

"L'INFLUENZA DELLA MADRELINGUA E DELLE ORIGINI DELL'ARTISTA SULLA CREAZIONE DELLA SCULTURA

STUDIO SULL'ESEMPIO DELLA GERMANIA E
DELL'ITALIA"

INTRODUZIONE

La scultura dà un'espressione e apparenza tridimensionale ai corpi umani o naturali e a forme o soggetti astratti. La scultura interpreta la loro presenza fisica e la loro relazione con lo spazio. E' in grado di modificare la percezione dello spazio e anche quella dell'osservatore stesso, indipendentemente dal soggetto, che esso sia un motivo "oggettivo" nel senso tradizionale o una forma astratta.

"Devo diventare un cieco e un sensibile per scoprire la filosofia di questo senso. Credo di essere già sulla buona strada: lasciateci vedere: Della scultura per il sentimento"

(Johann Gottfried Herder, 1769)

L'unicità della lingua, le diverse forme dialettali, e le formulazioni hanno da sempre influenzato gli artisti e intere culture nella loro ricerca dell'armonia e dell'espressione..... Sull'esempio dei diversi modi di vedere l'arte in Germania e in Italia dopo il 1970 tentiamo un confronto. La madrelingua influenza in modo consapevole o inconsapevole la realizzazione di una scultura? Esistono parallele? In che modo si influenzano i diversi ambienti culturali e linguistici riguardo all'unificazione europea? L'artista emigrato assimila i canoni del paese ospite? Modificherà il suo linguaggio plastico e la realizzazione dei suoi lavori scultorei? Le opere artistiche fanno parte di un determinato stile e di un'epoca. In generale si può dire che lo stile è l'espressione di un atteggiamento artistico. Come ciascuno ha la propria calligrafia, ogni artista usa delle forme proprie che sono determinate dalla sua personalità e dalla sua ispirazione. Lo chiamiamo "stile personale" ed è la caratteristica che l'artista conferisce alla sua opera. Non solo ogni artista ma anche le epoche hanno il loro atteggiamento, che influenza l'artista attraverso l'ordine politico e tutti i fattori esterni. Questo atteggiamento di un'epoca influenza la creazione e la realizzazione dell'opera e insieme alla mano caratteristica dell'artista, riflette uno "stile". Anche e soprattutto le caratteristiche del paese dove lavora l'artista contribuiscono alla formazione dello stile. Ogni paese ha delle caratteristiche, preferenze e preconcetti tipici propri che si riflettono nello stile nazionale. Non è possibile fissare una data precisa per l'inizio e la fine di una

corrente artistica. Come tutti i fenomeni relativi alla cultura e alla società, anche le forme della scultura sono soggette a un cambiamento graduale; uno stile nuovo nasce da un altro precedente; ci sono stili paralleli, regressi e fallimenti; correnti sperimentali, o quelle che vengono abbandonate, ma anche correnti "da Oscar" che si impongono con grande successo. L'arte di oggi, nel contesto dell'Unione Europea e della globalità, ci propone delle forme che sono in contrasto radicale con le forme precedenti. Nel XX secolo il termine di scultura viene frammentato. Solo se l'osservatore riesce a riconoscere quelle caratteristiche radicate nella tradizione della scultura, potrà riscoprirle anche nelle sculture e nelle installazioni contemporanee. La divario politico sulla terra, il progresso tecnologico, le grandi catastrofi ambientali, il benessere distribuito in modo disuguale e la guerra in qualsiasi parte della terra hanno delimitato l'individuo in una forma di isolamento dalla quale difficilmente riesce a capire il mondo intorno a se. Abbiamo paura. Anche l'artista può solo interpretare questa situazione

1.1 Per esaminare l'influenza della lingua e delle origini sul lavoro dell'artista, ho evidenziato le caratteristiche della lingua italiana e le ho messe a confronto con la lingua tedesca. La lingua non è solo veicolo di contenuti ma le parole trasportano anche sentimenti, immagini e associazioni e soltanto il loro

insieme forma quel contenuto informativo che viene recepito dall'individuo. Le differenze tra la lingua italiana e quella tedesca, comprese le rispettive forme dialettali, sono enormi e fondamentali, soprattutto nella fonetica e quindi anche "nell'immagine" pensata e le sue associazioni. Questo è un confronto delle due lingue, della fonetica e dei dialetti (1.1-1.6)

2.1 Qui tratto il confronto della storia della scultura italiana e tedesca. Una panoramica che tocca gli inizi, le differenze e i confini della storia fino al passato recente per capire meglio la situazione contemporanea; perché il passato è sempre la "madre" del presente.

2.2 Questo capitolo si occupa dell'arte contemporaneo in Italia e in Germania al fine di stabilire un paragone delle rappresentazioni attuali e dei modi di lavorare.

Data la moltitudine delle sculture moderne ho cercato di sintetizzare per permettere di fare un confronto tra i loro rappresentanti più significanti.

2.3 In questo capitolo ho presentato scultori contemporanei delle due nazioni e ho stilato un breve ritratto dei loro lavori. A mio avviso questi scultori sono rappresentativi del loro tempo e il loro lavoro è da una parte il prodotto dello sviluppo del paese in cui vivono ma dall'altra anche il frutto della loro impronta personale e delle loro origini, con cui sono riusciti a

influenzare in modo esemplare il mondo artistico contemporaneo.

3.1 Questo paragrafo è dedicato all'influenza della situazione in cui vive l'artista. Non solo le origini e la discendenza sono fattori importanti che influenzano il lavoro di un artista, ma naturalmente anche le sue impressioni momentanee e l'ambiente in cui si trova al momento della creazione hanno il loro peso. Per esempio voglio riflettere sugli effetti, più o meno tangibili, causati dall'immigrazione in un altro paese e dal cambiamento delle circostanze di vita. A tale proposito ho analizzato alcuni scultori tedeschi che hanno vissuto e lavorato a lungo in Italia e l'opinione di scultori italiani riguardo le loro origini.

3.2 A questo punto pongo la domanda, se, e in che misura, la madrelingua e le origini influenzano la creazione e la realizzazione di un lavoro scultoreo.

3.3 Qui do una prospettiva dei miei lavori e delle mie esperienze personali riguardo al mio "stage permanente" in Italia e come ho elaborato il tema nelle mie creazioni.

3.4 Questo è un esempio per come provocare controversie tramite la lavorazione scultorea del marmo.

4.1 Come sarà il futuro del lavoro artistico proveniente da origini linguistiche e culturali diversi in un mondo sempre più globale?

4.2 Riassunto e conclusione dei punti trattati in precedenza. Esiste un'influenza significativa della madrelingua e dell'origine dell'artista sulla sua attività creativa?

1.1 Le origini e caratteristiche della lingua italiana

1.2 La fonetica italiana

1.3 I dialetti

1.4 Le origini e caratteristiche della lingua tedesca

1.5 La fonetica tedesca

1.6 I dialetti

2.1 La scultura a nord e a sud delle Alpi

2.2 Il punto della situazione dell'arte contemporanea in Germania e in Italia – un breve ritratto

2.3 La scultura in Italia e in Germania dopo il 1970 all'esempio di alcuni esponenti scelti

- 3.1 Integrazioni?
- 3.2 La lingua influenza la realizzazione del plastico?
- 3.3 Stefanie Krome – concetti e conclusioni
- 3.4 No goes!
- 4.1 Il Futuro
- 4.2 Conclusione

1.1 LE ORIGINI E CARATTERISTICHE DELLA LINGUA ITALIANA

Il suono della lingua italiana, particolarmente amata dagli amici della musica e dell'opera, è considerato romantico e vivace, detto anche lingua dell'amore – il linguaggio dei gesti è famoso e non solo in senso positivo.

“Come si potrebbe definire l'italiano moderno? Chi volesse trovare una risposta scientifica, fondata su osservazioni empiriche, incontrerebbe notevoli difficoltà. Chi volesse impegnarsi in questo studio e

ascoltare le affermazioni delle persone all'interno dei confini dell'Italia, noterebbe innumerevoli varietà di linguaggi che non sembrano assolutamente forme diverse di un'unica lingua (italiana).” (1)

(Fonte n.1): Anna Laura Lepschy, Giulio Lepschy, London 1978)

Tutte le lingue romaniche discendono dal latino. Nel Medioevo, dopo la caduta dell'Impero Romano, il latino si è conservato in Europa come lingua amministrativa e ecclesiastica, nonché come lingua di corrispondenza. Si parlava, durante l'impero romano, una forma molto semplificata: il latino volgare. Questo può essere considerato il “germe” delle lingue romaniche formatesi in seguito come p.e. l'italiano, lo spagnolo, il francese e altre. I primi documenti scritti dell'italiano moderno risalgono al VIII/IX sec. Era la necessità di trovare un mezzo di comunicazione per gli abitanti del basso Medioevo che non erano più a conoscenza del latino. Anche l'insorgere delle città e degli stati cittadini, le cui costituzioni e decreti dovevano essere comprensibili ai cittadini, contribuivano allo sviluppo della lingua italiana. Fino alla fine del XIII sec. si ebbe però la coesistenza del latino e dell'italiano, mentre nel mondo della sapienza dominava il latino. Nel XIV sec. si trova una pietra miliare della letteratura italiana. Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, le *tre corone*, hanno dato la loro influenza alla lingua italiana.

Nel XVI sec. , sotto il titolo *Questioni della lingua* , si discutevano lo status e gli obiettivi della lingua italiana. Da ricordare c'erano tra altri Niccolò Machiavelli, Baldassare Castiglione e Pietro Bembo che hanno dato il loro contributo significativo alla discussione. Alla fine si è imposto (non senza proteste) una forma un po' storica della lingua, ispirata al toscano del XIII e XIV sec. Ma solo nel XIX sec. ha avuto luogo l'unificazione e l'equiparazione universale della lingua italiana prendendo come punto di riferimento il dialetto fiorentino. Analogamente al tedesco che si è orientato al dialetto parlato nella regione di Hannover. Tale unificazione era più che necessaria dato che esistevano centinaia di dialetti, principalmente divisi in meridionali e settentrionali, oltre ai casi particolari come il siciliano che si alimenta di una cultura propria (risalente alla scuola di Federico II).

L'italiano possiede 7 vocali toniche.

Rappresentazione triangolare delle vocali toniche italiane (2)

[i] La lingua è posizionata vicino al palato anteriore duro (palatum) e la punta della lingua vicino all'alveolo degli incisivi inferiori. Le labbra sono allargate. Esempio: isola ['izola]

[e] La lingua non è alta come nella [i] e la punta della lingua tocca gli incisivi inferiori. Le labbra sono

meno allargate e la bocca è più aperta che nella [i].
Esempio: mela [ˈmela]

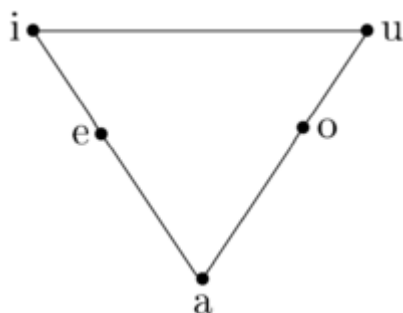
[ɛ̃] La lingua è mediamente sollevata e leggermente inarcata in avanti. La punta della lingua tocca gli incisivi inferiori. Le labbra sono meno allargate che nella [e] e la bocca è leggermente aperta. Esempio: bella [ˈbɛ̃lla]

[a] La “a” italiana è tra la [a] aperta e la [ɑ] chiusa. La lingua è in posizione di riposo, le labbra e la bocca sono aperte. Esempio: pane [ˈpane]

[ɔ] La “ɔ” italiana viene pronunciata abbastanza apertamente sulla lingua posteriore. La lingua è ritirata e inarcata contro il palato molle (velum). La punta della lingua è piegata in basso. Le labbra hanno la forma di un’ellisse verticale. Esempio: rosa [ˈrɔza]

[o] La “o” italiana è circa a metà tra la [ɔ] e la [o] e viene pronunciato abbastanza apertamente. La lingua è leggermente ritirata e abbassata. Le labbra sono protese e arrotondate. Esempio: sotto [ˈsotto]

[u] La “u” italiana è una vocale pronunciata sulla lingua posteriore. Il dorso posteriore della lingua è inarcato verso il palato molle. Le labbra sono arrotondate e molto protese. Esempio: fuga [ˈfuga]



Rappresentazione triangolare delle vocali non toniche nell'italiano (2)

Nell'italiano esistono 5 vocali non toniche. Le vocali non accentate sono quelle pronunciate non apertamente ma chiuse e di conseguenza manca la [ɔ]. Confrontando i due sistemi troviamo 7 vocali accentate e 5 non accentate.

(Fonte n.2): Liechem, Klaus: "Phonetik und Phonologie des heutigen Italienisch", Berlin, Akademie, 1970)

1.2 LA FONETICA ITALIANA

Biagio Arixi

SCELTE

Se fossi nato cieco
e mai, lo sguardo avesse
colto la tua immagine;
nella mia cecità, comunque,
avrei preferito te.

A guardarmi sarebbe stato
il cuore, sacro testimone
capace a colorarmi il sogno
che m'attirava con il suono
della voce, con la forza
delle mani che hanno stretto
il viso mio, annullando
questa finta cecità.

Esistono delle lingue che ci rivelano la loro bellezza solo quando le conosciamo approfonditamente, cioè quando riconosciamo le sfumature e tutto il suo potenziale espressivo. A quel punto è difficile però distinguere tra bellezza della forma e bellezza del significato. Chi invece non conosce la lingua e sente solo la sua fonetica, si farà attirare dalla bellezza della forma. Alcune lingue sono talmente graziose e melodiose che basta ascoltare poche frasi per rimanere incantati. Secondo me l'italiano è una di quelle e la sua melodiosità conquista prima il cuore della ragione. Non a caso l'italiano è diventata la lingua della musica.

"Dopo anni di barbarie le belle scienze sono arrivate dapprima in Italia. Chi non sa che la lingua italiana, primogenita dei romani, pretende i maggiori privilegi dai suoi avi? Possiede una quantità considerevole di parole che sono dedicate esclusivamente alla poesia. Per continuare la rima, può cambiare il suono delle parole ed è incredibilmente flessibile per permettere di adattarsi ad ogni esigenza del pensiero poetico." (3)

(Fonte n.3): Friedrich Gottlieb Klopstock: Ausgewählte Werke. München 1962. Pag. 1016-1027)

Lo straniero sente la lingua italiana come un suono fluido, rotondo senza spigolosità. Solo che è difficile distinguere le singole parole e frasi nel fiume di parole. L'italiano è una lingua veloce, le sillabe si sovrappongono e confluiscono. Questa lingua si conta

tra quelle parlate ad alto volume e il volume varia con l'intonazione. Gli "utenti" tendono a sovrastare il loro interlocutore. E' raro trovare un livello di volume monotono o lineare. Gli italiani la considerano una lingua dominante, un fatto che gli procura considerevoli difficoltà nell'apprendimento di una lingua straniera, che esso sia di origine anglosassone (inglese) o romana (francese). La moltitudine di vocali viene solitamente riportata nella lingua straniera e crea forti complicazioni. Sicuramente l'italiano è una delle lingue più melodiose a causa delle numerose vocali. Quasi tutte le parole, con poche eccezioni, terminano con una vocale e anche all'interno delle parole esse mantengono il proprio valore fonetico. In conclusione, l'abbondanza di vocali, la libera accentazione della parola (al contrario del francese che accenta sempre l'ultima sillaba), la ritmicità causata dalla pronuncia distinta delle consonanti doppie conferiscono alla lingua italiana quella melodiosità e leggerezza che hanno portato le arie liriche italiane a grande prestigio in tutto il mondo.

1.3 I DIALETTI

In Italia i dialetti sono molto diffusi e anche molto diversi tra loro. La loro incidenza è molto più differenziata che nelle lingue anglosassoni, per

esempio. L'aspetto sociale dei dialetti italiani non sta nel fatto di parlare il dialetto o un accento, dato che tutti gli italiani parlano un dialetto regionale, ma piuttosto nel modo di esprimersi. Parlare l'italiano puro, senza accento (italiano toscano), non può essere indicatore di estrazione sociale. La differenza tra "italiano standard" e dialetto non riflette lo status sociale. Ammesso che l'ignoranza della lingua italiana sia limitata ai ceti sociali più bassi, resta comunque uso consueto che il dialetto venga parlato da tutti i ceti sociali. Tuttavia esiste anche la tendenza di prediligere l'italiano nazionale per sottolineare il prestigio sociale. G.B. Pellegrini riassume le differenze nell'uso dell'italiano e dei dialetti come segue:

"... Per alcune parti d'Italia occorre distinguere quattro forme linguistiche: (a) l'italiano nazionale, (b) il dialetto locale, (c) una forma regionale dell'italiano, (d) una forma regionale del dialetto (4)

(Fonte n.4) G.B.Pellegrini: "Tra lingua e dialetto in Italia" in studio mediolatini e volgari 8, 1960. Pag. 137-138)

Se cerchiamo le radici dei dialetti non è possibile dare una risposta definitiva. Riguardo l'evoluzione delle lingue romane e nel caso specifico dei dialetti italiani, gli esperti si dividono: (p.e. W. von Wartburg) "...i dialetti italiani discendono direttamente dal latino e quindi è possibile rintracciare la loro esistenza fin dai primi secoli dopo Cristo". Invece H.F. Müller sostiene: "...in base alla datazione dei documenti più antichi

troviamo i primi dialetti intorno al VIII sec..... nel contesto del rinascimento carolingio.” Le due affermazioni controverse dimostrano la difficile datazione dell'origine dei dialetti italiani non tanto per le prove scientifiche su cui sono basate che per il punto di vista.

Analizzando singoli cambiamenti, si riesce a ritornare molto indietro nel tempo. Alla ricerca di una svolta nell'evoluzione linguistica bisogna andare oltre le prove scritte e considerare anche gli “utenti” e le regioni. Secondo questo metodo, si è in presenza di un dialetto, ossia una lingua popolare, quando gli “utenti” hanno la sensazione che le due varianti di una stessa lingua (lingua pura e colloquiale) siano diventate due lingue distinte. Questo bilinguismo può essere considerato la base dei dialetti nell'Italia moderna.

1.4 LE ORIGINI E CARATTERISTICHE DELLA LINGUA TEDESCA

Nel basso Medioevo un ramo delle lingue germaniche si è staccato dalle altre per diventare successivamente la lingua tedesca. La sua prima forma era il tedesco antico che esisteva già nel 600 d.C. Intorno al 1080 d.C. ne è risultato il tedesco medio e verso il 1350 si è sviluppato il tedesco nuovo remoto. A partire dal 1650 si parla il tedesco moderno. Ovviamente si tratta di un processo evolutivo lento che non permette una datazione precisa. Data la vastità del territorio germanofono è plausibile e documentato che esistano variazioni e deviazioni nelle espressioni. I documenti più antichi della lingua tedesca si trovano a partire del VII sec. nelle cronache di monasteri e conventi. Infatti sono rinvenuti opere religiose nonché profane, p.e. il famoso "Hildebrandslied", i primi dizionari utili per traduzioni dal tedesco antico al latino e varie opere poetiche. Il latino ha influenzato molto l'evoluzione del tedesco remoto e alcune parole sono state adattate al tedesco. Grazie all'espansione del cristianesimo molte parole sono state adottate direttamente dal latino, p.e. *Mönch*, lat. *monachus*; *schreiben*, lat. *scribere*; *Schule*, lat. *scolaect*. Nomi di luoghi reggenti il suffisso *-heim* (*Hildesheim*, *Rosenheim*, *Pappenheim*) sono probabilmente traduzioni del latino *villa*.

L'endonimo "deutsch"

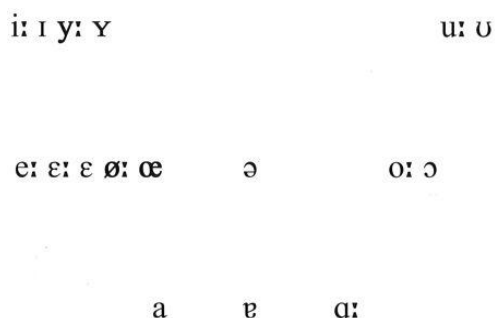
Il termine "deutsch" si trova per la prima volta, seppure in forma latina, in un documento inviato da Nuntius Georg d'Ostia a Papa Adriano I relativo a due sinodi del 786 in Inghilterra. I decreti concordati durante le sinodi avrebbero dovuti essere redatti sia in latino che nella lingua del popolo (*latine ed theodisce*) affinché ognuno li potesse capire. Il termine latino *theodiscus* (del popolo, pagano) è nato dal germanico **þeudô* 'popolo' + il suffisso degli aggettivi *-iska* (tedesco moderno *-isch*) e si riferisce dapprima soltanto alla lingua popolare germanica per distinguerla dal latino. Per molto tempo questa espressione veniva usata raramente e per indicare soltanto la lingua. Solo nel 1090 il termine *diutisc* nell'Annolied si riferisce a abitanti, territorio e lingua. L'espressione precedentemente in uso *frencisg* indicava i franco-romani nel regno d'ovest (l'odierna Francia) e di conseguenza non era più inequivocabile. Un fatto che contribuì alla maggiore diffusione di *diutisc* (deutsch). (5)

(Fonte n.5): Jan Wohlgemuth, *Geschichte der deutschen Sprache*

Il tedesco moderno è la prima vera lingua tedesca. Tutti i suoi dialetti parlati sul territorio germanofono sono direttamente correlati a questa lingua e si intersecano con essa in modo armonioso. L'effetto unificante di questa forma di tedesco moderno è stato

favorito molto da eventi politici (la riforma della chiesa) e culturali (l'invenzione della stampa). Così nacque una lingua interregionale. La pronuncia era influenzata anche da avvenimenti politici: nel XVIII sec. andava di moda la pronuncia sassone perché la Sassonia aveva molto potere e più tardi, sotto gli imperatori prussiani, si imponeva la pronuncia settentrionale. Tuttavia, in realtà, la lingua tedesca non ha una pronuncia omogenea, ma è una lingua pluricentrica. Il tedesco ufficiale, idealizzato dai media, è originario della zona intorno alla città di Hannover e varia molto nella pronuncia in base alla regione e al dialetto predominante tanto che talvolta diventa persino incomprensibile (dialetti della Bassa Bavaria, della Frankonia o del Nord)

Rappresentazione triangolare delle vocali tedesche:



e si pronuncia [e□] (esempio *Variété, André*);
non accentato [e]

i si pronuncia [I] oppure [i□] (coppia fonema
vocale /I/ - /i□/); non accentato in sillaba aperta [i]

o si pronuncia [ɔ] oppure [o□] (coppia fonema
vocale /ɔ/ - /o□/); non accentato in sillaba aperta [o]

ö si pronuncia [œ] oppure [ø:] (coppia fonema
vocale /œ/ - /ø:/); non accentato in sillaba aperta [ø]

u si pronuncia [ʊ] oppure [u:] (coppia fonema
vocale /ʊ/ - /u:/); non accentato in sillaba aperta [u]

Notabene la particolarità delle vocali nei
grafemi eu e äu [ɔʏ]

ü,ysi pronunciano [ʏ] oppure [ʏ:] (coppia fonema
vocale /ʏ/ - /ʏ:/); non accentato in sillaba aperta [ʏ]

y si pronuncia [i] secondo le regole fonetiche in
determinati contesti: a) nei casi in cui y segue la
pronuncia asillabica e cioè all'inizio della parola e dopo
una vocale (*Yacht, Bayern*), b) non accentato alla fine
di una parola (*Party*), e c) talvolta nei nomi propri
(*Kyffhäuser, Schwyz*).⁽⁶⁾

(Fonte n.6) Duden, Mannheim, Wien, Zürich 2005)

1.5 LA FONETICA TEDESCA

H.Heine:

Deutschland. Ein Wintermärchen

Im traurigen Monat November war's,
Die Tage wurden trüber,
Der Wind riß von den Bäumen das Laub,
Da reist ich nach Deutschland hinüber.

Und als ich an die Grenze kam,
Da fühlt ich ein stärkeres Klopfen
In meiner Brust, ich glaube sogar
Die Augen begunnen zu tropfen.

Und als ich die deutsche Sprache vernahm,
Da ward mir seltsam zumute;
Ich meinte nicht anders, als ob das Herz
Recht angenehm verblute.

Come descrivere la lingua tedesca? Quando altri popoli sentono parlare il tedesco percepiscono un suono unico nel suo genere, incomparabile come il francese, o ci sono assomiglianze con le lingue dell'Est europeo? Il tedesco è una lingua spigolosa o melodiosa? Oppure prevalgono suoni sibilanti?

E' una lingua dai suoni staccati e duri e non molto armoniosa, ma in compenso è chiara e articolata e

molto accentuata. In effetti si dice dei tedeschi che parlino forte. Inoltre il suono staccato e spigoloso della lingua evoca negli altri popoli purtroppo spesso il ricordo al tono nelle caserme, un fatto che alimenta vecchi preconcetti un po' datati ma allo stesso tempo assai diffusi. Invece Nietzsche scriveva dell'"odore della terra" della lingua tedesca alludendo alla componente terreno-rustica della lingua. I tedeschi non sono un popolo urbano di natura, ma piuttosto uno agricolo.

L'autore americano Mark Twain ha anche dedicato un libretto alla lingua tedesca: "The Awful German language".

"Chi non ha mai studiato questa lingua non può immaginare quanto sia confusa." (7)

"Di certo non esiste un'altra lingua tanto disordinata e senza sistema che sfugge a qualsiasi apprendimento." (7)

(Fonte n.7) Mark Twain "The Awful German Language")

Poca lode e molte critiche di Twain perché la lingua tedesca è completamente diversa dalla sua madrelingua inglese. Anche se le sue critiche erano più che giustificate in quanto l'uso e la sintassi del tedesco erano molto diversi, soprattutto nel mondo mediatico, di quei tempi. Il suono della lingua tedesca è corto e preciso, all'estero si dice che sia una lingua che assomigli più all'abbaiare di un cane oppure che

sia più "sputata" che parlata. Alcuni la paragonano al borbottio di un motore. In Turchia si crede che nessun'altra lingua impartisce meglio ordini militari che la tedesca. In Italia è considerata poco melodiosa, in Spagna dura e secca.

Tuttavia si può dire che le due guerre mondiali hanno contribuito a mettere in cattiva luce anche la lingua tedesca, ingiustamente, a mio avviso. Il tedesco può essere parlato piano e in maniera distinta e sensibile ed è anche molto poetico. A proposito vorrei ricordare i poeti tedeschi del Romanticismo. Credo però che ci vorranno ancora alcune generazioni per cambiare il modo di percepire la lingua tedesca all'estero.

1.6 I DIALETTI

Tutte le varietà della lingua tedesca appartengono ai dialetti. Queste lingue subordinate non hanno una struttura evoluta come la lingua ufficiale. Invece l'olandese, che era nato come un dialetto tedesco, è diventato una lingua autonoma. Inoltre, alcuni dialetti sono a rischio di estinzione, come per esempio i dialetti prussiani orientali che non si parlano quasi più da quando la popolazione è stata espulsa. Purtroppo non è possibile quantificare il numero dei dialetti parlati data la loro differente diffusione regionale.

Ad ogni modo ci sono 7 macrodialetti: il sassone, il bavarese, il franco, l'alemanno, il tedesco meridionale, il tedesco settentrionale e il tedesco centrale. Tutti gli altri dialetti discendono da questi.

I dialetti nel territorio germanico sono sempre esistiti. Già in tempi remoti le singole tribù germaniche svilupparono forme distinte di linguaggio. Nel periodo del primo distacco fonetico le antiche lingue germaniche, come l'antico sassone, l'antico inglese, l'antica lingua nordica e il gotico si separarono dalle lingue indogermaniche. Vista la quasi totale mancanza di documenti scritti fino al VI sec. d.C. è praticamente impossibile ricostruire le differenze tra i singoli dialetti. A partire dal Basso Medioevo esistono dei testi in lingua germanica remota ma soprattutto di contenuto religioso. La lingua scritta di quell'epoca era il latino. Tra il 600 e l'800 si ebbe il cosiddetto "secondo distacco fonetico" che divide le lingue regionali in due gruppi: Hochdeutsch (al sud) e Niederdeutsch (al nord). I dialetti meridionali (Hochdeutsch) e centrali (Mitteldeutsch) subirono l'influenza del distacco fonetico e furono chiamati dialetti Hochdeutsch. Le lingue regionali parlate nel nord non subirono tale distacco e furono chiamati dialetti Niederdeutsch.

E' vero che i dialetti perdono importanza nella quotidianità a causa della prevalenza della lingua ufficiale soprattutto dal momento dell'invenzione della radiofonia. Ma questo non significa che tutti i dialetti sono a rischio di estinzione. Ci sono alcune forme

dialettali che diminuiscono, mentre in altre regioni si conservano da oltre 100 anni e altri ancora che aumentano.

“La lingua parlata incomincia con il dialetto” (8)

(Fonte n.8): Christian Morgenstern (1871-1914), poeta tedesco

2.1 LA SCULTURA A NORD E A SUD DELLE ALPI

La scultura in Italia

Generalmente si può affermare che l'arte italiana si può chiamare tale solo dopo l'anno mille d.C. e che solo a partire dal 1300 d.C. si trovano delle opere di grande importanza. Questo discorso vale anche per la scultura italiana. Ancora oggi nelle città italiane si trovano capolavori in buone condizioni prodotti da artisti di epoche remote che però, come tanti altri, conoscono bene il problema del restauro e della conservazione.

La scultura in Italia nell'epoca romana era legata totalmente all'architettura e non poteva esistere autonomamente. In tutti i casi era la Chiesa a ordinare un'opera, non esistevano altri committenti.

La scultura romanica non ha avuto lo sviluppo come per esempio in Francia o in Germania, ma in compenso si conoscono ancora oggi i nomi di alcuni artisti. Il lavoro di questi scultori non consisteva tanto nella decorazione di facciate o portali, ma piuttosto nella lavorazione di altari, fonti battesimali, pulpiti oppure portoni di bronzo all'interno delle chiese. Non esisteva una sola corrente stilistica ma ce n'erano diverse contemporaneamente. Da menzionare sono soprattutto gli scultori della città di Como (fig.1) che godevano di una fama internazionale e ricevevano commissioni da tutta l'Europa. Verso il 1120 sono stati eseguiti i basso rilievi nel Duomo di Modena rappresentanti la creazione del mondo (fig.2). L'artista era un maestro della scuola del Wiligelmus che era uno scultore famoso. Nel Duomo di Parma si trova la "deposizione dalla croce" di Benedetto Antelami eseguita intorno al 1200. Bonanus di Pisa era l'artista che creò il portone bronzeo del Duomo di Pisa (fig.3) e del Duomo a Monreale vicino a Palermo in Sicilia. Lo scultore Nicola Pisano (figg. 4 e 5) era considerato un grande maestro e fu uno dei primi a varcare la soglia tra arte romano e arte gotico. Il pulpito del Battistero di Pisa è il suo capolavoro. Nelle sue opere ha sempre ripreso forme e temi dell'antica Grecia, un fatto che lo ha reso uno dei più importanti rappresentanti del

Protorinascimento. Nella seconda metà del XIII sec. Pisano e suo figlio erano i più importanti e famosi scultori in Italia. Gli elementi dell'antica Grecia sono ben riconoscibili nel suddetto capolavoro, il pulpito del Battistero in Piazza dei Miracoli. Dal 1266 al 1268 Nicola Pisano, con il figlio e alcuni altri scultori, creò il pulpito di Siena e entro il 1278 la fontana municipale di Perugia. Il figlio, Giovanni Pisano, divenne architetto municipale a Siena e Pisa. Le sue opere sono tra l'altro i pulpiti nella Chiesa di S. Andrea a Pistoia e nel Duomo di Pisa. Inoltre continuò i lavori del Campanile che già allora era storto e oggi è noto come la "Torre Pendente". Arnolfo di Cambio (fig.6) era un allievo di Pisano, con un suo stile proprio, influenzato dall'Antichità e dal Gotico. Anche lo scultore Andrea da Pontedera (fig.7) si fece chiamare Pisano, ma non era parente dei suddetti. Il suo capolavoro era il primo portone di bronzo del Battistero a Firenze che è composto di 28 quadri in basso rilievo. Nel 1337 fu nominato successore del Giotto (fig.8) con l'incarico di architetto del Duomo di Firenze, dove continuò i lavori del Campanile e eseguì alcuni basso rilievi.

Lo scultore Lando di Pietro (fig.9) lavorava il legno ma era anche orafo e partecipava come architetto alle modifiche del Duomo di Siena. Un altro scultore era Andrea Orcagna (fig.10) il cui capolavoro è il tabernacolo in Orsanmichele a Firenze e che inoltre faceva l'orafo, l'architetto e il pittore. La fine dell'epoca gotica nella scultura è data da un concorso svoltosi nel 1401 a Firenze. Si trattò della "gara d'appalto" per il

progetto del secondo portone bronzeo del Battistero. Il vincitore fu Lorenzo Ghiberti (fig.11) che, accanto ad altri concorrenti come per esempio Filippo Brunelleschi (fig.12), Jacopo della Quercia (fig.13) o Francesco Valdambriano (fig.14), è considerato già un rappresentante del primo Rinascimento.

