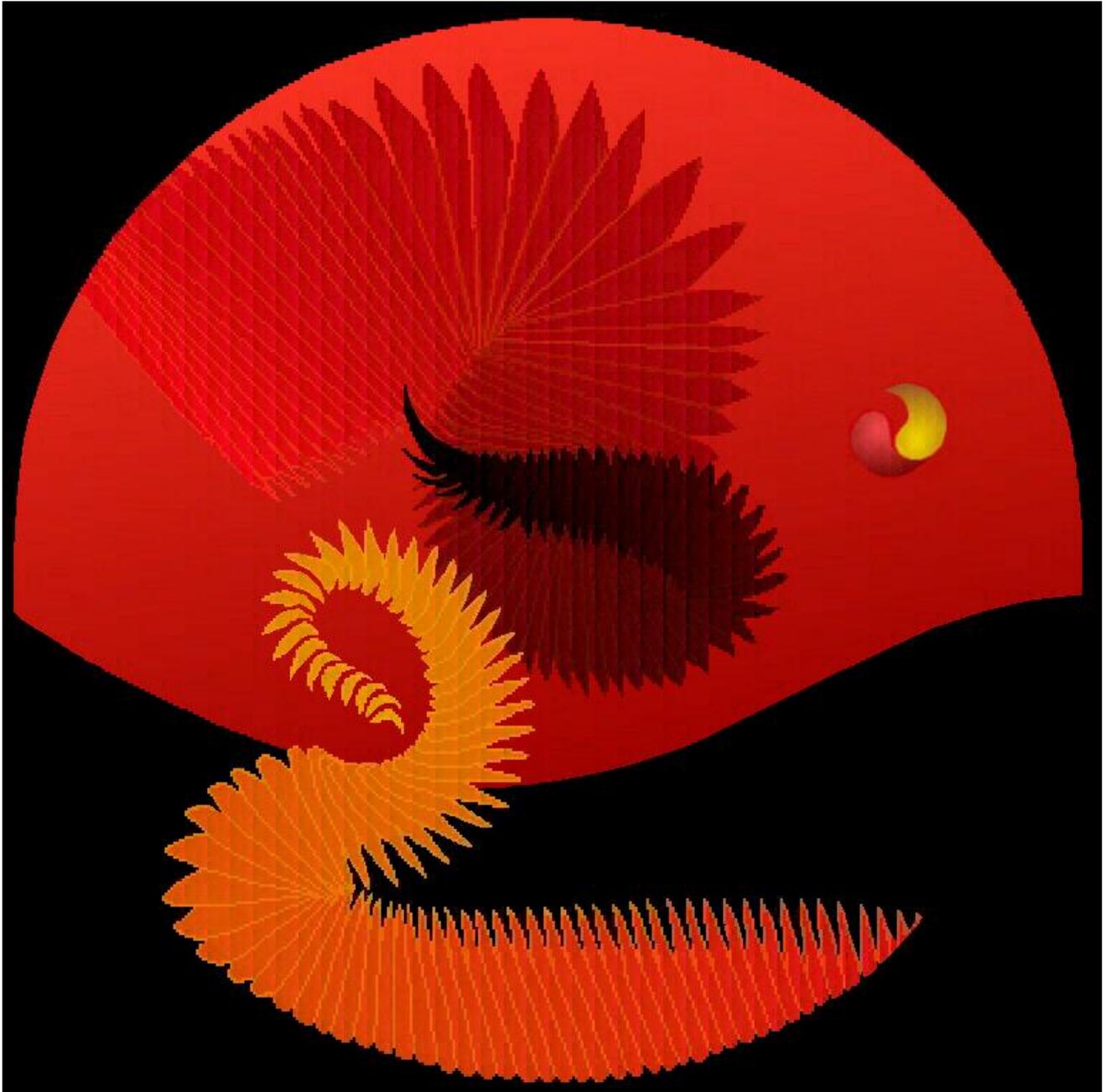


1 maggio 2024

da ***1 3 tetti***



periodico informatico della casa-museo "i 3 tetti", Sirtori (Lc)

da **I 3 TETTI**

periodico informatico

della casa-museo "I 3 tetti", Via Belvedere 39 – 23896 - Sirtori (Lc) Italia

SOMMARIO

- Comunicato della Redazione	pag. 3
- In corsivo. Il conto dell'età di Giorgio Riva	pag. 5
- l'asta, tèchne dei funamboli , di Francesco Rampichini	pag. 7
- Foto, sigla, logo e nome	pag. 9

In appendice:

- I 3 TETTI – Testamento concettuale , di Giorgio Riva	pag. 12
---	---------

In copertina: "**Yin Yang, conteso tra analogico e digitale**", info-plasma. Interpretazione critica dell'originario *Yin Yang* concepito per *A 4 mani, opera video-acustica in 10 quadri*, di Francesco Rampichini e Giorgio A. Riva, Maggioli Editore, 2009.

"Rivolgo questo mio nuovo info-plasma alla lotta di sopravvivenza dell'analogico Yin Yang nelle macine informatiche del foglio elettronico. intendo così ricordare l'incompatibilità concettuale dei due codici"

G. A. R.

Comunicato della redazione

Cari lettori,

la nota più sintetica di questo **n. 13 da I 3 TETTI** sta nel corsivo di Giorgio Riva, in cui si riprendono i contatti dopo una lunga parentesi dovuta a malanni d'età e di stagione.

I successivi interventi di Francesco Rampichini, che ha accettato di collaborare alla direzione artistica della Casa-Museo, anticipano i motivi della nostra prossima politica culturale: premi, mostre, proiezioni, spettacoli, seminari, che vi comunicheremo via via nei prossimi calendari. Profilano contemporaneamente anche l'idea di dare un nuovo impulso ai rapporti con le altre agenzie culturali del territorio. L'idea stessa di territorio su cui si affaccia il nostro museo è destinata ad allargarsi già a partire dal 2024 con l'istituzione di un **PREMIO 3 TETTI** per opere – inizialmente tesi di *laurea magistralis* – che affrontino e approfondiscano le tematiche *inter artes* affrontate e sperimentate nel nostro museo. Ma il coinvolgimento nelle vicende e nei dibattiti del premio degli assessorati alla cultura, delle biblioteche, delle scuole, anche di Accademie e Facoltà Universitarie, è tra gli intenti dell'iniziativa. Francesco, profondo conoscitore del nostro museo, sta lavorando al bando del premio. A sua cura, un capitolo importante del prossimo numero del nostro periodico, che sarà particolarmente destinato proprio a questo tema. È con questa e con altre iniziative socializzanti che contiamo di presentare il museo a un territorio più ampio e molto più variamente articolato di quanto oggi non sia. Peraltro le analisi, gli *"intrecci"* e le *"fusioni"* dei linguaggi, qui ormai classici, sono destinati ad arricchirsi di nuovi capitoli: Mauro Brivio sta lavorando a una rappresentazione dedicata al ritmo visivo, dove alle scansioni ritmico-tonali del canto udito nel buio profondo si alterneranno scansioni ritmiche di pura e sola luce, proiettate in completo silenzio sulle *"luminose"* di Nord/Est. Ritmo e scansione non sono proprietà esclusive del suono. Appartengono anche alla luce. Ai **3 TETTI** questo si senta e poi anche lo si veda. Rientra nelle ricerche sui linguaggi, o meglio sui linguaggi d'arte. Giorgio: *"l'unica unità di sintesi imprescindibile è l'essere umano. Là dentro i linguaggi si inseguono e si fanno l'uno metafora dell'altro"*. Forse è proprio questo il segreto che regge l'articolazione dei sensi.

Probabilmente la componente più importante di questo foglio n. 13 sta in *Appendice*, dove Giorgio risponde alla domanda che gli ha rivolto Francesco: *"te la sentiresti di*

mettere in poche condensate pagine il testamento concettuale che intendi lasciare nei 3 TETTI?" Aspettatevi che, al solito, Giorgio risponda con pagine fatte solo per metà di parole, peraltro dense d'immagini, luci, ritmi e colori. Quanto a suoni e rumori, in un testo stampato si limita a citare passi e brani che spera di condividere in memorie comuni con i suoi lettori: *"la parola sia almeno il veicolo per richiamare le memorie musicali che portiamo nella mente"*. Consapevole di impegnarsi in complessi e articolati equilibri tra culture attuali e loro inalienabili fonti, Francesco Rampichini gli risponde brandendo l'asta, strumento principe del funambolo.

Cari lettori, In merito alle attività museali del 2024 vi invieremo per tempo, come di consueto, gli inviti con calendari periodici. Arrivederci.

La Redazione

"da I 3 Tetti" di Sirtori, 1° maggio 2024

In corsivo

Il conto dell'età

Purtroppo, cari amici dei 3 TETTI, l'età presenta il conto e io spero solo di essere ancora in grado di pagarlo. Le novità degli ultimi mesi al museo sono significative e numerose, ma il nostro periodico le ha trascurate a causa di una più o meno piccola catena di malattie che hanno voluto privilegiarmi come destinatario.

In compenso l'Editore SKIRA mi ha pubblicato in questi giorni VIAGGI E BAGAGLI DI PADRE ZEUS, il nuovo libro in cui immagino che un antico archetipo, il prolifico Zeus appunto, sopravviva al valico di millennio e si metta a discutere, anche a litigare, con mode, culti, persuasioni palesi e occulte degli ultimi secoli. Devo dire che a fargli volta a volta incrociare le armi con dei e semidei mi sono divertito. Scontrarsi con Jahve, Odino, Freud, De Saussure, Hitler, i divini serpenti Maia, i due Maometto, ma anche con i mercanti d'arte newyorkesi – e con i petrolieri arabo-americani – è stato per lui semplicemente “naturale” come la bellezza femminile: una fortuna per il destino della specie. Zeus sul Reno, al Topkapi, alla Mecca, a Benares, a Nuova Delhi o nel cratere del Ngorongoro è un archetipo che tiene in mano la Terra come fosse un'arancia. E la rigira criticamente. L'ho scoperto particolarmente critico nei confronti di Giulio Cesare, cui toglie ogni giustificazione: da responsabile unico del Mediterraneo non doveva lasciar bruciare la Biblioteca di Alessandro. E gli è ormai palese la differenza tra i due conquistatori: Alessandro teneva alla cultura, Cesare teneva solo al potere. Ma forse le colpe di Cesare erano già palesi prima di lui, a partire dalla misera fine che ha fatto il Foedus Cassianum, ultimo segno repubblicano del rispetto romano nei confronti dei nemici vinti. Ma per Zeus le colpe di Cesare esplodono soprattutto dopo di lui, a turno sulla raggiera delle strade romane: da Aquisgrana, Parigi, Madrid, Londra, Vienna, Berlino, L'Aia, Mosca, Istanbul e così via. Genocidi ogni volta inclusi. Includi in quanto armi infallibili della persuasione. L'accanimento di Al Fatah nei confronti di Jahve – che ritiene del tutto estraneo ai destini della Palestina – e quello di Netanyahu – attuale maschera di Jahve – nella demolizione totale di Gaza non sono da meno. A stringerla,

l'idea che esce dalla testa di Zeus è come un colpo di timone: "detotalizer la totalization!"
Qualsiasi totalizzazione.

Una novità importante del transito 2023/2024 consiste nella confermata partecipazione del M° Francesco Rampichini alla conduzione artistica dei 3 TETTI. I frutti cominciano a maturare con i suoi progetti ormai avanzati di un PREMIO 3 TETTI per tesi di laurea che entrino in merito alle tematiche dibattute e sperimentate al museo. Il primo frutto è però ormai storico e risale al 2009, quando presentammo insieme A 4 MANI, opera video-acustica in 10 quadri, alla Triennale di Milano.

La partecipazione di Francesco alla direzione artistica del museo è destinata a includere chiavi, capitoli d'arte, spettacoli, musiche ed esposizioni, ad alcune delle quali fa lui stesso cenno già nel prossimo paragrafo. Ma qui io desidero ricordare che è iniziata con la richiesta che mi ha rivolto in partenza: "Scrivi – mi ha detto – una memoria che sintetizzi quello che per te è lo spirito dei 3 Tetti". Ed è quanto ho fatto – la trovate in Appendice - nelle pagine che vanno sotto il titolo "I 3 TETTI, TESTAMENTO CONCETTUALE". Per quanto possibile, l'ho compilata in luci, ombre, forme, parole e colori. Anche con qualche memoria di suoni.

Giorgio A. Riva

Sempre in corsivo

L'asta, tèchne dei funamboli

La responsabilità che Giorgio intende affidarmi è di quelle che possono far sentire un po' funamboli. La condizione specifica del funambolo, con l'asta per bilanciarsi, è che una volta avviatosi non può tornare indietro né indietro voltarsi, pena il precipitare. Se il supporto è ben saldo l'esito dipenderà dall'equilibrio e dall'audacia.

Non so ancora – e forse non saprò mai – fino a che punto la mia visione del mondo e dell'arte coincida con quella di Giorgio. Certo è che in tanti anni di frequentazione, di avventure condivise, di amicizia e confronti, molti punti di vista si sono incontrati e intrecciati. A volte hanno dato frutti che riteniamo ancora validi e in un certo senso rivelatori, come per l'opera "A quattro mani" dove Giorgio, liberando la pittura dalla staticità della tela, mi induce a immaginare che sia possibile liberare la musica dalla morsa di Kronos, per con-fondere la radiazione acustica con quella luminosa.

