegna di Vibo Valentia ne scrive Lara Caccia: "Nicola Spezzano si accosta ed entra in contatto con la natura, sia materialmente – attraverso l'utilizzazione di materie come terre, legni, sabbia, ed altro – sia attraverso le sue stratificazioni, i segni del tempo che essa custodisce. Esperto di cartografia, Spezzano inserisce porzioni di territorio in piccole scatole trasparenti, così da creare una serie di microcosmi immaginari. Negli ultimi lavori", prosegue Lara Caccia, "questi elementi si trasformano in tratti di paesaggi dipinti su supporti differenti, come tela o ceramica. Attraverso lo studio della natura e del territorio, viene così posta in opera la possibilità di ripensare un possibile recupero di un rapporto autentico tra l'uomo e la natura"; ed altresì nel regesto delle biografie a concludere i percorsi critici proposti nel catalogo del "Premio Limen Arte" a Vibo Valentia, si delinea il valore del naturalismo di Nicola Spezzano: "Il paesaggio è al centro della sua ricerca espressiva, ma a ben vedere, i paesaggi di Spezzano, ossessivamente ripetuti, seppur dipinti con una tecnica tradizionale, rispettando tutte le geometrie classiche della pittura, toccano qualcosa di più allusivo e concettuale. Più che paesaggi, sono il desiderio di un paesaggio, l'utopia di un mondo agreste". E tale indicazione della Natura come "visione spaziale" e dunque quale sorta di "paesaggi dell'anima" apre all'approccio verso la recente progettata serie di lavori che Nicola Spezzano ha realizzato nella occasione di questa pubblicazione, ripensando alle celle monastiche del convento di Serra San Bruno proprio come spazi e tempi di un infinito naturalistico scaturito dal di dentro del proprio localizzato ambiente di monastico spazio vissuto nella preghiera e nel silenzio e, dunque, nell'infinito di siderali spazialità che dal naturalistico si traducono in temporalità spiritualistiche, in abbandoni alla gratuità del gesto del "lavoro" in quanto "preghiera" confermando il dettato del carisma benedettino. Nel 2017 Nicola Spezzano presenta una importante realizzata installazione di "Alberi infiniti" in un locale della Scuola del romano Istituto Comprensivo "Regina Margherita" di via Madonna Dell'Orto – proprio dove il quartiere di Trastevere si spinge verso il Tevere, tra la chiesa della Madonna dell'Orto e la sede del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali –, nel contesto del Programma nazionale "Scuola spazio aperto alla cultura" di cui lo storico complesso del 1888 perviene ad essere una qualificata esperienza. L'Istituto ha la Direzione di Pasqualina Mirarchi che presenta il volume del 2017: "REMO. Regina Margherita Officina". Il volume/catalogo accompagna il rendiconto del felice cantiere artistico con il progetto di Cinzia Russo che introduce a quanto elaborato nel "Progetto" e ne spiega lo svolgersi dei lavori, con la collaborazione di "Volume!" con il coordinamento di Silvana Manganaro e "The Sign/Society" a direzione di Antonella Amadei e, dunque, anche con la Accademia di Belle Arti di Roma. Importanti i capitoli su "L'archivio storico e il museo", "Teatro e Cinema" "Le arti visive" e dunque i regesti documentati dei "Laboratori Artistici" e poi a seguire "Le installazioni d'arte" entro nel cui regesto trova spazio anche il lavoro di Nicola

