

TESIS DOCTORAL

AÑO ACADÉMICO 2019-20



**MINO MARRA:
LINGUAGGIO ICONICO E ANICONICO
NELLA SUA RICERCA ARTISTICA**

LAURA CICCARELLI

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS:
TEORÍA Y APLICACIONES
DIRECTOR: PROF. DR. D. SALVATORE BARTOLOTTA**

TESIS DOCTORAL

AÑO ACADÉMICO 2019-20



**MINO MARRA:
LINGUAGGIO ICONICO E ANICONICO
NELLA SUA RICERCA ARTISTICA**

LAURA CICCARELLI

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS:
TEORÍA Y APLICACIONES
DIRECTOR: PROF. DR. D. SALVATORE BARTOLOTTA**

*A mia madre,
Per il fondamentale supporto e per il suo
caparbio ottimismo, necessario a me nei
momenti di maggiore sconforto.*

Unica!

Un ringraziamento particolare va al Professor Salvatore Bartolotta, Relatore del presente progetto, Direttore del Programma di Dottorato di Ricerca in Filologia della Scuola Internazionnale dell'Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) e Direttore dell'Area di Filologia Italiana presso la stessa Università, per avermi sempre sostenuto, spronato perché senza il Suo incoraggiamento non avrei intrapreso il Dottorato di Ricerca.

Manifesto inoltre, riconoscenza alle Professoresse Milagro Martín Clavijo e Mercedes Arriaga Flórez per avermi invitata ai Loro notevoli convegni nelle Università di Salamanca e di Siviglia e per la loro amabile accoglienza.

Ringrazio i miei cugini Mauro e Marco per avermi dato qualche suggerimento e ricordato alcune opere dello zio.

Un ringraziamento particolare va a Flavio, il migliore videomaker che io conosca.

Un pensiero a tutto il Gruppo di Ricerca di Filologia Italiana dell'UNED, alle care colleghe e ai cari colleghi con i quali ho avuto il piacere di condividere questo magnifico viaggio.

Non può mancare uno speciale ringraziamento, a mio zio, Mino Marra, che è stata la fonte d'ispirazione per questo lavoro di ricerca, ma soprattutto il ringraziamento va a lui per essermi innamorata sin dall'infanzia del mondo dell'arte e dei suo innumerevoli colori.

Today's revolutionary is tomorrow's classic.

Élie Faure, *Prefazione al Salon d'Automne*,

1905.

Dammi un milione e ti dirò che è un

Giorgione,

dammi un miliardo e ti dirò che è un

Leonardo

La bellezza salverà il mondo

Fëdor Mihajlovič Dostoevskij, *L'idiota*,

1868-69.

INDICE

INTRODUZIONE	13
1. LE OPERE GIOVANILI, I CONFRONTI CON I MOVIMENTI ARTISTICI	21
1.1 CONTESTO ARTISTICO IN ITALIA E A BERGAMO TRA GLI ANNI TRENTA AGLI ANNI SESSANTA	21
1.2. GLI ESORDI	36
1.3. SCUOLA ACCADEMIA CARRARA	41
1.4. “PER INCISO”	55
1.5. LA RICERCA TECNICA	62
2. L’ARTE IN RAPPORTO CON LA SOCIETÀ	75
2.1. L’ARTE IN RAPPORTO CON LA SOCIETÀ: IL COMMITTENTE, IL COLLEZIONISMO, IL MERCATO	75
2.2. IL MERCATO DELL’ARTE	108
2.3. LA STORIA DEL MERCATO DELL’ARTE	109
2.4. L’EVOLUZIONE DEL MERCATO DELL’ARTE	116
2.5. MERCATO E MUSEO	118
2.6. MERCATO PUBBLICO E PRIVATO, PRIMARIO E SECONDARIO	122
2.7. MINO MARRA E IL MERCATO DELL’ARTE	128
3. GLI ANNI SETTANTA, OTTANTA E NOVANTA	133
3.1 CELEBRAZIONE DELLA BELLEZZA FEMMINILE	133
3.2. LE CARIATIDI	146
3.3. LA CASA DELLA MEMORIA	152
3.4 IL LINGUAGGIO ASTRATTO SI INTERVALLA A QUELLO FIGURATIVO NELLA POETICA DI MARRA	155
4. FLASH DI QUESTI ULTIMI ANNI	167
4.1. PAESAGGIO UMANO E COLLINE CONTIGUE	167

4.2. LACERAZIONI	171
4.3. CONVERSAZIONE CON MINO MARRA E I RAGAZZI DELLA SCUOLA D'ARTE ANDREA FANTONI DI BERGAMO, FEBBRAIO 2018.	173
4.4. "ATTRAVERSO IL SEGNO"	200
5. GIOCANDO CON LA POESIA	207
5.1 MINO MARRA E LA POESIA	207
5.2. SINESTESIE IN MARRA	223
CONCLUSIONI	261
BIBLIOGRAFIA	273
ABSTRACTS & KEYWORDS	297
CASTELLANO	297
ABSTRACTS & KEYWORDS	303
ENGLISH	303
ABSTRACTS & KEYWORDS	309
ITALIANO	309
APPENDICE	315
A1. OPERE DI MINO MARRA	315
A3. ESPOSIZIONI	339
A4. OPERE IN COLLEZIONI PUBBLICHE	349
A.5. APPARATI ICONOGRAFICI.	351
A6 ALLEGATO - VIDEO: <i>MINO MARRA: QUATTRO PAROLE CON IL MAESTRO.</i>	373

INTRODUZIONE

Lo scopo di questa tesi di dottorato è quella di presentare l'opera artistica del pittore Mino Marra e parte dei suoi linguaggi pittorici.

Il titolo della mia tesi è Mino Marra: linguaggio iconico ed aniconico nella sua ricerca. Questo è un tentativo di capire l'essenza della pittura in Mino Marra, il concetto che sta alla base del suo lavoro.

Sono partita da una considerazione di Orietta Pinessi, giornalista, storica dell'arte, (Pinessi, 2010: 5) a prefazione di un catalogo di opere esposte in una mostra allestita presso il Palazzo comunale di Seriate nel marzo del 2010.

Non parlerei di astrazione e figurazione, termini astratti e generici – quanto tra iconico e aniconico, coppia dialettica a mio avviso più puntuale, più tecnica. Se dico “icona”, intendo una immagine definita e riconoscibile seppur tracciata in modi che possono essere molto schematici e dunque “astratti” almeno nel senso etimologico del vocabolo (ecco perché l'uso di “astratto” appare così ambiguo e fuorviante). Quanto al figurativo chi può negare lo statuto di “figure” alle forme geometriche di cui si avvalgono tanti cosiddetti “astratti”?

Voglio osservare i ragionamenti delle diverse fonti. La mia idea è quella di partire ad analizzare il contesto storico artistico italiano nel periodo precedente alla formazione di Marra, proseguendo poi, ad esaminare quello del contesto bergamasco nel quale ha vissuto. Successivamente, dedicherei capitoli della mia tesi ad indagare e raccontare gli anni fondamentali del pittore all'Accademia Carrara e alla Scuola

d'incisione di Pisa con l'intenzione inoltre, di dedicare un capitolo del lavoro al mercato dell'arte. Voglio guardare al passato non solo come una cronologia dei fatti, ma come uno strumento utile fin dove si può spiegare o, almeno far intuire, la pittura di Marra.

Il lavoro si dividerà in cinque capitoli, le opere giovanili, i confronti con i movimenti artistici, dove mi soffermerei maggiormente e concentrerei l'attenzione sugli esordi della sua carriera e soprattutto sui suoi studi nei vari atenei e scuole di arte. Mi è stato consigliato nella ricerca di proseguire nell'analizzare l'arte in rapporto con la società, nello specifico il mercato dell'arte. Seguirei a soffermarmi sulle serie dei suoi lavori realizzati a partire dagli anni Settanta fino all'attualità del XXI secolo e in ultimo lascerei un capitolo divertendomi ad accostare il linguaggio poetico del mondo letterario comparandolo e accostandolo al lavoro artistico del pittore.

La ricerca sulla poetica artistica di Mino Marra parte dalla considerazione di organizzare una mappatura su quanto l'artista ha realizzato nel corso della sua carriera artistica e umana negli anni, scoprendo e ricercando lavori non conosciuti al vasto pubblico, lavori non recensiti e completamente inediti agli occhi di critici dell'arte e fare considerazioni sul livello di qualità inerente al suo percorso artistico sviluppato a partire dagli anni Cinquanta del Novecento fino all'attualità con i lavori e le opere compiute nel XXI secolo.

La scelta di effettuare questa ricerca è partita da diversi presupposti: il primo quello di iniziare a dedicare spazio ad un pittore di grande spessore artistico ma non ancora conosciuto a livello internazionale, dunque lavorare su un artista dove

scarseggiano pubblicazioni di larga tiratura, l'altro più affettivo ma per nulla marginale, dedicare questo mio lavoro all'opera di mio zio, Mino Marra.

Mino Marra sin dall'inizio della sua carriera fino all'attualità ha alternato i linguaggi nella sua ricerca, è partito da una fase di sperimentazione completamente informale, approdando alla pittura figurativa per poi passare ad alternare l'astrazione alla pittura iconica.

In una recente monografia Beniamino Fortis (2012) si serve delle categorie dell'iconico e dell'aniconico, prendendole a prestito dalle teorie della semiotica, per reinterpretarle integrandole in una prospettiva di carattere estetico. La sua ricerca vuole condurre a una riflessione intorno ai problemi estetici che l'arte contemporanea pone, a partire da una puntuale ridefinizione dell'oggetto e della metodologia dell'estetica lungo la linea diacronica delle sue riformulazioni e dei suoi avanzamenti.

La definizione ontologica dell'iconico impone di individuare in questa categoria quelle immagini e, più in generale, quelle opere d'arte che sono il risultato di un'equilibrata composizione di contrapposte tendenze ontologiche, quali, da un lato, la presenza materiale dell'oggetto "opera d'arte" e, dall'altro, la rappresentazione (come assenza del referente) di cui la prima è supporto. Tale dicotomia è variamente identificata nel corso dell'argomentazione, a seconda del livello di determinazione delle due parti antagoniste, come *Gesamtfläche* (superficie) e *Binnenereignisse* (eventi interni); momento artistico e momento estetico; *poiesis* e *aisthesis*. La caratteristica peculiare dell'arte che ricade nella categoria dell'iconico è, sinteticamente, convergenza di essere e non-essere.

Al chiarimento di questa natura ontologica, segue un'interessante diversione sulla specificità del linguaggio iconico e sui modi possibili di interpretare il funzionamento nel linguaggio verbale, inciso, che ha lo scopo di precisare le modalità di esistenza dell'iconico.

Ripensando ad alcuni autorevoli studi filosofici sull'immagine – tra gli altri, Wunenburger – Fortis identifica nella metafora quella struttura linguistica i cui caratteri di creatività e contrasto semantico aderiscono alle capacità espressive dell'iconico e dell'immagine in generale. L'immagine è, infatti, capace di generare senso da sé, tralasciando una relazione rigorosa al contesto, puntualmente rielaborato attraverso il lavoro di trasferimento o, in generale, di trasposizione nella dimensione rappresentativa.

Non è celato il tentativo di affermare una certa emancipazione dell'iconico dall'orizzonte del linguistico, o meglio, di stabilire la sua costitutiva irriducibilità a esso. Il fondamento di una tale opposizione polemica al primato del linguaggio nei processi di conoscenza sono la non linearità del linguaggio iconico e l'individuazione di possibilità cognitive al di là del linguistico: l'immagine, dunque, mostra, non dice contrappone, non nega.

Come si dedurrà dalla seconda parte del suo testo sono due le tipologie di aniconico, due le direzioni su cui è possibile differenziare il variopinto panorama dell'arte contemporanea: *l'aniconismo inorganico* e *l'aniconismo sublime*. Si tratta di due modi di espansione dall'iconico all'aniconico perfettamente contrapposti: il primo risulta da un'exasperazione della materialità dell'opera; o meglio, una riduzione del

valore dell'opera al suo aspetto materiale. Il secondo, invece, si realizza nel caso di un'opera che, nel suo farsi, appare del tutto squilibrata verso la dimensione estetica. È il caso dell'arte astratta di Barnett Newman¹, rappresentazione dell'irrappresentabile, esempio di sublime come fuga dal figurativo, ossia dal vincolo del referente.

Il tema dell'irrappresentabile è, del resto, esteso in maniera estremamente duttile anche ad altre esperienze del fare artistico contemporaneo. Infatti, irrappresentabile è allo stesso modo l'esperienza estetica, se non – a questo punto – estetica, offerta da alcune tipologie di utilizzo che sono possibili solo entro una dilatazione dell'opera nello spazio. Al livello teorico, allora, risultato di una situazione artistica così articolata è un pensiero filosofico che sappia accettare, attraverso il suo approccio metodologico, tanto il bello dell'opera intesa in senso tradizionale, quanto *l'inorganico* e il *sublime* dell'opera intesa in senso contemporaneo.

Per tornare alla nostra ricerca, linguaggio iconico e linguaggio aniconico sono i motori di ricerca della mia indagine su Mino Marra; l'artista sin dagli esordi utilizza entrambi i due linguaggi, quello figurativo, più vicino all'uso dell'immagine e quello aniconico, possiamo definirlo astratto per l'assenza della figurazione.

Un percorso vario ma indissolubilmente legato dalla circostanza che ogni opera invita ad una riflessione puntuale e specifica, anche se l'artista evita di offrire soluzioni univoche lasciando che sia il riguardante a definire in cosa consista esattamente il

¹ Lo stile di Newman è caratterizzato da zone variegata di colore separate da linee verticali col tempo, la forma viene ridotta all'estremo e i colori puri sono stesi in modo uniforme su tele di grande formato attraversate da occasionali linee contrapposte. Simile alla tradizione astratta di Piet Mondrian e Josef Albers o ad alcuni lavori di Frank Stella. Molte pitture di Newman erano originariamente senza titolo: i nomi che successivamente diede loro sono spesso legati a temi della cultura ebraica. È ricordato per l'importante influenza che ebbe sulla successiva generazione di giovani pittori, in particolare quelli legati al minimalismo.

“quid” comunicativo. Ricorrenti sono le tematiche che alludono alla natura, alla condizione umana, al mistero della vita.

Marra pugliese di nascita e bergamasco d'adozione, ha iniziato ad esporre a partire dalla fine degli anni Cinquanta, dando il via ad una intensa produzione e ad una altrettanto intensa attività espositiva. Il suo lavoro ha attraversato fasi dal figurativo all'astratto per giungere alla produzione odierna che si caratterizza per la presenza di elementi materici.

Mino Marra è un serio e bravo artista. Forse la serietà non è termine che si addice all'arte ma io definisco un artista serio quello che ha fatto della pratica artistica una ricerca continua.

Tale sottolineatura è doverosa in quanto chi guarda all'ultima produzione dell'artista, trovandovi un linguaggio materico nella tecnica ed astratto nella forma, potrebbe essere indotto a pensare che tale espressione d'arte, pur richiedendo creatività, non implichi necessariamente uno studio propedeutico. In realtà, anche, e direi soprattutto, quest'ultima produzione, che ha inizio nella seconda decade del passato secolo, evidenzia, ad una analisi più accurata, degli equilibri compositivi e delle relazioni tonali che sono frutto di complesse meditazioni pregresse: sia sul piano esecutivo sia sotto il profilo concettuale nulla è lasciato al caso ed anche il più piccolo elemento assume ben precisi valori di forma e di contenuto.

Ma adesso iniziamo ad indagare.

La metodologia da cui voglio partire per questo mio lavoro di ricerca, è quello del metodo diretto. Mancando completamente un corpus letterario, partirei da interviste con l'artista stesso, oltre al dialogo diretto con Marra. Guarderei i suoi lavori e le sue opere, opere che l'artista ha realizzato sempre nel suo studio a Mozzo e opere che gli sono state commissionate nel corso della sua carriera lavorativa e al tempo stesso pittorica, diciamo che parto dalle fonti primarie dirette, dalle sue opere e dai suoi lavori eseguiti.

1. LE OPERE GIOVANILI, I CONFRONTI CON I MOVIMENTI ARTISTICI

1.1 CONTESTO ARTISTICO IN ITALIA E A BERGAMO TRA GLI ANNI TRENTA AGLI ANNI SESSANTA

Il contesto artistico in Italia, a partire dagli Anni Trenta, è contraddistinto da un ritorno alla classicità. Dopo gli anni delle avanguardie, in Italia come anche in Germania e in altri Paesi, si ritorna all'ordine. Ritorno all'Ordine è stata una corrente artistica nata dopo la Prima Guerra Mondiale. Si è trattato di un movimento pittorico che metteva al centro la tradizione, la storia, la classicità e la fedeltà figurativa, allontanandosi dalle Avanguardie artistiche che avevano dominato fino al 1918, per ritornare così al metodo tradizionale.

Il primo Novecento è caratterizzato soprattutto dalla presenza della novità delle avanguardie, particolarmente il Futurismo, unica avanguardia artistica nata in Italia che ha rivoluzionato ed ancora oggi rivoluziona, il modo di fare arte, con l'introduzione del movimento in pittura. I contemporanei al giorno d'oggi prendono come metro di paragone le novità artistiche create ed ideate dagli artisti del primo novecento futurista, le performance, la video arte, le installazioni hanno gli echi delle dinamiche marinettiane² per non parlare degli hashtag che si utilizzano nei social network in anni per noi contemporanei, non sono altro che degli strumenti che permettono di trovare agli utenti del web più facilmente un messaggio; la stessa dinamica utilizzata da Marinetti nella sua poesia, il quale creava frasi di effetto che identificavano un messaggio completo ma

² Filippo Tommaso Marinetti è il fondatore del movimento d'avanguardia denominato Futurismo. Nel manifesto del Futurismo, pubblicato il 20 febbraio 1909 sul giornale francese «Le Figaro», Filippo Tommaso Marinetti presenta gli undici punti programmatici con cui introduce il movimento al pubblico degli intellettuali.

in forma schematica, sintetica, ma che nel contempo racchiudeva il concetto che voleva esprimere.

Gli anni Trenta invece sono caratterizzati soprattutto dalla classicità, dal realismo magico di Casorati, movimento che non accettava i risultati delle avanguardie storiche, si rifaceva alla tradizione nazionale, prendendo particolare spunto dalla tradizione figurativa della classicità rinascimentale italiana del Trecento e del Quattrocento.

Poli di attrazione in questi anni sono la città di Torino, Roma, il bipolo Milano-Bergamo per il periodo che vede nascere quasi parallelamente la pittura di Corrente di cui molti giovani sono protagonisti e, la pittura del Ritorno all'ordine.

Nel capoluogo piemontese, legato alla cultura continentale, si ritrovano “I sei di Torino”, la cui definizione identificava un gruppo di sei artisti formatisi a Torino con la scuola di Casorati (Boswell, Chessa, Galante, Levi, Menzio, Paulucci) che esprimevano la necessità di porre la ricerca pittorica, al di là di ogni esagerata esercitazione retorica, in stretta vicinanza con il “gusto” europeo, particolarmente quello francese, derivato dalla esperienza, ma anche dalla iconografia “moderna” impressionista e postimpressionista.

In questi anni vi era anche la “Scuola romana” o “École de Rome di cui si contraddistingueva il lavoro di Afro, Cagli, Capogrossi, Cavalli Mafai, Pirandello, Raphael Scialoja, Scipione e altri con la *Scuola di via Cavour* che esposero a Parigi e che Roberto Longhi (storico dell'arte, noto per la rivalutazione della pittura di

Caravaggio e dalla pittura lombarda), a proposito della loro opera, disse che si trattava di un clima artistico che accomunava una nuova generazione impregnata da istanze etiche di rinnovamento e dal desiderio di dare una forte rappresentazione fantastica alla vita emozionata e quotidiana di tutti.

È su questo terreno, ideale e formale, che si sviluppano le profonde corrispondenze con gli artisti giovani operanti a Milano riuniti alla fine del decennio in “Corrente” (nasce come rivista a Milano, fondata da Ernesto Treccani, fondatore della casa editrice che ha realizzato in Italia una delle prime Enciclopedie di Scienza e Lettere. Alla rivista si avvicinano letterati e artisti, fondando un movimento pittorico che vedrà tra i tanti grandi protagonisti il pittore realista Renato Guttuso). Era un movimento che efficacemente metteva a contatto in uno stesso spazio operativo e riflessivo pittori e scultori con poeti, critici e filosofi, con i criteri di un rinnovato linguaggio espressionistico.

Il nuovo profilo dell’arte italiana alla fine degli anni trenta risulta ben rappresentato nelle quattro edizioni del Premio Bergamo (1939-1942), autentico proscenio per una giovane generazione di pittori che sapranno dare un volto originale e riconoscibile nell’aperto contesto internazionale all’arte italiana del secondo dopoguerra. Tenendo presente che erano gli anni della dittatura fascista, dunque anni nei quali gli artisti non potevano esprimersi liberamente, il Premio Bergamo a differenza del Premio Cremona, molto più in linea con le linee politiche imperanti di allora, si era caratterizzato per essere stato un concorso artistico dove gli artisti potevano prendere parte più liberamente, svincolati dagli ordini dettati dal regime fascista. Si ricorda in

particolare, che nel 1942 si qualificò al secondo posto, il quadro di Renato Guttuso, dal titolo *Crocifissione*.

La nudità dei personaggi non voleva avere intenzione di scandalo. Era così perché non riuscivo a vederli, a fissarli in un tempo: né antichi né moderni, un conflitto di tutta una storia che arrivava fino a noi. Mi pareva banale vestirli come ogni tentativo di recitare Shakespeare in frac, frutto di una visione decadente. Ma, d'altra parte, non volevo soldati vestiti da romani: doveva essere un quadro non un melodramma. Li dipinsi nudi per sottrarli a una collocazione temporale: questa, mi veniva da dire, è una tragedia di oggi, il giusto perseguitato è cosa che soprattutto oggi ci riguarda. Nel fondo del quadro c'è il paesaggio di una città bombardata: il cataclisma che seguì la morte di Cristo era trasposto in città distrutta dalle bombe (Guttuso, 1965: 27).

Con queste parole lo stesso pittore descrive la sua opera, dove erano evidenti i continui riferimenti ai Vangeli, l'intento di Guttuso era quello di rappresentare il dramma di tutti gli esseri umani, quello che era stato il tempo di massacri, di forche, decapitazioni, ha voluto dipingere il supplizio del Cristo come fosse stata una scena contemporanea a quei tempi bui e di guerra.

Nonostante la censura del regime fascista, l'opera fu accusata di irriverenza, la Curia addirittura diramò il seguente comunicato: "D'ordine di S. E. Monsignor Vescovo, si dà avviso a tutto il Clero della diocesi ed a quello che fosse di passaggio per la nostra città, che è ad esso proibito l'accesso alla Mostra del Premio Bergamo, pena la sospensione a divinis ipso facto incurrenda"³.

³ Marco Roncalli, Guttuso, quella Crocifissione che scandalizzò Bergamo, su Corriere della Sera Bergamo. URL consultato l'11 maggio 2016)

Tra la fine degli anni Trenta e Quaranta il mondo è in guerra quindi ci sono questioni pratiche che impediscono lo svolgimento regolare delle attività artistiche ed espositive. La stessa Biennale di Venezia sospende il proprio ciclo espositivo. Ciò non toglie che siano anni molto importanti per quello che riguarda gli sviluppi di quello che succederà in seguito.

In questi anni si ricorda la figura del pittore Mario Sironi⁴, operativo in diverse città tra cui Roma e Bergamo. Sono encomiabili i teleri che realizzò nel 1939 per il Palazzo delle Poste di Bergamo, due grandi dipinti a olio dedicati uno all'Architettura - *Il Lavoro in città* - e l'altro all'Agricoltura - *Il Lavoro nei campi* - evidenti e riconoscibili allegorie delle due più tipiche immagini della cultura e dell'habitat bergamasco. Commissionati all'artista nel 1932, i bozzetti preparatori avevano ricevuto il consenso del Ministero delle Comunicazioni, venendone prevista la realizzazione per l'autunno dello stesso anno in occasione della inaugurazione del Palazzo delle Poste. Le opere sironiane non trovarono posto se non due anni dopo, nel gennaio 1934, portati da Milano in ferrovia, sotto le cure di Vittorio Barbaroux, direttore di una delle gallerie milanesi maggiormente impegnate nel sostenere gli artisti contemporanei. Aveva probabilmente temporeggiato Sironi nella consegna dei teleri a causa degli intensi incarichi professionali che lo impegnavano in quegli anni. Prende parte alla mostra romana per il Decennale della Rivoluzione Fascista (1932) alla direzione degli interventi di pittura e scultura alla Triennale di Milano (1933), seguiti da fondamentali studi di ordine teorico, delle quali il Manifesto della pittura murale (1933) è certamente

⁴ Mario Sironi, pittore di origine sarda, vissuto tra Roma e Milano. E' stato un grande protagonista della pittura di Novecento nel 1922 a Milano, oltre ad essere stato scultore, architetto, illustratore, scenografo e grafico. Negli anni Trenta ha teorizzato e praticato il ritorno alla pittura murale. Numerose anche dopo la sua morte, sono state le grandi retrospettive che hanno ripercorso la storia della complessa attività dell'artista da quella di Palazzo Reale a Milano nel 1973 e poi nel 1985; a quella allo Städtische Kunsthalle di Düsseldorf nel 1988; alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma tra 1993 e il 1994; per finire al Vittoriano di Roma nel 2015.

il più significativo. I due teleri per le Poste di Bergamo, dal punto di vista storico artistico, hanno dunque uno speciale valore per la posizione cronologica nell'itinerario pittorico di Sironi, per i modi simbolici e le procedure tecniche adottate. Utilizza una nuova scala monumentale delle rappresentazioni figurali, adotta un particolare trattamento classico dei soggetti iconografici e semplifica radicalmente l'apparenza pittorica, verso una chiara definizione dei rapporti tra temi rappresentati rispetto alla scansione dell'ambiente architettonico complessivo. I teleri sironiani per Bergamo rappresentano una svolta decisiva nella ricerca dell'artista anticipando gli sviluppi dei successivi cicli monumentali e decorativi degli anni Trenta. Il profondo rapporto tra Sironi e Bergamo si collega d'altra parte anche all'esperienza umana dell'artista che dispose alla sua scomparsa di riposare a Bergamo, accanto alla madre Giulia Villa ed alla figlia Rossana.

“Valori Plastici”⁵ e la pittura di “Novecento”⁶ milanese prima, bergamasco successivamente e italiano poi, sono stati oggetto di ripetuti studi, di mostre importanti, così come i singoli protagonisti di quel periodo stanno avendo riconoscimenti liberi da pregiudizi storici.

⁵ Valori plastici fu una rivista di critica d'arte fondata a Roma, nata per la diffusione delle idee estetiche della pittura metafisica e delle correnti d'avanguardia europea, fu edita per pochi anni dal 1918 al 1921. Fondata dal pittore e collezionista Mario Broglio, la rivista teorizzò il ritorno alla cultura figurativa e il recupero dei valori nazionali ed italici, non completamente dissociati ad uno sguardo di ampio respiro verso l'Europa.

⁶ Novecento è stato un movimento artistico italiano nato a Milano alla fine del 1922. Venne fondato da un gruppo di artisti composto da Mario Sironi, Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi che, alla Galleria Pesaro di Milano, si unirono nel nuovo movimento battezzato Novecento. Questi artisti, che si sentivano interpreti dello spirito del Novecento, provenivano da esperienze e correnti artistiche differenti, ma legate da un senso comune di “ritorno all'ordine” nell'arte dopo le sperimentazioni avanguardistiche soprattutto del Futurismo. Come era stato fondamentale ed internazionale nella storia dell'arte italiana e non solo, il Rinascimento, così questi artisti auspicavano ad una nascita di un movimento che avrebbe rivoluzionato la storia dell'arte non solo italiana, cosa che poi non è stata. L'arte di Novecento fa riferimento all'antichità classica, alla purezza delle forme e l'armonia nella composizione, qualcuno lo definì Neoclassicismo semplificato.

Gli anni seguenti il 1933 furono gli anni delle grandi mostre di arte, come Biennali, Quadriennali, Sindacali dove si alternavano ad esponevano soprattutto gli artisti provenienti dal “contenitore” Novecento, erano rassegne emblematiche di un’epoca, non solo sul piano delle istanze figurative, ma anche della volontà del regime fascista di istituire manifestazioni dal respiro nazionale, pur nella varietà delle correnti rappresentate. Vi erano le sezioni dei grandi maestri e delle giovani generazioni che riproponevano il confronto tra artisti affermati, come Carrà, Sironi, Soffici, e i nuovi talenti, tra cui l’allora giovane Guttuso e i poco più grandi, Munari e Scipione, che presero tutti parte alla prima Quadriennale del 1931. Interessante inoltre, la partecipazione degli esponenti del Secondo Futurismo, che ponevano al centro della propria analisi una nuova percezione dello spazio (il cosiddetto “respiro dello spazio”), evolvendo nella *Aeropittura*. Ben documentati anche i rappresentanti di un certo astrattismo e gli italiani attivi a Parigi in quel periodo, tra cui Gino Severini.

In Italia la tendenza astratta si afferma nel corso degli anni’30, anche se la sua prima apparizione si può intravedere nelle opere e nella pubblicistica dei futuristi. Ma è soprattutto in Lombardia negli anni’30 che matura la tradizione astratta italiana attraverso due gruppi di artisti operanti a Como e a Milano. A Como, in accordo con le ricerche razionaliste degli architetti Terragni e Lingeri lavorano pittori come Rho e Radice che giungono a notevoli risultati soprattutto nelle decorazioni di edifici (Casa del Fascio, Como, 1934-36). A Milano la Galleria Il Milione (aperta nel 1930 da Gino e Peppino Ghiringhelli e inizialmente diretta dal critico d’arte e saggista Edoardo Persico), dopo la prima personale astratta di Soldati (1933), presenta nel 1934 una collettiva con opere di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani che dà l’occasione di pubblicare una “Dichiarazione degli espositori” considerata il primo manifesto

dell'astrattismo italiano. A queste due seguono una serie di mostre di Licini, Soldati, Veronesi, Melotti. Il Milione diventa in breve il centro delle esperienze astratte italiane, che proseguono sulla linea di ricerca del Bauhaus⁷ e del costruttivismo russo⁸. Alcuni si avvicinano alle tendenze di tipo espressionista che prendono spunto da Kandinsky e Klee (come Osvaldo Licini, Lucio Fontana o Fausto Melotti), altri si accostano al rigore geometrico e alla semplificazione formale più razionale, tipica di Mondrian e del razionalismo in genere (come Mauro Reggiani, Atanasio Soldati o Mario Radice).

E' chiaro che la conoscenza delle opere degli astrattisti europei fa da deterrente su questi artisti: gli spostamenti, la circolazione di riviste straniere, le mostre organizzate al Milione di Milano (nel 1934 espongono Kandinsky, Vordenberge-Gildewart e Albers) favoriscono questi contatti.

Nel frattempo gli artisti operanti nell'ambito di questa tendenza trovano sempre maggiore spazio in seno alle manifestazioni della cultura ufficiale partecipando appunto alle quadriennali del tempo e sullo scorcio del decennio riescono a oltrepassare la polemica esistenzialista che li oppone agli espressionisti di Corrente. In Italia esisteva il gruppo *Corrente*, come avevo prima anticipato, legato alla rivista omonima il cui direttore era Treccani e a cui partecipavano artisti come Renato Guttuso, Emilio Vedova, il bergamasco Giacomo Manzù, e il lecchese Ennio Morlotti e molti altri.

⁷ Bauhaus il cui nome completo era Staatliches Bauhaus, fu una scuola di architettura, arte e design della Germania, punto di riferimento fondamentale per tutti i movimenti d'innovazione legati al razionalismo e al funzionalismo. Operò a Weimar dal 1919 al 1925, a Dessau dal 1925 al 1932 e a Berlino dal 1932 al 1933. Ideato da Walter Gropius, il termine Bauhaus richiamava la parola medievale Bauhütte, indicante la loggia dei muratori. La scuola interruppe la sua attività con l'avvento del nazismo ma ha lasciato un'importante eredità permanente innovando la didattica; attualmente, soprattutto nell'industrial design, ha influenzato l'insegnamento.

⁸ Il costruttivismo è un movimento culturale nato in Russia nel 1913 che rifiuta il culto dell' "arte per l'arte" a favore dell'arte come pratica diretta verso scopi sociali. Il Costruttivismo come forza attiva durò fino a circa il 1934, esercitando spunti e suggestioni in altri movimenti artistici dell'epoca e successiva

Giacomo Manzù, bergamasco, che già faceva parte di Corrente, alla fine anni 30, era impegnato da un punto di vista sociale. Nel 1939 realizzava il David, una scultura in cui l'eroe veniva ritratto in modo quasi dissacratorio con proporzioni non tradizionali ed in posizione accovacciata. Era un eroe ritratto come un antieroe. Il gruppo *Corrente*, proprio a causa del suo impegno politico, aveva avuto delle grandi difficoltà a realizzare le proprie esposizioni al punto tale che la loro Galleria, in via della Spiga, venne chiusa agli inizi degli anni '40.

Gli artisti di *Corrente* e gli artisti bergamaschi che vi appartenevano, avevano una grande ammirazione per Picasso, autore allora del famoso dipinto *Guernica* realizzato nel 1937 ed esposto nello stesso anno all'Expo di Parigi perché associava la validità dei contenuti sociali e politici alla modernità di linguaggio, un cubismo cresciuto e diverso dal primo cubismo del 1907.

Il dibattito in Italia e a Bergamo continua agli inizi degli anni '40 con il gruppo di cui fanno parte molti degli artisti di *Corrente*, primo fra tutti Emilio Vedova, che realizzerà vari manifesti. Il momento storico, nonostante le difficoltà era molto ricco di incontri, dibattiti e scambi. Il manifesto si intitolava "*Oltre Guernica*" e subito dopo un altro che veniva comunemente indicato come "*Manifesto del realismo*" dove per realtà si intendeva una pittura che riscopriva i valori essenziali e i contenuti; il periodo di guerra aveva colpito tutti emotivamente, era dolore e sofferenza, vittoria ma anche sconfitta, dunque l'arte doveva significare confronto col il sociale e con la politica.

Alcuni artisti faranno della politica la propria bandiera e quindi per loro l'arte significava impegno politico; coloro che invece non faranno della politica il proprio

obiettivo principale non restarono comunque neutrali e furono contrari all'utilizzo dell'arte come impegno sociale.

Nel 1946 a Venezia si costituisce un gruppo di artisti che si proclamavano "Nuova secessione artistica Italiana", ma poco dopo Guttuso lo ribattezzava in "Fronte nuovo delle arti". Il gruppo doveva concentrarsi ad avere più impegno politico e, a seguito di una serie di discussioni e dibattiti tenuti nello studio di Guttuso a Roma, decisero di dare al gruppo il nuovo nome.

Questo sarà in assoluto uno dei principali gruppi artistici italiani dell'immediato dopoguerra. La sua storia è stata piuttosto breve, nato nel 1946, si è sviluppato nel 1948 e già nel '49 ha cominciato a dare i primi segni di rottura.

Di questo gruppo facevano parte artisti veneziani, lombardi e romani e rappresentavano diverse posizioni dal punto di vista ideologico: Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Carlo Levi, Leoncillo, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova e Lorenzo Viani. Di tutti questi è significativa la presenza di Emilio Vedova che faceva già parte di *Corrente* e si era impegnato nel manifesto del realismo e di Renato Guttuso promotore del neo-picassismo o neo-cubismo in Italia. Emilio Vedova trattava la pittura come colore e segno che però era senza significato.

Era un gruppo che non aveva un manifesto una precisa ideologia, intendeva associarsi soprattutto per dare un carattere unitario alle forze nuove che in quel momento stavano emergendo. Forze nuove accumulate dall'impegno politico e sociale

e attente all'arte internazionale contemporanea e alle avanguardie. Il desiderio era quello di separarsi dall'arte ufficiale così compromessa dal punto di vista politico.

Gli artisti del *Fronte Nuovo*, insieme agli artisti di *Corrente* presero parte alle varie rassegne del Premio Bergamo. Questo premio fu sostenuto dal Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai, gerarca fascista, nel 1939 in contrasto al Premio Cremona voluto da Roberto Farinacci.

Bottai, assistito dal Direttore Generale Mario Lazzari, e con l'avallo dei responsabili locali tra cui Giulio Massironi e Bindo Missiroli diede vita a quattro edizioni, dal 1939 al 1942. La quinta, prevista per il 1943 fu annullata per la guerra. Nelle quattro edizioni parteciparono più di 333 artisti.

Dopo il 1945 la questione dell'astrattismo si viene a porre come questione centrale dell'arte contemporanea italiana, diventando, in breve, una componente che si oppone al discorso antitetico del realismo. La grande mostra *Arte astratta e concreta*, allestita a Milano nelle sale di Palazzo Reale (1947-48), è una tappa fondamentale per l'articolazione della poetica astratta che risulta ancora in questa fase fortemente legata alle esperienze geometrico razionaliste degli anni '30. L'art Club nel 1948 organizza la mostra *Arte astratta in Italia* (Roma, Galleria di Roma) dove espongono insieme ad alcuni maestri degli anni '30 giovani astrattisti romani che andavano riscoprendo e rivalutando il futurismo. In concomitanza a questi avvenimenti la minuziosa estensione della tendenza astratta in Italia è testimoniata dalla fondazione di numerosi gruppi operanti in diverse città (*Gruppo 7* a La Spezia, *Manifesto dell'astrattismo classico* redatto a Firenze nel 1950) e dalla ripresa a Milano, con l'appoggio del critico Gillo

Dorfles, del gruppo astratto tramite la fondazione del Mac, *Movimento per l'arte concreta*. Questo movimento artistico nasce a Milano nel 1948 da Atanasio Soldati, Gillo Dorfles, Bruno Munari, Gianni Monnet, al fine di promuovere l'arte astratta di orientamento prevalentemente geometrico e non quella figurativa, il Movimento si struttura con una rete organizzativa diffusa in varie città, oltre Milano, Torino, Genova, Firenze, Roma, Napoli e comprendeva non solo pittori o scultori, ma anche architetti, industrial designers, grafici. Il MAC è legato alle figure come quelle di Gillo Dorfles e di Bruno Munari, erede di futurismi, filtrati da una giocosa, ironica deriva tecnica, in contrapposizione alla liturgia artigianale prevalente.

In Italia, di fondamentale importanza è stata l'opera di Lucio Fontana: nato a Milano, all'inizio della sua carriera artistica, vicino alla corrente dell'astrattismo, negli anni Quaranta fonda il *Movimento Spaziale*, con il quale intende sostenere e promuovere una concezione dell'arte nuova e innovativa. Ma è negli anni Cinquanta che Fontana inizia il cammino per cui lo conosciamo ancora oggi: i famosi "buchi", i tagli verticali realizzati su tele monocrome, un potente gesto artistico frutto dei suoi studi sulla concezione dello spazio all'interno delle opere d'arte, studi ai quali Fontana ha dedicato quasi per intero la sua vita artistica.

Gli anni '50 e '60 sono stati decenni di grandi mutamenti per il nostro Paese, anni in cui un clima di entusiasmo interessava non solo l'economia, ma anche la politica, le istituzioni e ovviamente non poteva non scuotere il mondo dell'arte. L'ambiente artistico si apriva alla ricerca e all'innovazione seguendo un ritmo che non era di proprietà assolutamente alla monotonia. Erano gli anni degli scambi e degli incontri tra artisti italiani (soprattutto milanesi) e artisti di altri paesi: un grande

contributo comunicativo fu dato dalle gallerie che, proprio a Milano puntarono sul nuovo, non preoccupandosi delle conseguenze.

Le riviste d'arte per loro conto non rimasero silenti: la stampa seguiva l'onda del cambiamento, così come gli artisti stessi. La grande rivoluzione è dovuta proprio a loro, alla loro apertura verso il nuovo, l'inesplorato, alla loro attenzione all'interazione e allo stravolgimento di architettura e design, fotografia e fumetto, letteratura, cinema.

Quando si parla di Europa negli anni '50 si incontra molto spesso il termine francese "informal" tradotto in "informale", significava l'arte per rappresentare solo sé stessa. Informale non significa senza forma o non forma ma voleva dire non essere in linea con le istituzioni le regole, le basi a cui si faceva riferimento. Voleva dire fare un'arte che ha come programma quello di trasgredire a ogni tipo di forma come fondamento pittorico e fare un'arte totalmente libera da tutto e da tutti.

Questo si era già visto con le avanguardie storiche, infatti gli artisti informali erano coloro che avevano seguito i dadaisti o i surrealisti.

Gli artisti informali non creano un gruppo, non scrivono un manifesto pittorico, la loro è una corrente, un'espressione che investe tutta la cultura europea del decennio. La definizione di informale deriva dal critico Michel Tapiès, studioso dell'arte, proprietario di una galleria dove esposero artisti cosiddetti informali. L'arte informale oltrepassa molti territori. La riproduzione artistica per gli informali diventa un fatto isolato, il quadro o la scultura sono realtà autonome, viventi costituite di materia di segni, di gesti. Quando si parla di arte informale si parla di segno, gesto, immagine. Il

gesto è quello che l'artista compie con il colore e la materia. Il segno non è più l'alfabeto di Mondrian, né il segno emozionale o la grammatica dei colori di Kandinsky, è un segno e basta. Non descrive, non racconta nulla apparentemente, è solo colore e materia.

I protagonisti in Francia sono, Jean Fautrier e Jean Dubuffet

Fautrier realizza una serie che ha per titolo "*Otage*", gli ostaggi, il colore viene disposto sulla tela o sulla carta in modo compatto e pastoso tanto da far pensare a dei ritratti ma non lo sono realmente, sono soprattutto e ricordano le offese emotive della guerra appena trascorsa, Fautrier realizza un'allegoria letta a posteriori della guerra.

Dubuffet è invece l'interprete in assoluto dell'Art Brut. Dipinge figure completamente deformate, a volte spaventose e inquietanti, che ricordano l'arte figurativa con una deformazione portata all'eccesso, il protagonista è ancora il colore diverso da quello steso da Kandinsky meno emozionale ma profondamente carico di pessimismo.

Altro protagonista della poetica informale segnica, gestuale fu Hans Hartung, franco-tedesco. L'artista traccia delle grandi linee sulle tele, riflettendo sul gesto, parafrasando il gesto automatico surrealista, ma che in questo caso è solo puro gesto, senza il concetto di onirico.

Anche in Italia viene avanti il discorso della poetica informale, molti degli artisti informali provengono dalla formazione figurativa, da una formazione del tutto tradizionale, classica quindi sono ben consapevoli di intraprendere una nuova strada.

Pittori come Alberto Burri avevano fatto parte del gruppo Origine costituitosi a Roma nel 1952 di cui facevano parte Ettore Colla, Mario Ballocco e Giuseppe Capogrossi. Burri esprime la sua arte decidendo di non adottare più la pittura tradizionale, intraprendendo una strada diversa con l'utilizzo di materiali completamente estranei alla pittura, sacchi, ferro, cemento, metallo, legno, plastica, non con lo scopo di provocare. I materiali sono usati come colore, la tela di sacco è colore e quindi è materia che viene sublimata, anche quando usa la plastica facendone cambiare la forma attraverso la combustione, la plastica si compone in modo diverso da quello che aveva in origine. Burri realizza nel corso della sua vita di artista cicli che prendono nome dal materiale usato.

Poi nel periodo informale ci sono artisti come Lucio Fontana che abbandona il figurativismo per fondare da solo in Italia nel 1949 il movimento spaziale; lo spazialismo di cui redige molti manifesti. L'arte spaziale è un'arte che si prefigge di considerare in modo diverso il rapporto tra autore, spettatore e spazio.

Fontana usa la tela come un tramite per eseguire il gesto di bucarla o tagliarla, quando buca la tela o la carta, Fontana fa un atto di conquista dello spazio, restituisce l'azione concreta, il taglio fa vedere che cosa c'è dietro.

Il foro è un altro modo di conquistare lo spazio, più definito e netto. Oltre a Fontana in questi anni c'è Emilio Vedova che realizza, come già accennato una pittura di segni e di colore, nella quale si vengono a costruire delle composizioni di tela e colore. Con Vedova si parla della serie dei multipli che avvierà negli anni '60, si tratta di piani di legno affastellati uno vicino all'altro in cui prima l'artista ha lasciato un segno di colore, componendoli successivamente per diventare una realtà esistente.

Questo è quanto si respirava anche in aria bergamasca, arte astratta, pittura informale segnica o gestuale e queste sono le origini in cui cresce Mino Marra. L'artista nasce in questo contesto, dove il panorama artistico era abbastanza nutrito di visioni e correnti, protagonista sicuramente era l'arte informale succeduta all'arte puramente astratta della scuola lombardo milanese e di quella realistica proveniente dagli echi della pittura di *Corrente*. Questi saranno gli ingredienti di cui Marra farà uso e con la sua maestria e il suo estro si coniugheranno in unica esperienza artistica, in un unico linguaggio altalenante tra iconico ed aniconico, in un linguaggio pittorico, tipicamente il suo.

1.2. GLI ESORDI

Mino Marra nasce il 5 marzo del 1938 a Galatina, cittadina collocata a poca distanza dalla città di Lecce. Il paese originario della famiglia del pittore dove attualmente vivono ancora parenti e cugini è sito su un declivio di una leggera altura, con un centro storico caratteristico che l'ha portato alla definizione di città d'arte.

Galatina dove la terra “rossa” è molto fertile ed in alcuni punti anche argillosa, dove si coltiva principalmente vite e ulivo, terra di primizie ortofrutticole nonostante la siccità ma che con l’ingegno dell’uomo è riuscita a regalare prodotti grazie l’utilizzo dei pozzi artesiani, ha lasciato un’impronta nella vita dell’artista.

Il padre, Donato Marra, anch’egli incline all’arte con la passione del violino, si trasferisce a Bergamo nel 1939, quando l’artista aveva solo un anno, mentre due sorelle erano già nate; Lella, l’ultimogenita, nascerà a Bergamo successivamente. Una famiglia sottratta all’ambiente caro delle proprie origini native che si trasferisce nella città di Bergamo durante gli anni della guerra, una Bergamo che, a differenza delle altre città del Nord Italiane continuamente bombardate, era comunque testimone di quel momento dolente della nostra storia fatta di umiliazione, sofferenza e povertà.

Galatina rimane comunque presente nella vita del pittore insieme a Gallipoli, la città della madre dell’artista. Amena cittadina sul mare cristallino delle acque del Salento, cittadina turistica oramai conosciuta ai più e a chi non era abituato a frequentare la Terra di Puglia, Terra di pescatori, terra di gente rubizza abituata a lavorare sotto il sole caldo marino. Mino Marra va a Gallipoli all’età di nove anni con i suoi genitori e da quella esperienza vacanziera rimane attratto, coinvolto da quel mondo diverso rispetto la città in cui viveva, Bergamo. Quei giorni rimarranno fotografati nella mente dell’artista, dove vedrà una realtà più ingenua, a volte quasi primitiva rispetto ai costumi sociali della città del Nord. Bergamo era già una cittadina industrializzata mentre Gallipoli conservava ancora quelle prerogative tipiche di una terra prettamente agricola e marina dove il latte profumava di panna e il mare di sale. Oggi anche la città di Gallipoli è mutata, ma rimangono ancora i profumi del pesce grigliato, dell’olio e la

vista ancora ricca delle tante piante di fichi d'India che sono presenti nella poetica artistica di Marra.

Ci sono pittori che si avvicinano alla superficie del quadro con le mani imbrattate dai colori della terra, ma ci sono pittori che non possono, né mai vorrebbero, scordare i colori della terra quando si apprestano a dipingere un viso, un corpo nudo, il luccichio di un cristallo, per questi pittori esiste anche la luce, nel ripartirla sulla tela, o su un foglio, o su una parete, per renderla percepibile ricreano i toni cupi e cocenti dei fanghi, le oscurità dell'humus, il marrone delle radici, il sangue della terra rossa. Dipingono l'umano e la sua contingenza con i colori della terra perché sono questi i colori fondamentali, non gli altri. Di un ritratto dipinto con i colori della terra, come li dipingeva Cézanne, non si dice mai che assomiglia, si dice, piuttosto, che è identico, identico all'originale, identico nella sua sostanza più profonda: in questo caso, la maggiore o minore somiglianza che è capace di offrirci è quello che meno ci importa.

I colori, tutti i colori, quelli della terra e quelli dell'aria, ricercano sempre le forme di cui hanno bisogno per essere riconosciuti al di là della loro prima manifestazione. I colori sono sempre stati ciò che ha sfidato o contenuto l'impeto contraddittorio che si trova implicito nelle forme, eterno campo di un conflitto tra le caotiche agitazioni della ribellione e le passività della sottomissione al costume.

La Puglia è costellata di colori, sapori e profumi. Marra ne ha raccolti alcuni che sembrano caratteristici della terra pugliese, un trionfo di colori, profumi, sapori e storie.

A Marra in questa fase a cui dedica quadri alla terra di origine, piace pensare alla Puglia come se fosse una tavolozza di colori, intensi, caldi, ognuno dei quali da accostare ai gioielli di questa terra meravigliosa, baciata dal sole, mitigata dal mare.

Sono presenti i blu, i verdi, i gialli; i blu non possono che ricordare il mare trasparente e dal fascino inusuale. Ti ci devi perdere nell'acqua che lambisce dolcemente le coste ioniche. Non c'è niente da fare, descriverlo appare quasi superfluo, ma dipingerlo rimane più impregnante.

In questo periodo è molteplice in Marra la rappresentazione della terra di Puglia con i suoi fichi d'india. *Fichi d'india* sono il soggetto ricorrente in questi anni di contatto con la terra di origine.

Il fico rappresenta, da sempre, una delle colture più importanti del panorama agricolo pugliese; tra le specie legnose che hanno retto l'economia agricola regionale. E' no spettacolo ammirar la pianta, di un verde intenso spruzzato dalle mille sfumature di rosso, giallo ed arancio dei frutti, che si fonde armoniosamente con il cielo azzurro nelle calde giornate soleggiate. La sua presenza è certamente antica. Essa è nativa del Messico da cui si diffuse, nell'antichità con le varietà differenti. A Marra piacciono quelli dal colore viola, giallo, marrone intenso. Marra nella sua ricerca pittorica lo dipinge come è, un frutto che cresce senza difficoltà nelle zone caratterizzate da un clima caldo ed arido, caratteristiche più apprezzate di questa pianta, è che essa necessita di pochissima acqua per vivere.