Nel Medioevo la scultura italiana era piuttosto trascurata. Solo nel primo Rinascimento raggiunse l'importanza nota e esisteva alla pari con l'architettura e la pittura italiana. Nel confronto, la scultura aveva il vantaggio decisivo di poter rappresentare il corpo umano in maniera perfetta e plastica. La statua assumeva il significato prioritario della libertà, dell'equilibrio interiore, di non avere bisogno di legittimazioni. In precedenza, le plastiche facevano solitamente parte di una composizione complessa. Nel Duomo a Firenze si trova una gigantesca statua equestre eseguita da Paolo Uccello (fig.15) la quale dimostra che nell'epoca del primo Rinascimento la pittura imitava la scultura. Il vincitore del concorso per l'esecuzione del secondo portone del Battistero di Firenze, Lorenzo Ghiberti, creò anche la terza porta, denominata anche 'porta del paradiso' grazie a Michelangelo. Lo scultore più determinante di quest'epoca era Donatello (fig.16), che inventò la prospettiva lineare e l'applicò nelle sue opere. Altri artisti importanti di quel periodo furono Mino da Fiesole (fig.17), Nanni di Banco (fig.18), Antonio

Pollaiuolo (fig.19), Pietro Lombardo (fig.20), Desiderio da Settignano (fig.21) oppure anche Andrea del Verrocchio (fig.22).

Nel tardo Rinascimento gli artisti più autorevoli della scultura nonché della pittura furono Leonardo da Vinci (fig.23), Raffaello (fig.24) e Michelangelo (fig.25). La pittura spesso influenzava la scultura e non esisteva una vera separazione tra queste due arti dato che frequentemente la scultura si basava su un modello di pittura. Durante il Manierismo, l'epoca di passaggio tra tardo Rinascimento e Barocco, gli artisti più noti sono per esempio Benvenuto Cellini (fig.26) e Giovanni da Bologna (fig.27).

Anche nelle opere degli scultori italiani , come del resto in quelle dei pittori italiani, si riconosce la teatralità del barocco. Gli artisti volevano toccare le emozioni e raggiungere il grande pubblico. Per la scultura italiana quest'epoca segna anche l'inizio del declino dell' arte italiana che risusciterà solo nel XIX e XX sec. Nel periodo del Barocco uno degli artisti più autorevoli è senz'altro Gian Lorenzo Bernini (fig.28). E' stata la sua notorietà come architetto e scultore che ha dato l'impronta barocca alla capitale Roma. Uno dei suoi capolavori è l'altare nella cappella Cornaro di Santa Maria della Vittoria (fig.29).

Lo scultore Alessandro Algardi (fig.30) è considerato un rappresentante dell'epoca classica nella scultura. Anch'egli lavorava a Roma. L'artista più

rappresentativo di questo periodo fu tuttavia Antonio Canova (fig.31) che creò le tombe monumentali dei Papi Clemente XIII e Clemente XIV.

Dopo la fine del classicismo la scultura italiana visse un periodo di silenzio e risuscitò poi nel XIX e XX sec.

Il pittore e scultore Lucio Fontana (fig.32) sviluppò la teoria dello Spazialismo, la ricerca di nuove esperienze riguardo lo spazio sia nella pittura che nella scultura. Deve la sua fama alla realizzazione di tele monocromatiche, strutturate con delle fenditure.

Durante il periodo del futurismo della scultura italiana fino ai tempi della guerra, dominava indiscusso il multi artista Umberto Boccioni. La sua scultura "Forme uniche di continuità nello spazio" è considerata oggi come icona del futurismo. Infatti è rappresentata sull'attuale moneta da 20 centesimi di Euro (fig.33).

L'artista carrarese Sergio Vatteroni (fig.34) riflette nei suoi lavori il pensiero fascista ispirato al classicismo dell'antichità e idealizza il potere e la bellezza tipici dell'Impero Romano. L'artista Alberti Burri (fig.35) creò alcune opere che si avvicinarono molto all'arte d'oggetto. Utilizzava soprattutto materiali di uso quotidiano e prediligeva lo stile dell'arte povera. Marino Marini (fig.36) partecipava alla documenta 1 (1955), alla documenta 2 (1959), e anche alla documenta 3 (1964) a Kassel. Nel 1962 a Zurigo e nel 1966 a Roma si sono viste due grandi retrospettive

delle sue opere. Alberto Viani (fig.37), insieme a Renato Birolli, era cofondatore del gruppo Fronte Nuovo delle Arti nell'anno 1946.

La scultura in Germania

Dopo anni di instabilità politica dovuta alla migrazione dei popoli e in seguito alle prime fondazioni degli stati, i motivi delle prime sculture cristiane su territorio germanico furono fortemente influenzate dalla cultura mediterranea, ma i simboli cristiani e le raffigurazioni sono confluiti con l'antico linguaggio raffigurativo germanico. La scultura era al servizio della Chiesa – perciò si trovano soprattutto ornamenti sacrali in posizioni chiave come per esempio su capitelli, su cornicioni e fregi, nelle entrate e negli archi sopra i portali. Le raffigurazioni erano figurative ma anche ornamentali: santi, demoni e motivi di leggende e miti erano molto frequenti nella Germania romanica e uniti a nastri e intrecci tipicamente germanici formano nuove composizioni. La prima grande realizzazione scultorea in Germania è costituita dal portone bronzeo del Duomo di Hildesheim alto 5 m (fig.38). L'incarico fu dato dal vescovo Bernward in seguito a un viaggio a Roma. In 8 tavole figurative sono rappresentati il peccato originale e la genesi sul lato sinistro e la vita di Gesù sulla destra. L'epoca ottoniana con tutto il suo potenziale creativo ha prodotto alcuni crocifissi perfettamente conservati, di cui uno dei più belli è il

cosiddetto Gerokreuz (fig.39) nel Duomo a Colonia. Nel periodo degli Imperatori di Hohenstaufen, nel 1166 a Braunschweig, fu eseguita la prima scultura indipendente rappresentante un oggetto profano, il leone di Braunschweig (fig.40). Anche nel Duomo di Naumburg ci sono delle statue dominanti, al passaggio dall'arte romanica a quella gotica. Le sculture sono collocate su basamenti poste direttamente davanti alle pareti del coro e rappresentano gli uomini del loro tempo. L'espressione vivace di questo lavoro evidenzia la maestria dell'artista. Le sculture più importanti e belle nel Duomo di Naumburg sono il Conte Ekkehard con la sposa Uta (fig.41). Con il Gotico, l'arte medievale si stacca dalla tradizione romanica e forma un suo stile separato, tipicamente nordico quasi del tutto libero da influenze classiche. Erano gli artisti italiani nel XVI sec. a coniare l'espressione "gotico" nell'intento di discreditarne l'arte barbarica-germanica. Nel Gotico, la vita terrena rappresentava la preparazione all'al di là, le altezze enormi dei suoi archi ogivali dimostrano la devozione al sursum corda (innalzamento dei cuori) durante la funzione religiosa. Le cattedrali gotiche offrono molto spazio per le sculture, i suoi portali abbondano di spazio per ornamenti, sculture con animali e fiori, e figure raffiguranti la redenzione. Molta importanza venne data in quest'era all'espressione del viso: il bello e astuto emana un'aria di gran felicità, mentre lo stolto si lamenta per il dolore. Un bell'esempio per la mimica è dato con la scultura "Principe del Mondo" (1300) (fig.42) posta sulla facciata della cattedrale di

Strasburgo: l'espressione del viso gentile e sorridente riflette la gioiosa attesa di quel che verrà.

La separazione della scultura dall'architettura ha favorito la realizzazione di sculture indipendenti e autonome quali decorazioni di altari , cori e pulpiti. Si conobbero nuove forme della rappresentazione, come per esempio la Pietà, il gruppo di Gesù con S.Giovanni e il Cristo Sofferente. Tilman Riemenschneider (fig.43), nato nella Germania centrale, fu un grande scultore del suo tempo che creò fra altre cose degli splendidi altari.

Il termine francese "Renaissance" corrisponde a "Rinascimento" in italiano e indica, a partire dal XIX sec., quell'epoca artistica che seguì al Medioevo. Lo stile era orientato principalmente all'antichità greco-romana. Mentre i temi del Medioevo si concentravano sul superamento della vita terrena, il Rinascimento poneva l'accento delle attività artistiche nuovamente sul mondo terrestre. Adam Kraft (fig.44) ne era un rappresentante tedesco. Peter Vischer (fig.45), altro scultore di quel tempo, creò una statua di Rè Artù destinata alla tomba dell'Imperatore Massimiliano I. Nella città di Augusta uno scultore di nome Hans Daucher eseguì la composizione del Corpus Domini (fig.46), che fa riferimento concreto al Rinascimento italiano e rappresenta uno dei lavori più splendidi di quel epoca in Germania. A Neuburg sul Danubio fu creata la statua equestre di S. Martino (fig.47), che si distingue nettamente dalla scultura italiana e

evidenzia uno stile proprio tedesco dettando nuovi parametri.

La scultura del XVII sec. dimostra la contraddizione tra l'aspetto statico-immobile imposto dalla scultura e l'aspetto dinamico-movimentato tipico del Barocco. La scultura barocca sembra privo di peso, quasi sospesa nell'aria, negando ogni forza di gravità. Un esponente tedesco di quest'arte è Andreas Schlüter (fig.48) che creò la statua equestre del grande principe elettore. E' un esempio meraviglioso per il grande impulso del movimento e per la sua dinamicità creata dal gioco con gli elementi, in questo caso con il vento. Un altro artista dominante del Barocco fu Balthasar Permoser (fig.49) che visse a Vienna.

Nella Germania ispirata al classicismo la parola di Goethe "L'uomo è l'aspirazione massima, anzi il vero oggetto dell'arte raffigurativa" influenzava la scultura del suo tempo. L'uomo era nuovamente al centro delle attività artistiche. Senz'altro era Johann Gottfried Schadow (fig.50) l'esponente più talentato in Germania, cimandosi nella creazione del gruppo scultoreo "Principessa Luisa e Federica". Quest'opera trasmette una grazia che supera di gran lunga l'idea di una mera copia dell'antichità greca. Un suo allievo, Christian Rauch (fig.51), continuò questo stile, ma poi si ricredette e ritornò agli ideali dell'antichità. Ludwig Schwanthaler (fig.52) era uno degli scultori classici più importanti a Monaco sotto il regno di Ludovico I. Alla

sua maestria dobbiamo l'incantevole ninfa nella fontana del giardino reale a Monaco.

A partire dal 1850 la scultura vide contemporaneamente due correnti: il Realismo e l'Idealismo. Le forme esuberanti e fastose di Reinhold Begas (fig.53) rappresentarono l'Illusionismo naturalistico. Adolf von Hildebrand (fig.54) reinterpretò il classicismo e cercò forme più calme, una nuova dimensione tra scultura e spazio. Lo "Jugendstil" e il Symbolismo, detti anche "art nouveau", non hanno lasciato molte tracce nella scultura, solo lo slancio e le forme sfumate e dissolute, presenti nell'architettura, sono stati ripresi, per lo più in formati piccoli. Con l'inizio del XIX sec. arrivò un'ondata di Kitsch e chincaglierie per soddisfare il gusto borghese, ma mancavano le grandi opere d'arte. In Francia fu Auguste Rodin (fig.55) a stabilire nuovi parametri.

L'arte plastica del XIX sec. ebbe un esponente grandioso della prima generazione: Wilhelm Lehmbruck (fig.56). I suoi corpi allungati e la loro espressione spiritualizzata ricordano le sculture altissime del Gotico. Creò soprattutto corpi giovanili maschili e femminili la cui forma astratta era intesa a sottolineare la spiritualità. Il più noto rappresentante espressionista del suo tempo è Ernst Barlach (fig.57). La durezza dei volti e le sagome spigolose desiderano l'amore. Il dolore è l'espressione determinante. La semplicità e la pesantezza delle sue opere ricordano le

forme romaniche e dice di sé stesso di essere un allievo dei maestri medievali. Sembra quasi che fosse la bruttezza nella sua unicità a influenzare la realizzazione delle sue opere. Gerhard Marcks (fig.58) continuò a lavorare nello stile di Barlach, ma tutto sommato le sue opere risultano più leggeri. Le opere scultoree di Karl Knappe (fig.59) evidenziano la sperimentazione con la durezza del materiale. Dice che il legno e la pietra sono materiali utilizzabili per la realizzazione di un'idea e devono conservare la propria caratteristica. Knappe è un esponente dell'espressionismo tedesco. Una delle sue opere più importanti è il bassorilievo dell'esercito in marcia (1924), un magnifico gioco di luci e ombre che trasforma le forme convesse e concave in ritmo. L'arte plastica astratta fu fondata in Germania dall'artista berlinese Rudolf Belling (fig.61). Una delle sue opere, la famosa triade (1918-19), è una conversione di forme astratte, che offrono all'osservatore, nella loro complessità, una moltitudine quasi infinita di possibili percezioni formali. Il cosiddetto "Merzbau" di Kurt Schwitters (fig.62), fondatore di un gruppo ispirato al Dadaismo a Hannover nel 1919, era un'opera gigantesca che impegnò Schwitters continuamente dal 1918. Questo lavoro era l'archetipo dell'installazione moderna. Dopo l'emigrazione di Schwitters, il Merzbau, che consistette in un assemblaggio di rifiuti, fu distrutto nel 1943. Questa corrente stilistica fu continuata da Max Ernst (fig.63), un vero maestro del Surrealismo, con il suo assemblaggio "Frutto di una lunga esperienza" (1919). Il Dadaismo riuscì,

malgrado il suo concetto distruttivo, a unire in sé le contraddizioni più sorprendenti. Nel periodo del Fascismo tedesco Arno Breker (fig.64) fu lo scultore più accreditato. Si ispirò chiaramente alle forme classiche; l'espressione dura delle sue opere, il superuomo, la trascendenza si coniugarono perfettamente con l'ideologia nazista e presto divenne lo scultore favorito del Führer. Dopo la guerra Breker fu bandito socialmente dato che aveva manifestato il suo consenso con il regime fascista. Tuttavia continuò a creare numerose opere dopo il 1945 e morì all'età di 91 anni. Nel 1963 scrisse Hans Richter "Così il corpo dell'arte fu trafitto di frecce di ridicolezza". Heinrich Kirchner (fig.65) si ispirò nelle sue opere a forme arcaiche. A suo avviso la figura non rappresenta una costruzione tectonica ma è portatore di un'espressione costruita in modo astratto. Bernard Heiliger (fig.66) cercò con i suoi bronzi di superare la gravità conducendo le forme nascenti nell'ignoto. Le sue forme organiche sono vegetali e animalesche; usa un nuovo metodo per la lavorazione superficiale. Heinz Mack (fig.67) è un esponente dell'"Op-art" (optical art). Le sue macchine luminose rotanti producono impressioni alternanti di luce e spazio. Lo scultore Nikolaus Lang si dedica alla corrente "Spurensicherung" (fissare le tracce), concentrandosi su oggetti quotidiani apparentemente casuali. Rintraccia elementi di storia naturale e culturale, colleziona la loro tradizione e i reperti e conferisce loro una nuova valutazione e qualità rielaborandoli e ricomponendoli con grande sensibilità.

Rappresentativa per le sue opere è la scultura "Für die Geschwister Götte" (per i fratelli Götte) (fig.68).

2.2 IL PUNTO DELLA SITUAZIONE DELL'ARTE CONTEMPORANEA IN GERMANIA E IN ITALIA – UN BREVE RITRATTO

L'Italia è teatro di uno degli eventi più importanti nel mondo dell'arte, la biennale a Venezia. Dal 1895 si celebra questo mega-evento dell'arte contemporanea con gli artisti più determinanti dei rispettivi periodi. Dal 1907 si sono aggiunti anche i famosi padiglioni internazionali, un'azione concreta per la comunicazione tra i popoli. Se si analizza la situazione artistica italiana a distanza, emerge un quadro alquanto contraddittorio. Il grande contributo dell'Italia all'eredità mondiale è stato sufficientemente documentato dagli artisti giovani italiani, che si sperimentano nel Neorealismo, l'arte povera, il futurismo e la transavanguardia dagli inizi del XX sec. fino agli anni 70 inoltrati. I transavanguardisti italiani sono preceduti da Jannis Kounellis, esponente dell'arte povera, che già nei primi anni 70 utilizza la citazione di relitti culturali per problematizzare, attraverso la rappresentazione figurativa, lo scontro ideale tra natura e cultura. Kounellis parte dalla presupposizione che certi relitti rovinosi del passato culturale e i segni

simbolici hanno un senso comunemente comprensibile che si possono citare in codice. La Pop-art divenne famosa in Italia verso il 1964. Particolare attenzione meritano gli artisti della scuola di "Piazza del Popolo" a Roma oppure anche Piero Manzoni. Inizialmente, nei tardi anni 50, erano soprattutto due artisti che facevano Pop-art: Enrico Baj e Mimmo Rotella. Abbandonarono le rispettive carriere e si dedicavano d'allora in poi esclusivamente all'arte. Il loro stile prese origine soprattutto dal post-Dadaismo. Tuttavia utilizzarono per le loro opere materiali e immagini completamente nuovi, originari dalla cultura Pop esplosa ovunque, un fatto che gli conferisce a piena ragione il titolo di fondatore della Pop-art in Italia. Il pensiero fondamentale della POPART italiana è stato sintetizzato in parole semplici dall'intellettuale Aldo Palazzeschi: "Lasciateci divertire". All'inizio degli anni 80 l'arte italiana attirò improvvisamente l'interesse internazionale. Gli artisti come Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria o Mimmo Paladino erano presente in numerose esposizioni e presto conquistarono anche il mercato mondiale dell'arte. Mentre oggi in Italia ci troviamo di fronte a una situazione ben diversa. Gli anni d'oro delle arti visive sono finiti, l'attenzione della comunità internazionale per le idee creative dell'Italia diminuita. Lo storico d'arte e critico d'arte Stefano Chiodi caratterizza la situazione:

"Dunque, quali sono le cause della relativa "invisibilità" dell'Italia? Una ragione è probabilmente la difficoltà

della cultura italiana, vista nell'insieme, di adattarsi all'arte postmoderna. La totalità delle intenzioni teoretiche e critiche, che da diversi punti di vista ha condotto a una rinnovazione dello spettro della creatività contemporanea - modificando termini fondamentali come autore, testo, rapporto con il pubblico e meccanismi di interpretazione - è stata accolta in Italia con riserva o con mera diffidenza. Questo ha portato a un rallento nell'elaborazione critica della struttura fondamentale culturale profondamente cambiata. L'attaccamento alla tradizione, vista come realtà quotidiana familiare, sia nel paesaggio reale che nel mondo immaginario degli italiani, era sicuramente determinante per l'orientamento degli artisti verso una corrente che si distingue dalla sensibilità iperurbana e ultraindividuale e che ormai si è diffusa nel contesto internazionale. Questi due fattori possono spiegare parzialmente le cause dell'apparente mancanza di iniziativa degli artisti e autori italiani riguardo i problemi più discussi a livello internazionale. Contemporaneamente possono legittimare almeno in parte la visione di un paese che si culla nell'autocompiacimento, che rimane sostanzialmente indifferente di fronte alla confusione scatenatasi intorno e che aderisce a un concetto culturale ereditario supremo: il "giardino" mediterraneo destinato al turismo e alle cartoline. Viste da vicino le cose non stanno così, però. In un primo tempo il culto delle "radici" sembra servire a uno scopo, e cioè alle richieste di una classe dirigente alla ricerca di legittimazioni facili e ai meccanismi di

un'industria culturale con impronta prevalentemente conservatoria. Vale soprattutto per i settori cinema e televisione che subiscono maggiormente il bisogno del consenso delle masse. L'apparente assenza degli artisti italiani sulla scena internazionale artistica è piuttosto la conseguenza di una fuga istituzionale che un'oggettiva mancanza di talenti. In un sistema artistico caratterizzato da rapidi cambi di moda o di artisti, sono proprio le differenti forme di comunicazione e apprensione (riviste, collezioni pubbliche, organizzazioni senza fini di lucro, borse di studio, accademie, scuole d'arte, ecc.) a fare da contrappeso, in quanto ruolo determinante per la valorizzazione e per la crescita collettiva. La relativa mancanza viene considerata da tempo uno dei difetti più aggravanti della cultura italiana." (9)

(Fonte n.9)

Chiodi, Stefano: La bellezza difficile, Firenze 2008.

Chiodi, Stefano: Una sensibile differenza, Roma 2006.

Chiodi, Stefano (edit.): Marcel Duchamp. Critica, biografia, mito, Milano 2009.

La mancanza o scarsità di investimenti nella cultura italiana sta lasciando quindi un grande vuoto nel paesaggio culturale. Particolarmente grave risulta in questo contesto la mancanza di investimenti nei giovani. Il costo della vita molto alto e il lusso di

considerarsi parte dell'avanguardia culturale hanno prodotto l'effetto che pochi artisti provano a cercare nuove vie. L'eccezione conferma la regola: grandi nomi come Cattelan, Pistoletto e Penone sono artisti affermati a livello internazionale. Molti artisti italiani moderni s'ispirano piuttosto agli ideali classici e all'aspetto commerciale dei loro lavori. A mio avviso l'arte del 2010 ha dato meno impulsi che negli anni 70 e 80. Le possibilità di ottenere un'esposizione sono estremamente difficili per gli attuali giovani artisti italiani. Esistono poche opportunità per presentare le opere di artisti giovani sconosciuti se non produttori di "mainstream". L'establishment non ne dimostra alcun interesse, ci sono pochi spazi espositivi, scarse sovvenzioni pubbliche. In queste condizioni è difficile che possa crescere una nuova scena culturale. L'offerta artistica è nota a sufficienza, uniforme e non lascia intuire l'audacia per avventurarsi in nuove sperimentazioni. Gli spazi adatti sono impagabili, le scarse sovvenzioni sono già distribuite. Il problema viene riconosciuto solo da quelli che danno i pochi impulsi, ma sono in tanti a soffrirne. Non si può, né si vuole accettare o servire questo tipo di mercato d'arte. Regna la totale non trasparenza, è dominato da commercianti privati e affari dubbiosi. A questo proposito dice Pasquale Leccese, ex-direttore artistico del MiArt a Milano: "In un certo senso il mercato italiano è ancora una struttura primitiva". Secondo lo storico d'arte e assessore per la cultura della città di Milano, Vittorio Sgarbi, "l'Italia è un paese, rispetto ai decenni passati, dove i grandi industriali collezionano

l'arte solo per sé stessi, per il proprio uso e consumo". Questo fatto comporta anche la speculazione con l'arte, ma altresì il gusto piuttosto conservatorio di quella fascia di "clienti".

Mario Merz affermava già nel 1980 che "oggi l'unica opportunità dell'arte è il realismo moderno che rifiuta ogni forma di omissione". Sembra essere una frase chiave per gli artisti italiani che né rendono omaggio in maniera spietata. E' mai possibile aprire un tema artistico in Italia senza creare l'ennesimo italianità oppure riattivare idee vecchie stereotipiche simili (enfaticizzando il bello, decorativo, classico, ecc.)? Questo tipo di "realismo" prevale fino ai nostri giorni anche nel mondo della scultura che in sostanza si divide in due campi: i realisti e i fautori della scultura astratta. Naturalmente è un passaggio fluido ma l'affermazione pare legittima benché esista una corrente in mezzo a questi due stili che vorrei chiamare scultura ibrida. È un gruppo di artisti che dimostra un approccio innovativo rinfrescante alla scultura. Si utilizza ogni sorta di materiale in combinazione con media digitali, concepito anche come scultura singola ma soprattutto in forma di installazione. Concludendo direi che il mercato d'arte in Italia si trova attualmente nel pieno di un cambiamento radicale che incide anche con il cambio generazionale. Per il futuro si auspica che lo Stato sia in grado di incentivare e promuovere le iniziative della generazione avvenente attraverso adeguati corsi

universitari, borse di studio, e sovvenzioni sociali, almeno a livello base.

L'arte tedesco ha successo ma più sul mercato internazionale che a livello nazionale. Non è una novità – anche negli anni 80 c'erano artisti come Baselitz, Richter e Polke che godevano del successo internazionale. New York era affascinata da Joseph Beuys. Con i cambiamenti politici nel 1990 l'arte tedesco, incluso quella della (ex) DDR, ha subito una svolta. Alla Biennale di Venezia del 1990, grazie al padiglione tedesco e l'esposizione straordinaria centrale "Ambiente Berlin", si sono accesi i riflettori sull'arte della Germania dell'Est. Questo era l'inizio di una simbiosi molto fertile e interessante tra i due paesi così diversi. Anche nella pittura sono da citare nomi come Jörg Immendorff, Imi Knöbel, Neo Rauch, A.R. Penck e Albrecht Öhlen, che hanno fatto passi da gigante sulla scala del successo internazionale. Cito il Dott. Hans-Jörg Clement, direttore culturale del Fondo Else Heiliger facente capo alla Fondazione Konrad Adenauer in relazione al tema della "libertà costituzionale dell'arte" in Germania:

"L'arte e la cultura in Germania sono intesi come parte centrale del processo di crescita sociale – vale a dire che fanno parte di un quadro complessivo di forze e tensioni costituito dalla creatività individuale, dal dialogo sociale e dalle sovvenzioni statali. A questo

scopo il governo ha tessuto una fittissima rete pressoché unica di misure e programmi atti a sovvenzionare e promuovere l'arte. Si tratta in particolare di sovvenzioni a progetto come per singoli artisti, di premi d'arte, di borse di studio per lavoro o per l'alloggio, di acquisti con denaro pubblico, di arte nel cantiere e negli spazi pubblici oppure di programmi sussidiari per studi d'arte. Se la nostra società vuole avere uno spirito innovativo, creativo e aperto, non possiamo rinunciare agli impulsi e agli stimoli nuovi della cultura e delle arti. La moltitudine delle prospettive, delle possibilità di interpretazione e delle scelte d'azione di ogni attività creativa sono garantiti dalla costituzione nella libertà dell'arte. Sono gli artisti stessi che determinano la vita culturale, i contenuti e i risultati delle attività culturali. L'arte è autonomo e senza compromessi, non segue nessuno scopo e nessun'ideologia, non può essere strumentalizzata, non può diventare un calcolo politico. Bisogna invece sopportare le proposte provocatorie o insolite. In questo modo l'arte e la cultura diventano l'anello unificante tra i cittadini stessi e anche tra società e stato. Il gioco con le opzioni, il principio della libertà di pensiero, il potenziale genuino della creatività del pensiero e dell'azione sono nel vero senso della parola irritazioni: ci stupiscono, ci urtano a volte, ci rendono curiosi, ci sensibilizzano e ci sorprendono. L'artista si muove su terra di confine – e così deve essere. Da tempo ormai gli artisti hanno una biografia internazionale, stanno applicando la globalizzazione. In questo modo l'origine nazionale è considerato solo

uno dei tanti attributi determinanti diversi sull'orizzonte interpretativo di una vita artistica. Al contempo significa anche che i precedenti domini e idee monopolistiche, dovute all'era dei blocchi geografici e ideologici, sono rese obsolete. I modelli culturali vengono messi in dubbio, confermati o messi in relazione tra essi, indipendentemente dal fatto se provengano dall'ambito della cultura delle antiche civiltà, dalla cultura popolare, occasionale o quotidiana, dalla socio cultura, dalla cultura nazionale o internazionale, di massa o di minoranza. Al centro di tutti gli impulsi innovativi resta sempre l'uomo e il suo orientamento in questo mondo. In questo senso l'arte e la cultura sono tanto identificativi individualmente quanto sono determinanti e rafforzanti per la comunità e la collettività. E' questo il pensiero fondamentale che ha promosso la ricchezza culturale della Repubblica Federale di Germania, le possibilità di sviluppo dei suoi abitanti e quindi anche la loro qualità della vita."

Questo esempio di proficua collaborazione tra Stato e Arte ha dato le basi per un terreno culturale fertile. L'atteggiamento "aperto" nei confronti dell'arte ha le sue radici nell'esperienza del Terzo Reich, dove tutti gli artisti dovevano scegliere tra fare parte della "Reichskammer für bildende Kunst" (corporazione nazista per l'arte figurativa) oppure trarre le conseguenze e subire il divieto professionale. I potenti del Reich sapevano bene che l'arte è un medium che produce effetti e determinate impressioni in grado di influenzare il comportamento delle persone. Mai più si

vuole ritornare alla monopolizzazione dell'arte o al bando dei dissidenti (Entartete Kunst = termine usato nel Terzo Reich per indicare l'arte non filo nazista come degenerato). Quel che è Milano per gli italiani, è Berlino per i tedeschi. Ormai Berlino ha raggiunto una posizione leader per l'arte contemporanea in Europa e nel mondo. Molte gallerie d'arte, collezionisti e amanti dell'arte si interessano per l'arte proveniente dalla capitale tedesca nota come primo produttore al mondo di arte contemporanea. Nessun'altra città ha una tale fama di creatività per quel che riguarda la sua arte, sia in Germania sia all'estero. Da un lato questo è un risultato della sua storia, dall'altro è anche vero che Berlino pone nuovi accenti, osa e provoca, dà un'opportunità a nuovi formati, crea sempre nuovi spazi per qualsiasi proposta artistica, per progetti innovativi e iniziative. Quando l'arte da una parte diventa commerciale, dall'altra parte della città si riesce a sperimentare e a ribellarsi. La scultura tedesca dei nostri giorni si sottrae a qualsiasi classificazione, è lecito ciò che è possibile. Ovviamente comporta una certa "testardaggine" delle opere. Ciò rappresenta un aspetto auspicabile nella "Torre d'avorio dell'arte" ma aumenta la distanza tra l'oggetto e l'osservatore, che, senza una certa ostinazione, sembra lontano anni di luce dalla comprensione di alcune opere. Il famoso "spago nello spazio" ne sarebbe un ottimo esempio invitando la popolazione alla discussione "controversa". A mio avviso questa evoluzione è in contrasto con l'interpretazione dell'arte italiana.

Il fotografo tedesco Pascal Giese dice a proposito del tema Arte in Germania oggi:

"Chi visita oggi un museo di arte contemporanea, spesso ha un problema. Mentre l'arte del passato era classificabile secondo i criteri della tecnica, dell'esattezza anatomica o della costruzione, oggi questo non è più possibile perché l'arte contemporanea si sottrae a ogni classificazione. Per conseguenza tutto e al medesimo tempo niente può essere considerato arte. La risposta è lasciata alla discrezione dell'osservatore, il mero consumo non è più possibile. Allo stesso modo come l'artista, anche lo spettatore deve elaborare criticamente l'oggetto per poi poterlo riflettere. Quindi vale anche qui l'affermazione di Beuys che dice che ognuno di noi è un artista, perché ogni osservatore dell'arte contemporanea deve elaborare attivamente l'oggetto, deve trasformarlo e interpretarlo. Questo pensiero comporta una serie di domande, perché come si fa a decidere se per esempio un Neo Rauch o un Daniel Richter sono degli artisti che possiedono una sorta di genio oppure se servono soprattutto il mercato dell'arte e il valore delle loro opere si regola in base alla richiesta. Come si può dire se hanno svolto il processo attivo suddetto o lo deve svolgere lo spettatore? La stessa domanda si pone a livello tra artista e osservatore: L'osservatore o addirittura il critico d'arte stanno guardando l'opera con criterio o con ottuso consumismo? Jörg Immendorf diceva: "L'arte è diventare uomo, nient'altro." A prima vista la

semplicità di questa frase può confondere, ma non è forse vero che l'arte in qualsiasi suo aspetto, sia dal punto di vista dell'artista che dell'osservatore, ci conduca verso il proprio "io"? Anselm Kiefer diceva nel suo discorso tenuto in occasione del Premio della Pace conferitogli da parte del Deutscher Buchhandel (Organizzazione al vertice delle librerie tedesche che conferisce il premio in occasione della Fiera Internazionale del Libro a Francoforte per meriti nel campo della letteratura, della scienza e dell'arte): "C'è un confine, il confine tra arte e vita, un confine che a volte si sposta come un miraggio. Ma senza tale confine non esiste l'arte. Durante il processo della sua realizzazione l'arte chiede in prestito il materiale alla vita e nell'opera compiuta traspaiono ancora tracce di vita. L'essenza dell'arte, la sostanza dell'arte è data dalla distanza tra arte e vita eppure la vita ha lasciato le sue tracce nell'arte. E più sono visibili i segni della lotta per il confine tra arte e vita, più è interessante l'opera d'arte."(fine della citazione)

A mio parere anche nel 2011 gli artisti in Germania possono tutt'ora approfittare di una vasta gamma di sovvenzioni, aiuti e fondi sociali. In questo modo gli è permesso di fare progetti per il futuro e di affrontare e riflettere in modo critico i temi dei nostri tempi (condizionati dalla globalizzazione).