Spezzano. Nell'edificio la sua installazione di "Alberi" su gli aerei azzurri e celesti che salgono dal pavimento al soffitto, intrecciano rami e tronchi di diverse grandezze in corpi filiformi e a diverse altezze articolando ritmicamente una idea di spazialità da foresta come dilatata e aperta a pensieri come fossero foglie e così i silenzi a proporsi come laiche e altresì religiose meditazioni. FRANCO MARROCCO ha avuto con mons. Pierluigi Lia un approfondito dialogo risoluto di opere importanti e testi qualificanti. La realtà monastica è scaturita nel tempo quale profonda ispirazione di un ricercare comune, tra l'artista e il teologo, nel comune ricercare – sul solco indicato da Giovanni Battista Montini – della verità della Bellezza. I testi di Pierluigi Lia li si debbono leggere nel loro porsi in integrità, quale scrittura che non cede ai compiacimenti del critico d'arte e non si arroga la arroganza di una autoreferenzialità estetico teologica: Pierluigi Lia con la sua scrittura trasfigura le specificità artistico linguistiche nelle patristiche verità della Tradizione in un suo personale capace ascolto e rispetto della specificità linguistica del procedimento artistico; per alcuni versi Pierluigi Lia lo si vede nel rileggerlo negli incroci dei contesti storico culturali negli intrecci ermeneutici a ribadire la unicità nella verità della Parola, dove le iconografie e le iconologie sono trasfigurate nella libertà della fede. In questa opera "La Cripta di Montecassino" realizzata nell'incipit di uno studio ora per "Registri di arte", Franco Marrocco sembra come risalire alla unità del proprio itinerario di ricerca artistica. Marrocco proprio in questo suo farci partecipe del suo impostare lo sguardo e l'esperienza del suo essersi posto nello spazio della Cripta, ci reintroduce all'ancestrale sua sequenza del "Progetti" del 1977 e quindi della realizzata sua personale a Cassino nel 1978; con tutto lo storico groviglio di eccitazione a sovrapporsi e a risolversi di un talento tumultuoso che – proprio come il tutto di quella generazione – deve fare i conti alla crisi della tautologia del Concettualismo e all'azzeramento concettuale del Minimalismo così come realizzata e percepita oggettivamente intima necessità del praticare la pittura – lo stato di necessità di Rilke dettato al giovane poeta –. Nel Marrocco del 1977 – 1978 la intraprendenza del fare si rivela il coraggio della propria libertà del fare pittura dentro il fare figurazione con la eccitazione del fare pittura. Il groviglio felice del giovane Marrocco è la verità anche di questo progetto qui realizzato per la Cripta di Montecassino. Si tratta di vivere la pittura. Si tratta per noi, oggi, di farsi carico di vivere la intensità di quel formarsi del ricercare artistico da parte del giovane Marrocco nella storicità di quelle cronache in quel "paradigma" – ripetendo con il citato Thomas Kuhn quel che resta tra le categorie fondamentali delle svolte indicazioni epistemologiche storiografiche – onde far evincere la costanza della sua poetica che rimane intatta ed originale – ed originale perché originaria – anche all'interno del suo pensare e realizzare questo progetto per la Cripta di Montecassino. E sempre ribadita la poetica di Marrocco nel suo proprio infilarle le stagioni e gli incontri e le periodizzazioni del dibattito storico critico estetico. Una fedeltà a sé medesimo che comporta le aperture e gli sguardi lontani e le profondità delle intenzioni dichiarate e perseguite oltre gli orizzonti visti e mai carpi, definiti e non posseduti, orizzonti come di un mare infinito che allontana la linea dell'orizzonte fino a percepirlo dove davvero è, dentro noi medesimi che lo cerchiamo fuori e dunque ci si incarica – finalmente – di essere liberi di entrare dentro per relazionarsi con il fuori, l'esterno: ribadendo, costì,