L'artista è talmente intento che li dipinge facendo emergere quasi la composizione del frutto, la presenza dell'acqua, della fibra, del potassio e della vitamina.

L'idea di dipingere fichi d'india è venuta a Marra prima di tutto perché desiderava esprimere il concetto della pazienza e della perseveranza.

Una pianta che è simbolo della natura incontaminata, cresce ovunque, spontaneamente in questa terra, e si adatta a tutte le condizioni atmosferiche, una pianta forte e tenace, dal profondo simbolismo.

Utilizza colori materici che si sovrappongono conferendo ai quadri una tonalità calda e armoniosa. Marra a volte utilizza il linguaggio quasi aniconico per dare una rappresentazione astratta della pianta del fico d'India, è una pianta spirituale, gli Atzechi la consideravano come sacra, i suoi frutti molto gustosi erano la pietanza che riconfortava i contadini aztechi, come i contadini di Puglia, dalle loro fatiche quotidiane.

Marra ha sempre sentito nostalgia per la terra di origine e nei suoi quadri, non solo di prima formazione ma anche successivi, riporta e ricorda la sua terra di provenienza.

A Bergamo i genitori si stabilirono in Città Alta dove il pittore trascorre circa vent'anni. Rispetto alla cittadina di mare gallipolina, Bergamo aveva idea di un'ambiente più avanzato, ma era un ambiente comunque intimo e familiare. I ragazzi

giocavano a piedi nudi in mezzo alla strada, le porte delle abitazioni non erano chiuse a chiave e c'era quel contatto e quell'aiuto reciproco tra le famiglie di origine meridionale con altre che provenivano da altre regioni della nostra penisola e con le famiglie di origine bergamasca. Sin da piccolo Marra coltiva lo spirito artistico. Il suo maestro Plebani, notando la sua dote innata, lo stimola nella pratica del disegno, Marra continuamente disegna, ha un tratto facile e spontaneo, con naturalezza riproduceva animali e sempre attento sin da piccolo al particolare, disegnava ingranaggi legati al mondo della tecnologia. Da un racconto della sorella, l'artista frequentante gli ultimi anni della scuola elementare, realizza una piccola teleferica rudimentale che correva lungo i fili dei panni da stendere utilizzati dalla mamma Tilde. Non poco distante da casa loro, abitavano in Via Gaetano Donizetti, c'era e c'è tutt'ora la funicolare che collega le due città di Bergamo.

L'attenzione e la cura dei particolari sono presenti nella sua poetica artistica, da subito realizzare quadri per Marra non è immediatezza ma è attenzione e cura del particolare con la spontaneità e la velocità del tratto.

1.3. SCUOLA ACCADEMIA CARRARA

Entrare in Accademia Carrara non è stata una cosa immediata. Allora i tempi non erano semplici e nemmeno da subito si accontentava l'indole degli scolari. Dopo un anno di una scuola tecnica come l'Esperia, dove i ragazzi terminato l'istituto quasi subito trovavano lavoro, per quanto bravo in matematica, Marra viene bocciato e conseguentemente mandato a lavorare dai genitori per gli scarsi profitti, ma soprattutto

perché diventava difficile per una famiglia di quattro figli andare avanti senza il contributo di un altro stipendio. Marra viene assunto presso lo Studio Reclame di Bergamo, dove svolge ruoli di garzone, ma con l'intelligenza e soprattutto grazie alla sua naturale dote per il disegno, appena gli era possibile si applica nella grafica, collaborando con grafici preparati e precisi, in un periodo in cui lo studio faceva la campagna per la Trafileria Mazzoleni. A quei tempi conosce lo scultore Pietro Cattaneo, il quale possedeva una grafia straordinaria, eccellente scultore, è stato uno straordinario illustratore, una persona colta e un punto di riferimento per Marra in quegli anni. *Mi sentivo un ragazzino di fronte a quel mago!*⁹

In quel periodo, di giorno lavorava nello studio pubblicitario, mentre alla sera frequentava la Scuola d'arte, "Andrea Fantoni". In questa Scuola ebbe la fortuna di conoscere il maestro Erminio Maffioletti, che dopo le partecipazioni alle varie Triennali e Quadriennali nazionali è chiamato a dirigere l'attività didattica dell'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo.

Figura carismatica della cultura artistica bergamasca, pittore di notevole vena sperimentale, Maffioletti, per molti anni docente di pittura al Liceo Artistico e all'Accademia Carrara di Bergamo, di cui è stato anche Direttore, ha indagato sulle problematiche dello spazio pittorico coniugando la ricerca sul linguaggio e la composizione con quella sui materiali (olio, acrilico, carta, plastica, legno, polistirolo, cemento ecc.) segnalandosi per l'originalità delle invenzioni nei diversi ambiti della pittura, dell'incisione, dell'affresco, del mosaico, della modellazione. Artista pienamente inserito nel dibattito artistico internazionale (nel 1937 è a Parigi per

⁹ Tratto da "6 artisti per il Romanico" a cura di Antonio Carminati e Cesare Rota Nodari

ammirare Guernica), Maffioletti ha interpretato con personalità le diverse stagioni del post-cubismo, dell'espressionismo, della nuova figurazione, dell'informale e della post- astrazione, partecipando a numerose rassegne a livello nazionale e internazionale, realizzando anche numerosi interventi di arte applicata ad edifici pubblici a Bergamo (tra cui le Piscine pubbliche della città, la Borsa Merci, varie banche site nel centro cittadino, il Seminario, il Grattacielo Boschetti, il Cinema Arlecchino, il Palazzo dell'Anagrafe) e in varie città d'Italia.

Sarà proprio il contatto con il pittore Maffioletti ad incoraggiare l'artista Marra ad intraprendere gli studi alla Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara.

Maffioletti è “un uomo ricco di bontà”¹⁰, con lui gli allievi imparano molto giocando a riprodurre gli oggetti familiari, Mino durante le lezioni porta il violino di suo padre come esercitazione e il maestro, passando di banco in banco, corregge con un piccolo tratto di matita la composizione.

Era un maestro che coinvolgeva i ragazzi, il rapporto con lui era di tipo quasi paterno, non c'era il distacco tra insegnante e alunno in quei tempi in cui il rispetto era tanto. Fu appunto proprio Maffioletti a far smettere a Marra la frequentazione della Scuola Fantoni e lavorare per pochi soldi presso lo Studio Reclame convincendo ad iscriversi alla migliore Scuola di Pittura, l'Accademia Carrara (1956–1961), collaborando inizialmente con lui alla realizzazione di alcune commissioni artistiche.

¹⁰ Tratto da “6 artisti per il Romancio” a cura di Antonio Carmianti e Cesare Rota Nodari, p 88

Nata nel 1796 per volontà del conte Giacomo Carrara, l'Accademia di Belle Arti G. Carrara di Bergamo è tra le più antiche accademie in Italia. Istituzione d'alta formazione artistica, gestita dal Comune di Bergamo e legalmente riconosciuta dal 1988, fa parte del sistema dell'Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM) afferente al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca. Il legame della scuola con la Pinacoteca dell'Accademia Carrara – con cui condivide l'origine settecentesca -, e con la GAMeC – Galleria d'arte moderna e contemporanea, dà vita a Bergamo a un polo nazionale della cultura artistica.

Gli studenti accedono all'Accademia solo se in possesso del diploma di scuola secondaria superiore e previo il superamento di un esame di ammissione obbligatorio per tutti (prova artistica libera; test di storia dell'arte; colloquio attitudinale) finalizzato a mettere in luce le conoscenze, le motivazioni e le attitudini della sperimentazione artistica.

Le dimensioni dell'Accademia volutamente contenute consentono un rapporto numerico docente-allievo tale da generare l'indispensabile contatto ravvicinato e l'attuazione di un progetto formativo altamente personalizzato.

L'Accademia raccoglie la ricca eredità del passato e la coniuga oggi a una volontà innovativa che si propone di cogliere le profonde trasformazioni della cultura visuale contemporanea. Nuovi linguaggi e media più legati alla tradizione s'integrano nel contesto di un progetto didattico dal carattere sperimentale e progettuale. L'attenzione data alla metodologia, alla riflessione critica e teorica, alla consapevolezza dei processi e dei contesti sociali e culturali con i quali si confronta la creatività, si

fonda su un corpo docenti aggiornato, formato da artisti, critici d'arte e autori inseriti a pieno titolo negli ambiti più attuali della ricerca artistica e professionale.

Ogni anno l'Accademia organizza seminari e incontri con artisti e autori protagonisti del panorama culturale nazionale e internazionale e promuove dibattiti e conferenze con esponenti della critica e della storia dell'arte contemporanea. Mantiene uno stretto rapporto con il territorio e con le sue realtà culturali e produttive.

L'Accademia, al fine di agevolare le scelte professionali mediante la conoscenza diretta del mondo del lavoro, nell'ambito del processo formativo promuove i tirocini formativi e di orientamento presso aziende, studi d'artista, studi fotografici, gallerie, etc., convenzionati con la scuola.

L'Accademia è sempre stata innovativa già dagli inizi degli anni '50 quando la frequenta Mino Marra. Ai tempi della sua iscrizione, Direttore è il Maestro Trento Longaretti che dà un'impostazione moderna. I suoi allievi sono in qualche modo distinguibili per un sentimento comune, senza che ciò abbia loro impedito di crescere come artisti sviluppando un proprio linguaggio autonomo. In ciascuno di loro rimane una caratteristica particolare, quella di costruire forme e colori eleganti e in equilibrio, con giochi di simmetrie e contrappunti. Quello che Longaretti insegna a loro è la materia pittorica con una costanza certosina, un lavoro che comporta conoscenze delle tecniche e del mestiere pittorico in armonia con innovazione e raffinatezza formale. Quella materia pittorica tipica del maestro, che li rende riconoscibili, sia quando sono opere figurative che quando sono astratte. Una tecnica pittorica curata, composta di tocchi e ritocchi, per arrivare ad un risultato equilibrato ed armonico. La scuola più vera

è stata quella di aver insegnato il rispetto per la serietà necessaria ad usare i vari materiali e le varie tecniche. Longaretti insegnerà per venticinque anni, anni importanti dove l'Accademia Carrara torna ad essere una scuola vivace e libera dopo i condizionamenti del regime e degli eventi bellici e post-bellici. Tra i meriti di questo artista, c'è stato quello di essersi appropriato del luogo, di aver riportato l'Istituto nel suo ruolo naturale, di una scuola di formazione, gestendola senza troppe scosse rivoluzionarie ma in maniera equilibrata e allo stesso tempo moderna. Longaretti guida la Carrara senza rinnegare la tradizione e senza chiudersi al rinnovamento, dando così credibilità alla scuola con la preparazione accurata dei suoi studenti e con loro successo che darà prestigio e fortuna all'Accademia stessa.

Saranno diversi gli insegnanti che si alterneranno all'Accademia, di ognuno Marra apprende qualcosa e di ognuno farà tesoro per la sua formazione artistica.

L'architetto Pino Pizzigoni inculca ai ragazzi di mantenere la modestia e di dare la medesima importanza sia quando si realizzano grandi opere che opere modeste, la lezione del resto era quella della scuola tedesca Bauhaus di Gropius e la lezione di Wright.

L'epigrafe di Walter Gropius "dal cucchiaio alla città", definisce il campo di applicazione dell'architetto. Per Gropius era importante saper progettare in tutte le scale si diceva: *dal cucchiaio alla città*, perché solo facendo così si avrebbe avuto coscienza delle proprie creazioni.

In sintesi, riassumendo il concetto base del Bauhaus ciò vale, sia per il cucchiaio che per la città, dal momento che il metodo per affrontare entrambi è esattamente il medesimo. Quello che cambia è la scala dell'intervento. Questa frase è stato il tema del XIII congresso dell'Icsid (International Council of Societies of Industrial Design). Quando l'accademico Ernesto Nathan Rogers la formulò non intendeva riferirsi a un cucchiaio particolare, che meglio esprimeva i suoi affetti domestici, né intendeva alludere a una particolare città. Con il termine cucchiaio Rogers intendeva indicare, tramite un oggetto assolutamente particolare e definito, qualcosa di molto più generale. E lo stesso vale per la città. E' probabile che egli riconoscesse nel cucchiaio una forma molto elementare, con la implicita assunzione che si trattasse di una scala che interagiva con l'uomo sulla base di definite corrispondenze funzionali. Nella città, invece, una scala di alta complessità, nella quale è meno semplice l'identificazione delle correlazioni funzionali.

Sono trascorsi più di trent'anni da quando è stata formulata questa frase da Ernesto N. Rogers, il quale voleva manifestare in forma ironica l'ampiezza del territorio del progetto, sfruttando la singolarità che nasceva dall'accostamento di fatti eterogenei per comunicare con efficacia più alta la speranza della sua applicabilità.

Pino Pizzigoni artista bergamasco questo concetto lo insegnava e, durante le sue lezioni colte ma allo stesso tempo pratiche, amava dialogare con gli studenti impartendo argomenti interessanti con la tecnica nell'infondere conforto e fiducia ai ragazzi. *Progèta ü laür grandiùs e imàgena òna gàbia de cüni!*¹¹ (trad. progetta un lavoro grande e immagina di progettare una gabbia di coniglio), in dialetto bergamasco

¹¹ Tratto da "6 artisti per il Romancio" a cura di Antonio Carmianti e Cesare Rota Nodari, p 90

restituiva il concetto del non montarsi la testa, anche quando si doveva progettare una piccola cosa, si doveva dare la stessa importanza di una grande opera, in maniera provocatoria Pizzigoni applicava con un linguaggio dialettale e colloquiale una grande lezione di storia dell'arte.

In Accademia tra i vari insegnanti, c'era monsignor Pagnoni che impostava le lezioni in maniera colta costruendo percorsi sulla vita dei santi, sulla simbologia, elementi utili per gli studenti che imparavano il mestiere della pittura.

In storia dell'arte Marra aveva il pittore Daniele Marchetti che si formò dapprima alla Scuola d'arte "Andrea Fantoni" e poi all'Accademia Carrara sotto la guida di Ponziano Loverini. Dal 1922 al 1927 visse a Roma frequentando l'Accademia d'arte di Francia e Inghilterra e fu allievo di Felice Carena alla scuola di nudo. Per due anni fu quindi a Parigi seguendo le lezioni di storia dell'arte al Louvre. Fu perito d'arte presso il tribunale di Bergamo, conservatore delle opere artistiche del Museo Donizettiano, consulente della commissione d'arte sacra della diocesi di Bergamo, titolare per ventiquattro anni della cattedra di storia dell'arte alla scuola dell'Accademia Carrara, componente di giurie di concorsi di pittura e di comitati organizzatori di mostre importanti. Espose sue opere a tre Biennali veneziane (1930, 1940 e 1942), alle Biennali di Brera, alla Permanente di Milano e nelle gallerie d'arte di varie città vincendo premi-acquisto e ottenendo il favore del pubblico e della critica. Durante i suoi soggiorni a Venezia, in Bretagna, in Grecia e altrove dipinse paesaggi molto apprezzati. Marchetti conosceva molto i musei e la storia dell'arte e le sue lezioni furono utili ai giovani allievi, soprattutto durante i viaggi studio. Marra e i suoi compagni di corso appresero molto dalle lezioni di Marchetti.

In questi anni di frequentazione dell'Accademia, Marra apprende le varie tecniche nello studio del Maestro Erminio Maffioletti, inizialmente era a bottega ad imparare, successivamente Maffioletti lo chiama per collaborare con lui nella realizzazione di opere d'arte anche importanti, come ad esempio i mosaici per le banche e per alcuni edifici pubblici. Marra già da giovane non era un improvvisatore, prima di realizzare un lavoro, studiava e osservava, osservava le medaglie, le monete, consultava i libri in biblioteca.

Sono gli anni in cui Marra realizza insieme ad altri artisti, la fascia di cemento argentato nella grande sala principale del Palazzo Storico del Credito Bergamasco. Rivolgendoci verso il loggiato si nota l'elegante ballatoio - situato al primo piano e affacciato sul Salone - intercalato da pilastri marmorei, collegati da parapetti in metallo e vetro sotto i quali corre una larga fascia marcapiano. Si tratta di un elemento che si svolge su tutti i quattro lati del Salone e che presenta particolare valore plastico, poiché è impreziosito dal fregio in cemento rivestito con lamine in alluminio argentato opera proprio di Maffioletti, il quale viene assistito all'epoca dagli allievi - divenuti poi artisti affermati - Adele Fumagalli (1941), Mino Marra (1938) e Cesare Rossi (1942-1988).

Il fregio è costituito dalla rappresentazione stilizzata di monumenti e di architetture di destinazione civile e sacra: in sintesi si tratta dei siti più significativi delle città e delle località lombarde, che all'inizio degli anni sessanta vantavano una o più filiali dell'istituto di credito. Sul lato di fronte all'ingresso sono riconoscibili edifici della città di Bergamo, alta e bassa; dirimpetto, invece, siti della provincia di Bergamo. Sulla destra, lungo il lato corto, vi sono edifici ubicati nella città di Brescia e nella sua

provincia, mentre a sinistra altri ubicati a Milano e provincia. Sono tutti facilmente riconoscibili, vivacizzati da forme lineari e geometriche disposte con assoluta fantasia e libertà.

Dal punto di vista tecnico la scultura è realizzata attraverso la modellazione di “impronte eseguite dagli artisti su tavole, poi ricoperte da sabbia e calce per essere consolidate e su cui - da asciutte – è stato fatto colare del cemento misto ad un reticolo in filo di ferro” (Piazzoli; Spreafico: 2013, p.7).

Il fregio è un’opera raffinata oltre che monumentale, dimostra la versatilità di Maffioletti, il quale seppe realizzare interventi di notevole rilievo e nel contempo formare allievi di grande qualità e temperamento. E’ stato recuperato, dal caveau di un’importante filiale, una tavola preparatoria (bassorilievo ligneo dipinto d’argento), ora posizionata, a titolo di reperto storico e artistico, nella galleria in balconata, che attesta la grande abilità degli artisti nell’intaglio del legno. Gli artisti realizzano l’illustrazione dei principali monumenti di Bergamo attraverso un’insolita e particolare visuale.

Il soggetto raffigura una serie di edifici storici e pubblici - sia civili che religiosi - celebri e d’immediata identificazione, situati in Lombardia nelle città e nelle province di Bergamo, Brescia e Milano. Città scelte non solo per l’intrinseco valore artistico, ma anche per ricordare il fatto che la Banca ha in tali luoghi le proprie filiali. Per cui, di fronte all’ingresso sono stilizzate le silhouette di edifici delle città di Bergamo mentre sul lato antistante altri della provincia; sui due lati corti: a destra Milano ed a sinistra Brescia.

Oltre al fregio argentato collocato sulla fascia marcapiano del cavedio ed il bassorilievo ligneo argentato del loggiato – entrambi dedicati alla celebrazione di storici edifici civili e religiosi – Maffioletti esegue anche la decorazione per l’atrio della Presidenza, situato al piano nobile. È presente l’opera più monumentale della balconata, realizzata da un enorme mosaico eseguito da Erminio Maffioletti, posto nell’atrio di fronte a un bello slargo - quasi una “piazzetta” che fa pendant con la grande “piazza” esterna - e posizionato sulla parete tra gli uffici della Direzione. Occupa una superficie di 21 mq (cm 290 x cm 683) e rappresenta le attività artigianali e i prodotti tipici della terra bergamasca, commercializzati durante la Fiera di Bergamo. La scena è organizzata su tre diversi piani, sullo sfondo appaiono leggibili e schierati gli edifici di Bergamo alta, ai piedi del colle- racchiuso da due dei quattro torrioni a base quadrata con pinnacoli, che erano posti lungo i lati della fiera di Bergamo e raccordato alla città bassa dalle Muraine, che corrono tortuose a destra - si dispongono in primo piano venditori e artigiani.

Il soggetto scelto è un giusto omaggio ad uno storico ed antico momento di ritrovo cittadino, tra i più conosciuti e frequentati di Bergamo. La Fiera di Sant’Alessandro ha origini altomedievali - risalenti al IX secolo - e da subito si svela non solo centro propulsore dell’economia locale legata alla produzione artigianale ed al commercio tessile (lana, cotone e seta) e di semilavorati (ferro e pietra), ma anche punto d’incontro estivo per la vita sociale e culturale che vi si organizza intorno (feste religiose e spettacoli teatrali).

La tecnica utilizzata conferisce alla scena un tono superbo e allo stesso tempo nostalgico, per le dimensioni delle figure e per il colore utilizzato che pare fossilizzarle

e fissarle nel tempo; l'utilizzo di questi colori ricordano la tecnica dell'affresco, riutilizzata dagli artisti della scuola di Novecento per ricordare il passato glorioso dell'arte rinascimentale italiana. Si tratta di uno splendido mosaico che attesta la versatilità nell'affrontare- con ecletticità e risultati eccellenti- le varie tecniche. I giovani artisti di allora appartengono ora alla storia dell'arte e le opere - da questi realizzate agli inizi degli anni sessanta -sono oggettivamente "pezzi di pregio" sia per epoca che per qualità. Si ispirano ad orientamenti che risalgono al passato, ma che rappresentano parte della nostra genetica.

La consapevolezza dell'originaria collocazione nel Prato di Sant'Alessandro – ampia zona che aveva il suo fulcro tra Via XX Settembre, il Sentierone e l'attuale Palazzo di Giustizia - permette a Maffioletti di offrire un secondo omaggio alla città, raffigurando - a sfondo della scena in primo piano – una panoramica paratattica degli edifici più importanti che prospettano da Città Alta e facilmente riconoscibili. In primo piano invece si snoda- suddiviso in quattro gruppi di figure - l'attività di ogni tipologia di commercio: "venditori di piatti, tegami... un uomo con al braccio e sulla testa una cesta piena di ferro e chiodi; due persone che contrattano davanti ad un telo spiegato, in prossimità di un arcolaio... un fabbro... un cliente benestante... un venditore di frutta...". Dal punto di vista stilistico, la scelta della pratica musiva avrebbe potuto procurare una certa durezza grafica nella partitura geometrica dei profili ed una severità dottrinale di funiana¹² memoria nell'effetto d'insieme, oltre che un richiamo - seppure libero – alle

¹² Riferimento alla pittura murale del pittore docente Achille Funi. Achille Virgilio Socrate Funi nasce a Ferrara nel 1890 e muore ad Appiano Gentile nel 1972, è stato un pittore e docente italiano, fra gli iniziatori del movimento artistico del Novecento nel 1922 a Milano. Negli anni Trenta ha teorizzato e praticato il ritorno alla pittura murale, insieme al pittore Mario Sironi.

Negli anni Quaranta ha insegnato pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Nel 1945 ha ottenuto la cattedra di pittura all'Accademia Carrara di Bergamo, diventandone successivamente direttore, succedendo a Luigi Brignoli. Negli anni Cinquanta tornò ad insegnare a Brera. Molti sono stati i suoi allievi che ebbero in seguito grande fama.

sironiane pose plastiche dei corpi; invece lo spirito innovativo e consapevole dell'artista - maturato in precedenti esperienze pubbliche di simile dimensione e tecnica – consente di giocare con caldi e morbidi accostamenti cromatici (quasi morandiani) e con l'ingegnosa fusione di linee verticali e diagonali della composizione, ottenendo una scena imponente per estensione ma ben modulata.

In questi anni Mino Marra collabora ai lavori dell'altare della chiesa ipogea Giovanni XXIII del seminario vescovile con il Maestro Maffioletti. La chiesa ipogea del collegio è un moderno spazio liturgico di ampio respiro, progettato entro il 1965 dagli architetti Vittorio Sonzogni e Pino Pizzigoni, costruita poi tra il 1966 ed il 1967 sotto la Direzione lavori dell'architetto Enrico Sesti, in collaborazione con Egidio Agazzi e l'ingegnere Angelo Cortesi.

È consacrata e dedicata a “Cristo Sommo ed Eterno Pastore”. Maffioletti desidera rapportarsi all'ambiente perimetrale interno - già definito da pannelli lignei modulari ad andamento verticale- che lui prosegue, ma scompone nella parete di fondo dietro l'altare maggiore inserendo un altorilievo convesso in stile informale dagli intensi significati simbolici. Introdurre una decorazione plastica in questa fascia murale è una sfida tecnico artistica impegnativa ma, per un artista abituato da anni ad operare in ambito pubblico ed allenato a creare effetti teatrali nelle scenografie già ideate nei primi anni Cinquanta per il Donizetti, non è difficile colmare il muro dietro gli stalli del coro con una composizione sporgente ricca di sfaccettature e giochi di caldo chiaroscuro, ottenuti con bruciature alla fiamma e velature pittoriche. Tali risultati sono raggiunti inoltre con la dinamica manipolazione plastica del legno, lasciato volutamente

Nel 1949-1950, Funi aderì al progetto della importante collezione Verzocchi, attualmente conservata presso la Pinacoteca Civica di Forlì., sul tema del lavoro.

irregolare nei profili di contorno e sferzato da tagli e graffi nella restante materia. Per quanto riguarda il soggetto, esso non è di immediata definizione, in quanto ad un'attenta osservazione non si può parlare né di Deposizione (per la solitudine della figura di Gesù) e né di Crocefissione (per la posizione abbassata delle braccia, presentate più in un gesto di pacata accoglienza verso il fedele). È utile quindi ricorrere alla lettera¹³ conservata in atelier, in cui l'artista stesso spiega le proprie finalità in questi termini: "L'opera che intendo realizzare ha per tema il Buon Pastore, secondo il Vangelo di S. Giovanni, rapportato alle condizioni del nostro tempo". In tal senso si osservi infatti l'aggiunta della scritta latina incisa in alto, alla sinistra del Cristo: "EGO SUM PASTORBONUS".

Maffioletti evoca l'effetto di una pseudo crocefissione (come ricorda la presenza della Croce e del ritorto rovo di spine alle spalle del Figlio di Dio), ma ne alleggerisce la drammaticità del sacrificio celebrando anche l'altro prezioso incarico di "Buon Pastore di anime": soggetto didatticamente appropriato per la chiesa di un seminario vescovile.

Sempre nella lettera, l'artista spiega anche l'idea per la sua struttura compositiva: "formalmente si ispira al classico polittico di altare in legno [...] Tuttavia, [...] ho inteso far vivere il tema in uno spirito più attuale, sostituendo l'elemento narrativo..."; Erminio quindi rinuncia alla tradizionale suddivisione in scene figurative, perciò lo sfondo non raffigura un paesaggio o scene sacre; esso è invece un susseguirsi mosso di "impronte" scandite verticalmente, con preciso intento simbolico: "a significare l'incertezza e il disordine di un mondo privo di convinzione spirituale". E

¹³ Lettera dattiloscritta, conservata dalla famiglia dell'artista: è in due copie, lievemente differenti nei contenuti, ad indicare una prima stesura di bozza ed una seconda redazione definitiva da inviare al committente, come dettagliato "Commento" tecnico-artistico all'opera da realizzare.

conclude: “su questo sfondo informe sono disposte, come manifesti collocati disordinatamente, delle frasi dal Vangelo di S. Giovanni, intese a sopperire al racconto figurativo ed a comunicare in forma diretta la parola evangelica”. Per l’esecuzione tecnica si fa aiutare dall’allora suo allievo Mino Marra, che ricorda come la messa in opera sia elaborata su un “bozzetto in cemento in scala naturale a terra, poi riportato e lavorato in legno di noce intarsiato”¹⁴. Anche per quest’imponente realizzazione, che mescola sapientemente scultura e pittura (l’intervento ad olio su tavola è solo per dipingere il corpo di Gesù), è conservato in atelier un disegno preparatorio a colori, su cartoncino di grandi dimensioni (h 2,15 x 1,50 m) - eseguito a tecnica mista (grafite, gessetti e pastelli a cera) - d’interessante fattura stilistica.

1.4. “PER INCISO”

Il linguaggio incisivo inizia già ai tempi dell’età preistorica, si parla di incisioni rupestri sulla pietra oppure sulla ceramica (incisioni a crudo e a secco), successivamente in età classica, nella ceramica greca a figure nere, nella decorazione dei metalli (specchi greci ed etruschi) e parietale (graffiti di Pompei ed Ercolano), per trovare largo utilizzo, attraverso il tempo e fino ai giorni nostri, nella decorazione di oggetti d’arte e nell’architettura applicata ai materiali più differenti e spesso viene associata ad altre tecniche. Inoltre a queste generiche applicazioni decorative ha preso un’importanza predominante, dal Rinascimento a oggi, l’esecuzione dell’incisione alla preparazione di matrici per la stampa. Le matrici possono essere incise in rilievo (xilografia o incisione

¹⁴ L’artista Mino Marra ricorda questa sua giovanile collaborazione nell’articolo scritto da Elisabetta Calcaterra per L’Eco di Bergamo in data 7 febbraio 2009. Sezione Cultura - Il LUTTO. Erminio Maffioletti pittore autentico, p. 41. Marra afferma inoltre: “suoi erano i bozzetti, la creatività e l’impostazione del lavoro. Noi allievi eseguivamo...”.

su legno, linoleografia o incisione su linoleum) o in cavo (su lastra di metallo, rame, zinco, acciaio) secondo di cosa si voglia riprodurre come immagine, stendendo l'inchiostro sulle parti aggettanti, o facendolo penetrare nelle parti cave; l'incisione in cavo può essere eseguita direttamente, cioè a mano con diversi strumenti (bulino, puntasecca, maniera nera o mezzatinta), o indirettamente su lastre preparate e sottoposte a morsure di diversi acidi (acquaforte, acquatinta, vernice molle); esistono infine tecniche d'incisione che si basano sull'elettrolisi e tecniche miste. Tutti i tipi d'incisione hanno in comune il carattere industriale del procedimento tecnico che si basa sulla distinzione tra il momento creativo, cioè la preparazione della matrice, e quello esecutivo, cioè la stampa di esemplari uguali in serie ristrette; l'incisione costituisce dunque il primo valido tentativo di applicazione di un procedimento industriale alla rappresentazione artistica. Molti pittori moderni, fra cui Picasso e Braque, hanno usato queste tecniche con notevoli risultati come con l'acquaforte, ma in particolare essa fu largamente adoperata, per la predilezione convenuta al mezzo espressivo grafico, accanto alla litografia, dagli espressionisti tedeschi (Kirchner, Klee, Marc, ecc.). Oggi l'acquaforte, come tutte le altre tecniche incisorie, gode di largo favore sia tra gli artisti sia tra il pubblico.

Per Marra l'incisione è stata ed è la sua seconda anima. «Non tutti i pittori si cimentano con l'avventura dell'acquaforte così come non tutti gli incisori si cimentano con la pittura. Ma, nella grande maggioranza, e Picasso in primis, gli artisti sentono il fascino della lastra incisa, del solco che crea magia e poesia. Mino Marra è fra questi, e come dipinge, incide. Direi che è, fra gli artisti di mia conoscenza, un raro esempio di coerenza fra il “far pittura” e il “fare incisione”» (Pizzigoni, 1995: 11). Trento Longaretti delinea perfettamente la seconda anima di Marra. In lui c'è la bravura

certosina sia quando dipinge che quando incide. Per quanto la tela abbia bisogno di colore, materia e forma, elementi tutti presenti nei quadri Marra, altrettanto nell'incisione di Marra troviamo il segno grafico, la macchia, il colore per quanto le sue acqueforti siano in bianco e nero. Realizzare il prototipo non è semplice, non si tratta di porre alcuni segni e fare agire semplicemente l'acido nell'operazione della morsura (azione corrosiva dell'acido). Mino Marra usa la morsura "piana" quando fa una sola immersione nell'acido, per ottenere segni che hanno tutti la stessa forza : il chiaroscuro, le tonalità sono dati dagli incroci e dalle linee più o meno ravvicinate; o altre volte utilizza la morsura per "coperture" quando il bagno nell'acido avviene in momenti successivi, determinati da più immersioni. Marra, dopo aver acidato una prima volta, copre con una vernice protettiva i segni che dovranno risultare più sottili, leggeri, fini nella stampa; immerge di nuovo per avere segni più grossi, copre questi e ripete l'operazione fino ai segni più larghi. Nella stampa si vedranno i confini netti fra le varie zone con differente morsura. Altre volte invece Marra lavora per "aggiunte" quando tratta sulla lastra per primi i segni che vuole più forti nella stampa, acidifica e in successione aggiunge, dopo ogni morsura i segni che via via desidera più sottili. Questo metodo permette di avere, oltre i segni differenziati, i passaggi sfumati, morbidi proprio perché si può intervenire in qualsiasi momento e in qualunque parte del lavoro fino al termine delle morsure.

E' chiaro che prima della fase della morsura devono precedere altre fasi per la preparazione della lastra. Si opera con questa successione: la superficie della lastra, dopo essere stata levigata e sgrassata viene coperta da uno strato sottile uniforme di cera per acquaforte (verniciatura) poi annerita con nerofumo per rendere la cera più resistente all'azione degli acidi e più visibili i segni. Con una punta di acciaio,

leggermente arrotondata, si esercita una pressione sufficiente a scoprire il metallo, tracciando i segni che comporranno l'immagine. Protetti i margini e il retro con una vernice si immerge la lastra incerata in una bacinella contenente acido diluito che morderà il metallo dove il disegno ha scalfito la cera mettendo a nudo il metallo stesso.

Gli acidi più in uso che si trovano senza difficoltà in commercio sono l'acido nitrico e il percloruro di ferro. Il nitrico si usa quasi esclusivamente per lastre di zinco, il percloruro per quelle di rame e di ottone.

L'acido nitrico, durante la morsura, libera un gas che genera tante bollicine sopra i segni, queste al momento della formazione devono essere tolte con una piuma di animale acquatico (è più resistente) per avere un segno regolare.

Invece il percloruro di ferro nella reazione chimica deposita in fondo ai segni una poltiglia color ruggine che impedisce la regolare morsura, per cui la lastra va lavata spesso, oppure capovolta, dando modo alla poltiglia di precipitare sul fondo della vasca. Si ottengono segni e risultati diversi variando i tempi di morsura e la concentrazione dell'acido.

Mino Marra nel corso della sua carriera artistica lavorerà di continuo con la tecnica dell'incisione. Le prime acqueforti ci coinvolgono in un'affascinante contemplazione della natura. Varie figure umane si alternano tra larve d'insetti, foglie, farfalle come un racconto di una pagina scritta, oggi potremmo dire una sorta di storytelling della natura. E' la natura stessa che si mette in posa, Marra è capace, con la sua abilità incisoria, a catalogarla con tutto il fascino attraverso dei frammenti estratti

dal contesto naturale, collocati senza storia in una wunderkammer, in una vetrina della memoria. A volte sono scenografie sospese dal tempo, abbandonate in un'atmosfera metafisica e rarefatta, le forme dell'artista vanno analizzate in profondità, per ritrovare attraverso la descrizione elegante dei particolari, una trazione espressiva rivolta a cogliere la verità delle cose, la dimensione, la struttura che il disegno analizza e rivela. Si nota che le acqueforti di Marra, così come i suoi quadri, superficialmente sembrano giocate sul primo piano, ma in realtà esse vanno in profondità, attraverso le grafie e gli incisi. Come disse Attilio Pizzigoni, le acqueforti di Mino Marra rivelano incanto e stupore. Nelle incisioni troviamo sensibilità ed eleganza al tempo stesso. Si trova quel rapporto che l'artista ha costruito con l'arte, un rapporto profondo e ricco di meraviglie. Quando Marra realizza le prime incisioni, sono anni di contrasti tra figurazione da un lato ed astrazione dall'altro, tra tradizione e avanguardismo, l'artista inizialmente e anche dopo non vuole schierarsi, continua la sua solitaria ricerca che non è il rifugiarsi in una torre d'avorio, anzi, è quello di scegliere la via della libertà per affermare la sua personale poetica.

Successivamente il segno è rinnovato rispetto ai precedenti lavori, è esaltato il nitore della carta, che entra in gioco come il colore, e il bulino acquista la leggerezza e la fluidità della penna. Abbandonati i tratteggi incrociati della più consolidata tradizione, l'artista esalta la fluidità e la ricchezza dei segni paralleli, spezzati, ondegianti, arabescati. Mino Marra la tecnica dell'incisione la perfeziona presso la scuola di Modena, dove conseguirà il diploma di Maestro d'Arte presso l'Istituto Adolfo Venturi.

Diverse saranno le sue personali dove verranno esposte acqueforti e litografie, tra cui la mostra del 2010 presso la Casa degli Stampatori Museo della Stampa, nell'antico borgo soncinate in provincia di Cremona. Non a caso molteplici sono le attività che la Casa degli Stampatori ha realizzato negli ultimi venti anni con importanti risultati continuando a proporsi come uno dei centri di punta dove l'arte dell'incisioni ha avuto ed ha ancora la sua dimora elettiva.

Il titolo della mostra¹⁵ era "Le acqueforti poetiche" di Mino Marra. In questa mostra Mino Marra prosegue il suo lungo ed esaltante viaggio urbano e ambientale, umanizzato dal colore all'acquarello con incisioni plurime al tratto del 2001, per giungere a Paesaggio umano, Colline contigue del 2008, incisione plurima al tratto e all'acquatinta. In questa mostra ha luogo la composizione in diagonale di Colline contigue, tridimensionale del 2004, con tagli e parti sollevate, e al nero. Colline contigue, tridimensionale concludono il percorso mediante tagli e proiezioni di linee prospettiche.

La dimensione del colore e della poesia rientrano con coerenza nella visione umanistica di Colline contigue che rappresentano il "senso del tempo", come ebbe a scrivere Vittorio Fagone, ponendo una precisa linea di confine tra città e campagna, come "linea d'orizzonte" nell'identificazione dell'ambiente, nella lettura della Città, secondo i principi dinamici e ottici, le asimmetrie care a Boccioni e Balla. Qui è il senso di un'atmosfera luminosa che collega paesaggio naturale e paesaggio costruito dentro una chiave ottica di metafisica del quotidiano. Da ciò deriva l'attenzione particolare e intelligente per la tridimensionalità e una visione strutturale e segnica dell'artista posto

¹⁵ Mostra realizzata all'interno del Centro Civico di Verdello nel 2008.

di fronte al coesistere della natura, ed è mediante la calcografia che si allargano i confini e i margini della sua creazione.

Nel rapporto tra città e campagna il nostro artista effettua una scelta mirata. Con le sue luci argentee e la ricchezza cromatica l'artista celebra la bellezza della natura ed esprime il proprio amore per il paesaggio alla ricerca di una resa spontanea del colore e un attento studio compositivo.

La maestria di Mino Marra ha raggiunto, in queste rarefatte e ammalianti incisioni, in bianco e nero e a colori, i vertici della sua visione interpretativa del reale, che comprende in assoluto i "luoghi" criptici della nostra città, rivelandone i tesori paesaggistici e architettonici nei quali scopre il senso della laboriosità dei suoi cittadini e i valori di una cultura dell'immagine di una straordinaria raffinatezza. (Talpo, 2008: 19).

All'interno della mostra *Le acqueforti poetiche* realizzata presso il Comune di Verdello era presente una vasta raccolta di incisioni eseguite dal 1956 fino al 2008. Dagli anni assai giovanili fino a quelli di età matura. Marra aveva scoperto il miracolo della natura, del paesaggio bergamasco e gli studi corporali e dinamici delle figure umane rappresentate senza troppe mediazioni accademiche. La tecnica dell'acquaforte è uno specifico del patrimonio professionale di un artista. Marra dedicò molti anni di lavoro all'acquaforte, prima di rivelare al pubblico le proprie stampe migliori.

Mi soffermo soltanto a sottolineare la definizione che l'artista stesso ha dato di queste acqueforti definendole «poetiche». Qual'è il motivo? È la poesia sì che qualifica queste opere di Marra ma, a mio personale giudizio, ci si trova di fronte ad una «poesia»

che merita profonda attenzione. Un'opera visiva, un linguaggio visivo, lo sappiamo, deve essere «poetica» per definizione artistica, tuttavia questa caratteristica diviene unica nel suo genere per queste acqueforti di Mino Marra. Seguendo l'«iter» artistico di questo pittore ci si accorge che per lui l'universo intero ha una sua specifica «fisionomia» sia nel campo dell'arte figurativa come in quello dell'arte sacra: la figura umana, l'«habitat» delle nostre comunità di città o di paese, la suggestività delle «cariatidi» come la semplicità e, nello stesso tempo, la solennità delle colline, il mistero che racchiudono in loro le «case della memoria», la dinamica di un «paesaggio umano», e così via. L'immagine rappresentata, o descritta dall'acquaforte, va ben oltre la semplice immagine poetica; essa diviene immagine a carattere universale, metafisica se vogliamo, poiché oltrepassa la ristrettezza del tempo presente per abbracciare in completa sintesi anche il passato e il futuro. E, in tal caso, dal materiale si giunge allo spirituale. A Mino Marra interessa sì «rendere un'idea» con tali immagini ma, soprattutto, offrire l'idea di una realtà che colpisce ciascuno di noi nel nostro intimo, ci scuote dell'inerzia intellettiva, ci proietta verso un mondo che supera l'effimero e il transitorio poiché l'uomo è per il tempo presente ma per una esistenza futura che più non avrà termine, e perché il suo impegno è quello di fare in modo che ogni realtà esterna da lui vissuta gli sia in memoria e, contemporaneamente, fonte di perenne, infinita felicità. Questa, io penso sia la «poesia» di Mino Marra, ed è la spiegazione delle sue meravigliose «acqueforti poetiche».

1.5. LA RICERCA TECNICA

Nelle arti figurative il concetto di astratto assume il significato di «non reale». L'arte astratta è quella che non rappresenta la mimesi, la realtà. L'arte astratta realizza immagini che non aderiscono alla nostra esperienza visiva, cerca di esprimere i propri contenuti nella libera composizione di linee, forme, colori, senza copiare la realtà concreta in cui noi viviamo.

L'astrazione, in tal senso, nasce agli inizi del secolo passato, ma era già presente in molta produzione estetica precedente, anche molto antica, erano astratte sia le figurazioni che comparivano sui vasi greci più antichi come nelle miniature altomedievali; in questi casi, però, la figurazione astratta aveva un solo fine estetico ben preciso che era quello della decorazione.

L'arte astratta del secolo scorso e di questo secolo ha, invece, un fine completamente diverso, quello della comunicazione. Vuole esprimere contenuti e significati, senza prendere in prestito nulla dalle immagini già esistenti intorno a noi.

All'astratto si è giunti mediante uno sviluppo che può essere definito di astrazione. Il concetto di astrazione è molto generale, ed esprime un processo mediante il quale l'intelletto umano descrive la realtà solo in alcune sue caratteristiche, dai processi di astrazione nascono le parole, i numeri, i segni, e così via.

Nel campo delle immagini, i segni, intesi come simboli che restituiscono cose o idee sono già un modo "astratto" di rappresentare la realtà. Nel campo dell'astrazione entrano anche le stilizzazioni che, ad esempio, proponeva l'arte liberty, a seguire ci

saranno le esperienze estetiche delle avanguardie storiche che rappresenteranno la realtà in una maniera completamente astratta.

La scomposizione di una bottiglia, ad esempio, che realizzeranno sia Boccioni che Picasso, consentono di giungere ad una rappresentazione completamente “astratta” di quella bottiglia. Ma nei loro quadri la bottiglia, intesa come realtà esistente, rimane presente.

L’astrattismo nasce, invece, quando nei quadri non vi è più alcun riferimento alla realtà, i pittori iniziano a procedere in maniera totalmente autonoma rispetto alle forme reali, per cercare di trovare forme ed immagini del tutto originali e inedite da quelle già esistenti. In questo caso, l’astrattismo ha un procedimento che non è più definibile di astrazione, ma diviene totale invenzione.

L’astrattismo vero e proprio, come movimento artistico, nasce intorno al 1910, grazie al pittore russo Wassilj Kandinskij, il quale operava, in quegli anni, a Monaco di Baviera dove aveva fondato il movimento espressionistico «Der Blaue Reiter». Il suo astrattismo conserva infatti una matrice fondamentalmente espressionistica, tipica dell’arte del “Cavaliere Blu” dove i colori sono accesi e diversi da quelli che si vedono nella realtà, il prato blu, il cielo rosso, colori che suscitano emozioni interiori, capaci di trasmettere sensazioni.

Da questo momento, la nascita dell’astrattismo ha la forza di liberare la fantasia di molti artisti, che si sentono totalmente liberati dalle norme e dalle convenzioni fino ad allora imposte al fare artistico. I campi in cui agire per nuove sperimentazioni si

aprono a dismisura, le direzioni in cui si svolge l'arte astratta appaiono decisamente eterogenee, con premesse ed esiti profondamente svariati.

Nel campo dell'architettura e del design, l'arte astratta sposta finalmente un grosso vincolo che aveva condizionato tutta la produzione ottocentesca: quella di mascherare le cose e gli edifici, con una "pelle" stilistica a cui affidare la riuscita estetica del manufatto. L'arte astratta sembra dire che può esistere un'estetica delle cose che nasce dalle cose stesse, senza che esse debbano necessariamente imitare qualcosa di altro, l'arte astratta diviene un metodo di una nuova progettazione estetica, nell'architettura e nelle arti applicate, un processo che si compie nella Bauhaus, negli anni '20 e '30, e che vede protagonista ancora Wassilj Kandinskij. In ogni caso, l'idea, che l'astratto potesse servire a costruire un mondo nuovo, era già nata qualche anno prima in Russia con quella avanguardia denominata *Costruttivismo*, di cui avevamo già accennato nel primo paragrafo del primo capitolo della tesi.

Negli anni '30, in coincidenza con quel fenomeno di ritorno alla figuratività, definito «ritorno all'ordine», l'astrattismo subisce dei momenti di pausa. È un'arte che, al pari di quella delle altre avanguardie, non viene accettata dai regimi totalitari che si formano in quegli anni: il nazismo in Germania, il fascismo in Italia, il comunismo in Russia, il franchismo in Spagna, tutti regimi che daranno all'arte astratta, l'appellativo di arte degenerata. A conseguenza di questo atteggiamento, molti artisti europei emigrarono negli Stati Uniti dove portarono l'eredità delle esperienze artistiche dei primi decenni del Novecento europeo.

Le sperimentazioni astratte ritrovano nuova vitalità nel secondo dopoguerra, dando luogo a svariate correnti, quali l'Action Painting, l'Informale, il Concettuale, l'Optical Art. Nuovi campi di sperimentazioni sono stati tentati dagli artisti, uscendo dal campo delle immagini, per rendere esperienza estetica la gestualità, la materia, e così via.

Uno degli esiti più interessanti e suggestivi dell'astrattismo, è dato dall'Action Painting del pittore statunitense Jackson Pollock. Egli, a partire dal 1946, inventò il dripping, ossia la tecnica di porre il colore sulla tela posta a terra, mediante sgocciolatura e spruzzi. I quadri così ottenuti risultano delle immagini assolutamente confuse e indecifrabili. Cosa esprimono? Il senso del caos, che è una rappresentazione della realtà, forse, più vera di quelle che ci propone la razionalità umana. L'arte, in questo modo, non solo nega il concetto di immagine, ma nega il fondamento stesso dell'arte. Di un'attività, cioè, che riesce a mettere ordine nelle cose, per giungere a quel prodotto di qualità che è l'opera d'arte. I quadri di Pollock ci rimandano ad un diverso ordine delle cose, della realtà, dell'universo le cui leggi, come ci insegna la fisica, sono razionali, ma il cui esito, come ci insegna il secondo principio della termodinamica, è il caos più assoluto.

L'arte astratta nasce come volontà di espressione e di comunicazione, ma lo fa con un linguaggio di cui difficilmente si conoscono le regole. Il problema interpretativo dell'arte astratta è stato in genere impostato su due categorie essenziali: la prima si affida alla psicologia gestaltica, la seconda all'esistenzialismo.

La psicologia gestaltica studia l'iterazione tra l'uomo e le forme. Ossia, come la percezione delle forme diviene esperienza psicologica. Il modo come si struttura questa esperienza psicologica segue leggi universali. Ad esempio, il cerchio tende ad esprimere sempre la medesima sensazione, indipendentemente da cosa abbia forma circolare, così avviene per i colori e così avviene per l'articolazione tra forme e forme, tra colori e colori, e tra forme e colori. In sostanza l'atto percettivo, affidandosi ad esperienze già possedute e a meccanismi di fondo, tende a comprendere le cose che vede indipendentemente da cosa esse rappresentino. Pertanto anche l'immagine astratta trasmette informazioni percettive che stimolano una reazione di tipo psicologico. Se la psicologia gestaltica può chiarire il meccanismo per cui un'opera astratta può apparire bella o brutta, difficilmente può spiegare quale opera apparirà bella e quale brutta. In sostanza, non può fornire elementi di valutazione critica, restando questi comunque pertinenti al campo specifico della storia dell'arte e alla storia del gusto.

Tuttavia la psicologia gestaltica ha fornito numerosi elementi per inquadrare il problema, chiarendo come l'arte astratta riesca a comunicare con la psicologia dell'osservatore. E, soprattutto nella sua fase iniziale, l'astrattismo si è ampiamente appoggiata alle categorie interpretative gestaltiche.

Altro metodo di comprensione dell'arte astratta è quello di individuare l'esperienza esistenziale da cui è nata la specifica opera. L'artista, come qualsiasi altra persona di questo mondo, vive la medesima realtà di tutti. Riceve le medesime sollecitazioni, le comprende con la sua specifica sensibilità, e, in più rispetto agli altri, le sa tradurre in forma. Il gesto creativo, sostanziandosi in un'opera, diviene impronta esistenziale. L'opera creata diviene traccia di tutta l'iterazione tra realtà, sollecitazione,

sensibilità e creatività, che può essere comune a tutti, ma che solo l'artista, proprio perché è tale, sa esprimere ed estrinsecare.

In questo caso, l'opera non solo è segno del proprio essere al mondo, che risulta il valore minimo, ma rimane come testimonianza dell'essere al mondo in un particolare momento, in una particolare situazione, in un particolare contesto e così via. Ed assume, pertanto, valore di documento storico-culturale proprio perché è il frutto di quella particolare storia e di quella particolare cultura.

Si riconoscono diverse strade nell'attuale ricerca pittorica di Mino Marra e del suo linguaggio artistico, l'inserimento della pittura puramente detta e l'intervento certosino e curato del disegno. Nel primo caso si evince il contrasto netto fra atmosfere differenti e concentrazioni di colori ampi dati dalla pittura, nel secondo la presenza emozionale del disegno costruito su varie tonalità di scambio luminoso e macchie di colore.