2.3 LA SCULTURA IN ITALIA E IN GERMANIA DOPO IL 1970 ALL'ESEMPIO DI ALCUNI ESPONENTI SCELTI

I. Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) (fig.69) e Joseph Beuys (1921-1986) (fig.74)

Lehmbruck nacque come figlio di un minatore a Duisburg-Meiderich vicino a una miniera. Senza dubbio è uno dei più importanti scultori tedeschi del XX sec. Terminati gli studi a Düsseldorf aveva presto trovato amici tra gli avanguardisti parigini, dove poi si è concretizzato il suo stile facilmente riconoscibile. Per tutta la vita le opere di Lehmbruck si concentrarono sull'uomo che rappresentò in modo particolare generalmente in figure solitarie con corpo e arti sempre più fragili e allungati. Le figure si trovano in qualsiasi posizione: sedute, inginocchiate, in piedi, inciampando o cadendo e diventano così un simbolo eloquente dell'esistenza umana in tutte le sue forme. Allungando le figure e approfondendo lo spazio Lehmbruck ha rafforzato l'espressione dei suoi ideali dell'uomo e della donna. Grazie alla sua "tettonica ipersensuale" è giunto all'arte moderna con le figure plasmate in bronzo, pietra artificiale e terracotta. Il corpo umano è sempre l'oggetto prioritario delle sue attività che sono influenzate dal naturalismo e dall'espressionismo. La maggior parte delle figure

esprimono la sofferenza e la miseria e sono anonimi, senza dimostrare dei lineamenti individuali. Un bell'esempio per le forme allungate e fortemente astratte è "Der Gestürzte" (il caduto) (fig.70). "Kniende" (l'inginocchiata) (fig.56) di Lehmbruck era l'attrazione della documenta 1 (1955) e della documenta 3 (1964) a Kassel. Oggi si trova nel Museum of Modern Arts a New York. Anni prima, nel 1937, con chiare intenzioni denigratorie, era stata esposta a Monaco di Baviera e in altri luoghi sotto il titolo di "Entartete Kunst" (decadenza dell'arte).

La scelta del materiale seguiva soprattutto criteri estetici. Egli sperimentava i metodi della frammentazione e della riduzione per costruire un nuovo linguaggio di espressione artistica. Si riconoscono tracce della tecnica di Rodin nelle opere di Lehmbruck – frammentazione e riduzione che nel concetto d'arte contemporanea sono tradotte con libertà di creazione. Tuttavia l'organizzazione delle sue opere procede con ordine. I risultati del periodo durante la Prima Guerra Mondiale rappresentano le sue opere principali. Tra il 1910 e il 1919 ha creato circa 30 opere uniche che hanno ispirato molti scultori tedeschi moderni per la forma e per i contenuti.

Il 12 Gennaio 1986, undici giorni prima della sua morte, Joseph Beuys ha ricevuto il premio Wilhelm Lehmbruck della città di Duisburg. Nel suo discorso di ringraziamento con parole molto personali e commoventi ha reso omaggio a un artista che stimava

molto e che considerava il suo vero maestro. Beuys incontrò per la prima volta uno dei lavori di Lehmbruck nel 1938: l'immagine di una scultura lehmbruckiana fece scattare in Beuys una scintilla catalizzatrice che poi influenzò tutta la sua attività creativa futura. Il termine di "arte allargata" (erweiterter Kunstbegriff) e la "teoria plastica" (plastische Theorie) sono emersi da questo evento. "Tutto è scultura" sembrava gridargli questa immagine.

Le seguenti citazioni sono di Lehmbruck:

"Ogni arte è misura. Misura contro misura, ecco tutto. Le misure, o se parliamo di figure, le proporzioni, determinano l'impressione, determinano l'effetto, determinano l'espressione corporea, determinano la linea, la siluetta e tutto" (prima del 1919).

"La scultura è la massima espressione del tempo ... pieno di intensità, niente vuoto, pieno di calore, pieno di profondità!"

Oliver Bentz dice di Lehmbruck:

"L'osservatore non è messo di fronte a eroi e uomini forzuti vittoriosi e patetici. Le figure di Lehmbruck (1881-1919), a cui la galleria municipale di Mannheim

ha dedicato attualmente una vasta esposizione, sono caratterizzate piuttosto da una profonda pensierosità, dalla malinconia e dalla tristezza. L'obiettivo primario di Lehmbruck era la sensibile immedesimazione nell'uomo, le cui emozioni contrastanti traduceva in una forma scultorea concentrata. Questa capacità lo ha messo, nell'ambito della scultura espressionista, in contrapposizione alla rappresentazione del corpo umano in maniera patetica passionale e dinamica, in uso nel suo tempo".

Wilhelm Lehmbruck era festeggiato dai critici d'arte ancora prima della sua morte. Le sue opere venivano raccolte in esposizioni avanguardistiche, tra cui nel leggendario New York Armory Show del 1913. Purtroppo nel 1919 all'età di solo 38 anni l'artista si è suicidato. Oggi è possibile ammirare i suoi capolavori nei musei più prestigiosi come la Kunsthalle Mannheim (galleria d'arte municipale) o nel museo dedicato proprio a Wilhelm Lehmbruck nella sua città nativa Duisburg. (fig.71-73)

Antje Oltmann vede le seguenti parallele tra Beuys e Lehmbruck:

Beuys mette in relazione il proprio concetto d'arte con quello di Lehmbruck. Lehmbruck, dice Beuys, riferendosi al proprio concetto di arte, era consapevole che la scultura era semplicemente la legge del mondo. D'altro canto, dice Beuys, era impossibile evolvere ulteriormente la scultura nella sua esplorazione

spaziale come piaceva a Lehmbruck. L'affermazione lehbruckiana della "misura contro misura" nel contesto della creazione di una scultura era secondo la sua natura un concetto di frammentazione. Chi dice "misura contro misura" immagina la scultura come un volume spaziale contrapposto a un altro volume spaziale e quindi l'immagina come una composizione. Questa è un'immaginazione mosaica che cerca di mettere in armonia i diversi volumi componenti la scultura. Veramente Beuys si era interessato di un tipo di creazione scultorea completamente diverso: "L'uomo deve essere ben formato, cioè amalgamato ... è malleabile, plasmabile". L'evidente rigidità della forma scultorea lehbruckiana, adottata da Beuys nei suoi primi disegni, veniva ora trasferita al genere umano stesso. Direi che lo sviluppo della consapevolezza umana stessa è un processo plastico. Basta immaginare che, durante il processo della consapevolezza umana, il cervello e gli organi assumano una deformazione plastica, molto sottile e forse non valutabile anatomicamente, ma percettibile ..." Tale trasferimento dei processi plasmanti dall'ambito della scultura al settore dell'educazione e della vita rappresenta il fulcro del primario concetto dell'arte di Beuys: la teoria plastica.(10)

(Fonte n.10)

Antje Oltmann, Joseph Beuys für und wider die Moderne (pro e contro l'arte moderna), Ostfildern 1994

"Allo stesso modo che l'uomo non c'è, ma deve essere creato,

anche l'arte deve essere creata perché non c'è ancora."J.B.

"L'opera d'arte è il massimo enigma ma l'uomo è la soluzione."J.B.

Il disegnatore tedesco, artista d'azione e d'oggetto figurava come avanguardista tra i principali artisti del XX sec. Joseph Beuys si confrontava con questioni dell'umanesimo, della filosofia sociale e dell'antroposofia e tentava di ricostruire, attraverso la sua arte, l'unità tra natura e spirito, tessendo legami archetipici e mitici. Le sue opere spesso vanno intese come controprogetto formulato in un linguaggio simbolico e hanno condotto Beuys nel ruolo dell' "antagonista tipico ideale" di Andy Warhol. Era capace di paragonare energia termica con evoluzione e creatività. I suoi materiali tipici erano rame, grasso o feltro e rappresentavano una figuratività eloquente e la complessità della vita umana ...

Elencare l'opera complessa di Beuys sarebbe troppo impegnativo per questa tesi, ma vorrei riassumere le tesi e gli eventi più significativi.

"Ognuno di noi è un artista" Questa frase è stata coniata in modo simile molto prima di Beuys da altri artisti (per esempio da Kurt Schwitters), ma è stato

Beuys a renderla talmente famosa che ora viene attribuita esclusivamente a egli. Per Joseph Beuys già il mero pensiero rappresentava un'azione plastica. Dato che, del resto, la configurazione di tutti gli ambiti della vita nonché della convivenza tra gli uomini doveva svolgersi in modo creativo, e creatività per Beuys significava l'essere artista, di conseguenza agli occhi suoi, ogni persona che pensava in modo creativo era un artista. Dice giustamente che ognuno ha delle capacità creative spesso nascoste e che ovunque possibile, vale la pena di coltivarle e incentivarle. Nella maggior parte delle professioni la creatività è richiesta e oggi più necessaria che mai. "Il termine Arte" secondo Beuys "va applicato semplicemente a tutti i lavori umani. Il principio della creatività è" ... dal suo punto di vista religioso..."identico al principio della risurrezione – la vecchia forma è inaridita e deve essere trasformata in una forma viva, pulsante, favorendo la vita, l'anima e lo spirito". Questo è (a grandi linee, ndr) il "concetto allargato dell'arte" (erweiterter Kunstbegriff), che Beuys considera la sua opera migliore. Per egli questa non è una teoria ma un principio fondamentale dell'essere, che cambia tutto. Il "concetto allargato dell'arte" conduce inesorabilmente a quello che Beuys chiama "la scultura sociale" (Soziale Plastik).

Esempio del lavoro "Crocifissione" (fig.75)

Si vede un'asse verticale che rappresenta la croce. Davanti c'è un'altra asse legata alla prima per mezzo

di cavi elettrici che rappresenta il Corpus. Sulla destra e sulla sinistra ci sono due bottiglie come quelle che si usavano una volta per le conserve di sangue per rappresentare Giovanni e Maria. Il sangue significa forza della vita mentre, al contrario, il legno nel centro è morto. Sulla destra c'è un ago appeso a un filo che ricorda il colpo di lancia. Al posto delle teste delle tre persone ci sono dei pezzi di giornale, una volta attaccato verticalmente e due volte appoggiato orizzontalmente sulle bottiglie. Su di essi è pitturato una croce rossa del colore del sangue seccato. La scritta sui pezzi di giornale, ove leggibile, mostra parole come "centrale", "libbra", "incremento effettivo", "fidanzamento", "colpa". La loro interpretazione è lasciata alla discrezione dell'osservatore. Tutto sommato è un oggetto fatto di spazzatura ricavata dalla nostra civilizzazione consumistica.

Karin von Maur scrive a proposito: "Così facendo, l'opera d'arte perde il suo carattere immanente e autonomo, diventando un "veicolo" permanente per idee e sensazioni che immagazzina e riflette."(11)

(Fonte n.11) Karin von Maur, in: Bastian, p.51

Ancora una volta vorrei citare Antje Oltmann riguardo gli obiettivi di Beuys come scultore:

Beuys dichiarava: "L'intenzione primaria del mio lavoro è creare una teoria plastica e definire il termine stesso

di "plastica". "Infatti distingue tra scultore e scultore plastico:

"Supponiamo che troviamo un sasso che proviene da un ghiacciaio, dove il ghiacciaio ha scavato una scanalatura; questo corrisponderebbe all'elemento scultoreo. Se invece trovo un osso, si direbbe che in fondo è formato di processi liquidi successivamente solidificati. Per cui si trovano nelle ossa delle formazioni ricurve contorte. Se, per esempio, versi del latte, vedi che si sta formando qualcosa che assomiglia a un osso; si vedono vortici tutti rigidi. Se fosse solido, sarebbe un pezzo di osso. Quindi tutto quello che fa parte della fisiologia umana e successivamente solidifica, è il risultato di un processo liquido. E' anche logico: embriologia ... mano a mano si indurisce partendo da un generale processo liquido, motorio , seguendo un principio fondamentale evolutivo che significa movimento. E fondamentalmente si distingue da un processo scultoreo. Lo scultore intaglia una materia solida, già esistente e poi procede geometricamente. Parte dalla forma del blocco e dice: questo è dietro, davanti, destra e sinistra. Quindi si orienta con l'aiuto delle direzioni o con la croce cubica e toglie una parte lì e una parte là ...".

Tale processo plastico, nel quale l'artista plasma un "liquido solidificato", è usato da Beuys in maniera universale: "Uomo, plastico, estetica, arte" sono in fondo equiparate secondo il principio evolutivo e

creativo. Il concetto di plastico vale dunque anche per i disegni di Beuys. Dice l'artista: "Vorrei sottolineare che il primo prodotto di creatività umana è il pensiero. E vorrei renderlo oggettivamente visibile agli uomini, evidenziare il suo processo evolutivo. Perciò dico: Pensare è già plastico. Il pensiero nato dalla creatività è già un'opera d'arte, un'opera plastica. Naturalmente per me i pensieri sono plastici. Eventualmente i pensieri possono avere effetti molto più forti di un'opera plastica che è solo un derivato e si è materializzato in un certo senso in quell'oggetto." Più volte Beuys caratterizzava i suoi disegni come "forme di pensieri" e quindi li classificava come opera plastica.(12)

(Fonte n.12) Antje Oltmann, Joseph Beuys pro e contro l'arte moderna, Ostfildern, 1994)

L'opera artistica di Beuys consiste in installazioni, oggetti, pitture e disegni. La scultura nel senso classico, a parte nei primi anni, non aveva quasi più alcun'importanza. Le sue cospicue opere grafiche vede Beuys come partiture intese come bozze preparatorie per i suoi lavori futuri. Facendo parte del movimento fluxus organizzava numerose azioni e performance. Tuttavia deve la sua grande fama prima di tutto all'utilizzo di materiali atipici. La reazione del pubblico spesso era caratterizzata da incomprensione, talvolta anche da odio. A partire dai primi anni 70 Beuys era un artista di fama internazionale e tra i più cari al mondo. Eppure si aprivano discussioni ardenti quando

un museo civico comprava una sua opera a prezzi esorbitanti. Quando nel 1980 la galleria Lenbach di Monaco pagava 270.000 Marchi per l'opera "zeige deine Wunde" (mostra la tua ferita) (fig.76), un oggetto consistente in bare da morto e grasso, si sentì una grande protesta nei media e nell'opinione pubblica. I commenti spaziavano tra "spreco di mezzi pubblici" e "rifiuti ingombranti più cari di tutti i tempi". Ancora decenni dopo la sua morte Beuys è sempre oggetto di fervide discussioni, anche nel modo dell'arte. Eppure ha influenzato la scultura come pochi altri. (fig.77-79)

II Hans Scheib (1949) (fig.80-84)

Hans Scheib è tra i più grandi scultori di legno del presente in Germania. Il suo stile rifiuta con coerenza qualsiasi corrente moderna, il suo messaggio è molto personale: *"Profondamente radicato nella tradizione della scultura lignea espressiva, Scheib è riuscito a ampliare questo concetto con le sue proprie possibilità e qualità. Ha arricchito la raffigurazione del corpo umano conferendole una mobilità e apertura spaziale finora sconosciute, liberandola dal vincolo della sua provenienza materiale, il tronco d'albero"*. Queste parole derivano dalla motivazione della giuria in occasione del conferimento di un premio

dell'Accademia delle belle Arti a Berlino nel 1995. A quei tempi (anni 70 e 80) nessun altro scultore professionista tra la Germania Est e Ovest lavorava con questo materiale. E Scheib prese i suoi punti di riferimento artistici dal passato remoto: le sculture egizi e romane, nonché gotiche del XVI sec. Solo anni più tardi scoprì le sculture lignee figurative di "Die Brücke", dato che le collezioni est-germaniche non contenevano nessuno di questi lavori. Dietro alle sue sculture lignee ci sono delle figure di bronzo graziose, nude, finemente lavorati, che finalmente ha potuto permettersi una volta arrivato all'ovest. Nella sua vita Scheib ha creato inoltre molti disegni, intagli e litografie degni di nota, e ha illustrato un testo satirico di Jaroslav Hasek con una serie di intagli cartacee.

"Non sapevo mai che cosa avrei fatto l'indomani", dice Scheib in un'intervista. "Quando sono arrivato nell'ovest, nessuno faceva dei lavori come me. Ho sempre fatto il passo nell'ignoto verso l'orizzonte blu".

La sua opera è fondata sulla tradizione di un linguaggio di forme espressive e di un modo di pensare vitalistico-scettico, che va compreso, nel suo caso, come arte dell'espressione di un atteggiamento artistico singolare, maturato per anni. Non la riproduzione è lo scopo della sua ricerca; Hans Scheib mette il focus sull'espressione, sulla natura interiore dei suoi temi. Le sue immagini di uomini e animali, le sue escursioni verso scenari letterari e storici lasciano intuire un linguaggio illustrativo differenziato. I

contenuti non sono soltanto una grandezza intellettuale, ma piuttosto motivo e punto di partenza per figure o gruppi di figure. I contenuti di Scheib rappresentano sempre una soluzione scultorea unica che può essere solo così e in nessun altro modo. I suoi lavori sono l'espressione artistica di circostanze estreme relativi all'amore, alla felicità, alla sofferenza oppure anche alla morte. Nella scultura Scheib non teme neanche l'eccesso di stati estremi psichici o fisici. Le sue opere si fanno notare. Spesso crea degli insiemi ingombranti e teatrali, alle volte anche delle figure introverse, strette in spazi angusti. Ma sempre sono toccanti sul piano emozionale. Chi conosce Hans Scheib, sa che l'aspetto primario dei suoi lavori non è mai l'estetica superficiale della bella apparenza. La sua opera riflette sempre la discussione fondamentale, legata alla forma della figura; i contenuti sono una reazione a sfide di storia contemporanea o di attualità. La sue figure rispecchiano la vitalità del presente ma hanno anche un carattere che va oltre il tempo. La scultura è sempre anche una forma di effetto che interferisce con la quotidianità, che prende posizione e influisce direttamente, attraverso la sua forte presenza fisica, l'osservatore. Secondo Scheib si tratta di una forma di sensibilizzazione della percezione, un invito non verbale volto all'osservatore di interessarsi dei suoi lavori, un offerta diretta alla percezione. I temi principali di Hans Scheib sono già da lungo tempo l'uomo e l'animale. La mimica espressiva, che spesso ricorda gli occhi spalancati e cerchiati di nero dei divi del film muto, e gesti esagerati producono un effetto

ironico, grottesco e eccentrico in maniera provocatoria. Contemporaneamente non trascura la componente sensuale e drammatica. Il linguaggio della forma realizzato in legno naturale viene rafforzato dalle cornici dei quadri parzialmente colorate di giallo acceso. In contrasto con ogni regola naturalistica Scheib usa il colore per accentuare dei dettagli come i capelli o i lineamenti. Questo carattere frammentario del colore riduce la certezza statuaria della figura che malgrado la sua magrezza estrema non risulta mai stilizzata ma dimostra una sorprendente esattezza anatomica. La superficie grezza, non trattata delle sue sculture di dimensioni sopranaturali è il sinonimo dell'anima ferita e calpestata dei suoi personaggi ritratti. Hans Scheib conosce bene gli uomini e non si lascia ingannare. Ha trovato il suo posto sicuro nel mondo dell'arte.

III. Thomas Schütte (1954) (fig.85)

Dal 1973 al 1981 Schütte studiò all'Accademia delle belle Arti a Düsseldorf da Fritz Schwegler e Gerhard Richter. Dimostrò grande versatilità nelle sue opere. Sia per quanto riguarda le tecniche adottate sia nella scelta delle forme, le sue opere si sottraggono largamente a qualsiasi categorizzazione. Schütte ha creato dei modelli di architettura, come le case

vacanza per terroristi (fig.86), oltre a incisioni ad acquaforte e sculture voluminose. La sua presentazione alla Biennale di Venezia nel 2005 rappresentava un apice della sua carriera, in quanto ricevette il premio per il miglior artista esposto. Verso la fine del 2007 un'opera di Schütte fu scelta per decorare il quarto pilastro di Trafalgar Square. Il lavoro con le mani, disegnare, pitturare con acquarelli, modellare, plasmare con creta e pasta modellabile, costruire con legno e altri materiali sono al centro delle sue attività artistiche. Dispone di un repertorio impressionante di temi e di forme espressive. Ricopre un ruolo di eccezione con la sua produttività e versatilità. I suoi lavori sono caratterizzati da infinite sperimentazioni con le più svariate tecniche e da una gioia immensa per il materiale. Dopo la sua passione per l'artigianato e l'umore – spesso macabro – tipicamente suo, sono soprattutto i temi socio critici a determinare l'opera di Schütte.

Sopra un fondamento cementizio contornata di pietra arenaria si erge, nella città di Münster, una colonna tornita in arenaria. Consiste in tre elementi: base, fusto, capitello. Sulla sommità si trova una gigantesca coppia di ciliegie di colore rosso acceso. In quanto al luogo della scultura dice l'artista: "Vorrei solo guarnire l'aspetto ottico di questa piazza con la mia colonna di ciliegie." (fig.87)

"Essendo l'allievo di un pittore che sapeva fare di tutto, non si poteva pitturare di più." T. Schurttte

Durante la progettazione e la realizzazione dei suoi primi lavori, i pensieri di Schütte vertevano intorno all'effetto e agli aspetti formali. Il suo interesse per le regole – e successivamente per precise istruzioni – è evidente nella descrizione dell'effetto voluto per le sue opere la cui osservazione, così scrisse, debba "rinfrescare", "tranquillizzare", "incoraggiare", ecc. (fig.88)

Schütte seguiva attentamente il suo sviluppo, ogni suo progetto era inteso come risposta a un problema dato, comprendendo tanto i parametri positivi quanto quelli negativi. Già nella primavera del 1980, ancora da studente, annotava nei suoi appunti che i suoi lavori potevano essere intesi come decorazione, restauro o rappresentazione. Li raggruppava in categorie come 'mobili', 'esposizione' o 'deposito di collezioni'. L'apice e il pilastro di questa fase creativa furono definiti da Thomas Schütte al contempo anche come falsificazione e inutilità. In un'intervista relativa al tema dello sviluppo del mercato dell'arte Schütte rispose come segue:

"A partire dagli anni 80 è diventato normale che non esista più una stampa indipendente per l'arte. Chi non fa pubblicità, non viene discusso. Le riviste d'arte si sono trasformate in giornali di moda. Chi non compra tutta la pagina, non viene discusso. Com'è possibile che ci siano incassi da milioni al giorno e non vengono spesi neanche 100 Euro per la critica, per il pensare? Perché non si fa questa cosa?

L'affare quotidiano però è un eterno mercato d'arte che gira senza sosta, anche per i giovani. Ma "pensare" si fa da qualche altra parte. Il boom dell'arte è iniziato esattamente in quegli anni in cui iniziò il boom dei media e cioè quasi precisamente vent'anni fa con l'arrivo delle TV private. Di conseguenza è nata la convinzione ideologica che "pensare" qui non serve. Gli intellettuali non servono, il mercato ha ragione. Questa convinzione ha raggiunto anche i giornali. Ma la discussione si svolge solo nel piccolo angolo. Il mondo della cultura si è diviso in un club lì e un club là. Anche il K21 è un club, il MOMA è un club. Tutti si coccolano nei loro angoli. Oltre a quello esiste zero impegno."

IV. Katharina Fritsch (nata 1956) (fig.89)

Katharina Fritsch è una delle artiste più richieste del presente. L'ex allieva di Fritz Schwegler deve la sua fama alle sculture di dimensioni naturali o soprannaturali ridotte alla forma essenziale e evidenziate con colorazioni monocromatiche. Le sue colorazioni hanno delle caratteristiche identificative, creano un suggerimento emozionale e hanno una funzione metaforica per determinate proprietà. In questo modo la scultura perde la sua individualità e acquisisce una sorta di caratteristica mercantile.

Spesso si ispira a immagini prese dal mondo del consumismo (negli anni 80) oppure raffigura allusioni a sogni e miti (anni 90). Ha fatto scalpore con il suo elefante gigantesco (fig.90), con i suoi topi ma anche con figure sacre come la Madonna gialla (fig.91) e S. Nicola viola (fig.92). Con le sue rappresentazioni Fritsch costruisce un legame storico fino ai giorni nostri, dove i diritti delle donne in alcuni paesi sono ancora brutalmente limitati dall'applicazione rigida di leggi arcaiche.

"[...] Si tratta di trovare la misura: trovare il punto nel senso concreto e astratto."K.Fritsch.

Benché le ricerche di Katharina Fritsch si concentrano nell'ambito popolare sono tutt'altro che "pop". Hanno una portata più ampia e approfondiscono i sintomi della moderna cultura di massa. Allo stesso tempo riflette il presente con tutto il suo potenziale di esperienze e immaginazioni. Quando utilizza denaro o pannelli luminosi di apparecchi elettrici nei suoi lavori, Fritsch li radica tanto nel passato biblico e nel mondo fiabesco di fiorini e ducati quanto nel condizionamento materiale dell'uomo tardo capitalistico. Sebbene istantaneamente possa sembrare comica la situazione sociale fondamentale, le opere di Fritsch hanno come obiettivo e come punto di partenza l'inquietudine. Insinuare il dubbio attraverso il riconoscimento visivo e la certezza ingannevole che ne risulta. Un riconoscimento di immagini (arcaiche) o di formule moderne ricche di "pathos", nelle quali Fritsch ha

inserito delle resistenze dinamiche. E senso dell'umore. Quest'artista esplora delle aree, sperimentando linguaggi, esperienze e impronte, che confrontano e mescolano aspetti personali con sovra personali.

Katharina Fritsch non nasconde che è delusa dagli uomini in genere.

"Non vogliono cambiare" dice. "Non vogliono confrontarsi con noi. Vogliono solo delle donne per farsi servire invece di cogliere la sfida per crescere insieme."

L'artista commenta le sue opere:

"La materialità scompare nei miei lavori e non è importante – invece è importante nel senso che deve creare proprio questo effetto del non materiale. A tale proposito dedico molta precisione alla lavorazione superficiale: la pittura, cioè il colore va scelto con cura. Spesso le mie sculture hanno una superficie opaca, in modo da impedire qualsiasi riflesso dell'ambiente, rafforzando così l'impressione di vedere qualcosa di inafferrabile."K.Fritsch

Katharina Fritsch fa un uso ricorrente di oggetti con una forte carica simbolica, come nell'opera "teschio con cilindro" (fig.93). Nell'iconografia delle nature morte vanitose del Barocco il teschio simbolizza la transitorietà della vita terrena. Assemblato sopra un

tavolino e coperto con il cilindro messo storto, rappresenta una scena grottesca. "Nelle sculture di Katharina Fritsch i simboli familiari vengono trasformate in conglomerati di simboli ingiudicabili e inafferrabili. La familiarità del mondo dei segni riconoscibili viene messa in dubbio radicalmente in quest'opera." (13)

(Fonte n.13) Prof. Josef Walch

Nella sua opera "Uomo e topo" (fig.94) Katharina Fritsch collega il realismo fenomenale con aspetti simbolici e inconsci. Sopra un dormiente è seduto un topo gigantesco statuario; una massa densa verticale pesa su un piano morbido orizzontale. Il nero del topo assorbe la luce e contrasta il bianco riflettente del letto in cui sta dormendo l'uomo. Fritsch unisce in quest'opera l'animalesco con l'umano e provoca dapprima una reazione di angoscia ma poi anche un sorriso, una serenità timorosa che copre la sensazione di orrore.

Nel suo tema "Il perturbante" (das Unheimliche) scritto nel 1919 Freud unisce la paura, cagionata da certi spazi o situazioni (e tramandata nei miti, nelle fiabe e nelle storie d'orrore), al ritorno del rimosso: i desideri sessuali, l'incesto, il trauma, l'essere testimone di violenze, il desiderio della morte.

Scegliendo il topo, Fritsch riporta a una fobia tipica e sintomatica per la repressione – la paura di roditori.

L'ingigantita misura del topo dimostra perfettamente la trasformazione ben nota di una piccola preoccupazione in qualcosa di mostruoso, un enorme peso psichico. Il lenzuolo bianco, fresco, morbido diventa una sorta di panno mortuario. Anche l'uomo è bianco. Il suo volto esprime due cose: l'immagine del sonno e una maschera mortuaria.

L'opera di Katharina Fritsch evidenzia un'ingannevole innocenza – "Mausi" (topino), come la chiama l'artista, si trasforma dall'incarnazione della graziosità in un gigantesco incubo contemporaneo.

V. Jonathan Meese (nato 1970) (fig.95)

La sua opera comprende, oltre alla pittura, sculture, installazioni, performance, collage, video art e lavori teatrali. I suoi temi prioritari sono personaggi della storia mondiale, antichi miti e leggende eroiche. Jonathan Meese vive e lavora a Berlino.

Dal 1998 Meese attira le attenzioni del mondo artistico con le sue installazioni, performance e azioni. Nel 1998, per la prima volta, in occasione della Biennale berlinese, Meese ha affrontato un vasto pubblico. Presentava l'installazione "Ahoi der Angst" (fig.96) (Saluto alla paura), un collage fotografico dedicato al

Marchese de Sade, che verrà considerato anche in futuro nell'opera di Meese. Nei suoi collage fotografici sono rappresentati uomini politici, attori e musicisti. Intanto gli spettatori possono scegliere se ascoltare la musica, leggere delle poesie o guardare il video "Caligola".

Grazie alla forte presenza mediatica sulla Biennale Berlese, l'opera di Meese è stata discussa, analizzata e commentata per la prima volta anche da un pubblico più vasto sia in Germania che all'estero. La rivista del settore "Art" denominava l'installazione "un labirinto delle sentimentalità". Anche lo scrittore Peter Richter si riferisce all'aspetto spaziale quando descrive l'opera con le seguenti parole: "Camera d'orrore tra porno, Charles Bronson e Slayer". Nel contesto di una forte presenza pubblica, Meese ha proclamato, in occasione di interviste e dichiarazioni, con mezzi scultorei artistici, una "Dittatura dell'arte".

"Quando parlo di "Dittatura dell'arte" intendo il più amorevole dominio di qualcosa come amore, umiltà e rispetto raccolti e culminando nel dominio dell'arte. L'onnipotenza dell'arte non significa il vizio della prepotenza dell'artista o le fantasie di potere dell'egoista realizzatosi nell'arte e del fanatico della realtà, ma intendo il potere dell'arte nel senso anti nostalgico e privo di alternative, cioè della cosa. E' l'arte a detenere il potere, non l'artista...."J.Meese

L'artista dai capelli lunghi e sguardo penetrante alla Rasputin è l'enfant terrible dell'arte tedesco. Figlio di buona famiglia, in fondo un tipo timido, a volte si dà selvaggio, a volte semplice, ma sempre la sua opera è radicale e provocatoria, a volte in modo aggressivo oppure prendendolo per un gioco, ma non badando mai alle convenzioni. Simpatizzando con l'Art Brut, si colloca al di fuori del suo tempo e allo stesso tempo è legato all'arte contemporaneo e non può negare l'eredità espressionista. La sua iconografia variopinta comprende tanto i dittatori quanto gli spiriti e le figure del Cristo.

In coerenza con il suo motto, che dice che bisogna fare ciò che non fa scuola, Meese non ha terminato gli studi, rifiuta premi, borse di studio e cattedre universitarie, ma già ora può vantarsi di una forte attività espositiva in gallerie d'arte di fama internazionale a Bielefeld, Francoforte, Colonia, Londra, Milano, Mönchengladbach, New York, S. Gallo, Vienna e Wolfsburg. Deve la sua fama alle sue installazioni che ricordano le camerette dei ragazzi, colme di pitture, disegni, fotografie, sculture e cassette luminose. Così fu alla Berlin Biennale 1998, dove partecipò con l'installazione "stanza del Marquis de Sade" oppure all'esposizione intitolata "l'ira del popolo / Guglielmo I-III" presentata nel Gennaio 2000 alla galleria d'arte Christian Nagel a Colonia e alle sue performance realizzate, per esempio, insieme all'artista statunitense Raymond Pettibon.

"Metabolismo totale" è secondo Jonathan Meese la forma più passionale di qualsiasi processo metabolico. Ed è proprio quello che pensa il radical progressivo di sé stesso e di tutti gli uomini. "L'uomo è semplicemente una bestietta che mangia e caca" dice Meese e conclude: " Tutti gli uomini sono uguali!" Quelli che cercano di sottrarsi a questa legge della natura vogliono a tutti i costi realizzare il proprio talento, distinguersi attraverso la loro creatività e sollevare a nuova legge tale minima differenza personale. Il fenomeno contemporaneo della creatività viene affrontato in maniera decisa da Meese con un attacco propagandistico consistente di oltre 380 collage e disegni accattivanti. Il metabolico non accusa, ma si ispira umilmente alla proclamazione dell'utopia più radicale di tutti i tempi: "la dittatura dell'arte".