Uno dei molti sottoprodotti di queste esperienze è l'idea che la dicotomia tra processi temporali sincronici e diacronici – pittura e musica – sia forse solo una questione di scala. Quanto colpo d'occhio impiego per cogliere il Partenone e i suoi dettagli? Più che per cogliere una tela di Van Gogh certamente. Quanto "colpo d'orecchio" esige il motivo di Fra' Martino? Meno del tema dell'Arte della fuga, certamente. Non è questa la sede per riflessioni così ampie, ma torneremo ad affondarci le braccia.

Se a volte i nostri confronti hanno creato scintille, che forse devono ancora mostrare la loro luce prometeica, altre hanno generato idee, un bene che – al contrario del pane – se condiviso si moltiplica anziché dimezzarsi. Anche questo è il piacere e lo scopo del fare: condividere visioni che, di testa in testa, propaghino concezioni del mondo prossime a quello nel quale si vorrebbe vivere.

Per me – e spero per quanti vorranno esserci – sarà un appassionante neurotonico proporre con Giorgio ai Tre tetti vecchie e nuove opere, incursioni teatrali, letture e dibattiti, concerti, incontri di "ascolto consapevole" e altro ancora.

Per questo mi auguro che “il conto” nel titolo del corsivo di Giorgio sia molto, molto complicato, così che i seccanti contabili che vi sovrintendono tardino il più possibile a presentarlo.

Francesco Rampichini



CASA-MUSEO I 3 TETTI

via Belvedere 39 - Sirtori (LC)

Appendice

I 3 Tetti/testamento concettuale

AGGIORNAMENTO POST-RICOVERO.

Caro Francesco,

dopo il nostro incontro di ieri – e le necessarie distinzioni tra simmetrie (all'italiota contemporanea) e syn-metrie (all'antica egea) – eccoti la versione aggiornata del mio testamento concettuale.

*Un grazie e un caro saluto,
Giorgio*

PREMESSA

Vorrei anzitutto ricordarti, ma lo sai, che la mia scommessa ai *3 Tetti* nasce da una cassetta di sabbia umida, regalo genitoriale potente. Da quel momento (avevo circa 3 anni) plasmare forme con le dita di entrambe le mani s'instaura in me come l'esprimermi in parole, lamenti, pianti o risate. *I 3 Tetti* vengono da lì e non possono che risentirne. Se mi sopravviveranno vorrà dire che questo museo – mi auguro con il tuo intervento – non sarà ancora una partita chiusa: la sabbia umida continuerà a lavorare.

PRIMA TAPPA: RADICI

C'è per tutti il momento di diventare adulti. Per me è cominciato quando mi son chiesto per chi disegnassi i miei primi progetti di architetto. E quando si trattò di progettare scuole non mi bastò più parlarne con un sindaco o con un assessore all'edilizia scolastica. Dovevo conoscere i miei interlocutori reali. Non bastò neppure farmi assumere come supplente nelle aule fatiscenti che mi accingeva a sostituire. Avevo bisogno di chiavi più penetranti e più sottili. Le ho trovate nel pensiero di un sociologo come Chombart de Lauwe che leggendo dati statistici non perdeva di vista gli effetti della prossemica. Mi sono arrivate da un antropologo come Lévi-Strauss che spiegava l'urbanistica dei villaggi Bororo come mappa d'orientamento per il sistema matrilocale dei matrimoni. Un altro antropologo, Malinowski, mi spiegava invece l'urbanistica dei villaggi melanesiani come derivata dal passaggio epocale dalla cucina del crudo a quella del cotto: i granai collettivi (pre-comunisti) andavano tenuti osservati e protetti dalla collettività al centro del villaggio, le abitazioni con cucine a falò – cause d'incendi – andavano invece tenute lontane, in periferia. Centro e periferia. A chaque époque sa peine ... et sa médecine – mi viene da dire.

Probabilmente il peggior male architettonico dei miei tempi – questo pensavo progettando scuole e, più tardi, mettendo in piedi I 3 Tetti – sta proprio nel trattare arti, scienze e discipline in luoghi e modi esasperatamente separati, idealmente impermeabili. Così, purtroppo, si disgiungevano anche le idee nella testa... chi poi le avrebbe ricucite? Le scuole che ho frequentato da bambino nascondevano fasi, luoghi e modi della sintesi. Alla base c'era probabilmente l'idea che i luoghi d'adunata bastassero per darsi un'idea di società, Si cominciava insomma con un meccanismo burocratico-militare per "lupetti", figli della lupa; la sintesi era competenza del fantasma collettivo "Duce", che pensava lui per tutti. Ma capii alle prime esperienze progettuali che il vizio del "divide!" continuava anche nelle vocazioni burocratiche del dopoguerra, perciò – anche ammesso che la mia matita riuscisse a scovare qualche modello architettonico alternativo – per verificarne la bontà progettuale occorreva almeno una troupe di psicologi, psicanalisti, sociologi, pedagogisti ecc. E non sarebbe bastata, perché bisognava poi risalire la china burocratica degli insegnanti, dei presidi e dei provveditori all'edilizia scolastica. Impresa impossibile? Non per chi avesse ricevuto sufficiente forza e costanza dai genitori. Per due volte, e per più di un anno ciascuna, gli esperti che ho appena elencato si sono riuniti sugli sgabelli del mio studio a vagliare, scartare o accogliere le proposte architettoniche che io gli proponevo. Così sono nate le poche scuole che ho progettato, talvolta

incomplete per improvvisa inversione politica delle giunte comunali. Così anche gli interventi urbanistici in cui mi sono cimentato in rammendature – spero inventive – di tessuti urbani smembrati dall'incuria, oltre che dalla speculazione edilizia.

Qui ti porto solo qualche piccolo esempio concreto per capire in un immaginario de visu dove andava la mia matita: se un'aula dove si disegna e dove si fanno le cosiddette "attività artistiche" non sta più chiusa dietro una porta, ma si espone – e si lascia vedere da un ballatoio che le corre intorno come quelli delle corti agricole –, l'inconveniente che ne deriva è un forte brusio che si espande fuori dall'aula, questo è certo. Ma che sarà mai questo brusio se penso che durante le esercitazioni al Politecnico di Milano Rogers passava da progetto a progetto, da tavolo a tavolo in uno stanzone dove c'erano centinaia di allievi? In compenso si accendevano discussioni d'ogni genere e incrociavamo le idee. E se non eri tu a incrociarle sentivi e vedevi altri che lo facevano: imparavi a farlo. Da allora, per me, anche un ragazzino che esca d'aula per far pipì ha diritto ad attraversare una scuola trasparente: il luogo dell'intimità è uno, non la regola. Altro esempio: nella scuola di Pogliano Milanese – subito dopo l'inaugurazione – ho mostrato io stesso come era facile aprire e chiudere, tra due aule contigue, il divisorio scorrevole di una parete-lavagna; dopo di che due docenti, non più uno solo, potevano fare una lezione riunita, per esempio di storia e di matematica. Le due classi vedevano entrambi gli insegnanti dialogare, apprendevano così come il teorema di Cauchy è nato in Francia ai primi dell'800 quando Napoleone ha chiamato il prof, Cauchy in cattedra a Parigi. Un esempio ben più importante correggeva poi vere e proprie fake news: il docente di matematica ricordava a entrambe le classi riunite il teorema recentemente acquisito come Teorema di Pitagora; il docente di storia portava invece la notizia di una tavoletta paleo-babilonese che rappresentava novecento anni prima di Pitagora – lui è vissuto tra VI e V sec. a. C. – lo stesso teorema con tanto di quadrati iscritti su cateti ed ipotenusa. Ora, caro Francesco, la bugia – ancora abituale – sulla nomina del teorema non cambia nulla nei rapporti tra cateti e ipotenusa, questo è certo, ma falsa gravemente la profondità del senso storico. Come se la profondità storia-preistoria sia una nozione trascurabile.

SECONDA TAPPA - PRIMI PASSI DEI 3 TETTI

C'è qualche segno di adultità anche nella breve storia/cronaca dei 3 Tetti di Sirtori? Vediamo.

Già dai primi passi (2005) si colloca al centro del museo un interrogativo:

“Confini?”

È il titolo della prima mostra organizzata ai 3 Tetti in collaborazione con il Comune di Sirtori. Riguarda i miei *foglio-plasma*, bassorilievi a colori che realizzavo nel secolo scorso in carta riplasmata con acqua e alcoli della serie alifatica, che fissavo con resine. Nel farli mi giovavo, ricorderai, di un particolare sistema luci/ombre che lampade *spot* suscitano ancora oggi su creste e pieghe di quei bassorilievi. La luce è così entrata ai 3 Tetti come strumento d'arte. L'interrogativo del titolo era infatti retorico: metteva in discussione proprio i confini tra scultura e pittura. Ma i linguaggi delle due arti possono fondersi liberamente come si faceva in antico? È quanto cercavo di fare anche da bambino quando versavo qua e là nella sabbia aceto e vino rosso, farina e pure qualche cipria di mia madre, se era il rosa carnicino che mi attraeva. *A posteriori* direi che in quel mescolare mi affascinava – tuttora mi affascina - soprattutto il potere evocativo che un linguaggio d'arte può avere nell'altro. E l'idea di non rappresentare, ma di evocare fantasmi, ossia prodotti della fantasia, è certamente la cosa più bella che conosca e che tuttora mi attrae.

C'è una sola ragione per cui ho abbandonato la tecnica dei foglio-plasma: le resine con cui realizzavo i miei bassorilievi avevano il potere di cristallizzarne il movimento all'istante, in questo erano fulminanti, ma erano anche molto velenose a causa del benzolo, dello xilolo ecc. che contenevano. Ho avuto solo 20 minuti di strada, dalla clinica del lavoro del Policlinico al mio studio di via Vigoni per farmene una ragione. Poi, come sai, si è trattato di eliminare subito tutti i miei barattoli velenosi. E con i barattoli anche i “foglio-plasma”.

TERZA TAPPA – AL DUNQUE DELLA QUESTIONE: INTER ARTES

Qualche anno dopo, nel 2012, sempre con la collaborazione del Comune di Sirtori, ma pure con quella della Provincia di Lecco si apre una doppia mostra più articolata e complessa: sta per metà a Villa 3 Tetti e per metà a villa Greppi di Monticello Brianza. A Villa Greppi una ricca retrospettiva dei *foglio-plasma* di cui ho appena detto. I nuovi spazi consentono un'esposizione più ricca e articolata, ben disposta anche per le riprese televisive dei telegiornali locali e della Rai; ai 3 Tetti una serie di novità.

Vado subito a quest'ultime.

- a) A partire dal 1998 prati e boschi dei 3 Tetti si sono dotati di "sculture luminose", così dette perché al tramonto le accendo con apposite luci selettive. Ma al calar del sole dal bosco parte anche un mio arrangiamento che riprende le note di *Musica intuitiva* di Karlheinz Stockhausen e le diffonde con un particolare impianto tra Sud e Ovest nei boschi in cui si trovano già accese le "luminose": l'effetto è che le note non escano da altoparlanti ma dalle sculture, lontane o vicine. A sole calato il puro fantasma di un direttore d'orchestra inesistente chiama volta a volta le note a farsi vive da dietro *le luminose*. Così i suoni passano da una all'altra – quelle che io decido – mentre l'ordine musicale e i ritmi sono quelli decisi da Stockhausen.

Nel 2012 Karlheinz Stockhausen è purtroppo già morto. Verrà suo figlio Mark a dirmi il suo sì di famiglia con un emozionante concerto per tromba e flicorno.

In alternativa alle note - ricorderai per aver lavorato tu stesso al montaggio - la voce incazzata di Dante risponderà a quella di Omero: "*La lingua, di quello che l'intelletto vede, non è compiutamente seguace!*". È verità in musica di poesia anche questa.

E non penso che al vero Dante Alighieri dispiaccia di essere interpretato dalle splendide corde vocali di Luca Catanzaro. Ma il segreto dell'operazione che si svolge ai 3 Tetti non sta ancora nel fondere forme musicali con colori e sagome luminose in un linguaggio terzo – questo avverrà altrove, tu Francesco lo sai meglio di me –, sta piuttosto nell'essersi accontentati di abbinare unità sensorialmente diverse ma consentanee fra loro. La *consentaneità* entra come primo passo tra le condizioni per comporre luci, forme e suoni fin qui disgiunti. Sai quanto e più di me, Francesco, cosa sia invece l'ulteriore linguaggio (il *tertius datur*) in cui suoni e immagini fanno tutt'uno.

Consentaneo è un aggettivo meno ambizioso di "fuso": gli basta per esempio, accostare un grappolo di suoni a un grappolo di luci; o, al contrario, una sola nota, lontana, a una

sola luce, altrettanto lontana. Ma parlando poi con i visitatori faccio una scoperta interessante: anche loro apprezzano una certa consentaneità, diciamo così, "distributiva", tra sagome luminose e suoni, ma – questo è il motivo centrale d'interesse – ciascuno di loro entra in risonanza con quanto video-ascolta, si lascia poi trascinare da un proprio ricordo o da una fantasia con cui cuce o disgiunge alla sua maniera quel che vede con quel che *sente*. Quante persone, ho incontrato emozionare e sorprese da quanto stava avvenendo nei loro sensi. Cucitori sono dunque gli spettatori. Io posso anche limitarmi a suggerire chiavi di connessione. Qui annoto, Francesco, l'esistenza di una spinta dialettica delle arti nell' arte della psiche umana.