Si tratta di percorsi quasi paralleli che non contrastano, bensì compongono il mondo interiore di Marra, ancora prima di quello naturale. In questo senso è difficile non immaginare la sua opera inserita in un più ampio progetto di ritorno all'arte del dipingere emotivamente, senza l'influsso costrittivo della mente e della concettualizzazione. Egli è un autore che nasce dall'informale che accondiscende la natura e gli eventi storici, badando pure alla propria spiritualità religiosa ed esistenziale.

L'artista infatti ricerca nella consistenza cromatica l'entità di uno spazio teso tra la volontà di leggerezza e di volo e la consapevolezza di una forte marcatura del segno;

ora infatti la pittura ha allargato la sua gamma di ingredienti operativi con un impiego più sistematico del pennello, della spatola, cioè quella tendenza di stendere l'impasto fino quasi al suo azzeramento materico, ma con decise accensioni di toni. C'è nelle opere la risonanza di uno sguardo allo scorrere del tempo nella fisicità attraverso il cadenzare delle stagioni. Ma la pittura si colloca su un crinale che attinge dalla natura le vibrazioni dei colori, modificandole in sostenute sfumature di tocco e la fantasia accesa sulle temperature di un sentimento del tempo, che è anche sensualità nell'approccio alle cose e alle figure. Il tema dell'incontro, implicito nella riflessione di Marra, si colloca sul versante di un'urgenza di sintonia che è preludio a una condizione di pace, trasferibile dal personale al collettivo.

Nei suoi vari cicli pittorici tra i quali *Le cariatidi* e la casa della *memoria* la costruzione e il peso della forma, che la reggono e la tendono, non sono gravezza ma gravitazione. La forma tende a farsi macchia, ma anche a sfuggire alla macchia, è ricca di forze interne che la rendono solida, deposta ma germinale: questo è il senso della gravitazione, un movimento potente e cosmico di scambio tra il cielo e la terra, una vertigine della materia ad essere verità fenomenica, affondamento terrestre. Quello di Marra è un modo tra i più singolari oggi di tradurre, o di rivivere per tramandi di *ethos* e di *mythos*, in un linguaggio nato dal nostro tempo, quel peso di dolore, di naturalità faticosa, che rende compatte, solitarie, intimamente poetiche, le sue iconiche epifanie.

Pur nella diversità di uno stilema espressivo che stabilisce un *nihil ulterius*, un non oltre che ci trattiene sull'orlo di un oceano sconfinato, nell'opera recente di Marra s'intravede un gomitolino di segni, un nucleo di strisciature spesse di colore, una traccia che sta tra il cespuglio intricato del sottobosco e l'agitazione caotica della coscienza, di

interni di case, figure umane, presenze della natura, campi, muri. E' una cifra segnica che ha il suo modello più vistoso nel dripping di Pollock: un modello intenso, anzi drammatico cui sembra direttamente riferirsi anche attraverso l'assimilazione di una certa Koinè quasi simbolica dominata dai neri opachi, dai verdi marciti, velata da una coltre di cenere tiepida sulla quale si staccano improvvisi ed esaltanti un viola brillante, un giallo vivo, un rosso vermiglio, ma come soffocati da una dolce sepoltura di acque, di cieli, di terre e di luci.

Con il termine di arte aniconica, dal greco *ikona*, immagine, preceduto da preposizione negativa (*ani*), s'intende una forma espressiva non figurativa, non referenziale, non confrontabile ad alcuna immagine conosciuta, senza alcuna relazione a forme reali o naturali.

E' un linguaggio comune tra gli artisti moderni, per quanto abbia in realtà radici molto antiche. L'arte aniconica per eccellenza è quella islamica, in cui è proibito ricorrere alla rappresentazione delle immagini perché la religione operante è rigorosamente iconoclasta, per cui la pittura si risolve spesso in un decorativismo colmo di significati simbolici che a noi occidentali a volte possono risultare superfetazioni di significato criptico: va tuttavia ricordato che anche l'arte cristiana dei primi secoli, fino al 300 d.C. impiega esclusivamente figure simboliche, in modo marcatamente aniconico, nominando la forma a croce, astratta anche se con riferimenti religiosi precisi, a tema principale di tante sue composizioni.

Tutta l'arte visiva occidentale è tipicamente figurativa, bisogna arrivare come abbiamo già detto, all'Ottocento per veder affermato il concetto di un'arte non legata

alla realtà, in clima romantico, quando si forma un nuovo modo di vedere la natura e rapportarsi con essa, mettendo in crisi il soggetto al quale la pittura, fino ad allora, si era sempre riferita, il mondo reale, e sostituendolo con l'intuizione di una realtà poetica soggettiva, creata dall'emozione del singolo artista che trasporta sulla tela direttamente il suo pensiero, il suo sentire.

Da allora, complice la crisi d'identità originata dalla nascita della fotografia, l'artista non ha più bisogno che la sua opera sia "riconoscibile" nel confronto con il reale oggettivo e può esprimere una sua personale verità.

E' evidente che tutto ciò vuole esprimere, più in generale, una trasformata visione del mondo e che la pittura aniconica è il mezzo per raccontarla. I pittori utilizzano un nuovo linguaggio.

La libertà formale che l'aniconicità rende possibile ha un suo contrappasso, rappresentato dalla maggior difficoltà a trasmettere un concetto, il messaggio contenuto nell'opera, senza far ricorso a tutti quei significati informativi, o simbolici o concettuali appartenenti alla cultura collettiva e grazie ai quali gli uomini comunicano tra loro.

La pittura aniconica, in particolare, escogita di volta in volta nuove sintassi e nuovi lessici, quelli che ogni artista o ogni corrente reputano più idonei al loro scopo, e diventa pittura segnica, informale, astratta, fino ad arrivare al concettualismo, nel quale l'artista aspira a saltare ogni passaggio intermedio tra espressione e comunicazione per tramandare direttamente il pensiero, creando non più oggetti artistici, ma idee, discorsi e riflessioni, sconfinando nella filosofia dell'arte, nella psicanalisi.

L'avvento della *digital art* pare aver accentuato la tendenza ad un linguaggio aniconico, come se la virtualità del mezzo si accompagna ad una virtualità della rappresentazione, ed anche se non mancano esempi di opere digitali ad impronta figurativa, pare comunque che l'arte aniconica sia la più adatta ad esprimere una cultura sempre più pluralistica e diversificata, in una società che sta gradualmente perdendo ogni connotazione identitaria e che può più efficacemente identificarsi in un linguaggio privo di specificità, che lascia largo spazio all'elaborazione soggettiva dell'immagine.

L'esempio più perfetto di arte aniconica come ho già detto sopra è rappresentato dall'arte islamica, dove l'iconoclastia imposta come norma obbligatoria dalla religione ha contrastato lo sviluppo di un'arte figurativa rappresentativa, originando forme decorative astratte a disegno geometrico nelle quali gli occidentali sono propensi a vedere, a causa del proprio retaggio culturale saldamente legato alla figurazione, la stilizzazione o la progressiva alterazione di forme in origine figurative, essendo l'occidente fortemente condizionato dalla propria tradizione visiva.

Si tratta in realtà di una visione globale del mondo, dell'uomo e della natura tanto lontana dalla nostra da risultare difficilmente comprensibile.

Credo sia inevitabile che la complessa simbologia dell'insieme sfugga in gran parte al visitatore occidentale, sopraffatto dalla ridondanza dei cromatismi e dei motivi decorativi, dalla fantastica complessità delle strutture: non è facile capire ciò che sta alla base dell'architettura e dell'arte islamiche, il concetto assoluto di una verità trascendente, mistica, inavvicinabile se non attraverso il totale annullamento di ogni

individualismo ed ogni singolarità, espressione di una civiltà fondata su una religione diversa dalla nostra, dalla quale deriva una diversa estetica ed una diversa maniera di intendere l'architettura e l'arte.

Pur in una sorta di apparente semplificazione concettuale, per l'arte aniconica a base geometrica di tutta la produzione artistica islamica vale la pena di rilevare quanto maggior sforzo immaginativo comporti la rappresentazione astratta, che non ha un referente reale e vuole trasmettere un'idea senza la mediazione della figurazione.

E' ciò che fa, appunto, la civiltà islamica, la più evoluta dell'oriente antico, la civiltà della matematica, della geometria, dell'alfabeto, dei numeri, di quella che ancora oggi è la base della cultura anche occidentale, che esprime nell'astrattismo di una decorazione geometrica o, spesso, calligrafica, un simbolismo d'impronta metafisica, realizzato con relazioni simmetriche di forme geometriche, base ispirativa di alcune opere di Escher, fortemente affascinato ed influenzato dai decori dell'Alhambra.

In Marra ritroviamo nelle sue opere questa continua ricerca artistica, una ricerca che passa dal figurativismo all'astrattismo e da un astrattismo che velatamente sembra quasi iconico. Marra nella sua ricerca, nelle sue opere, non abbandona mai questa piacevole alternanza dei diversi approcci pittorici, come se si rendesse conto che, il modello perfetto del pittore, sia quello di scelte non predeterminate ma frutto di emozioni continue, di ricerca, di esistenzialismo e di meditazione.

Passerei al secondo capitolo, l'arte in rapporto con la società; l'idea è quella di analizzare brevemente il mercato dell'arte, le opere musealizzate, la differenza tra il

mercato pubblico e quello privato, infine un paragrafo lo voglio dedicare al rapporto che ha avuto Marra con il mercato stesso dell'arte.

2. L'ARTE IN RAPPORTO CON LA SOCIETÀ

2.1. L'ARTE IN RAPPORTO CON LA SOCIETÀ: IL COMMITTENTE, IL COLLEZIONISMO, IL MERCATO

Le spaccature di campo e di sfere accadute nella vicenda dell'arte contemporanea, l'uso di materiali e di forme espressive gradualmente diverse da quelle tradizionali, l'abbandono dei generi prescrittivi, i problemi e le riflessioni sollevati dall'identità dell'opera d'arte rispetto a quella dell'oggetto comune, l'interrogazione sulle frontiere dell'arte, ripropongono oggi una valutazione sui modi e sulle forme della produzione del talento e sui poteri di coloro che la praticano.

Le attività figurative di diverso genere, durevoli o effimere, furono realizzate entro un vasto arco temporale, l'azione di dipingere, figurare, scolpire, costruire ha avuto funzioni magiche, religiose, rituali, iniziatiche, propiziatorie, apotropiche.

All'interno dell'arte primitiva o arte tribale o arte etnologica ci sono stati momenti molto diversi a seconda della complessità delle società interessate. In molti casi non si è costruita una vera e propria specializzazione ma tutti i membri della comunità, con abilità e compiti differenti, svolgevano provvisoriamente un'attività artistica.

Di conseguenza non tutte tra quelle che, con termine improprio, stabiliamo come società 'primitive' impararono le tecniche artistiche che oggi noi privilegiamo: in

particolare la scultura è stata praticata solo da popolazioni stanziali di determinate aree (Muensterberger, 1955: 225).

L'inserimento di molte opere di società cosiddette primitive entro i confini della storia dell'arte è abbastanza recente. Nel corso dell'Ottocento, con l'accrescere delle collezioni etnografiche e l'istituzione e la nascita di appropriati musei, in rapporto con l'espansione coloniale degli Stati europei, i prodotti artistici delle società 'primitive' vennero presi sempre più spesso in considerazione.

Nuova spinta venne dal vivo interesse che si creò nei primi decenni del Novecento per queste forme d'arte, in coincidenza con l'utilizzo che ne fecero certe avanguardie artistiche successivamente, il cubismo in particolare.

Dopo il delinarsi di ambienti specifici ha fatto sì che archeologi classici, orientali, precolombiani, nonché studiosi e conoscitori dell'arte delle grandi civiltà orientali, dall'India alla Cina, al Giappone, all'Islam, abbiano valutato le relazioni tra arte e civiltà con grande ricchezza di accenti e con criteri di appartenenza differenti da quelli usati dagli storici dell'arte occidentale. Osservava l'etnologo Leo Frobenius che un'opera d'arte "suscita associazioni che sono culturalmente determinate" e spesso ci si è preoccupati di "ridurre il materiale dell'arte primitiva alle categorie degli storici dell'arte della civiltà europea. Scultura, maschere, pittura e così via sono categorie usate come se fossero necessariamente quelle nel cui ambito tutti gli artisti debbono lavorare" (Freedman, 1978: 44). Di fatto "ogni età organizza l'insieme delle rappresentazioni artistiche secondo un sistema istituzionale di classificazione che le è proprio,

avvicinando opere che altre epoche distinguevano, distinguendo opere che altre epoche avvicinavano” (Bourdieu e Darbel, 1969: 123).

In effetti, anche se si volesse sintetizzare una storia della produzione figurativa conoscendo aree e tempi privilegiati, convergerebbe all'incirca con la storia dell'umanità, tuttavia resterebbe circoscritto il numero delle occasioni in cui l'attività primaria attribuita a un'opera è stata appunto quella artistica.

E'avvenuto in Grecia e a Roma, in Cina e nell'Europa occidentale solo a partire dal XV secolo, mentre in Giappone e in India ai tempi dell'Impero moghul. Nel Settecento, oltre alle valutazioni sull'influenza del clima sulla produzione artistica dei popoli (dall'abate Dubos a Montesquieu), lo studio si estende ai rapporti tra forme artistiche, comportamenti e consuetudini sociali: lo storico dell'arte e archeologo tedesco Johann Joachim Winckelmann stabilisce un parallelo tra il fiorire della scultura greca e la democrazia dell'età di Pericle.

I meccanismi che collegavano l'arte alla società furono ben sottolineati da Diderot nel suo articolo Art, scritto per l'Encyclopédie, e vennero analizzati da coloro che sistemarono le prime storie nazionali delle arti e delle scienze. Nel primo libro della *Storia della letteratura italiana* (1772-1795) scritta dall'erudito bergamasco Gerolamo Tiraboschi si indugia sui “mezzi adoperati a promuovere le arti e le scienze”, ovvero le corti, i committenti e diverse istituzioni quali biblioteche, scuole, musei. Orami alla fine del settecento il problema del contesto sociale era divenuto parte importante delle storie culturali dei diversi paesi europei.

George Vertue, autore della prima storia dell'arte inglese, scritta tra il 1712 e il 1756, raccolse materiale esauriente sulla vita dei pittori e degli incisori e anche sui loro committenti, sulle aste, sulle istituzioni artistiche, sui prezzi e sul più ampio numero possibile di variabili esterne che dal XVI secolo avevano svolto un ruolo di primo piano nello sviluppo delle arti nel suo paese.

Successivamente le opere antiquarie misero le basi del moderno metodo di ricerca storica, collocando le variabili esterne, vale a dire gli elementi che composero il contesto sociale. Nel frattempo il processo di professionalizzazione degli storici dell'arte procede, un esempio è Luigi Lanzi, che, attraverso i suoi viaggi e i suoi taccuini, la rete dei suoi corrispondenti e la sua attività museale, presenta il prototipo di una nuova professione e, spinto dalle sue esperienze, affronta precocemente il problema della fruizione e dell'accessibilità delle opere.

E' al centro di un grande dibattito, nel corso del XIX secolo, il rapporto tra le società e le loro manifestazioni artistiche, presto acceso dalla centralità che i romantici impongono all'arte. Questo è già presente nelle lezioni sull'estetica di Hegel, che ottiene il significato della produzione artistica e il posto che nelle società occupa l'arte dal confronto fra determinate forme di civiltà.

La stessa morte dell'arte è invocata in rapporto al trasferimento delle priorità e dei centri di interesse all'interno di una società. Alcune pagine di Hegel sulla pittura olandese del Seicento, esaminata in rapporto alla società ad essa contemporanea e all'ascesa della borghesia, rappresenteranno un modello e contraddistinguono anche l'inizio di quello studio che sarà rivolto particolarmente al caso olandese.

Lo studio e la rivalutazione del Medioevo gotico permetteranno di analizzare la società industriale e i progetti riformatori dell'Ottocento, elaborando un'analisi critica della cultura romantica, dei rapporti diretti e strutturali tra la il corpo sociale e la produzione artistica.

Nel 1963 Walter Benjamin rifletteva sullo stato dell'opera d'arte dopo l'avvento della imitazione meccanica e investigava nella metropoli ottocentesca le forme, i modi e i caratteri della modernità. In America, alla vigilia della guerra, Erwin Panofsky, con il metodo iconologico da lui inaugurato, prospettava di individuare nelle opere “quei principî di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera”.

Tre opere significative furono pubblicate nell'immediato dopoguerra in Inghilterra: *Arte e rivoluzione industriale* di Francis Klingender (1947), *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento* di Frederik Antal (1948) e *la Storia sociale dell'arte* di Arnold Hauser (1951). Le ultime due affondavano le loro radici nell'ambiente politico e culturale della Budapest del primo dopoguerra e nella sociologia della cultura tedesca della Repubblica di Weimar. I tre libri vennero pubblicati in un momento in cui in Inghilterra si manifestava un interesse notevole e variamente improntato per la storia sociale.

Questi tre studi pur diversi tra loro erano assimilati dall'impegno di mettere in evidenza, nella storia dell'arte e degli stili, i rapporti della produzione artistica con le

strutture profonde, i diversi gruppi sociali, i conflitti e i cambiamenti della società. Se Antal interpreta la storia della pittura fiorentina dal Trecento al Quattrocento come precoce trionfo prima e della sconfitta, poi, della borghesia, attraverso il conflitto tra le analisi razionali geometriche, spaziali e naturalistiche, da una parte, e le persistenze lineari, spazialmente ambigue, goticheggianti, dall'altra, Klingender intende presentare come la rivoluzione industriale abbia trasformato le forme, i materiali e le tecniche dell'arte e il ruolo oltre che la carriera e, lo stesso immaginario dell'artista. Hauser invece, vediamo che si avvale della dialettica hegeliana e del materialismo dialettico in una grande sintesi storica a carattere universale.

Le reazioni a questi tentativi storiografici variamente tinti di marxismo non si fanno aspettare. Da una parte lo storico dell'arte statunitense Millard Meiss studia la battuta d'arresto che, nella seconda metà del XIV secolo, viene a troncarsi, a Firenze e a Siena, un tempo sedi di dinamiche e straordinarie innovazioni artistiche, collocandola in rapporto non con il modificarsi dell'equilibrio sociale - come avrebbe voluto Antal - ma con la fortissima ripresa di religiosità dovuta alla grande peste del 1348.

Dall'altra Ernst Gombrich critica Hauser per le sproporzionate generalizzazioni degli assunti e l'impiego di schemi hegeliani globalizzanti, e disapprovando ogni relazione troppo stretta e univoca tra situazioni e strutture sociali e forme artistiche, raccomandando più precise microanalisi e una maggiore attenzione alle strutture istituzionali e alle abitudini mentali del pubblico e degli artisti. Se Gombrich rifiuta l'idea di un rapporto tra i vari aspetti di una totalità storica, temendo finalismi e riduzionismi, Panofsky nel 1951 accerta gli elementi strutturali comuni alla filosofia scolastica e all'architettura gotica.

Secondo Panofsky, la presenza di questi elementi comuni proviene da un fattore istituzionale, la scuola, che, frequentata dai filosofi come dagli architetti, tramandava ai suoi discepoli comuni modi di ragionare e addirittura un comune habitus mentale. Il movimento operato da Panofsky, che, di fronte al dilemma, sfugge le corrispondenze misteriose tante volte richiamate, per trascinarsi sul piano di una realtà istituzionale, è stato evidenziato come estremamente importante dal sociologo Pierre Bourdieu, il quale ha visto nell'habitus mentale così tramandato una sorta di grammatica generatrice di comportamenti che sfugge a ogni riduzionismo volgare e nello stesso tempo attesta quale potente forza formatrice di schemi mentali e di comportamenti possa addestrare un'istituzione sociale.

Bourdieu è il sociologo che con maggiore acutezza, negli ultimi anni, si è appassionato ai nessi tra arte e società; egli ha continuamente orientato la sua indagine alla lenta e crescente autonomizzazione del sistema di produzione culturale e, all'interno di esso, di quello della produzione artistica e ha indagato sul funzionamento della produzione dei "beni simbolici" intellettuali e artistici nel sistema produttivo, nonché il costituirsi, attorno a essi, di un sistema di relazioni sociali relativamente autonomo che ha chiamato "campo". Il campo di Bourdieu non è una semplice aggregazione di elementi isolati, ma un insieme di fattori influenti, è un luogo di conflitto permanente.

Il campo di forze all'interno del quale gli agenti occupano posizioni che determinano statisticamente le loro prese di posizione sul medesimo campo di forze. Tali prese di posizione mirano sia a conservare, sia a trasformare la struttura del rapporto di forze costitutiva del campo.

La nozione di campo è uno strumento di ricerca la cui funzione principale è di permettere di costruire scientificamente oggetti sociali. Nessun campo è mai totalmente indipendente dal campo del potere in cui è inserito ma la specializzazione e autonomizzazione producono effetti che non si possono spiegare se non si ricostruisce la logica interna del campo in questione: forme di interesse, di capitale, gerarchie tra le posizioni, tradizioni, modelli, rappresentazioni.

A rischio di sembrare tautologico, direi che un campo può essere concepito come uno spazio in cui si esercita un effetto di campo, sicché non è possibile spiegare completamente che cosa succeda ad un oggetto che attraversi quel campo in base alle sole proprietà intrinseche dell'oggetto. I limiti del campo si situano nel punto in cui cessano gli effetti del campo. Di conseguenza bisognerà ogni volta cercare di misurare, in vari modi, il punto in cui tali effetti, rilevabili statisticamente, cominciano a declinare o si annullano (Bourdieu, 1992: 71).

Gli agenti o i sistemi di agenti che ne fanno parte sono altrettante forze che con la loro posizione, composizione e opposizione gli assegnano una specifica struttura, variabile a ogni momento. Un tale congegno permette di analizzare complessivamente e nel medesimo tempo l'insieme di individui, competenze, professioni e istituzioni che gravitano attorno all'attività artistica e accompagnano le loro opposizioni e solidarietà. Funzioni attribuite alle opere d'arte, sistemi promozionali, mediazioni, carriere, strategie, legittimazioni, mercato possono essere così oggetto di un'analisi globale.

Cambiando punto di vista, all'interno della mia ricerca, ma utile per mettere in rapporto l'arte di Mino Marra, in breve sintesi vorrei dedicare qualche pagina alla figura del committente in rapporto con la società.

Il committente sappiamo che è colui che richiede all'artista la realizzazione di un'opera e ne paga il prezzo. Il committente può riservarsi il diritto, spesso stabilito da un regolare contratto, di precisare non solo il compenso e il termine di consegna, ma anche la tecnica, i materiali, le dimensioni e il soggetto dell'opera, mettendo sulla bilancia le proprie preferenze. Come personaggio chiave della domanda e come finanziatore dell'artista, rispetto a cui si trova in posizione sociale ed economica superiore, il committente ha svolto un ruolo principale nella storia dell'arte e quindi la sua figura e il suo operare sono stati di frequente oggetto di studi, specie da parte di coloro che vedevano in lui un elemento significativo del funzionamento sociale della produzione figurativa, un nesso diciamo quasi imprescindibile del rapporto tra arte e società.

Il committente è stato così uno dei punti forti della storia sociale dell'arte. In questa direzione non è sfuggito né ad Antal né a Hauser e né tantomeno a Gombrich, che ha ripetutamente sottolineato come non solo il committente condizionasse la produzione artistica, ma quest'ultima, a sua volta, incoraggiasse la domanda fra i committenti, come i cambiamenti stilistici manifestassero uno spettro assai ampio di problemi, come numerosi e svariati fossero i motivi che potevano muovere alla committenza e come il prestigio assegnato ai committenti dagli artisti avesse portato a un parziale ribaltamento dei ruoli sociali.

Il nome del committente spicca con varie appellativi (auctor, aedificator, fabricator, anche architectus), accompagnato da verbi quali fecit, accomplavit, ecc., in numerosissime opere medievali di architettura e di oreficeria - quelle più idonee ad assicurare la fama -, ed è probabile che in alcuni casi l'intervento del committente ecclesiastico, educato in una scuola-cattedrale o in un monastero ed esperto in talune tecniche artistiche, sia andato molto al di là dell'aspetto economico, tanto da dar luogo a una sorta di fusione tra committente e artista, per cui il primo si intrometteva non solo nelle scelte, ma addirittura nella lavorazione dell'opera. I modi e i gradi di intervento di committenti ecclesiastici celebri come, all'inizio dell'XI secolo, il vescovo Bernwardus di Hildesheim, di cui le fonti ci ricordano le diverse abilità tecniche e fabbrili, non sono ancora del tutto definibili, ma dovettero essere certo interessanti.

Si pone diversamente il problema a seconda del grado di cultura del committente, dello stato sociale e della cultura dell'artista, fra l'altro, l'uso generico del termine artista, non adoperato nel Medioevo nel senso che oggi gli assegniamo, per individuare i diversi tipi di artefici, dal pittore all'orafo, all'architetto, può complicare, data la varietà delle situazioni.

A differenza del committente ecclesiastico che poteva disporre, ma non era sempre così, di una formazione culturale che gli acconsentiva di intervenire, di decidere programmi iconografici e altro, questo non era il caso dei committenti laici, accanto ai quali iniziarono ad affacciarsi sempre più personaggi dalla singolare importanza, gli esperti eruditi, che decidevano temi e programmi, creando quindi, accanto all'artista e al committente, un terzo agente nella produzione dell'opera.

Le ricerche hanno solitamente curato i casi più noti e macroscopici: la piccola committenza, di cui possiamo conoscere qualcosa attraverso i lasciti testamentari, è stata studiata molto poco. A partire almeno dalla fine del Trecento, i lasciti testamentari ci svelano un largo interesse per la pittura e nelle loro comunicazioni possono essere rivelatori delle funzioni che a essa venivano attribuite. Un esempio significativo è un testamento fatto a Losanna nel 1398 in cui il testatore precisa:

Voglio che mia moglie faccia dipingere a sue spese nella chiesa di San Paolo la cappella dell'altare fondato in onore e riverenza di San Pietro, alla mia memoria, alla sua, a quella dei miei genitori e dei miei avi, e voglio che su questa pittura siano raffigurati il mio ritratto come quello della mia consorte e dei miei antenati dei quali così si conserverà la memoria (Pasche, 1989: 125).

Negli ultimi decenni gli studi sulla committenza si sono condensati sul periodo rinascimentale, studiate in maniera puntuale sono state le corti. Solo recentemente si è tentato di segnare una svolta allo studio della committenza calandola nel più ampio contesto del patronage, inteso sia come sistema di clientele che come mecenatismo inerente non solo alle arti figurative.

In generale, dopo i secoli del Medioevo, dove il rapporto tra committenti e artisti era fortemente squilibrato a favore dei primi, la situazione cambiò a vantaggio dei secondi: nell'Europa occidentale tra il Quattro e il Settecento l'attività artistica andò mostrandosi sempre più come produttrice di beni di lusso, in quanto segni di diversificazione portatori di alto prestigio, il che indicò una crescita dello stato sociale e del potere contrattuale di alcuni artisti particolarmente celebri. Il fatto, per esempio, che

Federigo Gonzaga implorasse umilmente Michelangelo di fargli avere almeno una sua qualche traccia di carboncino (Luzio 1913) dichiara un vero e proprio capovolgimento del rapporto, che non sarebbe stato possibile senza l'eccezionale bravura dell'artista e senza un cambiamento della funzione assegnata ai lavori artistici. In effetti alle opere d'arte viene dato un maggiore riconoscimento e una maggiore valenza simbolica nel corso dell'affermarsi degli Stati assoluti, il rapporto diretto che si instaura tra corti e accademie artistiche è, da questo punto di vista, assai significativo e ciò determina la maggiore acquisizione di posizione sociale verso alcuni artisti.

Un' occasione nuova si riscontra nell'Olanda del Seicento dove, a seguito della rottura politico-religiosa con le Fiandre, viene moderatamente diminuendo la domanda di tradizionali gruppi di committenti venendo a delinearsi la fisionomia di un personaggio nuovo, l'amatore-committente-collezionista, che, senza ordinare un'opera specifica, acquisisce con continuità la produzione di un artista.

Dopo la Rivoluzione francese i centri tradizionali di committenza spariscono, per ricomparire durante gli anni della Restaurazione.

Nel frattempo nascono musei che acquistano ed accolgono opere di artisti contemporanei come il Musée du Luxembourg. Stesso discorso può essere fatto per i Salons, le grandi esposizioni ufficiali dove venivano aggiudicati i premi e dove lo Stato diventava acquirente di opere d'arte. D'altra parte i dettami ideali che un tale tipo di committenza collettiva e astratta suggeriva potevano essere letti dall'artista sia in positivo che in negativo. Zola, nel suo romanzo *L'oeuvre* (1886), ricalca nel personaggio di Claude Lantier, ispirato al pittore Paul Cézanne, un artista ribelle e

d'avanguardia che immagina di realizzare una grande opera che lo renderà immortale. Egli predilige per la sua tela dimensioni da Salon ufficiale, ma nelle varie versioni riproduce ostinatamente la realtà, un soggetto quindi da Salon des refusés. La sua strategia lo spinge a cercare il rifiuto:

L'opera, quando fu collocata sotto la luce livida della vetrata, riuscì a stupirlo per la sua brutalità; era come una porta aperta sulla strada: la neve accecava, le due figure si stagliavano, miserabili, in un grigio fangoso. Improvvisamente sentì che un quadro simile non sarebbe mai stato accettato; non si provò però ad addolcirlo: lo inviò ipso facto al Salon.

Il rigetto della committenza ufficiale fu, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, un comportamento caratterizzante di gruppi di artisti che si identificarono come un'"avanguardia", non a caso un termine ripreso dal linguaggio militare, scegliendo una strategia di attacco che li convincesse a cercare una serie di alternative.

Questa strada, con alterne vicende, ha portato all'attuale sistema delle gallerie e dei mercanti d'arte, che ha in molti modi rimpiazzato le antiche strutture, pur senza definire una sparizione della committenza, tuttora presente sotto forme diverse e non solo nel campo dell'architettura e della scultura, dove non è mai scomparsa. Oggi si tratta di diversi tipi di interventi, diretti o indiretti, di organi governativi, enti, agenzie, fondazioni, musei, differenti istituzioni, gruppi, collettività, aziende, che dovrebbero essere degne di studi altrettanto precisi e ramificati quanto quelli dedicati ai committenti del passato.

Le varie forme di collezionismo si rivelano in tipi assai diversi di società, da quelle tribali a quelle più evolute, se da un punto di vista generale l'attività del collezionare è estremamente diffusa e si può far risalire a età preistoriche, le società dove si è esercitato un collezionismo specificamente artistico, come oggi possiamo intenderlo, non sono numerose.

Il collezionismo d'arte, coltivato in varie forme nell'età classica, specie a Roma, fu una vera e propria tradizione della corte imperiale cinese, inaugurata da alcuni imperatori della dinastia Han (202 a.C.-220 d.C.), appassionati collezionisti d'arte. La tendenza degli imperatori cinesi a raccogliere in un solo luogo tutte le opere d'arte godibili fu all'origine a seguito di gravi distruzioni, durante il regno dell'imperatore Ming-Ti (58-76) la produzione artistica dell'intero regno fu raccolta e quando, nel 190, la capitale venne attaccata e saccheggiata le devastazioni furono immense.

Diverso invece nel mondo occidentale, dove il collezionismo artistico, durante il Medioevo, si mostrò in una forma molto particolare e con funzioni complesse: culto delle reliquie, affastellamento di materie preziose, raccolta di suppellettili rituali nei ricchi tesori ecclesiastici delle cattedrali e delle grandi chiese abbaziali. Solo alla fine del Trecento, nelle maggiori corti europee, da quella dei Valois a Parigi a quella dei Carraresi a Padova, a quella del duca di Berry, si rivelarono autentiche forme di collezionismo artistico, abbondantemente testimoniate.

Nel Rinascimento e nel periodo barocco nacquero grandi raccolte, diventate oggetto di studi particolari: preziose le testimonianze sul collezionismo del primo Cinquecento nell'Italia settentrionale redatte dal veneziano Marco Antonio Michiel.

Non ci si limita a collezionare opere d'arte: le *Kunst und Wunderkammern*, illustrate dallo Schlosser, sono straordinarie collezioni di singolarità naturali e artificiali, i cosiddetti *mirabilia naturalia et artificialia* cioè macchine, oggetti scientifici, oggetti naturali e opere d'arte. Queste grandi collezioni sono state studiate in tutte le loro sfaccettature, nel loro nascere, nel loro destino, nell'avvicinarsi dei rispettivi proprietari - principi, ecclesiastici, banchieri, artisti, intellettuali, ecc. - nel loro simboleggiare, per composizione e fruibilità, la fisionomia del moderno museo pubblico, negli intrecci di procacciatori, intermediari, agenti e mercanti che intorno a esse gravitavano. Nel Settecento il quadro si arricchisce, era il secolo che, grazie al posto di primo piano attribuito alle arti nell'educazione del gentiluomo, da quando lord Shaftesbury aveva rivelato le qualità morali del bello, vede l'affermarsi del *grand tour*, il viaggio che ha spesso per meta l'Italia, viaggio avviato a scopi educativi e culturali.

Questo fenomeno, pur riguardando tutti gli europei, è particolarmente legato all'arrivo dei britannici in Italia e ha diretti risultati sulla genesi e sull'aumento delle grandi collezioni dell'aristocrazia inglese, che in questo secolo possedettero il loro massimo splendore.

Non è altrettanto esplorato invece il panorama del piccolo collezionismo anonimo, difficile da identificare e da certificare, infatti i dati relativi sono rintracciabili in inventari post mortem, cataloghi d'asta, contratti assicurativi, documenti riguardanti fallimenti, eppure fondamentale per capire, come mostrano gli studi sull'Inghilterra tra il Sei- e il Settecento, il passaggio dai grandi centri di mecenatismo al mercato, dal grande collezionismo al collezionismo dilatato che accompagnò l'estensione dei

consumi, il successo delle nuove professioni e l'affermarsi della moderna società borghese.

Nell'Ottocento e nel Novecento il collezionismo si espande, contribuendo ad ampliare parecchi musei e fondazioni e a sorreggere il mercato dell'arte.

L'immenso sviluppo del museo, che implica, fra l'altro, la nascita e la crescita di nuove professionalità, di nuovi ruoli e di nuove specializzazioni, è una verifica della crescente centralità dell'arte nella cultura ottocentesca. Il XIX secolo, che vedrà proliferare e diffondersi il collezionismo privato da cui nascono i grandi musei americani, sarà per eccellenza l'epoca del museo, scuola di virtù morali, ma anche di tecniche e di gusto, meccanismo per viaggiare nel tempo, registro universale di modelli per l'artigiano, l'artista, il designer, prima di diventare una sorta di tempio che santifica quello che ospita.

Il museo per definizione è lo spazio della decontestualizzazione e il posto dove si esalta e muta la funzione delle opere provenienti dai contesti e ambienti più disparati e non solo, è l'ancora di salvezza di beni che hanno valore storico ed artistico minacciati dai grandi cambiamenti dovuti a guerre, catastrofi contemporanee.

Esso svolge un ruolo basilare nella creazione dell'aura che circonda le opere d'arte, nella loro identificazione come tali, nei meccanismi dell'informazione e del mercato, nella legittimazione, sacralizzazione e spettacolarizzazione delle attività artistiche contemporanee. L'eccezionale nascita di musei nuovi o innovati in tutta l'Europa, in Giappone e in America negli ultimi vent'anni, la varietà delle tipologie, lo

spessore e l'impegno degli architetti che vi hanno lavorato, la rappresentazione che ne è stata tramandata, la pluralità dei ruoli svolti testimoniano del crescente peso del museo nel campo artistico.

Altro argomento imprescindibile quando si parla di arte e società, ovviamente è il pubblico. Il pubblico dell'arte è vastissimo perché racchiude non solo i contemporanei alla creazione delle opere, ma anche le generazioni che per secoli le hanno continuamente reinterpretate, valutandole o meno.

Il pubblico dell'arte è più problematico da valutare rispetto a quello letterario, perché è composto, sì, da committenti di diverso tipo, dai possessori di opere, da collezionisti grandi, piccoli o pessimi, ma racchiude anche i fruitori non proprietari. Si tratta del pubblico che fruisce delle opere d'arte accessibili a tutti o a molti, che le apprezza e le interpreta secondo criteri, modi, abitudini ancora da definire. Il problema dell'accessibilità delle opere e i fenomeni di privatizzazione e di pubblicizzazione che si sono verificati in determinati momenti della vita dell'arte sono elementi capitali in questa vicenda e assai poco studiati.

Chi visita una chiesa o un palazzo, chi passeggia per una strada cittadina, chi bazzica in un museo o visita una mostra d'arte ne fa evidentemente parte. Si tratta di pubblici diversi: i modi di volgersi alle opere di coloro che, entrati in una chiesa per partecipare al culto, ne osservano le vetrate, le tele o le sculture, sono differenti da quelli del gruppo che visita un Salon settecentesco. Per stimare la composizione e le reazioni del pubblico dell'arte si tratterà di adoperare, se possibile, inchieste, questionari, dati statistici; per le occasioni del passato, però, si dovrà fare appello a una sorta di

archeologia del giudizio che va al di là della storia del gusto per divenire una storia delle conoscenze e delle consuetudini percettive, una sorta di storia sociale dei sensi.

Lo storico dell'arte statunitense Michael Baxandall ha indirizzato una parte importante delle sue ricerche alla pittura italiana del Quattrocento e alla scultura lignea del Rinascimento in Germania prestando attenzione alla ricostruzione dei modi di vedere del tempo, attraverso una vasta indagine che non si limita alle sole testimonianze sulle arti visive, ma le perfeziona e le interpreta con gli aspetti verso altri campi dell'esperienza sensoriale, quali la geometria, la danza, la calligrafia, la musica, cercando di ricostruire quello che lo storico Lucien Febvre chiamava l'"outillage mental" di un particolare periodo. D'altra parte è dispersivo parlare in modo unitario di un pubblico che come unità non è mai esistito. Una distinzione dei pubblici implica una distinzione di circuiti e di codici: questo è un discorso corrente nell'analisi dei pubblici della letteratura, ma non è abbastanza praticato dagli storici dell'arte.

Momenti fondamentali nella filogenia dell'artista sono il suo perfezionarsi come artigiano e, poi, il suo separarsi dalla sfera del semplice artigianato per impegnarsi in una posizione e professionalizzazione particolare. Questo processo avviene solo in alcune società e dipende dall'evoluzione sociale e dalla divisione del lavoro; inoltre molte cause possono affrettarlo o ritardarlo.

Dopo le rivoluzioni politiche, sociali, economiche e tecnologiche della fine del Settecento, la posizione dell'artista subisce bruschi cambiamenti. In Francia Jean-Louis David, con la sua variegata attività di pittore, di politico, di creatore di nuove

iconografie, di regista di originali forme artistiche collettive, occupa un posto totalmente nuovo.

Di fronte alla crisi del vecchio sistema di committenza e di produzione, gli artisti iniziano a legarsi in movimenti, gruppi, comunità. D'altra parte si evidenziano e si precisano certe forme di comportamento: è questo il momento della nascita dell'artista bohémien. In Francia il sistema delle esposizioni pubbliche, - come i salons dell'Accademia, succedutisi con una certa irregolarità a partire dal 1667 e poi dal 1725 cominciano a essere allestiti ogni due anni - legato all'insegnamento e alle giurie accademiche, suggerisce agli artisti ormai professionalizzati uno sbocco diverso da quello artigianale della bottega, e a un pubblico sempre più ampio e a una domanda in aumento un crescente numero di opere. Nel corso dell'Ottocento all'interno della cultura romantica si estende anche per gli artisti l'ideologia della inclinazione, del genio, che preme all'adozione di certe forme di comportamento sociale che già si erano manifestate in un gruppo di pittori fiorentini nel primo Cinquecento.

Molteplici si fanno le reazioni al sistema ufficiale, finché compare con chiarezza il contrasto tra due strategie: quella di coloro che mirano alla grande diffusione e quella di chi invece punta a una diffusione contenuta e vagliata. Indifferenti dei favori del grande pubblico, coloro che si considerano avanguardisti rinunciano al successo commerciale ottenuto attraverso gli abituali circuiti e, sempre sotto il segno della differenziazione e del cambiamento, cercano la propria legittimità non nel consenso accademico ma nel consenso di un piccolo gruppo di intellettuali, di cui spartiscono giudizi e valori, e nell'appoggio di singoli mercanti.

Con la temporanea crisi delle istituzioni ufficiali, i critici, divenuti 'produttori di valore', maestri della consacrazione e della diffusione delle opere, stringono con i mercanti legami sempre più stretti fino a realizzare un vero e proprio sistema che domina il mercato. Il dilatarsi e il crescere d'importanza dell'universo dei media muoveranno poi l'artista medesimo ad aumentare nuove strategie.

Altro parametro fondamentale del rapporto tra arte e società, è lo studio delle tecniche artistiche. Esso può rivelare importanti aspetti del rapporto tra arte e società; nondimeno, sia a causa del deprezzamento del mestiere verificatosi nel corso della reazione antiaccademica novecentesca, sia in contrasto ad un certo determinismo di pensatori come Gottfried Semper, che avevano legato troppo strettamente tecniche, materiali ed esiti formali, sia, soprattutto, a causa della ripetuta affermazione dell'onnipotenza dell'artista, per cui ogni vincolo tecnologico creerebbe una limitazione, le tecniche non hanno ricevuto un interesse sufficiente al di fuori di un ambito strettamente specialistico.

Gombrich nel 1989 ha notato come, nel campo della pittura, gli avvenimenti attraverso cui si è giunti alla soluzione di determinate difficoltà, alla risposta a certe provocazioni, siano state per lo più ignorate.

Mentre ci si è occupati molto della riproduzione dello spazio, a causa certamente del fatto che nella prospettiva è stata riconosciuta una forma simbolica che può contraddistinguere il modo di sentire e di pensare di un certo tempo, pochissimo ci si è occupati della resa della luce o della superficie della materia. Insufficiente interesse

è stato in ultima analisi serbato ai problemi dell'abilità tecnica, tanto amata nel passato quanto poco indagata oggi.

Eppure, se attualmente abbiamo la consuetudine di catalogare le opere attraverso la loro appartenenza a uno stile, per molti secoli il principio di classificazione fu proprio quello della tradizione tecnica propria di precisati centri: lo dimostra il linguaggio degli inventari medievali, in cui si parla di “opus lemovicense”, di “opus veneticum”, di “opus romanum”, di “opus atrebatense”, di “opus lucense”, e via di seguito, per indicare un certo tipo di smalto, di oreficeria, di arazzo, di tessuto.

Anche il rinomato “opus francigenum”, termine con cui è stata designata la costruzione gotica, venne inteso come una specialità tecnica in cui aveva larga parte un certo modo di tagliare e montare le pietre più che come uno stile quale oggi lo recepiamo. Interessanti da questo punto di vista gli studi di Kimpel sulla costruzione gotica e in particolare sugli inizi della standardizzazione nel taglio della pietra, in cui le vicende della tecnica rispecchiano problemi economici e sociali.

Nella tradizione anglosassone gli studi sulle tecniche - in particolare sulle tecniche costruttive - nei loro aspetti sociali hanno sempre avuto una certa importanza, specie quelli spettanti la costruzione cui si estraevano i materiali per l'edilizia. Il cemento armato ha suscitato studi significativi come quello di Peter Collins del 1959.

Punto di inizio e di approdo della riflessione dello storico dell'arte, le opere sono un magazzino di relazioni sociali come sosteneva Baxandall, il punto d'incontro delle strade percorse dall'artista, dalle tecniche, dai committenti, dal pubblico. Una volta

terminate, le opere vivono nel tempo (Girouard, 1978), fatte oggetto di un ripetuto filtro sociale, reinterpretate, rivisitate, riesaminate. La storia della loro genesi ha un limite preciso: il compimento; più rimandata nel tempo è quella della loro ricezione. Attraverso queste due storie si pratica la lettura dell'opera.

Sintomatico, da questo punto di vista, l'accertamento, tante volte ripetuto, della permanenza del richiamo esercitato da certe opere anche dopo che la società in cui sono nate è scomparsa e i modi di vedere e di pensare dei suoi produttori sono stati dimenticati; nel passato c'è chi affrontò la questione a proposito della pretesa perennità dell'arte greca. Il destino e l'assimilazione di un'opera possono essere estremamente rivelatori dei cambiamenti di funzioni che ha conosciuto l'intera produzione artistica.

Il problema della estraniamento e della decontestualizzazione delle opere è per molti aspetti una preoccupazione moderna che va in parallelo con l'autonomizzazione del campo artistico.

Tentiamo di esaminare il destino di un'opera d'arte trecentesca, di un polittico dipinto, composto da differenti tavole, munito di una predella, di pilastri, di cuspidi, di fastigi, che si innalzava un tempo sull'altar maggiore di una chiesa e che oggi, scomposto nelle sue parti, è custodito in differenti musei e collezioni.

Le tavole dipinte con immagini di santi o con storie della loro vita sono state fisicamente divise le une dalle altre; con la decontestualizzazione e la separazione si sono smarriti il senso e l'unità del messaggio iconografico e si sono perse, nello stesso tempo, l'integrità e la complessità dell'opera che, nata dalla convergenza di diverse

tecniche - disegno architettonico, pittura, carpenteria -, viene ad essere diminuita dalla sola dimensione della pittura. Le parti smembrate trovano ospitalità, dopo un passaggio sul mercato, in musei e collezioni dove vengono presentate all'attenzione come opere autografe del tale o talaltro artista.

Per molto tempo le possibilità di sopravvivenza si sono giocate sul frammento e attraverso il frammento, rivelatore da questo punto di vista il concetto di *musée imaginaire* di André Malraux, e non solo per capolavori dell'arte classica, ma per opere appartenenti a epoche diverse e lontane, cui la funzione puramente artistica assegnata dalla nuova contestualizzazione museale tutela un richiamo diverso da quello originario, ma ancora operante, proprio grazie al cambiare delle funzioni, attraverso il tempo e lo spazio. Particolare attenzione, per intendere il modo in cui si guardava alle opere e i compiti loro affidati, ha lo studio dei generi artistici e della loro gerarchia. L'affermarsi del ritratto, l'emergere di una pittura rivolta alle forme della natura, il coinvolgimento riservato alla resa di un paesaggio particolare e caratterizzato, disegnano la funzione conoscitiva svolta dalla pittura tra la fine del Trecento e gli inizi del Cinquecento. Successivamente, in seguito alla nascita e alla crescita delle accademie, alla loro conquista del monopolio dell'educazione e alla conseguente professionalizzazione delle attività artistiche, la situazione cambiò: si giunse a una sorta di assestamento istituzionale; per quanto riguarda la pittura, in particolare, si determinò una gerarchia al cui livello più alto era posta la riproduzione di scenari storici e in posizioni inferiori il paesaggio, il ritratto, la natura morta.

Nel contempo si riscontrò una divisione tra pittura e illustrazione scientifica: quest'ultima proseguì a rincorrere quell'indagine conoscitiva che non era stata prima

distinta dagli altri compiti della pittura. Qualche resistenza al sistema dei generi pensato e imposto da critici e da intellettuali venne dagli artisti; il Caravaggio, per esempio, sostenne che per lui il dipingere non conosceva distinzioni di contenuti, “che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori come di figure” (Vincenzo Giustiniani, 1981: 140).

Significativo è il fatto che simili distinzioni si rintraccino nella gerarchia dei generi applicata dalla Académie Royale francese (storia, ritratto, animali, paesaggio, natura morta, ecc.) come, molti secoli prima, nella precettistica accademica cinese (Buddha, uomini, paesaggi, uccelli, fiori). Queste categorie, ancora impiegate nei salons ufficiali dell'Ottocento, vennero messe in crisi dal tramonto del sistema accademico e dalla priorità conferita all'azione dell'artista.

Veniamo ora ad analizzare il rapporto dell'artista nella società con il committente.

Mercato e Committenza sono i due destinatari cui si dirige l'offerta dell'artista.

A lungo sono convissuti, primeggiando ora l'una ora l'altro secondo i periodi e le aree, fino a quando, nel corso degli ultimi due secoli, il mercato non ha preso la superiorità. Il mercato non è stato sufficientemente studiato fino a tempi recenti.

Possiamo definire che due sono i principali mercati artistici: quello delle opere contemporanee e quello antiquariale, quello delle opere prodotte per il mercato e quello delle opere che transitano attraverso il mercato pur non essendo state in origine

progettate per questo scopo. Una simile differenziazione non deve far dimenticare che tra i due mercati sono sempre esistiti stretti contatti. Per molti secoli gli artisti hanno lavorato prevalentemente su commissione.

Il mercato d'arte, già esistito in epoca classica, ricomincia a tratteggiarsi, per quanto riguarda l'ambito europeo, nel corso del Trecento. La contessa Mahaut d'Artois acquista nel 1328 opere dipinte romane; un ricco trevigiano, Oliviero Forzetta, annota nel 1335 la sua intenzione di acquistare a Venezia due antiche sculture romane, un gruppo di disegni di animali fatti da un pittore già morto di nome Perenzolo e alcune opere di Paolo e Marco Veneziano; il celebre mercante di Prato Francesco Datini vendeva occasionalmente ad Avignone tavole dipinte che faceva acquistare a Firenze; il pittore Hugues di St. Albans menziona nel 1362 nel suo testamento un piccolo polittico lombardo dichiarando che gli era costato venti sterline.

Tutto questo ci mostra che siamo ormai di fronte a un mercato che funziona sia per opere contemporanee sia per prodotti più antichi, un mercato già presente in precedenza per molti prodotti di piccole dimensioni e quasi seriali, come avori, smalti e oreficerie. Nell'XI secolo un abate di Fleury acquista in Italia oggetti di questo genere. A Baldassarre Embriachi, un fiorentino che morì esule a Venezia, faceva capo, sul finire del Trecento, un vasto commercio di opere d'arte e di oggetti in avorio e in osso che vendeva in tutta Europa (Trexler, 1978).

Nel corso del Quattrocento, a Firenze, esiste un vero e proprio mercato d'arte: da una parte molti artisti tengono nelle loro botteghe opere rivolte ad acquirenti anonimi, che vengono perfezionate e personalizzate solo all'atto dell'acquisto, dall'altra esiste

anche un commercio di tipo antiquariale, di cui uno dei protagonisti è quel Giovan Battista della Palla di cui parla il Vasari nel suo trattato.

Nello stesso periodo, nelle Fiandre, esiste un mercato condizionato dalle regole imposte dalle corporazioni: oltre che per commissioni legate a un contratto, la vendita delle opere avviene attraverso l'intermediazione di agenti, attraverso mostre e vendite pubbliche, lotterie, fiere e mercati. In generale quanto più ci si approssima a una moderna società capitalistica tanto più l'artista tende a lavorare per il mercato, ma le ancor scarse conoscenze al riguardo ostacolano una maggiore precisione.