la operazione concettuale proposta da Marrocco con questa sua Cripta di Montecassino che diventa il ribadimento della verità del suo essere artista, proprio come il giovane Marrocco svolse nell'opera concettualmente in fotografia del 1977: "Progetti" – l'artista in piedi guarda verso la nostra destra, al centro la seconda fotografia ce lo mostra frontale e dunque la terza che si rivolge alla nostra sinistra – opera in tautologica segnaletica di una sequenza che chiama in causa la definizione della propria identità, come persona, come artista che si cerca, come un sé stesso ricercato dentro il vedersi del vedere artistico – ed infatti questa sequenza in fotografia del 1977 va posta a confronto con la esuberanza della pittura nel trittico/sequenza del 1986: "Sul mio cielo volano anche gli angeli" – perché la pratica dell'arte è una tautologia sul proprio riconoscersi quasi in uno specchio lacaniano ma soprattutto è ricerca della verità del proprio linguaggio che è la cultura che identifica il proprio vedere in quanto proprio conoscere. Come a ciascun di noi. A ciascun artista che altresì deve essere riconosciuto, giustamente. Così che quando nel 1986 la XI Quadriennale a Roma accetta l'opera di Marrocco – il trittico di acrilico su tela: "Sul mio cielo volano anche gli angeli" di quel 1986 – dunque Marrocco realizza di quel che già Marrocco sapeva di essere nel 1977 e di quel che dimostrerà poi nelle sue importantissime e bellissime esperienze ad infilarle decenni e storie, infine, ad ora, in esempio, con la corrispettiva istituzionale riconoscenza, nella citata partecipazione del 1986, con la sua propria presenza, ad esempio, alla Biennale di Venezia nel 2011 come così nel 2019 –. Nell'importante saggio che Massimo Bignardi ha dedicato al viaggio monografico per l'opera di Franco Marrocco – Massimo Bignardi "Franco Marrocco", Nomos Edizioni 2011 – benissimo ha tutto spiegato. Massimo Bignardi per quelle opere degli anni di fine Settanta – e quasi a leggere sovrapponendo quelle esperienze degli anni Settanta/Ottanta, proprio il quanto del progetto attualmente presentato per la Cripta di Montecassino – sottolinea come: "Il giovane artista studia con attenzione le luci degli interni, le graduazioni di valore della luminosità accecante dei bianchi ai neri che sagomano netti gli oggetti delle nature morte o che fluiscono morbidi negli studi di panneggi e la relazione di questi con i fondi, vibranti, inquieti come piani riflettenti". Nel 1984 e nel 1986 hanno osservato con precisa analisi Stefania Macioce – "Restano con inflessibile oggettualità quei grandi schermi bianchi che separano i piani assorbendo e proiettando luce e talvolta colore, indagato quest'ultimo, quasi fosse un'unica possibile alternativa materica. Quelle pellicole senza immagini che costantemente Marrocco proietta sulle sue tele sono anch'esse suggestionate dalle tipiche sequenze Baconiane" – e Giorgio Seveso –. In quel volgere a conclusione del suo ciclo scolastico in Accademia, tra il 1975 e poi il dittico 1976 – 1977 ed infine con il 1978 – da veder riflesso nel 1979/1980 –, Franco Marrocco, nella percezione della constatata crisi delle indicazioni freddamente tautologiche delle Neoavanguardie, continua a dipingere praticando disegno e pittura recuperando – costi nello specifico degli anni 1976/1978 – una effervescenza materico informale la cui gestualità è indicata non in un esterno da sopra la tela ma come scaturita dal di dentro della materica pittura poi stesa e organicisticamente esposta e come aggettata dalla superficie della tela, così Marrocco si apparenta alla inconscia riesumazione del gesto aristocratico di Fontana che taglia, da fuori al dentro della tirata tela – secondo la sequenza di Ugo Mulas – e secondo la gestualità