- b) Verso sera, sui terrazzi volti a Ovest, dove il sole tramonta dietro il monte Rosa, suoni *tonali* e suoni *dodecafonici* si contendono – come sai – l'attenzione dei visitatori mostrando a chiare note, quelle del *Pierrot Lunaire*, la noia da *dejà vu* cui Schönberg oppone i suoi sapidi inserti dodecafonici. Te lo chiedo, ma intanto lo suppongo: che non sia proprio la compresenza in opposizione dei due linguaggi il pregio del *Pierrot*? Pregio da mettere subito sotto lente d'ingrandimento. In particolare, ma è solo l'esempio più lampante, ingrandirei la breve serie di toni con cui Schönberg - Pierre Boulez non è da meno - fa scandire la parola finale "*ho-ri-zo-nt*" al soprano Christine Schäfer: come fosse un addio per l'eternità segmentato in fonemi e consegnato dentro una singola parola una per tutte.

- c) In un'altra serata molto particolare, con la regia di Alessandro Solbiati, la voce di Laura Catrani, Emanuela Piemonti al pianoforte, Selene Framarin esce dai boschi sul prato dei 3 TETTI cercando d'inseguire un clarinetto volutamente agitato – ma sembrava impazzito - da Karlheinz Stockhausen. Presto si scopre però che lo strumento si ribella e le scappa di mano non appena la suonatrice gli chieda soluzioni musicali troppo ovvie. Lo scherzo è sapido e avviene tra le sculture luminose – qui mi lamento - forse non abbastanza coinvolte dalla regia di Alessandro. Questa volta siamo rimasti un passo indietro rispetto alle "consentaneità" necessarie. Probabilmente una seconda edizione più meditata – e con un'attenzione scenica che è mancata – avrebbe potuto produrre semi per il futuro. Non l'abbiamo fatta, peggio per noi. Ma anche Selene avrebbe dovuto uscire dalla sua abitudine a esibirsi solo su palchi di pochi metri.

QUARTA TAPPA, inserita di recente perché mancava proprio.

Vuoi sapere, Francesco, quando-dove mi ha contagiato l'idea che il paesaggio, anche quello verde, potesse costituire una sorta di scultura urbanistica? Ero giovane, ben accompagnato, è stato tra sera e notte scendendo giù per la strada che da Villa Rufolo di Ravello riporta ad Amalfi: luna chiara in cielo, un lago di lune – una per onda – tremolava davanti a noi, in mezzo al mare. Una serie di balze morbidamente scandite in siepi, prati e alberi scendevano dalla rupe verso l'acqua. Chi poteva resistere alle artefazioni luminose di quello spettacolo?

Misure rare d'intrecci tra natura e cultura, seduttività geografiche, lune miniate nelle onde, preziose sintassi di viste e affacci architettonici lungo la via. Sull'Amalfitana, non c'è la minima stonatura nella scultura urbanistica del paesaggio. Scendendo sulla via di Amalfi, ci bastava un *pinus maritima* a destra e uno a sinistra, o un arco, a passarci sotto, anche solo un parapetto a balconata per affacciarci con la guida del paesaggio sulla prospettiva finale del mare. Tutte le componenti partecipano, talvolta, alla fisionomia di quella avvolgente scultura che si declina sotto specie di paesaggio. Qui In ricchezza di umori, refoli. profumi di limone e lieviti di ogni specie.

Ricordando queste prospettive amalfitane ancora oggi mi chiedo: cos'è mai un angolo visuale? Che io guardi un piatto con posate e bicchieri sulla tovaglia, o che veda un panorama dall'alto, il mio angolo visuale è lo stesso di quando mi affaccio a una finestra; ma nessuna tovaglia ha odore di limoni, né avrà mai la profondità di campo di un paesaggio. Sulla costiera di Amalfi natura e cultura sono l'una cucita sull'altra. So ma non desidero più distinguere quale sia venuta prima dell'altra. Così io imparo che le plurime arte-fusioni del paesaggio entrano dall'occhio e da qui passano nel pensiero fino a sciogliere altre categorie mentali anche ostinate. Per dirla con Calasso, qui non è solo questione di Cadmo che ha segmentato felicemente i tratti della voce tra labbra, lingua denti e gola. Qui ti basti la parola: è intervenuta la sua consorte Armonia. Armonia, da "armotto", voce del verbo che cerca in ogni linguaggio il reciproco adattamento delle parti. Persino Il melisma del Kirie-e-e-e-le-le-in-in-son monteverdiano – dico bene Francesco? – ne è la dimostrazione. Armotto è un verbo esigente, piega alla musica anche il lessico. Ma veniamo ora al nodo della questione, che a Sirtori è il "trasferimento dell'idea" concepita altrove. Qui, sul prato centrale, non ho fatto che trapiantare un concetto. C'è Il medesimo brulicare di stelle, ma nessuna luna è riflessa sul mare, c'è odor di gelsomino, mai ondate di fior di limone. Ci sono però le luci lontane di Monza, Sesto e Milano, che sono plurime come le lune nelle onde. Più oltre, se il cielo è limpido, si profila la linea ondulata dell'Appennino. Oltre ancora? Il Ligure, il Tirreno, la Sicilia, il

Mediterraneo, se hai qualche nozione di geografia viene la Tunisia, il deserto, i meridiani d’Africa, capo Horn... Più in là dipende: se avrai animo di staccarti dalla Terra cavalcando le rette curve di Einstein per lasciare il pianeta a caccia di altre orbite. Rette curve? Per me sono rette curve anche quelle delle onde corte che viaggiano a quota contenuta intorno alla sfera terrestre.

“Ma *sedendo e mirando*”, dice il verso. Cosa potevo fare io per trapiantare in Sirtori, anzitutto, questo “*Sedendo e mirando*” che avevo contratto ad Amalfi?

Ci ho provato, Francesco, con tutte le nozioni di prospettiva rinascimentale che conoscevo, in scultura, in arte dei giardini – “all’inglese” e “all’italiana” –, in arte della luce e in ogni altra *téchne* antica o recente di cui sapessi avvalermi. Sono ricorso anche a quelle vernici che di giorno sono nere, ma sono piene di micascisti fosforescenti e perciò si accenderanno non appena le investirai con una lampada adeguata di notte. Ma mi pare inutile, Francesco, che io cerchi di metterti in parole l’articolato disposto di profili metallici, tronchi d’albero, fronde, siepi, erbe, luci, vernici e fantasia che si chiama “*Mira y su sombra blanca*”, ti basti una foto per ricordartelo.



Tanto per l’immagine. Devo però ancora qualche parola alle forme vegetali che vedi in fotografia: prati, alberi, siepi, tronchi, rami e foglie. Io non dipingo fronde, né foglie,

come sai. Le pianto, le poto, poi mi limito a illuminarle, sfumo la luce su di loro, a volte, altre volte la faccio tagliente. Come puoi notare, uso linguaggi transecolari: dai rinascimentali, ad esempio, traggio l'astuzia di accorciare le distanze mettendo a immediato contatto il vicino di una siepe di *lauro ceraso* e il lontano di luci puntiformi, quelle dei grattacieli di Milano. Ma intanto accendo sopra l'orizzonte un fantasma fatto di circonferenze filiformi che alludano, vorrei, a sorrisi immaginari di cerchi giocosi e ottimisti. Arrivo poi a rifletterne la sagoma a pel di prato, ma qui la illumino con una lampada più debole per farla indovinare, più che vedere: chi la vuol cogliere prima la cerchi.

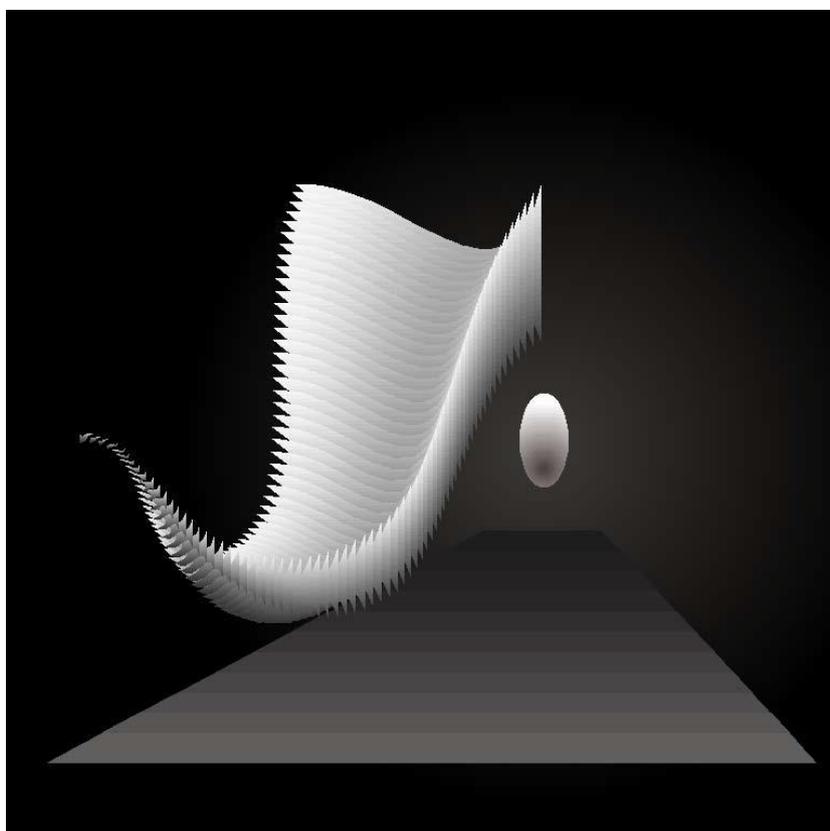
Il titolo di questa opera è uscito da bocca e mente di una signora poliglotta (22 lingue): assisteva, silenziosa, agli innumerevoli schizzi che una sera d'estate io facevo e poi gettavo insoddisfatto sul prato. Venne però il momento in cui lei ne raccolse uno, lo rivolse verso di me pronunciando in modo lancinante - e definitivo - il titolo dell'opera che stavo ancora concependo: "*Mira y su sombra blanca*". In lingua spagnola perché solo là "mira" assume il duplice senso della mira che si prende in mirini e bersagli e dell'imperativo "guarda!". Apri gli occhi, insomma! Ma se il titolo le uscì in spagnolo, io penso, fu anche perché "*su sombra blanca*" aveva tutte le sibilanti, le cadenze e il possessivo adatti per convertire un ossimoro verbale in un ossimoro visivo.

È stata una vera e propria lezione di lessico che transita rapido dai territori delle immagini e quelli delle parole. E ritorno. Così mi resi conto che l'opera appena schizzata conteneva già l'opera compiuta. In seguito io non mi sono più sentito di togliere o aggiungere alcunché. La signora delle 22 lingue si chiama Edi Minguzzi. A lei il mio grazie profondo. Non tutto quel che lei pensa io condivido, e so che lei non condivide certo quel che penso io, ma non credo di sbagliarmi se in "*Mira y su sombra blanca*" la considero felicemente correa: con un'istantanea verbale ha catturato il momento e il fantasma essenziale del mio processo ideativo.

Come vedi, Francesco, sul prato del museo compare una sorta di invito ad alzare lo sguardo e a spingerlo oltre Milano, oltre l'Appennino. Oltre il Ligure e il Tirreno. Oltre, insomma.

QUINTA TAPPA – A 4 MANI

Non ho bisogno di scriverla. Ti basti riportare quel che si mostrava e si diceva insieme sul catalogo pubblicato dal Comune di Sirtori nel 2005:



Orfeo, da A quattro mani

Questa composizione origina da due filoni di ricerca che per diversi anni hanno avuto svolgimenti separati, senza che noi sapessimo di certi nostri intenti comuni; ma quando uno di noi (Francesco) ha provato ad applicare i suoi esperimenti di “acusmetria” ai lavori dell’altro (gli “info-plasma” proposti da Giorgio come canovaccio sperimentale) è apparso evidente che, sia pure con stili e gusti differenti, noi stavamo da tempo

lavorando con linguaggi coniugabili: le immagini dell'uno scaturivano da matrici informatiche programmate per scandire dipinti tanto nello spazio, quanto nel tempo; i suoni dell'altro uscivano in sequenze temporali da fonti stereo-foniche capaci di muoversi nello spazio. Insomma, il concetto di "sequenza" stava assumendo una valenza spaziale, oltre che temporale. E così quello di "ritmo" e pure quello di "prosodia".

Ma quando i suoni vengono agitati nello spazio e le immagini vengono scandite nel tempo i tradizionali confini tra musica e pittura si disfano, perché il musicista, se vuole aderire al lavoro del pittore, può inventare immagini acustiche che si muovono con lo stesso ritmo e con la stessa direzione delle immagini visive. In caso contrario, può usare voci di contrasto. Ma anche il pittore può rispondergli in termini alternativi. Con questa tecnica non c'è bisogno di essere sempre d'accordo. Rispettate alcune indispensabili condizioni di congruenza strutturale, il gioco delle parti può prendersi tutto il campo che vuole per tenere viva la tensione dialettica.