Recentissima è, per esempio, la scoperta che la massima parte dei grandi altari lignei eseguiti in Brabante e nelle Fiandre tra il Quattro- e il Cinquecento erano prodotti per il mercato e non per un preciso committente e che a Norimberga uno dei massimi scultori del tempo, Veit Stoss, indirizzava al mercato una parte della sua produzione, come faceva, peraltro, anche Albrecht Dürer. Dal libro dei conti dell'artista apprendiamo, d'altra parte, come Lorenzo Lotto oltre che su commissione lavorasse anche "per il magazzino", portando propri dipinti alla fiera veneziana della Sensa¹⁶.

L'eccezionale reputazione dell'arte italiana in Europa e la straordinaria accoglienza stimolarono il moltiplicarsi dei mediatori che si interessavano dell'acquisto e dell'esportazione di opere d'arte, come Jacopo da Strada, fornitore delle collezioni imperiali, e lo stesso Pietro Aretino.

¹⁶ La Festa de la Sensa era una festività della Repubblica di Venezia in occasione del giorno dell'Ascensione di Cristo (in lingua veneta: Sènsa). Essa ricordava due eventi importanti per la Repubblica: il 9 maggio dell'anno 1000 quando, il doge Pietro II Orseolo salvò le popolazioni della Dalmazia minacciate dagli Slavi. La data segnò l'inizio dell'espansione veneta nell'Adriatico. Il secondo evento, è collegato all'anno 1177, quando, sotto il doge Sebastiano Ziani, Papa Alessandro III e l'imperatore Federico Barbarossa stipularono a Venezia il trattato di pace che pose fine alla diatriba secolare tra Papato e Impero. In occasione di questa festa si celebrava il rito dello Sposalizio del Mare.

Alla fine del Cinquecento Anversa è un grande centro del mercato d'arte internazionale ed è qui che si sviluppa quel particolare genere di dipinto che raffigura l'interno di una galleria di quadri. Del resto proprio nel luogo e nel periodo più favorevoli al mercato, l'Olanda del Seicento, dove i quadri erano esibiti per la vendita all'esterno delle chiese, sulle bancarelle del mercato o nei negozi di merci diverse, dove viveva un autentico mercante d'arte dalle molteplici attività, tale Gerrit Uylenburgh, la cui impresa fallì nel 1675, si è potuto constatare che alcuni artisti (Vermeer, Metsu, van Mieris, Dou) lavoravano esclusivamente per amatori e collezionisti.

La situazione sembra arrivare a un punto di rottura nel corso del Settecento, in particolare in Inghilterra. Nella dedica a Giorgio III con la quale si apre l'edizione del 1778 dei discorsi tenuti da sir Joshua Reynolds agli studenti della Royal Academy of Arts si legge: "Consigliare coloro i quali si contendono la liberalità del sovrano è stato per anni il dovere della mia posizione nell'Accademia". Reynolds fu presidente della Royal Academy dal 1769 al 1790, dei progetti e delle iniziative che avevano preceduto la nascita dell'accademia era invece stato accanito oppositore William Hogarth, che alle regole istituzionalmente stabilite, alla fossilizzazione delle idee sull'arte, alla codificazione della pratica e delle carriere artistiche preferiva la libertà del mercato.

La carriera di Hogarth, dall'Engraver copyright act¹⁷ del 1735 alla morte dell'artista nel 1764, è tutta all'insegna della lotta contro il mercato antiquario e per la nascita invece di un moderno mercato dell'arte contemporanea. Significativa in tal senso *The battle of the pictures*, incisione nella quale Hogarth accusava nel 1745 la casa

¹⁷ Il provvedimento che stabiliva per legge i diritti d'autore per gli incisori

d'aste, con i suoi antichi maestri veri e falsi, come l'istituzione perseguibile di una politica che rovinava gli artisti contemporanei, in particolare coloro che non erano in linea con il gusto per l'antichità classica, il Rinascimento e il Grand Tour, predominante tra gli strati superiori della società inglese.

Il problema di un mercato per l'arte contemporanea, posto da Hogarth con tanta precocità, restò di attualità. Nel 1808 un altro grande ribelle della pittura inglese, William Blake, criticò con il passo di Reynolds, sopra citato, sulla liberalità verso gli artisti, verso coloro, naturalmente, che seguivano i dettami dell'accademia) affermando: "Liberalità! Non vogliamo liberalità. Vogliamo un giusto prezzo, un valore proporzionato e una generale domanda d'arte!" (Blake, 1984: 34).

Posto di fronte ai restringimenti del mecenatismo e del grande collezionismo e alle imposizioni dell'accademia, l'artista implora un allargamento del mercato, unica soluzione che può assicurare alla sua arte sopravvivenza e libertà.

Non sarà poi questo il caso di Blake, che riuscì a sopravvivere solo grazie all'aiuto di un circolo ristretto di amici, di ammiratori e di intellettuali, ma l'alternativa era posta con chiarezza. Nel frattempo il mercato di opere d'arte del passato si era straordinariamente ingrandito: lo scozzese Buchanan, esempio di moderno mercante antiquario, fa pulire l'Europa dai suoi agenti per radunare opere da vendere in Inghilterra a un pubblico differenziato.

Nell'Ottocento la complessa realtà del mercato artistico trova un'illuminante descrizione nell' *Éducation sentimentale* di Flaubert precisamente nel personaggio di

Jacques Arnoux, proprietario dell'Art industriel; nessuna testimonianza - nemmeno le memorie di Ambroise Vollard - dà un'idea così chiara e sfaccettata della figura del moderno mercante d'arte e della sua multiforme attività, nella quale mercato, intermediazione, pubblicistica promozionale, istituzioni si intessono strettamente.

Il quadro descritto da Flaubert è il punto dal quale andò poi ingrandendosi una vasta rete di interazioni, che per l'epoca contemporanea trovano un importante punto di riferimento nello studio di Raymonde Moulin. I grandi mercanti che si impegnano nell'appoggiare un pittore o una tendenza svolgono un ruolo simile a quello dei grandi mecenati del passato: i ritratti di Vollard o di Kahnweiler sono in questo senso significativi come quelli di Leone X o di Filippo II. Avvenimenti macroscopici, come la rapidissima crescita dei prezzi delle opere di alcuni artisti contemporanei e gli altissimi prezzi raggiunti da opere di artisti del passato, l'unificazione del mercato a livello mondiale, i ruoli coincidenti dei media, dei musei, della critica, dei mercanti, che hanno avviato implacabili meccaniche di successo, hanno mobilitato l'attenzione sulle nuove caratteristiche del mercato artistico. “Mercato è proprio la parola, è un mercato che ha più a che vedere con il denaro che con l'arte [...]; il mercato dell'arte contemporanea come altri mercati finanziari è diventato globale”, constatava recentemente un articolo dell'“Economist”. (Blake, 1984: 60)

Accademie pubbliche e private, scuole di disegno, scuole di arti applicate e istituti professionali, società promotrici di mostre, fondazioni, enti e amministrazioni incaricati della tutela dei monumenti, musei privati e pubblici, pinacoteche, gipsoteche, collezioni, case d'aste e gallerie d'arte, corporazioni, club, gruppi, cenacoli, associazioni

professionali e sindacati di artisti sono tutte istituzioni che destinano servizi, di diversi tipi, al settore dell'arte nel suo complesso.

Si dedicano ad un buon numero di compiti, dalla legittimazione alla divulgazione, alla promozione, all'educazione, alla selezione, alla consacrazione, allo scambio, alla vendita, alla conservazione, alla protezione, alla catalogazione, alla spiegazione, alla riproduzione. Istituzioni artistiche sono anche quei manuali di disegno che ebbero la mansione di accademie a stampa, i musei cartacei e via di seguito.

Il valore di questo vasto territorio era ben presente agli antiquari che nel XVIII secolo scrissero le prime storie nazionali delle arti e delle scienze; ma è solo di recente che gli studi dei vari momenti istituzionali, delle loro interazioni, dei loro rapporti con la committenza, il collezionismo, il mercato si sono inseriti in una nuova fase.

La celebrazione dei prodotti artistici, la promozione dell'artista a personaggio mitico, l'attestazione dell'unicità dell'opera figurativa, indiscutibile nella massima parte dei casi, ma enfaticamente riprodotta, non sono senza conseguenze pratiche, data la presenza di un mercato dell'arte esteso e internazionale, fondato, fra l'altro, appunto sulla rarità o addirittura sull'unicità dei prodotti.

C'è poi da fare i conti con i ribaltamenti di posizioni provocati dall'arte contemporanea, dai comportamenti e dai ruoli assunti dagli artisti, dall'ascesa della multimedialità, della riproducibilità, tutti elementi che hanno trasformato in profondità una situazione che per secoli non aveva conosciuto profondi cambiamenti.

Del resto una considerazione globale e una comparazione dei problemi posti dall'emergere di perfezionamenti e di una professionalità artistiche o di quelli relativi alle tendenze di autonomizzazione del campo chiederebbero nuovamente ricerche coincidenti e comparate cui sarebbe bene aderissero antropologi, sociologi della cultura, archeologi e storici dell'arte di diverse competenze.

Alcuni aspetti essenziali e significativi dei rapporti tra arte e società, come quelli relativi al mercato o al pubblico, sono stati abbandonati molto a lungo, così come sono stati trascurati quelli relativi alle funzioni delle opere e al modificare di tali funzioni. Scarseggia una conoscenza comparata delle forme diverse che hanno preso la committenza artistica, il mercato, il collezionismo; fanno difetto, tranne pochissime eccezioni, indagini globali sulla condizione degli artisti nelle diverse società. Gli esperimenti di coniugare troppo direttamente le opere di un artista, il loro stile, le loro strutture significative con le tendenze, la visione del mondo, i valori della società a lui contemporanea sono mancati perché si è ecceduto di somiglianze riduttive e si è tenuto troppo poco conto di una quantità di fattori particolari, di mediazioni, di funzioni attribuite all'opera. Al momento la storia dell'arte - come l'arte, oggetto del suo studio - si trova in crisi di paradigmi e non possiede modelli con cui organizzare soddisfacentemente l'enorme quantità di situazioni, di oggetti e di spazi diversi e contraddittori che per essa e attorno a essa sono stati riuniti e ammassati nell'ultimo secolo, in cui includere e con cui affrontare, coerentemente con il resto del corpus, la produzione contemporanea che al termine e al concetto di arte si richiama (Belting, 1993).

Una considerazione prioritaria alle forme e alle funzioni sociali dei fenomeni artistici, che non valuti l'arte come un dato eterno e sempre uguale a sé stesso, ma ne analizzi i diversi aspetti sul piano della produzione come su quello della ricezione, sembra offrire una direzione lungo cui muoversi.

Liberare l'arte dalla società di riferimento, quindi dalla storia sociale, è come slegare il prodotto da quell'endiadi che è essa stessa produttore e fruitore: l'uomo. L'arte come professione, l'analogia tra stile storico-artistico e tipo di società, l'effetto caratterizzante che l'arte ha arruolato nel posizionamento socio-politico degli individui nella società sono elementi importantissimi per la comprensione della realtà sociale.

Attraverso lo studio di Arnold Hauser, infatti, si comprende l'intima relazione tra arte e società politica. Nella sua opera sulla "Storia sociale dell'arte" in quattro volumi, egli esamina il rapporto tra tendenze artistiche e società politica di riferimento attraverso un excursus storico che va dall'età classica fino all'età moderna. Il rapporto tra opera e società viene analizzato da Arnold Hauser e da Pierre Bourdieu seguendo due metodi differenti. Hauser suggerisce una divisione schematica dei pubblici, superata da Bourdieu attraverso una "filosofia posizionale"¹⁸ che riconnetta in maniera dinamica preferenze politiche, artistiche, di consumo, di ogni uomo a seconda del suo habitus, ovvero la posizione che ognuno ricopre nello spettro sociale.

Continuando a parlare di arte e società, in questa ricerca, inoltre, sono stati esaminati due periodi storici particolari, attraverso la lettura dei volumi di critica dell'arte contemporanea di Renato Barilli: il secondo dopoguerra e l'età della crisi dei

¹⁸ Questa definizione è presa da una intervista sulla "violenza simbolica" reperibile sul sito <http://www.emsf.rai.it/scripts/interviste.asp?d=388> [Consultato il 31/01/2019].

nuovi imperi. Il secondo dopoguerra, dal punto di vista storico artistico, si contraddistingue per il rifiuto del reale e delle forme: esso è il momento del più estremo abbandono dell'accademismo formalista nelle arti visive.

I lavori concettuali di Fontana, la deflagrazione cromatica di Pollock, l'intimismo doloroso di Mark Rothko sono solo alcuni esempi di un'arte che reagisce al dramma della storia stringendosi nel concetto, nell'emozione dell'arte, nel sé. Al secondo dopoguerra segue il boom economico, contraddistinto dall'allargamento del consumismo e dei marchi industriali multinazionali; il velocizzarsi estremo dell'esistenza, le crisi cicliche del sistema economico, il continuo terrore di una improvvisa guerra atomica, l'ingrandimento della forbice nella distribuzione del reddito a livello sia nazionale che internazionale - in poche parole la società post industriale in tutte le sue manifestazioni - sono il nuovo campo d'azione dell'arte, che lascia da parte l'informale per tornare alle forme conosciute, non più piene di grazia ed armonia, bensì deformi, sconcertanti, orribili o più semplicemente ossessive, ripetute, disumanizzate. Dall'intimità quasi anarchica dell'informale si passa poi alla pop art, epoca di una critica ossessivo-compulsiva alle forme del capitalismo, fino ad arrivare all'arte liquida di Pipilotti Rist la quale ripresenta con dolcezza e risolutezza la necessità della questione ambientale nel dibattito artistico, e di conseguenza politico, al fine di stimolare i decision makers a lavorare sul tema. L'artista d'avanguardia è quindi, seguendo la definizione di McLuhan (2008: 220), "sempre impegnato a scrivere una minuziosa storia del futuro perché è la sola persona consapevole della natura del presente": egli si fa quindi interprete del mutamento della società politica nella quale opera attraverso la sua visione rivoluzionaria.

2.2. IL MERCATO DELL'ARTE

La valutazione di un grande esperto o di una famosa casa d'aste, a volte, è in grado di elevare incredibilmente il valore commerciale di un oggetto anche di mille volte. Così un bel mobile, un dipinto o una scultura possono costare da 1.000 a 1.000.000 euro. Queste quotazioni impressionanti sul mercato internazionale stanno aumentando.

Ciò sarebbe credibile se l'expertise fosse fondata su dati comprensibili e verificabili. Invece non sempre è così. In passato gli esperti di pittura si limitavano a considerare la superficie dei dipinti alla luce del sole. Questo modo così banale di valutare era comunque sufficiente in quanto si riferiva soltanto all'aspetto artistico. Oggi il modo di giudicare è rimasto uguale, focalizzandosi però quasi esclusivamente sulla firma e dimenticando le peculiarità espressive e la qualità della pittura. Il fatto che, oggi come in futuro, sia spesso difficilissimo riconoscere con certezza il riconoscimento ad un autore, fa riflettere che l'attuale quotazione dell'arte vada a tutto vantaggio del mercato. I compratori potranno invece sopportare una quasi totale perdita del loro investimento, se vi sarà un ritorno ai gusti ed ai giudizi tradizionali da parte degli amici dell'arte.

L'applicabilità dei metodi scientifici di ricognizione per i dipinti antichi si estende ora ad opere realizzate fino al 1920 circa. Nell'ultimo decennio si è assistito a un vero e proprio cambiamento del commercio delle opere d'arte. La struttura del mercato dell'arte contemporanea è mutata, soprattutto in seguito alla competizione

generata dalle oltre 154 fiere che si tengono ogni anno in tutto il mondo e all'importanza degli investitori e dei fondi di investimento nel ramo dell'arte.

Nonostante internet, esiste sempre uno spazio per quegli artisti che sono particolarmente legati a un gusto e a una memoria locale e che hanno mercato principalmente all'interno del proprio contesto culturale; come è il caso del nostro artista Marra.

2.3. LA STORIA DEL MERCATO DELL'ARTE

In una società post-industriale, come quella in cui abitiamo, dove non sussistono più tabù o superstizioni ideologiche causa di rimozioni e censure, è possibile iniziare un dibattito e fare un'analisi lucida di un fenomeno quale quello del mercato dell'arte.

Del resto l'arte contemporanea vive in un sistema flessibile di funzioni, corrispettive ad altrettanti ruoli, giocati dall'opera, dalla critica, dal pubblico e dal mercato appunto. Nel periodo medioevale l'artista viveva preservato dalla struttura corporativa delle arti e mestieri, in cui la produzione artistica era equiparata ad altre attività meno culturali, in quanto si metteva l'accento primariamente sull'aspetto della produzione materiale ed artigianale dell'opera.

La committenza iniziava in prevalenza dalla Chiesa o dal Comune e non esisteva ancora l'idea del collezionismo, della tesaurizzazione dell'opera d'arte. Nell'età rinascimentale, verso la fine del Quattrocento, l'artista si affrancava dalle corporazioni,

si evolveva socialmente rispetto al ceto artigianale entro cui era stato posto precedentemente e dichiarava il privilegio di una nuova identità, quale produttore di un manufatto particolare e prezioso, legato alla fantasia ed all'ideazione.

Questa emancipazione assegnava all'artista un nuovo tipo di committenza, quella volubile del Principe, da cui iniziava a dipendere interamente la sua vita. Il Principe, emulato anche dalla corte e dalla nobiltà in generale, immagazzinava le opere per la sua quadreria privata, acquistandole dall'artista anche prima che questi le conseguisse, anzi individuando qualche volta i requisiti indispensabili affinché esse venissero accettate. In entrambi i casi, nel Medioevo e nel Risorgimento, la committenza era ben determinata ed esisteva un rapporto interpersonale tra l'artista ed il destinatario dell'opera.

Spesso l'artista si spingeva nella sua produzione proprio sulla conoscenza politica e psicologica del suo mecenate, per meglio appagare le sue esigenze. Questo non significava un totale asservimento dell'opera, semmai correlazione ideale tra le parti. Se restano robuste e stabili le istanze filosofiche e religiose dell'opera, è sul linguaggio che l'artista comunica la sua cifra personale che lo contraddistingue dagli altri. In ogni caso la corte, la curia, il convento piccolo o grande, erano il teatro di distribuzione della committenza per l'artista che spesso vagava da una città all'altra, da una nazione all'altra, per cercare la possibilità di sopravvivenza economica o di compenso vero e proprio per il suo lavoro. L'interlocutore comunque è sempre ben precisato già da lontano, in quanto possessore del potere ed elargitore di fortuna e di protezione per l'artista.

Dunque il rapporto tra l'artista dell'opera ed il suo consumatore è assolutamente diretto e senza altri intermediari. Il capriccio del Principe e la fantasia dell'artista trovano una simmetria che permette talvolta anche il riconoscimento morale e culturale tra le due parti.

Difficilmente l'opera nasce prima della committenza, della destinazione e dell'ambiente entro cui si situa. L'opera d'arte è la corrispondenza di una insieme di fattori che determinano le sue condizioni di realizzazione. Con l'avvento della civiltà industriale, il sistema dell'arte è andato attribuendosi, per quanto riguarda la sua organizzazione, una progressiva ed inesorabile specializzazione, conseguente anche alla divisione del lavoro.

Da qui l'emergere di un'attività qualificata come quella della critica d'arte, ed anche l'affermarsi di una ripartizione dell'opera non più affidata al rapporto diretto tra produttore e consumatore.

La compravendita di oggetti è sempre stata alla base di una qualsiasi forma di commercio e l'arte non fa eccezione. Facendo un balzo temporale in avanti di più di cento cinquant'anni, veniamo così catapultati nell'Ottocento, secolo delle grandi rivoluzioni sociali ma anche culturali. Nel 1863 si tenne la prime edizioni del Salon des Réfusés, promosso da Napoleone III per poter accogliere tutti quegli artisti che erano stati, per l'appunto, rifiutati dall'Accademia per il Salon des Artistes.

Fu quella, è evidente, la prima occasione per rompere con la tradizione e con un'Accademia che, da sempre, statuiva il bello e il cattivo tempo per gli artisti che, da

questo momento, realizzarono le basi per rendersi indipendenti da quel rigido sistema istituzionale in cui la consacrazione di un qualsiasi artista avveniva prima attraverso le accademie e solo in un secondo momento sul mercato, senza che l'aspetto economico andasse a incidere sul valore dell'opera stessa.

Dagli anni Settanta dell'Ottocento si assiste, invece, ad una rottura radicale con il passato, anche grazie a figure di imprenditori che andranno a prefigurare quello che sarà il modello del mercante d'arte contemporaneo. In primo luogo Paul Durand-Ruel (1831-1921) che, con la sua attività, ha letteralmente ridefinito il ruolo del mercante.

Nasce così il mercato moderno dell'arte che nell'Ottocento trova, particolarmente in Francia, alcuni esempi specifici. Da questo momento l'artista crea nel chiuso del suo atelier, rincorrendo la sua ispirazione prevalentemente, senza conoscere i destinatari della sua opera, sa anche i connotati sociali e di gusto, ma non l'identità personale. Adesso un mercato impersonale ed oggettivo si addossa di attirare il pubblico e dunque i possibili acquirenti. Naturalmente questo ha implicato una elevazione di rischio da parte del mercato che non funziona certamente solo da deposito del gusto corrente, ma comincia anche a spronarlo.

Ambroise Vollard acquista Cézanne e non Boldini e dunque concretizza attraverso un gesto economico anche uno critico e culturale: individua in Cézanne il portatore di una rivoluzione linguistica nell'arte moderna. Naturalmente questo non significa amore astratto per l'arte, bensì capacità di combinare imprenditoria ad intuito personale, decisione di scelta ed investimento.

Ciò implica istintivamente anche crescita del valore economico dell'opera che si carica, oltre le sue caratterizzanti qualità artistiche, di un valore aggiunto individuato dalla scelta del mercato che l'ha acquistata. Nel Novecento le avanguardie storiche hanno messo a dura prova il mercato dell'arte, mediante la sperimentazione di nuove tecniche e materiali ed anche di un nuovo rapporto col pubblico.

Il mercato ha avuto la elasticità di adattare il proprio circuito alle novità dell'arte, favorendo spazi espositivi privati, capaci di richiamare un pubblico incuriosito di ricchi borghesi, pronti ad accogliere i linguaggi di una nuova arte che significa anche un nuovo modo di vedere il mondo.

Daniel-Henry Kahnweiler prende nella sua galleria parigina artisti come Picasso, Braque, Derain, Gris, Vlaminck, Mirò, Léger. Porta dunque nel gusto corrente della società i risultati, resi oggettivi dalle opere, di una profonda rivoluzione culturale che modifica ovviamente anche l'idea del collezionismo, non più luogo feticistico di riaffermazione dei valori riconosciuti ma semmai luogo sperimentale di una nuova identità culturale ed antropologica: status-symbol. Proprio per questo, oltre che per un naturale livello di perfezionamento, il mercato incomincia sempre più a dare circolazione soltanto ad alcuni artisti, secondo scelte precise.

La stravaganza è costituita dall'intreccio tra la generosa utopia delle avanguardie storiche, quella di voler alterare il mondo, e la dinamicità di un mercato dell'arte, collegato necessariamente alla trovata privata e dunque all'economia di profitto che implica la regola di valutare l'opera come un prodotto di cui va incoraggiato il valore, attraverso un apparato capace di aumentare l'informazione intorno ad essa ed

eventualmente anche l'alone mitico che la accerchia. Ed il denaro è il termine di confronto che ne decide l'identità di valore.

La galleria rappresenta la cornice che fa da collegamento tra la solitudine dell'opera tutta ritagliata dall'immaginario dell'artista ed il corpo sociale. Anche Marra inizialmente si fa conoscere nel contesto della galleria. L'artista non distingue un interlocutore favorito e precisato della sua opera, semmai riconosce il mediatore del suo rapporto mondano nel mercante, il quale si fa falsamente garante nei riguardi dell'artista e del collezionista.

Il mercato attua una circolazione incoraggiata del prodotto artistico che raggiunge il pubblico ed il collezionista in maniera ingrandita, quanto a statuto e presenza mitica. Il circuito è un circolo, una struttura circolare entro cui si muovono forze culturali, mondane, economiche e più generalmente sociali che formano un'opinione pubblica, capace cioè di imporsi come opinione di tutto il corpo sociale. La formazione di tale opinione trova naturalmente nell'opera il suo momento strategico, ma richiede di un suo momento tattico che può essere riconosciuto da una teoria critica, da un manifesto teorico oppure da una intuizione di un singolo mercante che intuisce la possibilità di lavorare primariamente su un gruppo di artisti o su di una corrente.

Al primo caso aderiscono quasi tutti i movimenti delle avanguardie storiche (futurismo, espressionismo, dadaismo, surrealismo), ed alcuni movimenti e tendenze del secondo dopoguerra (informale, transavanguardia); aderiscono al secondo caso altri movimenti delle avanguardie storiche (metafisica, cubismo) e tendenze sviluppatesi

dagli anni Cinquanta in avanti (action-painting, new-data, pop-art, fino alla conceptual-art).

Comunque fondamentale è l'intreccio tra informazione culturale, causata dalla critica d'arte, e circolazione dell'opera, prodotta dal mercato.

Tale intreccio, che nasce dalla messa in pratica di ottiche necessariamente parziali e dunque soggettive, costruisce la possibilità di guardare all'opera come il frutto di una scelta oggettiva concepibile come unica e necessaria.

Anche quando il momento tattico non è lo stesso, il risultato invece resta il medesimo: la comunicazione privilegiata della nascita di un movimento, di un artista o di un'epoca, la sottrazione dal buio di una produzione indistinta e l'illuminazione di uno spazio di attenzione, accecato da una luce tutta d'oro. Dall'espressionismo alla transavanguardia il momento tattico della cultura ha avuto una sua precedenza rispetto a quello della diffusione mercantile: ci troviamo di fronte a movimenti che hanno il loro inizio prevalentemente in Europa, dove l'intromissione della critica generalmente ha trovato e trova una sua necessità in un tessuto culturale con alle spalle grandi tradizioni filosofiche ed ideologiche.

All'opposto, dall'action-painting in avanti (fino alla conceptual-art), siamo di fronte ad una attività artistica che rivela nel sistema produttivo americano il suo teatro di diffusione.

Il sistema americano dell'arte agisce all'interno di un alveo produttivo estremamente specializzato e pragmatico, in cui l'economia diventa il parametro anche morale di qualsiasi azione. Il mercante è colui che rischia il proprio denaro, e dunque ha il diritto di fare le sue scelte direttamente, senza alcuna intercessione o garanzia critica, la quale interviene semmai successivamente come giudizio sulla qualità del prodotto esposto.

L'internazionalizzazione del mercato dell'arte ha generato un'osmosi tra contesto europeo ed americano, restituendo all'opera una circolazione aperta e diffusa che diviene anche un'abitudine di affermare una sua immagine di universale qualità. Oggi il mercato dell'arte tende ad assegnare un valore universale all'opera, dando come sua garanzia l'approvazione in ogni contesto, anche al di fuori da quello nazionale entro cui l'opera è nata. In tal modo accresce la certezza della sua interna qualità, capace di conformare gusti differenti di differenti contesti.

2.4. L'EVOLUZIONE DEL MERCATO DELL'ARTE

Sappiamo che a Parigi per il mondo dell'arte c'è stato lo smantellamento delle tradizioni, ma è a New York, che a partire dal 1913, nascerà e poi si svilupperà il mercato dell'arte e non solo, dopo una battuta d'arresto nel 1929 causato dalla crisi, successivamente, specie con gli inizi degli anni Quaranta, germoglierà quel mercato dell'arte che avrà tutte le caratteristiche del mercato moderno.

La Grande Mela diventa il centro importante di questa evoluzione in campo economico ed artistico: l'arte diviene un investimento solido e stabile, un bene di rifugio in cui collocare liquidità. È questa l'ottica dell'epoca: l'arte è un bene di cui impadronirsi più per le sue particolarità finanziarie che artistiche. Questo, almeno, per quanto riguarda l'America.

Nel corso della sua storia appare evidente che espansione e sopravvivenza del mercato artistico siano assolutamente legati all'economia mondiale. Non a caso, quello dell'arte, è un genere di commercio che ha sempre risentito delle crisi finanziarie globali, come accaduto negli anni Novanta.

Subito dopo il boom del decennio precedente, in parte fissato dalle liquidità introdotte dai giapponesi, che cominciarono ad interessarsi all'ambito artistico, si ebbe un generale cedimento seguito da una risalita lenta che ha visto, anche a partire dal 2000, una decentralizzazione della propria attività dall'America all'Europa, tenendo sempre sott'occhio il crescente, e sempre più rilevante, mercato asiatico, fino al nuovo collasso del 2001 a seguito dell'attacco alle Torri Gemelle.

Quella dell'arte, però, ha dimostrato sempre di essere un'economia in grado di risollevarsi, con una flessibilità e velocità insolita per qualsiasi altro tipo di commercio; la storia del mercato dell'arte ha visto un nuovo fondamentale punto d'approdo nel 2007, anno in cui le acquisizioni di opere d'arte contemporanea hanno sorpassato quelle del periodo impressionista, tradizionale caposaldo del mercato internazionale.

Arte e finanza sono sempre andate di pari passo sin dalle origini di questo mercato, e non poteva essere differente anche in occasione dell'ultima crisi economica che ha ferito, indistintamente, tutte le nazioni del globo e che ha visto il suo inizio il 15 settembre 2008 a New York con il crollo della Lehman Brothers. Avvenimento che ha originato una diffidenza generale nell'economia che si è percorso nuovamente sull'andamento del mercato dell'arte nel 2009 portando al più alto tasso d'invenduto di sempre nelle aste di arte contemporanea. Ma, come già in passato, anche stavolta questo commercio ha saputo rialzarsi.

Nel 2012, infatti, sono stati sorpassati i risultati, allora valutati straordinari, del 2007 per riprendere a crescere fino ad oggi, per renderci conto di cosa sia oggi mercato dell'arte, basti considerare che solo osservando gli introiti provenienti dalle due massime case d'asta – Christie's e Sotheby's – si parla di un indotto di oltre 2 miliardi di dollari con Christie's che il 4 novembre 2014 ha battuto una statua di Alberto Giacometti per 101 milioni di dollari al gestore di hedge fund Steve Cohen. Mai, dal 2008 ad oggi, durante questi anni di crisi economica, l'arte contemporanea ha avuto tanto successo e seguaci. Aste, fiere e musei proseguono ad attrarre compratori, collezionisti e visitatori appassionati. I codici della contemporaneità riescono a muovere interesse e denaro oltre ogni aspettativa.

2.5. MERCATO E MUSEO

La valutazione sul presente mercato dell'arte moderna e contemporanea può iniziare dalla considerazione del rapporto tra storia dell'arte e storia del mercato

dell'arte, che è considerevolmente cambiato soprattutto negli ultimi dieci anni. Abitualmente i due ambiti hanno sempre avuto andamenti paralleli, pur presentando talvolta punti di tangenza.

La dedicazione di un artista avveniva prima a opera del museo o della critica d'arte e, successivamente, del mercato; quest'ultimo, di fatto, si trovava ad approvare le scelte sugli artisti compiute 'fuori' di esso. Così è successo per alcuni grandi nomi dei movimenti artistici storici italiani basti pensare, per esempio, all'Arte povera.

La consacrazione commerciale di un artista quindi succedeva – e in parte succede tuttora – prima a livello istituzionale o, meglio, grazie allo storico dell'arte o del critico, e poi da parte degli operatori commerciali e dei collezionisti che, operando sul prezzo di ciascuna opera, non ricadevano sul riconoscimento del valore artistico intrinseco dell'opera stessa o del suo autore, ma solo sul valore d'acquisto.

Oggi si assiste ad una trasformazione di tendenza che è possibile definire epocale: le interrelazioni tra storia dell'arte e mercato dell'arte sono fortissime, e quasi sempre è il mercato a influenzare il mondo istituzionale o le valutazioni dello storico dell'arte; non esiste artista contemporaneo, riconosciuto come tale, che non sia stato prima consacrato dal mercato e dai collezionisti nel momento in cui decidono se acquistare o meno, e a quali prezzi, le sue opere. Divenuto l'artista un 'fatto' di mercato sufficientemente forte o rilevante, che in genere significa internazionalmente affermato, raggiunge il riconoscimento del suo valore da parte del museo.

Facciamo un esempio con l'artista Alberto Burri (1915-1995) il quale è stato consacrato prima da perspicaci storici dell'arte e da alcune audaci soprintendenze

statali, e solo dopo si è imposto nella storia del mercato dell'arte (anche se va puntualizzato che si deve considerare le aggiudicazioni degli ultimi cinque anni per poter raffrontare prezzi importanti o all'altezza di artisti altrettanto riconosciuti a livello internazionale e musealizzati), oggi artisti come Jeff Koons, Maurizio Cattelan o Damien Hirst sono totalmente nati 'nel' mercato, stimati dalle aste e dalle esposizioni delle loro opere nelle fiere-mercato mondiali, e successivamente, anche, dalla storia dell'arte con esposizioni presso i musei.

La nuova realtà del mondo dell'arte, come già sottolineato, mostra il seguente scenario: non vi è artista che entri nella storia dell'arte senza prima aver avuto uno o più passaggi nella storia del mercato dell'arte.

La recente dimostrazione di questa nuova realtà, almeno per quanto riguarda gli artisti italiani, si è avuta alla Biennale di Venezia del 2007, dove il padiglione italiano che, nell'ambito di un'esposizione internazionale d'arte, ha il compito istituzionale di rappresentare a livello mondiale i nostri migliori 'nomi', era in parte dedicato a un artista come Francesco Vezzoli nato nel 1971, già affermato sul mercato nazionale e internazionale.

Può essere interessante evidenziare che questo nuovo rapporto museo-mercato è declinato con modalità diverse all'estero rispetto a quanto accade nel nostro Paese. Un esempio in tal senso è rappresentato dalla Young British school, tra cui si distingue Hirst (nato nel 1965), o dalla London school, tra cui eccelle Lucien Freud (nato nel 1922).

In questi casi si è assistito ad un profondo dialogo tra istituzioni/Stato, mercato/case d'asta e collezionisti. Per la sinergia efficace e lungimirante tra il museo, dove accade la consacrazione istituzionale di un artista, la casa d'asta, dove negli ultimi anni si sono avute le più alte aggiudicazioni degli stessi, e il collezionista, anello fondamentale di collegamento del sistema, si è attivato un sistema virtuoso, che ha portato alla valorizzazione nazionale e non solo di questi artisti, i quali – benché riproducano temi, stili e problematiche distinti – sono stati sorretti a tal punto da essere attualmente tra i più apprezzati e ricercati.

Questo meccanismo di condivisione sinergica degli sforzi, indirizzata alla propositiva valorizzazione sistemica degli artisti, si è verificato all'estero anche per autori già storicizzati come, per es., gli statunitensi Cy (Edwin Parker) Twombly (1928) e Mark Rothko (1903-1970) o l'inglese Francis Bacon (1909-1992), le cui esposizioni di livello internazionale in diversi musei del mondo vengono organizzate parallelamente alla vendita delle loro opere presso le più stimate case d'asta del mondo.

In Italia si assiste assai meno a un tale rapporto sinergico tra i diversi rappresentanti del mondo dell'arte: è questa forse una delle principali cause per cui gli artisti italiani partono sfavoriti rispetto a quelli stranieri, in termini di riconoscimento pubblico e di prezzo. Un pregevole passo avanti è stato compiuto, nell'ultimo decennio, da alcune iniziative di tipo commerciale: le fiere-mercato nazionali e internazionali, contraddistinte da una forte presenza di artisti italiani anche all'estero; e le aste esclusivamente dedicate all'arte italiana. Ancora una volta viene avvalorato il fatto che, negli ultimi anni, la massima parte dei mutamenti o delle innovazioni nel mondo

dell'arte sono partiti dal mercato dell'arte per poi essere convalidati o migliorati, a diversi livelli, sul piano istituzionale della storia dell'arte.

2.6. MERCATO PUBBLICO E PRIVATO, PRIMARIO E SECONDARIO

Solitamente quando si parla del mercato dell'arte in campo pubblico che privato, si dà una catalogazione primaria o secondaria. Il mercato pubblico fa riferimento alle vendite appunto pubbliche, ossia quelle delle aste, realmente dirette a livello nazionale e internazionale da soggetti strutturalmente qualificati per questo tipo di attività di intermediazione commerciale.

Genericamente sono vendite aperte ad un numero indistinto e indefinibile di potenziali acquirenti, che trova per le credenziali finanziarie una selezione, le aste rappresentano l'unico sistema in cui il libero incontro della domanda e dell'offerta decide il prezzo delle opere. Sono una sorte di 'borsino' dell'arte le aste, rappresentano tuttora, un sistema di rilevamento obiettivo del livello dei prezzi. È il presupposto per cui il prezzo d'asta di un'opera diviene un efficace criterio di quotazione per opere analoghe, un imbattibile misura di confronto, un rilevatore oggettivo dell'andamento reale del mercato.

Il mercato privato, invece è quello formato dalla compravendita di opere e oggetti d'arte che succede tra due soggetti privati o tramite l'intermediazione di un terzo. Si tratta di una vendita distinta sempre dalla bipolarità dell'incontro fra domanda e offerta e contraddistinta dalla riservatezza, elemento essenziale in questo tipo di

intermediazioni. Si tratta di una vera e propria negoziazione perché il prezzo finale è generalmente la conseguenza o il termine d'incontro a cui si giunge dopo una preventiva proposta dell'offerente, alla quale a sua volta corrisponde una controproposta dell'acquirente. Questo tipo di prezzo è per sua natura non controllabile, come tale non ufficiale, dunque non può essere preso come parametro di paragone o misura dei prezzi in generale.

Con un'equazione potremmo dire che il pubblico sta al privato come il prezzo d'asta sta al prezzo dato dalle trattative private. Come il mercato di borsa, anche quello dell'arte si contraddistingue in primario e secondario: il primario è quello in cui lo scambio di opere d'arte capita tra il produttore-artista e il primo acquirente, in genere il gallerista e il collezionista o committente; il secondario è quello avente per oggetto le seguenti transazioni dello stesso bene che, dal primo acquirente, passa ai successivi proprietari attraverso una serie di andirivieni mediante vendite pubbliche o private.

Recentemente le proprietà dei prezzi attinenti ai mercati primario e secondario implicavano che il prezzo fissato dal primo avesse le tipicità del mercato privato, cioè fosse essenzialmente fissato sulla base di uno scambio di proposte tra privati, il produttore-artista e il primo acquirente. Il prezzo era riservato, non pubblico, e normalmente subordinato dalla fama dell'artista, per cui le opere di un artista poco noto costavano meno, almeno nella prima intermediazione, soprattutto quando il committente era il gallerista, il quale in genere ne comprava una gran quantità. Se quest'ultimo aveva già un nome commerciale riconosciuto e considerato, il prezzo, anche nell'ipotesi che ad acquistare fosse il gallerista, diventava via via più alto. In entrambi i casi, la particolarità del mercato primario, ovvero dei suoi prezzi, era quella di allontanarsi

completamente dal mercato pubblico delle aste; dall'altra parte, il mercato secondario, per lo meno quello legato alle vendite all'asta, era sempre caratterizzato da prezzi pubblici, confrontabili e misurabili. Il fatto rivoluzionario che caratterizza invece le transazioni più recenti è dato dall'assottigliamento del confine tra mercato primario e secondario: un caso sintomatico si è verificato nel settembre del 2008, quando un artista di fama mondiale ha venduto personalmente e direttamente all'incanto le proprie opere presso una casa d'asta internazionale.

Per la prima volta si è assistito a una sovrapposizione sia del mercato primario con il secondario sia tra il ruolo dell'artista e quello del gallerista o del venditore-collezionista, determinando riflessi inevitabili anche sulla istituzione dei prezzi e sulla natura degli stessi, levati alla riservatezza del circuito privato del mercato primario per essere immediatamente ed oggettivamente pubblici.

Il mercato dell'arte converge dunque in larga misura con quello delle aste, l'unico, come s'è detto, in grado di offrire valori pubblici e obiettivi, misurabili e verificabili. Poiché i maggiori e più importanti aumenti, in termini sia di fatturato sia di quantità di intermediazioni, negli ultimi anni sono stati annotati proprio dal mercato delle aste, si può dire che esso è radicalmente mutato e fortemente cresciuto.

Il 2000 è stato un anno di significativa rilevanza per le case d'asta. New York è stata la sede principale di questo tipo di mercato, al secondo posto si è posta Londra, mentre Hong Kong si è differenziata dalla maggiore crescita in termini percentuali. Solo pochi anni dopo, per la prima volta, si è individuato un importante cambio di direzione dell'inclinazione, che si è andata rafforzando negli anni successivi.

L'Asia ha fissato la sua posizione sul mercato, si è assistito a un affiancamento, dovuto alla crescente globalizzazione del mercato, dell'Europa agli Stati Uniti; i compratori quindi sono sempre più internazionali e disposti ad acquistare in qualsiasi parte del mondo. Inoltre, sono apparsi nuovi capitali liquidi provenienti dalle economie emergenti che, geograficamente e culturalmente, sono pronte ad avvertire l'Europa, e in particolare Londra, come un solido mercato internazionale diverso e aggiuntivo a quello di New York.

Nel 2004 si è assistito ad una diminuzione, da una parte, controllata ma continua delle vendite negli Stati Uniti, dall'altra, un lento ma persistente aumento di quelle in Europa e un rapido aumento in Asia. Questi dati sono importantissimi per tratteggiare il processo che, se non si colloca come vera e propria delocalizzazione delle vendite, dagli Stati Uniti verso altri continenti, certamente contraddistingue un netto ingrandimento della geografia delle intermediazioni più importanti, e caratterizza un nuovo tipo di cliente, molto più internazionale e 'globalizzato' rispetto al passato.

L'arte moderna e quella contemporanea hanno catalogato la maggior parte delle compravendite diventando comparti trascinanti all'interno di tutto il mercato dell'arte; in particolare nell'arte contemporanea è scoppiato l'interesse per la pittura cinese. La ragione per cui questi due comparti sono maggiormente in crescita è, prevedibilmente, legato alle culture di Paesi, quali Cina e Russia, le cui corrispondenti economie vanno consolidandosi.

Il punto centrale del mercato dell'arte ha proseguito a spostarsi lentamente verso l'Europa: stimolanti sono stati i dipinti moderni e contemporanei. Con tali caratteristiche, il mercato è definitivamente diventato internazionale, fortemente connotato dal contributo di culture ed economie di Paesi come la Cina, l'India, la Russia e gli Emirati Arabi.

Nel 2007, le compravendite di opere d'arte contemporanea hanno superato quelle del periodo impressionista, tradizionale caposaldo del mercato internazionale. Ciò si deve essenzialmente a certe caratteristiche del bene intermediato: mentre i dipinti antichi o le opere impressioniste fruibili sono numericamente sempre meno, poiché i migliori sono ormai all'interno dei musei o di proprietà di istituzioni o collezioni private, le opere contemporanee invece sono, per loro stessa natura, indeterminate nel numero, in quanto di continuo oggetto di nuova produzione.

Mentre il fattore generazionale condiziona in minor misura, se è vero che l'età media di chi ha opere antiche e/o impressioniste è molto avanzata, per cui si riduce sempre più il numero di persone che le comprano o le vendono, è ugualmente vero che l'età media dell'acquirente/venditore di opere o di oggetti d'arte è comunque compresa tra i cinquanta e i settanta anni, con interessanti picchi rappresentati da collezionisti attivi oltre la soglia dei settanta e a volte degli ottanta anni.

Dovuto essenzialmente al fatto che le opere d'arte sono un bene di lusso, è inevitabile che i fruitori siano persone abbienti con una stabile posizione finanziaria, cosa che genericamente si riscontra dopo una certa età. E' interessante notare come, proprio

per la limitatezza delle opere disponibili, le scelte dei collezionisti si siano spostate verso le opere contemporanee, facendo crescere in maniera esponenziale il loro valore.

Un fenomeno nuovo del mercato dell'arte contemporanea è stato il forte imporsi dell'arte contemporanea asiatica, a prova che la maggior parte dei nuovi fermenti vengono attualmente da quella parte del mondo. Se prendessimo in considerazione gli artisti cinesi e giapponesi le cui opere sono state vendute all'asta a Londra e a New York fra il 2000 e il 2007, si nota che si tratta di un centinaio di protagonisti, nati in massima parte tra gli anni Sessanta e Settanta, facilmente riconoscibili in artisti 'emergenti', spuntati vale a dire sul mercato già nel 2004 ma presenti in maniera fissa e ininterrotta dal 2006, e artisti 'storici', vale a dire già presenti a partire dal 2000 ma, in taluni casi, anche da prima.

Il dato più evidente è che proprio dal 2006 la presenza dei cinesi e giapponesi si è raddoppiata, cioè in circa due anni sono apparsi sulla scena un numero di artisti 'emergenti' praticamente uguale a quello degli 'storici'. Simili valutazioni sono validi per quanto concerne le stime che, nel giro di poche aste, sono salite fino a giungere rapidamente aggiudicazioni di gran lunga superiori rispetto a quelle di partenza. Si sottolinea, così, la presenza di fenomeni altamente speculativi in quest'area, tipici dei mercati emergenti caratterizzati da una maggiore volatilità dei prezzi e da una maggiore penetrabilità ai fenomeni speculativi.

Il continente asiatico è all'attenzione del mondo dell'arte non solo per ciò che avviene nel lontano Oriente, ma anche nel Medio Oriente, in particolare negli Emirati Arabi. Dall'osservazione dei risultati relativi al mercato dell'arte moderna e

contemporanea a Dubai, per esempio, compaiono alcuni dati interessanti per tracciare gli orizzonti attuali. I risultati, in termini di percentuali di vendita, sono stati altissimi, a prova del fatto che l'estensione geografica del mercato, con la nascita di nuove sedi proprio in Medio Oriente, coincideva a una esigenza reale; si tratta di un mercato redditizio, saldo nei risultati come nelle percentuali di partecipanti, oltre a essere internazionale ed espressione di un'economia complessiva, con compratori da ogni parte del mondo.

2.7. MINO MARRA E IL MERCATO DELL'ARTE

Dopo questa introduzione generale ma spero chiara, mi addentro per spiegare invece quale sia stato il rapporto di Mino Marra con il mercato dell'arte. Un rapporto ben diverso, il suo lavoro, la sua metodologia di lavoro sfugge alle leggi del mercato. Marra non ha mai voluto forzare, si è sempre attenuto a fare unicamente l'artista e non l'imprenditore di sé stesso, differentemente dalle scelte di altri suoi colleghi e amici. Marra è un pittore moderno e molto contemporaneo vicino alla realtà, ma estremamente tradizionale o più strettamente simile all'artista per antonomasia. Marra dà valore alla sua arte, al suo lavoro, allo sforzo e al piacere con cui realizza le sue opere, tutto il resto è lasciato al caso, non sforza a far riconoscere la sua grandezza di artista.

Nonostante oggi sia diverso il ruolo dell'artista, un'artista che sempre più affianca alla capacità creativa e all'originalità, competenze di tipo manageriale, legate a una esatta gestione economica e promozionale delle proprie opere, la sua attenzione è dunque molto orientata ai fatti di mercato o alla cura della propria esposizione

mediatica. La vendita all'asta delle proprie opere da parte di un artista, cioè il passaggio dal 'produttore' al 'fruitore finale', è stato un fatto epocale che ha disegnato un assottigliamento dei limiti tra le suddette classificazioni; per la prima volta il mercato privato primario si è modificato in mercato pubblico secondario.

L'artista di oggi prova ad essere anche imprenditore di sé stesso e dei suoi prodotti culturali, salta i passaggi intermedi rappresentati dalla galleria o dal primo acquirente; l'asta viene dichiarata come il sistema di vendita più accreditabile perché pubblica; e, infine, al collezionista finale è ammesso un potere enorme, laddove in precedenza il suo raggio operativo di scelta appariva sempre influenzato da una serie di passaggi intermedi curati dal gallerista, dal consulente-consigliere e così via.

Tali figure, come scrivevo nei paragrafi precedenti non sono scomparse, al contrario continuano a operare, ma non sono più intese come strettamente necessarie. La maggiore consapevolezza del collezionista si deve naturalmente agli effetti della globalizzazione dell'informativa di mercato, per la quale chi compra arte è sempre più una persona attenta, preparata, in grado di comparare i prezzi e capire le differenze qualitative tra le opere.

Marra inizialmente si affida a galleristi come Galleria'38, Galleria della Torre di Bergamo, Galleria del Delfino di Rovereto e tante altre. Ma il ruolo del gallerista rispetto agli inizi della sua carriera artistica è cambiato, da promotore culturale, si è sempre più trasformato in imprenditore. In realtà ci sono due grandi tipologie di galleristi: quelli che si occupano di promozione culturale e della ricerca di nuovi artisti, e quelli che operano solo con artisti i cui lavori sono già storicizzati dal mercato.

In termini economici, l'attività del mercante-imprenditore è l'unica che dovrebbe assicurare sempre l'immediatezza dell'intermediazione. Ciò indica che, laddove l'offerta di un'opera d'arte non incroci una domanda coerente in grado di accontentarla, cioè laddove non sussistano sul mercato le condizioni perché domanda e offerta si incrocino nel prezzo concordato, la presenza del gallerista, cioè di un imprenditore dotato di liquidità e di un magazzino, dovrebbe assicurare che comunque l'intermediazione avvenga.

Il gallerista tenterà di comprare a un prezzo inferiore rispetto a quello richiesto dall'offerente nel tentativo di vendere, successivamente, a un prezzo superiore. Qualsiasi sfasatura temporale o alterazione tra il prezzo di vendita e quello di acquisto dovrebbe conseguire la sua ragion d'essere nel margine di convenienza del mercante, sempre disposto a comprare e sostenere l'andamento generale delle intermediazioni.

Marra con il tempo non si affida più ai galleristi, sarà perché il mercato dell'arte non è un terreno semplice, ci sono bravi galleristi che lavorano in modo professionale, in buona parte grazie al loro apporto che i giovani artisti trovano il loro spazio sul mercato, ma c'è il lato negativo che i nuovi galleristi ricordano costantemente quanto la loro galleria sia importante e di come di fatto, facciano un enorme favore a considerare l'artista.