Dott.ssa Barbara J. Scheuermann, laureata in arte e curatrice a Berlino scrive di Meese:

"Molto è codificato nell'opera dell'artista nato nel 1970 a Tokio. Chi si ritrova con un enorme punto interrogativo nella testa, non deve sentirsi solo – è proprio questo l'atteggiamento che Meese pretende dai suoi spettatori e da sé stesso. Infatti, in piena coerenza al suddetto, Meese ha fatto un discorso, in occasione dell'inaugurazione, con il titolo misterioso: "Da Isis c'è del caligoliano". E' quasi sottinteso che poi, nel discorso, Meese non ha parlato in particolare né di Isis né di Caligola. L'artista è lungi

dall'accontentare aspettative o categorizzazioni prestabilite. Quindi la contraddizione tra titolo e contenuto fa sempre parte del programma, le aspettative non si realizzano mai.

Certo, l'effetto sorpresa c'è solo per chi non conosce ancora Jonathan Meese. Per tutti gli altri, ciò che dice non è nuovo. Da anni ormai l'artista critica duramente le convenzioni, l'autoinganno, i meccanismi dell'impresa arte e il continuo bisogno di sapere tutto, e di avere una risposta per tutto. Alla domanda di uno dei numerosi osservatori, che cosa fosse l'arte secondo egli, Meese rispose congruamente: "Non lo so nemmeno io!" con voce disperata (quasi comica?). Probabilmente la disperazione si riferiva meno alla propria ignoranza che piuttosto all'inutilità della domanda. Naturalmente nessuno può sapere che cos'è l'arte! Questo atteggiamento è inteso come segno di umiltà, forse può essere letto anche come segno di rassegnazione di fronte al nostro presente sentito in modo tanto disparato, ma, in ogni caso, significa anche una grande libertà. Se sin dall'inizio è chiaro che non può esistere una risposta alla domanda dell'essere dell'arte, allora è inutile chiedersi, mentre si guarda un'opera d'arte, se quello che si vede è arte o no. Quindi l'atto dell'osservazione, il modo di vedere l'arte, ritorna nel fulcro dell'esperienza artistica."

Certo, l'arte di Jonathan Meese non è brava, nel senso di piacevole. Come pochi altri esponenti della cosiddetta generazione giovane rielabora i temi sociali

nelle sue opere. I suoi lavori possono confondere, spesso sono considerati addirittura provocatori. Il fatto che riesca a farlo con i mezzi della pittura convenzionale è già di per sé una curiosità.

Non è proprio nuova, sotto l'aspetto artistico, la pittura di Jonathan Meese – talvolta ci ricorda Georg Grosz, altre volte Immendorff. E' composta da un po' di collage e un po' di pittura figurativa impulsiva abbinata alla scrittura. Ma oggi può veramente essere nuova la pittura figurativa? Le immagini nella nostra mente non sono troppo imponenti per permettere l'osservazione imparziale dell'opera di un artista? Non stabiliamo subito un paragone e quindi una valutazione?

Nel caso di Jonathan Meese non potrebbero essere più contraddittorie le valutazioni: mentre alcuni lo celebrano come una figura di culto, altri lo rifiutano perché lo considerano del tutto sopravvalutato. Difficile rimanere indifferente di fronte a questo artista e non c'è da meravigliarsi che le sue opere si trovino nelle collezioni più importanti pubbliche e private. Sculture di Jonathan Meese (fig.97-99)

I. Michelangelo Pistoletto (nato 1933) (fig.100)

Pistoletto è il protagonista dell'Arte Povera. Utilizza tipicamente i "materiali poveri", che combina e riassume per formare nuove composizioni poetiche. Per esempio abbina degli stracci a Venere, alta cultura con banalità. Questo tipo di installazione vive grazie alle sue contraddizioni. L'artista si serve di oggetti comuni, di requisiti "banali" e meschini per i suoi lavori: L'installazione "Venere degli stracci" (fig.101) del 1967 è un chiaro segnale nella direzione di questa nuova "Arte Povera": la statua di Afrodite, una bellezza classica, posta al cospetto di un mucchio di vecchi indumenti multicolore. L'opera fu un grande successo: Pistoletto che aveva iniziato a lavorare sotto l'influenza americana della "Post-Pop-Art" e del realismo fotografico, ben presto fu elencato nei cataloghi dei galleristi e dei critici come maggior esponente della nuova corrente prevalentemente italiana dell'"Arte Povera". A causa degli disordini studenteschi nel 1968, Pistoletto ritirò la sua partecipazione alla Biennale di Venezia. Negli anni successivi si dedicò a idee concettuali che presentò sotto forma di un libro (L'uomo nero, 1970). Dal 1990 Pistoletto vive e lavora a Torino.

Il suo punto di partenza è l'io dell'artista. Nei primi anni 60 Pistoletto dipingeva l'autoritratto su una superficie riflettente, più tardi ricalcava una fotografia

per applicarla con la tecnica del collage e poi proseguì a stamparla, mediante un processo serigrafico di riproduzione. Infine perfezionava questa ricerca utilizzando come fondo delle lastre di acciaio inox lucidato a specchio. La trasformazione stilistica e tecnica andava a pari passo con l'espansione tematica: partendo dalla figura singola, continuò con rappresentazioni di coppie e situazioni per giungere infine a vere scenografie riflettenti la vita politica; da dimostrazioni pacifiste a ondate di migrazione. Argomenti che non hanno perso la loro attualità, anzi, come dimostra l'esempio del progetto "Mezzo Terra Mezzo Mare" (fig.102) che ricorda una versione caotica del "gioco delle seggioline" e che è stato presentato alla Triennale durante la fiera del mobile a Milano. 58 sedie sono state dipinte e raggruppate in modo da rappresentare il Mediterraneo con le rispettive zone costiere confinanti. Altre 190 sedie costituiscono il Baltico, il Mar Nero, il Mar Rosso, i Caraibi, e il Mar Cinese Meridionale – tutti compresi gli stati confinanti.

Il bisogno di percepire con i sensi il proprio ritratto e il desiderio di dare la massima oggettività alla sua figura (un fatto che comporta il continuo confronto con la propria immagine riflessa) dirigono l'interesse di Pistoletto presto verso tecniche che siano in grado di evidenziare plasticamente lo spazio circostante riflettente il soggetto: nascono nel 1960/61 i primi dei suoi cosiddetti "quadri specchianti" (fig.103). Inizialmente sta sperimentando con fondi in oro e argento su cui applica dei ritratti in dimensione reale,

poi lavora con superfici nere verniciate trasparenti fino a diventare specchianti per giungere infine alle lastre di acciaio inox lucidate a specchio che rappresentano delle figure dipinte e al contempo riflettono la sala espositiva. Solo dopo il 1973 impiega anche la tecnica della riproduzione serigrafica dell'immagine fotografica che crea l'illusione di trovarsi di fronte a figure reali che condividono la sala con l'osservatore: *"La tela stessa divenne uno specchio e riconobbi che al posto del fondo dipinto apparve il mondo vivo. Nel quadro vidi dietro la mia figura la parete della stanza in cui ero e chiunque altro poté vedersi in questa stanza di specchi. Capì che a questo riflesso perfetto dovetti abbinare una rappresentazione il più oggettiva possibile e trovai tale qualità nella fotografia."*

(Pistoletto, in: Catalogo dell'esposizione, Milano 1984)

La "concettualità" dell'arte dichiarato da Pistoletto lo fa diventare un importante innovatore del gruppo d'artisti creatosi intorno all'Arte Povera che nel 1967 viene rappresentato alle esposizioni e ai manifesti dal critico d'arte Germano Celant con grande slancio. Soprattutto il materiale artistico e l'intrinseca continuamente necessaria sperimentabilità dell'arte occupano Pistoletto e gli altri artisti di quel gruppo. Prioritari sono il distacco dalle interpretazioni tradizionali iconografiche e dai condizionamenti generali istituzionali; la vicinanza alla vita quotidiana e allo stesso tempo l'alienazione distanziata delle abitudini sono le massime importanti per il

superamento di concetti d'arte a reparti stagni. Il fatto che nel 1967, con la divulgazione del manifesto alla Collaborazione Creativa, Pistoletto apre il suo studio ad altri artisti e che dal 1968 al 1970 dà vita allo Zoo, un gruppo di artisti che compiono performance in tutta Europa estendendo l'arte visiva al teatro, alla musica e alla danza, ne fanno un artista completo ed evidenziano il pathos rivoluzionario delle sue esternazioni artistiche. Con le sue opere in plexiglas riesce ulteriormente a rendere viva la sala espositiva. Per esempio: le fotografie di due rampe di scale applicate su lastre di plexiglas generano un effetto reale e coinvolgono anche lo spazio circostante altrimenti non percepito dallo spettatore (*Scala doppia appoggiata al muro*, 1964) (fig.104). Con la serie *Le Stanze* realizzata tra il 1975 e '76 Pistoletto porta lo spettatore nell'infinità della ripetizione di forme spaziali, nei Continenti di Tempo, che sono solamente un prodotto della percezione.

Contemporaneamente ai quadri specchianti Pistoletto si interessa molto al concetto dell'oggetto artistico trattando in numerose opere le possibili forme di estraneazione dei suoi oggetti. I cosiddetti Oggetti in Meno (fig.105), a cui l'artista dedica lunghe spiegazioni teoriche, sono oggetti comuni e oggetti d'arte raccolti da Pistoletto fin dal 1965 e esposti per la prima volta nel 1966. Gli Oggetti in Meno sono di provenienza varia e l'artista sottolinea che la scelta dei loro materiali è completamente facoltativa (per esempio: la madonnina di legno, il telaio di un letto,

una vasca da bagno, opere in plexiglass, ecc.): I miei lavori non vogliono essere la costruzione di nuove idee e nemmeno degli oggetti imposti, né da me né da altri, ma sono degli oggetti attraverso i quali mi libero – non sono costruzioni ma liberazioni.

"Io non li considero degli oggetti aggiunti, ma Oggetti in Meno, e intendo dire che comportano un'esperienza percettiva che è stata emarginata definitivamente nel mondo esterno."

(Pistoletto, in: Ders.: Oggetti in Meno)

Nel corso degli anni Novanta, con Progetto Arte e con la creazione a Biella di Cittadellarte-Fondazione Pistoletto e dell'Università delle Idee, mette l'arte in relazione attiva con i diversi ambiti del tessuto sociale al fine di ispirare e produrre una trasformazione responsabile della società.

II. Arnaldo Pomodoro (nato 1926) (fig. 106)

Arnaldo Pomodoro è diventato famoso con le sue sculture in bronzo di forme geometriche (sfere, piramidi, con, cilindri) con superficie tirate a lucido e strani interni dominati dal concetto dello spazio negativo. Alcune delle sue opere dalla serie delle sfere

si trovano per esempio nel Vaticano, nel piazzale delle Nazioni Unite a New York, al Ministero degli Esteri a Roma, di fronte al Trinity College dell'Università di Dublino. La Fondazione Arnaldo Pomodoro, nata su iniziativa dello stesso artista, espone anche le opere di molti altri artisti. In un'intervista relativa al suo concetto di arte, Pomodoro spiega:

"Ripeto qui un pensiero che ho più volte detto e scritto: oggi penso che le mie sculture siano cristalli, o nuclei, oppure occhi o fuochi, per la frontiera e per il viaggio, per la complessità, per l'immaginario."A.Pom.

Le sue opere riflettono sia la sua maestria come orafo sia il suo interesse per l'era tecnologica. Oltre all'argento, il ferro, il legno, il cemento e l'oro, l'artista lavora soprattutto con il bronzo. Negli anni sessanta sviluppa il suo linguaggio di forme astratte che comprende sfere e dischi, ma anche colonne, coni e parallelepipedi. Queste forme di corpi geometriche sono squarciate e svelano le loro "viscere racchiuse" all'osservatore. Dopo il 1970 Pomodoro si dedica anche alla grafica. Oltre alle sue opere scultoree, Pomodoro crea anche molte scenografie per il teatro in Italia. Nel 1954 i due fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro, insieme a Giorgio Perfetti, danno vita al gruppo *3P*. Dopo il 1955 i fratelli Pomodoro, Piero Dorazio, Gastone Novelli, Giulio Turcato, Tancredi, Achille Perilli e Lucio Fontana formano il gruppo artistico *Continuità*. Nel 1954 Pomodoro ha la prima personale nella Galleria Numero di Firenze. Nel 1959 partecipa alla

Documenta 2 a Kassel. Nel 1960 fa il primo viaggio negli Stati Uniti. Tra gli anni 1966 e 1968 insegna all'Università di Stanford e alla Berkeley University in California negli Stati Uniti. Dal 1980 al 1984 insegna nel dipartimento d'arte del Mills College in Oakland. Nel 1995 dà vita alla Fondazione Arnaldo Pomodoro a Milano. La fondazione non è solo centro di documentazione e di studio dell'opera di Pomodoro, ma in generale della scultura contemporanea e si propone di promuovere soprattutto artisti giovani, essendo anche luogo di esposizione.

Lo studioso d'arte Heinemann scrive di Pomodoro:

Le grandi sculture di Pomodoro si trovano nelle piazze principali e nei musei più prestigiosi del mondo. L'artista è tra i più noti scultori italiani del presente e insignito di importanti premi e titoli. Ma la sua posizione non è indiscussa; c'è chi discrimina la sua ampia produzione come "ripetitiva" o addirittura "decorativa". Per la sua crescita artistica erano importanti le sue attività di orafo, di artigiano artistico e di scenografo. Gli hanno permesso il confronto con altri artisti e con altre correnti stilistiche. Il lavoro artigianale gli dava preziosi impulsi per la formazione del suo repertorio stilistico personale. Sono tipici per Arnaldo Pomodoro i basso rilievi ottenuti mediante la tecnica dell'"osso di seppia", che dapprima hanno l'effetto dei gioielli sul velluto, ma poi si trasformano, influenzati dallo stile simbolico di Paul Klee, in descrizioni dei paesaggi interni o in rappresentazioni di

figure e macchine. All'inizio degli anni sessanta nascono Piccole Sculture, uniche, spontanee e basate sull'espressività del materiale che per forma, concezione e intimità sono esemplari per l'arte plastica informale. Con essi Pomodoro dà un contributo importante alla scultura informale, ma dai critici e dagli artisti è stato poco valutato. Anche mediante la tecnica di rilievo in negativo come nell'esempio della Colonna del Viaggiatore (fig.107) crea una tessitura ritmica con forti elementi informali che inizialmente si appoggiano a opere contemporanee, ma nei decenni successivi subiscono delle modifiche stilistiche caratterizzati dalla crescente accentuazione delle forme geometriche. Saranno determinanti fino al presente per la sua arte plastica sferica. Sono costituiti da un grande intreccio di forme e linee geometriche come per esempio nelle sculture a forma di quadrone o di colonna come la Grande Sfera a Roma del 1966/67 (fig.108) o coprono l'intera superficie come nell'opera più recente quale la Sfera di San Leo (fig.109) a Milano.(14)

(Fonte n.14) Hanneke Heinemann, Arnaldo Pomodoro – Das Plastische Werk, 2009

Che cosa dice Arnaldo Pomodoro della sua opera „Sfera di San Leo“:

„La "Sfera di San Leo" è molto diversa dalle mie sfere precedenti. Dopo tanti interventi su questa forma non mi restava che ritornare all'inizio: pensando al

Medioevo – la rocca di San Leo risale a quell'epoca – ho segnato la superficie della sfera con frecce, denti, tiranti, come memoria di un antico ordigno bellico. Non c'è più il contrasto tra la superficie splendente e liscia e il suo interno divorato da impronte e segni. Sembra che l'erosione abbia raggiunto anche l'esterno, con una presenza minacciosa ma dinamica, perché all'interno c'è un'altra sfera più piccola, pulita e intatta, che tenta di emergere "comunicando all'insieme – come dice Jacqueline Risset – un'idea di nascita e di rinnovamento che sembra contraddire la catastrofe."

III. Maurizio Cattelan (nato 1960) (fig.110)

Cattelan usa nelle sue opere spesso delle figure che sembrano vive e crea con esse delle performance provocatorie, controverse e a volte burlesche. Le installazioni più significanti sono *La Nona Ora* (fig.111) che rappresenta Papa Giovanni Paolo II abbattuto a terra, colpito da un meteorite. Nel 2001 creò l'installazione che rappresenta Adolf Hitler inginocchiato (fig.112)

Negli anni Novanta riscosse successo internazionale con le sue opere poliedriche che irrompono in maniera scherzosa con il sistema dei valori. Fondamentalmente

appartengono alla categoria delle azioni e, in modo provocatorio, si prendono gioco dell'arte. Dietro la facciata del furbacchione con la sua ironia radicale si nasconde un artista di una profonda moralità, che non si ferma neanche davanti alla propria vanità, e che conduce la grande tradizione italiana dell'arte nella contemporaneità, sia nell' eleganza formale, sia nell'angoscia mortale tipicamente cattolica. Ammette apertamente di rubare idee di altri artisti e fa realizzare i disegni delle sue sculture da artigiani che lo sanno fare molto meglio di lui stesso. Ognuno può scegliere per conto proprio quale dei suoi racconti corrisponde veramente alla realtà.

A Milano, città della moda, Cattelan ha lasciato un segno; la scultura di un gigantesco dito medio teso eretta in Piazza Affari. In concomitanza con la Settimana della Moda, la scultura rimarrà lì esattamente di fronte alla Borsa di Milano per 10 giorni. I politici erano sdegnati ma non potevano impedire il dito medio. L'opera realizzata in puro marmo di Carrara raggiunge un'altezza complessiva di 11 m, compreso il basamento. In un primo tempo avrebbe dovuto chiamarsi 'omnia munda mundis' che significa 'per i poveri del mondo, tutte le cose sono povere'. Ma Cattelan cambia idea e la intitola molto più semplicemente L.O.V.E. (fig.113). Con questo nome non intende affatto trasmettere un messaggio preciso. Nella conferenza stampa dichiara: "Ufficialmente l'opera si chiama L.O.V.E., quindi si riferisce anche all'amore, ma chiunque è libero di

leggere tra le righe e trarne il messaggio che ritiene opportuno. Attualmente la scultura fa parte di un'esposizione personale di Cattelan a Palazzo Reale a Milano costituita da sole tre opere sotto il titolo 'Against Ideology'. In questa occasione Cattelan si è dimostrato anche generoso: ha offerto il dito medio in dono alla città di Milano ma i signori della politica non hanno tanto senso d'umore e l'hanno rifiutato.

La maggior parte delle sculture di Cattelan non sono installazioni complicate. Estraendo la figura o l'oggetto dal contesto abituale, lo ambienta in una situazione diversa. Tutto qui – ma con tanto effetto! All'istante ci troviamo di fronte a una storia, a un enigma, a un'enorme provocazione. Importante è che se ne può ridere!

E' la banalissima realtà che offre un'infinità di idee all'artista. L'ispirazione per un'opera può nascere e prendere forma nel giro di un minuto. Il vero lavoro, l'esecuzione delle forme è delegato ad altri. Cattelan dice: "Veramente io non faccio nulla, a parte mangiare – in questo caso mangio immagini e informazioni. Tutto è un processo di digestione, solo che non so che cosa digerisco." Tuttavia Cattelan è riuscito, a modo suo, a scalare il vertice del mercato dell'arte internazionale.

Diversamente da altri artisti contemporanei, Cattelan ci permette di vedere le sue opere con i nostri occhi. Possiamo confrontarci con i suoi oggetti senza dover

consultare gli esperti oppure il catalogo espositivo. L'artista afferma che neanche lui sa che cosa significano le sue opere. Fantastico. Quindi possiamo inventare noi delle teorie e interpretazioni.

Durante un'intervista dice:

"Alcuni dei miei lavori li guarderei all'infinito. Anche dopo 15 anni mi affasciano sempre. (...) Mi piacciono le opere che ti fanno impazzire e non ti danno nessuna soluzione." M. Cattelan

Cattelan non si è mai soffermato su piccole gesta. Infatti, lo spazio espositivo ristrettissimo, che Cattelan allestì con i suoi amici curatori Ali Subotnick e Massimiliano Gioni a Chelsea, era piccolo solo nella superficie. Tanto più grande era invece la sua strategia sovversiva-affermativa di mettere in questione il mercato dell'arte usandone i suoi mezzi propri parassitari. Pur tuttavia servendosi di uno stile tagliente come una lama sottile, se si pensa ai manichini scherzosi ma cattivelli che resero famoso Cattelan, oppure alle situazioni surreali che ha impresso nelle nostre memorie con la scultura "untitled" (fig.114) per esempio, dove l'artista, da un buco nel pavimento, ci guarda con aria birbante. Cattelan usa oggetti reali, presenti e quindi comprensibili a chiunque, ma li ambienta in una posizione irrealistica per evidenziare l'irrealità della nostra realtà. L'irrealità della nostra realtà – questa è la sua sfida artistica, questo è il segreto del suo successo:

Cattelan non muorirà mai perché politicamente agisce in modo corretto, solo che i bigotti e i "perbeni" non lo vogliono capire.

"Non posso muoio per il solo motivo che, insieme alla collega Beecroft, sono l'unico in Italia che ha creato qualcosa di permanente." M.Catellan

A Cattelan non manca l'autostima. Non gliene importa cosa pensano di lui e si diverte tantissimo perché si sorprende ogni volta che i provocati ci caschino sempre alle sue provocazioni. Questa è la prova della loro stupidità e bigotteria secondo Cattelan. Si diverte anche perché un'opera scherzosa come "Bidibidobidiboo" possa creare tanto scalpore. Si vede uno scoiattolo gigantesco che si è suicidato con una pistola in una cucina. Patrizia Sandretto Rebaudengo di Torino, una delle maggiori collezioniste in Italia, ha acquistato quest'opera d'arte:

"Alcuni pensano che la cucina sia un ricordo di Cattelan della sua infanzia. Chi sa quanto ci abbia sofferto se ha installato il suicidio dell'animale in una cucina. Ci sono anche delle stoviglie sporche. I suoi lavori sembrano scherzosi, ma hanno una forte componente malinconica, che mi piace molto. Danno spessore ai suoi lavori."

Con aria malinconica si presenta certamente anche la morte di Cattelan, messo in scena da lui stesso, con tanto di video del funerale e della sepoltura. Come già

detto – e il maestro lo ripete sempre – Cattelan non muorerà mai. I suoi avversari nella Chiesa e nella Società dovranno sopportarlo ancora per molto.

IV. Fabio Viale (nato 1975) (fig.115)

L'artista torinese Fabio Viale utilizza un materiale tradizionale per le sue sculture contemporanee: il marmo. Pneumatici neri (fig.116) sono congiunti all'infinito, verosimilmente gommosi. Un teschio e la Mona Lisa che sembrano di polistirolo (fig.117). I classici torsi sono ricoperti di tatuaggi. Ma la sorpresa più grande è la sua barca marmorea, liscia, sgusciante e funzionante (fig.118).

Viale crea delle copie autentiche marmoree di oggetti quotidiani.

L'Italiano gioca con le aspettative dell'osservatore e con le regole dell'arte. Quelli che conoscono la lavorazione marmorea sanno che è un materiale di non facile lavorazione che richiede grande concentrazione fisica e spirituale da parte dell'artista, a partire dal primo momento fino alla completa realizzazione dell'opera. Nonostante le difficoltà Viale riesce a privare il materiale delle sue caratteristiche e sostituirle con altre, in modo che ogni scultura di

marmo ci ricorda determinate superficie conosciute. Il realismo creato in questo modo è molto vicino all'originale.

Per concludere vorrei sottolineare lo straordinario e quasi meditativo modo di lavorare di Fabio Viale. Con sorprendente pazienza e maestria estrapola gli oggetti comuni dal loro contesto conferendogli nuove "direzioni", riguardo al modo di osservazione che solitamente subiscono.

3.1 Integrazioni ?

Integrazione (s.f. dal lat. integrare, rendere completo...mediante l'aggiunta di elementi complementari)

"L'integrazione presuppone un apertura reciproca dei migranti e della società ricevente. In mancanza di tali processi di apertura da parte di entrambi le parti, l'integrazione sui vari livelli non può procedere indisturbatamente. Di conseguenza la società della maggioranza e gli immigrati devono confrontarsi, incontrarsi e promuovere una base di comunicazione comune che sia fondata sui pilastri della nostra costituzione."

L'immigrazione, che di solito precede all'integrazione, è riconducibile a vari motivi: fuga, trauma, sopravvivenza, problematica, opportunità, trasformazione, o cambiamento possono esserne la causa. Certo è che la rispettiva forma dipende dalla situazione individuale della persona e dal grado di apertura della società. L'integrazione è un processo dinamico che può essere vissuto come una scelta o come una necessità. Ciascuno decide per il proprio conto se vivere in una società parallela o integrato.

Quando approdiamo in un altro paese, viviamo un processo complesso non solo di inevitabile adattamento ma anche di identità personale. Ci domandiamo perché siamo come siamo, impariamo a conoscere i limiti e i confini del nostro grande potenziale, e una lingua, una cultura e la vita in una società che è diversa da quella in cui siamo cresciuti. E in conclusione scopriamo soprattutto che siamo diversi. A volte ci infastidisce questa scoperta, a volte causa resistenza, ci fa paura e ci impedisce di guardarci intorno. Ci nascondiamo dietro le nostre paure e fuggiamo nei valori con cui ci identifichiamo meglio.

Laurent Guyulot, uno scultore amico francese che lavora in Italia da 10 anni, dice relativo alla domanda di integrazione, provenienza e lingua:

"La lingua francese è quella della diplomazia, tanto per la ricchezza del suo vocabolario che per la moltitudine

di toni che offre per dare più esattezza nell'espressione di idee. Influisce nella mia arte, nel mio modo di fare e di vivere.

L'educazione francese mi porta ancora oggi a pensare e fare le cose bene, accuratamente, con precisione e sensibilità. Ma non è che ci riesco sempre! Come i francesi, sono riservato. Infatti, credo che la famosa riservatezza dei francesi venga da una costante rimessa in questione di se stesso nel confronto dell'altro – degli altri. E' forse per quel motivo che i francesi nel loro portamento distaccato sembrano così fieri. Pur tanto, è soltanto una volontà di dare il meglio di se stesso alla comunità.

Questo mi rallenta in tutti i miei progetti. Ogni cosa deve essere fatta nella sua perfezione prima di essere presentata.

Un altro aspetto dell'influenza francese è di non accettare di essere uno qualunque. Chiaramente, essere in armonia con l'umanità non vuole dire – per niente- essere una pecora nel greggio. Ad esempio, non penso nemmeno a una giornata di riposo in mezzo al mondo assopito della domenica. Anzi, è il mio giorno preferito per stare in cava a scolpire. Ed è così bello vedere gli altri lavorare poi !

Insomma, volevo dire che se la libertà è il desiderio di tutti, il francese tiene proprio alla sua indipendenza fisica, mentale e spirituale .

In questo mi rifiuto categoricamente a chiudere le mie sculture in uno stile espressivo definito . Mi piace fare forme vive, espressive, ogni volta curate il più possibile purché riflettano esattamente l'emozione sentita.

In Francia ho frequentato parecchie associazioni artistiche, artisti dello spettacolo, artigiani popolari, gente del circo, musicisti e così sento ancora come una delle cose più belle di questo mondo è la sua diversità . E così sia anche della mia arte, piena di colori !

Per essere diplomato, bisogna anche essere poeta, almeno un po'. E ancora dopo più di dieci anni in Italia e in altri paesi, la mia delicatezza è sempre francese ..."

Di seguito riporto i pensieri di amici scultori che ho conosciuto in Italia e che descrivono l'influenza delle loro origini sul loro lavoro. Ho coinvolto due artisti italiani e due artisti tedeschi che vivono in Italia. Gennaro Angelini, un pittore e scultore napoletano, Bettino Francini, artista e presidente dell'A.E.I.S.M. (un'organizzazione mondiale di scultori) di Valdarno, Frank Breidenbruch di Wuppertal che vive e lavora a Carrara da oltre 20 anni e lo scultore tedesco Ulrich Johannes Müller, docente universitaria in Napoli per scultura e dando un ottimo esempio di integrazione.

Ciascuno di essi spiegherà con parole proprie i suoi pensieri riguardo le sue origini e il proprio lavoro. Successivamente commenterò questi pensieri.

Dapprima darò una breve presentazione degli artisti:

Gennaro Angelino (fig.119) nato in provincia di Napoli il 10 maggio 1959, fin da piccolo esprime la passione per la scultura trasmessagli dal padre, scultore di marmo. Dopo aver completato gli studi artistici, frequentando il corso di pittura all'Accademia di Napoli comprende il percorso da intraprendere. Nasce così la passione per la ceramica. All'inizio giocando con i colori e con la loro imponderabilità di fusione, dopo variando la forma, fonde le due cose. Ha partecipato a varie manifestazioni artistiche dal 1978 a oggi. Attualmente vive e lavora a Caiazzo dove, insieme alla figlia, si occupa attivamente di ceramica d'arte contemporanea e antica, opere scultoree e pittoriche, conservazione e restauro di manufatti d'arte. Opera>(fig.120)

Gennaro Angelino :

"Ognuno di noi ha la sua caverna, i suoi scheletri nell'armadio e io li tiro fuori facendo arte. La motivazione di base è un dolore vissuto. È una risposta, una maturazione, amplificare la morte rendendola oggettiva, un tema che riguarda tutti gli

esseri umani. Sono ispirato dalla scultura di Giacometti, la poesia di Sartre; far prevalere l'essere sull'avere. Quello che c'è dentro di noi non è estetico, non appare, ciò che mi interessa è il concetto delle cose. L'happening, il Carpe Diem, è il mio modo di agire nel fare arte.Cogliere l'attimo è un input che mi fa partire. Nella nostra epoca disumana, cibernetica, virtuale, tutto ti passa vicino, ma tu non osservi. Rallentare, cercando di osservare con più acutezza ciò che ci accade intorno, osservare col cuore, porsi delle domande, questo è il mio messaggio. Basare la vita sulla semplicità e sulla sintesi che utilizziamo nella vita quotidiana. C'è una sequenza nelle mie opere : un accadimento, una continuazione, una risalita (emersione). Avviene una trasformazione nel mio percorso pittorico, attraverso l'uso di varie materie come la pittura ad olio, si spazia fino ad arrivare al piombo, una sorta di alchimia."

Per Stefanie:

"Credo sia ineluttabile per un artista non subire tale influenza, per alcuni aspetti rappresenta la sua spina dorsale. Altrettanto importante è la contaminazione che subisce durante gli anni.

Per quanto mi riguarda tale influenza ed origine hanno segnato in modo tangibile il mio fare artistico e partendo da una piccola precisazione riguardo alla mia origine, da un lato una origine di appartenenza geo-sociale, di uomo del sud, di una regione che un tempo

era chiamata Campania Felix (nata sotto l'impero romano partendo da Capua fino ad arrivare alle pendici ed oltre il Vesuvio) un mondo rurale che è percepibile nelle mie opere, dall'altro lato è da intendere l'origine come inizio di formazione artistica, qui è stata determinante la bottega di mio padre, e di mio nonno. Mio padre , autodidatta scultore in marmo classicista puro , innamorato dei marmi di Michelangelo, mi ha trasmesso l'amore per il mondo antico e la conoscenza delle forme e dell'estetica ,mio nonno falegname ebanista mi ha insegnato a sentire e vedere il legno come una materia viva. Ritornando alla lingua l'influenza subita è stata minima e più sul versante dialettale, in quanto più colorito, più sintetico e descrittivo, quasi non mi appartenesse la lingua italiana, che come scopo aveva quello di unificare il linguaggio e semplificarlo nella scrittura. (i primi esempi di scrittura e linguaggio si hanno con S. Francesco d'Assisi) La cadenza dialettale ha comunque molte sovrapposizioni e contaminazioni di altri popoli dominati o dominanti, quindi esiste inevitabilmente un miscuglio di linguaggi che traspaiono nel mio modo di fare arte, ciò mi permette di spaziare a tutto campo senza crearmi un problema di ceppo di appartenenza, che per me rappresenta un limite. In questo mondo globale, che crea continuamente scissioni ed erosione di appartenenza, secondo il mio modesto parere l'influenza della madrelingua non ha una funzione determinante per l'artista, anzi credo che nel mondo contemporaneo dell'arte ci si debba un po' epurare dalle influenze che la stessa madrelingua può

generare. La plasticità delle forme che nascono dalla mia creatività sono frutto di una influenza non locale ma oserei dire universale, segnata da una serie di contaminazioni storiche e che hanno come poetica di base "l'essere", il mio è un lavoro continuo sull'esistenza dell'uomo e della sua funzione in questo pianeta, il mio è un lavoro legato alla terra, madre di tutto e generatrice di vita. Leggendo le varie stratificazioni della terra si leggono le varie sovrapposizioni di popoli, il loro pensiero la loro cultura, la loro fine o addirittura estinzione. Infatti con molta umiltà oserei dire che il mio fare artistico assume anche un carattere antropologico. La meta che con tenacia e semplicità tento di raggiungere è quella sintesi semantica che possedevano i primitivi, dove la semplicità del segno o del volume non necessitava di quella scorza barocca che ogni artista (occidentale) si porta un po' addosso e che inevitabilmente di tanto in tanto prende il sopravvento. Concludo col dire (questo è il mio pensiero...) che attraverso la conoscenza del passato, dalla lettura ed interpretazione dei segni lasciati, dalle tracce, si può tendere al raggiungimento della propria contemporaneità."