Insomma, ci siamo accorti di trovarci di fronte a un sistema differenziale enormemente espressivo, a condizione di rivolgerlo contemporaneamente tanto all'occhio quanto all'orecchio: suono e immagine che si muovono – non importa se all'unisono, o se in spirito di opposizione –, danno luogo a un linguaggio, che non è più musica e non è nemmeno pittura. Linguaggio terzo, poco importa come si vorrà chiamarlo.

Francesco Rampichini e Giorgio Riva

Sirtori, settembre 2005

SESTA TAPPA – IL DIAVOLETTO DI CARTESIO

Questo non è un diario, passo liberamente a tutt'altri ma pertinenti argomenti. Nel 2017 Stella Casiraghi organizza con Giorgio Bongiovanni (il *Pantalon* del *Piccolo Teatro*) una proiezione sul nostro prato del *Così fan tutte* di Mozart, a suo tempo messo in scena da Giorgio Strehler a mezza via tra cinema e *cabaret*. In realtà è un modo per rivedere con quanta gioia e divertimento chi possiede il diavolelto dell'arte comunicativa non rinuncerà mai a tirarlo fuori come il vero protagonista di sempre. Strehler lo dimostra anche scolpendo scenografie che prelevano il modello da carrozze a cavalli ma poi ne pietrificano la struttura in scranni marmorei per 4 persone. I *topoi* delle carrozze sono tipico modi di collocarsi nella società. Par di leggere un Lévi-Strauss che prende per il naso la rigidità delle strutture. Ma si esce presto dai "sacra" non appena si mostri il tratto caratteriale più originale di un regista d'anime che stura da attori, e scatena in attrici, qualità che forse loro neanche s'immaginavano di avere.

È questa soprattutto l'arte, caro Francesco, che servirà in futuro ai 3 Tetti. Ed è forse più questione di contagio che di didattica. Ma tu ci sai fare: in Triennale ti ho visto mettere scintille su polsi e ginocchia di ballerine scatenate, ma perfettamente ritmiche, coincidenti, ovunque tu glielo chiedessi. Che bravo! Quanto vorrei rivederti all'opera con le tue ballerine anche ai 3 TETTI...

SETTIMA TAPPA – MILLECINQUECENTO ANNI PRIMA DI MÖBIUS DIO AION INSEGNAVA LE MERAVIGLIE DI UN ANELLO DOTATO DI UNA SOLA FACCIA E DI UN SOLO BORDO

Anche il pensiero scientifico radica nei giardini del mito, dove non si sa ancora come collocare i concetti astratti e li si affida alle cure di qualche patrono celeste. Persino Pitagora pensava di rubare i suoi numeri agli dei, o almeno questa era la metafora cui ricorreva un pensiero consapevole di esplorare territori misteriosi. Dare un luogo all'ignoranza, al saper di non sapere, sulle sponde del vecchio Egeo fu il primo passo inevitabile della consapevolezza, certo, e crebbe in contemporanea, accanto al luogo delle fantasie urgenti, dove la collettività insediava fantasmi divini, come Madre Terra prima e Athena poi, senza i quali non riusciva neppure a nominare i caratteri umani. In questo pensare iniziale l'Olimpo di Atene fu necessario come lessico delle immagini che affiancava quello dei nomi e fu straordinariamente ricco di articolazioni e sfumature. Non fu però esclusivo: si apriva agli ospiti provenienti da altre sponde del fiume Oceano che già di suo non smetteva mai di attingere sali e umori in diverse sponde. Tra i portatori di sale ci fu Aion, ambasciatore d'Oriente, che, a differenza di Kronos – il tempo che va da nascita a morte – recava sull'Egeo il concetto di un tempo senza consumo, insensibile alla storia, il tempo "eterno" degli astri. Aion veniva dall'Egitto; ma le sue origini radicavano fra i Caldei, i più attenti, degli antichi a misurare gli scarti e spiccioli residui del tempo eterno, quelli che si vedono persino nelle scie luminose delle comete. Presente e residui di passato vi si mostrano in contemporanea, viene probabilmente da là lo studio delle curve tracciate da meteoriti e corpi celesti.

È tuttora di Aion una straordinaria lezione di alta topologia. Si trova nella raffigurazione di un mosaico tardo imperiale romano (III sec. d. C.) scoperto quasi per caso ai primi dell'800 in un campo di grano di Sassoferrato (Marche d'Italia), poi passato in varie mani fino ad arrivare (1828) nella gliptoteca di Monaco di Baviera, dove si trova tuttora. È già un merito, questo è certo, che Aion mostri in bella vista un anello tanto ambiguo da avere una sola faccia e un solo bordo – degno delle ambiguità studiate dagli antichi caldei – ma è certamente notevole che lo faccia ben 1500 anni prima che Listing e Möbius scoprano il loro "*non orientabile*" anello.

Quest'ultima mia frase è tanto densa d'implicazioni che va dipanata per gradi. Comincio perciò a confrontare le virtù dei singoli anelli (quello di Aion e quello attribuito a Listing e Möbius) estraendoli dalle rispettive date – o meglio: epoche – per coglierli nelle loro evidenze d'immagini e di linguaggi.

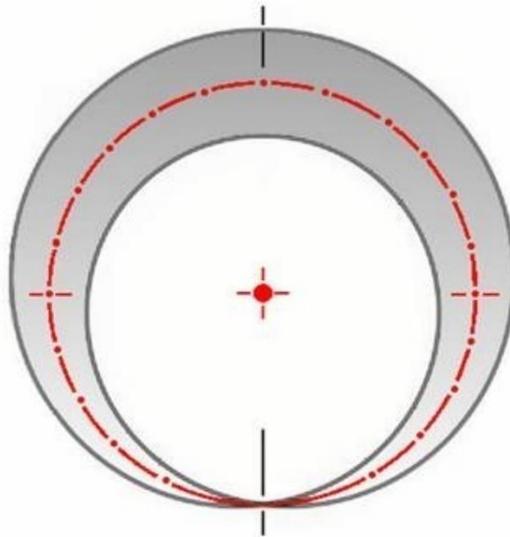
1) Parto dal più antico, l'anello di Aion. Per rintracciarne l'immagine basta attingere in rete alla voce: C. N. R., "Scoperta la più antica raffigurazione del nastro di Moebius". In detta scoperta – tardiva – appare l'immagine del mosaico sentinate (*Sentinum* è l'antico nome romano dell'attuale Sassoferrato). Nel mosaico il dio si presenta con tutta la famiglia, qui però preferisco estrarre dal contesto solo la sua immagine e quella del nastro. Per chiarezza. Siano così più evidenti i connotati di nastro e dio e pure il forte accento che l'autore del mosaico conferisce alla verticalità di entrambi: la affida al linguaggio espressivo della mano, del tallone e dello sguardo del dio, antesignani figurati dei futuri assi di Cartesio.



Figura estratta a mia cura dal mosaico

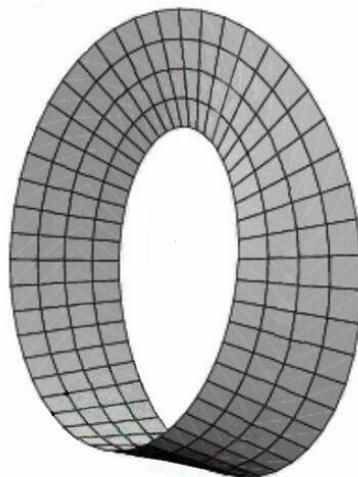
Di solito l'*aplomb* si esprime come sintesi di eleganza nella posa del corpo e nella caduta verticale dei panneggi, qui non so quanto siano eleganti i muscoli del dio, certo reggono l'anello in una verticale che scende da Zenith a Nadir.

2) Ecco, invece, il nastro oggi comunemente detto di Möbius, che qui ci arriva nella proiezione anch'essa pubblicata *in rete* (e con dovizia di ulteriori vedute) dal prof. Riccardo Dossena.



Schema tratto da *Wikipedia*: Riccardo Dos-sena “*Il nastro di Möbius*” – *Dipartimento di Matematica – UNI-PV, Pavia 2011, fig. pg.7* (<https://mate.unipv.it>). Qui ne ho evidenziato in rosso la curva mediana e il suo centro.

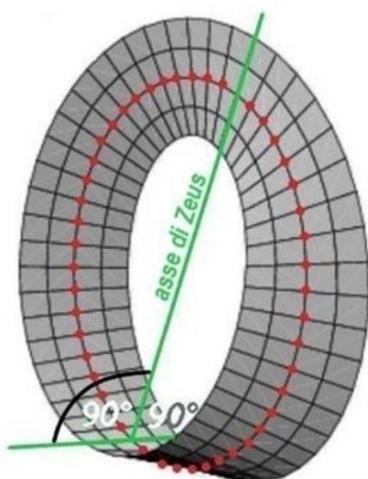
A questa proiezione ortogonale – è solo apparentemente simmetrico/speculare – faccio seguire una assonometria che dipani in tutta evidenza la complessa struttura del nastro detto di Möbius. La sua straordinarietà sta nel fatto che la metà sx non s’affaccia sulla sua simmetrico-speculare dx, ma sul suo rovescio.



Includo in figura i segni di una “*superficie rigata*”. Indicare le fonti delle loro coniche generatrici esula dalle mie competenze. È invece importante che in un grafico a tre dimensioni io indichi subito l’asse verticale che Aion assegna da più di 1700 anni al suo anello. Potrò così rivolgere una domanda non dico al dio ma all’archetipo Aion che è tuttora vivente nei musei: “*il tuo nastro si avvita solo nella metà-anello che hai ben salda in mano. Accetteresti di ridistribuire l’avvitamento su tutti i 360° dell’angolo giro?*” Risposta ovvia e commento stizzito: “*Sì, perdiana!*” Devo dedurne Aion e Möbius antitetici e separati in casa? Lascio il quesito ai topologi. Personalmente io mi

aspetto qualsiasi esito postmoderno di questa ambiguità antichissima, mi limito a una sola constatazione: tra le generatrici del nastro ne vedo almeno due (qui sotto le tingo di verde) che sono ortogonali l'una all'altra. Passa di là l'asse immaginario che chiamo "asse di Zeus".

"Orientabilità" e "non orientabilità" a confronto. Potrebbero essere vere entrambe o negarsi. Ai topologi il problema. Io qui dispongo già della struttura necessaria per la mia prossima "scultura luminosa". Mi basterà riportare l'asse di Zeus in verticale perfetta



(qui è provvisoriamente inclinato solo per far leggere più chiaramente i 90° che separano le sue due generatrici principali) per la mia prossima "scultura luminosa". Di fatto la "luminosa" sarebbe già compiuta se un temporale di fine estate non mi avesse interrotto. Pazienza. Intendo in ogni caso dedicarla all'intera vicenda di un anello che ormai attraversa le età del mito, della storia e della scienza.

Da qui in poi viene il mio impegno di pittore-scultore a concludere l'opera: ho esplorato i concetti, ora li scandisco nelle mie sagome che sono volta a volta opache, trasparenti o luminose. Entro, insomma, nel tema con i miei strumenti di compositore. Ma desidero soprattutto condurre nel tema e nelle sue varianti i visitatori dei 3 TETTI. Primo obiettivo: mostrare il dialogo fra geometrie e fronde verde organico dei 3 TETTI. Stanno in pace nella mia mente? Trovino modo di starci anche nelle mie proiezioni. Se necessario impiegherò anche il riflesso dei vetri per ricordare che esiste sempre una faccia rovescia e reciproca dietro ogni sagoma che noi vediamo troppo spesso solo per il suo verso dritto. Vorrei infine concludere le visite dei miei ospiti con vedute che vadano al di là della solita simmetria speculare e ossessiva, quella che c'è anche sul muso delle automobili. Desidero mostrare l'esistenza di "syn-metrie" più articolate e complesse, che sono da sempre presenti nella nostra cultura. Aion le insegna da remoto, Listing e Möbius ci tornano nell'800, ma io le trovo da sempre in quella vasta espressione collettiva che fa dei paesaggi urbanistici mediterranei invenzioni fantastiche, di articolatezza, misura e complessità ineguagliabili: Capo Sounion, Casba di Tunisi,

Santorini, Amalfi, Trinità dei Monti, Venezia, persino Pamukkale, dove la natura disegna e fa tutto da sola. Il modulo c'è sempre, più d'uno anzi, ma è un'invenzione in armonia che lo stempera, articola e dosa. Questo grande e articolatissimo *Pop* mediterraneo mi interessa, mi incanta, è una meta. Niente a che vedere con quell'altro *pop* scoppiato sul mercato nordamericano nel secolo scorso, con l'intento di ridurre ogni ricchezza di forma a tipo e convenzione: Marilyn, Mao e una zuppa Campbell, basti il nome, il solo nome, non la forma, sia una garanzia per tutti.

OTTAVA TAPPA – FORME, TIPI E STEREO-TIPI

Cambiamo ancora argomento: che origine hanno le *luminose* della radura di N/E? Sono vere “luminose”? Sì, a pieno titolo.