La società è cambiata il fine ultimo è solo ed esclusivamente il forte guadagno, vogliono condizionare le scelte future dell'artista, cosa che Marra non accetta e costantemente non si lascia condizionare. Nella sua arte c'è meditazione, riflessione e

studio, a volte i nuovi galleristi non hanno tempo da dedicare; ecco il motivo per cui Marra esce dal mercato artistico delle gallerie e dei mercanti e questo è stato il rischio che ha dovuto subire per non essere conosciuto al vasto pubblico.

La mia tesi prosegue con gli approfondimenti dei vari cicli pittorici che Marra realizza durante gli anni che vanno da quelli Settanta a quelli Novanta, dedicando all'inizio un paragrafo alla celebrazione della bellezza femminile. Durante la sua carriera artistica, infatti, Mino Marra riserva attenzione al mondo femminile, diciamo che la presenza della donna è ricorrente nei suoi lavori.

3. GLI ANNI SETTANTA, OTTANTA E NOVANTA

3.1 CELEBRAZIONE DELLA BELLEZZA FEMMINILE

Gli anni in cui Mino Marra insegna nudo alla scuola dell'Accademia Carrara sono gli anni della esplosione dei movimenti femminili iniziati con il '68 e i primi anni settanta. In un momento di generale "presa di parola" e di desiderio di liberazione iniziano a diffondersi, in molti paesi europei, negli USA e in America Latina, gruppi di donne decise ad affermare, potremmo dire, un diritto al desiderio che condurrà alla nascita, nel corso degli anni settanta, in primo luogo nelle università statunitensi, dei Women's Studies, gli studi delle donne, cui faranno seguito i Gender Studies, gli studi di genere.

Dunque il mondo femminile veniva studiato, analizzato e dipinto, in pittura si parla della questione del "soggetto" e anche sul tema della donna in pittura vi è l'esplorazione della soggettività femminile.

La scrittrice e filosofa Simone de Beauvoir definiva "donna non si nasce, lo si diventa", la letterata aveva esposto le giustificazioni teoriche dell'indagine intrapresa e sollevava quella messa in questione del soggetto che diventerà centrale nel pensiero femminista contemporaneo. Fiumi d'inchiostro sono colati nelle pagine dei filosofi, apparentemente a margine del discorso sull'uomo, per mostrare che gli esseri umani non sono tutti umani nello stesso modo e che esiste una distinzione, quella tra maschile e femminile, che pesa a un livello ontologico.

Questo era indicativamente il problema fondamentale che il testo di Beauvoir sollevava e che poi attraverserà la riflessione femminista contemporanea. La convinzione che la filosofa matura nel corso dell'opera — opera che si presenta come storia delle rappresentazioni storico-sociali, culturali, filosofiche, scientifiche del “femminile” — è che “donna non si nasce, si diventa” e che quelle rappresentazioni sono state costruite per rafforzare e giustificare un'organizzazione della sessualità e della riproduzione fondata su una divisione dualistica tra “maschile” e “femminile” — tesa ad assicurare agli uomini una posizione di dominio sulle donne.

Uguualmente per gli artisti e per Marra la riflessione sul soggetto e sulla centralità del corpo, in particolare del corpo sessuato, come luogo di iscrizione fisica, simbolica e culturale dei soggetti è fondamentale. Il nudo artistico è la riproduzione del corpo umano in stato di nudità nelle varie discipline artistiche. Il nudo nel campo dell'arte - nella pittura, così come nella scultura e più recentemente nella fotografia - ha generalmente riprodotto, con alcune eccezioni, i livelli sociali di estetica e di moralità dell'epoca.

La figura del nudo è innanzitutto una tradizione dell'arte occidentale ed è stata impiegata per raccontare gli ideali di bellezza maschile e femminile e di altre qualità umane. Il nudo artistico è stato uno dei maggiori interessi dell'antica arte greca, e dopo un lungo periodo di quasi totale eclissi durante i secoli medioevali, riappare ricomparendo nuovamente ad assumere una posizione centrale con il Rinascimento italiano.

Atleti, danzatori e guerrieri sono riprodotti nudi per raffigurare tutta la loro energia fisica e vigore, e le varie pose in cui si rivelano arrivano a raccontare una vasta varietà di emozioni, primarie e complesse.

In un certo senso il nudo è un'opera d'arte che ha come suo scopo principale quello di sottoporre all'attenzione della vista dello spettatore la nudità essenziale ed originale - oltrech  perfettamente naturale - del corpo umano il quale forma in questo momento l'oggetto unico del genere artistico, allo stesso modo in cui soggetto della pittura paesaggistica   per l'appunto il paesaggio e quello della natura morta l'oggetto inanimato.

Spesso figure di nudo possono avere una loro funzione anche in altri tipi di arte, come la pittura storica, la pittura sacra o mitologica o piuttosto la ritrattistica o le arti decorative.

Pur non esistendo una descrizione univoca, vi sono alcune particolarit  generalmente accolte: nelle belle arti, il soggetto non viene solamente riprodotto dalla natura, ma trasmutato esteticamente dall'artista, concettualmente riconosciuto dall'utilit  e al di l  di scopi puramente illustrativi o decorativi. Vi   oltre a ci  anche un giudizio di gusto, il fine   pertanto l'arte alta, non quella popolare o di massa: i giudizi di gusto non sono poi del tutto soggettivi, ma contengono criteri di abilit  e maestria nella creazione dell'oggetto d'arte, che viene in tal modo a generare una complessit  di messaggi.

Solitamente affiliato con l'erotismo, il nudo può avere diverse definizioni e significati, che vanno dalla mitologia alla religione, allo studio dell'anatomia, o come raffigurazione simbolica della bellezza e l'ideale estetico di perfezione, come è stato ad esempio nell'antica Grecia. Lo studio e la riproduzione artistica del corpo umano è stata una costante in tutta la storia dell'arte, dalla preistoria con la Venere di Willendorf fino ai giorni nostri.

Gli artisti moderni hanno ripreso ad esplorare temi classici, ma anche riproduzioni più astratte con le persone viste più individualmente e lontano da rappresentazioni ideali. Per la maggior parte del ventesimo secolo, la figurazione della bellezza umana è stata di poco interesse per quegli artisti che si rifacevano al modernismo, vedi Art Nouveau i quali si sono occupati invece degli aspetti più formali degli oggetti.

Nell'epoca contemporanea o post moderna il nudo può esser veduto oramai come inevitabilmente passatista da molti, ma vi son sempre artisti che proseguono a trovare ispirazione nella forma del corpo umano nudo. Anche per Marra la figura del nudo è un esercizio di stile e non solo. Soprattutto durante gli insegnamenti alla scuola di nudo agli allievi della Carrara, Marra nelle sue opere presenterà e si soffermerà sulla figura femminile nella sua totale nudità.

La figura femminile è presente sia nei dipinti su olio che nelle sue tante incisioni e litografie, sono rappresentazioni quasi iconiche, sono donne non prepotenti ma nella loro semplicità e a volte stilizzazione, sono ammantate di un'aurea, a volte sembrano donne rinascimentali non nei costumi ovviamente, ma

nei modi soavi e quasi simbolici. Altre volte non sono chiare perché accostate a scritti o a parole che hanno una dissociazione voluta con la figura e le vediamo associate ad altre presenze provenienti dal mondo della natura. Del resto nella storia dell'arte siamo abituati alla presenza di opere come la Gioconda di Leonardo carica di emblematicità e ricca di enigmi, sfuggente oppure come la "Ragazza con l'orecchino di perla" di Jan Vermeer nella quale colpisce in particolar modo l'espressione estetica, assolutamente languida ed ammaliante, carica anche di un innocente erotismo, dello sguardo della giovane modella.

La suggestiva leggenda che circonda questo quadro, e che colora con una punta di sentimentalismo la biografia di un grande pittore del quale si sa tuttora ben poco, è stata rievocata per la letteratura nel 1986 dal libro "La ragazza col turbante" della scrittrice Marta Morazzoni e poi anche nel 2003 per il cinema da un film dal titolo "La ragazza con l'orecchino di perla".

Nei ritratti ad incisione o a matita l'esercizio continuo dà alla mano la necessaria sicurezza. Ogni ritratto per Marra rappresenta sempre una novità. Il volto è difficile da disegnare, ma anche coinvolgente, in quanto deve rivelare l'anima del soggetto, perché il volto è lo specchio dell'anima e da là viene la sua bellezza. Nei ritratti e nei nudi di donna la luce leviga la forma dando un effetto più sfumato e morbido.

Marra dipinge parecchie volte l'universo femminile, potremmo dire che i suoi soggetti sono l'umanità. Un'umanità fatta di "cariatidi" personaggi maschili e femminili che costruiscono l'umanità e che si aiutano per un'umanità migliore.

Altre volte i nudi femminili rappresentano donne serene, distese ritratte nella loro piena nudità accostate a parole che rimandano a scritti, a lettere, come una sorta di storytelling difficile da interpretare. Molto spesso rappresentano la famiglia, la famiglia formata da uomo donna e figli, una sorta di autobiografia, altre volte si tratta di una famiglia più sacra più eterea.

L'artista è sempre libero nelle sue scelte pittoriche, raramente abbandona la sua volontà di artista per sottostare ai committenti. Il suo è sempre stato un lavoro libero e poco condizionato, certo "l'arte non dà il pane" ma quest'ultimo è un mestiere a tutti gli effetti che mette in relazione soggetti, contesti culturali ed economici.

Il pubblico ed il privato, l'interiorità e l'ambiente circostante, sono dunque in continuo dialogo tra di loro per dar forma a quella che sarà l'opera d'arte. L'arte, un mondo libero da restrizioni logiche e razionali, dove l'interiorità diviene sede della sacra ispirazione.

Liberamente dipinge le sue donne, i mille volti e i mille corpi, la sua "donna moderna" nasce in opposizione sia alla figura della "casalinga, moglie e madre", pudica e remissiva, che a quella della "donna-oggetto", sessualmente maliziosa ed ugualmente subordinata agli uomini: essa è indipendente, lavora, non è più "angelo del focolare" dedita esclusivamente al marito e alla cura dei figli; è intraprendente nelle conquiste sessuali, non è più passivo oggetto dello sguardo e del desiderio maschile.

Negli anni Ottanta, nel periodo in cui i media enfatizzavano la “donna moderna”, in netto contrasto con l’immagine della “casalinga, moglie e madre”, anche Marra continua con l’universo femminile. L’accento è riposto su un ideale corporeo tendenzialmente unisex, evocativo del concetto della parità tra i sessi: snello, tonico, muscoloso e allo stesso tempo femminile.

Ricordiamo che a quei tempi andava di moda l’aerobica e il body building anche per le donne. In pratica i media alludevano all’ingresso delle donne nel mondo del lavoro, senza comunque proporre un rovesciamento dei ruoli di genere tradizionali: anche quando venivano presentate “al maschile”, le donne conservavano intatta la loro “femminilità”, intesa principalmente come capacità di sedurre.

Negli ultimi decenni, in Italia come in altri paesi, si assiste dunque ad un incremento nei contenuti dei media della presenza di donne giovani, snelle e ipersessualizzate: un processo che può essere definito di “ri-erotizzazione” dei corpi femminili (Gill, 2003) e che da alcune è stato ricondotto ad una forte reazione culturale nei confronti delle donne finalizzata a rimettere in discussione le conquiste del movimento femminista (Faludi, 1991 e Campani, 2009).

Un’oggettivazione del corpo femminile non più limitata a particolari figure di donne (nell’intrattenimento, nella pubblicità), ma che riguarda quasi tutte le donne che compaiono nei media: dalla conduttrice televisiva alla giornalista, all’ospite, alle donne in politica (la cui eventuale non aderenza al suddetto modello viene puntualmente sottolineata).

La differenza rispetto all'immagine della "donna-oggetto" diffusa negli anni Sessanta e Settanta, consiste nel fatto che l'esibizione di un corpo erotizzato viene presentata come una libera scelta delle "donne moderne", o meglio, come una forma di potere femminile, che può condurre a migliorare le loro possibilità e il loro "valore" nel mercato matrimoniale, così come in quello del lavoro, compresa la politica.

Ma accettare l'ideologia della bellezza propagandata dai media rappresenta davvero una libera scelta e una forma di potere, o è piuttosto diventato un nuovo obbligo sociale che pone dei confini alla libertà di espressione delle donne? Marra non si è mai esposto alle mode dei tempi, ha considerato la donna non egemonica, priva di potere femminista ma allo stesso tempo donna non succube, donna a parità di uomo. A lui piace la donna nella sua femminilità, nella sua grandezza di essere umano, la rispetta con l'intelligenza di un uomo che non crea e che non fa le differenze.

Le sue donne interpretano principalmente i ruoli di "casalinga", "moglie", "madre", dunque di colei che gestisce l'organizzazione domestica e familiare, compresa la cura dei figli e del marito.

Entrando nel dettaglio di alcuni suoi lavori, le gambe appaiono nella maggioranza dei casi lunghe; sono quasi sempre nude o seminude, perfettamente lisce e toniche – o messe in evidenza, assieme ai glutei sodi. Il seno, trattandosi di ragazze selezionate per fare le modelle, alte e magrissime, non è particolarmente

abbondante, ma al fine di erotizzare questa parte del corpo spesso lo si lascia intravedere da abiti con scollature.

A differenza dei corpi femminili presenti nella pubblicità e nei servizi di moda in Marra fanno da contrasto quelli dipinti. Qui troviamo immagini di donne di diverse età, anche oltre i 40 anni, con volti autentici segnati dal tempo che passa, che posseggono svariati tipi di corpi, valorizzate nella loro soggettività

L'analisi delle immagini femminili presentate da Marra è molto varia. Si va, ad esempio, dalla classica figura della "casalinga, moglie e madre" a quella della "donna moderna"; dalla "donna-oggetto" che premia lo sguardo maschile, alla "cacciatrice" di "uomini-oggetto" che, viceversa, legittima lo sguardo femminile sugli uomini. Si nota in varie occasioni la presenza di valori oscillanti tra "tradizione" e "modernità" all'interno di un dipinto, che possono sollecitare nel pubblico molteplici interpretazioni.

La "donna moderna" che emerge a livello iconografico è una "donna-soggetto", indipendente, dall'espressione sicura di sé. In Marra vi è il connubio creato intenzionalmente tra "modernità" e "bellezza", se si considera il fenomeno dell'erotizzazione dei corpi delle donne nell'attualità, in Marra la bellezza è tradizionalmente ritenuta una caratteristica strettamente connessa all'identità femminile, la novità di questi ultimi decenni consiste nel "colorarla" di erotismo, per fornirne una versione aggiornata.

Diverse sono le rappresentazioni di donne; abbiamo visto donne come esercizio di studio del disegno per la bellezza e perfezione del corpo, ma vediamo in Marra donne protagoniste della quotidianità, madri, lavoratrici. Famoso è la realizzazione dell'opera "la Filanda" del 2001 nella cittadina di Calcio nel territorio bergamasco a confine con la terra cremonese, la cosiddetta zona della Calciana.

"La Filanda", è un lavoro a tempera su muro trattato, è un murales diviso in tre parti per la lunghezza di oltre quattro metri. Mino Marra su questo murales, realizzato su una parete di una casa nella cittadina di Calcio, ha voluto menzionare il lavoro nella filanda ottocentesca, sulla scorta delle narrazioni storiche del paese di Calcio. L'artista ha sviluppato l'opera su due piani: spaziale e temporale. A sinistra si vedono alcune giovani, intente al lavoro. Al centro, nella colonna che fisicamente separa le due pareti e i due eventi narrati, sono disposti dei giocattoli abbandonati. Sulla destra, nella parte più ampia del murale, l'artista è entrato con l'immagine dentro la filanda. L'opera assume valenza di sensibile testimonianza di memoria storica: nel piccolo paese di Calcio infatti, anche bambine in età giovanissima, oggi diremmo in età scolare, lavoravano nella filanda.

Lasciati i giochi, come sottolineato dai giocattoli abbandonati nella parte centrale del murales, anch'esse, come le madri, si univano agli adulti nei luoghi di lavoro. Qui la figura della donna è inserita in un contesto sociale e lavorativo, Marra fotografa la realtà della quotidianità in terra lombarda dove le donne già dai tempi antichi lavoravano all'interno di fabbriche in contesti chiusi e non all'aria aperta.

Le filande erano opifici importanti, stabilimenti collocati in vari comuni settentrionali, specie in terra bergamasca dove il nostro artista ha vissuto. Le filande erano le prime fabbriche, qui i bozzoli del baco da seta venivano trasformati in matassa di seta. Le filande rappresentavano l'unica possibile realtà occupazionale per molte donne ed in esse trovavano lavoro, di regola, bambine di dodici anni circa. Le operaie di una filanda dette *filandale* avevano compiti diversi ed erano, pertanto, suddivise in tre categorie: *batusèti*, *tacarèni*, *filèri*.

Le prime erano bambine al primo lavoro, inesperte: esse avevano il compito di immergere i bozzoli in vasche piene di acqua bollente e, con l'ausilio di una piccola spazzola, trovare il filo iniziale del bozzolo, per poi darlo alle filèri. Queste dovevano inserire i numerosi fili di seta nelle filiere, sorvegliando che tutto procedesse nel migliore dei modi. Le filèri erano poi aiutate dalle *tacarèni*, che avevano il compito più arduo: quando i fili si rompevano durante il passaggio nelle filiere, in fretta e con mani esperte, dovevano riannodare i capi.

Se il lavoro riusciva male, si applicava una sospensione che andava da due, a tre a otto giorni, a seconda della gravità del danno; era questa una punizione molto dura per le povere operaie, specialmente per quelle che erano madri ed avevano una famiglia da mantenere o da aiutare.

Il salario era molto basso; poiché il lavoro in filanda poteva essere svolto da individui senza alcuna preparazione, i proprietari delle filande trovavano, facilmente, vista anche la disponibilità di manodopera, personale da inserire, e la sostituzione di un operaio poteva avvenire, senza problemi di sorta. Per le addette,

pertanto, il pericolo di perdere il posto era reale ed elevato, l'instabilità era una situazione sentita, che poteva comportare il venir meno di un salario già misero, ma da cui dipendeva la sussistenza di alcune famiglie.

Le condizioni lavorative si caratterizzavano, oltre che per i bassi salari, per una situazione igienica scadente e per estenuanti orari di lavoro: tutti gli operai addetti alla torcitura della seta, di qualunque età e sesso, lavoravano quasi sempre nei mesi di giugno, luglio, agosto, settembre e molti anche in ottobre, mentre le ore di lavoro variavano, a secondo dei mesi e della richiesta di seta, dalle 11 alle 14 ore e mezza al giorno.

Le operaie erano costrette a lavorare in un ambiente afoso, a circa 50 gradi di temperatura. L'aria era carica di un vapore nauseante, che tendeva a trasformare l'ambiente in una sorta di stufa permanente; le finestre dovevano rimanere chiuse, per evitare che l'aria spostasse il filo di seta negli aspi e per mantenere un'umidità costante, necessaria a filare la seta. L'ambiente risultava, quindi, costantemente immerso in una nebbia calda, certamente non benefica per la salute delle lavoratrici.

Marra in maniera sottile denuncia il lavoro duro a cui era sottoposte le donne e soprattutto come sin da piccole erano costrette a lavorare in un ambiente chiuso ed afoso e ad abbandonare i giocattoli per dedicarsi già ad una vita difficile e ad un mondo di adulti.

Marra non compie operazioni di calcolo estetico, ma recupera, nella sua pittura valori culturali così affini alla nostra sensibilità. La sua realtà non è univoca,

ma perché fondata su un patrimonio indivisibile della Storia, propone e sviluppa argomenti, disparati, sociali, ecologici, tensioni del vivere in definitiva. L'artista subisce il fascino della materia, sia essa viva e palpitante come quella misteriosa che vive negli abissi del mare, sia essa contrastante e sofferta, propria dell'uomo violentato nella società del consumismo e del benessere.

Con la tela il *Senso della vita* del 1986 (150 x 300), opera che si cala a conclusione di una fase della sua figurazione, siamo nella metà degli anni Ottanta, in questo grande olio si direbbe che Marra voglia coagulare e sintetizzare tutti gli stimoli di una personale storia artistica. Ed è forse il contatto con una grande opera, la relazione necessaria con uno spazio simbolico, ad aiutare l'artista ad uscire da uno schema espressivo per cominciare a definire lo spettro nuovo della sua indagine iconografica: sulle soglie improprie di un ritorno alla narrazione, l'artista riprende i fili di un discorso interrotto, recupera il senso spaziale ed emozionale.

Questa grande tela ha un impatto emotivo fortissimo, dovuto non solo all'espedito del rallentamento temporale del movimento, ma anche alla coerenza progettuale dell'intera opera, che ha un inedito percorso narrativo.

Nella tela, non a caso di formato marcatamente orizzontale, si intuisce la presenza convulsa di potenti forze contrastanti, che fanno della vita dell'uomo – e della donna – il loro campo di battaglia, senza tuttavia interrompere mai i ritmi ineguali e spesso violenti della realtà storica. La luce, fortemente simbolica, sembra cadere a picco sul centro strutturale dell'opera, dove si scopre un bambino, forse raccolto o forse lanciato da disparate sagome di adulti. Ai margini Amore e Morte

fanno da fatali limiti ad una vicenda umana tutt'altro che serena. Tuttavia la figura femminile centrale, rigida e testarda, illuminata da una luce spirituale e animata da una grande forza interiore, ha un che di eroico. Il senso della vita è forse proprio nella sua caparbia e dolorosa resistenza di donna, sola e indomita speranza per il futuro.

In “Figura Roteazione” del 1982 (olio su tela 80 x 100) il movimento, inteso come variazione spaziale in un certo lasso di tempo, diventa alle soglie degli anni Ottanta il nuovo obiettivo del pittore. Le figure spesso umane che si spostano in un ambiente, che roteano, che “tentennano” e non solo nel corpo, vengono immobilizzate in una serie di posizioni in sequenza. Ne scaturisce un rallentamento del ritmo, come se lo scorrere del tempo venga stravolto e il suo fluire sia perduto nel tempo. I corpi maschili e femminili simboleggiano il senso della vita.

Come si evince nell'opera di Marra la donna oltre che pretesto artistico per la bellezza del nudo da un punto di vista fisiognomico e pittorico, simboleggia appieno il senso della vita, l'umanità, l'umano senso di donna portatrice di valori tradizionali e moderni, la donna vista anche come protagonista del lavoro come immagine di sfruttamento nel mondo antico e non solo; il suo è un messaggio umano semplice e incondizionato ma talmente puro e fondamentale da essere cardine e protagonista nella sua opera artistica.

3.2. LE CARIATIDI

Nella folta schiera di artisti che operano in Bergamo in questo scorcio di inizio secolo Mino Marra si distingue per l'autonomia e la forte caratterizzazione del suo linguaggio ricco di personalità. Un linguaggio che tiene legato il linguaggio iconico della figura umana, ricco di tradizione, con quello aniconico e, nello stesso tempo appassionato e innovativo della sua ricerca artistica che stimola verso mete espressive al passo con i tempi. C'è da sempre alla base del suo praticare un attento interesse alla condizione umana, al dramma delle sue contraddizioni, dei suoi smarrimenti, del brancolare nel buio, delle sue cadute.

La pittura di Marra è imperniata di simboli intensi e suggestivi che alludono ad una realtà che sta oltre al banale e alla semplicità delle apparenze fenomeniche e giungono ad orizzonti permeati di mistero. I suoi temi in questi anni '80 e '90 sono temi dedicati all'enigma del mistero umano, sono legati all'enigma del vivere e del morire, l'assillo e la ricerca dei perché del prima e del poi, il fascino dell'arcano. Ecco che avanza l'idea delle *Cariatidi*. Secondo la ricostruzione etimologica classica, propriamente, le Cariatidi altre non erano che le donne di Caria, un'antica città del Peloponneso. Durante le guerre persiane questa città si era schierata dalla parte sbagliata: i Persiani.

Così quando gli Ateniesi trionfarono fecero schiave tutte le donne. E con un'ironia garbatissima gli scultori ateniesi immortalarono le tristi donne deportate da Caria nella loggia dell'Eretteo ¹⁹ a imperatura memoria. Dalle Cariatidi dell'Eretteo scaturisce il nome generico di cariatide quale colonna scolpita con le fattezze di donna.

¹⁹ Eretteo, il più antico fra i templi che vi si trovano presenti sull'Acropoli, luogo magico dei primi culti ateniesi. Questo tempio ha una particolare loggia, sorretta da colonne scolpite come figure femminili: le Cariatidi.

Mentre gli omologhi maschili, i telamoni, sono quasi raffigurati tutti tesi nello sforzo titanico e *macho* di reggere il peso dell'edificio, le cariatidi sono tendenzialmente statiche e indifferenti, nel viso e nella posa, allora la cariatide diventa subito la persona inattiva, silenziosa, che non si muove. E la vocazione all'eterna immobilità della Cariatide suggerisce anche il significato di arcano, di idee antiquate.

Le Cariatidi di Marra sembrano essere delle figure ferme, silenziose, che sorvegliano, ricche di segni e cariche di colori. Marra nel realizzarle utilizza un segno virile, deciso, rigoroso, carico di potenzialità inesprese, frutto di un temperamento nativo ma anche di una severa disciplina professionale, tesa a dominare il sentimento e la stessa fantasia per esiti equilibrati.

Le cariatidi di Marra, sono rosse, verdi, azzurre si perdono nei vari colori dell'iride, con gradazioni di toni e di semitoni a volte raffinati, ma senza compiacenza, e a volte bruschi ma mai laceranti. Un colore ed una materia che plasma il modellato e nello stesso tempo stempera le rarefatte atmosfere. Un colore tutto suo, tutto Marra, che supera la tradizione e si distacca dalle mode. Il suo sembra essere un messaggio sacro, non per questo religioso ma a volte sembra di vedere nelle sue Cariatidi il volto dell'umano, il volto di Cristo, il volto della sofferenza umana, circondato da una luce chiara che allevia e che placa il dolore.

L'opera d'arte è un'elaborazione prima etica e poi estetica, da questa tesi parte il lavoro di Mino Marra. Nelle Cariatidi il colorismo timbrico lo porta ad entrare ed uscire continuamente dalla figurazione. Come un vero ricercatore Marra si avventura su di un tortuoso sentiero con uno spirito personale che gli consente di mantenere sempre

inesplorato qualche “universo”; in un inquietante rallentamento del senso di movimento, le sue figure vengono fissate in una semi-staticità forse specchio dei nostri tempi. Questi sono gli anni per Marra d’indagine dal microcosmo all’universo uomo, che pittoricamente significa il recupero della figura umana tutto il lavoro di Marra, che caratterizza gli ultimi anni Ottanta, è centrato su questo richiamo e pensiero. Sono gli anni dei grandi temi dell’umanità e del vivere, che forse per la prima volta vengono accolti nella sua pittura. Emozioni e partecipazioni tra il 1988 e il 1992 si chetano nella serie delle “cariatidi” in una meno conclamata presenza della figura umana, che torna ad essere simbolo e misura dello spazio, anche di quello pittorico.

In effetti la poetica della Cariatide è sempre attuale, sono passati quasi trent’anni dalla realizzazione delle Cariatidi eppure non è cambiato molto, i mezzi informatici si sono evoluti ed hanno modificato alcune scelte di vita, ma siamo rimasti nello stesso immobilismo degli anni passati, di fatti non c’è stato un grande cambiamento, anzi siamo rallentati, ci siamo fermati siamo quasi immobili di fronte alle tante angherie che l’umanità continua a subire e a percepire. Le Cariatidi di Marra vivono ancora nell’attualità.

Gli anni Ottanta sono contraddistinti dall’invito a Marra alla V Triennale dell’Incisione organizzata alla Permanente di Milano, invito che verrà rinnovato nel 1990, mentre nel 1989 viene invitato alla XXXI Biennale di Milano, lo stesso anno in cui vince il Premio Vertova ex equo con Franco Normanni. La stessa istituzione del Premio Vertova lo invita alla mostra personale “Omaggio all’artista” nell’anno successivo. Nel 1990 Marra ottiene una grande celebrità per la realizzazione dei cartoni per il portale della nuova chiesa di Longuelo a Bergamo, un’opera ampiamente lodata

per il suo profondo spiritualismo. Nel 1991 l'artista espone in diverse gallerie della città tra cui la Galleria "Fumagalli" e realizza diverse collettive, è l'anno in cui abbandona l'insegnamento al Liceo Artistico di Bergamo per occuparsi in toto alla sua arte.

La sua caratteristica di questi anni è quella di saper amalgamare motivi di riflessione ideologica e sperimentare nove possibilità linguistiche. Contrariamente al passato, quando ritmo e sinuosità cromatiche prendevano il sopravvento nella composizione, ora il pittore sembra attenersi ad un progetto creativo meditato. Marra non ha solitamente nel suo metodo di lavoro, l'abitudine di fermare le idee in schizzi ed appunti, è innegabile che la serie delle Cariatidi possiede una forte coerenza interna e che ciascuna opera abbia un preciso rigore interiore.

Ne è documento esemplare l'opera intitolata "Cariatidi" sequenza n. 1 del 1990 in cui il bisogno di organizzazione spaziale, vi si giustappone come filtro, come l'ossatura in legno di una finestra attraverso la quale si guarda questo mondo affollato. Apparentemente dall'etimologia del termine Cariatide pare che Marra "figlio del suo tempo" intenda rinunciare all'attualità del suo operare per compiere un volo intellettuale nel mito. Ma non è così, guardando le opere si elimina ogni fraintendimento. Della classicità lontana resta solo qualche timpano di frontone, trama narrativa tipica del fregio di un tempio, le Cariatidi in gioco sono molto meno monumentali di quelle antiche e vanno identificate in chi ha il ruolo spesso ingrato e misconosciuto di "reggere" le sorti ideologiche ed economiche della società attuale.

Marra pensa ad una umanità attiva, mai suddivisa in individualità autonome ma anzi accorpata in una dimensione collettiva. Qualche volta queste cariatidi sembrano

abitare dei luoghi definiti, a piccoli gruppi, come all'interno di un edificio a tanti piani. Altre volte sembrano collocate in processione verso una misteriosa meta comune, come in un doloroso cammino di dantesca memoria. Sempre nella coralità esprimono un'emotività diversificata, affidata di volta in volta a un colore dominante o ad un cromatismo suggestivo. Si veda l'emozionante "Cariatidi. Grande rosso" del 1991 o "Cariatidi, bianco" del 1990, oppure "Cariatidi, sequenza" del 1991. In ognuna di queste opere il termine Cariatide da una carica dispregiativa, quasi rivolta ad un personaggio antiquato, retrogrado.

Forse per Marra è una sottile polemica alla mancanza d'innovazione al mondo politico e perché no al mondo pittorico che lo sta circondando in quel momento. Ora con queste sue "Cariatidi", Marra raggiunge il meglio della sua maturità artistica, in quanto alle sue lodi di padronanza del segno e del colore, egli aggiunge un ancor più severa riflessione sul tema.

Qui l'accentazione dell'aspetto metafisico della pittura viene evidenziato per il fatto che la realtà della Cariatide è a un concetto universale e, quindi, per nulla legata ad un aspetto contingente della vita umana. Cariatide è ogni singolo uomo, ciascuno di noi al di là addirittura del tempo. Il pittore ha afferrato la pienezza concettuale di questi principi e l'ha tradotta in meravigliosi dipinti, in ciascuno dei quali c'è l'esame delle molteplici sfaccettature dell'uomo cariatide, dell'uomo cioè che porta sulle spalle il peso della sua umanità con la fatica del dolore e della sofferenza. Marra però colloca queste immagini in un'ottica ottimistica rivelando la sua serenità spirituale, la gioia interiore di vivere.

3.3. LA CASA DELLA MEMORIA

Le opere più recenti intitolate “la casa della memoria” appartengono agli ultimi anni della fine del secolo e costituiscono un ulteriore approfondimento teorico e tecnico delle scansioni cromatiche comparse nelle “Cariatidi”.

In queste Marra si sofferma maggiormente sulla dimensione nostalgica, sentimentale, affettuosa dell’essere umano, non più parte di una comunità ma singolo individuo di fronte a sé stesso. E ‘impossibile evitare coinvolgimenti autobiografici e analisi introspettive, né il pittore sembra volersi sottrarre. Si può dire che dopo i temi dedicati al sociale, ora in un contesto storico inquieto, Marra con la sua sensibilità di uomo intelligente e di artista attento non si preoccupa della realtà fracassona e superficiale contingente, solo in apparenza importante, egli prepara le basi per un futuro da vivere e la cui essenza è forse nascosta nel nostro passato, nella casa della memoria.

Marra, come gli artisti in genere, operano e lavorano per cicli. La sua attenzione è partita dai temi della natura, particolare attenzione ai nodi del paesaggio, inteso sia come spazio urbano, sia come luogo tradizionale, ambientale con una propensione per il mare, che sembra confermare quel patrimonio originario di famiglia ricevuto dalla natia Puglia.

E’il periodo in cui si dedica alle poetiche del tempo, dopo gli studi, come abbiamo già detto, alla “Accademia Carrara”, momenti caratterizzati alla *poetica del frammento* che ha una storia nella realtà culturale della Lombardia, dove da giovane si è

stabilito e formato. Fin dalle prime opere Marra si muove sulle scansioni di una figurazione, frantumata, rinnovata attraverso il segno che sostiene l'immagine. Marra aderisce poi ad un linguaggio di stampo iconografico, all'interno di un percorso figurativo, anche quando il pittore sembrerebbe in procinto di uscirne, per abbracciare e far propri sia i percorsi noti dell'astrazione, si guarda la vicina Milano di quegli anni, sia quelli meno diffusi dell'informale, con le inquietudini di autori come Wols.²⁰

Un esempio sono le opere come “*Vecchio muro a Martinengo*” del 1964 oppure “*Cascina con fiori a Bettuno*” del 1966. Utilizza il segno e la materia, elementi tipici della pittura informale di quegli anni ma all'interno dei quali proietta sempre una sua visione di figurazione; sulla tela si evince sempre l'elemento iconografico. Materia e segno convivono e si mescolano con la figura, retaggio profondo degli anni dell'accademia, forse è lo scotto pagato all'affetto verso i maestri come Longaretti, ma rappresenta anche una scelta, la consapevolezza del valore simbolico.

Questo gli permetterà di essere fresco nella composizione non lasciando nulla al caso. Sulla sua tela troviamo ordine e disordine, caos e cosmo, l'uomo reale, quotidiano e l'uomo meditativo a volte anche spirituale.

La “Casa della memoria” in questi anni costituisce una sorta di abstract del lavoro precedentemente fatto. Una sorta di percorso a ritroso, riflessione sul passato, sulla sua terra di origine e sui valori familiari, quando realizza questa serie di opere

²⁰ Alfred Otto Wolfgang Schulze (Berlino, 1913 – Parigi, 1951), in arte “Wols”, è uno dei primi pittori dell'informale europeo (Tachisme), antecedente al più noto Pollock, ma con tratti e caratteri molto simili. L'artista anticipa la gestualità di Pollock, non di certo la tecnica. Inizialmente l'artista svolge l'attività di fotografo e pittore surrealista, allineandosi ad alcune mode creative del suo tempo. Il vero piglio artistico originale e rivoluzionario arriverà solo negli ultimi anni, dopo aver vissuto le atrocità della guerra e della dipendenza dall'alcool.

Marra compie un viaggio *au rebours*, un viaggio nella classicità (come nel ciclo delle Cariatidi). La “casa” di Marra viene espressa attraverso il rapporto “ombra-luce”, potremmo dire “pieno-vuoto”, ombre che provengono dal passato, che dialogano con essere umani, ombre a volte antropizzate, ombre frammentate, che si riallacciano alla poetica del frammento che rimane come filo conduttore dell’opera, la casa come elemento strutturale e come luogo della mente.

Non c’è una story telling ma solo evocazione, non c’è spazio per il racconto, ma solo emozione. Le tele si aprono in suggestioni architettoniche, pronte a produrre visioni, ipotesi, mondi interiori ed esteriori, vari percorsi della mente. Come dice la casa della memoria diviene l’architettura dell’animo. Come gli architetti costruiscono e distruggono, possiamo leggere nella “casa della memoria” un’opera di destrutturazione e di ricostruzione.

Queste “case” sono ispessite da cromie a volte forti che vogliono recuperare la storia passata e al tempo stesso vogliono rileggerla e proiettarla nel presente, Marra utilizza delle campiture chiare che vogliono simbolizzare la luce fredda della storia, producendo così una rilettura lucida del passato.

In Marra i ricordi dell’infanzia non sono completamente spariti, ma sembrano essere conservati in qualche circuito nervoso a cui però non riesce ad avere accesso, se non con emozioni e sensazioni. Del resto è naturale che ci sia la perdita dei ricordi infantili sarebbe insomma il prezzo da pagare per la maturazione del cervello che consente di diventare adulti.

Con la “casa delle memoria” Marra dipinge frammenti di immagini, altre volte di sensazioni: i ricordi di quando era piccolo sono pochi, sfuocati e incompleti. Il fenomeno dell’*amnesia infantile*, come lo ha definito Freud agli inizi del 900, è un fenomeno che ha sempre incuriosito, ma su cui ci sono poche certezze, anche se alcuni studi nel campo delle neuroscienze iniziano a chiarire meglio qualche dettaglio.

La pittura a volte arriva prima delle scoperte scientifiche, perché arrivano prima le emozioni, quelle che Marra ha voluto dipingere nel corso degli anni dedicati al tema del ricordo e della memoria.

3.4 IL LINGUAGGIO ASTRATTO SI INTERVALLA A QUELLO FIGURATIVO NELLA POETICA DI MARRA

Favorire pittoricamente una macchia, il movimento franoso di una roccia, le immagini incarcerate nella materia, l’indagine di volti, corpi, montagne che affiorano casualmente da vecchi muri scrostati o imbevuti d’umidità, o ancora, dei volumi, dei sedimenti e dei conglomerati nelle pietre ha spesso fornito agli artisti gli elementi in grado di oltrepassare dai tradizionali approcci compositivi.

Leonardo da Vinci fu un grande teorizzatore dell’uso di elementi figurativamente epifanici, ma, al tempo stesso, espresse critiche a quei colleghi che adoperavano la macchia senza modifiche cromatiche o strutturali. Il grande genio ha ottenuto diverse idee dalle macchie, soprattutto per l’esecuzione dei paesaggi di fondale,

ha steso disegni, facilitando l'assetto chiaroscurale delle macchie o le loro silhouette che si erano accidentalmente generate sui fogli confluiti poi nei Codici.

Secondo l'opinione di Leonardo una preparazione casuale, come quella raggiunta con volute di colori svariati, può essere ottima per ottenere elementi iconografici e compositivi contraddistinti dall'originalità e dall'incisività. L'artista, infatti, invita a ricevere il suggerimento contenuto nella materia, per completarlo coerentemente, attribuendogli una piena riconoscibilità, grazie all'azione del pennello o della penna.

Ovviamente ai tempi di Leonardo non si sapeva cosa fosse il linguaggio astratto, fondamentale era l'uso del disegno. Tanto è vero che egli critica quei pittori, che utilizzano l'intervento di correzione della tache e sottovalutano l'accuratezza nelle realizzazioni paesaggistiche.

In pittura moderna e poi contemporanea i linguaggi cambiano. Mino Marra, come diversi artisti del suo tempo, respira le nuove ondate moderne, inizia a sperimentare e ad usare vari linguaggi. A dire il vero Marra non ha la necessità di adottare un unico linguaggio. Gli anni in cui studia e lavora sono anni nei quali si manifesta inizialmente l'avanzare della pittura informale, pittura nuova, fresca, diversa dalla figurazione alla quale eravamo stati abituati nel periodo Realista.

Giovane, affronta e si innamora di questa pittura differente, la fa sua, ma come i grandi artisti non la autocelebra, non si ferma a coniugare e a declinare tutta la sua vita pittorica, sposando questo genere di pittura. Marra cambia, sperimenta altro e altro

ancora. Una costante però rimane, quella del rigore. A Mino Marra la pittura piace, si diverte quando lavora nel suo studio, non è noia, è sempre passione, passione autentica trascritta e riportata su tela o su tavola a seconda, per ottenere un lavoro preciso dal punto di vista della composizione.

Non si considera un astrattista se per astrattismo abbiamo presente i giochi geometrici della scuola milanese di Magnelli e Radice, in lui c'è quell'astrattismo pittorico non necessariamente racchiuso dentro le forme. Ecco aprirsi un linguaggio diverso, nella pittura astratta le declinazioni sono tante, Marra prende una sua strada, differente dall'astrattismo geometrico.

Il linguaggio di Marra è imperniato non solo di colori, di pittoricità ma il suo linguaggio è un linguaggio di parole, in lui vi è sempre per prima cosa, l'approccio etico e poi quello estetico. L'opera d'arte è un'elaborazione.

Lo vediamo in diverse opere degli anni Sessanta e non solo, *Una disgrazia* del 1967 o sempre dello stesso anno, *Terremoto a Gibellina*. In queste opere ed in altre vi è sostanzialmente impegno, dopo gli anni della formazione informale come nelle opere dal titolo *Muro a Martinengo*, dove sperimenta il linguaggio informale, successivamente utilizza la figurazione per consolidare i temi dell'impegno sociale. Sono gli anni del '68, delle lotte studentesche e operaie, seguite poi dai movimenti della protesta femminista.

La figura umana in questi anni è fondamentale per ribadire alcuni temi, per ribadire le lotte dell'uomo e della donna. La ricerca pittorica in questo momento è

focalizzata sullo studio della figura umana, che è l'oggetto più complesso e inesauribile. Soggetti sono le donne, le figure umane, le rotazioni dei corpi, ne è un esempio il dipinto intitolato *Il senso della vita* del 1986, opera di cui ho già parlato nel paragrafo precedente, un'opera realizzata al termine della sua figurazione, è una tela che ha un forte impatto emotivo, dovuto al percorso narrativo descritto nel quadro.

Per Mino Marra l'artista vuole scoprire, indagare; da una piccola cosa riesce a crearsene un'altra, a dargli valore e questo valore esprime la sua sensibilità, quello in cui crede, la sua etica. Sentirsi a posto con sé stessi. Dice Marra in un'intervista: "Tutti primi! E i secondi? Sono delle persone squisite i secondi, anche gli ultimi."

In questa sua eticità i linguaggi pittorici si alternano. Sono state dodici, tredici, le ricerche fatte nel suo percorso artistico. In particolare negli anni 60-70 ha raccontato con un linguaggio attento, descrittivo se pur astratto, della violenza dell'uomo sulla natura, la natura bistrattata. Erano temi non ancora approfonditi, denunciava l'inquinamento che vedeva lungo un fiume della Valle Imagna dove solitamente amava pescare.

Erano gli anni nei quali si dedicava ad indagare sulla natura, sul mare e il linguaggio pittorico cambiava, utilizzava colori non eccessivamente tirati ma colori a spruzzo, quando ancora non dilagava la moda della bomboletta. Realizzava una sorta di diario di fatti quotidiani, era il periodo in cui le sue mostre avevano come temi le piante, i fiori, i bulbi di tulipano, le pigne. Gli anni '70 sono gli anni dell'inquietudine, gli anni dei temi sociali, gli anni di voler cambiare il mondo, ma soprattutto per Marra, erano gli

anni in cui mostrava attenzione alla natura, alle piccole cose, tutti temi che verranno presi in considerazione dalla politica solo sul finire degli anni '80.

Come tutti gli artisti gioca d' anticipo, il sentimento, l'emozione è il motore che fa muovere il mondo degli artisti, la sensibilità per loro è alta, anticipano gli eventi.

“La pittoricità è un dono”, come spesso dice Mino Marra. “Chi ce l’ha, riesce a trasformare il nero dell’inchiostro in nero pittorico, quindi colore”. La macchia è un elemento fondamentale nella sua pittura, si parlava prima di Leonardo, i pittori un tempo si accontentavano di stendere spugnature di colore sulla calce a fresco o sulla tavola, lasciando nella vaghezza ciò che avevano ottenuto attraverso l’azione di spremitura o di impacco.

Anche Mino Marra parte dalla macchia, è uno strumento straordinario ai fini dell’invenzione, che diviene più fantasiosa ed efficace. Marra sostiene che l’idea delle figure e soprattutto delle composizioni può emergere pure osservando le macchie di vecchi muri sporchi oppure scrutando, nelle pietre, conglomerati, negli insetti, nei fiori nei particolari del genere animato ed inanimato.

Il potere evocativo della macchia trascende l’ambito paesaggistico per diventare, in molti casi, suggerimento di un assetto dinamico, attraverso il quale pervenire al superamento dello stereotipo pittorico. Tra le macchie lui vede figure, corpi, animali, arie di volti ed abiti ed infinite cose, le quali a seconda dell’estro e del momento, le riduce, le integra.

Marra scopre dalla macchia invenzioni mirabilissime, che destano l'ingegno del pittore verso nuove invenzioni di componimenti, rotazioni, corpi, piante, mare, fichi.

L'uso della macchia fu assai diffuso e soprattutto fu praticato dai pittori veneti, che operavano in un colorismo scarsamente poggiato sulle necessità vincolanti del disegno. El Greco – che si formò artisticamente a Venezia – dà l'idea di aver compiuto stesure vibranti, mosse e caotiche sul fondale, che gli consentivano poi, attraverso la linea di contorno o di chiusura della figura evocata, di praticare una pittura dalla fluttuante aura onirica.

Marra partendo dalla macchia e dunque dalla pittoricità si declina ad essere pittore sin dalla nascita. L'importanza del colore è fondamentale nella sua opera e questo spiega la sua continua alternanza dalla figura ereditata dalla scuola del suo maestro Longaretti al linguaggio aniconico, quasi astratto. Fondamentale nel suo lavoro è la tecnica pittorica più che il disegno, ecco perché la macchia è fondamentale.

Dopo gli anni dell'impegno ci sono stati quelli che possiamo definire dell'emozione, partendo dal senso della vita fino al ciclo delle cariatidi, di cui ampiamente ne abbiamo parlato nel precedente paragrafo della tesi, proseguendo con la *Casa della memoria. Cariatidi l'eterna ricerca della dignità del proprio lavoro* è un'opera che Marra realizza nel 2003.

Questi che sono gli anni dell'emozione, continuano comunque ad essere gli anni in cui i temi sociali, come il lavoro, sono presenti in diverse opere. Marra non abbandona mai pur giocando con il colore, con l'invenzione, con la fantasia, i temi che

possiamo definire sociali; in un momento critico del nostro Paese, il problema del lavoro diventa sentito e serio, la ricerca di questi giovani uomini di un lavoro degno per un riscatto sociale, diventa nuovamente difficile, si ritorna quasi ai problemi del passato, problemi purtroppo ciclici.

Dalla *Casa della memoria* dove vediamo delle case immaginarie che riportano i ricordi e i sogni dell'artista, le sue emozioni, la sua vita, Marra passa a dipingere la natura senza fare uno sforzo d'indagine come negli anni Settanta ma lasciandosi andare all'emozione dei *Paesaggi con colline*, *Paesaggi con colline continue*, *Paesaggio umano con colline contigue*.

Il linguaggio pittorico di Marra nel corso della sua carriera artistica si alterna a momenti di figurazione ad altri non figurativi. Nella realizzazione di mosaici come quelli realizzati per la Chiesa di Lallio, nei cartoni per la realizzazione di vetrate collocate in molte chiese, cappelle o case private oppure nei murales narrativi, certo diventa l'utilizzo della figura. I lavori di committenza richiesti nelle chiese inevitabilmente devono avere linguaggi comprensivi per la lettura religiosa; in questa circostanza Marra abbandona l'astrazione per realizzare invece opere, dove protagoniste sono le figure facilmente riconoscibili.

Nonostante l'abbandono della pittura aniconica Marra rimane sempre moderno anche quando utilizza più il tratto. La sua pittoricità, costante nei suoi lavori, è linguaggio per eccellenza, le figure facilmente riconoscibili sono comunque impregnate di quel colore, di quell'imput, di quel *fil rouge* che rimane inequivocabile dello stile di Mino Marra.

Marra, appassionato di letteratura, si cimenta a realizzare piccoli quadri per illustrare libri che celebrano la vita di grandi artisti come il musicista Gaetano Donizetti, oppure si diletta ad eseguire illustrazioni come quelle per il libro *Piccolo mondo antico* di Antonio Fogazzaro.

E' il romanzo che consegna Antonio Fogazzaro alle generazioni future. Senz'altro il suo più celebre lavoro, viene scritto proprio in quella Valsolda, sul lago di Lugano, in provincia di Como, in cui è ambientato e dove l'autore possedeva una casa in riva al lago, oggi proprietà del FAI che ne cura la rinascita.

Pubblicato nel 1895, già nel 1896 beneficia della tredicesima edizioni, dunque una al mese dalla prima, e i centoventi anni circa che ne valutano la distanza da noi non sono stati meno fruttuosi nella sua diffusione, che vede oggi anche la possibilità di scaricarne gratuitamente il testo da internet. Costruito intorno a sentimenti forti, che piacciono a Marra, in un contesto risorgimentale precedente di circa trentacinque anni la data di scrittura (è a tutti gli effetti un romanzo già "storico") *Piccolo mondo antico* racconta dell'amore di due giovani di diversa estrazione sociale, contrastato dalla nonna di Franco, ricca marchesa austriacante, e supportato dallo zio di Luisa, saggio impiegato statale, che assicura ai due una vita decorosa.

La morte accidentale della primogenita dei due, la piccola Maria detta Ombretta, procura un'ombra dolorosa sul rapporto coniugale, e impone i due a confrontarsi tra materialismo e spiritualismo, nell'impellenza di un esilio di Franco, perseguitato dalla polizia politica. Passano anni di freddezza fra i due, trascorsi da Luisa

tra ricordi e sedute spiritiche alla ricerca della figlia scomparsa, e da Franco a lavorare, a Torino. Con lo scoppio della seconda guerra di indipendenza i due avranno un incontro ed una faticosa ma fiduciosa riconciliazione, che dà inizio alla nuova vita di altro figlio. Il seguito della storia sarà rivelato nel I romanzo *Piccolo mondo moderno*.

Il testo ha beneficiato di una straordinaria notorietà nella sua versione scritta, ma ha anche avuto un ulteriore successo in diverse versioni “iconografiche”, necessariamente interpretative dell’originale scritto, ciascuna delle quali fortemente legata al contesto culturale in cui è stata maturata.

Nel 1940 viene girato negli stabilimenti cinematografici FERT di Torino un lungometraggio per la regia di Mario Soldati, uscito nelle sale l’anno successivo 1941, in piena guerra e in pieno fascismo ancora al potere. Negli anni Cinquanta sarà la televisione a riscoprire il romanzo, all’interno di un preciso progetto educativo divulgativo, nato insieme alla stessa televisione.