Gennaro Angelino

Commento:

Gennaro è una persona riflessiva e molto legata alla natura. Nel corso degli anni, con la sua crescita artistica, ha cercato di ridurre all'essenziale, agli elementi di maggior importanza, il suo linguaggio formale.

Bettino Francini (fig.121) nasce Il 12 Maggio 1948 a Montevarchi(Arezzo).

Dopo aver frequentato le scuole dell'obbligo collabora con il padre nell'officina di carpenteria metallica. Si mette in proprio, ampliando l'attività del padre ed integrando oltre al ferro la lavorazione dell'alluminio, rame, acciaio, ottone ecc...

Realizza, soprattutto all'estero, tante sculture monumentali che sono permanentemente installate in aree urbane. Partecipa a vari simposi internazionali di scultura in diverse aree del mondo, lavora con molti tipi di materiali (ferro, acciaio inox, legno, marmo, pietra, neve pressata, sabbia). Ha fondato due gruppi teatrali "I Replicanti" e "La Zattera" portando in scena in Italia e in Europa (in teatri, festival, discoteche, rassegne d'Arte Contemporanea) performance di teatro d'avanguardia, centrate su musiche sperimentali dal vivo, movimento corporeo, imponenti elementi di scenografia gonfiabili e gru elettromeccaniche semoventi interattive con il

pubblico.

Progetta e realizza interventi scenografici in locali pubblici e locali privati in Italia e all'estero. Gli interventi hanno spesso previsto le ristrutturazioni o l'allestimento di ampi spazi attraverso la creazione di ambientazioni con elementi architettonici, sculture e dipinti a tema. Viaggia frequentemente in Europa, America e Asia per realizzare nuovi progetti di arte. Opera> (fig.122)

Per Stefanie:

"Tutti sappiamo che un essere umano è condizionato dalla sua condizione ed estrazione culturale... Il luogo, le circostanze, le presenze vicine, le scelte e i propri desideri....convergono in una serie di vicissitudini che determinano tutto un divenire di azioni e reazioni... non di meno la continua "evoluzione...?" della nostra società... in particolar modo l'informazione e educazione... svolgono, per noi artisti, un fattore molto ispirante sulla nostra condizione di fantasia e creatività....

Dovendosi riferire agli ARTISTI e più specificatamente agli SCULTORI... (di cui anch'io faccio parte...) cercherò di "quantificare..." quanto la nostra lingua di origine può influenzare il nostro lavoro tridimensionale....

La maggior parte delle così dette "forme" o "volumi" scultorei si manifestano nella mente dell'artista in

ragione della sua personale identità (unica e irripetibile...)

La gerarchia, la famiglia, il luogo dove si è formato, gli amici, il territorio dove si sviluppa, le scelte che ha fatto... sono la base dell'identità della persona, dalla quale sarà influenzato... e si manifesterà in tutto ciò, e non solo..., di cui andrà a creare... Ovviamente questa globalizzazione e "progresso...?" piena d'informazioni e coinvolgimenti, si manifesta in tutti i settori della nostra vita espressiva... ed anche l'artista ne viene coinvolto, per questo spesso ci troviamo a realizzare opere similari anche se pensate da artisti di altre estrazioni e paesi diversi.

La nostra realtà "contemporanea", tramite le infinite possibilità divulgative...e di spostamento territoriale.. ci coinvolgono in un pensiero globale e spesso molto comune.... ancora di più in quegli artisti che si applicano con una volontà espressiva per un sentito globale e futuribile...Il LINGUAGGIO... per quanto si stia sempre più modificando, mantiene ancora un'identità personale in cui l'artista preferisce sentirsi riconosciuto...Quanto... questo LINGUAGGIO... possa incidere nella modellazione scultoria... è piuttosto difficile quantificarlo....?!

Io direi così...

Il pensiero creativo si formula tramite un sentimento o emozione... trasferendosi, poi, in "parola e opera

descrittiva..." e qui si può valutare quanto la "parola" e il "pensiero" poetico che ne deriva... possano essere rappresentati nell'opera...+/- dando significato alla volontà espressiva dell'artista...Il valore dell'influenza descrittiva dell'opera, ci fa comprendere quanto.... l'artista è riuscito a trasferire, attraverso il linguaggio descrittivo/espressivo, LA SUA VOLONTÀ...creativa.....In sintesi: L'amore per l'arte e la conoscenza tramite la parola e il pensiero creativo... sono i due principali elementi di sviluppo per un risultato espressivo...."

Bettino FRANCINI

Commento:

Bettino è una persona molto allegra e vivace che da anni viaggia in tutto il mondo per realizzare le sue sculture e progetti d'arte. Varie volte ho collaborato con lui e l'ho conosciuto come un artista molto creativo. A mio avviso le sue radici e il suo senso estetico basano proprio sullo stile e sullo stile di vita italiano.

Frank Breidenbruch, nato il 31.12.1963 (fig.123) a Wuppertal in Germania. E' un artista nel senso classico dell'arte moderna: gli piace filosofare sulle prime e le ultime ragioni della nostra esistenza e importa i suoi pensieri nell'opera, oppure segue le sue ispirazioni che

già durante il processo creativo vengono basate su un fondamento teorico. La creazione e la riflessione sono strettamente collegate. Ha un'idea precisa dell'aspetto del suo lavoro sia in fase creativa che in fase esecutiva, ma : è ben disposto ad accogliere anche elementi casuali e imprevisti che integra senza alcuna fatica nelle sue opere prevalentemente rotatorie? Le ispirazioni maggiori trae dai suoi viaggi di studio per tutti i continenti, dalla conoscenza di uomini, luoghi e leggende e dal fatto di vivere e lavorare in culture diverse, le cui tracce, trasformate, caratterizzano le sue opere.

Che cos'è l'essenziale per Frank Breidenbruch? L'uomo e il suo essere condizionato – andando oltre le sue possibilità, cercando di superare i propri confini, e mettendosi alla ricerca di sfere sconosciute tra culture straniere e orizzonti nuovi. E' un artista a cui il lavoro, sempre nuovo ma allo stesso tempo coerente, con forme e contenuti, rappresenta sia la via che la meta. E' un artista versatile che si pone degli obiettivi molto alti e che esamina costantemente il passaggio dall'immaginazione alla realtà. Una delle sue parole preferite è : "gültig" (valido) . Opera > (fig.124)

"L'essere consapevole di trovarsi tra due punti, significa di avere compreso materialmente il rapporto tra tempo e spazio. A questo punto la percezione della realtà (ancorata nel presente) ci fa vedere l'immaginaria linea del tempo (comprendendo sia

passato che futuro) come una "contemporaneità delle cose".

Partire da qui con il proprio lavoro – tenendo presente la visione di cattedrali, duomi e templi – significa quindi: incontro e scambio, progetto e azione nella rete globale dell'arte che vuole sopravvivere."

„Nessuno è un'isola, insieme formiamo una barca, un veicolo, un recipiente che è pronto a muoversi, a ricevere e a trasmettere."

Frank Breidenbruch

*Affermazione relativa questo lavoro di Breidenbruch (fig.123/a)

Commento:

Frank è una persona che ama l'enigma e le metafore. Le sue affermazioni sono caratterizzate da espressioni brevi e forti e da una straordinaria autostima. Nella sua vita movimentata ha passato alti e bassi, sempre alla ricerca del complemento interiore che ha causato l'instabilità e la turbolenza del suo carattere, qualità che a noi osservatori però, indicano nuove vie per ascoltare la nostra voce interiore, seguendo i sensi...

Ulrich Johannes Müller, nato 19.10.1956 a Bad Rothenfelde/am Strang in Germania (fig.125)

Sculutore, formazione artigianale di scultore in Germania, Diploma dell'Accademia delle Belle Arti a Carrara. Esposizioni e simposi (pietra e legno) in molte nazioni. Vive e lavora a Marola vicino a La Spezia. Opera> (fig.126)

“Non ho niente in contrario che si parli di arte, ma non è detto che tutti ne hanno i titoli. L’arte è anche una questione di gusto.”

L’arte funziona così: ci vuole tempo, energia e perseveranza. Se guardi solo il prodotto finale, questo è capitalismo puro. Non si può lavorare così, un artista non produce niente di buono in quel modo. Piuttosto l’artista deve mettere sempre in discussione se stesso e la propria opera. Questo è l’unico modo di fare arte. Sia l’eccessiva sopravvalutazione delle proprie capacità sia la creazione di prodotti di massa facilmente commerciabili non c’entrano niente con l’arte. Perché la creatività non è un oggetto d’acquisto.”U.Mueller

Commento:

Ho conosciuto Ulrich in Italia e ho anche lavorato nel suo studio. Si occupa molto del lavoro con giovani apprendisti tedeschi a cui trasmette le sue conoscenze tecniche. Da molti anni vive in Italia e è un docente alla Accademia di Napoli. In questo senso rappresenta

un ottimo esempio per la sintesi italo-tedesca, sia nella vita che nell'opera.

3.2 LA LINGUA INFLUENZA LA REALIZZAZIONE DEL PLASTICO?

Esiste mai una possibilità di pensare senza lingua? Se volessi mettere in dubbio qualsiasi interazione tra parola e pensiero, non ci condurrebbe infine alla questione se mai è possibile influenzare dall'esterno qualsiasi pensiero, azione o sentimento? Che cosa determina il pensiero (al di là di una possibile definizione neurologica)? Non è che il pensare degli adolescenti viene improntato fortemente dall'ambiente e dalla lingua in/con cui crescono? Le tradizioni, i preconetti, conformità e libertà sociali (e naturalmente tanti altri canali) non vengono trasportati e tramandati attraverso la lingua? Che cosa sono preconetti se non un pensiero espresso in una lingua? Quando si condivide o comunica un sentimento, non è più della percezione di caldo o freddo, ma un pensiero redatto in una lingua? La lingua non è uno strumento sociale necessario all'interazione, all'intersoggettività tra le persone?

Sì. I nostri pensieri sono immagini. Alcuni elementi dell'immagine potrebbero essere per esempio le

misure esterne, il suono, l'odore, l'emozione... e naturalmente l'elemento linguistico descrivente l'immagine (la parola o la frase). Chi non sa che cosa è una "palla", non sa che cosa farsene della rispettiva combinazione di lettere. La lingua serve a trasmettere immagini e di conseguenza alla manipolazione dell'opinione. Come e che cosa si pensa nella madrelingua dipende da molti fattori esterni, i quali influenzano il pensare di qualsiasi essere umano appartenente a qualsiasi madrelingua: la situazione familiare e sociale, l'esperienza personale, l'istruzione, l'inclinazione individuale ecc.

"L'uso linguistico può condizionare il modo di pensare e viceversa." La madrelingua è innata, ma il modo di usarla sottosta a numerose influenze extralinguistiche ed è variabile. In ogni lingua troviamo mezzi retorici, manipolazione e propaganda. Tuttavia non fanno presa soltanto per mezzo dell'effetto linguistico, ma perché applicano la psicologia relativa a una determinata situazione personale, politica o sociale.

Per Martin Heidegger era naturale: il pensiero, la scienza e la tecnica sono sempre, sin dal principio, eventi linguistici. Per il filosofo era chiaro che la lingua era molto più di un mezzo di comunicazione e quindi dice:

"La lingua parla, non l'uomo."

Chi non conosce il pensiero di Heidegger, sarà disorientato da questa affermazione. Ma quello di Heidegger è un punto di vista condiviso da tanti: La lingua condiziona la nostra percezione. Certo, anche questa è un'asserzione opinabile. Evidentemente i termini relativi a preconetti dipendono anche dalla lingua in cui vengono espressi.

Certo è che i contenuti trasmessi in una lingua possano condizionare il pensare e l'agire, perché comunichiamo, tra le altre cose, per mezzo della lingua. Ma questo condizionamento è preceduto da una scelta che decide come utilizzare la lingua. L'oratore decide nella sua mente che cosa pronunciare (potrebbe anche mentire). Non è una decisione che dipende dalla lingua. La questione è piuttosto, in che misura la lingua condizioni il pensare quando le esperienze vissute o apprese sono in contrasto con la parola. Ne consegue la domanda della causalità della lingua e come si acquisiscono elementi innovativi. A mio avviso la lingua è un mezzo descrittivo. Cambiamenti nella lingua hanno sempre cause reali. Per esempio quando gli Ugonotti giunsero a Brandeburgo in Prussia furono adottati numerosi termini francesi. Ai tempi nostri, dove l'industrializzazione, la globalizzazione e le tecnologie informatiche hanno lasciato molte tracce nella lingua, è sempre la realtà a cambiare prima, e poi segue il cambiamento della lingua o del significato. Questa causalità non è scambiabile. Laddove si ha cercato di farlo, è stato un fallimento perché gli uomini non

accettarono la cosmetica linguistica se non fondata sulla realtà.

“Dopo tutto la lingua non riproduce soltanto, ma crea e agisce.”

L'azione è un fare con consapevolezza e richiede un soggetto agente. Altrettanto vale per la creazione, vale a dire: l'innovazione allo scopo di risolvere il problema della descrizione di nuove informazioni. Prima sarebbe opportuno chiarire come va inteso il “pensare” e che cos'è la “lingua”. Per esempio, se il pensare è inteso semplicemente come “descrizione di immagini nel cervello”, ha un risultato diverso dal pensare inteso in senso più strettamente logico, come pensiero, ovvero implicando un contenuto proposizionale, una connessione condizionale (in questo senso chiamerei la descrizione di immagini più precisamente “immaginare”). Tuttavia, nella seconda definizione, la lingua non è soltanto partecipe, ma bensì premessa del pensare – in quanto il pensiero logico, e la logica in genere, non esistono senza la lingua. Le affermazioni possono essere soggetto ai criteri logici, perché la lingua ha determinate caratteristiche generiche che lo permettono (al contrario dell'immagine). L'affermazione che la lingua condiziona il pensare, è abbastanza banale, ma l'importante è definire esattamente in che misura l'uomo è ‘prigioniero’ della sua lingua? A questo punto è ineluttabile chiedersi che cos'è la lingua e come

'funziona'. Solo su questa base sarà possibile dare una risposta fondata alla questione.

Dietrich Dörner dice a proposito:

Quindi la questione, se il pensare è condizionato dalla lingua o meno, può trovare una sola risposta certa: tanto...quanto. Preferisco la definizione di Wilhelm von Humboldt: "La lingua è l'organo figurativo del pensiero." E non si può che essere d'accordo con Lurija che ha caratterizzato il rapporto tra lingua e pensare come segue: "Mentre le forme semplici di attività organica ... possono essere svolte senza coinvolgere la lingua, i processi psichici più evoluti richiedono l'attività linguistica." Probabilmente è impossibile compiere ragionamenti complicati senza l'uso della lingua. E anche alle fasi di strutturazione più primitive e mute del cervello durante il sonno sono precedute le fasi parlate, perché queste mettono a disposizione i frammenti di memoria che poi vengono consolidati e completati durante il sonno e nel sogno. E penso anche che una capacità linguistica distinta sia indicatore per una capacità di ragionamento distinta. È piuttosto difficile misurare il grado di distinzione della lingua di un individuo e metterla a confronto con la sua capacità di risolvere i problemi. Purtroppo non ho neanche mai sentito di ricerche analoghe. Ma non ricordo nemmeno di aver mai conosciuto una persona che parlava in modo distinto e poi si rivelasse uno stupido.(15)

(Fonte 15 – Dörner, D. (in stampa) *Lingua e Pensare*. In J. Funke (Ed.), *Pensare e Risolvere Problemi*

(=Enzyklopädie der Psychologie, Themenbereich C: Theorie und Forschung,

Serie II: Kognition, Band 8). Göttingen: Hogrefe.)

Mentre lo scultore tedesco Bernd Stöcker è convinto che forma e lingua siano complementari:

"Ieri ho letto che un pittore italiano si è tagliato la lingua. Se questo gesto ha contribuito a migliorare i suoi quadri, non lo so. Ogni tentativo di spiegare un'immagine o una figura comporta inevitabilmente una perdita. Se è l'autore stesso a spiegare, corre il rischio di aggiungere quello che nell'immagine non è riuscito a esprimere o che è impossibile esprimere nell'immagine. Questa è una possibilità che oggi viene usata spesso.

Ma poi c'è anche il problema della distanza. Per lo meno, per quanto mi riguarda, anche se cerco di affrontare un lavoro con consapevolezza e pianificandone i processi, mi rendo conto solo dopo anni che cosa ho creato. Il linguaggio della pittura non è uguale a quello spaziale della scultura ed è poi ancora diverso dalla lingua parlata o quella della musica. Allo scultore piace la materia per cui mai darà

la propria lingua spontaneamente. E certamente questa materia primitiva – la roccia, l'argilla e a volte un po' di polvere – non è un genere voluttuario. Da millenni l'uomo scolpisce la pietra e probabilmente la scultura fa parte della sua evoluzione. La tecnica non è cambiata sostanzialmente. L'uso delle macchine è di grande aiuto, per esempio per spaccare le pietre, per il trasporto e nel lavoro normativo, ma per la vera scultura è piuttosto dannoso. Con la macchina è maggiore l'asporto del materiale che la forma conferitagli. L'immagine, la figura viene creata direttamente dalla subbia e dal martello. Si vede molto lavoro manuale, ma dov'è la mente?

E non facciamoci delle illusioni: la parola stampata e poi salvata è forse più durevole. Sì, ma perché no carta e penna ? E' già uno strano capriccio, voglio dire, ai nostri tempi?"

E quali sono i criteri per la realizzazione di un plastico? Il linguaggio formale della scultura, la strutturazione della superficie? Nei capitoli precedenti abbiamo cercato di fare una panoramica del modo di intendere l'arte e la cultura in Italia e in Germania, delle correnti e della storia. Abbiamo paragonato gli stili e le correnti, intervistato artisti e guardato al presente. Abbiamo cercato di capire le particolarità e le radici della lingua tedesca e italiana. Quando uno scultore costruisce mentalmente il concetto del lavoro da eseguire, verrà naturalmente influenzato dalla sua lingua, dalle sue radici e dalle sue esperienze.

“Curve” e “Spigoli” sono un ottimo mezzo, non infallibile al 100% ma offrendo un buon approccio, per avvicinarsi alla causa italiana e tedesca. L’italiano rotondo e il tedesco spigoloso. Per la lingua parlata questa affermazione sarebbe senz’altro valida, ma per la scultura? Generalizzando al massimo si potrebbe lanciare questa teoria ardita. E’ però indispensabile applicare questa osservazione sull’arte italiana e tedesca in genere, per così dire con una certa distanza guardando dalla prospettiva aerea. Dato che l’arte è libera, incluso la realizzazione e l’espressione, sarebbe sbagliato fare un paragone tra individui, ma bisogna cercare di esaminare le due nazioni e entità culturali come due unità collettive.

E’ vero che società, scultura, e design sono difficili da distinguere oggi, quindi cercheremo di appoggiare la tesi delle “curve” e “spigoli” con alcuni esempi. Anche la lingua sarà di nuovo elemento di questa ricerca perche faremo una piccola gita nel mondo della musica contemporanea e del design. Secondo nuove ricerche all’Istituto neuroscientifico La Jolla, un compositore ha riprodotto la melodia della sua madrelingua. Allo stesso modo anche uno scultore accoglierà quest’influenza e la includerà nella sua opera. Il design ‘made in Italy’ è emblematico in tutto il mondo per uno stile moderno e creativo e per una produzione audace e individuale, mentre il ‘made in Germany’ si riferisce piuttosto agli aspetti funzionali, tecnologici e a un linguaggio formale più sobrio. Alfa Romeo con i suoi modelli eleganti e sportivi da un lato e Mercedes

Benz con modelli più brachiali e ingenui dall'altro, sono due esempi che quadrano perfettamente in questa tesi.

Anche la figura della donna in Italia è ridotta, sempre in maniera crescente, alle sue 'curve'. Un dilettevole programma televisivo pomeridiano in Italia potrebbe facilmente causare una denuncia al tribunale in Germania per la quasi totale mancanza di indumenti. Anche i complimenti (quando sono più che altro apprezzamenti) fatti solitamente dagli italiani alle donne, potrebbero essere considerati quasi molestie dalle signore del freddo nord. Proprio nel nord negli anni 60 e 70 c'era un forte movimento femminista che ha cambiato radicalmente l'autostima della donna rispetto ai paesi mediterranei. Non è affatto elegante fare troppi 'complimenti' alle curve femminili. Per dirlo in altre parole, sebbene con un filo di ironia, la funzionalità delle donne è più importante del loro design. Questa era una delle rivendicazioni di quel periodo.

E' molto vasto, e composto da tanti singoli aspetti, il campo delle diversità relative al senso estetico tra i due nostri paesi. Penetra tutti i ceti sociali, è radicato nelle tradizioni, nella famiglia e anche nei nostri desideri e sogni.

La musica italiana, così melodica e orecchiabile, la canzone italiana, che si distingue come lingua della canzone con i suoi vocali rotondi. La sua armonia è

molto apprezzata in Germania, a prescindere dal genere, pop o classico. Nek e Zucchero hanno innumerevoli stimatori non solo in Italia. Anche gli esponenti della musica classica come Luciano Pavarotti o Cecilia Bartoli hanno fama mondiale, il linguaggio della musica è universale. Da molti anni alcuni popstar italiani hanno un grande successo sul mercato musicale tedesco: Eros Ramazzotti, Gianna Nannini e Adriano Celentano. Non è così nel caso inverso. Nel prossimo capitolo cercherò di ampliare la mia veduta riguardo a questo argomento (l'influenza delle origini e della lingua sul plastico). A mio parere La risposta a questa domanda si trova nella riflessione personale, altrimenti si rischia di perdere di vista il vero obiettivo.

Un altro argomento è il genere delle parole, vale a dire il maschile e il femminile (e anche il neutro nella lingua tedesca). Certo che può fare una sottile differenza se si pensa 'la luna' (femminile) o 'der Mond' (maschile), perché si proiettano le qualità del genere sull'oggetto. In questo senso può anche influire sulla realizzazione di una scultura, se l'artista dà più o meno peso al genere della parola che vuole mettere in relazione all'opera da creare, oppure eventualmente lascia influire senza rendersi conto.

In conclusione vorrei citare il poeta tedesco Johann Gottfried Herder:

"Un popolo non ha un'idea per la quale non ha una parola. L'immaginazione più vivace resta un sentimento cupo finché l'anima non ne trovi una proprietà e per mezzo della parola la ancori nella memoria, nel ricordo, nell'intelletto e infine nell'intelletto degli uomini, nella tradizione: la mera ragione senza parola è un'utopia sulla terra. Con le passioni del cuore, con tutte le tendenze della società non è diverso. Solo la lingua ha reso l'uomo umano, delimitando l'enorme flusso dei suoi affetti e conferendogli monumenti ragionevoli."

3.3 STEFANIE KROME – CONCETTI E CONCLUSIONI

La sottoscritta, Stefanie Krome (fig.127), vive in Italia da ormai 5 anni. Prima ho studiato in Germania, lì ho imparato un mestiere e lì avevo focalizzato la mia vita. Sono cresciuta nel nord della Germania dove vive anche tutta la mia famiglia. In teoria questo fatto mi dà il diritto di considerarmi parte della cultura tedesca e mi ha lasciato una forte impronta. L'influenza delle mie origini tedesche è innegabile e si rispecchia nel mio agire e pensare. In quella realtà ho vissuto le

esperienze della mia infanzia e adolescenza che mi hanno plasmato secondo i canoni predominanti, i quali hanno anche influenzato il mio cammino culturale, a prescindere dalla mia personalità individuale e da quella delle persone con cui vivo. Alcuni principi comportamentali vengono insegnati sin da piccoli, diventano parte del nostro essere ed è molto difficile cambiarli.

Ma vediamo ora come va intesa questa impronta? Quali sono i fattori che possano dimostrare un'origine culturale?

Naturalmente la cultura tedesca, come tutte le altre culture, è determinata da una serie infinita di fattori, tra cui la storia, la posizione geografica, la letteratura, la politica, la religione, l'economia ecc. Ovviamente un individuo è anche influenzato dai tabù e dai doveri di questa cultura.

Personalmente mi sono accorta di questi fattori solo da quando risiedo in Italia, perché occorre una certa distanza per vederli meglio e per paragonarli. In effetti ci sono molti aspetti da paragonare tra la cultura tedesca e quella italiana.

Nel 1999 Elisabetta Mazza Moneta ha scritto nella sua tesi sulle mentalità tedesche e italiane come le due nazioni vedono se stessi e l'altra. Gli italiani intervistati si descrivevano come campioni della sopravvivenza, flessibili, capaci di arrangiarsi e di

godersi i piaceri della vita, orgogliosi della propria nazione e storia. I tedeschi venivano descritti dagli italiani come poco flessibili, presuntuosi e freddi.

Nell'autovalutazione dei tedeschi si trovavano simili caratteristiche positive come per gli italiani, mentre le qualità negative osservate dai tedeschi su loro stessi erano: burocrazia, egoismo, scortesia. L'italiano tipico visto dalla prospettiva dei tedeschi era passionale, allegro, amante dei bambini, aperto, disponibile – e allo stesso tempo chiassoso, aggressivo, inaffidabile, sciatto, mai in orario, pigro. Le prime tre parole relative all'Italia elencate dai tedeschi: sole, pizza, vacanze. Le prime tre parole degli italiani inerenti la Germania erano: birra, freddo, A.Hitler.

Una caratteristica dei tedeschi è naturalmente la leggendaria puntualità. In Germania è una vera offesa arrivare in ritardo a un appuntamento o un evento. In Italia sembra quasi un gesto di galanteria e nessuno si preoccupa se si arriva a un invito con 10 minuti o mezz'ora di ritardo.

Altrettanto importante è il contatto corporeo degli italiani con il prossimo.

Quando sono arrivata in Italia non ero abituata a farmi toccare, magari sul braccio, da conoscenti o estranei durante una conversazione, e addirittura farmi abbracciare e baciare per salutarsi. Nel mio paese in Germania questa forma di vicinanza corporea è

inusuale se non all'interno della famiglia o tra amici stretti. Ho veramente sofferto i primi mesi. Solo con il tempo mi sono abituata a questa diversità culturale e ora la vedo con simpatia e credo che favorisca l'intesa.

A mio parere esiste un aspetto molto importante che distingue le due nazioni soprattutto riguardo l'attività creativa - la storia.

Gli italiani sono orgogliosi della loro storia e delle loro radici romane. Con gioia e venerazione parlano della loro storia dell'arte, l'architettura e la letteratura e amano fare riferimenti. Gli piace lodare la bellezza delle strutture e del linguaggio formale e volentieri reintroducono elementi del passato o tradizionali nei loro lavori artistici. E' evidente che la storia e le origini hanno una valutazione positiva radicate nelle opere e nella vita degli italiani.

Secondo me il profilo che ne hanno i tedeschi al proposito è molto diverso.

Per colpa delle due guerre mondiali e anche a causa dei crimini di guerra commessi dalla Germania soprattutto nella Seconda Guerra Mondiale, l'identità nazionale dei tedeschi, dell'essere tedesco, è molto diversa da quella delle altre nazioni. Dopo la Seconda Guerra Mondiale la Germania è cambiata radicalmente. Tutto è dominato dal pensiero che la storia non dovesse mai ripetersi. In Germania ora non si è più orgogliosi della propria nazione e pronunciare

una frase come 'Sono fiero della Germania' può facilmente provocare una reazione contrastante o perfino repressiva. Questa situazione è molto diversa in Italia.

Per i tedeschi all'estero, ma anche in Germania, è spesso opportuno prendere le distanze dalla storia in modo esplicito e deciso. Non è affatto elegante fare tanti riferimenti al passato. Questo significa da un lato una rottura nell'identità nazionale dei tedeschi, ma dall'altro anche un nuovo inizio radicale con gli anni 50. Tutto il modo di pensare cambiava fondamentalmente. Nell'arte tutto era possibile. Il concetto dell'arte si è allargato enormemente e la società si è aperta molto più di prima.

Al contrario dell'Italia, in Germania ora si dà meno importanza alla bellezza, ma all'idea, al concetto dell'opera. La conseguenza è naturalmente un'eccessiva concettualità dell'opera che ne rende difficile la comprensione.

L'arrivo dell'apprendistato in Germania ha favorito la diffusione delle conoscenze artistiche ma al contempo ha circondato l'arte da un'aura di trascendenza e l'ha innalzata quasi ad atteggiamenti mitologici per distinguerla meglio dall'artigianato artistico.

Il diploma di un apprendistato artigianale viene spesso deriso dagli artisti accademici, una distinzione che in Italia è meno sentita, probabilmente anche perché si è

meno giudicati per singole prestazioni, ma piuttosto per l'entità della persona e degli eventi.

Con la mia immigrazione in Italia ho imparato tanto e ho ampliato il mio orizzonte prevalentemente improntato da valori tedeschi. Ho avuto la possibilità di confrontare le due culture e scegliere per me e per le mie opere gli aspetti che più m'interessano. Rimarrò tuttavia influenzata dalle mie radici tedesche.

La mia patria è molto caratterizzata dalla sua posizione geografica. Nel nord il clima è più freddo e inospitale e di conseguenza si è creato uno stile di vita che si distingue fortemente da quello mediterraneo. In Italia gran parte della vita si svolge all'aperto, un fatto che affascina molto i tedeschi quando pensano a un paese mediterraneo la gente nei bar con gli spazi all'aperto, gente che si è portata la sedia sulla strada, le conversazioni colorite e le feste all'aperto. In Germania al contrario la maggior parte della vita si svolge negli spazi interni. A causa del clima, del lungo inverno e delle frequenti piogge, ci si incontra al riparo negli edifici, si passa più tempo in privato o nella propria abitazione. C'è molto tempo da dedicare a se stessi e a riflettere o lasciare vagare i propri pensieri. Così il clima condiziona le anime della gente nel nord e le ha distinte da quelle dei paesi mediterranei. Questa è una conseguenza logica che condiziona anche l'evoluzione di un popolo. Dato che i tedeschi sono un popolo piuttosto introverso che passa più tempo in solitudine, si è evoluta una mentalità che ai popoli

mediterranei può sembrare distanziata e perfino fredda.

Anche questa cosiddetta 'freddezza' influisce molto sulla creatività dell'artista in quanto pone una certa distanza tra egli e la sua opera. Il risultato sono reazioni meno impulsive e costruzioni più riflettute.

Ho notato questa 'freddezza' dei tedeschi anche su di me e nel mio modo di lavorare. Per me la bellezza della mia opera non è di primaria importanza, ma piuttosto un certo tipo di estetica composto dal concetto, da regole arche-tipiche e dal riferimento personale alla creazione. Cerco di non farmi influenzare da impressioni esterne, ma di trovare l'essenza della totalità delle impressioni. E' un rapporto quasi intimo tra me, il materiale e il pensiero che può presentarsi talvolta concreto, oppure ironico e molto riflettuto e talvolta solo come un sentimento con un valore intrinseco che va esternato. Certamente questo non può essere considerato fondamentalmente in contrasto con i metodi di lavoro italiani o come una diversità inconfondibile, ma come una sensazione personale che mi lascia a una certa distanza, forse per sempre, da quello stile di vita mediterraneo per quanto incantevole. Io non vorrei abbracciare l'osservatore o lusingarlo ma vorrei stimolarlo, provocarlo a immergersi nel suo 'io' e a riflettere sull'opera in maniera controversa.

L'Italia e il suo popolo sono considerati dai tedeschi belli e affabili.

Per gli italiani è importante la 'bella figura', l'abbigliamento, l'apparenza, la reputazione; quello che, detto in termini generici, li rende attraenti. Questa 'bellezza' è fondata anche sulla loro cultura. L'Italia ha una lunga storia culturale e artistica che da sempre tiene conto di un ideale di bellezza orientato al paesaggio e ai suoi abitanti e che si è conservato fino ai nostri giorni. Il suo estetismo è tuttora apprezzato in tutto il mondo e viene curato amorevolmente.

E' ovvio che questo influenza anche l'attività creativa dell'artista, come tanti altri aspetti. Generalmente viene data molta importanza alla bellezza, all'estetica e al piacere anche facendo riferimento a motivi classici e conquiste, ammesse le eccezioni. In piena coerenza con la sua storia, dove ha da sempre sottolineato la bellezza, anche oggi l'Italia è uno dei maggiori centri globali della moda e del design.

I tedeschi dedicano mediamente meno attenzione alla bellezza esteriore, come confermerà qualsiasi italiano che ha osservato i turisti tedeschi all'estero. Abbigliamento e 'look' sono meno importanti. Perché? Posso solo azzardare un'ipotesi ma penso che si concentrano più ai valori interiori.

Parlando per me, devo dire/posso dire, che le mie sculture non permettono un riferimento alla bellezza a

prima vista. Tuttavia, si scoprirà che non mancano di una bellezza interiore assolutamente voluta.