1. Per una di quelle combinazioni che talvolta accadono più per caso che per merito, o per logica, mi capitò un giorno di associare alcuni fatti del tutto estranei tra loro: la moria di castagni (da carbonchio e vespa cinese) che affliggeva il mio bosco di Nord/Est, da un lato; dall’altro l’estinzione per obsolescenza dei caratteri tipografici in piombo, fin là in uso presso la tipografia che si occupava dei miei manifesti. E pare che la rivoluzione informatica fosse più impietosa degli insetti e delle malattie.
2. Mi venne allora l’idea di catturare la sagoma di qualche vecchio carattere in piombo e di trasferirla nella radura che si era formata al posto dei castani morti. Ero curioso di assistere allo scontro primario tra forme naturali e forme artificiali. Volevo in particolare vedere che senso avrebbero preso o perso caratteri così tipicamente stereotipi in un ambiente di forme organiche. Mi resi presto conto, però, che c’era una grave disparità di scala: i caratteri, anche quelli dei manifesti erano piccoli, gli alberi, al confronto, enormi. Non sempre le idee nascono con proporzioni compatibili con la realtà, lavorai perciò a trasdurre piccole sagome tipografiche in ampie lamine di metallo che ne riprendessero le forme. Dovevano oltretutto essere capaci di reggere le intemperie.
3. Non bastò. Se volevo vederle di notte non potevo pensarle intrise d’inchiostri, le tinsi pertanto di bianco e vari grigi lunari. Progettavo insomma d’illuminarle nel buio come le mie luminose, Ma non ero affatto certo dell’esito, al momento le mie dita erano più decise del mio pensiero: le *luminose* avrebbero contagiato anche i caratteri della stampa? Si trattava intanto di vedere per quali pieghe oscure dei linguaggi e in quale misura i caratteri di stampa si sarebbero fatti trascinare nel regno delle forme libere, quantomeno non stereotipe delle luminose.
4. Qualcosa accadde infatti: la prima ribellione fu di un due punti che si scompose, un punto finì a fianco all’altro; per errore, certo, ma io confermai l’errore come scelta. Dado tratto. Poco dopo una radice quadrata mi scappò di mano

rovesciandosi. Mi piacque e la tenni così. Anzi ne accentuai il rovesciamento perché indulgevo all'idea che scaturisse da dietro un tronco d'albero ancora sano. Presi quindi una virgola e la rovesciai in due versi: dietro/davanti, destra/sinistra. Non era più virgola. era diventata un accento, la misi in orizzontale, appena un po' inclinata come un accento grave... Stavo diventando attore di una protesta, di una volontà di disordine che non era però priva di pretese estetiche cui obbedire. Più avanti anche con una certa severità.

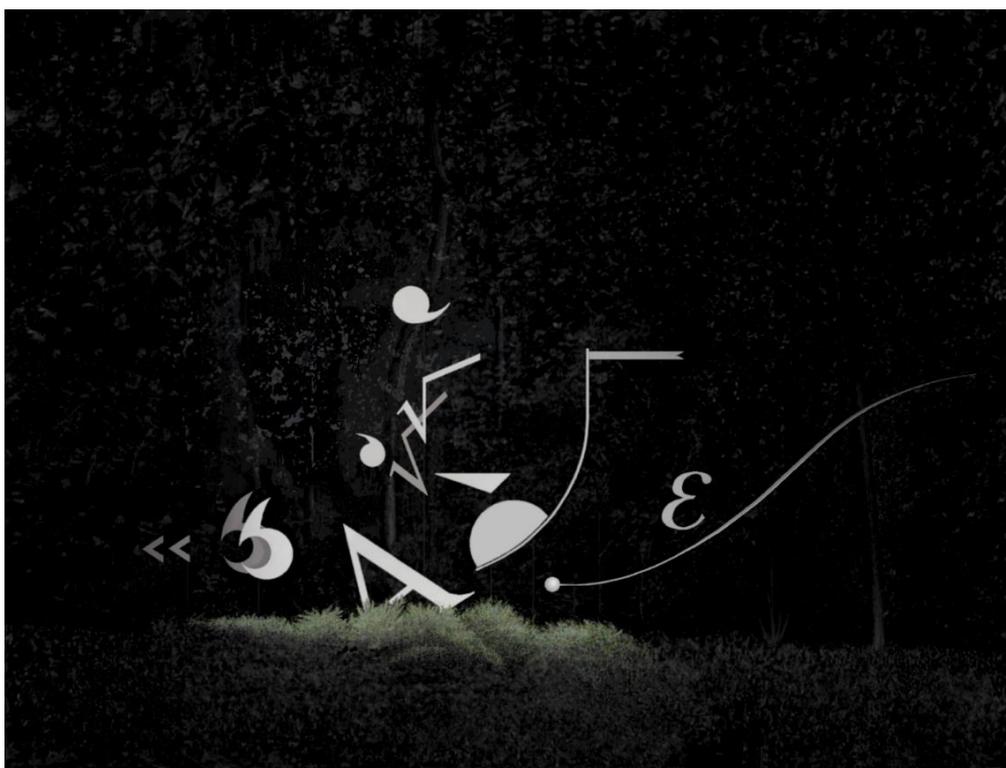
- 5 A quota prato, altri interventi: due *C* in corsivo - una *CC* - andava rovesciata - *dx/sx* - perché solo così poteva assumere l'aria di rifugiarsi di spalle – così almeno mi parve – in un cespuglio di castani. Due *C* in corsivo rovesciato cercavano protezione, l'alfabeto stava rianimandosi.

Ma i caratteri di stampa non pensano, non parlano, fu solo una questione di allusioni delle forme a qualche movimento dello spirito e della fantasia. E poi si sa, la creatività è sciamanica,



Un gran vento durò giorni e notti e credo che abbia fortemente contagiato anche la mia fantasia che cercava di opporsi con serenità che non sempre le riuscivano. Finì, credo, come era inevitabile che accadesse, vinse il disordine delle cadute: qualche carattere finì

impigliato in fronde alte, altri tra i primi rami appena sopra i tronchi, i prediletti finirono nei cespugli di ginepro, altri ancora a capofitto nell'erba. Rappresentare casualità e disordine di caduta è stato il primo atto inventivo, ma, lo ammetto, il mio avvio è stato animistico: attribuivo personalità a caratteri di stampa. Liberarmene è stato affare successivo. Intanto avevo però ottenuto un insieme di forme libere dagli stereotipi della grammatica e dalle righe di stampa. Quantomeno avevo trascinato tipi e stereo-tipi fuori dall'ordine alfabetico. E già di per sé la casualità agiva a favore dell'immagine – e nei plurimi sensi dell'immagine - contro le univocità della scrittura. Stavano affiorando nuove forme d'ordine?



Papagenidi, 2005 – Scultura luminosa nella radura di Nord-Est del Museo I 3 Tetti

“... io nel pensier mi fingo”.

È questo il teatro che si svolge dentro di me. Nel bosco dei 3 Tetti io sciorino fantasmi per i visitatori dei 3 Tetti. “Fantasmi”, ossia prodotti della fantasia. Quand’anche catturati dall’alfabeto sono tuttavia fantasmi visivi. Quegli stessi cui Ernst Gombrich – in oltre 1350 pagine di storia dell’arte – non mi pare dedichi un solo capitolo, neanche un paragrafo. E non so come faccia, visto che in realtà è proprio dei prodotti della fantasia che tratta dalla prima all’ultima riga. La critica del ‘900 gliel’ha consentito.

NONA TAPPA: SPADINO DOCET

Che senso e ruolo ha il dipinto di Giovanni Paolo Castelli, detto *Spadino*, appeso com'è a una parete dei 3 Tetti? Sono molto grato a mia madre d'aver acquistato e di avermi lasciato questo dipinto che al museo impiego a scopo didattico.

Nello sfondo buio da cui quasi tutti i pittori del '600 traggono le figure che decidono di mettere in luce, anche Spadino nasconde – ma non troppo – le sue perle. Una di queste è l'immagine di un melograno tanto maturo che sta per esplodere. Una pittura compunta ne ritrae i grani che direi in orlo di vagina pronti a nascere fuor di buccia. Tutti rosso vivo, ma trattenuti nell'ombra. La tentazione per me era troppo forte, perciò ho provato a stringere il raggio luminoso di una pila dentro un tubetto di cartone e ne poi ho orientato lo stringato fascio luminoso sull'immagine del singolo granulo di melograno affiorante tra le crepe di una scorza fin troppo tesa. Improvvisamente la verità in punta di luce: il granulo di Spadino, rosso vivo, lucido e maturo era già venuto al mondo con tutta la vivacità di un essere autonomo. Dunque la pittura fa, poi nasconde, devi essere tu a scoprirla. Grazie Spadino, ora so che voi caravaggeschi usavate la luce anche per allontanare o avvicinare in prospettiva le componenti dei vostri dipinti. Non alteravate affatto le linee di fuga – come faceva persino Piero, il maestro della *Prospectiva pingendi* - vi bastava dosare sapidamente la luce.

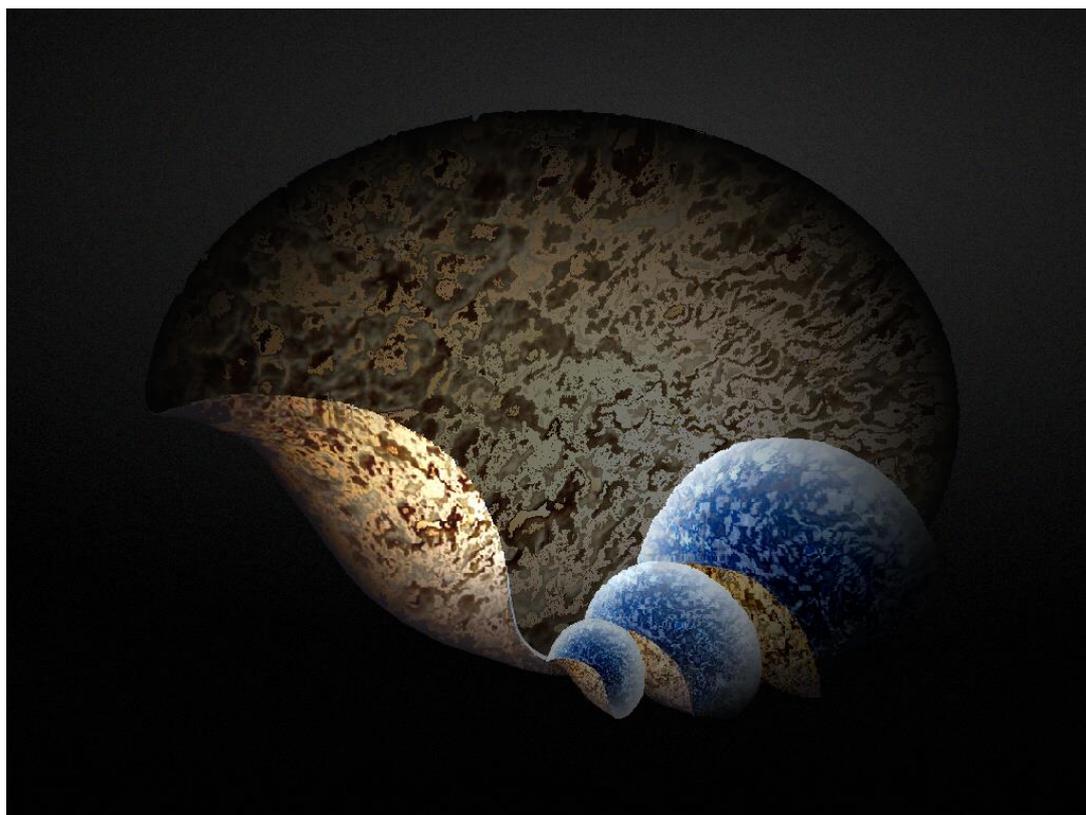
Così chiunque venga ai 3 *TETTI* può apprendere all'stante come una componente del dipinto si allontana o si avvicina, basta che si accenda o spenga un piccolissimo raggio luminoso che la riguardi.

Parte da qui, Francesco, la tentazione che mi ha portato a dosare con molta attenzione le luci sulle mie "luminose". Ma c'è dell'altro: stiamo entrando nel campo in cui le leggi del suono e quelle della luce si allineano. Legge di natura: entrambi, suono e luce aumentano o diminuiscono d'intensità in rapporto al quadrato della distanza dalla fonte. In parole povere, occhio e orecchio usano lo stesso metro per captare le distanze: gli basta modificare di poco la distanza dalle fonti di luce o suono per percepire una notevole differenza. Ed eccola interamente svelata l'antica tecnica con cui finora ai 3 Tetti dirigiamo, avviciniamo o allontaniamo sagome luminose, ma anche frusci d'acqua che non considero ancora compiuti (chissà se vorrai darmi una mano d'arte?), risacche d'onda, note musicali o voci di poeti (grazie alla mano che mi hai già dato per dosare le loro voci).

DECIMA TAPPA: *TRA ARMONIA E CATTIVERIA*

Annovero tra armonia e cattiveria quanto arriva alla mia educazione estetica meno consapevole dall'estremo Oriente. Sono costretto a farlo per incapacità a trovare categorie più puntuali. E rigorose. Spero che le mie *luminose* – che possono permettersi anche qualche tono caricaturale – recuperino i concetti e le dosi che mi mancano nelle parole.