Ma il testo di Fogazzaro non ha ancora finito di proiettare messaggi e occasioni, come mostra il progetto iconografico realizzato dal pittore Mino Marra per l’Ateneo di Scienze e lettere di Bergamo.

L’artista, in seguito ad una delle riunioni della classe di Lettere e Arti dell’Ateneo, in cui come da statuto si approfondivano tematiche e possibili circostanze di studio, ha riletto e riconsiderato il romanzo e ne ha fornito una incantevole traduzione in immagini.

L'artista non ha illustrato il romanzo, ma se ne è letteralmente appropriato, estrapolandone umori, paesaggi, biografie, contesti ed ambienti. Quindi li ha ricomposti, con le competenze tecniche di cui dispone, offrendo una nuova, moderna, appassionata e ariosa interpretazione del testo ottocentesco.

L'operazione – impegnativa e carica di responsabilità – è tanto più sorprendente in quanto vede all'opera un artista con una lunga carriera, con un linguaggio personale già consolidato e con delle tematiche ripetutamente frequentate.

Mino Marra non ha esitato a lasciarsi tutto questo alle spalle ed è partito per un'avventura culturale in cui ha messo in gioco non solo la sua curiosità intellettuale di lettore, ma soprattutto la sua “grafia” compositiva, e la sua specifica modalità di strutturazione della tela, che qui vengono totalmente superate in favore di un fluido scorrere della matita sul fondo, e dell'indispensabile recupero di immagini comunicative.

Una trama spigolosa ed essenziale tratteggia con apparente velocità luoghi, volti, e ambienti; qualche tocco simbolico di colore sembra far emergere in tecnicolor sentimenti ed emozioni da un vecchio film in bianco e nero. Sembra il ritorno ad una figurazione quasi demodè, ma c'è un importantissimo elemento che fa invece di queste opere il segno inequivocabile della modernità del terzo millennio: la tecnica.

Marra ha architettato lo strumento compositivo di un pennino con inchiostro di china che si muove su carta fotografica, quanto di più sfuggente, labile, deperibile e persino volatile si possa immaginare. Se appena toccato, magari malamente seppure

senza intenzionalità, il segno si scompone, si cancella, sparisce in un nero informe. Non solo: quel segno richiede riguardo, attenzione, rispetto, delicata cura, perché quand'anche semplicemente non lo si assista, non lo si conservi, non lo si accudisca, ma lo si lasci dimenticato su quella carta lucida e appiccicosa, comunque scomparirà, sbiadendo alla luce o incollandosi chissà dove. Un segno che vive così pericolosamente tra essere e non essere, ora piacevolmente costruttivo e poi forse, tra un momento, senza nemmeno una ragione efficace, magari malamente cancellato, un tratto così forte e importante da creare un mondo intero, ma anche così impalpabile e flebile da richiedere tanta attenzione e da poter essere annullato quasi da un soffio, ci somiglia molto.

Diremmo anzi che rappresenta proprio la nostra ambizione di creare mondi e di costruire futuro, ma insieme anche la nostra consapevole fragilità di uomini e donne che avanzano nella vita, così come fa un labile pennino a china su un foglio di scivolosa carta fotografica.

Proseguo nella ricerca dei linguaggi di Marra con le ultime serie pittoriche, non solo, nel prossimo capitolo di questo mio lavoro di ricerca, voglio dedicare un paio di paragrafi al rapporto che Mino Marra ha avuto con gli studenti durante i suoi quarant'anni di insegnamento, un rapporto realmente speciale.

4. FLASH DI QUESTI ULTIMI ANNI

4.1. PAESAGGIO UMANO E COLLINE CONTIGUE

Superate le ricerche materico-informali di tendenza, della seconda metà degli anni '50, negli anni '60 si accosta alle esperienze della nuova figurazione esistenziale evidenziando un linguaggio evolutivo verso mete al passo con i tempi. Col ciclo sulle Case della memoria nell'evocare un mondo interiore, compatta le forme, rinserra le masse, costringe il segno a fermare, chiudere, definire le strutture cromatiche, in un mondo a metà strada tra una figurazione ancora basata sull'iconografia, e la necessità di dar conto con la materia dei disagi esistenziali.

Il nuovo ciclo del pittore è legato al paesaggio, ma non è un semplice ritorno: il nuovo spazio si definisce nei termini più compiuti di paesaggio emotivo, paesaggio umano, e si struttura attraverso il ritmo delle cromie, l'articolarsi e lo scandirsi delle masse, il rapido susseguirsi dei segni.

Quindi paesaggio inteso come luogo della mente, dimensione dell'animo. Luogo del riposo, rifugio della mente.

La componente evocativa è forte e parte sostanziale del processo creativo. L'artista è consapevole del disagio epocale e dello spazio ristretto concesso all'arte compressa dalla molteplicità delle immagini quotidiane propugate dai media, e di come la tela o la carta abbiano un potere marginale.

Marra recupera la dimensione del paesaggio non più come luogo da descrivere o evocare, ma luogo dell'individuale riposo. Paesaggio come misura dell'essere e non della realtà.

L'arte è “L'eterna ricerca dell'acquisizione di stilemi utili a costituire una propria specificità di linguaggio, il suo assillo: la riflessione esistenziale. Dalle problematiche sociali e contemporanee trae spunti per un lavoro gratificante”. (Finocchiaro, 1994: 8)

“Il suo continuo entrare ed uscire dalla figurazione, la difficile scelta creativa di restare sempre a un passo dall'astrazione, di cui vengono largamente adoperati i monemi elementari (linea, forma, colore) ma a cui non si aderisce ideologicamente mai, fanno della pittura di Marra una continua sperimentazione (Finocchiaro, 1994: 7).

Marra prosegue il suo lungo ed esaltante viaggio urbano e ambientale, umanizzato dal colore all'acquarello con incisioni plurime al tratto tipiche del 2001, per giungere a *Paesaggio umano*, *Colline contigue* negli anni che vanno dal 2004 al 2009.

In questa tematica Marra sviluppa il tema del paesaggio naturale e di quello interiore, apporta sempre quella valenza metafisica che è presente anche nelle opere del precedente passato. Anche nella successione e nella variazione di linee curve e di linee rette permane costante la struttura di fondo che preside all'intero nucleo delle opere realizzate nelle quali è sempre riconoscibile e percepibile l'intenzionalità creativa dell'artista.

Non si tratta di puro naturalismo, bensì di una trasformazione mentale di natura compositiva, di valori timbrici nell'esaltazione delle geometrie e delle ritmiche allusive alla musicalità pura. Il paesaggio di Marra è misura del nuovo ritmo compositivo, a volte disteso e sereno, come lo sanno essere in alcuni casi i cieli lombardi, a volte scandito da un ritmo incalzante, per meglio trascrivere il disagio, lo smarrimento.

Le sue linee orizzontali, nel riferimento iconografico agli andamenti collinari, rinviano alle forme compatte della ricerca di Cézanne; le scansioni verticali, al contrario, sembrano comprimere il paesaggio in moduli contenuti, e inseguono, qua e là, le accelerazioni proprie della scomposizione futurista²¹.

Il paesaggio espressivo del pittore bergamasco risulta essere come in tutte le grandi opere una sintesi della sua storia, il largo gesto della mano, educata per antica e lunga scuola, nei segni, nel gesto, che scava la superficie materica nel recupero di cromie calde, mediterranee, provenienti dalla sua terra di origine. Il paesaggio a volte si comprime, si restringe fin quasi a diventare frammento di un intero inconoscibile.

Le acqueforti di *Paesaggio umano, Colline contigue*, del 2008, sono realizzate con un'incisione plurima al tratto e all'acquatinta. Ha luogo la composizione in

²¹ Il futuristi vogliono ridare vita alla materia traducendola in movimento secondo la legge del "dinamismo universale". Questo progetto implica la scomposizione delle realtà nei suoi elementi costruttivi e la loro ricomposizione secondo "linee-forza" che permettono di ottenere una visione più completa e dinamica del mondo. Per la definizione pittorica e teorica dello spazio dinamico futurista furono determinanti, da un lato il ricorso ai principi di scomposizione della luce e dei colori elaborati dai divisionisti, adattati però ai contenuti di una realtà urbana in continua espansione, dall'altro il rapporto dialettico con la ricerca cubista di cui vennero abbracciate le soluzioni di sintesi formale basate sulla moltiplicazione dei punti di vista e sulla decomposizione degli oggetti, senza tuttavia adottarne le staticità compositiva e tematica.

diagonale di *Colline contigue: tridimensionale* del 2004, con tagli e parti sollevate, e al nero. *Colline contigue: tridimensionale* conclude il percorso mediante tagli e proiezioni di linee prospettiche.

La dimensione del colore e della poesia rientrano con coerenza nella visione umanistica di *Colline contigue* che rappresentano il “senso del tempo”, come ebbe a scrivere Vittorio Fagone, ponendo una precisa linea di confine tra città e campagna, come “linea d’orizzonte” nell’identificazione dell’ambiente, nella lettura della Città, secondo i principi dinamici e ottici, le asimmetrie care a Boccioni e Balla.

Qui è il senso di un’atmosfera luminosa che collega paesaggio naturale e paesaggio costruito dentro una chiave ottica di metafisica del quotidiano. Da ciò deriva l’attenzione particolare e intelligente per la tridimensionalità e una visione strutturale e segnica dell’artista posto di fronte al coesistere della natura. Ed è mediante la calcografia che si allargano i confini e i margini della sua creazione. Nel rapporto tra città e campagna Mino Marra effettua una scelta mirata.

Con le sue luci argentee e la ricchezza cromatica Marra celebra la bellezza della natura ed esprime il proprio amore per il paesaggio alla ricerca di una resa spontanea del colore e un attento studio compositivo.

La maestria di Mino Marra ha raggiunto, in queste rarefatte e ammalianti incisioni, in bianco e nero e a colori, i vertici della sua visione interpretativa del reale, che comprende in assoluto i “luoghi” criptici della nostra città, rivelandone i tesori

paesaggistici e architettonici nei quali scopre il senso della laboriosità dei suoi cittadini e i valori di una cultura dell'immagine di una straordinaria raffinatezza.

Per questa tematica Marra utilizza le sue tecniche preferite, olio su tela e la tecnica dell'incisione che rimane sempre costante nella sua produzione artistica.

Il critico d'arte Giovanni Valagussa durante la presentazione di una sua mostra ebbe a dire che la sua maestria sembrava quella di un amanuense, abile come un famoso calligrafo, medioevale, attento e perfetto nel trascrivere il manoscritto per rendere quel testo un esemplare di lusso, così è il quadro di Marra, qualcosa di prezioso anch'esso un esemplare ricco di splendore, perché l'artista è raffinato ed è un maestro nella sua arte e a differenza dell'abile copista, Marra ha in più estro e originalità.

4.2. LACERAZIONI

Strappi, squarci, laceramento questi i tanti nomi che identificano una delle ultime fasi della pittura di Marra. Dopo la serie di colline continue e di paesaggi umani, Marra inizia l'avventura delle "Lacerazioni".

L'astrazione del pittore dialoga con un senso di iconico poco presente per realizzare una sintesi esistenziale, ma emotivamente autentica. L'uomo è artefice, da sempre inventa mitologie, organizza imperi e civiltà, profetizza religioni, scopre sistemi scientifici. Destino, vocazione o condanna? Tutto perché la vita abbia un senso. Eppure anche lo sforzo più grande esita, alla fine, in pochi frantumi, tolti all'oblio dall'ironia

indifferente del caso. L'umanità ha un destino di ferro. Grandi e piccole culture: la Storia è costellata di vittorie contingenti perseguite da Eroi momentanei. La loro grandezza, misteriosamente positiva oltre la caducità del tempo, ispira e obbliga l'artista all'Arte. Quello che entusiasma sempre Marra è quello di prendere in considerazione ed analizzare la natura e l'uomo. La natura bella, la natura umanizzata, la natura trasformata dall'uomo a volte positivamente altre volte negativamente, ed ecco la natura lacerata.

Dal 2014 si dedica con assiduità allo studio di *Lacerazioni*

Marra ha esplorato due mondi apparentemente opposti: l'universo espressionista, organico, riccamente corporeo in parte derivato dalla lezione di Egon Schiele; quello formale, estetizzante e più lirico, in parte ispirato ad Alberto Burri. Da una parte il mondo della corporeità, della sessualità, fatto di lacerazioni, frammenti, tragiche divisioni e visioni, dall'altra un universo ordinato, astratto, unito, dove l'armonia della forma ricompone ogni lacerazione.

Così tutta la sua opera, come un inquieto pendolo descritto da Edgar Allan Poe, oscilla incessantemente tra i due inconciliabili poli della nostra esistenza: la lacerazione e l'unità, il caos e l'armonia, il frammento e la totalità, il fuoco e il cristallo. Lacerazioni intese come strappi brutali, riduzioni in brandelli di una vita, come strazio dato dal dolore dell'animo, lacerazioni come disaccordi profondi dalla società, come spaccature di atteggiamenti di vita rispetto ad una realtà cambiata.

Ridurre in brandelli, strappare malamente senza necessariamente usare strumenti taglienti, in modo che ne risultino pezzi o aperture con orli ineguali e discontinui, Marra insinua il discorso delle lacerazioni della vita, delle tragedie della società. dei drammi familiari, dei cambiamenti, lacerazioni che sconvolgono la vita dell'artista ma soprattutto dell'essere umano.

In questo ultimo periodo è come se volesse ritornare al periodo delle Cariatidi, di quando con la sua pittura raccontava il peso che l'umanità doveva e deve sopportare, del dolore straziante che avvolge ogni famiglia, delle sfide che si devono affrontare, in parola della vita, della vita amabile ma allo stesso tempo complessa e a volte non facile.

4.3. CONVERSAZIONE CON MINO MARRA E I RAGAZZI DELLA SCUOLA D'ARTE ANDREA FANTONI DI BERGAMO, FEBBRAIO 2018.

Mino Marra ha insegnato per più di quarant'anni in scuole pubbliche, conosce appieno il mondo della scuola, ha una visione globale sull'insegnamento e specifico sulla sua materia, conosce i ragazzi che nel corso della sua carriera scolastica ha aiutato e ha trasmesso a loro le tecniche artistiche e la passione per l'arte. Molti dei suoi allievi lo ricordano con affetto e stima per la sua passione nell'insegnamento all'educazione dell'arte. Dopo anni di pensionamento a Marra ha fatto piacere ricevere nel suo studio un gruppetto di allievi della Scuola d'Arte "Andrea Fantoni" di Bergamo lo scorso febbraio 2018.

I ragazzi della classe 3A, accompagnati dalla loro insegnante di tecniche pittoriche, arrivano a casa di Marra, con il piacere di incontrare un'artista rinomato e di poter visitare il suo studio ricco di quadri, colori, cavalletti. Marra li accoglie con immenso piacere, sentire voci di ragazzi arricchiscono e allietano l'animo dell'artista sempre propenso al mondo giovanile.

Li accoglie nel suo salotto, un salotto ricco oltre che di quadri, di opere d'arte anche di altri artisti, di suppellettili, ricordi di giovinezza e d'infanzia come gli strumenti musicali che suonava da giovane e i violini del padre. I ragazzi, entusiasti dell'ambiente accogliente e vivo, iniziano ad ascoltarlo mentre racconta della sua carriera nel mondo dell'arte, delle opere e dei suoi inizi artistici, quando da giovane, lui come altri apprezzava l'artista Luis Feito, pittore spagnolo, madrilenno del 1929, che sin dall'inizio ha espresso un linguaggio tanto astratto quanto esasperato per l'utilizzo della materia pittorica.

Feito era approdato ad una profonda e drammatica contestazione oltreché formale anche politica. Successivamente, Feito incentra la sua ricerca su una distribuzione luministica del colore, disteso in superfici piatte, in un gioco raffinato e modulato di passaggi cromatici. Gli artisti come Marra apprezzavano questa voglia di materia, erano i tempi della Scuola Fantoni dove c'era il suo maestro, il pittore Erminio Maffioletti, insegnante allora di disegno e di ornato. Era il 1952, l'anno in cui c'era anche il pittore Domenico Rossi e suo figlio Cesare, compagno di scuola di Marra.

Domenico Rossi era stato un pittore professionista, per di più “coniugato con figli”, così amava definirsi, è stato un raro caso di pittore che è riuscito a mantenere la sua famiglia unita nell’arte, i figli hanno continuato la carriera artistica del padre.

Il suo percorso artistico è ripercorribile lungo diverse fasi, da annoverare soprattutto la prima fondata sulla costruzione e sulla purezza del disegno, sobria nei colori e proiettata verso la ricerca inquieta e antiromantica. Negli anni successivi la pittura è diventata più materica e cupa, con uno stato d’animo proteso verso nuove ricerche spaziali, sono gli anni in cui Domenico Rossi espone alla Biennale di Venezia (1949) ed alla IX Triennale di Milano (1950), dopo aver assorbito questa esperienza, ha iniziato a dialogare vivacemente con le avanguardie, ricercando i tratti di Picasso e i colori di Matisse.

Con l’amico fraterno Erminio Maffioletti (1913-2009) ha condiviso le grandi committenze e realizzato dipinti, affreschi e mosaici in importanti edifici bergamaschi: la Casa del Littorio (attuale Palazzo della Libertà, 1935), l’ex Bar Savoia (1942), l’ex Cinema Arlecchino (1953), la Borsa Merci, la Galleria degli Stemma (1954).

Rossi ha sempre dato prova di grande versatilità sapendosi alternare con assoluta scioltezza nelle varie tecniche.

Questi artisti Rossi, Maffioletti, innamorati della lezione di Feito, si dedicarono soprattutto all’arte astratta, stessa cosa che farà Mino Marra. In questo periodo Marra, declina l’astrazione nel cosiddetto periodo della natura morta, dell’indagine della natura che piaceva tanto ad un altro artista come Mario Cornali. Questi erano gli artisti del

Gruppo Bergamo, erano a quei tempi i più aggiornati, erano gli innovativi, Cornali appunto, Milesi, Maffioletti e in seguito Marra più giovane di loro. A quel tempo si usava ancora la figurazione, questi artisti amavano e frequentavano Parigi, si muovevano, viaggiavano, erano pieni di inventiva, anche loro avevano un diverso modo di intendere la pittura, utilizzando l'arte reale, la figura. Successivamente ognuno prese la propria strada.

Marra preferisce la strada della tematica, tematica che poi "è necessario cambiare" altrimenti il lavoro diventa monotono, sceglie un tema e in maniera esaustiva dedica tempo a quell'idea, alternando pittura astratta a quella figurativa, Marra cambia i temi e anche adesso che non è più giovane, da poco ha compiuto ottanta anni, continua a modificare le tematiche. Sempre nel periodo giovanile affronta il momento della violenza sulla natura, dipinge la collina deturpata dai tubi che la violentano, a seguire sperimenta l'esperienza del mare, realizza quadri che hanno protagonista il mare, la natura marina in essa incastonata, dipinge la violenza che questo mondo acquatico subisce dall'incuranza dell'uomo, colpevole di approfittare e trascurare tutto ciò che proviene da questa immensa ricchezza.

Marra era innamorato della tecnica dello spruzzo, utilizzava un compressore per fare macchie di colore, macchie che si conciliavano perfettamente con la tematica della violenza dell'uomo sulla natura e dell'uomo sull'uomo stesso. Passato il '68, anno faticoso della rivoluzione, del cambiamento, vi è uno scontento generalizzato perché non c'è stato un vero e proprio cambiamento come si pensava, si dedica al tema dell'infanzia, del ricordo, del ricordo dei racconti della madre, del mare di Gallipoli.

Ai ragazzi, nello studio mostra i quadri realizzati in questi anni, anni Settanta, anni Ottanta, che hanno come titoli, Rotazioni di donna, Nudi, sono lavori che Marra ha realizzato durante le lezioni alla scuola di nudo, inoltre mostra alla classe i lavori successivi come la serie de le Cariatidi. Si sofferma maggiormente sulle opere che riproducono la violenza sulla natura. A quei tempi per realizzare questi lavori, selezionava frutti, verdure, ortaggi come i cavolfiori, melanzane, tutto ciò che si poteva prestare per essere letto, disegnato e interpretato. Marra sin dall'inizio ha sempre indagato sul particolare, racconta in un'intervista che da piccolo aveva inventato un piccolo meccanismo, un vecchio orologio.

Marra è sempre interessato al particolare, il suo è sempre un lavoro non superficiale ma certosino, tutto questo avviene perché al di là del colore, c'è la componente dell'indagine, dell'ordine, dello studio, della ricerca, del vivere quotidiano.

Sottofondo importante per creare arte, per realizzare le opere, è la musica. La musica, specie lo swing, la chitarra suonata in maniera virtuosa, sono i sottofondi delle sue giornate trascorse in studio a dipingere. Esorta i ragazzi ad ascoltare la musica quale viatico per una buona riuscita dei lavori.

Mostra ai ragazzi la serie delle Cariatidi, è il periodo in cui Marra è concentrato sul tema dell'umanità. Durante la sua carriera artistica alterna momenti che lui definisce bassi, a momenti alti, dove si dedica all'esistenza, alla spiritualità in senso lato, ad altri in cui pensa solo a sé stesso, alla famiglia, alla moglie, ai figli, alle semplici problematiche del quotidiano.

Le opere dal titolo Cariatidi rappresentano queste alternanze, rappresentano l'uomo, le donne, l'umanità in generale; con il termine cariatide Marra fa riferimento alla trabeazione, il peso che l'essere umano deve sopportare.

La sottoscritta chiede a Marra se anche nella serie delle cariatidi parte dalla macchia.

Marra risponde che la macchia lo accompagna da sempre, la sua vita è circondata dalla macchia; anche a scuola aveva dei contrasti, dei ripensamenti, dei dubbi; riusciva ad avere una linea da una macchia e non dal disegno. Questo per voler sottolineare l'importanza di essere pittore; parte dalla pittoricità, dal colore, non dal disegno, non è un grafico, la linea immediata non l'ha ottenuta subito, solo successivamente grazie ad esercizi e tanta esperienza riesce ad ottenere il disegno perfetto, ma lui è sempre partito dal colore.

Estrapola dalla macchia, il suggerimento viene dalla macchia, "a volte il lavoro all'inizio non ti dice niente", Marra suggerisce ai ragazzi di provare a capovolgere il quadro, "hai bisogno di essere spronato dalla fantasia", suggerimenti che ti vengono dall'idea del momento, "da cosa nasce cosa, è necessario però, dimostrare di avere la propria personalità". "Se lo senti sei pittore, uno che è stonato è difficile che diventi musicista, come è più semplice imparare il disegno e diventare disegnatore, mentre è più complicato diventare pittore, se non senti il colore, se non hai il dono della pittoricità".

Marra in queste opere ha utilizzato colori ad olio, pennello duro con colore solido e poi grattato, questo era il periodo in cui usava i pastelli grassi, le cere grasse che aiutavano ad espandere il colore. Erano gli anni del premio Vertova, era la tematica di quegli anni che successivamente abbandona alla ricerca di qualcosa di nuovo e di cui tanti gli hanno rimproverato l'abbandono.

L'artista vuole cambiare, dopo due tre anni dice "ti esaurisci, ora addirittura creo l'opera con pezzi di carta di giornale dove colloco i colori a tempera e poi successivamente li tolgo per far rimanere tracce, macchie che ti interessano, che ti stimolano a creare qualcosa di nuovo e di diverso". Occorre l'attimo, l'attimo in cui ti innamori, del colore, di una forma procurata da una semplice macchia, da piccole o da mille cose, ti innamori delle foglie, del giardino, delle piante, degli insetti; basta poco per avere l'idea, ma quel poco deve svelare e significare qualcosa.

Lasciamo il salotto dove sono esposti sulle pareti alcune sue opere importanti, scendiamo con i ragazzi nel suo studio. Molte cose sono cambiate nel corso degli anni, ma il suo studio è sempre quello, gli odori hanno un'impronta indelebile, che rimane ferma nel tempo, pregnante è l'odore della trielina, l'odore di vernici, di colori ad olio, di arte, è rimasto tutto immutato nel tempo, ma tutto è sempre rinnovato, non vecchio, mai stantio, perché è vissuto, perché ci sono gli ultimi lavori, lo studio è sempre moderno, sempre nuovo nonostante alcune opere siano collocate laddove erano collocate nel tempo, nonostante gli odori siano sempre uguali, la polvere non c'è, perché c'è il lavoro continuo e assiduo dell'artista.

A Mino Marra piace la luce per dipingere, la piacevole luminosità che entra nel suo studio collocato più in basso rispetto al resto della sua villetta è l'ideale per lavorare. Sta completando un'opera, è nato un tema, fatto di contrasti, sta utilizzando la pittura ad olio, la tempera, i pastelli.

La tela sulla quale sta lavorando è appoggiata su un cavalletto dove sono posti colori, olii a mo' di montagnetta, che sono là da più di trent'anni, con quegli stessi colori dipingeva anni addietro il tema de le colline. Il continuare a grattare porta spessore e colore, un lavoraccio togliere olio, ma piacevole per il pittore, usa tavolozze supplementari, mette un listello per incorniciare e per fermare il colore, è un lavoro su tavola.

Il suo studio è ricco di opere d'arte di anni passati e attuali, c'è anche un plastico del circuito del trenino realizzato da suo figlio Marco, quando ancora era ragazzino. Non se ne libera, un dolce ricordo dell'infanzia di suo figlio che quando vuole può rivivere facendolo scendere dal soffitto tramite una carrucola rudimentale realizzata ai tempi da Marco con l'aiuto del padre; per quale motivo privarsene, fa parte della storia dello studio dell'artista.

Gli ultimi suoi lavori che vediamo sono il tema delle Lacerazioni, successivamente pensa al giardino, ritorna ad essere meno esistenziale, più idilliaco, più leggero, più delicato, poi cambia e ridiventa aggressivo, violento. E'quanto il pittore diceva in salotto ai ragazzi, "alterno momenti esistenziali a quelli quotidiani, normali, dolci".

I ragazzi osservano un quadro di quando Marra aveva tredici anni e in quegli anni guardava e ammirava il pittore Feito, di cui abbiamo precedentemente parlato; il colore predominante sulla tela è il nero, c'è cera, c'è tempera, la cera da effetto grasso, più caldo, la tempera effetto freddo, con l'aggiunta di graffite diventa argento.

I ragazzi gli domandano perché ha abbandonato la pittura figurativa, la pittura iconica, il vero motivo non si sa, ma si può immaginare, forse perché non vuole abbandonare il colore come ad esempio farà l'amico più giovane Maurizio Bonfanti, che prenderà la sua strada tra Funi e una certa modernità nel rappresentare la figura. Marra è più vivace, più impaziente, ogni due o tre anni deve cambiare, il suo impegno della vita è questo, "quando non riesci a fare qualcosa di nuovo ti senti in colpa, devo cercare delle motivazioni".

Ogni giorno trova nuovi spunti, nuove motivazioni ad esempio descrive la motivazione del giorno precedente che è consistita nell'incollare giornali, per poi toglierli, per aggiungere la pittura, lasciando così che i segni diano vivacità, conserva quelli che gli sono piaciuti.

Questi lavori sono nati ad inizio di quest'anno nel 2018 e non sa ancora fino a quando andrà avanti a sfruttare questa tematica. Ora gli procurano emozione, vibrazioni, perché è qualcosa di nuovo, sta a lui comporre, gli piace questo nuovo lavoro, gli dà la possibilità di fantasticare, di dipingere. Utilizza fogli, pezzi di giornale dai quali mantiene il colore bianco, mentre i neri dell'inchiostro li modifica con la tempera. Utilizza anche il pastello, lo stabilo, nel frattempo ha il desiderio di mettere come sottofondo la musica jazz.

La musica, rivela ai ragazzi, lo aiuta ad ispirarsi, gli da suggerimenti giusti che lui proietta nella pittura, ad esempio decide di aggiungere colore oro o colore argento, non utilizza la tecnica raffinata e costosa della foglia d'oro di un tempo, ma gli basta il colore. La musica gli suggerisce i colori, le macchie.

Durante il racconto con i ragazzi, che sono sempre più interessati ai suoi lavori, inizia a parlare di una tecnica che per anni ha utilizzato, le vetrate. Ritorna così a parlare della figurazione, inevitabile per potere fare delle figurazioni e interpretare scene di santi o scene a carattere religioso.

Le vetrate che ha realizzato negli anni passati, a parte quelle di committenza privata, sono lavori che rappresentano cicli di santi o episodi della vita di Cristo. Mino Marra le realizza in varie chiese della città, della provincia bergamasca.

Ricordo tra le più importanti, il portale e le vetrate che Marra ha realizzato nella Chiesa dedicata a S. Maria Immacolata, progettata dall'architetto Pino Pizzigoni a Bergamo, negli anni tra il 1992 e il 1995.

La chiesa sorge nel quartiere di Longuelo nella città bassa di Bergamo; non passa certo inosservata ed è veramente originale nel suo genere. La struttura esterna è tutta in cemento armato con forme plastiche ad incastri curvilinei.

All'interno mostra le stesse forme, grazie al gioco di luce naturale radente che proviene dalle vetrate superiori con un effetto di semioscurità che donano a questo

luogo sacro un carattere mistico ricordando l'essenzialità delle chiese gotiche. Progettata dall'architetto Pino Pizzigoni questa particolare chiesa non viene ammirata molto per la sua stranezza, ma resta comunque singolare.

La lezione dell'architetto Pino Pizzigoni, docente dell'Accademia Carrara, era, per Mino Marra, una lezione di vita. "Immaginate di progettare un lavoro grandioso: la gabbia dei conigli!" Il suo monito era quello di progettare sempre bene anche le cose più semplici e piccole. Marra, l'architetto Pizzigoni, lo conosce proprio nel periodo nel quale stava realizzando questa chiesa, pensata come una tenda, con chiaroscuri suggestivi che creavano una atmosfera mistica. Nel '92 Mino Marra è stato chiamato poi a realizzare il portale in vetrocemento e nel '96 le vetrate.

La pianta centrale, le sottili volte strutturali in cemento armato coprenti un ampio spazio con un impiego ridotto di materiali danno vita a uno spazio liturgico concepito come un tendone.

Il progetto della chiesa tenda rende manifesto in tutti i suoi aspetti l'aggiornamento dell'architetto sul dibattito storico e artistico e nelle sperimentazioni tecniche del suo tempo.

L'analisi prende avvio dal contenitore spaziale nella sua struttura esterna ed interna, nell'immagine della tenda, carica di evocazioni bibliche del Primo Testamento e innalzata qui a simbolo dell'incarnazione di Dio nella storia degli uomini, della presenza di Gesù Risorto e della sua Chiesa.

Lo spazio interno accarezzato dalla luce e proposto come spirituale dallo stesso Pizzigoni crea un ambiente favorevole alla preghiera comunitaria della preghiera dell'assemblea. Alcuni arredi liturgici e decorativi sono nati da idee dell'architetto in coerenza con la fisionomia dello spazio e commissionati per la fase esecutiva a giovani artisti. Dietelmo Pievani ha così dato forma all'immagine dell'Immacolata su disegni e suggerimenti di Pizzigoni per ottenere la sensazione di una nuvola bianca: da qui l'uso di materiali leggeri, della monocromia e della tecnica optical per ottenere effetti luministici. L'esecuzione del tabernacolo è affidata a Claudio Nani che conserva la forma piramidale.

Le decorazioni floreali sulle facce laterali ricordano il Giardino delle origini e quello dell'apparizione del Cristo Risorto, rispettivamente allusivi alla comunione tra Dio e l'uomo e all'Eucarestia pegno di vita eterna. Sul fronte anteriore i simboli trinitari. Sulla stele di pietra su cui poggia il tabernacolo è inciso in lettere greche il cristogramma, che significa Messia, accompagnato dalla prima e dall'ultima lettera dell'alfabeto per indicare Cristo principio e fine di ogni cosa. Nel '92 è stato sostituito l'originario portale su disegno di Pizzigoni con un portale in vetro cemento, opera di Mino Marra e Vincenzo Villa, recante un complesso programma iconografico dichiarato nella scritta del basamento: tre sono i testimoni Spirito, Acqua e Sangue.

L'attuale portale in vetrocemento fu posto in opera appunto nel 1992, a conclusione delle celebrazioni per il XXV anniversario della dedizione della chiesa a sostituzione di quello originario in ferro e lamiera, realizzato su disegno dell'architetto Pizzigoni.

Il portale si inserisce nella monumentale volta a sella, elemento architettonico che caratterizza la facciata della chiesa e enfatizza l'accesso maggiore all'aula liturgica. E' realizzato in lastre di vetro, opacizzate e spesse 3,5 centimetri, legate tra loro con solide nervature in cemento armato. L'opera si caratterizza per il forte contrasto tra luci e ombre e per il vivace sflogorio dei vetri colorati.

Il programma iconografico, che si articola in otto pannelli che compongono i due battenti della porta, è incentrato su un passo della prima lettera dell'apostolo Giovanni in cui è scritto che "Gesù è colui che è venuto con acqua e sangue, non solo con l'acqua ma con acqua e sangue.

Il brano scelto per istoriare il portale, importante elemento cristologico nell'ordine dello spazio liturgico, attraversare il portale significa riconoscere anche oggi che lo Spirito, l'acqua del battesimo e il sangue dell'eucarestia, quindi i sacramenti che si celebrano in chiesa, sono reale testimonianza di Cristo. Vi è l'alternanza di episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo testamento.

La struttura del portale è inserita nella volta a sella mediante un elemento di tamponamento curvilineo che ne richiama il profilo e che collega i cementi ai battenti del portale. Anch'esso realizzato in vetrocemento, è decorato con elementi che illustrano il tema della creazione, continuamente rinnovata dalla grazia della risurrezione, in alto in cui si incardina il battente dedicato all'acqua, sono evocati i giorni della creazione.

Si distinguono alcuni elementi con il sole, la luna e le grandi acque. Il lato opposto ha come soggetto la visione del profeta Ezechiele, che vede sgorgare dall' alto destro del tempio un fiume abbondante, che risana le acque malate, dà vita ai pesci e fa crescere rigogliosi alberi da frutto.

Il programma iconografico fu dettato dall'allora parroco don Martino Lanfranchi e il progetto fu commissionato a Mino Marra che realizzò i cartoni preparatori. La realizzazione del vetrocemento fu affidata al laboratorio di Vincenzo Villa di Longuelo, coadiuvato per la parte strutturale dal laboratorio di Carlo Bertocchi di Leffe.

Agli stessi autori del portale, viene affidata nel 1995 la realizzazione delle quattro vetrate policrome che illuminano l'aula liturgica per "valorizzare cromaticamente le naturali fonti di luce, così che le nobili linee architettoniche dell'interno vengono ulteriormente avvalorate" come è scritto nel progetto presentato all'Ufficio dei Beni Culturali della Diocesi di Bergamo il 25 settembre 1995. Ognuna delle quattro vetrate raffigura uno dei fiumi dell'Eden.

Il primo fiume si chiama Pison: esso scorre intorno a tutto il paese di Avila, dove c'è l'oro e l'oro di quella terra è fine; qui c'è anche la resina odorosa e la pietra d'onice. Il secondo fiume si chiama Ghicon: esso scorre intorno a tutto il paese d' Etiopia. Il terzo fiume si chiama Tigri: esso scorre ad oriente di Assur. Il quarto fiume è l'Eufrate.

Le vetrate richiamano, quindi, il tema già espresso nel portale di vetrocemento. Ogni vetrata ha una superficie di circa trenta metri quadrati ed è realizzata in vetro

legato a piombo. Nel 1998 vennero collocate le due vetrate sopra il presbiterio e nel 2003 furono messe in opere le altre due.

Vi sono effigiati episodi tratti dalla Bibbia, il tema di fondo è il progetto salvifico di Dio iniziato dalla Creazione e operante nel cammino della chiesa. Agli stessi autori sono state commissionate le quattro vetrate raffiguranti i fiumi dell'Eden. Ultimi e significativi lavori sono stati: l'ampio fonte battesimale che nella sua forma richiama le antiche vasche per il Battesimo a immersione e la Penitenzieria, il cui muro suggerisce la separazione del peccatore da Dio e dai fratelli. Le due opere, in marmo arabescato orobico, creazioni dell'architetto Attilio Pizzigoni, con la nettezza del loro segno e con l'evidente significato simbolico si inseriscono con coerenza in questa Chiesa.

Mino Marra per la realizzazione di queste vetrate come per altre, realizza i disegni, poi con la collaborazione dell'artigiano, artista Vincenzo Villa realizza l'opera finale. La tecnica che utilizzano è quella del vetro cemento, usato anche per la realizzazione delle vetrate presso la Chiesa di Valtrighe, i pezzi in vetro, noti anche con il nome un po' improprio di mattoni in vetrocemento, sono mattoncini in vetro, più o meno trasparenti, di varie dimensioni e colorazioni.

Essi consentono il passaggio della luce e di conseguenza l'illuminazione di un ambiente interno con luce diurna, impedendo, allo stesso tempo, una visione nitida dello stesso dall'esterno. Le tessere di vetro, comunemente chiamate dalle sono tenute insieme e separate le une dalle altre con giunti in cemento armato (cemento, sabbia, barrette di acciaio interconnesse).

Questa tecnica con i mattoni in vetro nasce e si diffonde nei primi anni del novecento. Il loro iniziale impiego è esclusivamente nella costruzione di fabbriche e capannoni industriali dove servono realizzare pareti, che dando sull'esterno, lasciano filtrare la luce diurna illuminando il campo di lavoro.

Quindi la loro iniziale funzione è di illuminazione in architettura povera. Successivamente sono state riscoperte da alcuni architetti famosi, che utilizzandoli nella costruzione di edifici di pregio, come ad esempio nell'Hermes Store di Tokyo progettato da Renzo Piano, gli hanno fatto compiere un notevole salto di qualità. Ma Marra le utilizza prima! La realizzazione classica è quella della formella a sezione quadrata ma si possono avere anche disegni particolari. Solitamente ha le dimensioni 19 x 19 x 8, dove gli otto centimetri sono lo spessore che in qualche caso, quando è necessario incrementare, ottenere maggiore isolamento acustico e termico, può anche raggiungere i sedici centimetri, ma non è il caso delle nostre vetrate realizzate all'interno della Chiesa di Longuelo oppure nella Chiesa di Valtrighe.

Mino Marra ai ragazzi racconta la tecnica usata e mostra i bozzetti dei cartoni, come il bozzetto dell'entrata principale della Chiesa di Valtrighe la quale, come abbiamo detto non è piombata ma è in vetro cemento, mostra anche il bozzetto del portale della Chiesa di Longuelo, fatto sempre in grisaille. Minuziosamente rivela come, per ottenere le sfumature, abbia utilizzato la grisaille cioè il vetro schiacciato, frantumato che veniva adagiato con una mistura collosa, poi inserita nel forno per poco tempo per diventare così un pezzo unico.

Mino Marra come i grandi pittori conosce e utilizza varie tecniche, oltre le vetrate tante sono le opere di mosaici o murales realizzate in diversi luoghi della terra bergamasca e non solo. A Torre de Roveri, a Selvino, a Como, a Calcio.

Continua nel suo studio a mostrare ai ragazzi i bellissimi bozzetti dell'opere che ha realizzato negli anni passati come ad esempio La filanda, opera realizzata a murales che rappresenta un ricordo, un tema scelto dall'artista per un concorso voluto dal paese di Calcio al fine di ottenere una galleria d'arte a cielo aperto, molti e vari saranno gli artisti che parteciperanno al fine di realizzare un "paese dai mille murales".

Con ragazzi e gli insegnanti presenti nel suo studio continua la piacevole conversazione sul perché abbia abbandonato l'arte figurativa, visto che rimane sempre moderno anche in questa scelta, ovviamente opere narratrici come i murales o le vetrate era necessario che fossero figurative, ma Marra con molta franchezza sostiene che si stanca a fare sempre figura, si sente meno libero, senza committenza può rimanere libero e sentirsi pienamente artista a tutto tondo, con l'astratto si libera, per la realizzazione di opere figurative come i cartoni delle vetrate deve essere preciso altrimenti il vetraio interpreta come vuole, certo che per fare la vetrata "devi essere pulito, hai bisogno di esser pulito, non macchie, altrimenti rischi di mettere in difficoltà il vetraio.

Altre vetrate le realizza a piombo e questa modalità di tecnica vetraria la deduci dal contorno, contorno meno largo rispetto alla tecnica del vetro cemento.

Per le vetrate a piombo Marra e Villa usano in genere un mosaico di vari tasselli di vetri colorati mantenuti assieme da barre di trafilato in piombo le cui unioni vengono poi saldate a stagno. La sezione di un trafilato a piombo è di solito ad H, con superficie tonda o piatta e di misure che variano da 24mm a 3mm, in uno stesso pannello in vetrata a piombo vengono utilizzate varie misure in modo da creare un disegno armonioso.

La tecnica della vetrata a piombo è quella classica, che fu inventata nel medioevo e che si può trovare nelle cattedrali europee.

Prima dell'utilizzo del piombo era il legno o la pietra ad unire i vari pezzi di vetro che componevano le finestre, ma è intorno all'anno mille che si iniziò ad utilizzare il piombo, un materiale flessibile e morbido che quindi poteva piegarsi intorno alle varie forme dei tasselli di vetro.

Per vetrate a piombo si intende in generale una vetrata in vetro colorato priva di grisaglia (pigmento che si usa per dipingere su vetro). L'utilizzo degli innumerevoli tipi di vetro colorato disponibile, dà la possibilità non solo di giocare con i colori ma di giocare con le varie texture, da quella più trasparente a quelle bollose o smerigliate.

Nelle vetrate a piombo prive di pittura su vetro, le linee di piombo sono il mezzo con cui tracciare nel progetto della vetrata linee nere, che andranno a creare il disegno stesso della vetrata.

In quelle a vetro cemento, Marra fa notare che alla mattonella a volte sottraeva gli spigoli, per liberare di più il materiale, il nero intorno; una questione di sintesi, come

dice il pittore stesso, non si possono mettere pezzi molto grandi altrimenti la vetrata rimane fragile, quindi molto cemento intorno e aggiunta di fili di ferro intorno, altrimenti il vento sfonda la vetrata, questi fili servono per proteggere e allo stesso tempo fanno stile, creano la sintesi del disegno o del simbolo che si vuole rappresentare.

Gli spessori sono importanti nella vetrata, “se stai piatto diventa contorno, se ci lavori prende sapore, ci si diverte”.

L’insegnante che ha accompagnato i ragazzi nello studio dell’artista, artista anche lei, sostiene che Marra nelle sue figure è molto contemporaneo, in alcuni momenti i suoi lavori le ricordano Lucian Freud, nei suoi lavori si legge attualità mentre per Marra fare figura gli sembra di essere antiquato, l’insegnante invece trova del contemporaneo, del nuovo anche quando fa figurazione. Gli studenti notano un piccolo quadro dove predomina il colore nero, è un carboncino astratto, fa parte della serie casa della memoria, interni di case, di ricordi, ricordi dell’infanzia. Aveva paura durante la guerra, voci dicevano che Bergamo sarebbe stata bombardata, poi è stato smentito, mentre sono stati bombardati paesi limitrofi, come Dalmine, Ponte San Pietro, Orio, paesi nelle vicinanze della città storica, in ogni caso a quei tempi c’era tanta preoccupazione e quei ricordi erano difficili da dimenticare. Ecco perché nasce la serie delle Case della memoria.

Racconta ai ragazzi che per circa venticinque anni ha fatto parte della commissione di Arte Sacra, molte opere gli vengono commissionate ma tante le dona, le

regala come ad esempio la bellissima Deposizione ubicata attualmente presso il Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia.

Il colore rosso predomina nella Deposizione, il colore che eredita dal suo maestro Trento Longaretti, ma Marra lo fa suo, un rosso vivo carico di tante connotazioni simboliche.

Dopo il discorso sulle vetrate i ragazzi scorgono i lavori di incisione che l'artista ha realizzato, Mino Marra è maestro d'incisione, un titolo che ha conseguito a Modena quando era ancora giovane. L'incisione come ho dedicato nel paragrafo precedente, è l'altra metà della sua arte. Se fondamentale è stata la materia pittorica, il colore, la sua complementarietà è stata l'arte dell'incisione. Attraverso questa tecnica Marra ha esibito la sua prodezza e il suo lavoro certosino, attento e scrupoloso nel realizzare acqueforti, incisioni, acqua tinte e ogni tecnica affine.

Mostra ai ragazzi il libro che era stato pubblicato nel 1994 dove sono riprodotte alcuni dei suoi lavori di arte incisoria.

Racconta le varie tecniche che ha utilizzato, ad esempio la tecnica dell'acquatinta: è una incisione indiretta e può essere considerata una variante tecnica dell'acquaforte poiché le corrosioni avvengono con l'aiuto di un acido.

Il procedimento è identico a quello per l'acquaforte, ma con effetti simili all'acquerello, ottenuti con una lastra granulata, la granulazione si effettua facendo

cadere sopra la lastra calda granelli di bitume, che fondono attaccandosi alla lastra e formano un fondo più o meno denso.

L'acquatinta è una tecnica di carattere tonale: anziché formare l'immagine attraverso una serie organizzata di segni, realizza aree di intensità e forma controllata, per fare ciò si interviene sulla matrice con uno speciale trattamento che riesce a corrodere la superficie della lastra determinando rugosità che trattengono l'inchiostro di stampa; tale rugosità viene detta granitura.

L'acquatinta si realizza colmando la lastra con uno strato, più o meno fitto a seconda della composizione che si vuole ottenere, di grani di colofonia (pece greca) o con grani di asfalto macinato (granitura), questi vengono, mediante calore, fatti fondere in modo che aderiscano al metallo; sulla lastra così preparata, l'acido penetra negli interstizi tra i vari granelli corrodendo il metallo in modo del tutto particolare e rendendone spugnosa la superficie.

Con tale sistema si ottengono, in fase di stampa, effetti vellutati e una serie di toni sfumati.

Marra inizia ad apprendere questa tecnica quando era ancora allievo dell'Accademia con l'insegnante di incisione di allora che era l'architetto Sandro Angelini. Sandro Angelini, come lo descrive Marra, era un uomo assai colto ma non con la dote dell'insegnamento, non si soffermava più di tanto, ma era comunque interessante seguirlo. Chi faceva le incisioni era il bidello, Angelo, il quale artista non era ovviamente, ma per diletto si divertiva a stampare a modo suo.

In ogni caso Marra, sarà per capacità, per dote personale, apprende e fa sue queste tecniche sin dagli anni della scuola. Ricorda che l'artista Giuseppe Milesi si era innamorato di una sua incisione, con somma gioia gliela regala e il collega più grande di lui in segno di gratitudine e di stima, gli commissionerà un lavoro all'interno degli uffici del Provveditorato. Oggi questo luogo è diventato un auditorium dove vengono realizzati incontri, pieces teatrali e cinematografiche.

Nell'acquatinta, precisa Marra ai ragazzi, si fa disegno a parte, si mette una "vernicketta" sulla lastra di zinco, il disegno si riporta al contrario e si va a togliere con uno strumento particolare la "vernicketta", fa notare che ci sono diverse tipologie di grigio e di neri, il tutto dipende da quanto tempo e da quante immersioni si mettono nell'acido diluito con acqua, dove poi si immerge la lastra che dietro viene protetta con nastro adesivo altrimenti rischia di corrodersi. Marra spiega che quando si vogliono mantenere i chiari, essi dovranno essere coperti lasciando che l'acido corroda le altre parti non coperte, in seguito si coprono le altre zone medie e si immerge, tutto dipende dai tempi, che meglio annotare come promemoria fino ad arrivare ai neri, intensificando il tratteggio o lasciando più tempo nell'acido, va raddoppiato il tempo. "Non so, voglio un grigino...lascio due minuti, grigio più scuro faccio quattro, faccio otto, sedici, aumento in modo di avere diverse gradazioni per avere l'effetto sempre più scuro, ottenendo così i neri".

Marra suggerisce e anima i ragazzi con diversi spunti, sottolinea come sia fondamentale amare questo mestiere, come sia determinante innamorarsi dei particolari, "quando ti innamori, guardi la conchiglia, il mare, guardi il particolare, la lampada ,

bisogna soffermarsi su qualcosa che fa parte della tua composizione, io in quegli anni facevo le indagini sulla natura, usavo la tecnica dell'acquatinta", i temi oltre la natura erano la donna, il corpo umano, incideva il profilo poi la tratteggiava, altre volte rappresentava una bambola, una bambola che aveva trovato in un fiume quando andava a pescare.

In quei tempi aveva lo studio in Città Alta, era appena sposato, quando andava a pescare osservava i pesci, i loro particolari e bastava un quid, un qualcosa per ispirarsi e che incasellava successivamente nell'architettura del quadro, a volte erano immagini, particolari sgangherati ma poi una volta messi sul foglio, prendono vita nella composizione, definendo anche un ordine artistico. "Nell'incisione devi mettere giusta dose di bianchi, i quali vanno giustificati altrimenti si è sbilanciati con i neri e il lavoro rischia di essere fragile".

L'artista consiglia ai ragazzi, suggerisce i trucchi del mestiere, "dove ci sono i segni hai acquaforte, quando hai pentimenti meglio acquatinta". Molte delle sue acquaforti e acquetinte sono esposte alla Triennale. Una "wunderkammer" l'ha regalata al liceo artistico, era la sua scatola dei ricordi, oggetti della pesca, caccia, aggeggi per le incisioni, quelli per togliere la cera.

Spiega agli studenti che lo strumento per incisione, quello specifico per togliere la cera va dove vuole, solitamente appoggia la lastra per tenerla ferma e poi manovra con quell'attrezzo, la cera molle non è semplice, è un po' casuale, sostiene infatti l'artista che molto si deve al caso nell'incisione ma ci vuole anche conoscenza della tecnica.

Mostra ai ragazzi una Crocefissione che ha in studio; i colori predominanti sono il rosso e il nero. Inoltre il suo bellissimo autoritratto fatto nel 1994 dove si dipinge con una camicia ed una giacchetta color rosa.

Marra si sofferma con i ragazzi parlando dell'aria che si respirava un tempo, erano tutti eternamente rivali, ma tutti in ogni caso molto amici; parla del pittore Pinetti che dipingeva la natura in maniera precisa, perfetta, come precise era il modo in cui dipingeva le uova, le collocava su un piattino, aggiungeva a volte della carte, delle lettere per fare da sfondo, per fare pittura, insomma lui stesso realizzava la composizione pronta per dipingerla; era un pittore molto colto, sottile, assomigliava all'artista piemontese Felice Casorati.