Sull'esempio della mia creazione 'FreEMALE' (fig.128 e129) vorrei esporre alcune considerazioni al riguardo.

La scultura sembra combattiva, rudimentale, archetipica. Il materiale è acciaio, la saldature sono volutamente in evidenza per sottolineare lo stile. L'acciaio è parzialmente arrugginito o lesa dal processo della saldatura. I processi della realizzazione emergono, la fusione e il montaggio sono stati integrati nella scultura. Le tracce della realizzazione fanno parte della scultura quanto il loro effetto sul materiale adoperato.

La scultura risulta parte del suo processo di realizzazione, è stata creata, è nata e si è evoluta e non messa in scena come un oggetto d'arte bello e pronto, ma staccato dai suoi processi creativi. Anzi, forse sono proprio le tracce dei suoi processi creativi a favorire l'insorgere di un processo interpretativo da parte dell'osservatore.

La scultura è composta da una serie di oggetti singoli che nel loro insieme formano un'unità ma ciascuno di essi afferma con ostinazione la propria identità. Solo l'insieme corrisponde ai requisiti della totalità.

Questa scultura è nata pensando al ruolo della donna nel mondo: come parte della mia identità personale

con un ruolo forte e indipendente come le donne europee ma anche pensando a quelle donne che tutt'oggi sono costrette ad accettare il ruolo tradizionale della donna oppure vogliono accettarlo. L'urlo può essere interpretato a piacere dell'osservatore: un grido liberatorio oppure un grido di dolore. E' proprio questa la mia intenzione ... lasciare spazio interpretativo all'osservatore, invitarlo a riflettere su quest'opera e dare un impulso al suo pensiero. Questo può generare energia che secondo le leggi della fisica non si perde mai.

L'osservatore non dovrebbe solo vedere la scultura, ma possibilmente anche trovarci un senso, interpretarla.

Nella serie 'Thundercycles' (fig.130-133) ho considerato diversi aspetti di un'interpretazione astratta.

La scelta dei materiali è stata di importanza essenziale. Domina la pietra nera, il marmo, nato dal calcare nel corso di milioni di anni e forgiato dalla natura fino a ottenere la sua forma attuale, per poi essere estratto dal suolo per volontà dell'uomo. La pietra ha sempre avuto un ruolo importante nella vita dell'uomo. Prima era la caverna protettiva e l'attrezzo indispensabile per la sopravvivenza. L'uso della pietra ha conservato il suo fascino e legittimazione fino ai nostri giorni. Ancora oggi la pietra significa protezione, imponenza ma anche mistero. L'uomo estrae la pietra

dal suolo per utilizzarla in mille modi. Nelle varie epoche viene esposta come dimostrazione del potere dei regnanti in palazzi sfarzosi o su statue glorificanti, utilizzata per busti o autoritratti e decorata con motivi mitologici o ideologici.

La mia serie, invece, vuole richiamare l'attenzione sulla pietra in relazione con altri materiali. L'obiettivo è sottolineare le proprietà comuni e le parallele.

Il marmo utilizzato è nato dal calcare, e lo abbino all'osso, solo un'altra forma di calcare, su cui basa la vita umana e animale e di cui si dice che abbia poteri straordinari.

Poi ho usato del metallo come elemento comunicante. In alcuni punti sembra quasi tenere in forma la pietra. In natura il metallo nasce nella pietra da milioni di anni. Per poterlo utilizzare per i nostri scopi bisogna estrarlo dalla pietra e l'estrazione crea nuovamente un collegamento con l'osso, inteso come forza dell'uomo.

In questo modo l'uso dei tre elementi apparentemente diversi è nient'altro che la conseguenza logico dei processi naturali, che nel corso del tempo si sono trovati e che con la serie 'Thundercycles' offrono un punto di vista per riflettere sulla continuità del mondo.

Le sue forme astratte sono affini allo scopo di lasciare spazio all'osservatore per concentrarsi sui materiali e sulle loro affinità e per approfondire la continuità.

In questi due miei lavori sono racchiusi molti aspetti personali di me. Visti vari altri aspetti della mia crescita personale e riguardandoli dopo molto tempo, vorrei aggiungere che le sculture nascondono anche un carattere estetico-barbarico. Dato che mi sento profondamente legata al nord e alla sua storia è chiaro che in questi lavori si trovino determinate influenze che siano più vicine alla combattività, alla vita radicata nella natura e al politeismo dell'animo barbaro, che alla gentile bellezza e graziosità del sud.

Nei miei lavori 'Out Of Eden', 'Rosenrot' e 'Schneckenstahl' (fig.134-136) ho presentato altri elementi della mia opera. Tutte e tre si appoggiano a elementi più estetici, naturalistici e anche archetipici costituendo un riferimento alla femminilità.

Ho giocato con modelli femminili e archetipici rappresentandoli in forma figurativa. Per esempio 'Schneckenfrauen' (donne lumache) richiamano alla 'Magna Mater' e quindi rappresentano un omaggio alla dea della fertilità e a forme primitive della natura per personificare la fertilità e il benessere.

La mia scultura 'Mater Mana' (fig.137) è fatta di legno. Il materiale sottolinea il concetto fondamentale di questo lavoro. Il corpo è dato da una figura femminile e la testa è stilizzata da un bocciolo dal quale tracima il seme per trovare la sua strada e portare la vita nel mondo. Il liquido vitale viene poi raccolto in un vaso colmo d'acqua per generare nuova vita. Per me

quest'opera rappresenta un omaggio al ciclo della vita e un appello alla speranza.

Queste opere sono state create in Italia e penso che rispecchino le nuove impressioni che ho subito in questo paese.

A mio parere l'artista e la sua opera sono condizionati da un nuovo ambiente e un nuovo stile di vita. Chi si trasferisce, è soggetto a una moltitudine di impressioni che vanno comprese, categorizzate, elaborate. Naturalmente questo processo si svolge in parte consapevolmente, in parte nel nostro subconscio.

C'è da dire però che sono arrivata in Italia senza conoscere la lingua, vale a dire che la mia opera poteva essere influenzata solo da impressioni visive, ma non dalla lingua. Oggi parlo molto meglio l'italiano e dato che comunico per gran parte del tempo in questa lingua, l'ho approfondita molto.

Ora inizio a pensare alcune parole in italiano e talvolta anche delle frasi intere. Non devo più tradurre parola per parola nella mia mente, ma tutto mi appare naturale e logico; non è più estraneo e complicato, ma familiare.

Negli ultimi anni ho ampliato il mio metodo di lavoro. Ora uso più mezzi per esprimermi. Mentre prima il mio mezzo espressivo principale era la pietra, ora integro anche altri materiali e utilizzo anche mezzi interattivi.

Nella mia scultura interattiva 'The Game With a Superior Opponent' (fig.139) ho saldato la struttura metallica che rappresenta la Morte. E' coperta da un tessuto a quadri e sembra porgere una scacchiera all'osservatore. Al posto della testa c'è un televisore che mostra un video in cui io gioco a scacchi con la morte. Durante la partita fumiamo e beviamo vino. All'inizio sono allegra e ottimista, ma nel corso del film cambia il mio umore: prima la disperazione, poi l'invecchiamento e alla fine la mia morte, la conclusione del gioco contro l'avversario predominante. Quest'opera è intesa a invitare l'osservatore a riflettere sulla mortalità perché secondo me la nostra società tende a emarginare questo argomento oppure a confonderci con promesse illusorie di prodotti consumistici. L'obiettivo di questo lavoro è quello di far scattare un processo mentale, di provocare la riflessione della propria situazione e non vuole assecondare l'osservatore.

A questo punto vorrei presentare il mio lavoro 'Kindly Reveal of Multifarious Emancipation' (fig.138) e la serie dei 7 peccati capitali come esempi dei miei lavori socio critici e con questo proporre di meditare sui preconetti.

Nella serie 'Sieben' (sette) raffiguro i sette peccati capitali per mezzo di sette stampe. Ciascun peccato è rappresentato da un paese in cui tale peccato è tipico per i suoi abitanti, secondo i preconetti correnti. Quindi cerco di esprimere il ruolo del peccato

assumendo atteggiamenti, gesti e mimica tipici per il rispettivo peccato. Preferisco entrare nel ruolo maschile per aumentare la distanza dalla persona e per distogliere l'attenzione dalla mia persona anche perché il ruolo dominante, perfino in Europa, viene ancora attribuito all'uomo. Per esempio ho scelto la Germania per rappresentare l'invidia (fig.140). Essendo tedesca anch'io, ho sempre potuto constatare questo peccato tra i miei connazionali. Spesso guardano il vicino e provano invidia per la casa più bella, la macchina più grande o le vacanze in paesi sempre più lontani. Di conseguenza ho raffigurato un uomo tedesco, in posizione di spia con binocolo e macchina fotografica, sempre pronto a scoprire qualcosa da superare. Ho scelto l'abbigliamento del classico turista tedesco riconoscibile da lontano: calzettoni sportivi, sandali, pantaloncini, cappello di paglia, evidente scottatura solare con asciugamano nella nuca. Il biondo teutone ha una tipica espressione invidiosa.

E così prosegue con gli altri peccati, per esempio l'America rappresenta l'intemperanza (fig.141) e l'Italia la vanità, ecc.

Nell'opera 'Kindly Reveal of Multifarious Emancipation' ho scelto dei preconcetti frequenti e li ho incollati in forma di manifesto sulla scultura. Le parole dicono: 'una brava moglie deve: ...' e poi segue una lunga lista di preconcetti tutt'ora usati, come per esempio ... una

brava moglie deve essere bella, truccata, sexy, amare la cucina e i bambini, servire l'uomo ecc.

Nell'insieme la scultura ha la forma di un gigantesco rotolo di carta igienica calpestabile. Il messaggio di quest'opera suggerisce di liberarsi di questi vecchi preconcetti ed eventualmente buttarli nel gabinetto. La donna moderna europea non dovrebbe più rappresentare questi preconcetti e non deve esserci relegata.

All'interno si trovano dei rotoli originali ricoperti di stampe di diversi tipi di donne, tra cui donne obese, donne anoressiche, donne manager, donne punk, donne sane e prostitute. Queste donne hanno in comune di rappresentare un progetto di vita, il loro progetto di vita, anche se non dovesse essere perfetto, non si lasciano relegare a quel ruolo obsoleto della donna del secolo passato. L'importante è di decidere autonomamente per una scelta e portarla fino in fondo.

Questa scultura ha subito le influenze della mia immigrazione in Italia. Purtroppo è innegabile che in Italia molte donne sono limitate al ruolo della donna 'bella' o 'madre'. Spesso accade nei paesi mediterranei che una donna forte viene derisa, sia al lavoro che in privato, ma per fortuna ormai si comincia a notare un cambiamento di questa situazione. E' quindi comprensibile se una donna di origini nord europee si senta estranea quando arriva nel sud. Le mentalità dei

tedeschi e degli italiani hanno molti punti comuni ma hanno altrettanti diversità, benché le nazioni non siano distanti geograficamente.

Tutto sommato mi trovo bene nella mia nuova patria elettiva e ciò si vede anche nei miei lavori. Tuttavia le mie radici nordiche mi perseguiranno per sempre e condizioneranno le mie scelte culturali e estetiche. Ma dato che oggi viviamo in un mondo sempre più globale, non siamo più influenzati da una sola cultura. Chi viaggia molto, parla diverse lingue e usa mezzi di comunicazione moderni, non pensa più esclusivamente in termini nazionali, ma anche spesso in contesti internazionali, dato che ha la possibilità di scegliere tra tante soluzioni accessibili e non è limitato ad accettare le realtà comportamentali regionali. La nostra vita moderna, l'identità personale e le tecniche di lavoro spesso non sono più classificabili solo sullo sfondo regionale. L'individuo non è più costretto a limitarsi con le tradizioni o regole comportamentali di una regione o di un paese, ma può scegliere dal grande tesoro della cultura mondiale, per trovare l'elemento che meglio si addice alla sua situazione, per non doversi accontentare di ciò che offrono i genitori o la tradizione locale. Grazie a questo pensiero globale si guadagnano tanti vantaggi, ma purtroppo si perdono anche tante informazioni, come per esempio la tradizione, il dialetto e comportamenti specifici sviluppatisi nel corso dei secoli.

In che modo è dunque determinante l'influenza della madrelingua e delle origini per la creazione e la realizzazione di una scultura? Questa influenza persiste sempre, perché l'uomo è fortemente condizionato dalle norme e consuetudini imparate nell'infanzia e da impressioni e comportamenti esterne. Solo dopo è in grado di scegliere tra diversi modi di procedere, analizzando criticamente la sua situazione. Va ricordato però che il bagaglio di valori acquisito con l'infanzia non si perde e che probabilmente si continuerà a pensare con le espressioni della madrelingua. Più tardi si mescolano questi valori con le influenze esterne e con le esperienze e tutti insieme determinano la completezza dell'individuo e quindi anche la sua opera creativa.

3.4 "NO GOES!"

"Il tabù è basato su una regola tacitamente accettata dalla società, su una convenzione culturale che impone o vieta determinati comportamenti in modo elementare. Il tabù è fuori questione, assoluto, incondizionato, universale e ubiquitario, quindi parte di una comunità umana funzionante. Inoltre il tabù relativo a norme comportamentali non viene pronunciato, tutt'al più viene tematizzato indirettamente per mezzo dell'ironia o viene accennato

con un eloquente silenzio. In questo senso il comportamento o l'azione tabuizzato si sottrae a qualsiasi giustificazione o critica razionale. Proprio per il suo carattere tacito il tabù si distingue dal divieto esplicito a cui segue la sanzione formale prevista dalle leggi codificate. Pressoché tutti gli esseri viventi, gli oggetti e situazioni facenti parte della vita umana possono essere tabuizzati. Ne consegue che i tabù si possono riferire a parole, cose, azioni, conflitti, piante, animali, singoli individui o gruppi sociali.”(16)

(Fonte n.16, Hartmut Schröder, Tabubegriff)

Esiste il tabù nella scultura? E' difficile dare una risposta, soprattutto perché l'arte pretende di spostare i confini, di rompere con le tradizioni, di osare la novità. Eppure ci sono i 'NO Goes': fatti sociali e politici, talvolta anche procedimenti e concetti di artisti. Il tabù non era scomparso ma il motivo, utilizzandolo, perde l'effetto. Se un tabù viene coltivato prima o poi, è fondamentale che ci sia stato un discorso prima che ci siamo abituati ai motivi. Se i nostri occhi fossero più veloci del nostro intelletto, l'abbattimento del tabù si svolge a livello visuale e il tema sottostante verrà appena scalfito. Tutt'al più la visualizzazione pubblica dei tabù può provocare un'illuminazione ma non comporta necessariamente il suo abbattimento. Quando l'artista sceglie un tabù dal suo contesto sociale e lo trasforma in tema, quanto meno dà un impulso. Ma come prosegue la provocazione se i motivi perdono la loro forza? Nel

nostro mondo pieno di confini visuali indefiniti, qualsiasi motivo ha perso il suo tabù? Il tabù è morto? Forse la questione del tabù si è soltanto spostata. Lontano dalla caccia al motivo scioccante.

Intrinseco nell'idea dell'artista geniale e del mondo confuso e corrotto, popolato da bohémien e i suoi seguaci borghesi, pende sempre sulle nostre teste. Il tabù resta: è tabù mettere in discussione l'artista, in qualità di abbattitore di tabù, illuminista e genio!

Prendiamo un esempio di tabù nella quotidianità di uno scultore. Siamo a Carrara, la 'capitale del marmo', famosa ben oltre i confini dell'Italia. Carrara è orgoglioso del suo marmo. Da secoli si estraggono le 'pietre preziose' dalle innumerevoli cave, qualsiasi qualità e colorazione è disponibile. Questo marmo ha prodotto delle sculture di fama mondiale come la 'Pietà' a Roma e il 'David' a Firenze, entrambi eseguiti da Michelangelo. Molti, moltissimi sono gli scultori provenienti da ogni parte della terra per lavorare nei numerosi laboratori a Carrara e nelle sue vicinanze, seguendo il richiamo della 'pietra sacra', attratti dal 'eldorado' della scultura. Il marmo è il pupillo della città, di questa comunità di artisti. Si parla di superficie, levigatura, grano, della struttura del materiale. Ci sono i puristi che rinunciano a qualsiasi utilizzo meccanico, poi i 'Hightec' che cercano il massimo della tecnologia per avvicinarsi il più possibile alla forma perfetta, gli sperimentalisti che lasciano la pietra grezza per creare delle installazioni e poi c'è ...

Dominik Stahlberg (fig.142), scultore e artista di installazioni, venuto a Carrara con me nel 2005 che usa sulla superficie delle sue sculture marmoree ... la vernice acrilica! Stahlberg ha concluso l'apprendistato di scultore nel 2004. Dal 2005 lavora in Germania e in Italia, dal 2010 è membro del movimento 'NO!art', un gruppo avanguardistico radicale, nato nel 1959 a New York. La sua espressione è provocatoria, a prima vista comica, ma non nasconde la tragicità e tristezza dei suoi oggetti. Il materiale adoperato, il marmo, non è più riconoscibile alla fine. La vernice dà l'impressione che si tratti di un materiale sintetico. I suoi temi preferiti sono sociali e politici.

La reazione degli scultori qui a Carrara era rispettivamente demoralizzante. 'Come si fa a lavorare il marmo in questo modo!' 'E' la violazione della materia nobile! e simili erano i commenti dell'establishment'.

Stahlberg usa questo materiale nobile per trasformarlo in una specie di veicolo plastico artificiale, e per tanto ignobile, perché creato dall'uomo in maniera industriale. Oltre a tutto, i suoi motivi sono collocati nel contesto dell'attualità e così rende ironico, talvolta in senso socio critico, talvolta in senso politico, l'uso consueto trascendentale della classica scultura di pietra, in quanto essa, generalmente, simboleggia un omaggio eterno alla bellezza, ma rappresenta anche, nel senso storico, il mezzo per dimostrare l'importanza dei potenti e il segno di superiorità della classe

dominante. Quando Stahlberg 'umilia' il marmo in questo senso, il suo messaggio supera il motivo evidente e appesantisce la sua critica, perché dimostra doppiamente l'assurdità degli status symbol presentati da millenni per glorificare il potere.

Inoltre la finitura non è eseguita a perfezione nel senso classico della scultura, ma viene alienata, per mezzo dei colori vivaci acrilici, in un contesto che si appoggia più ai mezzi industriali e ai moderni mezzi di comunicazione privando il marmo della sua staticità, della sua eleganza classica, della sua pretesa di verità scolpita. Tuttavia, nonostante i preconcetti: tra arte e artificiale c'è la sintesi. L'uso di materiali sintetici non priva l'opera della sua autenticità. L'accusa dell'artificialità è infondata, in quanto risulterebbe logicamente nella rivendicazione dubbiosa che l'arte debba essere 'naturale'. La storia insegna: l'arte ha sempre mantenuta la distanza con la natura svuotandone lentamente l'autorità. Quando, nell'arte moderna, usiamo la plastica, l'arte diventa apparentemente 'artificiale', ma per questo non meno artistica – la natura non pretende il riscatto dell'autorità perduta. (fig.143-145)

Dominik Stahlberg dice di se e della suo opera:

"Quando ho iniziato nel 2007 a lavorare con il marmo colorato, non sapevo quali reazioni avrei provocato. Nelle numerose esibizioni a cui ho partecipato d'allora, ho potuto constatare un fatto, però. Le generazioni

giovani vedono i miei lavori di buon occhio. Penso che questo fatto sia da attribuire da un lato ai motivi dei lavori ma dall'altro concretamente al materiale. Credo che i giovani abbiano meno preconcezioni per quanto riguarda l'uso e la relativa modificazione di materiali classici, come la pietra. Ho potuto parlare con molte persone di argomenti interessanti, per esempio sulla legittimità e/o i vantaggi dell'uso della pietra nell'arte contemporanea, sulla fedeltà dell'espressione di una scultura di pietra quando non è più riconoscibile come tale, e su tante altre questioni che dimostrano che c'è uno scambio.

Le generazioni più anziane invece guardano le mie opere con diffidenza, a parte qualche eccezione. Le reazioni spaziano tra disgusto totale e delusione, deplorazione del tipo "... ma perché ha rovinato la bella pietra...". Ho riflettuto molto sulle ragioni per cui le mie sculture vengono valutate in maniera così diversa secondo l'età degli osservatori. Penso che sia colpa del bagaglio di valori socioculturali che riceviamo da piccoli. Il marmo è il materiale della bella scultura, il Rinascimento, il classicismo e anche gran parte degli scultori moderni servono l'estetismo, producendo forme armoniche abbinate al materiale nobile. Il marmo è già bello per se, come si vede dal suo utilizzo negli arredi interni e nell'architettura. Ma perché c'è tanta riluttanza contro i colori? Di recente è stata installata a Duisburg una copia del David di Michelangelo (fig.146), ma colorata di rosa e con i capelli biondo-paglia. Le proteste della popolazione

non si facevano aspettare: "Toglietela! ...Che brutto! ... Spazzatura!"

Nell'Antica si usava colorare i templi e le statue (fino al III sec. d.C.). Personalmente credo che questa riluttanza contro sculture colorate sia radicata nel disprezzo da parte dei cristiani di ogni forma pagana, conservatosi fino ai tempi moderni. Visto che la Chiesa negli ultimi 50 anni ha perso molto del suo potere, potrebbe esserne uno dei motivi per cui i giovani apprezzano meglio i miei lavori dei più anziani. Manca l'indottrinazione della nuova generazione? Posso sbagliarmi ma il mio sentimento mi suggerisce che sia così.

Amo la pietra e continuerò usarla anche nel futuro, l'arte è per me anche 'un martello che cambia il mondo'. Bisogna cercare nuove strade nell'espressione e nella realizzazione. La pietra è per me più di un materiale, è storia, racconta storie sin dall'inizio del tempo e spero che possa inventare anche nel XXI secolo una nuova arte e che non sia visto soltanto come esempio di concezioni classiche da un piccolo pubblico."

4.1 IL FUTURO

Nel 1952 Robert Jungk, futurista e inventore, scrisse:

"Il domani è già presente nell'oggi, ma è ancora mascherato, innocuo, si mimetizza e sguscia nascosto dal familiare. Il futuro non è un'utopia nettamente separata dal presente: il futuro è già iniziato. Ma è ancora possibile modificarlo, se riconosciuto per tempo."

Il passato e il presente. Sotto questi aspetti abbiamo analizzato parzialmente le influenze delle nostre due sfere culturali, ma questa tesi deve anche proiettare la sua domanda nel futuro. Tra gli intellettuali tedeschi e italiani ci sono poche riflessioni comuni, dicono unanimemente scrittori e editori. Poche relazioni internazionali sono offuscate da tanti preconcetti come quella italo tedesca. Come si può fare chiarezza? Purtroppo è un dato di fatto che le notizie divulgate dai media relative alla Germania o all'Italia sottolineano sempre le differenze e quasi mai le parallele benché esistenti. Questa tendenza è in forte contrasto con la nostra realtà moderna, che parla di standardizzazione e adattamento delle nostre opinioni e convinzioni. Soprattutto i giovani, sia a Roma sia a Berlino, si vedono in maniera crescente come europei; moda, marche e musica sono identici in maniera sempre crescente. In generale ci sarebbero da

elencare ancora molte particolarità tra Germania e l'Italia, ma ci limitiamo all'essenziale. Naturalmente è chiaro che esistano delle particolarità e differenze etniche e per forza esisteranno anche in futuro perché è proprio quello che caratterizza le diverse nazioni e gli attribuisce l'identità. Gli esempi sono palesi: l'andamento delle nostre società, le correnti politiche e non per ultimo l'economia in un mondo sempre più globalizzato (con particolare riferimento all'Europa unita). Ci assomigliamo sempre di più. Adottiamo caratteristiche di un altro popolo senza forse nemmeno accorgercene.

Gian Enrico Rusconi, Professore di scienze politiche all'Università di Torino e Direttore dell'Istituto Storico Italo-Tedesco a Trento si esprime di seguito sul tema del futuro, dei media e delle nostre società:

"Troppe spesso la stampa in entrambi i paesi preferisce continuare a usare questi preconcetti, ne prova gusto di giocare con grandi categorie come 'germanizzazione' o 'italianizzazione', 'modello Germania' o 'modello Italia' nei contesti politici, nell'opinione pubblica o nell'economia, e con esagerate semplificazioni che ignorano le maggiori convergenze e le reciproche potenziali integrazioni.

Sembra che i media non registrino, a parte qualche eccezione, i grandi cambiamenti avvenuti negli ultimi anni in Germania e in Italia. Grazie a questi cambiamenti i due paesi sono molto più simili oggi che

quanto lo fossero alcuni decenni fa, non per ultimo a causa delle problematiche simili da fronteggiare. A volte si ha l'impressione che non ci sia nessuna convergenza tra le opinioni pubblicate sui giornali e quelle realmente affermate nei colloqui. Esiste un certo squilibrio sia qualitativo che quantitativo tra la richiesta di conoscenza da parte dei cittadini e l'offerta di informazione giornalistica da parte dei media comunicativi. Inoltre, nell'interesse di un'analisi più approfondita del fenomeno, sarebbe opportuno evitare di parlare di 'Italiani' e 'Tedeschi'. Bisogna distinguere, invece, tra i singoli ceti, comparti e ambienti della popolazione, differenziati per cultura, età, competenza professionale, ecc. Poi bisognerebbe esaminare quale immagine hanno l'uno dell'altro e sulla base di quali informazioni l'hanno ottenuta. Su questo sfondo dovrebbe iniziare la rielaborazione del concetto culturale."

Qual è dunque il futuro della plastica e dell'arte in Germania e in Italia?

Alla fine assomiglia a quello delle nostre società. L'arte non si delimita, perché fa parte, assorbe e riflette. Nel futuro non ci saranno più scultori 'tipicamente tedeschi' o 'tipicamente italiani'. Lo spirito europeo non si fermerà all'establishment dell'arte. I confini sfumeranno e progetti e gruppi di lavoro saranno sempre più frequenti. Ma sarebbe anche comprensibile indirizzare qualche lamentela agli artisti moderni: non sono abbastanza furiosi, non sufficientemente

pungenti, non brilli d'utopia. Tuttavia la loro tranquillità segna un notevole progresso, anche per merito di altri artisti. Hanno dato il loro contributo per liberare la società – con la conseguenza che attualmente l'arte è generalmente apprezzata, anzi, molti si aspettano persino che fosse radicale, provocatoria e 'storta'. E sono già in molti a entusiasmarsi per l'arte non-conformista, sperimentale, originale, per tutto quello che rappresenta l'arte sovversiva. Ma che cosa resta se l'essere contrario fa già parte del gioco? E se le forme della contrarietà si consumano sempre più velocemente? Solo ieri era considerato sovversivo rotolarsi in un lago di sangue sul palcoscenico o sulla tela, oggi il pubblico sbadiglia. Nel 'Mainstream delle Minoranze' (Tom Holert) non basta più essere diverso, per essere diverso; dare un giro di vite alle provocazioni o disturbare le abitudini percettive. Tutte queste forme dell'OFF sono ora ON – rappresentano solo gesta senza contenuto. A meno che gli artisti non si limitassero a litigare solo su questioni di forma e strategia. E lasciassero fiorire nuovamente la loro fantasia estetica e politica. Perché occorrono due elementi per creare l'arte sovversiva: in fatti può nascere soltanto dall'ostinatezza dell'artista e dall'impulso politico. Sullo sfondo dell'arte deve esserci una luce che annuncia un'alternativa, una società in un mondo alternativo. Altrimenti, finché mancano le utopie, l'arte sovversiva non sarà altro che folclore innamorato di se stesso. Un grande divertimento per tutti senza grandi conseguenze. Forse si potrebbero

chiamare sovversivi tutte le menzogne e 'escamotage' dei politici. Ma anch'essi non suscitano più vero scalpore – a parte nelle file dell'opposizione. Quasi tutti i politici di tutti i partiti sono veri maestri della menzogna riqualficata dai media. Dalla sinistra alla destra e viceversa.

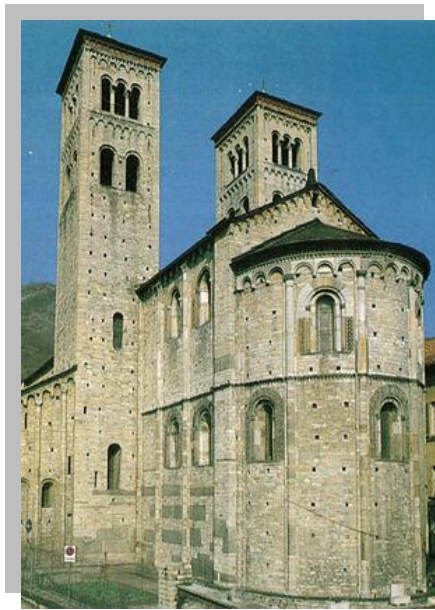
Quindi gli artisti moderni dovrebbero occuparsi in futuro più della verità e cercare di influenzarla.

4.2 CONCLUSIONI

L'artista ha sempre il compito di riflettere il suo tempo, di elaborare e rendere comprensibili gli eventi attuali. E' sempre alla ricerca di nuove impressioni da integrare nella sua opera per dare l'impulso allo scambio con il mondo. La domanda onnipresente nella vita dell'artista dovrebbe essere: "Perché il mondo ha bisogno della mia opera?" e la risposta la deve trovare ciascuno per conto proprio, al costo di cercarla anche per tutta la vita. Se l'artista collega la risposta, consapevolmente o nel suo subconscio, alle sue origini (e per cui in parte anche al suo passato) o a una riflessione del presente, è lasciato alla sua discrezione. Importante è che sia consapevole di essere influenzato dalla sue origini, dato che a livello del subconscio influenzano i suoi lavori a prescindere. E' anche

possibile elaborarle consapevolmente, a seconda dell'importanza attribuita a questo fatto.

Concludendo vorrei riassumere che ogni artista dovrebbe riflettere il suo mondo, rielaborare temi di attualità e di carattere generale e possibilmente offrire delle soluzioni. Resta inteso che ciascuno conosce meglio i problemi del proprio ambiente culturale, ma talvolta l'osservatore esterno è in grado di scogliere nodi che l'interessato non vede per colpa del suo coinvolgimento. In questo senso un artista tedesco, sulla base del suo sfondo culturale, può riprendere temi e realtà italiani, elaborarli e forse renderne l'approccio più obiettivo. Naturalmente tale ipotesi vale anche al contrario. Tuttavia le sue espressioni saranno sempre anche, seppur in parte, improntate soggettivamente dalle sue origini. Nel caso perfetto, lo scambio delle impressioni soggettive è il modo migliore per avvicinarsi alla realtà oggettiva, per arricchire il mondo e per non inasprire i preconceppi, come invece amano fare i media. L'arte deve essere aperta e individuale e libera da preconceppi per raggiungere il suo vero obiettivo: unire gli uomini e superare i confini, siano essi intellettuali o geografici.