Ricevo, e mi sembra di saper accogliere da Oriente, un bisogno – forse anche un culto – dell'armonia – e credo si tratti di un'armonia dell'universo – alla cui seduzione è difficile resistere. Io però lo filtro col setaccio di cui dispongo, che è di fonte egea.

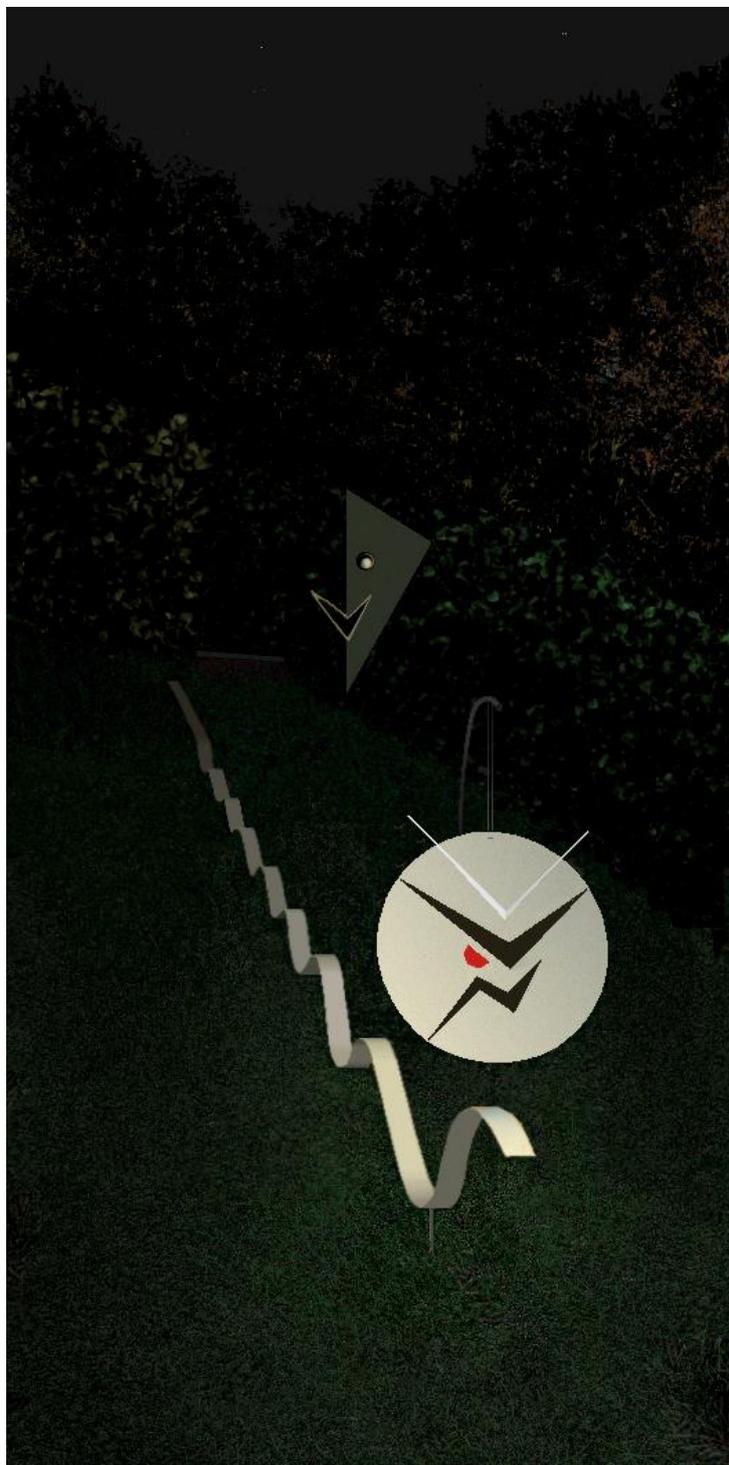


Info-grafia ideata nel 2000 per l'opera *A quattro mani*, di F. Rampichini e G. Riva

Contemporaneamente ricevo dai mercati un culto della cattiveria ostinata – credo si tratti di cattiveria ossessiva – davanti alla quale non ho potuto trattenermi neanche ai *3 Tetti*, dove l'ho restituita in caricatura. Caricatura, certo, ma, spero, senza troppo sfumare, o disperdere, il destino di necessità che accompagna tragicamente questa

cattiveria collettiva che fa ormai parte di un linguaggio obbligato. Dove l'ho colta o rintracciata? Sui cosiddetti "musi" di automobile, per esempio, e in qualsiasi filmetto di arti marziali.

Eccone la mia caricatura.



Jap, 1990 – scultura luminosa, versante Sud Museo I 3 T

UNDICESIMA TAPPA – PROFONDITA' DI SPAZI E COLORI

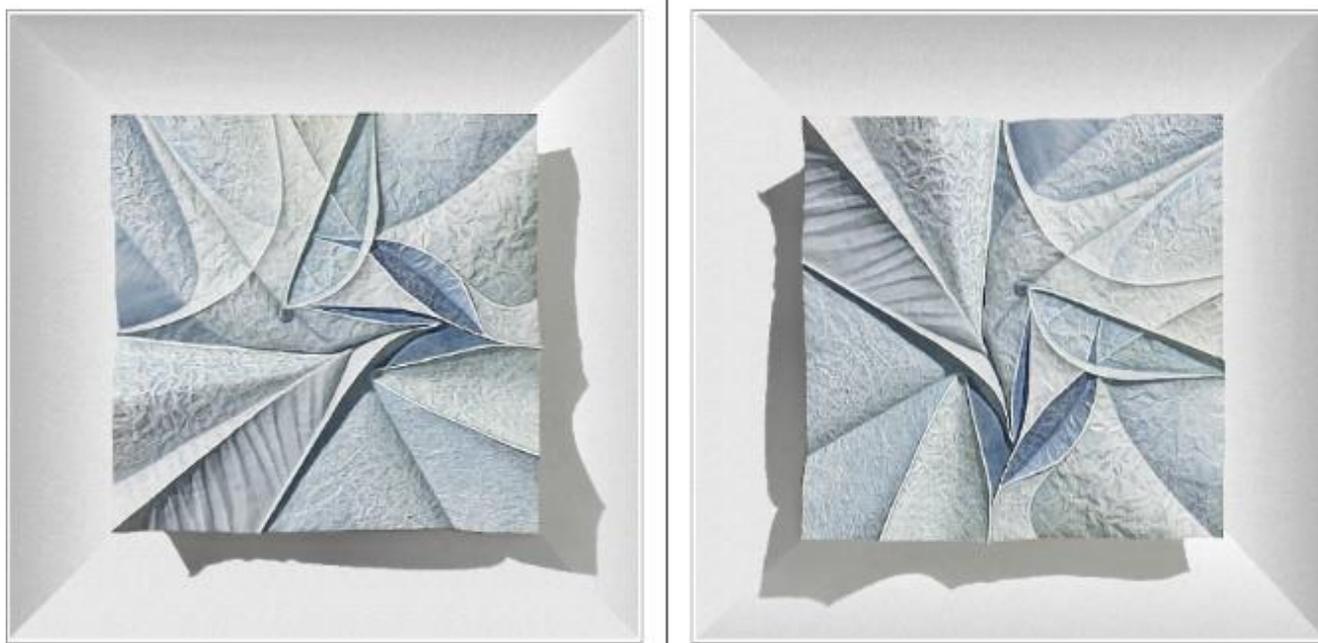
I colori, caro Francesco, hanno attraversato la mia vita in lungo e in largo, senza però che affidassi loro funzioni o proprietà descrittive, né tantomeno denotative. Ho un rapporto particolare, anche un po' inconsueto, forse, con le tinte: per una sorta di pudore evito i toni più diffusi in natura. Per esempio, da bambino mi piaceva ritrarre un viale di tigli che si allungava nel villaggio presso cui ero sfollato da Milano per via dei bombardamenti. Ma non mi sentivo motivato a ritrarne gli alberi di giorno, mi entusiasmava invece dipingere le loro masse di foglie in quello stato d'irrealtà che assumevano all'ora del tramonto. I tramonti duravano poco? Non m'importava, finché era possibile, ne inseguivo il mutare in ombre sulle mie tavolette di legno. Anche le brume sul Lambro, i vapori lungo la valle mi incantavano per quel tratto d'irrealtà che scuoteva la mia immaginazione. Quando poi mi son trovato davanti al ritratto quasi monocoloro del San Marco di Venezia, di Filippo de Pisis, tela quasi bianca, salvo qualche disegno sapiente tracciato a pennello e qualche rara citazione di colore (pareva quasi spremuta direttamente fuori dal tubetto, senza neanche passare dalla tavolozza), rimasi incantato. Oggi ripenso a quel San Marco di tela prevalentemente candida e nuda ... e capisco donde traevano radici gli acromatici tagli di Lucio Fontana. Ci vuole un'intera educazione per arrivarci. Forse anche qualche dose di alienazione, per lo meno qualche esplorazione oltre confine, rari i traguardi intermedi. C'è però di sicuro un processo unitario.

Insomma, da ragazzino non erano fasi e aspetti di normalità ad attrarmi. Per meglio intenderci con un altro esempio d'arte, quella macchiaiola, non mi attraevano i sereni pomeriggi d'estate toscana che vedevo nei dipinti di Silvestro Lega riprodotti sulle pagine dell'enciclopedia UTET di casa. E quando una mia cugina, donna colta, interruppe una lezione di analisi logica, per mostrarmi foto dei dipinti di Gauguin, captai subito le libertà che il pittore si prendeva. Erano un po' anche le mie. Si era così aperto uno squarcio: un conto è la cosa ritratta, altro è il fantasma che tu ne dipingi. L'abilità di riproduzione è una cosa, quella d'invenzione è un'altra. E per me assomigliava molto di più a quella di una scoperta. Esplorando poi i veristi che da ragazzino mi venivano continuamente proposti come modelli di pittura – per fortuna mio padre non perse tempo e mi portò alla prima biennale di Venezia del dopoguerra – sono riuscito a estrarre quello che per mia comodità chiamavo il "falsetto". Con l'idea di "falsetto" in testa la mia vita è diventata più semplice.

Così, senza fatiche eccessive, insieme ad altri impegnativi divorzi (dalla religione, per esempio) ho celebrato abbastanza presto il divorzio tra i colori del dipinto e quelli della realtà. E più tardi, quando mi son trovato a scolpire/dipingere un foglio di *carta riplasmata* in cui affioravano vaghe sagome organiche, *textures* immaginarie, ma anche

azzurri d'aria o d'acqua e molta materia calcarea, non ebbi dubbi e scelsi un titolo antico: "Penelope" (v. figura successiva). Immaginavo: chissà quanti pensieri trattenuti, inespresi, prima tentati e poi smagliati in quel suo fare e disfare la tela aveva nella sua testa di regina d'Itaca...

Una Penelope che di giorno fa, un'altra Penelope che di notte disfa - non era mai la stessa tela - mi era nota da sempre. Sui pensieri che non mi convincono del tutto di giorno ci tornano per fortuna i sogni di notte.