segue a pagina 290 ►

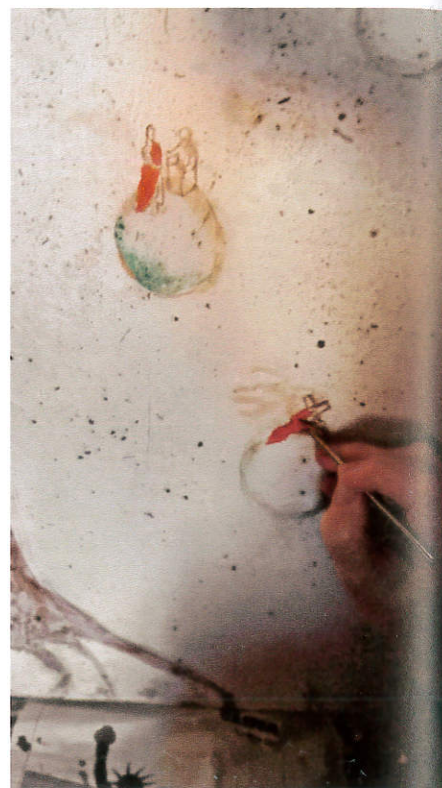
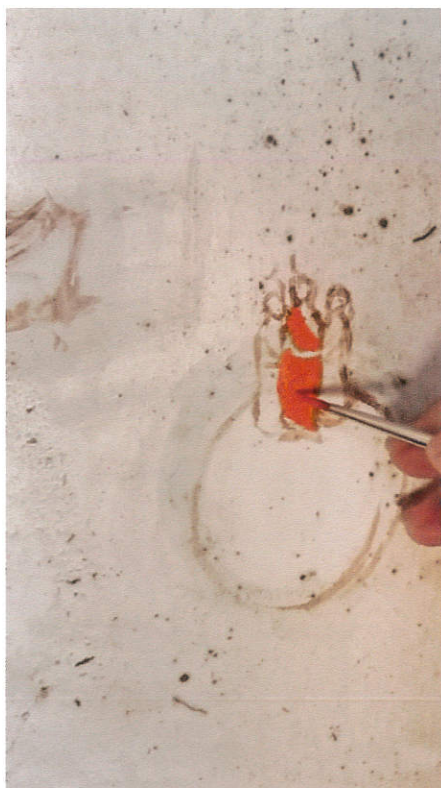
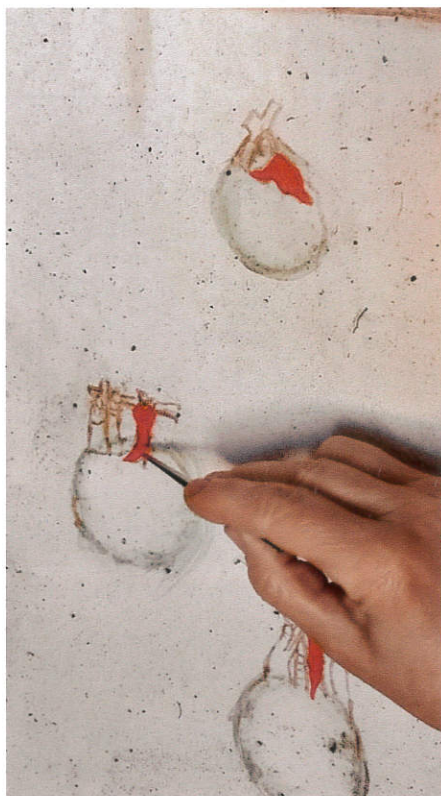
MARILENA SUTERA e la sua pittura come segno cromatico imprimitura di un raccontare le verità del sogno per dimostrare nella bellezza la storia delle verità. PRIMORDIALISMO LEOPADRIANO E LICINIANO NELLE MARCHE. Sono state a Urbino in Palazzo Ducale tre le mostre e i relativi cataloghi che curai su OSVALDO LICINI, nel 1985, GIUSEPPE CAPOGROSSI, nel 1987, VIRGILIO GUIDI nel 1989; ricercando nella storia il valore del Primordialismo come nella relazione che tenni a Monte Vidon Corrado nel 1998, ed ero con Luigi Dania e Gualtiero DE Santi l'11 ottobre: "Astrattismo e Primordialismo in Licini" - "Quaderni Liciniani.4" a cura di Elena Pontiggia e Enrica Torelli Landini, del 1999 alle pp. 31-41 -.





MARILENA SUTERA "Crocifisso.2" 2020, tempera su carta, cm. 78x61; *nella pagina precedente, dall'alto a sinistra: "Sulla cima della montagna" 2013, tecnica mista su tela, cm. 100x120; a destra: "Ildegarda", 2015, tecnica mista su tavola, cm. 95x85; sotto: "Acropoli" tecnica mista, 2012.*