1/San Abbondio in Como/stile romanico/completato 1095



2/ Rilievo di Wiligelmo nel Duomo di Modena/marmo/XII secolo



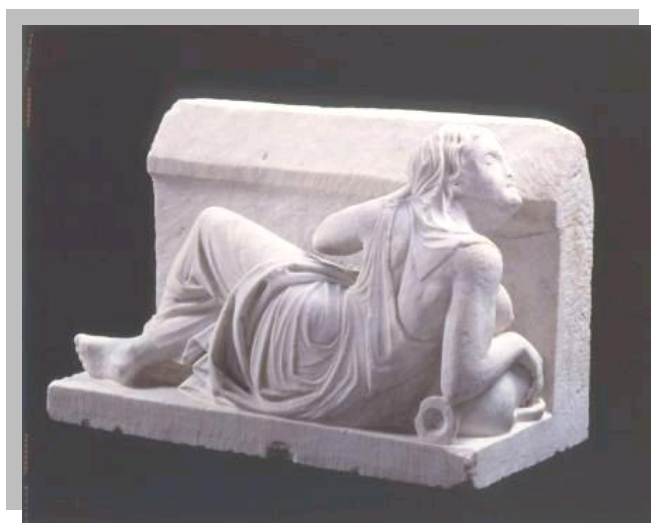
3/Rilievo di Bonanus/Porte del Duomo in Pisa/bronzo/XII secolo



4/ Nicola Pisano/Il Pergamo del Battistero di Pisa/marmo/XIII secolo



5/ Nicola Pisano/Il Pergamo del Battistero di Pisa/marmo/XIII secolo



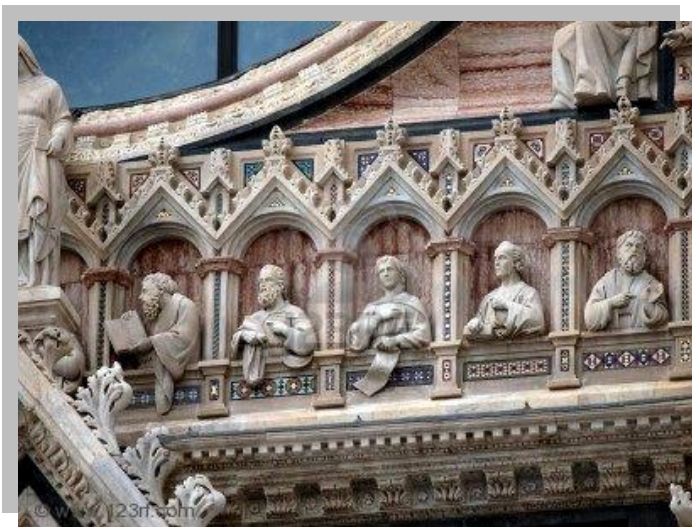
6/Arnolfo di Cambio/Aspettata con brocca/marmo/Galleria Nazionale, Perugia/XIII secolo



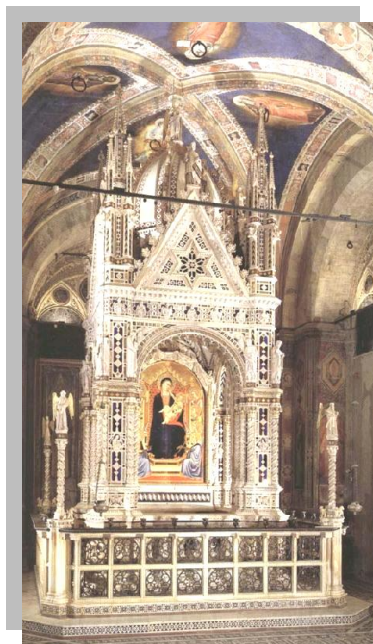
7/ Andrea d'Ugolino da Pontedera/ Rilievo per il Campanile di Giotto/marmo/Museo dell` Opera del Duomo,Firenze/XIII secolo



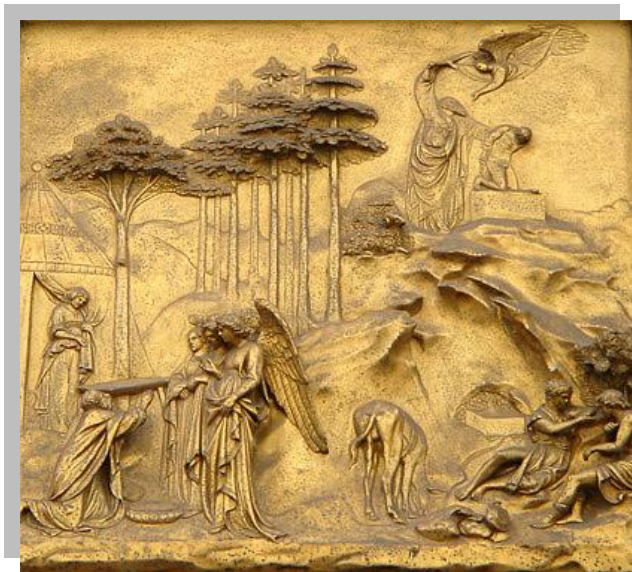
8/Giotto/Campanile della Cattedrale di Santa Maria del Fiore,Firenze/XIV secolo



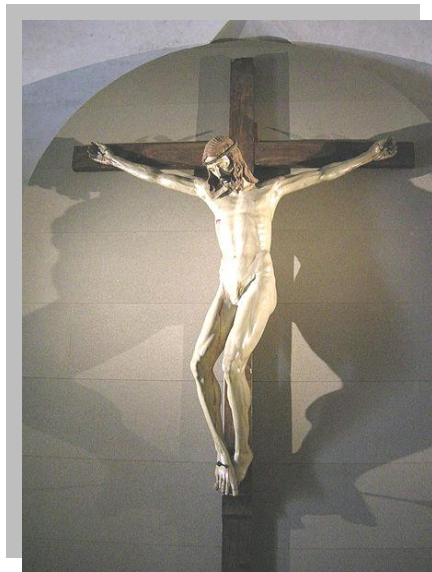
9/Lando di Pietro/Duomo di Siena/marmo/XIV secolo



10/ Andrea di Cione detto l'Orcagna/ Il Tabernacolo in Orsanmichele/marmo/Firenze/XIV secolo



11/ Lorenzo Ghiberti/ Porta del Paradiso/bronzo/Battistero, Firenze/XV secolo



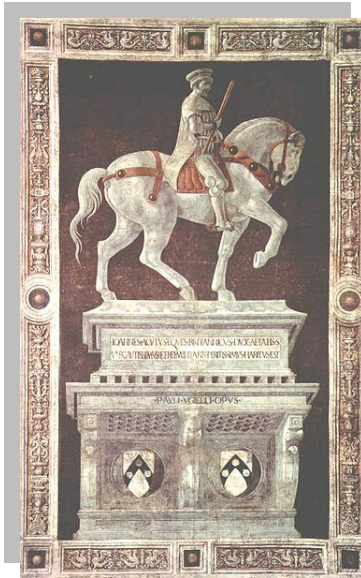
12/ Filippo Brunelleschi/Crocifisso/legno/Santa Maria Novella,Firenze/XV secolo



13/ Jacopo della Quercia/La Fonte di Gaia ,Siena/marmo/XV secolo



14/ Francesco di Valdambrino/Vergine Annunziata/legno/Bode-Museum Berlino/XV secolo



15/ Paolo Uccello/Monumento Equestre a Giovanni Acuto/alfresco/
Santa Maria del Fiore, Firenze/1436



16/Donatello/Profeta Abacuc(Zuccone)/marmo/ lato ovest del
campanile del Duomo di Firenze/1423



17/ Mino da Fiesole/Ritratto di Astorre II Manfredi/marmo/National Gallery of Art, Washington/1455



18/Nanni di Banco/ Sant'Eligio/marmo/Museo di Orsanmichele, Firenze/1417-21



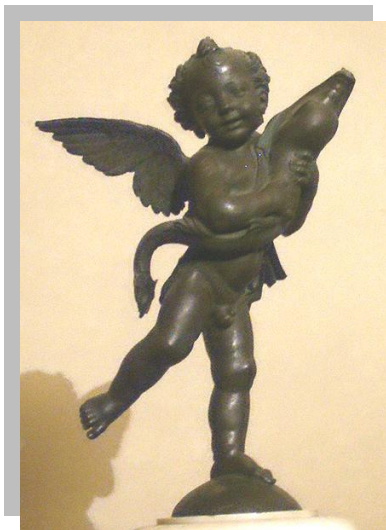
19/Antonio del Pollaiuolo/Ercole/bronzo/Collezione Frick ,New York/1492-94



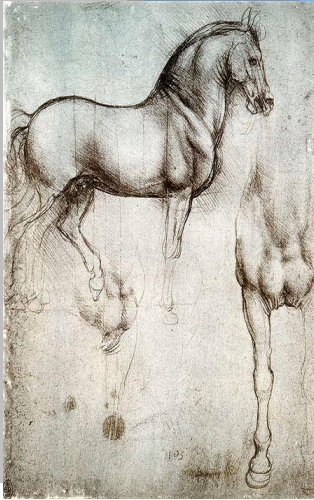
20/Pietro Lombardo/Sepolcro di Pietro Mocenigo in SS. Giovanni e Paolo/marmo/Venezia 1477-81



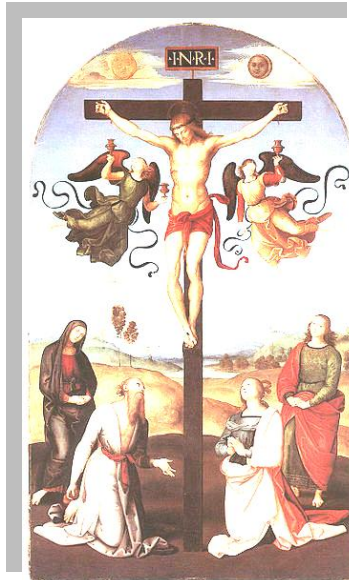
21/ Desiderio da Settignano/Maddalena Penitente/legno/Santa Trinita, Firenze/1455



22/Andrea del Verrocchio/Putto con Delfino/bronzo/Pallazzo Vecchio,Firenze/1478



23/Leonardo da Vinci/ Replica del Cavallo di Leonardo/bronzo//Ippodromo di San Siro,Milano/1999



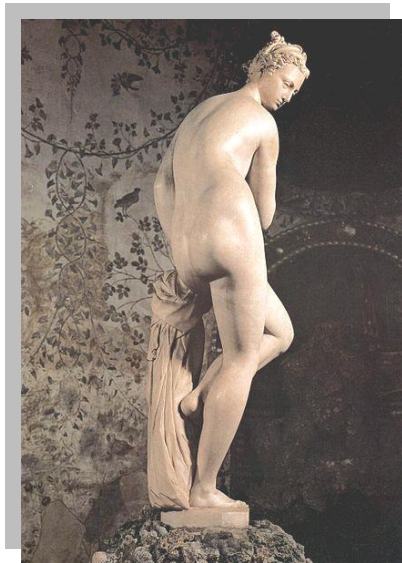
24/Raffaello Sanzio/ Crocifissione Gavari/olio su tavola/ National Gallery , Londra/1503-04



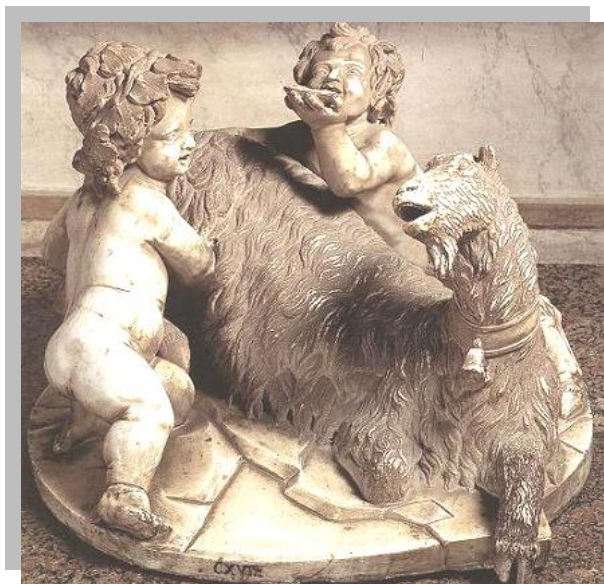
25/Michelangelo Buonarroti/San Procolo/marmo/Arca di San Domenico, Milano/1494-95



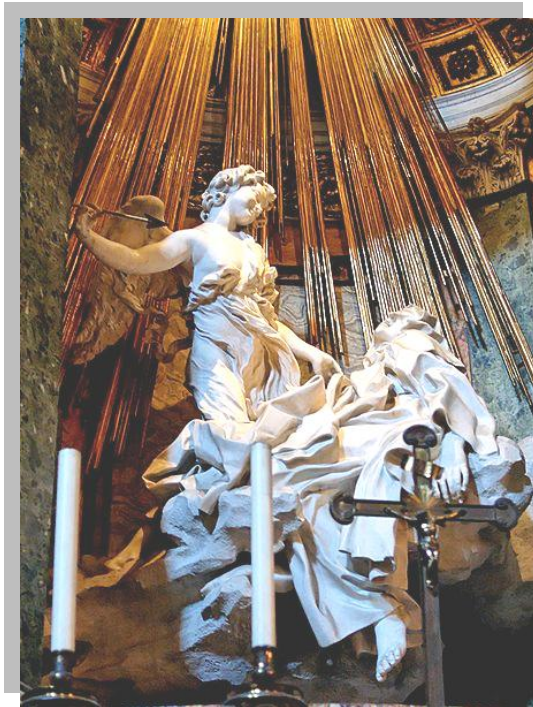
26/Benvenuto Cellini/Perseo che decapita la Medusa/bronzo /Loggia dei Lanzi, Firenze/1554



27/Giambologna/Venere/marmo/Giardino di Boboli,Firenze/1575



28/Gian Lorenzo Bernini/Capra Amaltea/marmo/Galleria Borghese, Roma/1615



29/Gian Lorenzo Bernini/Estasi di Santa Teresa d'Avila/marmo/Santa Maria della Vittoria, Roma/1647-52



30/Alessandro Algardi/Innocenzo X/bronzo/Palazzo dei Conservatori,Roma/1649-50



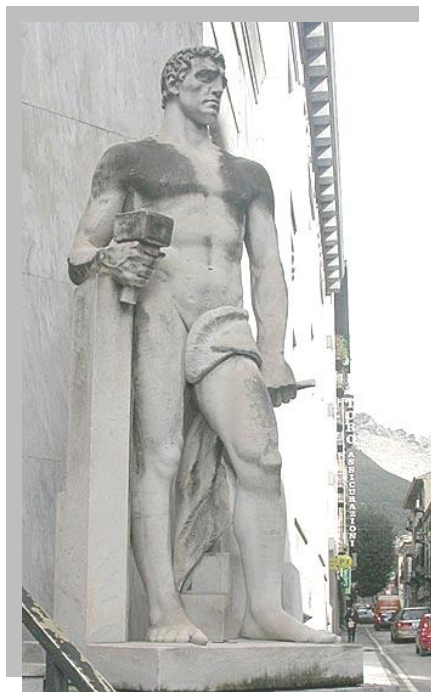
31/Antonio Canova/Napoleone come Marte /marmo/Apsley House, Londra/1802-06



32/Lucio Fontana/Concetto Spaziale –Natura-/bronzo/Kroeller Mueller Museum,Paesi Bassi/1959-60



33/Umberto Boccioni/Forme uniche della Continuità nello Spazio/bronzo/Museo di Novecento,Milano1913



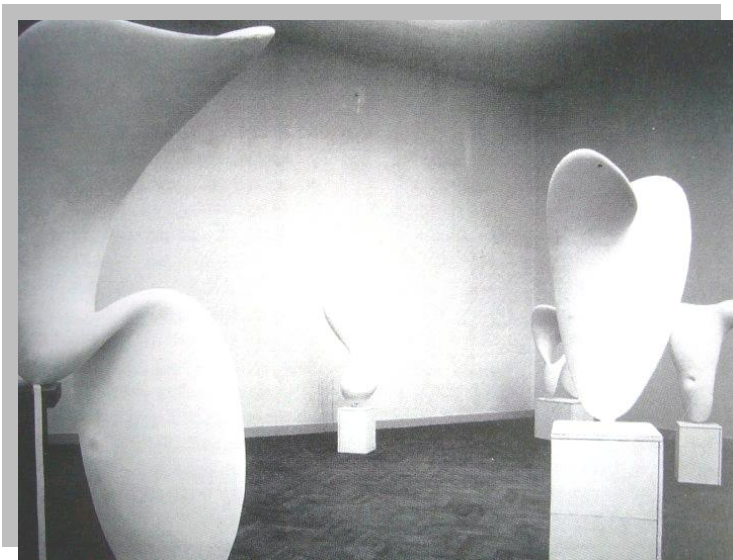
34/Sergio Vatteroni/Io Scultore/marmo/Palazzo delle Poste,Carrara/1934



35/Alberto Burri/senza titolo/ferro/1959



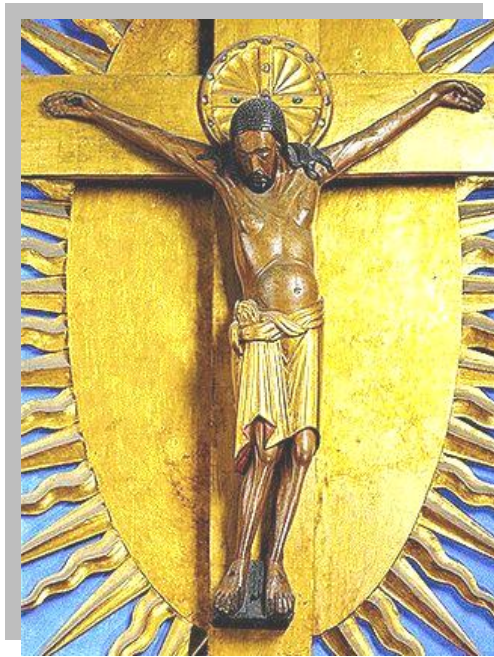
36/Marino Marini/Miracolo/bronzo/Neue Pinakothek, Monaco/1959-60



37/Alberto Viani/opere/marmo/1960-65



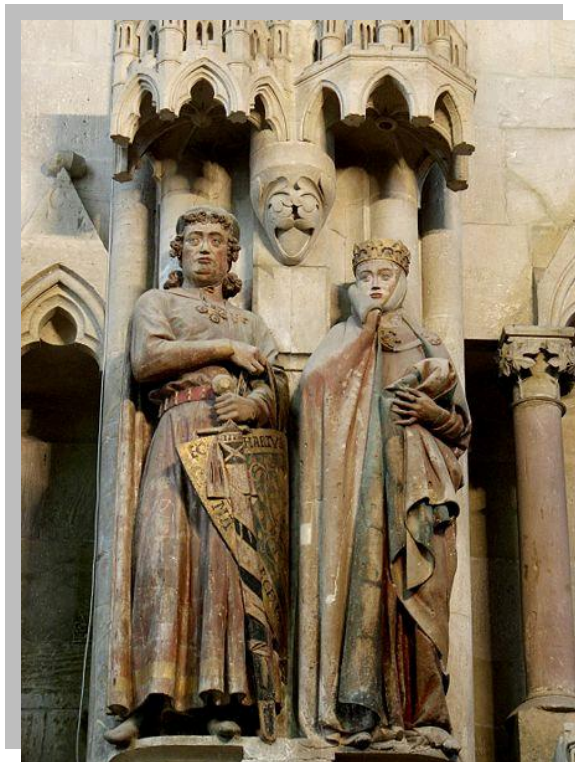
38/Rilievo alla porta del Duomo di Hildesheim/bronzo/Roemer-Pelizaeus Museum, Germania /1015



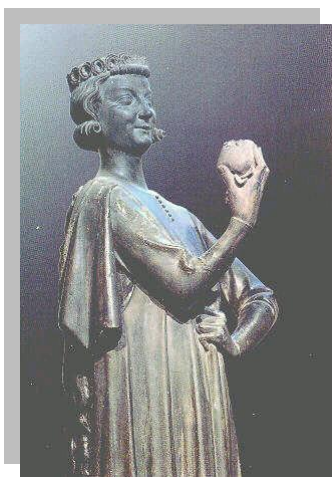
39/Gerokreuz/legno/Duomo di Colonia/X. Secolo



40/Leone di Braunschweig/bronzo/Castello Dankwarderode in Braunschweig/1166



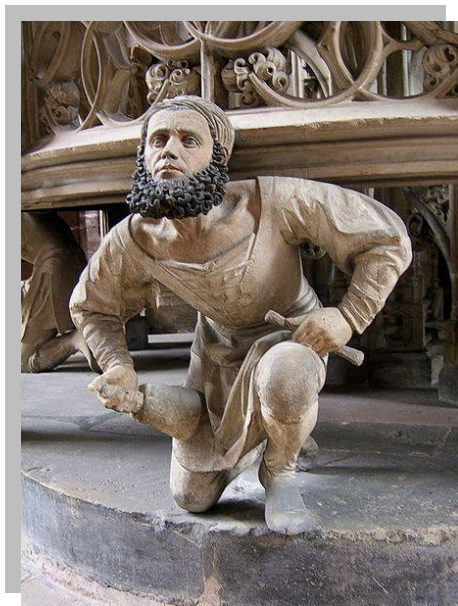
41/Ekkehard e Uta/Duomo di Naumburg/pietra/Germania/1250-60



42/Fuerst der Welt/Cattedrale di Strasburgo in Francia/1300



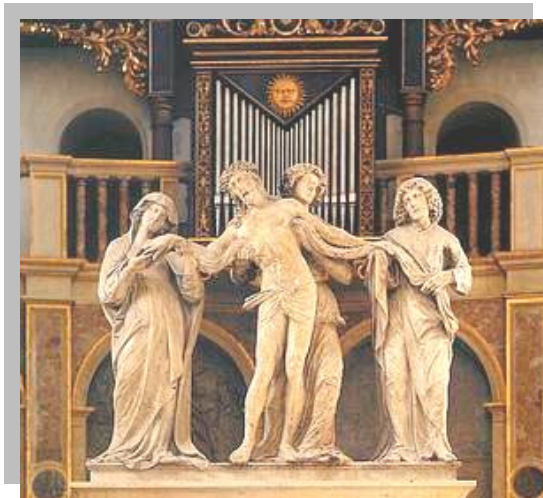
43/Tilman Riemenschneider/Trauernde Frauen/legno/Museo Nazionale Wuerttemberg/1508



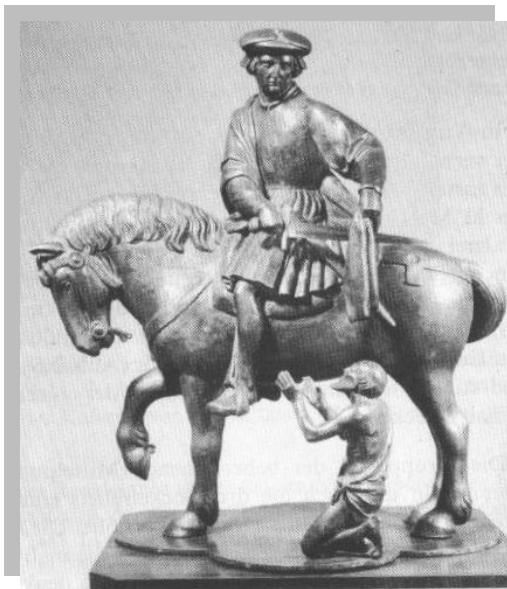
44/Adam Kraft/autoritratto/pietra/St.Lorenzo in Norimberga/1490



45/Peter Vischer/Re Arthuro/bronzo/Mausoleo di Maximilian I., Innsbruck, Hofkirche/1513



46/Hans Daucher/Fronleichnamgruppe/marmo/Fuggerkapelle St. Anna in Augusta/1515



47/St.Martino/bronzo/Museo Nazionale in Monaco/1525



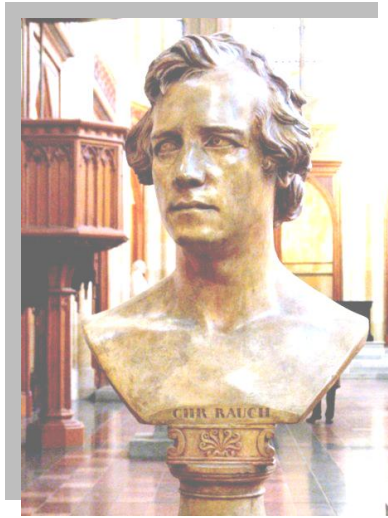
48/Andreas Schlueter/Monumento del Grande Elettore Federico I./bronzo/Koenigsberg/1698-1703



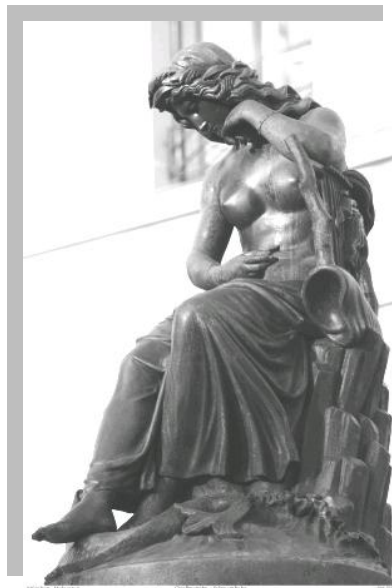
49/Balthasar Permoser/Mohr mit Smaragdstufe/pietra artificiale,media mista/Gruenes Gewoelbe,Dresda/1710-12



50/Johann Gottfried Schadow/Luisa di Meclemburgo-Strelitz e Federica di Meclemburgo-Strelitz/gesso/Museo Nazionale,Berlino/1795



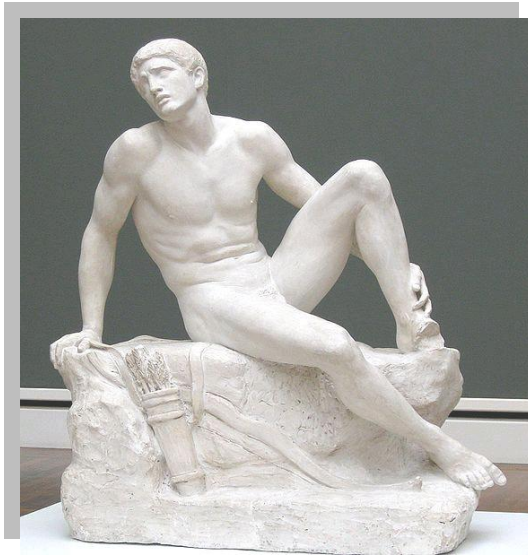
51/Christian Daniel Rauch/autoritratto/gesso/Museo Nazionale,Berlino/1828



52/Ludwig von Schwanthaler/Quellnymph/bronzo/Hofgarten,Monaco/1840-45



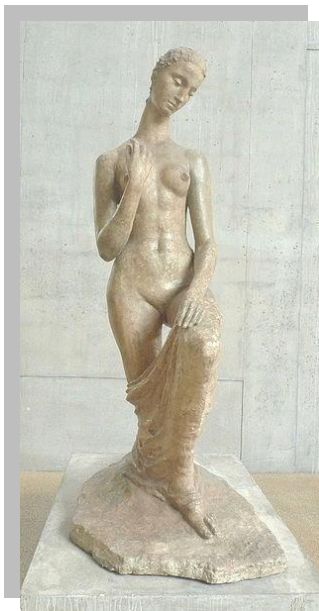
53/Reinhold
Begas/Kriegswissenschaften/marmo/Ruhmeshalle,Berlino/1887



54/Adolf von Hildebrand/Philoktet/gesso/Neue
Pinakotek,Monaco/1886



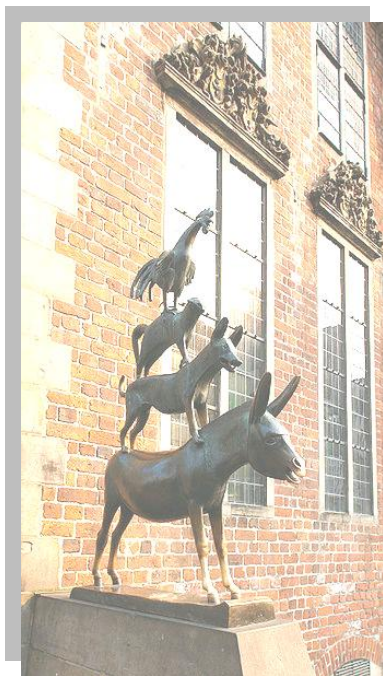
55/Auguste Rodin/L` Eterne Primavera/gesso/Museo di Rodin,Philadelphia/1917



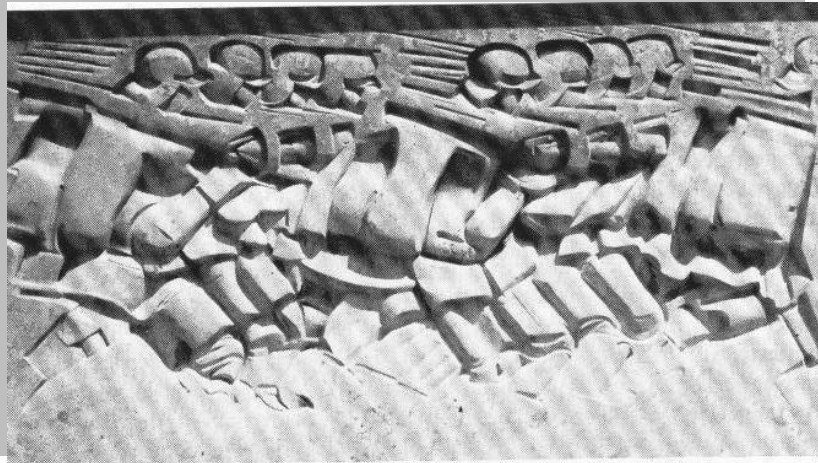
56/Wilhelm Lehmbruck/Kniende/gesso/Museum of Modern Art,New York/1911



57/Ernst Barlach/Il Beserkre/legno/Barlach Haus ,Hamburgo/1910



58/Gerhard Marcks/I Musicanti di Brema/bronzo/Municipio,Brema/1953



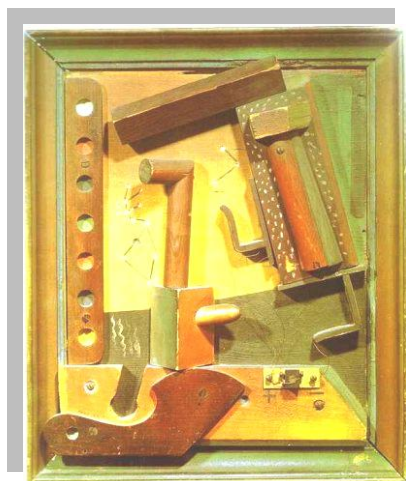
59/Karl Knappe/Ziehendes Heer/Rilievo in Pietra/Monumento in Monaco/1924



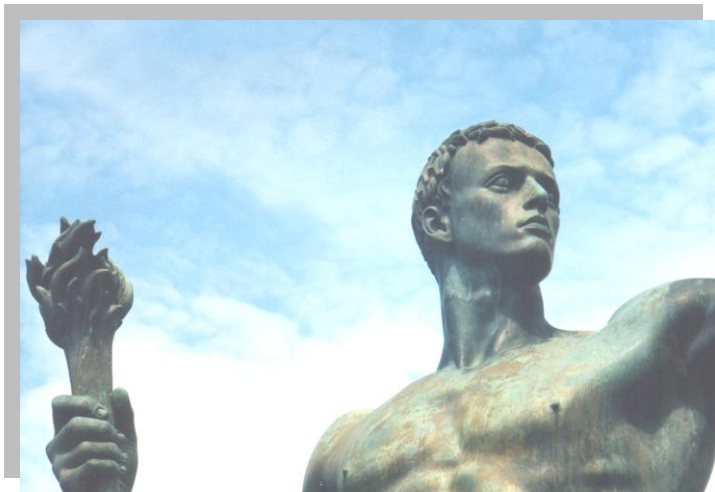
60/Rudolf Belling/Dreiklang/legno/Neue Pinakotek, Monaco/1919



62/Kurt Schwitters/Merzbau/media mista/Hannover/1920-43(distrutto)



63/Max Ernst/Frucht einer langen Erfahrung/legno/collezione privata/1919



64/Arno Breker/Il Partito/bronzo/Breker Museum,Colonia/1939



65/Heinrich
Kirchner/Prometheus/bronzo/Burgberggarten,Erlangen/1979-80



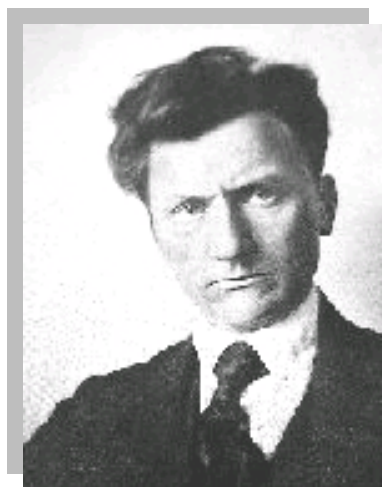
66/Bernard Heiliger/Die Flamme/bronzo/Ernst-Reuter-Platz,Berlino/1962-63



67/Heinz Mack/Columnne pro Caelo/granito/Roncalliplatz,Colonia/1984



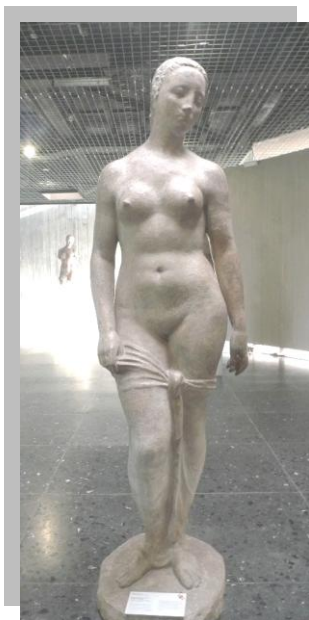
68/Nikolaus Lang/Kiste fuer die Geschwister Goette/media
mista/1974



69/Wilhelm Lehmbruck/1881-1919



70/Willhelm Lehmbruck/Der Gestuerzte/pietra artificiale/ Museu di Lehmbruck,Duisburg/1915-16



71/Willhelm Lehmbruck/Stehende Weibliche Figur/gesso/Lehmbruck Museum,Duisburg/1911



72/Willhelm Lehmbruck/Fritz von Unruh/gesso/Lehmbruck Museum,Duisburg/1918



73/Willhelm Lehmbruck/Emporsteigender Juengling/bronzo/Lehmbruck Museum,Duisburg/1918