Pinetti era collezionista di acqueforti, durante alcuni pomeriggi, andavano da Tironi, corniciaio, scorbutico ma molto attento e chiacchieravano. Nello studio ruotava un altro pittore, Scarpanti; alle cinque del pomeriggio c'erano tutti, incisori, pittori tra cui il pittore Milesi, diversi collezionisti che comperavano le sue incisioni, "c'era una bella combriccola di persone".

Mino fa un'analisi critica, sostiene che noi italiani abbiamo ereditato dalla scuola tedesca, gran maestri nell'arte incisoria, ma noi italiani siamo meno bravi nella grafica, rispetto ai tedeschi, perché forse meno avvezzi, facciamo poca pratica, perché se ne fanno poche di incisioni, le incisioni piacciono poco al pubblico, gli italiani fanno fatica a venderle anche come associazione di artisti, non si vende nulla, sta cambiando forse la mentalità, il comportamento, c'è oramai la cura nell'approfondimento

tecnologico, solo la fotografia resta a galla nel mondo nuovo della tecnologia, rispetto all'incisione, l'incisione non interessa a nessuno, c'è oramai, "una violenza sull'immagine, l'immagine la trovano gratuitamente, non si approfondisce, non ci si sofferma, "il mondo sta diventando superficiale".

Nel gruppo c'è un ragazzo, che per scambi europei proviene dal sud della Spagna, il suo nome è Rubens, è contento di dialogare con Marra, mostra all'artista i lavori che ha fatto in Spagna, lui è un graffitario e dunque lavora con le immagini. Utilizza la "bomboletta" colore a spruzzo, colori acrilici per realizzare le composizioni su muro, nelle sue opere prevalgono i rossi, gli azzurri. Altri ragazzi della classe con esitazione ma con molto piacere e orgogliosi dei loro piccoli lavori mostrano a Marra le opere che hanno realizzato durante l'anno scolastico.

Marra dà a loro un grande suggerimento, consiglia di usare la propria individualità, non fare copie, certo non è facile, ma è necessario sforzarsi. I lavori che gli studenti hanno realizzato vanno bene per fare pratica di tecnica, di uso del disegno e del colore, i tanti iperrealismi sono utili al fine della esperienza per poter acquisire la tecnica e impadronirsi delle differenti tecniche, ma è importante usare la fantasia e mettere il proprio contributo.

In fine, mostra gli ultimi lavori a cui si sta dedicando, mostra anche vecchi bozzetti come le crocifissioni, diverse pratiche di disegno per realizzare il tema del cavallo, esattamente il cavallo per la rappresentazione del santo patrono della città di Bergamo, Sant'Alessandro.

Inizi e prendi la passione e la metti in tutte le parti, dando importanza alla bellezza all'estetica, alla plastica, tenendo in considerazione la parte anatomica, ma quello che conta è l'impaginazione. Non esegui i bianchi, ti abbandoni, ecco perché diventi moderno, cerchi di interpretare, dare stile, questo fa parte dell'architettura del quadro, per arrivare a questi bianchi, mostra ai ragazzi il bozzetto, ce ne vuole, bisogna abbandonare l'ovvietà, avere il coraggio, poi riprendere, c'è più mistero abbandonare e poi riprendere.

Una delle ultime mostre di Marra è stata quella del 2009, in Sala Manzù, sono passati oramai quasi dieci anni, tra l'altro in quello spazio ha realizzato nei passati anni, molte collettive oltre che personali.

Marra è felice di avere avuto in questa mattinata invernale, ma soleggiata, intorno a se, nel suo studio, questi giovani ragazzi, pieni d'interesse per il suo lavoro, si è dilettato a svelare i trucchi della sua arte pittorica, ha illustrato a loro come utilizzare i pigmenti, allo stato puro ma soprattutto mescolandoli con acqua e vinavil, l'utilizzo dell'olio su tela, l'olio di lino cotto, soprattutto Marra impiega l'uso della tempera con acqua e colla, "il tubetto ti condiziona" a volte il colore è troppo forte, prezioso è stemperare il colore con certe terre, modularlo affinché sia meno violento per ricordare l'affresco e poi sulla tempera utilizza il pastello, "il karandasch", lo acquarella, poi aggiunge il pastello a cera, giallo, in questo ultimo lavoro che ha sul cavalletto, sopra c'è il viola, sotto c'è tempera, ma se non ci fosse la tempera sotto scivolerebbe. In questo lavoro Marra utilizza una carta patinata, si tratta di un manifesto, per l'esattezza una locandina che ha capovolto.

La tempera su carta patinata scivola, non si riesce a lavorare, dunque aggiunge del bianco come fondo, aggiunge titalina bianca, che da fondo, lo stende con una pennellessa o spatola. Marra ribadisce “in pittura devi usare diverse tecniche, ti devi divertire, è brutto quando non giochi, è fondamentale sperimentare, c’è un qualcosa nel tuo intimo che ti da ansia per vedere come va a finire...”

Concludendo questa piacevole conversazione tra i ragazzi e Mino Marra possiamo dire che per questa classe è stata un’esperienza unica e che gli studenti difficilmente potranno dimenticare questi momenti. Essere entrati in uno studio di un grande e bravo pittore non ha fatto altro che arricchirli.

Hanno avuto la possibilità di poter dialogare liberamente con l’artista. Marra li ha messi a loro agio, una lezione di vita, ha ricordato a loro l’importanza di essere curiosi, la curiosità, il modo di essere, le proprie passioni, la personalità, lo studio, questi sono tutti gli ingredienti che servono per diventare un ottimo pittore, per diventare un ottima persona e per avere un proprio “sapore”, trovare quella componente che sta nel tuo dna, che la puoi intensificare con tanti accorgimenti, non solo guardando e copiando da internet, ma inventando.

Quello che resta è la tua componente, quello che madre natura ti ha donato. Devi creare, hai bisogno di farlo, per creare ed essere libero di farlo, devi essere libero tu, poter avere un’indipendenza economica, questo ti permette di essere libero anche nella pittura, non condizionato da nessuno, da committenti o dal desiderio di vendere afforza per realizzare la fortuna e la pace economica, ma essere libero e non condizionato da nessuno, questo è il vero pittore, quello che può essere in grado di

realizzare lavori che piacciono a lui stesso, rimanere libero di creare e libero di pensare.

Penso che sia la migliore lezione per diventare un grande pittore.

4.4. “ATTRAVERSO IL SEGNO”

Marra con il suo linguaggio iconico ed aniconico ha costruito la sua carriera artistica, le giovani generazioni a lui vicine, sono attratte dal suo fare arte. Tanto è vero che è nato un progetto di collaborazione con i ragazzi della Scuola d'arte Andrea Fantoni di Bergamo e l'artista. A seguito delle conversazioni con l'artista i ragazzi dell'istituto hanno organizzato ed allestito una mostra dal 16 novembre al 3 dicembre 2018 presso lo spazio “Fantoni Hub” nel pieno centro vitale della città bassa di Bergamo.

Un progetto di alternanza scuola-lavoro²² che ha come risultato finale l'organizzazione di una mostra: “Attraverso il segno”, la mostra ruota attorno ad una decina di opere di Mino Mara organizzata nella sua interezza dagli studenti della Scuola D'Arte Applicata Andrea Fantoni, che ne hanno curato l'allestimento, la scelta delle opere da esporre, i testi critici e tutto ciò che ha riguardato la comunicazione.

²² L'Alternanza scuola-lavoro è una modalità didattica innovativa, che attraverso l'esperienza pratica aiuta a consolidare le conoscenze acquisite a scuola e testare sul campo le attitudini di studentesse e studenti, ad arricchirne la formazione e a orientarne il percorso di studio e, in futuro di lavoro, grazie a progetti in linea con il loro piano di studi. L'Alternanza scuola-lavoro, obbligatoria per tutte gli studenti degli ultimi tre anni delle scuole superiori, licei compresi, è una delle innovazioni più significative della legge 107 del 2015 (La Buona Scuola) in linea con il principio della scuola aperta. Un cambiamento culturale per la costruzione di una via italiana al sistema duale, che riprende buone prassi europee, coniugandole con le specificità del tessuto produttivo ed il contesto socio-culturale italiano.

Il progetto di alternanza scuola lavoro è stato coordinato dalle docenti Alessandra Burini e Diana Conte. Appoggiate ed accompagnate dall'intera istituzione scolastica. In occasione dello specifico progetto legato alla figura di Mino Marra è stata chiamata a seguire il lavoro dei ragazzi Samanta Cinquini, esperta nell'ambito curatoriale della scuola d'Arte Andrea Fantoni di Bergamo.

È di primaria importanza consegnare ai ragazzi quegli strumenti necessari a riconoscersi adulti — ci racconta Samanta — perché questi studenti, di fatto, sono dei giovani adulti. Creare opportunità come i progetti di formazione scuola-lavoro, quindi scevri dai ritmi serrati della didattica, è senz'altro una straordinaria possibilità di apertura: un'apertura che chiama all'essere, e non al fare, che verrà poi di conseguenza. I ragazzi sono riusciti a organizzare e curare ogni aspetto dell'esposizione: alcuni docenti ed io abbiamo fatto loro da perno affinché potessero sempre avere un confronto, ma l'obiettivo è sempre stato quello di portare alla luce il loro talento, senza valutarlo. In questo modo il ragazzo più timido e introverso ha scoperto uno sguardo raffinato. È stato meraviglioso rendersi conto che, pian piano, i ragazzi si sono affezionati alla storia dell'artista e che hanno svolto del lavoro a casa che andava oltre le mansioni assegnate.

Un incontro tra generazioni, un progetto d'arte, studiare l'arte e valorizzarla sono da sempre valori promossi dalla Scuola d'Arte Andrea Fantoni di Bergamo.

Nel corso degli anni sono stati numerosi i progetti che hanno visto collaborare la Scuola e il territorio, ma in occasione di questa mostra il raggio di azione per un gruppo di studenti si è esteso fino all'organizzazione, completa, di un'esposizione.

Un progetto completo e professionalizzante, svolto nel forte segno dell'autonomia a favore dello sviluppo delle capacità espressive e comunicative individuali.

L'allestimento è stato volutamente minimale, ha voluto costruirsi intorno ad una decina di opere che hanno accompagnato il visitatore attraverso il percorso artistico - e di vita - di Mino Marra dagli anni '70 fino alle ultime produzioni. In sala, accanto alle opere pittoriche, i ragazzi hanno collocato due oggetti cari all'artista, prelevati direttamente dal suo studio: una tavolozza e una valigia. La mostra ha voluto portare nella verità d'un lavoro giornaliero, documentare la visione e l'impegno di un artista che ha saputo essere protagonista dell'arte ed educatore per buona parte del '900.

Inoltre è stato creato un video, a cura di Paolo Pontiggia Briccoli, proiettato sulla vetrina che si affaccia verso una via importante del centro città. Il video presenta un lavoro realizzato nel segno dell'originalità grazie al quale l'autore ha immaginato di vivisezionare la tavolozza di Mino Marra: oggetto senza tempo, compagno di viaggio di una vita.

L'obiettivo didattico è stato quello dell'intera organizzazione di un'esposizione dalla A alla Z, con tutto ciò che ha comportato, dall'analisi della ricerca dell'artista alla selezione delle opere, dalle soluzioni per l'allestimento alla redazione di schede di sala fino alla comunicazione. La mostra si è costruita intorno ad una decina di opere di Mino Marra dagli anni '70 fino alle ultime produzioni, dando vita ad una piccola ma significativa retrospettiva dell'artista.

Il vernissage programmato per il venerdì 16 novembre alle ore 18 con la presenza dell'artista, ha avuto parecchi partecipanti e a fare da cornice è stato l'accompagnamento della musica Jazz scelta proprio da Marra e diffusa grazie ad un giradischi.

La mostra è in realtà il punto conclusivo di un percorso durato due anni: il passato anno scolastico alcuni studenti hanno realizzato un lavoro di ricerca sull'artista e sulla sua vita, mentre nell'ultimo anno un secondo gruppo di studenti ha visionato le opere di Marra (selezionando quelle da esporre), ha pensato all'allestimento e ha elaborato tutto il materiale comunicativo.

Per sapere cosa i ragazzi abbiano tratto da quest'esperienza — racconta ancora Samanta - bisognerebbe rivolgersi a loro. Credo però di poter dire che primariamente hanno compreso di poterlo fare, di poter curare una mostra. Ma non è la mostra essere il punto chiave. Hanno compreso di essere creature complesse e idiosincratice, di avere pregi e difetti, di essere persone capaci e piene di meraviglia. In cammino. Quindi nella coscienza di poter commettere degli errori, e soprattutto di poterli risolvere, di poterli trasformare, di poter chiedere aiuto, e di trarre un insegnamento da ogni conflitto.

La stessa pedagoga e responsabile del progetto ha poi concluso spendendo alcune parole su Marra:

L'artista si è dimostrato generoso e complice durante ogni fase del progetto: più volte ha ricevuto gli studenti a casa sua insieme alla moglie Liliana, e ha speso parole di

stima verso questi due gruppi. Il giorno del vernissage, inoltre, sembrava sinceramente colpito, grato e felice.

A seguito di questa mostra è stata rilasciata un'intervista tra il pittore e la giovane giornalista Lucia Cappelluzzo di cui riporto il testo completo dell'intervista.

Maestro, come è nata l'idea di una mostra con gli studenti?

Grazie al preziosissimo aiuto di mia nipote che ha preso i contatti con la scuola Fantoni e che ha proposto questa bellissima iniziativa. Sono molto contento perché io da sempre ho lavorato con i giovani grazie ai miei 30 anni d'insegnamento e amo la loro curiosità e quando i loro occhi si riempiono di interesse per le storie che ha da raccontare questo vecchio!

Sono nove le opere in mostra, con quale criterio sono state scelte?

E' una scelta da attribuire interamente agli studenti: hanno avuto totale libertà da parte mia. Sono venuti nel mio studio, abbiamo chiacchierato, mi hanno intervistato e hanno scelto loro le opere da esporre: praticamente in questi quadri c'è una panoramica di 50 anni della mia arte. Sono molto contento delle scelte che hanno fatto: dalle incisioni, ai collage e frottage, alle "Cariatidi" fino ai dipinti più recenti ed astratti. Quello che più mi ha emozionato è stata la scelta di uno studente di esporre la mia tavolozza: non avrei mai pensato che potesse interessare. E invece, che sorpresa!

Ha accennato il ruolo cardine della figura delle Cariatidi nella sua arte, ci spiega perché sono così importanti?

Tra gli anni 70 e 80 ho lavorato molto su questa figura mitologica, rappresentandola come appare nell'Eretteo dell'Acropoli di Atene: figura femminili che sorreggono una trabeazione. Mi hanno sempre affascinato per il messaggio che portano con sé, come a voler dire: “non sei solo. Insieme potremmo reggere il mondo. Possiamo sorreggere il valore nascosto delle cose, proteggendolo dalle brutture del mondo”. E'così ho sempre voluto che fosse la mia arte: un modo per sorreggere e proteggere i valori, le belle cose della vita.

La sua è sempre stata un'arte con importanti messaggi sociali cosa ne pensa dell'arte di oggi?

Mi sembra priva di sofferenza, senza coinvolgimento emotivo e passione. E senza di esse l'arte diventa facile da realizzare, ma senza senso. Io considero artisti quelle persone che hanno sofferto e che della loro emozione hanno fatto la loro arte. In questi nuovi artisti non vedo la sofferenza e le emozioni che servono per diventare il nuovo Michelangelo e, in più, manca la tecnica, la precisione nel tratto e nel disegno: ormai non vengono più insegnati, purtroppo. E si vede.

Che messaggio vuole dare ai giovani?

Crede in quello che si sa e che si è. Vorrei dire agli studenti che mi hanno seguito e a tutti quelli che leggeranno questa intervista, di avere fiducia, di pensare in positivo perché il futuro è importante e non bisogna lasciarsi andare. Dovete insistere, ragazzi, insistere ed andare avanti. Perché, nonostante l'incertezza di questo tempo, il futuro vi appartiene e bisogna prenderlo in mano e renderlo vostro. Io dico sempre che la mia opera più bella è quella che non ho ancora fatto e così deve essere anche per voi: la vostra opera più bella è quella che ancora non avete neanche sognato. Non perdetevi

l'opportunità di dare speranza a voi e al mondo: abbiamo tanto bisogno che ci diano speranza.

Questo progetto di alternanza scuola lavoro ha avuto due risultati: uno quello che ha visto giovani finalmente motivati in un progetto che sostanzialmente li avvicina al mondo del lavoro, come organizzatori di mostre di arte, comunicatori, fotografi e comunque addentro al mondo dell'arte, il futuro prossimo di queste giovani generazioni che scelgono percorsi all'interno del mondo artistico e comunicativo; dall'altro, che comunque non ha sorpreso, la continua freschezza dell'artista Marra a confrontarsi e ad insegnare ai giovani, come ha sempre fatto durante l'iter della sua carriera artistica.

I giovani sono stati importanti nella vita del pittore, soprattutto il desiderio di insegnare a loro il mestiere e la passione del mondo dell'arte, una passione innata che gli viene dall'essere artista, dalla sua formazione e dai suoi studi. Una vita dedicata al lavoro continuo e costante, accompagnato sempre dall'innamoramento poetico e visionario del suo lavoro.

La poesia contraddistingue l'universo Marra e poesia c'è nel prossimo ed ultimo capitolo della mia tesi, che ho voluto concluderla in questo modo, giocando sulle citazioni poetiche letterarie e su alcune associazioni spontanee con le opere dell'artista.

5. GIOCANDO CON LA POESIA

5.1 MINO MARRA E LA POESIA

Ut pictura poesis, la poesia è come la pittura, così scriveva il poeta latino Orazio nel primo secolo avanti Cristo e non di certo avrebbe immaginato che a distanza di secoli questa frase avrebbe fatto eco per un dibattito sempre aperto tra il mondo della poesia e quello della pittura o più complessivamente tra il mondo del linguaggio verbale e il mondo dell'informazione mediatica e visiva.

Orazio con questa celebre frase voleva esprimere agli uomini della sua epoca che, come un poeta doveva riuscire a dare efficacia alle cose attraverso la sintesi verbale della poetica, allo stesso modo un bravo pittore doveva essere capace di comunicare con la sua tecnica quell'aura concettuale insita nella parola.

Tra il mondo della poesia e quella delle arti visive, almeno nella tradizione occidentale, rimane sempre, e comunque, una certa divisione drammatica che, tra una pennellata e l'altra, porterà Michelangelo a scaricare le tensioni della Sistina scrivendo i suoi sonetti a margine di abbozzi e disegni

Ci saranno gli incunaboli di quelli che, nel Novecento, Guillaume Apollinaire chiamerà Calligrammi, «la via più breve», secondo il poeta, «per costringere l'occhio a una visione globale della parola scritta» (Isgrò, 2014: 12).

Nei secoli il rapporto di affinità tra la poesia e la pittura continua; quanto su un più prevedibile accostamento del testo visivo al testo verbale come illustrazione o commento. Guardiamo la Divina Commedia di Gustave Doré, per esempio, è fin troppo evidente che da un lato la parola di Dante domina sovrana, mentre dall'altro c'è un disegnatore che con le sue tavole cerca di dare struttura ai versi del sommo poeta. Solo in occasioni rare i conti tornano: come avviene, un caso fra tutti, per il Dürer dell'Apocalisse di San Giovanni, dove la mano del grande tedesco non fatica più di tanto a tener testa alla forza visionaria dell'Apostolo (Isgrò, 2012).

Non verrà mai meno il pregiudizio del Foscolo, secondo cui soltanto il poeta è dotato di immaginazione creativa, mentre il pittore o lo scultore dovranno accontentarsi di una capacità imitativa che al massimo consente loro di copiare il mondo, mai di crearlo.

Solo tra Otto e Novecento - con la rivoluzione semiologica del cinema e dei fumetti, e in seguito degli altri media, dove i codici della comunicazione si diluiscono e si confondono, si comincia a scorgere una debolezza della parola là dove un tempo se ne ammirava la superbia e la presunzione. Anche i poeti sono chiamati a dubitare del loro strumento privilegiato, che è appunto il *verbum*, la sostanza del dire e del vivere.

Alcuni, come il Mallarmé di *Un coup de dés*, useranno i versi che non seguiranno un'impostazione grafica tradizionale ma si dislocano nello spazio a volte con un andamento a gradini, spesso a blocchi collocati sulla destra a volta sulla sinistra rispetto al centro della pagina, creando suggestivi effetti spaziali che influenzano la

lettura del testo conferendo una certa drammaticità ai versi stessi, una specie di calligramma.

Sarà uno dei primi e uno dei più importanti esponenti del simbolismo francese che userà la pagina esattamente come il pittore usa la tela: una superficie bianca trafitta da parole dislocate con criteri rigorosamente spaziali. Anche altri poeti lo faranno, come Marinetti e i suoi amici futuristi, loro addirittura aggiungeranno alle parole macchie e onomatopее leggibili in tutte le lingue, un po' come le forme e le linee dei quadri che non hanno bisogno di traduzione.

Altri ancora, come la poesia visiva di Ketty La Rocca o quella di Eugenio Miccini o di Jim Kolar, porteranno il loro dubbio fino alle estreme conseguenze, rafforzando la parola con altri segni scavati dall'universo della comunicazione mediatica, come fotografie, grafici e caratteri di giornale, con l'intento di rifondare per questa via la tecnica dadaista del collage.

Non è comunque un percorso a senso unico. Se è vero, infatti, che i pittori più legati alla tradizione diventeranno piano piano un po' poeti, decorando con scritte spesso vani i loro vivacissimi quadri, è non meno vero che i poeti con inclinazione lealmente innovativa ripartiranno dalla pagina mallarmeana o dalla tela imbiancata di Piero Manzoni, mentre gli artisti concettuali di più stretta ubbidienza, come il gruppo inglese di Art & Language, realizzeranno le loro opere principalmente con le parole, sopprimendo tutto ciò che sa di pittura.

Non è in questa ottica che va esaminato il cammino di Mino Marra il quale, pur restando fedele al linguaggio della pittura figurativa forse per il mestiere di pittore, alla fine scavalcherà l'ovvietà della pittura di immagine per immergersi nella poesia della pittura aniconica. In lui non si sa mai dove finisca la parola e dove cominci l'immagine.

I quadri di Marra hanno un proprio linguaggio e anch'essi bisogna interpretarli come si fa per la poesia o per un'opera letteraria. E' necessario capire il significato, fare la parafrasi, analizzare i versi, analizzare le strofe o le rime, individuare a volte le figure metriche o quelle fonetiche.

Allo stesso modo la pittura viene analizzata, solitamente, come in poesia, è utile fare un'analisi degli elementi del linguaggio visivo. Occorrono alcuni elementi imprescindibili per cercare di capire un'opera d'arte pittorica.

La si può analizzare con poche movenze, con un metodo di analisi complesso e approfondito che, però, proprio per la sua vasta articolazione, non può essere praticato sistematicamente per ciascun dipinto. Ho cercato di semplificare l'approccio proponendo tre parole-chiave per analizzare un'opera: descrivere la tecnica, dichiarare dove è possibile il soggetto e leggere la poetica che l'opera stessa esplicita. Vediamo cosa voglio intendere per ognuna di queste tre voci.

✓ La **TECNICA**. È la modalità con cui viene realizzata l'opera d'arte. Si occupa dell'aspetto più "meccanico" e concreto della realizzazione. Rimanendo nell'ambito delle arti visive bidimensionali (anche se l'arte comprende anche architettura, scultura, letteratura, teatro,

musica, danza...) le tecniche più diffuse sono l'olio su tela, la tempera su tavola, l'affresco, l'inchiostro su carta, l'incisione, giusto per citare quelle più impiegate. È importante notare però come, all'interno della stessa tecnica, esistano profonde differenze stilistiche che permettono di riconoscere facilmente l'autore o, comunque, il movimento d'appartenenza. Il tipo di stesura, la densità delle pennellate e la loro forma identificano in modo chiaro i relativi autori e ci rivelano una sensibilità diversa, un sentire nuovo, una necessità impellente dell'artista. Ad esempio in quadri del pittore Parmigianino o in quelli di Hayez tutto sommato la tecnica è simile, cambiano il soggetto e la poetica, mentre in tele del pittore Monet e in quelle di Van Gogh la stesura del colore rivela l'urgenza di imprigionare un'impressione di luce o uno stato d'animo di conseguenza la tecnica è abbastanza simile. Dunque, sebbene abbia presentato la tecnica come aspetto, appunto, "tecnico" dell'opera d'arte, ecco che scopriamo che la sua scelta o la sua personalizzazione fanno già parte del significato dell'opera.

Abbiamo casi estremi, possiamo arrivare ad opere il cui soggetto e il cui significato risiedono proprio e soltanto nella tecnica (l'action painting di Pollock è il tipico esempio).

✓ Il SOGGETTO. È ciò che è rappresentato in un dipinto. Il soggetto, generalmente, è specificato subito attraverso il cosiddetto genere pittorico. Naturalmente ognuno di questi soggetti assume significati differenti nel tempo mentre altri sono specifici solo di alcune

epoche. La natura morta ne è un esempio, genere quasi inesistente fino alla fine del Cinquecento, assume aspetti e significati molto diversi col procedere dei secoli. Così, se nel Seicento la natura morta allude alla transitorietà delle cose terrene, al *memento mori*²³ in alcuni autori tende a diventare puro esercizio di virtuosismo. Scompare con il Neoclassicismo e il Romanticismo (ma alcune tele di Goya dimostrano che la natura morta non era affatto morta!) per ricomparire alla grande nella seconda metà dell'Ottocento collegata, di volta in volta, secondo la visione impressionista, quella di Cézanne, di Van Gogh e poi, nel Novecento, in versione cubista, surrealista (vedi “La persistenza della memoria” di Salvador Dalì), iperrealista etc. etc.

✓ La POETICA. È un concetto spesso istintivamente abbinato alla letteratura, e in particolare alla poesia, ma in realtà la poetica riguarda tutte le modalità artistiche e si riferisce ai propositi espressivi dell'autore o di un movimento. In pratica è la risposta alla

²³ La vita non sempre ricorda all'uomo che per la sua stessa natura terrena e poco longeva deve morire. La sensibilità degli antichi romani per il tema della morte, e quindi per la vita stessa, era molto sentita e si esprimeva nella famosa espressione latina “Memento mori”, dal significato evocativo e sottilmente preoccupante: “Ricordati che devi morire”. La frase trae origine da una particolare tradizione tipica dell'antica Roma: quando un generale rientrava nell'Urbe dopo una grande vittoria sui nemici, e sfilando per le strade su un carro dorato coglieva gli onori che gli venivano riconosciuti dalla folla mediante il corteo detto “Trionfo”, rischiava di essere sopraffatto dalla superbia e dal delirio di onnipotenza. Proprio per evitare che ciò accadesse un servo tra i più umili, veniva incaricato di ricordare all'autore dell'impresa la sua natura umana e mortale e lo faceva pronunciando questa semplice frase all'orecchio del generale, come riporta Tertulliano. Dalle parole sussurrate all'orecchio si giunge all'iconografia di epoca Medievale, assai più tagliente nell'immaginario del popolo: il tema pittorico del Memento Mori ha trovato grande applicazione nell'arte di quel periodo. L'arte si è cimentata in tema funebre con immagini e con simbolismi di non sempre semplice e chiara comprensione: sull'argomento troviamo riferimenti quali scheletri, colonne spezzate, fiori appassiti, teschi, clessidre e orologi che rimandano all'inesorabile scorrere del tempo giungendo alla costruzione di un movimento trasversale alle arti quale la “natura morta”. Anche in questo caso le immagini vinsero sulle parole: s'inserisce nell' arte e nel sentire comune il principio della “vanitas”, un tema pittorico incrementatosi con la Controriforma e che ha il suo massimo sviluppo nel Seicento. La differenza rispetto all'interpretazione precedente è l'obiettivo di stupire e di sconcertare tipico della teatralità dell'epoca. Il significato tipico di queste opere era la volontà di stimolare la riflessione sulla caducità della vita umana e sullo stretto legame che la stessa ha con la morte: elementi di beni terreni (del tutto simbolici quali libri, candele, strumenti musicali) erano accostati sempre ad elementi del trapasso.

domanda: qual è il senso di quest'opera? Cosa trasmette? cosa vuole cogliere? Quod significat? È un aspetto che, assieme alla tecnica (com'è fatto?) e al soggetto (cosa rappresenta?) completa la comprensione dell'opera (cosa comunica?). La poetica, tuttavia, non è un codice segreto nascosto dentro l'opera. La sua essenza, infatti, si manifesta attraverso il linguaggio (fatto di luce, colori, forme e composizione) con cui il soggetto viene trattato. Tornando, ad esempio, alle nature morte citate sopra, si tratta del medesimo soggetto capace di esprimere, però, "messaggi" diversi. Se le "bodegones"²⁴ di Goya sembrano intrise a volte, di una percezione macabra e passionale del mondo, la fruttiera di Lichtenstein traduce in fumetto bidimensionale, un prodotto visivo popolare e di consumo, quella che per secoli era stata un'esibizione di estremo realismo. La comprensione della poetica è un elemento di lettura inevitabile, la cui mancanza produce una relazione molto superficiale con l'opera d'arte. Afferrare solo l'aspetto formale fa perdere ogni rapporto autentico con il dipinto. Lo guardo, lo ammiro, ma non lo ascolto, non lo capisco oltre ciò che vedono i miei occhi. L'arte, al contrario, esige un rapporto completo una relazione che coinvolga occhi, mente e cuore. Visione, comprensione ed emozione devono agire contemporaneamente.

Ora voglio fare qualche esempio concreto di lettura in tre mosse con le opere di Marra.

²⁴ In lingua spagnola sono Nature morte con oggetti che solitamente avevano a che fare con il cibo.

La mia idea è quella di analizzare tre opere, di cui una diciamo iconica, perché sono riconoscibili figure e altre due aniconiche.

Analizziamo brevemente l'opera il cui titolo è il *Senso della Vita* (Fig.1), di cui abbiamo già accennato in un capitolo della tesi. Si tratta di un telero per la superficie un po' più grande rispetto ai quadri che solitamente Marra esegue, è stato dipinto nel 1986, il quadro ha dimensioni che vanno da un metro e cinquanta per trecento di lunghezza. L'artista utilizza come tecnica l'olio su tela, con pennellate nette e sature di colore. Si può definire un'opera espressionista, dove la figura è predominante, dunque non siamo di fronte ad un'opera astratta; la figura è imperante ma dal tratto modernista e non convenzionale. In questo quadro oltre che la forma, predomina il colore, i rossi in particolare, sono unici nella pittura di Marra. E' un grido al senso della vita, un 'opera molto significativa e visibilmente carica di significato, sono donne che sembrano eroine, paladine della vita e della maternità. Il significato del quadro si riconduce ad un episodio realmente successo, una donna, presa dallo sconforto, getta il suo bambino in un contenitore della spazzatura perché difficile per lei è il mantenimento economico del piccolo, dunque donne sottoposte alla dura realtà della vita, un quadro violento nel significato, ma al tempo stesso realistico.

Il *Senso della vita* si cala a conclusione di una fase della sua figurazione, siamo alla metà degli anni Ottanta, in un periodo in cui Marra vuole sintetizzare tutti gli stimoli di una personale storia artistica. Marra riprende i fili di un discorso interrotto, recupera il senso spaziale ed emozionale. Pur essendo un quadro figurativo con una trama facilmente individuabile, la rappresentazione rimane sospesa e la scena non sembra realistica ma astratta con qualche segno cubista dovuto alla scelta dei colori e

della luce, una luce non reale ma simbolica, luce e colori in ogni caso pregnanti di significato.

La tela viene presentata come un racconto, il pittore utilizza l'espedito del rallentamento temporale del movimento, nella tela, non a caso di formato marcatamente orizzontale, si intuisce la presenza incontrollata di potenti forze contrastanti, che fanno della vita dell'uomo – e della donna – il loro campo di battaglia, senza tuttavia interrompere mai i ritmi ineguali e spesso violenti della realtà storica.

E la poetica? Forse non ve ne siete accorti ma è già emersa insieme alla tecnica e al soggetto. Sì, perché anche se cerchiamo di catalogare i vari aspetti di un'opera, si tratta pur sempre di suddivisioni di comodo, a scopo didattico. Qui la luce è fortemente simbolica, sembra cadere a picco sul centro dell'opera, dove si scopre un bambino, forse raccolto o forse lanciato da disparate sagome di adulti.

Ai lati la figura di Amore e Morte delimitano la tela che racchiude una vicenda umana tutt'altro che serena. Tuttavia la figura femminile centrale, rigida e testarda, illuminata da una luce spirituale e animata da una grande forza interiore, ha un che di eroico. Il senso della vita è forse proprio nella sua caparbia e dolorosa resistenza di donna, sola e indomita speranza per il futuro. Nessun aspetto è davvero separabile da tutti gli altri e credo che cogliere questo concetto sia la vera lezione che la lettura di un'opera d'arte ci possa dare!



Fig.1

Analizziamo ora *Paesaggio umano: auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra* (Fig.2). E' un quadro che Marra dipinge nel 2013, questa volta si tratta di una tempera su tela, spesso Marra alterna questa tecnica a quella dell'olio su tela.

La tempera utilizzata è un tipo di pigmento che per stendere il colore va diluito con acqua, inoltre l'effetto che lascia è opaco e coprente, meno brillante, a volte è più facile da usare in quanto è più fluida, più accessibile economicamente e più indicata per dipingere soggetti semplici o come in questo caso astratti.

L'olio è un tipo di pigmento più grasso che per avere una corretta stesura viene diluito con olio di lino o di papavero misto a trementina. E' ideale per sfumature di colore (chiaroscuro, velature) è una pittura molto brillante e rende l'opera molto più viva e tridimensionale, come abbiamo visto nell'opera sopra descritta. I tempi di asciugatura sono lunghi, ma una volta asciutto si può ristendere il colore.

La dimensione di *Paesaggio umano: auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra* è pressoché simile a tutti i suoi fatti in passato, un classico quadro di dimensioni medie da cavalletto.

E' un quadro astratto, è simile ad una poesia scritta in una lingua che solo l'autore conosce. Se vogliamo essere ancora più realisti è un insieme di parole scritte in una lingua che il pittore conosce.

L'unica considerazione che razionalmente si può fare di fronte a quest'opera astratta è che si tratta di un quadro che non può essere compreso apparentemente da nessuno, se non si conosce la poetica e la vita dell'artista appieno.

Se troviamo un foglio dove c'è una poesia scritta in una lingua che non conosciamo non possiamo dire se è bella o brutta, se è gioiosa o penosa.

I quadri astratti secondo taluni non esprimono nulla, pertanto non comunicano.

Ma l'approccio a leggere un quadro astratto non deve essere come il lettore di poesie che vuole a tutti i costi capire; mentre chi osserva i quadri ha subito un lavaggio del cervello, è stato persuaso di non possedere le capacità per capire il contenuto dei quadri e deve affidarsi ad un interprete.

La diffusione del pensiero unico ha modificato la mente di molte persone comuni. Questa ormai secolare azione di suggestione le ha persuase a pensare di non essere in grado di capire l'arte pittorica e di avere la necessità di affidarsi ad una guida.

E' difficile descrivere quello che provo quando parlo coi visitatori di una mostra di pittura e li sento ammettere di non capire ciò che vedono. La massima contestazione che sento è del tipo: «quel quadro sarà un'opera d'arte, ma io l'arte moderna non la capisco, - oppure - sono capace anch'io a dipingerla».

La gente comune non ha il coraggio di dire che quel quadro è banale e in una composizione di macchie non c'è nulla da capire.

Un quadro dipinto al di fuori di ogni regola per taluni è semplicemente un insieme di macchie o di figure geometriche senza significato. Macchie di colore o quadrati e triangoli che apparentemente non dicono nulla, che non comunicano nulla. Ogni linguaggio per essere tale ha le sue regole, se le regole non si rispettano, quello non è un linguaggio e quanto scritto non può considerarsi poesia e non merita alcuna considerazione. Il linguaggio pittorico è una lingua universale, con regole precise, che gli astrattisti e i loro sostenitori, in una ricerca esasperata di libertà, hanno abbattuto.

L'arte è evoluzione, per i pittori del passato l'ideale era fare meglio di chi li aveva preceduti. Il loro obiettivo era quello di analizzare la conoscenza della realtà per poterla meglio rappresentare. Ripeto: conoscere meglio la realtà per poterla meglio rappresentare è questo il filo rosso che lega tutti gli artisti di qualsiasi tempo e degni di questo nome.

Dopo, nel XX secolo, sono arrivati pittori e critici che sostengono che la pittura non deve solo rappresentare, importante è l'impatto che dà la materia come tele e colori.

Sono anche dell'opinione che i quadri figurativi che esprimono un pensiero elevato siano pochi e non è nemmeno facile riconoscerli. Bisogna dire che un quadro astratto porta con sé l'attenzione sull'originalità dell'opera. Una soluzione geniale è sempre originale e di conseguenza è la genialità che eleva un'opera pittorica e non solo.

Il fatto di essere originale senza genialità e senza un contenuto da esprimere è un elemento di nullità artistica di un'opera. Ricordo che esaltare l'originalità fine a sé stessa è una sciocchezza; non per caso Alessandro Manzoni sostenne che non tutto ciò che è nuovo è progresso.

La cosa più importante in un quadro astratto è l'impressione che suscita, così come in questo quadro di Marra. Il pittore, creando opere astratte, compie veri miracoli nel campo della prospettiva, della tavolozza di colori, della composizione o della texture. Spesso si tratta di un processo molto più complicato in confronto alla pittura tradizionale, non si può scegliere un'espedito e puntare su soggetti molto emozionali che attireranno l'attenzione e nasconderanno carenze formali.

Astrazioni ben composte sono coerenti in ogni aspetto. L'occhio allenato lo vedrà subito, ma anche non essendo esperti di pittura è facile notare come lo sguardo scivola liberamente sulla composizione di figure geometriche apparentemente senza senso o su macchie di colore come fa Marra in quest'opera. Questa particolarità formale ha una ragione molto semplice: in *Paesaggio umano: auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra*, i soggetti pare che non ci siano come in tutta la pittura astratta pare priva di soggetti, ma in effetti esistono, sono semplicemente solo meno evidenti. Marra, creando un quadro secondo i dettami di questa corrente, intende

trasmettere qualcosa attraverso l'opera, qualcosa ai futuri spettatori e suscitare in loro emozioni concrete, invogliarli a riflettere su un problema concreto, richiamare determinate associazioni. Ovviamente ogni spettatore reagirà in modo diverso.

L'opera di Marra pur essendo aniconica è carica di significati reconditi. Questo è dato dal fatto che il pittore stesso ha voluto dare all'opera un titolo altisonante e importante. Fa parte della serie "Paesaggio umano" che l'artista ha iniziato a intraprendere dal 2001 intervallandolo con la serie delle *Lacerazioni* venute dopo. Con questo sottotitolo esplicito il pittore ha voluto suggerire la chiave di lettura del quadro, *auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra*.

Come ho già sottolineato in altri capitoli della mia tesi, il tema della natura è quasi sempre ricorrente nell'opera di Marra, lo era nel periodo della sua formazione e lo è adesso che ha superato gli anni della maturità. L'artista si ferma a riflettere sulla Sorella Terra e su tutto quello che essa regala all'essere umano, questa dedica pittorica vuole auspicare una sorta di equilibrio della natura, che va a scomparire purtroppo, per le nefandezze dell'essere umano.

Ecco la predominanza di colori che ci rimandano alla Terra, i verdi, i toni leggeri di marrone, il giallo, colore simbolo per eccellenza del sole, fonte fondamentale del benessere della natura, essendo un quadro astratto i colori non sono casuali ma hanno un linguaggio essenziale ma carico di emotività. Si tratta di quella spirituale tipica che raggiungono gli artisti che lavorano con l'astratto.

Per Marra non è fondamentale in questo quadro il supporto o scoprire la concretezza della tela, ma l'emozione, la spiritualizzazione del pittore che in questo quadro esprime con puro colore, pura luce. Qui, come in altre, si legge che l'opera d'arte è una elaborazione sì, ma prima etica e poi estetica.

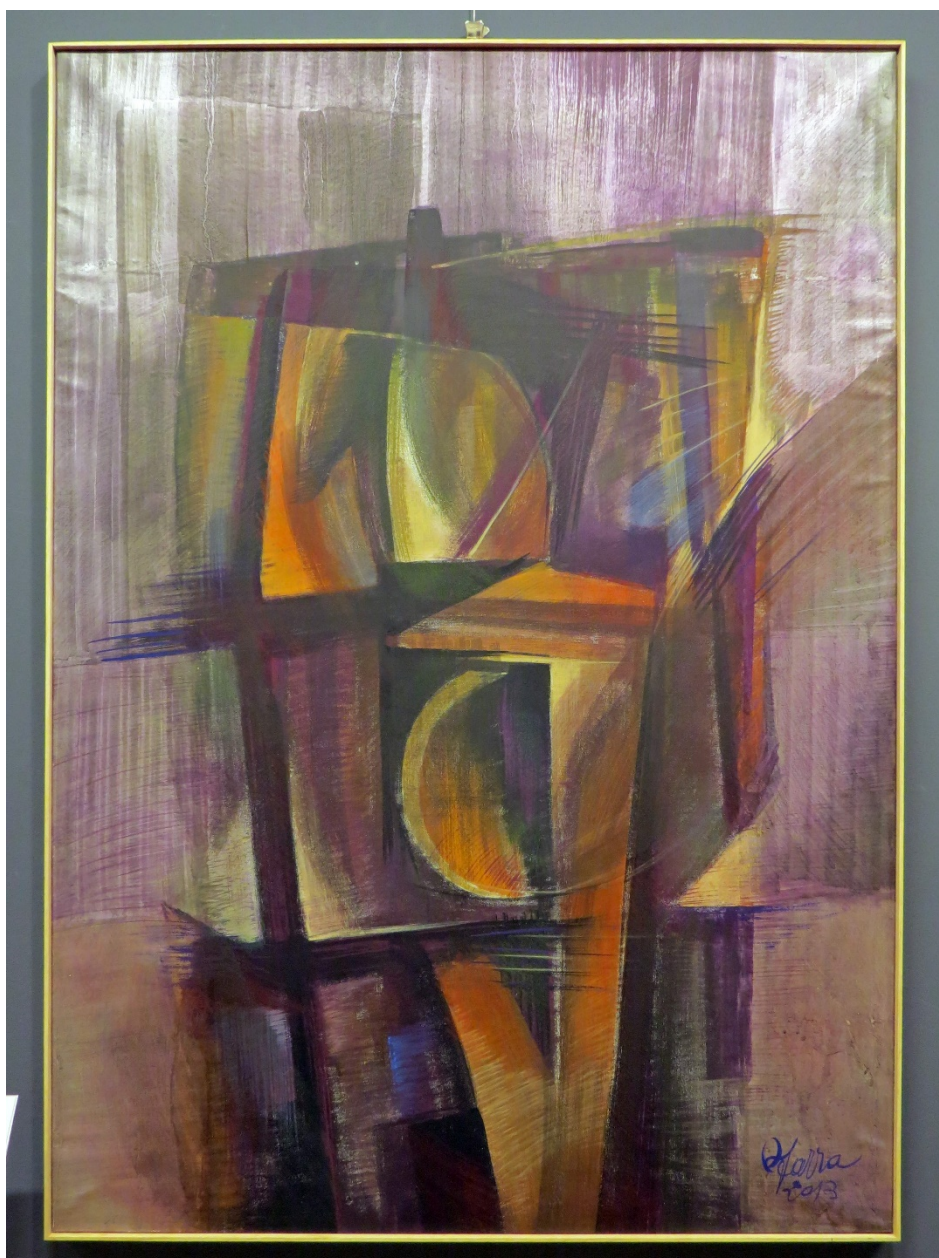


Fig.2

Gli anni 2000 sono anni in cui Marra si dedica al tema del Paesaggio, specificatamente analizza il paesaggio umano, si dedica a questo ciclo per parecchi anni. Ora vorrei dare la lettura di questo quadro: *Paesaggio umano colline contigue – oro* del 2008 (Fig.3).

E' una composizione di vari "paesaggi" che Marra decide di unire nel 2008. La rappresentazione non è naturalistica, non si ravvisano le forme della realtà, ma è una natura astratta, stilizzata, le forme della natura sono semplificate, il pittore inventa liberamente forme e colori, ma deforma la realtà pur di comunicare l'intensità del sentimento.

L'opera comunica calma, linearità e al tempo stesso movimento, del resto si tratta di un racconto, come Marra è solito fare, a volte più chiaro ed intenzionale altre nascosto dentro un segno, una pennellata, un colore, è un racconto di una percezione, di una sensazione, di una memoria che l'artista esprime nel suo fare. Marra, lo vediamo in questo quadro, non è istintivo, da sempre ha educato l'occhio all'uso delle forme.

Non è una semplice elaborazione pittorica di elementi naturalistici bensì una rappresentazione di impianto, che potremmo definire "astratto" se paragonato alla trascrizione del vero visibile, ma in realtà vera per il rapporto tra sentimento, luce e sostanza dell'immagine (Pinessi, 2010: 5).

E'una sorta di avvertimento che fa all'uomo quando incrimina la natura. Certo il nostro tempo sarà ricordato per la distruzione di tutto ciò che è autentico, per i continui attentati alla natura e al naturale, Marra è vigile e come altri pittori o artisti oppone

“resistenza”. Il dipinto è stato realizzato con tempera su cartone da imballo e le dimensioni sono di 170 centimetri per 105, il pittore si diverte in alcuni punti a sollevare il cartone dopo averlo dipinto per dare un effetto di tridimensionalità al paesaggio, triangoli, lische di pesce staccate dai volumi, galleggiano sulla tela; incollare oggetti fisici sulla fisicità della tela, risale a Picasso, possiamo definirlo un topos dell’artista moderno, la tela non è più trasparente, produce questa tridimensionalità che crea un passaggio concettuale libero, verso l’astrazione.



Fig.3

5.2. SINESTESIE IN MARRA

L’opera *Il senso della vita* come già dicevo, s’ispira ad un fatto realmente accaduto e che purtroppo a volte riaccade.

Marra non vuole giudicare perché non conosce la storia nello specifico, l'artista ha letto solo l'accaduto sul giornale, non conosce l'età e il dolore della madre che l'ha portata all'azione di gettare il proprio figlio in un cassonetto. Ma purtroppo ci rivela, con i colori accessi e con la scelta del rosso che in questo caso è una discriminante importante per identificare il tema del dolore, che quell'azione diventerà il dramma della sua esistenza e non potrà mai più dimenticarla.

Diventerà adulta, forse avrà avuto altri figli, ma quel figlio sarà il suo incubo da cui non potrà mai liberarsi. Ogni giorno e ogni notte si domanderà con chi vivrà, cosa farà, come sarà e se avrà intorno a sé l'amore che lei non ha saputo o voluto o potuto darle. Il pensiero di lui spezzerà il cuore, annullerà ogni momento della sua esistenza, ogni illusione, ogni emozione, in quel continuo tra Amore e Morte che non ha saputo dare. Marra dipinge le due figure ai lati del dipinto.

Marra non concentra l'attenzione sul figlio, ma sulla scelta e sulla vita della madre che ha compiuto quel gesto, il suo destino, la sua solitudine, di ciò che l'ha costretta a compiere un gesto terribile. Una gioia per cui molte donne si farebbero spezzare in due e che per lei è stata invece sinonimo di dolore.

Marra però per questo episodio si interroga in generale sul senso della vita. Le riflessioni, sentendo l'artista, sono tante. Io amo la vita, sono un essere umano. Chi ama la vita non riesce mai ad adeguarsi, subire, farsi comandare. Un essere umano che si adegua, che subisce, che si fa comandare, non è un essere umano.

La società di oggi è un po' come le sabbie mobili: ti avvicini per fare un castello e sprofondi senza via di fuga. Si è circondati da menzogne falsità ed ipocrisie. L'ipocrita tuttavia non è l'essere umano peggiore. L'ipocrita vuole guidare il pensiero altrui, condizionarlo ed opprimerlo non seguendo poi quel che dice ma quel che può conferirgli supremazia. L'uomo peggiore è quello che lo permette.

È il peggiore perché si adegua, si adegua alla sottomissione, si adegua a non essere sovrano si adegua a perdere la sua dignità i suoi diritti e la sua indipendenza. Si adegua e subisce. Subisce accuse, ingiustizie, guerre e perdite. La cosa peggiore però che può fare un uomo è farsi comandare.

Nessuno dovrebbe permettere ad un altro di imporsi sulla propria persona, sui propri pensieri, sulla propria concezione di bene, di giustizia e sui propri pareri. La cosa che più dovrebbe essere cara ad un uomo è il principio o meglio l'insieme dei principi che ne determinano il valore, la forza e la ricchezza d'animo.

I principi sono le fondamenta di ogni essere umano, la sua personale costituzione che non può essere cambiata ma è coerente e inviolabile. Siamo bombardati da informazioni e notizie che ci propinano la verità a cui altri uomini vogliono che crediamo. Cos'è però la verità? È il parere di un altro che non necessariamente ha i tuoi principi, il parere di un uomo che per natura vuole probabilmente solo salvare sé stesso sacrificando un altro o sacrificando la società.

La società che crede ad ogni singola cosa è una società morta. Quel che manca oggi è la vivacità intellettuale di popolo ormai dormiente, la capacità critica ovvero

essere in grado di distinguere ciò che è giusto e ciò che è sbagliato non prendendo per buono e corretto tutto quel che dicono i mass media, i politici e chiunque si rivolga a noi. Il problema dell'uomo è quello di soccombere fin troppo facilmente mettendosi in secondo piano, adeguandosi, subendo, facendosi comandare e perdendo così i suoi diritti, la sua libertà di pensiero i suoi sogni, il suo essere umano.

La risposta alla domanda “Che senso ha la vita?” è stata ricercata da tutti i più grandi filosofi, letterati e pensatori. La risposta però è del tutto personale, e dipende da come l'individuo la vita la vive, quindi essa dipende dalla intensità con cui è vissuta.

Marra considera la vita come un susseguirsi di esperienze, sensoriali o intellettuali, che portano alla felicità: ogni individuo fa delle esperienze, diverse da ogni altro, e con lo scambio di queste si può arricchire. Attraverso i vari modi di concepire la vita però permangono alcuni valori comuni e assoluti come il diritto alla vita e la libertà di ricercare la felicità con ogni mezzo nel rispetto però degli altri.