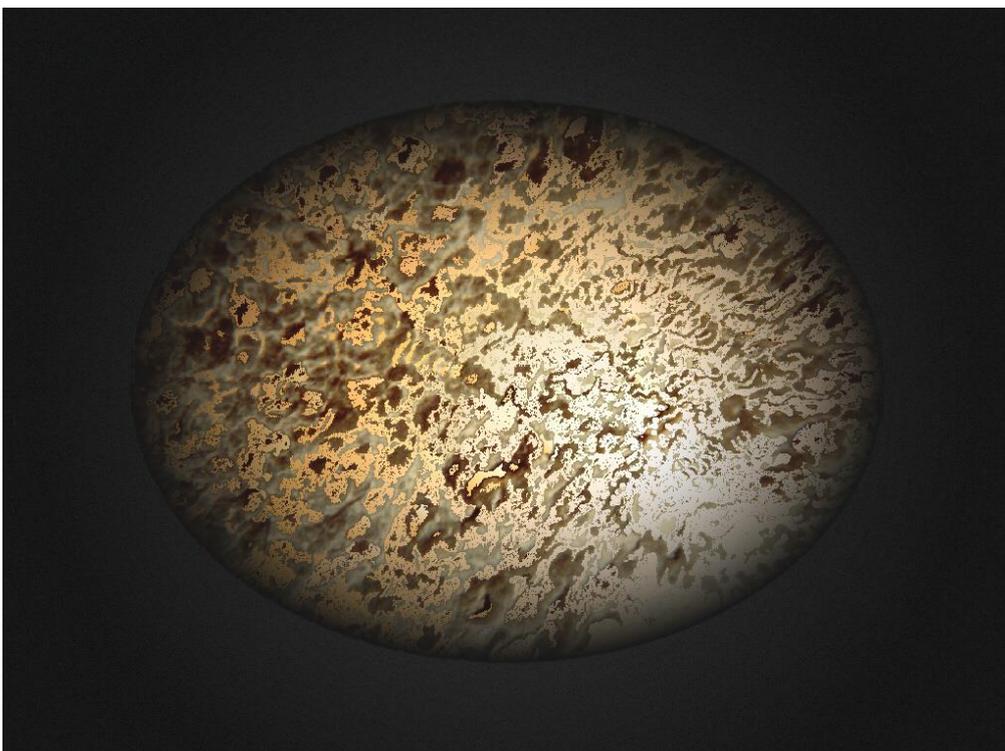
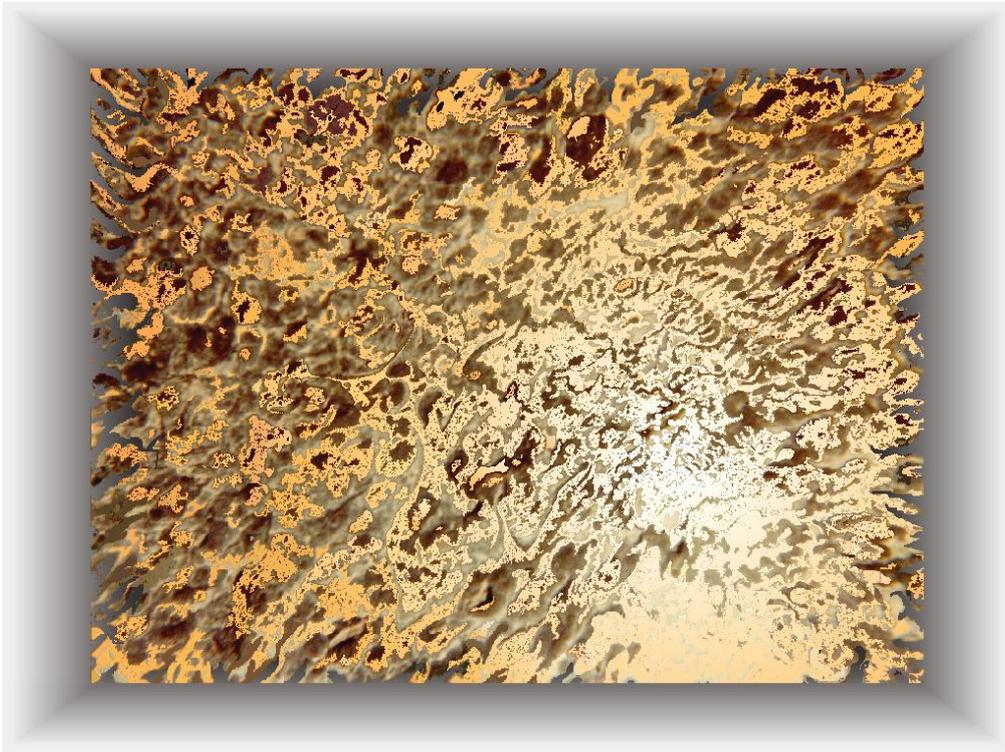


Penelope - 1981, foglio-plasma. Due vedute a confronto: la veduta di destra è identica a quella di sinistra, si tratta della stessa foto, semplicemente ruotata indietro di 90°, ma già così la differenza tra le due fisionomie è notevole. Quando poi si arriva a modificare anche l'inclinazione del raggio luminoso, la differenza aumenta enormemente. Supera ampiamente il nostro sistema di attese.

È proprio così: nei *foglio-plasma* e negli *info-plasma* - che li seguono a ruota come loro versioni non velenose - ho sempre rifiutato tinte che avessero funzioni di rimando alla realtà. Li ho se mai impegnati per le loro facoltà allusive; così anche nelle più recenti *pitture luminose*. Per usare parole più precise: uso i colori quando sento il bisogno di alludere a proprietà e stati materici: per esempio, a consistenze tessili, metalliche, o rocciose, o acquoree o addirittura vaporose, aeree. Colori come veicoli verso particolari stati della materia. Solo con parsimonia li uso invece come puri lampi d'attenzione emotiva.

Negli *info-plasma*, in particolare, che sono interamente composti al computer, è stato necessario acquisire una padronanza sulla gamma luci/colori che non comporta solo acquisizioni tecniche, ma anche disinvolture nel passaggio da un *software* all'altro per essere sempre tu padrone dei programmi e non viceversa. E come sai, Francesco, i miei *software* non li ho sempre acquistati, spesso me li sono progettati e fabbricati su misura, avvalendomi delle competenze di un vero esperto, l'ing. Massimo Bordoli di Milano. Con

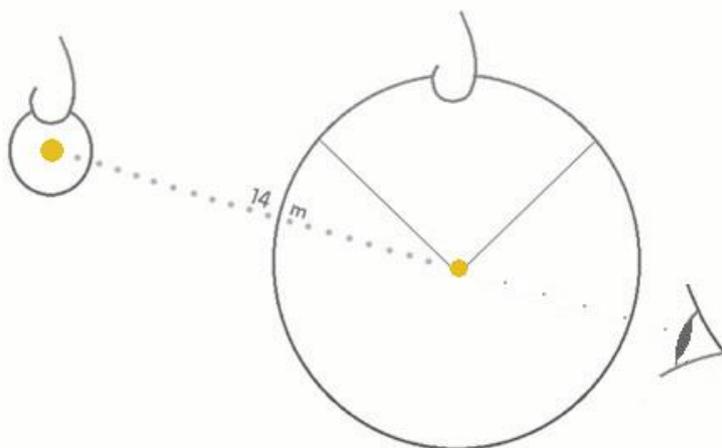
lui sono arrivato a ottenere programmi capaci di quella immediatezza nei comandi/texture e nei comandi/colore che è necessaria a un pittore per non perder per strada né la pazienza, né la sua tavolozza. Valgano un paio di *info-plasma*, a dimostrarti cosa intenda in pratica per padronanza sui *software* (*Elios, scolpire la luce -1995, Fanete, catturare la luce - 1995*) nel metamorfosare – ad esempio – una superficie piana e piena di luce in una superficie ellissoide e immersa nel buio.



Impiego invece con parsimonia i colori nelle *sculture luminose*, dove mi piace anche limitarne le dimensioni: a quella di una palla da tennis classicamente gialla, per esempio. Nella veduta che segue non nascondo certo che la pallina viene da un campo da tennis, mi basta però porla al centro di una circonferenza per attribuirle un altro senso: diventa sferetta astratta.

Cosa è avvenuto? Io ti ho invitato a cambiar codice; tu mi hai seguito e con un'intuizione rapida e semplice sei passato da chiave veristica a chiave astratta.

Ma è tempo che ti inviti a un processo più complesso. Il comando incluso nel titolo dice: *Collimami!* Come si collima? Chiudi un occhio e mira solo con l'altro. L'asse del tuo traguardo visivo diventa unico proprio come quando prendi la mira. È uno e attraversa in tutta evidenza entrambi i centri gialli delle due circonferenze, la grande e la piccola, che hai di fronte. Siamo così all'atto conclusivo dell'esperienza per cui ho inventato questa grande scultura luminosa: posso finalmente raggiungerti con il comando "Ora apri entrambi gli occhi!" E contro ogni aspettativa tu vedrai sbigottito 3 sferette, non più una dietro l'altra: una al centro e dietro di questa altre due che si profilano a destra e sinistra. Dove avviene tutto ciò? Nel seguente schema assonometrico a 2 sfere allineate.

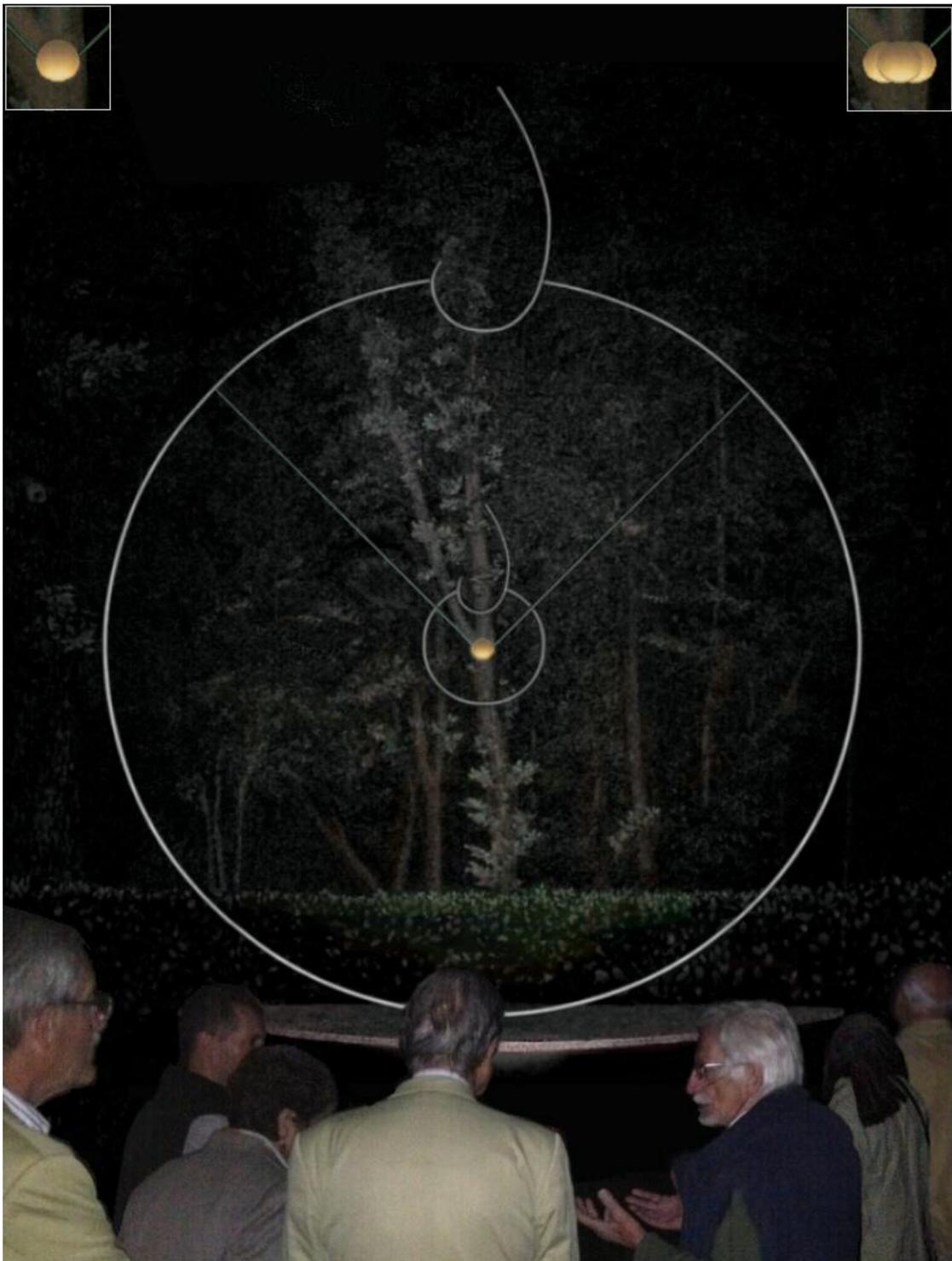


Assonometria con vista sull'asse che congiunge i centri

Ma è puntualmente riassunto in alto alla destra della successiva foto scattata su *Collimami!* nel 2009. C'è dunque da chiedersi come mai tu (e chiunque) veda una sferetta gialla al centro e, dietro di questa, 2 sferette altrettanto gialle che si affacciano metà a destra e metà a sinistra della prima. Ma quale che sia il motivo (lascio il problema a ottici, oculisti e neurologi), **tu stai intanto constatando che al momento sono in vita entrambe le tue due vedute destra e sinistra e nessuna delle due riesce più a diventare dominante sull'altra.** Da pittore mi limito a constatare che così è fatto lo sguardo umano, è telemetrico, non come una lente Zeiss pretenderebbe. Ed era così, certo, anche quando la curiosità spingeva Piero della Francesca, l'autore del *De prospectiva pingendi*, a smentire se stesso e muovere palesemente il suo punto di vista pittorico – ossia a sfondare la prospettiva - per meglio esplorare i luoghi, pure quelli non canonici, del suo affresco. E questo infatti Piero faceva, l'ho constatato io stesso: alzava e abbassava,