74/Joseph Beuys/1921-86



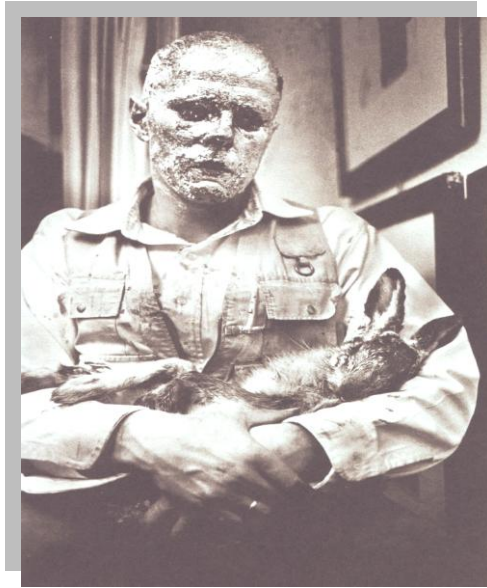
75/Joseph Beuys/Kreuzigung/media mista/Galleria dello Stato,Stoccarda/1962-63



76/Joseph Beuys/Zeige deine Wunde/media
mista/Lenbachhaus, Monaco/1974-75



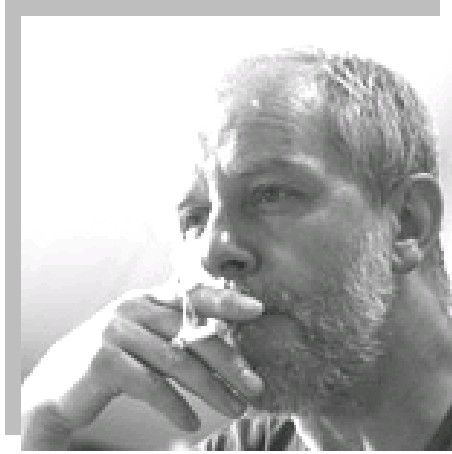
77/Joseph Beuys/Infiltration Homogen fuer Konzertfluegel/
Accademia Statale, Duesseldorf/1966



78/Joseph Beuys/Wie man dem toten Hasen die Bilder
erklärt/Performance/Galleria Schmela,Duesseldorf/1965



79/Joseph Beuys/Stuhl mit Fett/media mista/Museo Statale
,Darmstadt/1963



80/Hans Scheib/nato 1949



81/Hans Scheib /Kind mit Katze/legno /2000



82/Hans Scheib/Auf Boecklin/legno/1995



83/Hans Scheib/Nadine/bronzo/2006



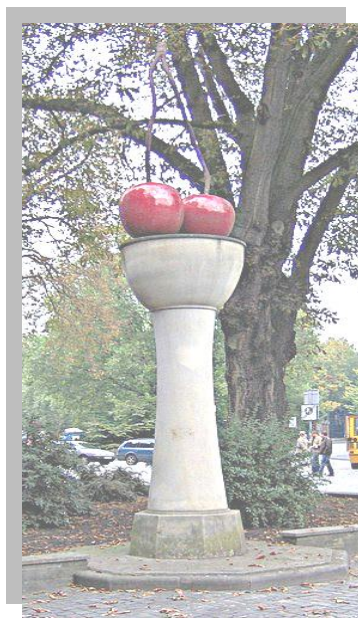
84/Hans Scheib/Aietes Tochter/legno/2004



85/Thomas Schuette/nato 1954



86/Thomas Schuette/Ferienhaus fuer
Terroristen/Installazione/Bonn/2009-10



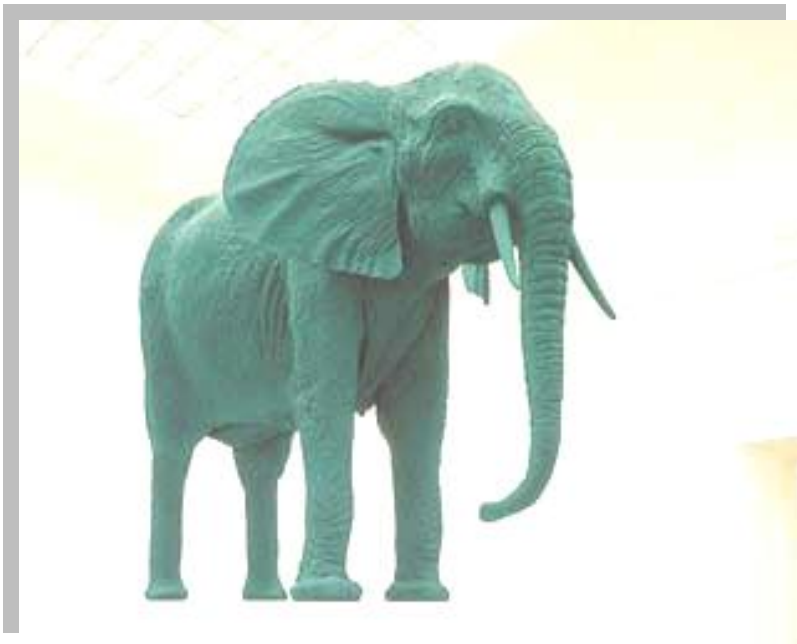
87/Thomas Schuette/Kirschsaeule/pietra e media
mista/Muenster/1987



88/Thomas Schuette/Die Fremden/media mista/Documenta IX/Kassel/1992



89/Katharina Fritsch/nata 1956



90/Katharina Fritsch/Elefant/resina/K21,Duesseldorf/1986



91/Katharina Fritsch/Gelbe Madonna/resina/1987



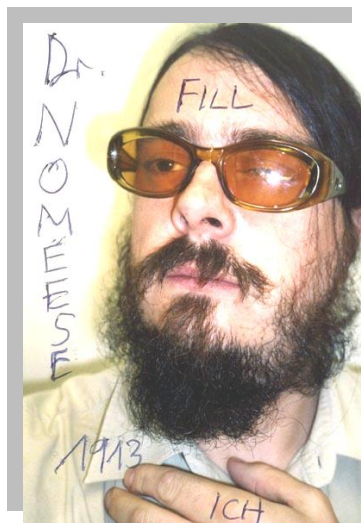
92/Katharina Fritsch/St. Nikolaus/resina/1987



93/Katharina Fritsch/Totenkopf mit
Zylinder/resina,legno/Kunsthaus Zuerich/2006-08



94/Katharina Fritsch/Mann & Maus/resina,legno/Collezione Statale NRW/1991-92



95/Jonathan Meese/nato 1970



96 /Jonathan Meese/Ahoi der Angst/Installazione/1998



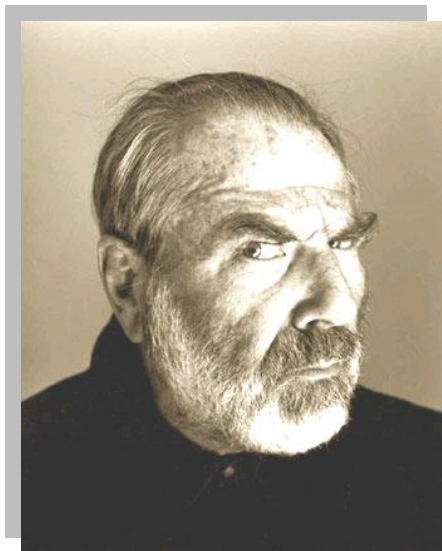
97/Jonathan Meese/Erzadler-Reptilbaby beim Abbläichen/bronzo/2006



98/Jonathan Meese/Dr. Erz/bronzo/Collezione Sander/2004



99/Jonathan Meese/Der Propagandist/bronzo/Collezione Falckenberg,Hamburg/2005



100/Michelangelo Pistoletto/nato 1933



101/Michelangelo Pistoletti/Venere degli Stracci/Installazione/1967



102/Michelangelo Pistoletti/Mezzo Terra –Mezzo
Arte/Installazione/Triennale Design,Milano/2008



103/Michelangelo Pistoletti/Twenty –two less
two/Installazione/Biennale di Venezia/2009



104/Michelangelo Pistoletti/Scala doppia appoggiata al muro/Installazione/Fondazione Pistoletti/1964



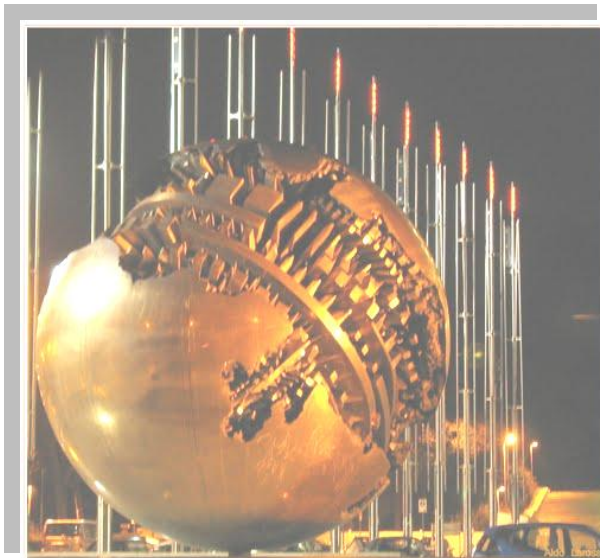
105/Michelangelo Pistoletti/Colone di Cemento/cemento/Fondazione Pistoletti/1965



106/Arnaldo Pomodoro/nato1926



107/Arnaldo Pomodoro /Colonna del Viaggiatore/bronzo/Collezione Rockefeller/1965



108/Arnaldo Pomodoro/Sfera Grande/bronzo/ Ministero degli Affari Esteri, Roma/1966-67



109/Arnaldo Pomodoro/Sfera di San Leo/bronzo/Santa Giulia, Milano/1996-2000



110/Maurizio Cattelan/nato 1960



111/Maurizio Cattelan/La Nona Oro/media mista/1999



112/Maurizio Cattelan/Him/media mista/2001



113/Maurizio Cattelan/L.O.V.E./marmo/2010



114/Maurizio Cattelan/senza titolo/media mista/2002



115/Fabio Viale/nato1975/insieme con sua opera "Rotas"



116/Fabio Viale/Infinito/marmo nero/2004



117/Fabio Viale/Souvenir Gioconda/marmo /2007



118/Fabio Viale/Ahgalla/marmo /2002



119/Gennaro Angelino/nato 1959



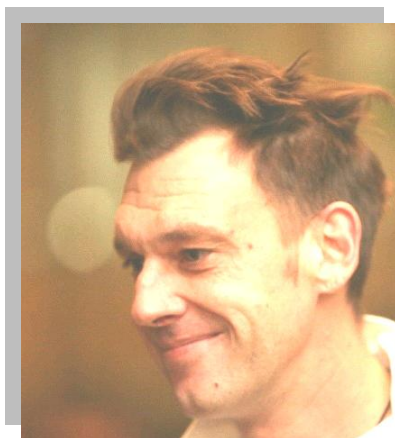
120/Gennaro Angelino/Simbiosi/ceramica/2007



121/Bettino Francini/nato 1948



122/Bettino Francini/The Nest/media mista/Paesi Bassi /2009



123/Frank Breidenbruch/nato 1963

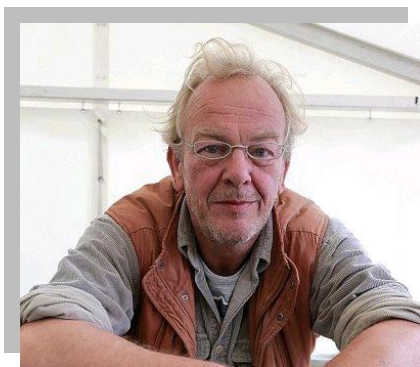
La Lingua,
di un straniero,
nel Mondo

Suonano le parole intorno,
diciamo altri colori e odori -
così si trasformano le onde
della realtà - ~~in~~ la realtà -
di farlo visibile il invisibile,
diventabile

f. Breidenbruch *



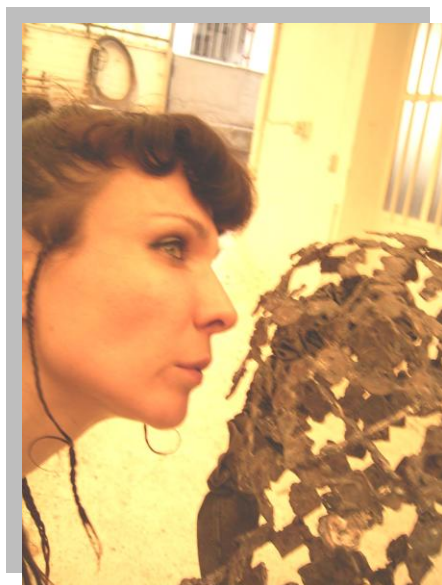
124/Frank Breidenbruch/Knick-Kult/bronzo/Collezione Privata/1999



125/Ulrich Johannes Mueller/nato 1956



126/Ulrich Johannes Mueller/Alte
Welt/pietra/Champagnole,Francia/2008



127/Stefanie Krome, nata 1980



128-29/Stefanie Krome/Freemale/accaio-inox/2009



130/Stefanie Krome/Regenerative Heart-Mind-Soul-Pump
Station/marmo,media mista/2009



132/Stefanie Krome/Tombstone of Broken Loves/marmo,media
mista/2009



133/Stefanie Krome/Conventional Pump and Vacuum Station/marmo,media mista/2009



134/Stefanie Krome/Out of Eden/marmo/2007



135/Stefanie Krome/Rosenrot/marmo/Verona, Italia2010



136/Stefanie Krome/SchneckenStahl/acciaio-inox/Messico/2008



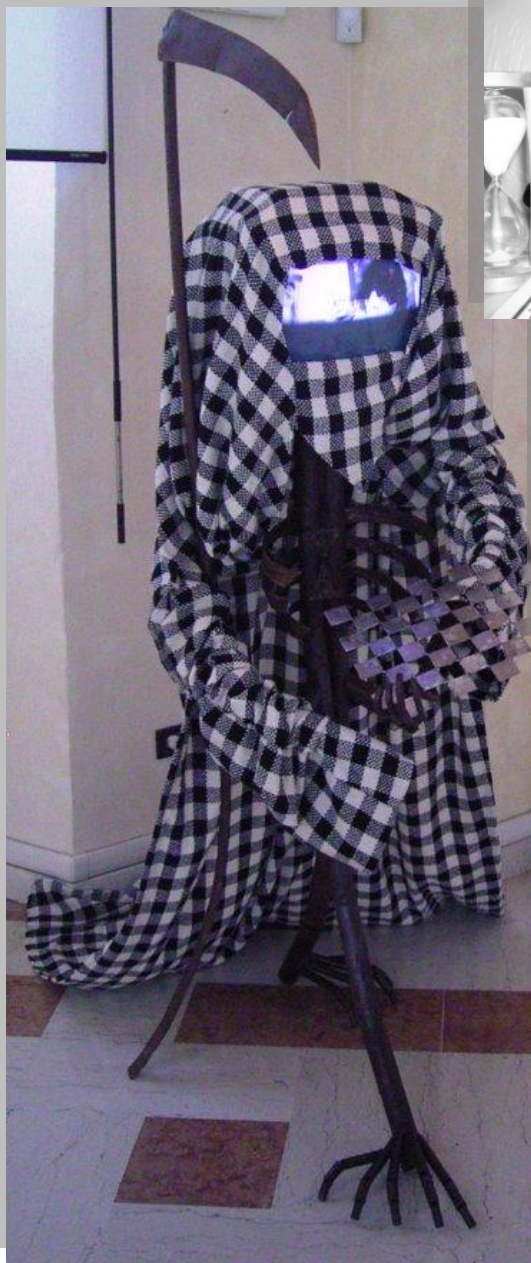
137/Stefanie Krome/Mater Mana/legno/Nimis, Italia/2008



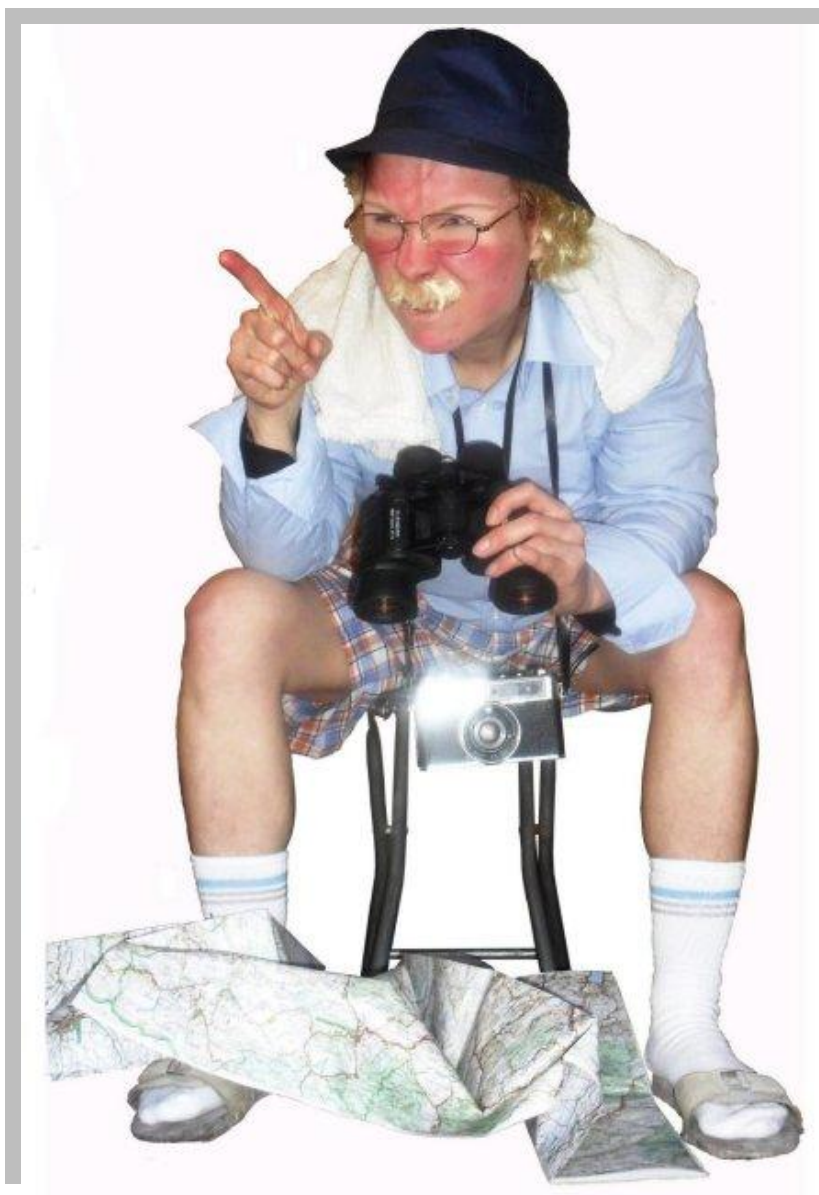
**Stefanie Krome & Else Pia Martinsen Erz
talking about Stefanie's toilet paper roll perhaps?**



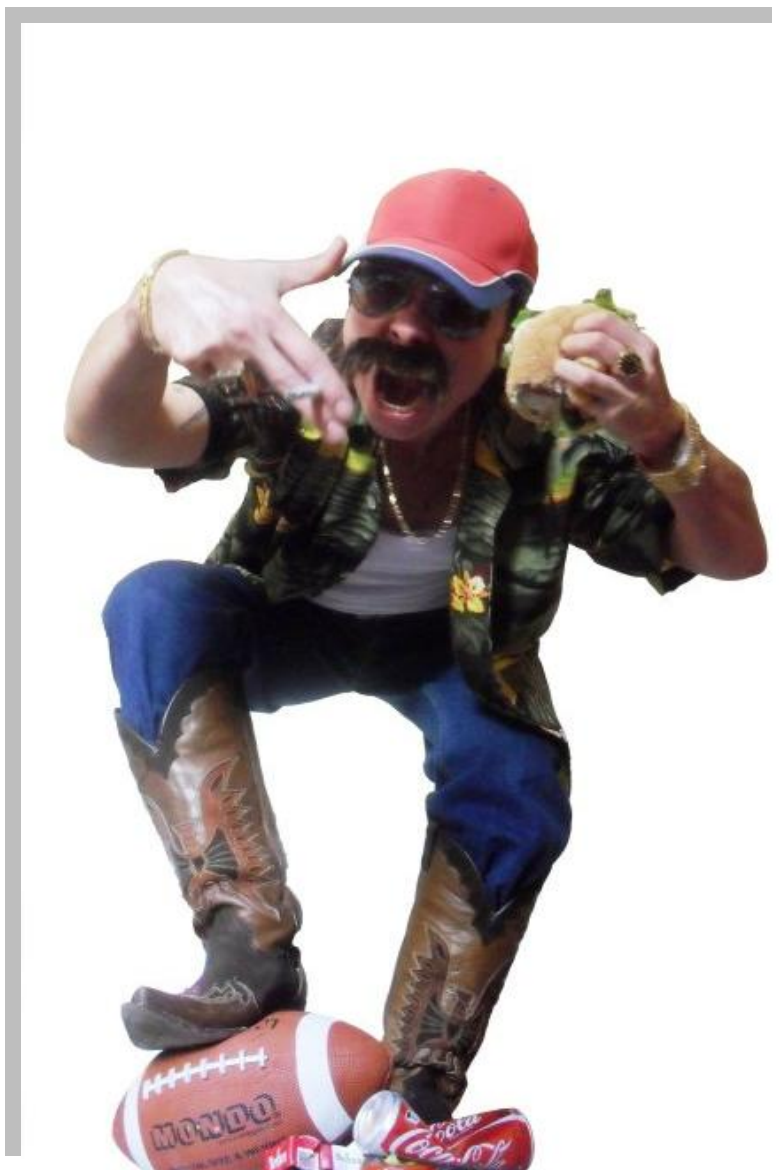
**138/Stefanie Krome/Kindly Reveal of Multifarious
Emanzipation/media mista/2009**



139/Stefanie Krome/Playing with a Superior Opponent/acciaio,media mista/2010



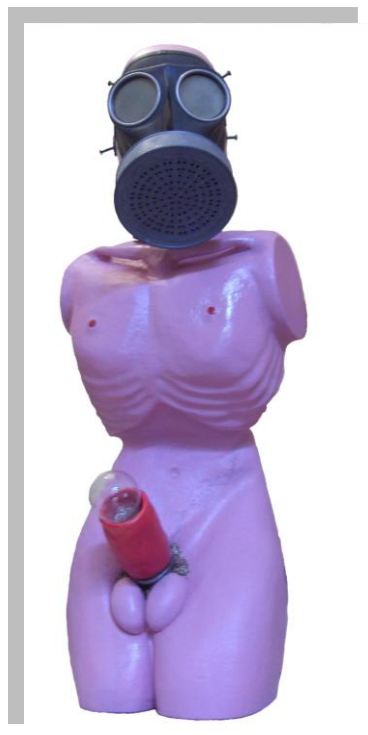
140/Stefanie Krome/KLAUS/stampa digitale/2011



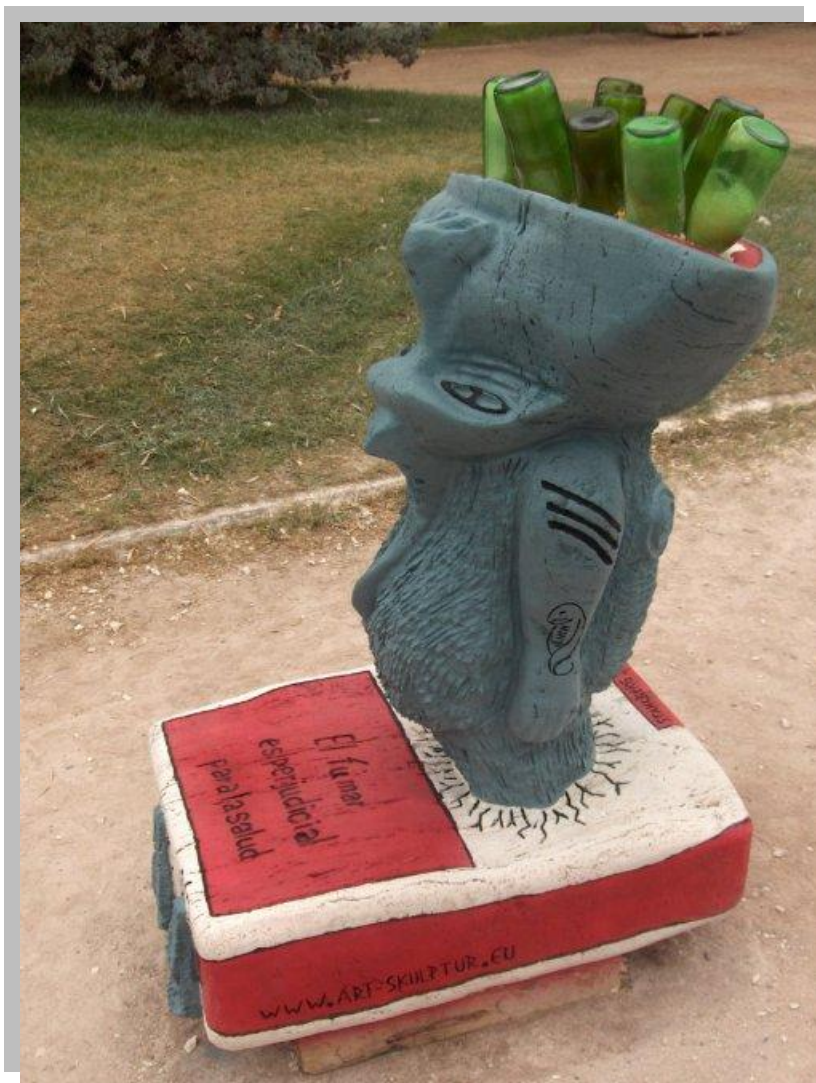
141/Stefanie Krome/JOHN/stampa digitale/2011



142/ Dominik Stahlberg(destra) nato 1977 , insieme con Frank Breidenbruch(sinistra)



143-44/Dominik Stahlberg/Problem Number One e Kaputt Mortum /marmo e media mista/2010



145/Dominik Stahlberg/Still Me/marmo e media
mista/Neuquen,Argentina/2008



146/Hans Feldmann/Davide/media mista/Museo di Lehmbruck in Duisburg/Germania/2010

INDICE DEI NOMI

A- Arixì, B. 12

Adriano I. 18
Antelami, B. 26
Algardi, A. 29/(fig.159)
Angelino, G. 93/94/97/(fig.303/204)

B- Boccaccio, G. 8

Bembo, P. 9
Bonanus 26/(fig.146)
Brunelleschi, F. 28/(fig.150)
di Banco, N. 28/(fig.153)
da Bologna, G. 29/(fig.158)
Bernini, G. 29/(fig.158/159)
Boccioni, U. 30/(fig.161)
Burri, A. 30/(fig.162)
Birolli, R. 31
Bernward 31/(fig.163)
Begas, R. 35/(fig.171)
Barlach, E. 35/36/(fig.173)
Belling, R. 36/(fig.174)
Breker, A. 37/(fig.176)
Baj, E. 39
Baselitz, G. 44
Beuys, J. 44/48/51/52/53/54/55/56/57
58/59/60/(fig.181/182/183)
Bentz, O. 52
Balach, J. 69/(fig.184)
Beecroft, V. 88
Breidenbruch, F. 93/101/102/103/(fig.205/206/207/221)
Bartoli, C. 114

C- Castiglione, B. 9

di Cambio, A. 27/(fig.147)
Cellini, B. 29/(fig.157)
Canova, A. 30/(fig.160)
Clemente XIII 30
Clemente XIV 30
Clemente, F. 39
Cucchi, E. 39

- Chiodi, S. 39/41
 Cattelan, M. 42/84/85/86/87/88/89/(fig.199/200/201)
 Clement, H. 44
 Celant, G. 78
 Celentano, A. 114
- D-Dante** 8
 Donatello 28/(fig.152)
 Daucher, H. 33/(fig.167)
 Dorazio, P. 81
 Dörner, D. 109/110
- E- Ernst, M.** 36/(fig.175)
- F- Federico II** 9
 da Fiole, M. 28/(fig.153)
 Fontana, L. 30/81/(fig.160)
 Fritsch, K. 66/67/68/69/70/(fig.188/189/190/191)
 Francini, B. 93/78/101/(fig.204/205)
 Funke, J. 110
 Feldmann, H. (fig.223)
- G-Giotto** 27/(fig.148)
 Ghiberti, L. 28(fig.150)
 Goethe, B. 34
 Giese, P. 48
 Groß, G. 75
 Gioni, M. 87
 Guyulot, L. 91
- H-Herder, J.G.** 1/115
 Heine, H. 21
 von Hildebrand, A. 35/(fig.171)
 Heiliger, B. 37/(fig.177)
 Hasek, J. 61
 Heinemann, H. 82/83
 Heidegger, M. 106/107
 von Humboldt, W. 109
 Hitler, A. 117
 Holert, T. 142
- I- Immendorff, J.** 44/48/75

J- Jungk,R. 139

K- Klopstock,F. 13

Kraft,A. 33/(fig.166)

Knappe,K. 36/(fig.174)

Kirchner,H. 37/(fig.176)

Kounellis,J. 38

Knöbel,I. 44

Kiefer,A. 49

Klee,P. 82

Krome,S. 115/(fig.208/209/210/211/212/213/214
215/216/217/218/219/220)

L- Lepschy,A. 8

Lepschy,G. 8

Liechem,K. 11

Lombardo,P. 29/(fig.154)

Lehmbruck,W. 35/50/51/52/53/54/(fig.172/178/179/180)

Lang,N. 37/(fig.178)

Leccese,P. 42

M- Machiavelli,N. 9

Müller,H. 15

Morgenstern,C. 25

Michelangelo 28/29/134/137/(fig.157/223)

Marini,M. 30/(fig.162)

Müller,U. 93/104/(fig.207/208)

Marcks,G. 36/(fig.173)

Mack,H. 37/(fig.177)

Manzoni,P. 37

de Maria,N.39

Merz,M. 43

von Maur,K. 57

Meese,J. 70/71/72/73/74/75/(fig.191/192/193)

Moneta,E. 116

N- Nietzsche,F. 22

Novelli,G. 81

Nek 114

Nannini,G. 114

- O**-Ostia, G. 18
 Orcagnas, A. 27/(fig.149)
 Ölen, A. 44
 Oltmann, A. 53/54/57/59
- P**-Petrarcha, F. 8
 Pellegrini, G. 15
 di Pisa, B. 26
 Pisano, N. 26/27/(fig.146/7)
 Pisano, G. 27
 da Pontedera, A. 27/(fig.148)
 di Pietro, L. 27/(fig.149)
 Pollaiuolo, A. 29/(fig.154)
 Permoser, B. 34/(fig.169)
 Palazzeschi, A. 39
 Paladino, M. 39
 Pistoletto, M. 42/76/78/79/(fig.194/195/196)
 Penone, G. 42
 Polke, S. 44
 Penck, A. 44
 Pettibon, R. 72
 Pomodoro, A. 80/81/82/83/(fig.197/198)
 Perfetti, G. 81
 Perelli, A. 81
 Pavarotti, L. 114
- Q**-della Guercia, J. 28/(fig.151)
- R**-Raffaello 29/(fig.156)
 Riemenschneider, T. 33/(fig.166)
 Rauch, C. 34
 Rodin, A. 35/51/(fig.172)
 Richter, H. 37
 Rotella, M. 39
 Richter, G. 44/63
 Rauch, N. 44/48/(fig.170)
 Richter, D. 48
 Richter, P. 71
 Rebaudengo, P. 88
 Ramazzotti, E. 114
 Rusconi, G. 140

- S-** da Settignano, D. 29/(fig.155)
Schlüter, A. 34/(fig.168)
Shadow, J. 34/(fig.169)
Schwanthaler, L. 34/(fig.170)
Schwitters, K. 36/55/(fig.175)
Sgarbi, V. 42
Scheib, H. 60/61/62/63/(fig.184/185/186)
Schütte, T. 63/64/65/(fig.186/187/188)
Schwegler, F. 63/66
Scheuermann, B. 73
Subotnick, A. 87
Stöcker, B. 110
Schröder, H. 133
Stahlberg, D. 135/136/(fig.221/222)
- T-** Twain, M. 22
Turcatu, G. 81
Tancredi 81
- U-** Uccellos, P. 28/(fig.152)
- V-** Valdambrino, F. 28/(fig.151)
del Verrocchio, A. 29/(fig.155)
da Vinci, L. 29/(fig.156)
Vatteroni, S. 30/(fig.161)
Viani, A. 31/(fig.163)
Vischer, P. 33/(fig.167)
Viale, F. 89/(fig.201/202/203)
- W-** von Wartburg, W. 15
Wohlgemuth, J. 18
Wiligelmus 26/(fig.145)
Warhol, A. 55
- Z-** Zuccherro 114

Ringraziamenti

**Pier Giorgio Balocchi, Ulrich Johannes Müller,
Heike Engelhardt, Gennaro Angelino, Bettino
Francini, Frank Breidenbruch, Laurent Guyulot,
Dominik Stahlberg, Birgit & Gerald Krome**



Stefanie Krome

Tesi 2-marzo 2012-02-08

**A cura di Pier Giorgio Balocchi
Accademia di Belle Arti Carrara**