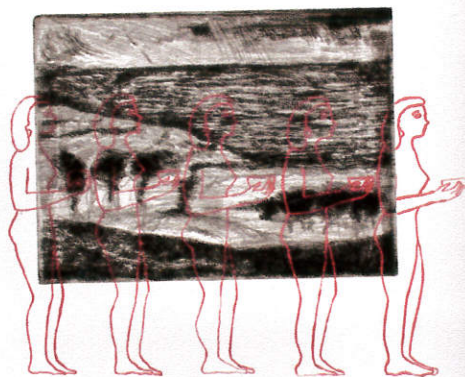
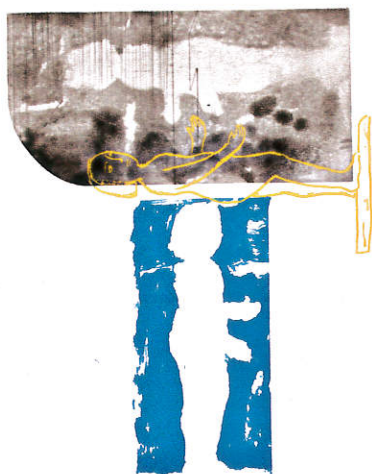
MARLENA SUTERA nel particolare della sua "Crocifissione2" tratta dal De Karolis in San Ginesio – su cui Matteo Piccioni nel volume: "La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata" a cura di P. F. Pistilli e d. Frapiccini e R. Cicconi nel 2012 – svolge il "Progetto per Registri di arte" dilatando la struttura archetipica dell'Albero della Vita che da Taddeo Gaddi giunge anche al De Carolis – stemperando la geometrizzazione teologica che Bonaventura elargisce nel "Lignum Vitae" e che informa il rinnovamento spirituale del Francescanesimo su cui si veda anche Gioacchino da Fiore nel "Liber Figurarum" e dunque ancora Adolfo De Carolis riletto da Marilena Sutera viene a ricordare il San Francesco al Santo di Padova con l'Adolfo De Carolis e poi l'Ubaldo Oppi: Marilena Sutera irrompe con una leggerezza post-concettuale dove l'affabulazione elargisce spazialità aeree e diafane e grava di interiorizzate emozioni. Rimando a "L'Umbria e le Marche nell'arte" a cura di Mariano Apa nell'ambito di "Dialoghi nell'arte, seconda edizione, Rocca di Umbertide" a cura di Giovanni Venturini nel 1986, edizioni QuattroVenti di Urbino; Mariano Apa: "Luoghi del Primordialismo" in "Sul Carro di Tespi, studi di storia dell'arte per Maurizio Calvesi" a cura di Stefano Valeri, Roma 2004, pp. 229-248.





MARILENA SUTERA "Crocifisso.2" 2020, tempera su carta, cm. 78x61, nella pagina accanto di seguito, "Deposizione" 2020, tecnica mista su tela.

MARILENA SUTERA nelle trasparenze del suo narrare esprime una pittura dove il segno si dimostra essere un alfabeto di emozioni.



PA

"Spazio di luce e ombra, come un'isola"

Sutera

PA

"L'isola"

Sutera



MARILENA SUTERA "Levitazione" 2010, tecnica mista su tavola, cm. 110x110; *nella pagina precedente, in basso a sinistra:* "Porta il peso della mia ombra", 2013, serigrafia acquaforte, cm. 20x11; *a destra:* "Vestales" 2013, serigrafia acquaforte, 21,5x16, cm.; *in alto da sinistra:* "Senza confine" 2010, tecnica mista su tavola, cm. 85x49; *a destra:* "Incoronazione tra due Mondi" 2009 acquarello e collage su cartone, cm. 98x27. Pagine 272-277 Foto Courtesy Marilena Sutera.



Nel Magistero dei Padri del Concilio Vaticano II: “La Chiesa non ha mai avuto come proprio un particolare stile artistico, ma, secondo l’indole e le condizioni dei popoli e le esigenze dei vari riti, ha ammesso le forme artistiche di ogni epoca, creando così, nel corso dei secoli, un tesoro artistico da conservarsi con ogni cura. Anche l’arte del nostro tempo e di tutti i popoli e paesi abbia nella Chiesa libertà di espressione, purché serva con la dovuta riverenza e il dovuto onore alle esigenze degli edifici sacri e dei sacri riti” dichiara al 123 del Cap. VII la Costituzione “Sacrosanctum Concilium”, ed in questo volume si compie un itinerario nella sequenza dei contesti storico culturali rilevando le libertà delle ricerche artistiche e le necessità del magistero attraversando tematiche e problematiche di una testimonianza che ribadisce nello statuto originario dell’immagine la conferma dell’arte che si qualifica come arte liturgica ovvero come arte religiosa e arte sacra.

MARIANO APA docente di Storia dell’Arte Moderna e Contemporanea all’Accademia di Belle Arti di Roma collabora alle riviste “Studium” a Roma, “Arte Cristiana” a Milano, “Rocca” ad Assisi.