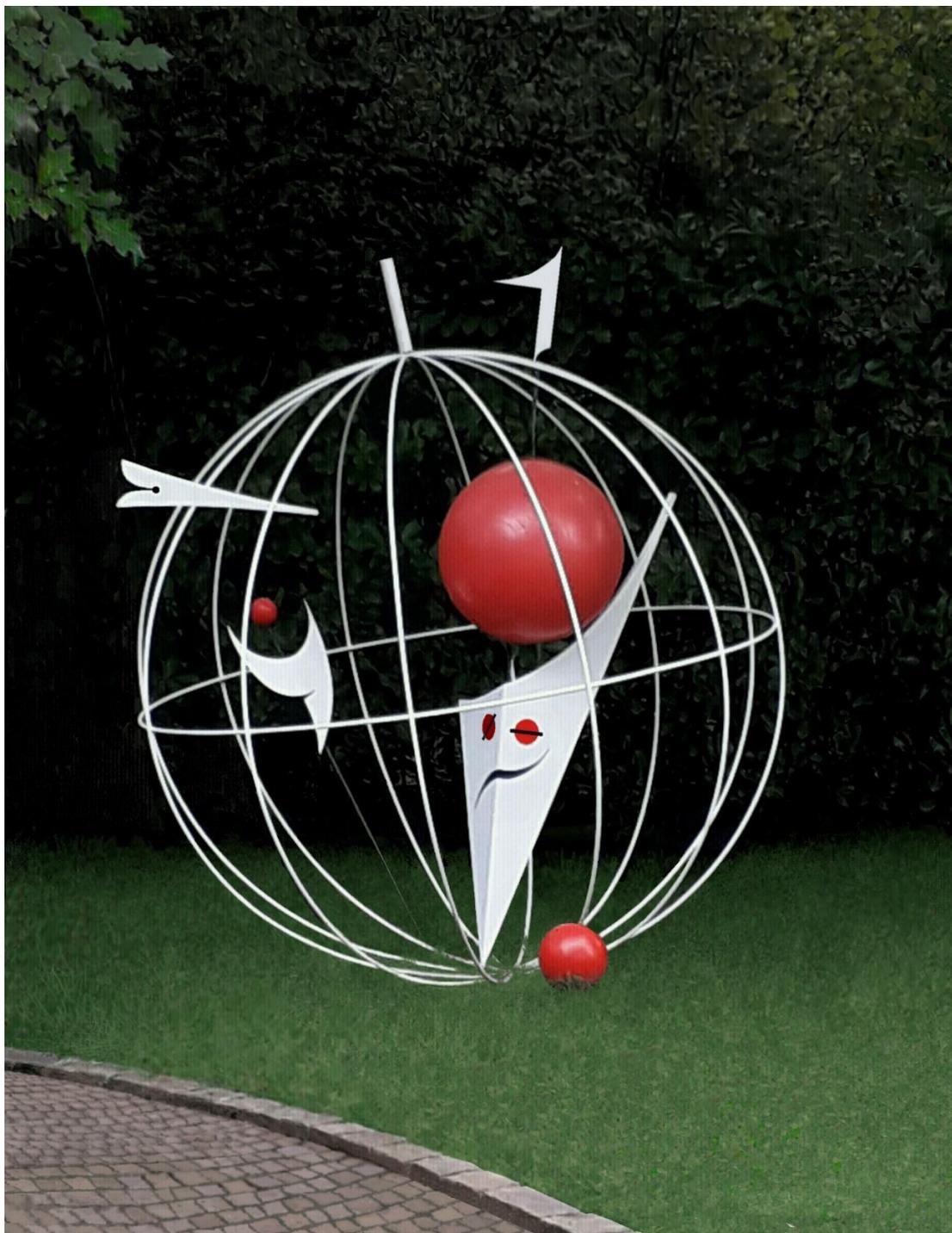
avvicinava e allontanava volta a volta i punti di vista e di fuga con cui ritraeva liberamente i suoi fantasmi. Per dimostrazioni cfr. G. Riva, *L'antro di Efesto*. pagg. 31, 32, 33.

Pure il telemetro dei marinai va così: di per sé la prospettiva rinascimentale non arriva alla profondità di campo, potrei anzi dire che non ci arriva perché è costituzionalmente monocola, mentre ci vogliono proprio due occhi per agguantare il profondo. Si tratta dunque di un atto mentale che va anzitutto ammesso e poi liberato. Così almeno io penso, rinviando la prospettiva rinascimentale al novero delle ideologie.



Giorgio Riva spiega ai visitatori stupiti perché, se aprono un solo occhio vedono una sola sferetta, mentre se li aprono entrambi ne vedono tre in profondità di campo. L'opera è "COLLIMAMI! Per una nuova critica della prospettiva"-2009

Non so più, Francesco, se quella che io pratico sia scultura, pittura, arte della luce o altro. Io manovro con tutti questi ingredienti. O meglio, mi faccio catturare dalla complessità di queste articolazioni del pensiero. Eccoti ora un lavoro in cui il colore rosso non apporta solo caratteri cromatici, ma assume vere e proprie funzioni spaziali articolanti. E forse anche compiti d'interpunzione nello spazio.



Sfere, meridiani, Dali-baffi, numeri e maschere da circo - Dedicato a Federico Fellini

- 2009. Prato centrale del Museo

Ma preferisco concludere con un tratto d'ambiente, nel quale convergono diversi linguaggi: architettura, scultura, arte dei giardini, arte della luce. Qui i colori sono quasi interamente affidati alla natura.



Museo I 3 Tetti – Scorcio sul portico e sul patio d'Est

La luminosa appesa è ***Mono-dicotide n . 2, 2004***. Ma c'è ancora troppo sole sul portico per percepire che si tratta di una spirale luminosa interamente accesa.

DODICESIMA TAPPA – IL POTERE D’ASTRAZIONE DEL MONOCOLORE

Desidero ora gettare uno sguardo indietro nel tempo millenario su una dimensione importante della scultura europea: il *mono-colore*, o color della pietra. che l’accompagna da secoli, anzi da millenni.

Johann Joachim Winckelmann ha dedicato anni di ricerche al tentativo di ricostruire i colori con cui i greci antichi incidevano probabilmente sia le loro pietre architettoniche che quelle scolpite. Certamente ci fu un tempo in cui le loro città erano molto più colorate di quanto possiamo immaginare, ma anche a parere dell’archeologo tedesco. sembra che i greci si attenessero a una certa tavolozza selettiva – concettuale, suppongo - che limitava la gamma dei colori possibili: alcuni toni erano scarsamente usati. Bianco, rosso, nero, e bruno erano invece diffusi. Può essere che la gamma fosse limitata da conoscenze tecniche o legata all’evoluzione del gusto, forse anche a spinte di moda, certo, la penserei contenuta entro una selezione “canonica”.

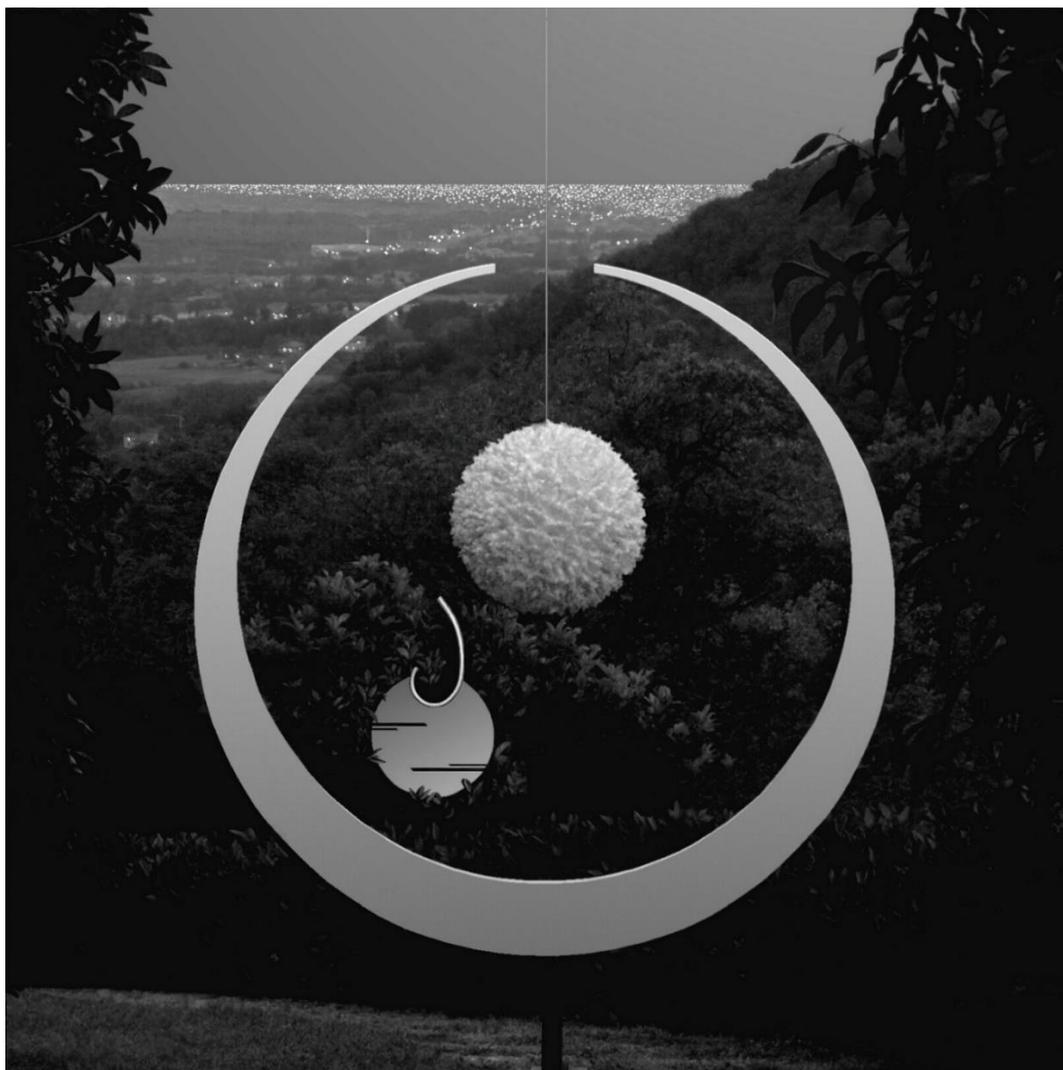
Caro Francesco, non mi preme tanto sapere per quali motivi questo avvenisse. Per me è già importante sapere che la gamma cromatica egea era selettiva e che non coincideva affatto con quella del paesaggio (verde eluso nonostante la fisica abbondanza e il culto degli ulivi). Fu una gamma concettuale, astratta, forse, già in partenza. Indubbiamente fu influenzata dalle conoscenze tecniche. E solo molto più tardi, certo, avvenne il grande, enorme passaggio dall’Europa antica all’Europa moderna, con l’usura dei secoli, il dilavamento delle piogge, l’estinzione di ceppi etnici e dei loro costumi a favore di altri. Anovera anche il disuso, la sabbia abrasiva che si annida nei refoli del vento, secoli di trascuratezze, le cannonate dei veneziani, povertà di risorse, abbandoni prolungati, rapine generiche, rapine archeologiche legalizzate. Il coacervo di queste concause e di altre ancora ha travolto abbondantemente la memoria cromatica. Questo non deve meravigliare, nella storia del Mediterraneo c’è stato di peggio, persino un giorno per bruciare la biblioteca di Alessandria e Cesare che doveva esserne il garante responsabile: “non sono stato io, sono stati i miei nemici!”. Poverino? Ma non era lui *caput mundi*? Muore abbastanza presto anche Cesare, i romani fanno shopping e copia-incolla di sculture e capitelli in Atene. Zeus li guarda dal monte: comprano a man bassa, per fortuna fanno anche qualche copia fedele, almeno lui spera.

Così, nei millenni i muri della città egea hanno perso i colori d’origine. I gusti cambiano, oggi nuove sfumature di blu di Metilene tingono appena la calce bianca delle case di Fira in Santorini e di moltissimi altri muri e muretti che si affacciano sull’Egeo. Colonne, capitelli, bassorilievi e sculture hanno assunto quel tono bianco-grigio, un po’ lunare, che è invece tipico della pietra “*nature*”, anche del pentelico visto a qualche metro di distanza. Se qualcuno può accendere il grigio, questi sia solo il sole del tramonto. Veditelo a capo *Sounion* o ad Agrigento e saprai subito perché. Altrimenti basti quel tono di tinta astratta che può dare il bianco-grigio lunare dei marmi. Io sono francamente felice che questo color di luna sia entrato nelle nostre teste anche di giorno sub specie

di “mono-colore” della scultura in pietra. Salva anche il Canova dal rischio di concedere troppo alle mode del suo tempo. Faccia eccezione solo l’Italia centrale, beninteso, dove il monocoloro assume quella sfumatura leggermente paglierina del travertino, ma che si raffredda subito quando il marmo viene da Carrara.

In Europa, su architettura e scultura, ha vinto insomma il monocoloro come tinta quasi esclusiva delle opere scolpite e/o architettate. Io felice, perché? Ritengo che il color pietra abbia accelerato il divorzio tra copia e invenzione, giù la maschera dell’ambiguità, si veda con chiarezza l’equivoco: inventare non è mai stato copiare. Neppure nel caso dell’attore che s’immedesima e interpreta è mai stata d’obbligo la scomparsa dell’io. Al contrario, anzi, entro in risonanza con quanto avviene sul palco proprio quando apprendo che là un io c’è. Come il mio.

Caro Francesco, quanto distacco in eleganza - in antico *glaphyria* (“γλαφυρία”) - ci porta il monocoloro della scultura! Anche in latino *eligo* è *trascelgo*, non è mai stato l’imitator di *imago*. Se vedrai pochi colori ai 3 Tetti, prova, per favore, a spiegarteli così: trascelti, anch’essi, come pure note tonico-ritmiche con cui articolo lo spazio. Eccoti Infine un monocoloro notturno dei 3 Tetti (*Portrait de Monsieur Foucault*- 2005).



Qui si conclude il rapporto che mi hai sollecitato, caro Francesco. Ti saluto con gratitudine e riconoscenza.

Un bel grazie e saluti cari alla triade, io mi auguro di campare anche quest'anno per concludere i restauri necessari e i numerosi non finiti, ma anche per combinare qualcosa di significativo insieme: dieci fantasmi di un solo Amleto visitano da tempo i miei sogni.

Giorgio