Lungo i sentieri che la letteratura ha segnato, approfondendo i cantieri del quotidiano della storia umana, emerge con voce impareggiabile per capacità evocativa e altresì per lucidità metafisica, Giacomo Leopardi, uno dei poeti più straordinari della modernità.

Se volessi giocare ad associare quest'opera pittorica con un'altra opera nel campo letterario mi verrebbe in mente *il Pastore errante per l'Asia* (Leopardi, 1966: 80) dove il poeta traccia l'itinerario interiore di qualsiasi essere umano, che non vede esaurirsi in sé e placarsi in sé e nelle cose mortali il senso del tutto.

Spesso quand'io ti miro
star così muta in sul deserto piano,
che, in suo giro lontano, al ciel confina;
Ovver con la mia greggia
Seguirmi viaggiando a mano a mano;
E quando miro in cielo arder le stelle;
Dico fra me pensando:
A che tante facelle?
Che fa l'aria infinita, e quel profondo
Infinito seren?
Che vuol dir questa
Solitudine immensa? Ed io che sono?

Intorno a questi infiniti quesiti che il pastore innalza alla luna, si spiega tutta l'attesa di senso e di destinazione che è costitutiva del cuore umano. La realtà provoca. L'atteggiamento della creatura umana è quello di chi non si appaga fermandosi al primo livello del dato, ma si spinge oltre il significato del dato stesso. Il verbo mirare, che predilige il poeta, è infatti molto più intenso del semplice guardare. Nel mirare si esprime tutta il protendersi dell'essere umano a guardare, certamente, ma anche con gli occhi del cuore, come notava *Il piccolo principe* nel capolavoro di de Saint-Exupéry.

L'uomo si proietta oltre il proprio limite, può andare al di là della prima superficie delle cose e dell'orizzonte. Contempla, perciò si sorprende. Si sorprende, perciò si interroga.

Il cielo stellato, l'infinito dell'universo, la solitudine metafisica che fa di ogni viaggio «il viaggio» del singolo essere umano, viaggio inevitabile, che ciascuno deve compiere da se stesso, dimostrano in Leopardi tutta la sua preoccupazione nei confronti del proprio mistero e dell'abisso di domande e di attese che esso reca con sé.

Nell'itinerario leopardiano, lo scoppio delle grandi domande del senso, si accompagna altresì ad un tormento doloroso, che nasce dalla evidenza della propria difformità dinnanzi alla risposta totale di tutte le attese e le provocazioni del mistero dell'esistere.

L'essere umano soffre e combatte tra opposti sentimenti. Tale sproporzione sul piano della ricerca è delineata ancora da Leopardi in quel componimento che si concentra sulla questione ultima dell'esistenza umana che è la morte, intitolato *Sopra il ritratto di una bella donna scolpito sul monumento sepolcrale della medesima*, (Leopardi, 1966: 92) che come noto, si conclude con una drammatica domanda sospesa dolorosamente:

Desideri infiniti
e visioni altere
crea nel vago pensiero,
Per natural virtù, dotto contento;
Onde per mar delizioso, arcano
Erra lo spirito umano;
Quasi come a diporto
Ardito notator per l'Oceano:
Ma se un discorde accento

fere l'orecchio, in nulla
Torna quel paradiso in un momento.
Natura umana, or come,
Se frale in tutto e vile,
Se polve ed ombra sei, tant'alto senti?
Se in parte anco gentile,
Come i più degni tuoi moti e pensieri
Son così di leggeri
Da sì basse cagioni e desti e spenti?

In questi versi riecheggia in maniera commovente e lucidissima la sproporzione della struttura umana. La domanda sul senso, dunque, si delinea come esigenza dell'essere umano, l'uomo domanda, poiché questo domandare è radicalmente iscritto nel profilo del suo essere. Ma l'uomo conosce e sperimenta altresì la dimensione dolorosa dell'attesa e della ricerca di una risposta ultima e riuscente.

Tuttavia tale presagio non si chiarisce luminosamente in una risposta certa.

Gli slanci lirici in tale prospettiva, sono molti e suggestivi.

Ancora una celebre strofa tratta dal *Canto notturno* (Lepoardi, 1966: 110) propone una splendida virata improvvisa, nel tentativo di identificare al meglio la ragione stessa del proprio andare e del proprio esistere.

Forse s'avess'io l'ale
Da volar su le nubi,

E noverar le stelle ad una ad una,
O come il tuono errar di giogo in giogo,
Più felice sarei, dolce mia greggia,
Più felice sarei, candida luna.

L'ipotesi che qualche miracolo particolare elevi la natura umana oltre l'esperienza costringente del limite e la ponga al di là dell'attesa dolorosa del significato ultimo di tutto, mai come in questi versi, viene delineata dal Leopardi in tutta la sua chiarezza. Ma non sono le ali della scienza che pur l'uomo ha indossato e sperimentato dopo circa un secolo quelle che gli offrono l'ultima risposta.

Come ammonisce anche Wittengstein «Noi sentiamo che, anche una volta che tutte le possibili domande scientifiche hanno avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure toccati». (Wittengstein, 1980: 132)

Questo dato profondo viene avvertito senza troppe illusioni anche dal poeta recanatese che con parole disilluse esprime il suo dubbio circa la possibilità dell'uomo di essere autenticamente felice. In Leopardi vi è sempre presente quell'itinerario di ricerca e interrogazione sull'esistenza umana. Si domanda sempre, il senso della vita, Leopardi ha compiuto sin dai suoi anni adolescenziali un percorso di ricerca antropologica sofferto e fecondo, mosso da una sensibilità acutissima, da una precocissima intelligenza, ma soprattutto da una fedeltà emblematica all'inquietudine che lo ha accompagnato nel corso della sua breve esistenza.

Continuando la nostra lettura sinestetica, voglio analizzare l'opera di Marra dal titolo *Paesaggio umano: auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra* realizzato dall'artista nel 2013.

Abbiamo visto che Marra si sofferma su tematiche a cicli, gli anni 2000 in avanti sono dedicati al tema del paesaggio, alle colline contigue.

Paesaggio è un termine polisemico dalle molte faccettature e significati diversi, di cui possono parlare tantissime persone attraverso differenti discipline: storici, urbanisti, agronomi, artisti, antropologi, sociologi, letterati, musicisti, fotografi. La geografia non ha certamente il monopolio sul paesaggio, ma ha una sua specificità di contatto. A metà Novecento, lo storico francese Le Goff (Cardini, 2014: pp 1099) dichiarò che “in ogni società il sociale è in ritardo sull'economico e il mentale sul sociale”.

Realisticamente: l'economia va in macchina, la società va in bicicletta e la mentalità va a piedi proseguendo nella stessa direzione. Allo stesso modo, i cambiamenti del paesaggio sono velocissimi, spinti da interessi economici (urbanizzazioni, escavazioni, deforestazioni); la società si adegua, insegue, sviluppa i propri gusti intorno al paesaggio, relazionandosi e dialogando con le sue trasformazioni; la nostra mente e il nostro modo di progettare seguono il tutto molto lentamente mantenendo comunque la capacità di influenzare interessi e azioni.

A volte bisognerebbe ascoltare di più gli artisti e i poeti perché come dei chiromanti anticipano quello che sarà il futuro. Marra già negli anni '70 con i suoi dipinti criticava il degrado che si sarebbe perpetuato sulla natura, con le sue opere dal

titolo discordanze, violenze dell'uomo sulla natura, ultimi messaggi della natura, collocazioni di frammenti o indagini del mare, anticipando il tema dei *Paesaggi umani*

Analizziamo la parola paesaggio che nasce ad inizio del 1500 in ambito nord europeo esattamente quando si sviluppa la pittura del paesaggio, duplicando così il significato della parola: paesaggio designa sia ciò che ci circonda nella realtà, sia la sua riproduzione. Caspar David Friedrich (1774-1840), pittore tedesco ed esponente dell'arte romantica, rappresenta quella presa di coscienza della consapevolezza contemplativa del paesaggio; la sua pittura è basata su un'attenta osservazione dei paesaggi della Germania, soprattutto dei loro effetti di luce (le sue raffigurazioni ritraevano sempre momenti particolari come l'alba o il tramonto).

La grande novità introdotta da Friedrich è la presenza umana contemplante. Ne il "Viandante sul mare di nebbia" (1818) è rappresentato il solitario che si allontana dalla società umana, una figura classica della letteratura tedesca (più tardi nascerà l'idea del passeggiatore urbano).

Nel libro "Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano", il filologo Piero Camporesi (2016) indaga la trattatistica di fine '400 prima metà del '500, dove l'Italia è raccontata in base alle coltivazioni, alle ricchezze minerarie, alla bellezza delle donne.

Si parla di una terra con edifici belli, cibo buono, terreno fertile. Sono bellissimi cataloghi descrittivi del mondo che a metà del '500 lasciano il passo appunto alla componente di contemplazione. Nella seconda metà dell'Ottocento, la geografia si struttura all'interno delle università come insegnamento specifico e concomitante alla

grande corsa al colonialismo, serve a descrivere il mondo, a catalogarlo, a classificarlo, a conquistarlo. A quell'epoca, la geografia unisce alla conoscenza il potere. Furono due geografi tedeschi, verso la fine del XIX secolo, a occuparsi per primi del concetto di paesaggio: A. Oppel e J. Wimmer.

A fine '800 e i primi '900, la Germania e la Francia sono le nazioni che si caratterizzano per gli sviluppi geografici. Il geografo francese Jean Brunhes fu uno dei primi a usare il termine geografia umana intendendo la geografia che si occupa dell'azione umana sul territorio (fino ad allora la geografia per eccellenza è stata la geografia fisica quella che studiava le forme di evoluzione dello spazio fisico).

In un saggio di cento anni fa, Brunhes parla di fatti d'occupazione del suolo fra i quali enumera gli "improduttivi" (case e vie di comunicazione), quelli "di conquista vegetale e animale" (terra aperta; campi e giardini; mandrie e animali aggiogati in spazi non coltivati ma sfruttati economicamente; ecc...) e quelli di "economia distruttiva" (cave e miniere, ma anche i fatti "distruttivi" legati all'edilizia e alla "conquista vegetale e animale" dello spazio terrestre nelle forme più degradanti). Brunhes ammette che "in ogni modo si tratta di paesaggio".

L'idea del fare costruttivo e del fare distruttivo si integrano, un paesaggio si "fa" e si "disfa", un doppio binario in cui l'uomo interviene per il suo interesse economico ma anche per il suo piacere estetico-culturale. Un secolo dopo, la Convenzione europea del paesaggio favorisce l'idea che il paesaggio sia ovunque, accettando quindi l'esistenza anche di paesaggi degradati.

Negli anni '30 del '900, Roberto Almagià, maestro della geografia accademica italiana, evidenzia un altro elemento fondamentale di tutta la discussione novecentesca sul paesaggio: “Il paesaggio è dato dalle correlazioni dei vari fenomeni umani con i fenomeni biologici e fisici, tutti insieme concorrenti a creare quello che abbiamo chiamato il paesaggio geografico”. (Almagià, 1961: 420).

Il paesaggio è dunque un elemento di sintesi riferibile non solo agli aspetti di panoramicità ma anche al collegamento tra elementi diversi. Si avanza dunque l'idea che il paesaggio sia una rete di rapporti con una dimensione dinamica che lo rende più complesso del “bel panorama”. Per i geografi il paesaggio geografico è dunque questa rete di rapporti basata sulla reciprocità dell'uomo con l'ambiente.

Biasutti scrive che esiste un “paesaggio sensibile o visivo, costituito da ciò che l'occhio può abbracciare in un giro di orizzonte o, se si vuole, percettibile con tutti i sensi; un paesaggio che può essere riprodotto da una fotografia o dal quadro di un pittore, o dalla descrizione di uno scrittore”. Esiste anche un “paesaggio geografico sintesi astratta di quelli visibili, in quanto tende a rilevare da essi gli elementi o caratteri che presentano le più frequenti ripetizioni sopra uno spazio più o meno grande, superiore, in ogni caso, a quello compreso da un solo orizzonte” (Biasutti, 1962: pp 500-520).

Oltre alla componente visiva, anche la partecipazione dell'olfatto e dell'udito sono importanti nella conoscenza del paesaggio e nell'identificazione dell'esperienza ambientale (si pensi ad esempio all'odore di salsedine nei paesaggi marini o al rumore

del fruscio di foglie nei boschi, così come alla discontinuità di temperatura percepita immediatamente da chi va in bicicletta).

Lo stesso contatto con il suolo quando si cammina contribuisce all'esperienza che facciamo di un ambiente, di uno spazio. Nel libro "Venezia e il pesce", Tiziano Scarpa evidenzia come sia possibile "sentire l'irregolarità di questa città dalla sconnessione di tutte le sue pietre" e pertanto consiglia di camminare con scarpe da ginnastica morbide che facilitino questo "contatto" (Scarpa, 2013: 100).

L'esperienza del paesaggio è dunque multisensoriale, tuttavia per "fare geografia" Biasutti ribadisce la necessità di "fare sintesi" considerando una certa scala, considerando "uno spazio superiore a quello compreso da un solo orizzonte" (la piccola scala è preferita da sociologi, antropologici e architetti).

Gilles Clément scrittore, etnologo, architetto del paesaggio, nel 1943 è autore del "Manifesto del terzo paesaggio" dove sostiene che oltre al paesaggio naturale (primo paesaggio) e al paesaggio umano rappresentato da città e ambienti artificiali (secondo paesaggio), esiste un terzo paesaggio rappresentato da tutti i luoghi abbandonati dall'uomo: i parchi e le riserve naturali, le grandi aree disabitate del pianeta, le aree industriali dismesse dove crescono rovi e sterpaglie, giardini e parchi non più vissuti. Sono luoghi che hanno perso la loro funzione originale, accomunati ora dall'assenza di ogni attività umana.

La Convenzione europea del paesaggio è stata adottata dal Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa a Strasburgo il 19 luglio 2000 ed è stata aperta alla firma degli Stati membri dell'organizzazione a Firenze il 20 ottobre 2000. È il primo trattato

internazionale esclusivamente dedicato al paesaggio europeo nel suo insieme. Nella Convenzione è definito il termine paesaggio: esso “designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”.

Inoltre è esplicitamente dichiarato che “il paesaggio rappresenta un elemento chiave del benessere individuale e sociale”. Nel trattato sono proposte anche le definizioni: salvaguardia dei paesaggi “indica le azioni di conservazione e di mantenimento degli aspetti significativi o caratteristici di un paesaggio, giustificate dal suo valore di patrimonio derivante dalla sua configurazione naturale e/o dal tipo d’intervento umano”; gestione dei paesaggi “indica le azioni volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio al fine di orientare e di armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociali, economici ed ambientali”; pianificazione dei paesaggi “indica le azioni fortemente lungimiranti, volte alla valorizzazione, al ripristino o alla creazione di paesaggi”.

Passato, presente e futuro: “salvaguardia”, conservare quello che abbiamo ereditato; “gestione”, farlo funzionare nel presente; “pianificazione”, programmare per il futuro. Ciò comporta diritti e responsabilità per ciascuno individuo. Se il paesaggio è un elemento chiave del benessere individuale e sociale abbiamo il diritto di goderne e la responsabilità di curarlo e valorizzarlo. Nessuno di noi si può chiamare fuori dal paesaggio perché ne è “attore e spettatore” come lo studioso Eugenio Turri sosteneva interpretando “il paesaggio come un grande teatro” (Turri, 2018: 220).

Quindi per natura non intendiamo solo alberi, montagne e pianure, ma anche tutto ciò che ci circonda, tutto il sistema cosmico, almeno da un punto di vista scientifico-filosofico. Dopo Galilei, nel rapporto uomo-natura vale la pena ricordare Foscolo e ancora Leopardi. Il primo ci dà un saggio del meccanicismo della Natura nella famosa *Lettera da Ventimiglia*, presente nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Fubini, 1947: 48).

La Terra è una foresta di belve. La fame, i diluvj, e la peste sono ne' provvedimenti della Natura come la sterilità di un campo che prepara l'abbondanza per l'anno vegnente: e chi sa? fors'anche le sciagure di questo globo apparecchiano la prosperità di un altro. (...) O natura! hai tu forse bisogno di noi sciagurati, e ci consideri come i vermi e gl'insetti che vediamo brulicare e moltiplicarsi senza sapere a che vivano? Ma se tu ci hai dotati del funesto istinto della vita sì che il mortale non cada sotto la soma delle tue infermità ed ubbidisca irrepugnabilmente a tutte le tue leggi, perché poi darci questo dono ancor più funesto della ragione? Noi tocchiamo con mano tutte le nostre calamità ignorando sempre il modo di ristorarle. Perché dunque io fuggo? e in quali lontane contrade io vado a perdermi? dove mai troverò gli uomini diversi dagli uomini?

Nelle *Operette Morali* vi è un passo pieno di pessimismo e di passione, dove si coglie il seme di quello che in Leopardi si definisce pessimismo cosmico, ossia l'atto formale di accusa dell'uomo alla natura per la sua indifferenza alle sorti dell'umanità che sembra quasi trasformarsi in comportamento doloso, quasi a sfregiare la presunzione dell'uomo di sentirsi il centro dell'universo (Leopardi, 2014: 400).

Natura. Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed

ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo quelle tali azioni, per dilettarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.

Nel complesso il dipinto di Marra presenta una serie di influenze disparate. La più evidente è quella picassiana, ravvisabile in quella costruzione di verdi squadrati, ma forte è anche il richiamo all'opera di Cézanne, i colori, le tonalità così definite e ben evidenti nella loro netta stesura hanno, in quello stemperarsi lieve e quasi velato, un riferimento post-impressionista. Un espressionismo declinato in diversi percorsi dell'arte. L'universalità contenuta nel messaggio della rappresentazione trova così riscontro e fedeltà anche nella tecnica.

Guardando il quadro di Marra e viaggiando nel mondo della letteratura italiana ci vengono in mente alcuni testi di Italo Calvino, tra cui *Speculazione edilizia* del 1963 o i paesaggi urbani virtuali delle *Città invisibili* (1973), il successivo e ultimo quadro della natura è affidato all'occhio del signor Palomar. In un'opera di difficile collocazione, un libro di racconti (Palomar, 1983), l'omino, proiezione autobiografica di Calvino, si confronta con la globalità del reale, con la volontà di fondere insieme narrazione e riflessione filosofica.

E lo stesso Calvino, nella sua produzione saggistica, aveva colto il valore profondo della descrizione della natura in un romanzo come *Il dottor Zivago* (1957) di Boris Pasternak. Le vicende di Jurij, il protagonista, il suo amore contrastato per Lara,

la sua ricerca di una felicità possibile, tutto si arena in una geografia mobile, in una serie di spostamenti che precludono al personaggio il raggiungimento dei propri obiettivi. Per Calvino, nel romanzo, il senso sacrale della storia nutrito da Pasternak, e il ruolo svolto in essa dai semplici individui, hanno per contraltare l'imprescindibilità del dato naturale:

La natura non è più il romantico repertorio dei simboli del mondo interiore del poeta, il vocabolario della soggettività, è qualcosa che è prima e dopo e dappertutto, che l'uomo non può modificare ma solo cercare di capire, con la scienza e la poesia, e d'esserne all'altezza (Calvino, 2002: 206).

Parlando di paesaggi umanizzati si deve fare una forte distinzione tra due tipi di paesaggio: quello umano e quello costruito.

Quello in cui le modifiche al paesaggio apportate dalla mano dell'uomo ben si sono integrate con l'ambiente naturale circostante, a volte anche migliorandolo, senza stravolgerne le caratteristiche. Esempi di questo tipo di paesaggio sono le colline del Chianti in Toscana o della Costiera Amalfitana.

Paesaggio costruito invece è quello in cui le modifiche al paesaggio hanno stravolto il paesaggio cambiandolo completamente. E' il caso di quasi tutte le città mondiali, ma altre opere che sicuramente deturpano e inquinano il paesaggio (anche se di queste opere nei paesi industrializzati non si può fare a meno) sono le autostrade, gli aeroporti, i porti, le linee ferroviarie ecc., il cui impatto ambientale, è inutile nasconderselo, è molto forte.

Marra auspica un equilibrio tra il paesaggio umano e quello naturale, un equilibrio in senso lato tra uomo e natura. La natura diciamo è plasmata dalla mano dell'Onnipotente, il paesaggio umano invece è curato dalla mano dell'uomo come la duplice matrice del paesaggio agrario. Sul binomio tra opera della natura e opera dell'uomo nel modellamento del paesaggio agrario sono state scritte pagine esemplari dove si fonda il postulato che tra l'ambiente e l'uomo che vi abita si stabilisce un rapporto di duplice interazione: l'ambiente condiziona le attività umane, ma l'uomo reagisce al condizionamento modificando l'ambiente, così da rendervi possibili attività che l'assetto naturale non consentirebbe.

Fino dall'alba della civiltà a sospendere gli interventi idraulici è stato il proposito di conquistare la terra alla coltivazione, in particolare per realizzarvi la coltura annuale dei cereali. In Mesopotamia e in Egitto l'uomo ha tracciato canali per irrigare campi di orzo e di farro, in Cina per inondare le risaie, in Mesomerica per irrigare il mais.

Anche sui dossi, tuttavia, tra i quali non è necessario tracciare argini e canali, l'intervento umano può manifestarsi, l'Italia è ricca di regioni di antico, minuzioso terrazzamento: dalle Prealpi alla Liguria, dalle fasce più elevate dell'Appennino emiliano alle valli toscane, Chianti e Casentino, fino alla Basilicata e alle isole Lipari, la Penisola è un caleidoscopio di regioni terrazzate secondo disegni che propongono la gamma più multiforme di soluzioni di rimodellamento dei terreni declivi. Opera meno onerosa del terrazzamento, eppure impegnativo suggello dell'uomo sul territorio sono le "sistemazioni" di collina costituenti orgoglio antico dell'Italia centrale, in specie quella ezzadri, il tagliapoggio, la spina e la colmata.

Così andando avanti a parlare della siepe, l'albero, per arrivare ai giardini, l'uomo ha sempre modificato la natura per il suo vantaggio e non solo.

Il progresso economico obbliga a modificare tutti i moduli di sfruttamento del suolo a volte costringendo a mutarli, a volte rigettando ogni amore per la terra e per la sua bellezza, altre volte sono stati trasformati con intelligenza, con amore per la terra, con fine gusto paesistico.

A modificare irreversibilmente il paesaggio è l'edilizia: se tante regioni del Bel Paese fanno dell'Italia, oggi, il Brutto Paese, la causa è l'edificazione, l'espansione informe dei suburbi, il dilagare dei borghi rurali senza alcun rispetto delle campagne, l'inverosimile proliferare di villette, di fabbrichette, di condomini in ogni recesso del territorio rurale.

Anche gli atteggiamenti collettivi possono cambiare: ma mentre si aspettava che mutasse l'atteggiamento verso il paesaggio, le campagne d'Italia sono cambiate, ormai irreversibilmente, e con la loro deturpazione è stato compromesso un patrimonio di valore essenziale per un paese che vuole competere per i primati turistici internazionali, che dovrebbe considerare la bellezza dei propri scenari autentico bene economico, uno di quei beni culturali di cui la cattiva coscienza ci dice quanto la tutela sia inadeguata agli imperativi civili, alla convenienza economica.

Nel caso specifico, anche a non voler richiamare il Parini della *Salubrità dell'aria*, il Calvino ambientalista della Speculazione edilizia, della Nuvola di smog e di tante pagine ulteriori, come pure l'ampio repertorio della letteratura di fabbrica e del

romanzo apocalittico, si prestano egregiamente al compito vicario di infondere nelle generazioni in crescita una più consapevole e matura sensibilità ecologica, in una con la visione strategica dello “sviluppo sostenibile”. Ecologia dei mondi possibili

Sempre in questo gioco di sinestesie mi vorrei dedicare alla serie dei dipinti che Marra ha realizzato a partire dai primi anni Novanta del Novecento con il titolo *La casa della memoria*. Le coordinate stilistiche e culturali, al cui interno scorre il ciclo della Casa della memoria, sono individuabili in quel percorso a ritroso, in quella riflessione sul passato, filtrato attraverso il ricordo. In un pittore come Marra, lombardo di formazione ma dalle profonde radici mediterranee, il viaggio *au rebours* è di necessità un viaggio nella classicità (senza dimenticare il precedente ciclo delle *Cariatidi*) sostenuto da un orgoglio di appartenenza, che rende alto, ogni discorso (Corradini, 1996).

Sembra strano come questo nome “case della memoria” sia stato recentemente usato da medici, sociologi e psicologi a seguito di un grosso centro nato a Hogewey in Olanda, e preso poi a modello da studiosi da tutto il mondo – Stati Uniti, Germania, Regno Unito, Giappone, Australia – per aiutare i malati di Alzheimer a vivere normalmente e ad alleviare il senso di isolamento e solitudine che è frequente in questi malati. Anche in Italia si stanno realizzando questi villaggi, un esempio ne è Monza, dove a seguito dell’esperienza olandese è nato un «Paese ritrovato» che ha tutto l’aspetto di un piccolo paese con la presenza di case, la chiesa, l’ufficio postale, il bar, il teatro, il minimarket, la piazza del mercato e la proloco. E’ un villaggio per l’Alzheimer, case della memoria, per far sì che i malati possano vivere tutti insieme all’interno del

paese evitando che si isolino, l'isolamento è uno dei maggiori indiziati che contribuisce all'aggravarsi di questa malattia mentale.

Oppure - La Casa della Memoria a Milano - ospita la sede di alcune associazioni che conservano la memoria della conquista della libertà e della democrazia in Italia; il progetto di Casa della Memoria nasce dall'idea del Comune di Milano di dare uno spazio alle associazioni milanesi che, a scapito della differenza di origine e obiettivi, condividono un fine comune: avallare e costruire la memoria collettiva della città.

Il principio ispiratore alla base della A.N.P.I. (Associazione Nazionale Partigiani Italiani) e di altre associazioni di Partigiani, l'ANED (Associazione Nazionale Ex Deportati), l'INSMLI (Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione) e l'AIVITER (Associazione italiana vittime terrorismo) è la lotta contro l'amnesia collettiva, attraverso il mantenimento e il rafforzamento del ricordo degli eventi politici e violenti che hanno segnato la storia di Milano e dell'Italia nel corso degli ultimi 60 anni.

Con questa denominazione, casa della memoria, molto spesso si è data la lettura a svariati significati, il cosiddetto senso dei luoghi: l'invenzione letteraria degli stereotipi geografici.

Il caso, davvero paradigmatico, delle Città invisibili di Calvino ci introduce a un'altra categoria geografica, quella tutta mentale dei "mondi possibili". Questa licenza di immaginare luoghi non attestati in alcun atlante è più frequente di quanto non si

creda. Si chiederà quale concreto apporto geografico possa fornire un'invenzione di terre inesistenti che fa leva più sul "meraviglioso" che sul "realistico".

Certo, se pretendessimo di localizzarle in un punto esatto di una mappa, dovremmo aspettarci la stessa risposta deludente data a Kublai Kan dal Marco Polo di Calvino: «Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la data dell'approdo». Ma i "luoghi fantastici", come insegna l'autore delle Città invisibili, sono comunque la riproduzione della realtà, trasponendo in forma visionaria una concreta esperienza di vita associata o un desiderio compensatorio di rapporti armoniosi, consigliano insomma il senso ultimo (infernale) delle moderne geografie urbane e le istanze (utopiche) di una purificazione sociale e ambientale.

D'altronde, non è detto che un giorno i "mondi possibili" tratteggiati dalle opere d'invenzione non si debbano da qualche parte realizzare. Gli scrittori, i pittori e gli artisti in genere, in quanto si esercitano a disegnare mondi, sono i profeti e gli architetti delle geografie future, sia quando raffigurano "terre promesse", sia quando anticipano scenari apocalittici. In questo senso, i testi letterari e i lavori pittorici non possono che venire in aiuto ai tanti geografi che hanno mostrato, negli ultimi decenni, di voler liberare la loro disciplina dalle sue angustie tradizionali di scienza meramente descrittiva e sincronica, occupandosi anche dei cambiamenti climatici e ambientali, su scala locale o planetaria. Infatti, in virtù della sua vocazione a distendersi lungo l'asse del tempo non meno che ad allargarsi nello spazio, per cui racconta anche di sviluppi, svolte e trasformazioni, l'arte e la letteratura restituiscono, del mondo, un'idea dinamica, di realtà soggetta a incessante metamorfosi.

Il tema della memoria in letteratura è molto frequente; questa è da intendersi come una dinamica attività della mente umana scagliata sul tempo passato capace di diventare celebrazione, rievocazione di un ricordo.

La riflessione sul tempo diventa un momento essenziale nell'autocomprensione dell'io del poeta e dell'artista stesso, rendendolo consapevole della sua condizione umana. Agostino, vescovo di Ippona, concepisce la memoria come un luogo in cui tutto è conservato distintamente. Le sensazioni, i suoni, gli odori vengono immagazzinati nella mente attraverso la memoria, per poi essere ripresi e rievocati. Agostino riserva inoltre un ruolo di primaria importanza alle immagini, le quali vengono associate ad un tipo di percezione, (legata ad un particolare ricordo) e conservate nell'intelletto umano. Marra in questa serie dipinge immagini, ricordi che rimangono impressi a lungo nella memoria.

Il passare del tempo ha un ruolo fondamentale durante il processo di memorizzazione; Petrarca nel *triumphus temporis*, afferma che lo scorrere troppo rapido dei momenti che costituiscono l'esperienza umana provoca un senso di angoscia e di disorientamento. Vediamo ad esempio in un sonetto del *Canzoniere* cosa dice il poeta. (Petrarca, 2004: 255).

La vita fugge, et non s'arresta una hora,
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi danno guerra, et le future anchora;
e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora,
or quinci or quindi, sí che 'n veritate,

se non ch'i' ò di me stesso pietate,
i' sarei già di questi penser' fòra.
Tornami avanti, s'alcun dolce mai
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte
veggo al mio navigar turbati i vènti;
veggo fortuna in porto, et stanco omai
il mio nocchier, et rotte arbore et sarte,
e i lumi bei che mirar soglio, spenti.

“La vita fugge e non s'arresta un'ora” risulta chiaro l'effetto che questi sentimenti provocano: il poeta è addolorato sia nel ricordare il passato che nell'attendere il futuro; la morte è la sola certezza offerta dalla vana corsa dell'esistenza terrena, la memoria quindi ha la funzione di rievocare un ricordo allo stesso tempo malinconico, poiché richiama un passato che si è concluso, ma anche felice, poiché in un presente monotono e privo di gioie, riporta con la mente ad attimi sereni. le speranze, le gioie, i desideri sono però fugaci, essendo soggette alla frenetica corsa del tempo; una volta che queste faranno parte del passato lasceranno solo un malinconico ricordo a testimoniare la loro esistenza.

Il tema della fugacità degli attimi terreni si riscontra anche nel pensiero di sant'Agostino; egli infatti sostiene che il presente è un attimo fuggente, infatti se fosse sempre attuale e non tramutasse in passato diverrebbe eternità. Esso esiste solo a condizione di trapassare in un momento della vita che si è concluso, e di non essere ancora futuro. Il tema della precarietà della vita umana è affrontato anche da Seneca, precettore di Nerone, nel dialogo “De brevitae vitae”, egli sostiene che molte persone

si lamentino dello scorrere del tempo, senza rendersi conto che la vita non è breve, ma che la si rende tale dedicandosi ad attività inutili e prive di importanza.

E' questo secondo lui un pensiero che accomuna molti uomini illustri, (di cui a mio avviso potrebbe far parte lo stesso Petrarca), i quali sbagliano nel vedere la morte come un avvenimento futuro. Infatti, secondo il filosofo aderente allo stoicismo, gran parte di essa è già alle nostre spalle poiché spendendo il tempo nel fare il male (o nel non far nulla) si muore giorno per giorno.

All'inizio del XX secolo, la letteratura si accosta con la realtà rispondendo a un inedito senso del tempo. Se l'Ottocento si era distinto per la "serietà", per il modo con il quale aveva spesso depresso il fantasioso romanzesco (il romance della tradizione inglese) per dedicarsi agli aspetti quotidiani dell'esistenza, sul racconto realistico dell'esperienza vissuta (si afferma il novel), con i primi decenni del nuovo secolo si impongono fattori legati a una nuova percezione del tempo, del passato come del presente, indubbiamente rappresentativi di un periodo sconvolto da innovazioni e scoperte negli ambiti della scienza e della tecnica.

L'Europa è scossa da fremiti di velocità, un concetto che scardina la percezione ordinaria di spazio e tempo: rappresentazioni pittoriche, letterarie, musicali e cinematografiche concorrono con la fulminea bellezza di treni e aerei, a schiudere immagini mai viste di spiccato dinamismo, figure e forme alle quali viene impresso un movimento, una spinta che le rende vive e allontanate dal rigore della perfezione classica. Nel segno di un oggi veloce e variabile, si esorta a essere quanto mai moderni,

sensibili al mutare dei tempi, e la lingua e la letteratura, gli stili, non si sottraggono alla regola: ne è un esempio la tensione avanguardistica propria dei futuristi italiani.

Le note prescrizioni del Manifesto tecnico della letteratura italiana (1912) non lasciano dubbi al riguardo: per l'autore, Filippo Tommaso Marinetti, ispirato dall'"elica turbinante" del velivolo che sta conducendo, è necessario sconvolgere l'assetto della grammatica tradizionale, "distruggere la sintassi", abolire aggettivi, avverbi, segni di punteggiatura, servendosi di "analogie vastissime", di una "immaginazione senza fili" capace di offrire visualizzazioni istantanee e spericolate dell'oggetto da descrivere. Il tutto è teso a infondere al testo scritto una libertà che è bellezza, una bellezza più prossima all'oggetto dell'idolatria futurista, l'automobile, che alle forme canoniche rinchiuso nei musei. Le rivendicazioni marinettiane abbracciano un progetto di avanguardia, rivolto al pensiero del futuro, a cercare di abbreviare la distanza che separa l'uomo dal suo domani.

Con la nascita del Novecento la letteratura passa sotto il segno della velocità, dell'accelerazione modernista.

La scrittura per un verso riproduce la frammentazione, il disordine e la complessità del presente, per un altro attua un rapporto nuovo, discontinuo con la percezione dei tempi (emblematici sono la memoria involontaria in Proust o il tempo interiore della signora Dalloway). Il postmoderno avvierà poi un rapporto dinamico con le forme del passato, andando a rileggere i traumi storici, oppure operando citazioni, riscritture, rifacimenti parodici.

Leggiamo di James Joyce il racconto “Eveline” tratto dal libro Gente di Dublino

Sedeva alla finestra guardando la sera prender possesso del viale. Teneva la testa appoggiata alle tendine e aveva nelle narici l'odore del cretonne polveroso. Era stanca. C'erano pochi passanti. Quello che abitava l'ultima casa giù in fondo passò per rientrare; lei sentì i passi risuonare sul marciapiede di cemento e il cigolio dei detriti sul sentiero davanti alle nuove case rosse. Una volta c'era un campo al loro posto in cui andavano a giocare tutte le sere con i ragazzi di altre famiglie. Poi un tale di Belfast comprò il campo e ci costruì delle case; ma non catapecchie scure come le loro, ma abitazioni in mattoni dal color chiaro e dai tetti fulgidi. Ci andavano tutti i ragazzi del viale a giocare in quel campo: i Devine, i Water, i Dunn, il piccolo Keogh lo storpio, e lei con i suoi fratelli e sorelle. Ernest era quello che non giocava mai: ormai era troppo grande. Veniva sovente suo padre a cacciarli con un bastone di pruno; ma in genere c'era il piccolo Keogh a fare da palo e a gettar loro la voce quando lo vedeva arrivare. Eppure erano stati felici allora, così almeno credevano. E poi a quel tempo suo padre non era così cattivo, e sua madre era ancora viva. Tutto questo accadeva tanto tempo fa; adesso lei e i suoi fratelli s'erano fatti grandi e sua madre era morta. Anche Tizzie Dunn era morta e i Water erano tornati in Inghilterra. Tutto cambia. Ora anche lei stava per andarsene e lasciare la casa. [...]

Se fosse partita, domani si sarebbe trovata in alto mare con Frank, diretta a Buenos Aires. Avevano già prenotato i posti. Come avrebbe potuto tirarsi indietro dopo tutto quello che lui aveva fatto per lei? La disperazione le provocò un senso di nausea [...] “Vieni!”. No! No! No! Era impossibile.

Più in profondità si muovono le grandi sperimentazioni moderniste che coinvolgono l'Europa dei primi decenni del Novecento, cercando di riconnettere le pieghe profonde della coscienza all'origine dei traumi nel passato (sono anni

profondamente segnati dalla ricerca psicanalitica di Sigmund Freud: la sua Interpretazione dei sogni esce nel 1900), la complessità del momento presente al significato della memoria.

Del tutto originale e sorprendente è il modo con il quale la scrittura si rapporta alla dimensione del tempo: i romanzi esemplari di questo periodo flettono la chiarezza consueta del racconto, sospendono la progressione ordinata delle vicende per introdurre spostamenti, dislocazioni, cesure, interruzioni, narrazioni a ritroso (in consonanza con una tecnica presto elaborata dal cinema, il flashback).

La percezione del tempo nei personaggi, in particolare, subisce notevoli trasformazioni: accanto a un tempo oggettivo, storicamente determinato, si affaccia sulla pagina la consistenza di un tempo soggettivo, esperito dalla coscienza dei personaggi e da essi avvertito, nei termini del filosofo francese Henri Bergson, come durata, come flusso che si anima nella mente di chi vive o rivive sensazioni, slegate a loro volta dallo scorrere del tempo effettivo, misurabile.

Come avviene nel ciclo della *Casa della memoria* di Marra, dove la struttura complessiva che dà voce al titolo viene espressa attraverso il rapporto “ombra – luce”, che spesso si confonde e si declina con quella di “pieno – vuoto”: è in questa struttura, una sorta di scheletro dell'iconografia, che tralignano a volte ombre, le parvenze provenienti dal passato che dialogano con gli uomini, ombre evidenziate ad indicare una forma antropomorfa: non si tratta di figure vere e proprie, personaggi ormai abbandonati, si tratta di tracce che violano a volte la casa stessa.

Quasi a voler significare una rottura all'interno dell'ordinata casa, dell'ordinata struttura, il tema del frammento insito in Marra, in una lettura verticale della sua arte, si può ritrovare anche in questi dipinti. Il frammento, filo conduttore del processo costitutivo dell'opera, intende sottolineare la duplicità poetica della casa, interpretata come elemento strutturale e come luogo della mente. La memoria, in questa riflessione, gioca il ruolo dell'evidenziatore. L'influsso di un tale "tempo interiore" sul racconto è stato rilevato da un grande critico tedesco, Erich Auerbach, in opere come *Alla ricerca del tempo perduto* di Marcel Proust (*La recherche du temps perdu*, 1912-1927) e *Gita al faro* di Virginia Woolf (*To the Lighthouse*, 1927).

In particolare, nel ciclo romanzesco di Proust si individua la precisa volontà di rimediare alla perdita del proprio passato, di riafferrare il capo delle storie, dei personaggi, dei luoghi che hanno segnato la formazione del narratore, redimere, in una parola, il tempo perduto. Lungo i sette libri di cui si compone l'opera, Proust affida a un disegno non lineare, ma casuale (a quella che teorizza come la "memoria involontaria") l'evocazione di tutto un mondo altrimenti scomparso per sempre: semplici dettagli della vita quotidiana, come i frammenti di una madeleine, un biscotto inzuppato nell'infuso di tiglio, richiamano alla mente per analogia un momento vissuto nel passato (il tè della zia Léonie), i colori, le case, i sensi tutti di un luogo d'infanzia, la Combray delle vacanze estive, in *Dalla parte di Swann* (*Du côté de chez Swann*).

Ancora, nel libro conclusivo, *Il tempo ritrovato* (*Le temps retrouvé*), il narratore riconnette le pietre sconnesse del cortile di palazzo Guermantes, nelle quali inciampa, a un episodio simile avvenuto a Venezia anni prima: di qui, tutta una serie di ricordi viene messa in moto, associando personaggi ormai lontani nel tempo a una convivenza irreal

con chi resta, dove i morti rivivono in un presente continuo, sospeso. Il loro tempo è stato così affrancato; il narratore ha vinto la sua personale sfida contro il tempo, concludendo la narrazione prima della fine della propria esistenza, esattamente come per lo scrittore la parola “fine” apposta alla propria opera, cui si dedica per lunghi anni, coincide con la propria morte.

Nella natura insignificante e occasionale della memoria involontaria si può scorgere la distanza tra Proust e Bergson: per il filosofo si tratta di una memoria pura, che possiamo recuperare con un movimento volontario dell'intelletto, in qualsiasi circostanza; per Proust, al contrario, l'ampio edificio del ricordo costituito dalla Recherche è tutto sorretto dall'attesa di istanti isolati, distanziati tra loro nel tempo e sottratti a una precisa volontà di sistemazione, come scrive Stephen Kern. La narrazione proustiana segue allora questo moto ondivago della coscienza ancorata ai ricordi, creando effetti vertiginosi, sbalzi avanti e indietro nella successione temporale, giustapponendo divagazioni, momenti irriducibili a una consequenzialità narrativa di stampo tradizionale.

Il parallelepipedo che Marra scandisce e suddivide in comparti e riquadri, in cubi cavi, sempre più piccoli, è la casa di Marra: ma è anche una conquista formale, un volume aggiunto al primitivo “muro”; in questo sforzo di progressiva definizione, il pittore giunge all'unità strutturale dell'oggetto raffigurato solo alla metà degli anni novanta. Vi è dunque tutto un cammino, attraverso cui Marra definisce per scomparti questa ricerca di verità: prima più oggettiva, cercata quasi all'interno del cubo teatrale, che rappresenta la stanza e una certa dimensione scenografica rimane, come componente espressiva esaltata dal segno.

Struttura e segno giocano l'alternativo ruolo, la struttura cerca di frenare l'irruenza del segno. Si parla di uno squilibrato equilibrio o di un disordine ordinato all'interno delle *Casa*. L'opera si carica di magia, di mistero. Scandita in spazi contrapposti, la casa di Marra sembra suggerire la duplicità dello spazio, "interno-esterno", ma anche un "qui e dentro", e un "oltre e fuori". A volte parrebbe di intravedere Cariatidi, ricostruite all'interno della casa. Non c'è narrazione ma evocazione, poesia, non c'è spazio per il racconto ma emozione.

Riaffacciandoci nella letteratura In *Gita al faro*, è ancora la coscienza del personaggio principale, la signora Ramsay, ad accentrare su di sé i movimenti della scrittura: ma, a differenza di quanto avviene in Proust, nel romanzo di Virginia Woolf siamo di fronte a una mente che sovrappone diverse idee, a un fulmineo flusso di coscienza che interrompe di continuo il tempo della narrazione per evocare. È un tempo franto, occupato da digressioni, da fughe nel presente o nel recente passato che riflettono la velocità con la quale il tempo della coscienza muove da un pensiero all'altro – molto più rapido, in questo, dei meccanismi del linguaggio verbale e della scrittura.

La riflessione sul tempo che Woolf riserva ai lettori è tematizzata, inoltre, dalla malinconica sezione centrale del romanzo *Il tempo passa* (*Time passes*). Qui, in pagine più lente e meditative, il narratore riprende una salda conduzione del discorso, osservando l'interno della casa per le vacanze alle Ebridi oramai abbandonata, in seguito alla morte della signora Ramsay, in preda al dominio degli elementi naturali, di

un caos che sommerge l'ordine del tempo passato, riflettendo lo sconvolgimento avvenuto nella vita familiare.

In un altro romanzo di Woolf, l'azione si sposta nel cuore del modernismo, le strade di Londra percorse da Clarissa, la *Signora Dalloway* (Mrs. Dalloway, 1925) dell'alta società cittadina, dove è il suono cadenzato del Big Ben a scandire il tempo soggettivo del personaggio, a ritmare l'alternanza al suo interno di pensieri ordinari, relativi all'organizzazione di una cena, e al ritorno dall'India di un'antica fiamma, Peter Walsh. Il momento culminante del ricevimento di Clarissa coinciderà con il suicidio di un giovane reduce dal fronte, Septimus Warren Smith, seguito in parallelo dalla narrazione.

Il moderno scenario urbano riflette le “miriadi di impressioni” del personaggio, il suo tempo moltiplicato: non diversamente, nello stesso decennio James Joyce comprime i mille avvenimenti dell'*Ulisse* (Ulysses, 1922) all'interno di una giornata qualsiasi, il 16 di giugno del 1904 a Dublino. Se nel monologo interiore della signora Ramsay in *Al faro* è ancora reperibile una trama di associazioni mentali leggibile, con *Ulisse* “la tecnica del molteplice riflettersi della coscienza e della stratificazione dei tempi viene applicata nel modo forse più radicale”, come afferma Auerbach, caricandosi di variegata valenze simboliche – riferimenti a episodi omerici, della teologia biblica, della filosofia e della letteratura della tradizione. Il tempo interiore del protagonista, l'uomo qualunque Leopold Bloom, novello *Ulisse*, è attraversato da innumerevoli sensazioni, da preoccupazioni lavorative, politiche, erotiche (in particolare, sospetta l'infedeltà della moglie Molly).

La peculiare frammentazione del racconto (una giornata che appare infinita) è ottenuta per mezzo di uno stile quotidiano e al contempo straordinariamente mobile, esplosivo, tipico dello stile “stile della metropoli”.

L'anno successivo all'uscita di *Ulisse*, il 1923, Italo Svevo (pseudonimo di Ettore Schmitz, corrispondente e amico di Joyce durante il suo soggiorno italiano) dà alle stampe dopo 25 anni il suo terzo romanzo e, ancora una volta, sceglie la Trieste degli uomini comuni per ambientarvi le vicende di un inetto, al centro della *Coscienza di Zeno*.

Rispetto ai suoi illustri paralleli europei, l'opera non si concede al dominio del monologo interiore per attuare, di contro, un rapporto con il tempo narrato del tutto peculiare. La struttura romanzesca è improntata al registro di quel diario che il dottor S. richiede al suo paziente, Zeno Cosini, come terapia psicanalitica.

Ma l'ordine delle vicende è volutamente spiazzato; il paziente, visibilmente in malafede, richiama alla memoria grandi episodi della sua vita senza subordinarli a un ordine progressivo; il romanzo si lega così, nel suo costruirsi, a singoli nuclei tematici, come nota Mario Lavagetto “il discorso procede libero, non paga pedaggi alla cronologia del racconto”. Il tempo di Zeno è allora, come ha scritto il romanziere e critico francese Alain Robbe-Grillet, un “tempo malato”, mai risolto, inghiottito dai rimandi prolungati al futuro, come accade per il celebre episodio dell'ultima sigaretta, o da salti all'indietro, dall'azione della morte che sottrae le figure intorno al personaggio, confinandolo in una sorta di presente continuo delle vicende (Giacomo Debenedetti). Il tempo, agli occhi di Zeno, appare irredimibile, irrecuperabile. Ma, forse, il prototipo di

quelli che un filosofo, Paul Ricoeur, definisce *Zeitromane*, romanzi sul tempo, è *La montagna incantata* di Thomas Mann, contraddistinto, per Ricoeur, dal “venir meno del tempo cronologico”.

Nel romanzo, il giovane ingegnere Hans Castorp rimane bloccato in un sanatorio montano, il *Berghof*, per sette anni, durante i quali diviene parte di un mondo di malati sospesi al di fuori della vita reale, dove scorre il tempo degli orologi. La stessa attrazione che nutre, all'interno del mondo isolato nel suo incantamento, per la sfuggente Claudia Chauchat è parte di un sentimento nel quale l'eros si compenetra a un senso morboso di sfinimento, a presagi di morte. Il mondo concluso del *Berghof* si aprirà per Hans al richiamo del tempo della vita, coincidente con l'anno 1914, nel quale scenderà dal sanatorio verso la pianura, per immettersi nell'esperienza della guerra. Lo scenario di distruzione mondiale che Svevo evoca nel finale di *Zeno* coinciderà, per il reduce, con gli orrori della seconda guerra mondiale e della Shoah.

È uno spartiacque fondamentale per la periodizzazione della letteratura novecentesca: nell'opera di Primo Levi risuonano intatte le cupe note della deportazione, vissuta in prima persona dall'autore, nel campo di sterminio di Auschwitz. In *Se questo è un uomo* (apparso in una prima versione nel 1947), Levi aggrega singoli racconti della sua prigionia, descrivendo il senso di stasi, di confinamento in un tempo “eternamente bloccato”, come lo ha definito Marco Belpoliti, che accomuna i deportati, privati dell'orologio e dunque del senso del fluire del tempo come qualcosa che li possa ancora far sentire parte del mondo esterno. La percezione temporale del sopravvissuto assume, in maniera sempre più accentuata, le connotazioni di memoria e di testimonianza. Ancora in ambito italiano non si può non ricordare la

straordinaria testimonianza poetica costituita da una raccolta di Vittorio Sereni, *Diario d'Algeria* (1947); si ricorderà inoltre il precedente poetico della Grande Guerra riflessa nelle intense, fulminee e cesellate liriche dell'*Allegrìa* di Giuseppe Ungaretti, composte tra il 1914 e il 1919, nella quale spiccano i versi composti durante la prigionia: il ricordo afferma l'inquietudine del periodo, ma anche segni di vita, di speranza, come l'immagine consolatoria che raggruppa i compagni di sventura: "Rinascono la valentia / e la grazia. / Non importa in che forme – una partita / a calcio tra prigionieri: / specie in quello / laggiù che gioca all'ala" (Sereni, 1971: 580)

Gli anni che seguono la fine del conflitto segnano anche, in Italia, la necessità di fare i conti con l'orrore alle spalle e di ricostruire un senso plausibile per quanto è accaduto nel frattempo. Due romanzi legati al mondo della Resistenza piemontese sono imperniati su questa ricerca della verità: il ritorno del trovatello Anguilla nelle Langhe, ora illuminate dai falò di morte dei partigiani, ai quali è stata sacrificata una delle "signorine" (le figlie del sor Matteo presso il quale lavorava prima di migrare verso l'America), Santa, accusata di collaborazionismo (*La luna e i falò* di Cesare Pavese, 1950); e il ritorno di Milton che cerca, in un romanzo breve tra i più alti del Novecento (*Una questione privata* di Beppe Fenoglio, 1965), di ritrovare la figura amata di Fulvia e di comprendere l'intrecciarsi della sua vicenda con quella dell'amico Giorgio.

Il filo del passato amoroso e quello della recente storia politica animano incessantemente la ricerca quasi proustiana del giovane, fino a consegnarlo al fuoco mortale dei Tedeschi.

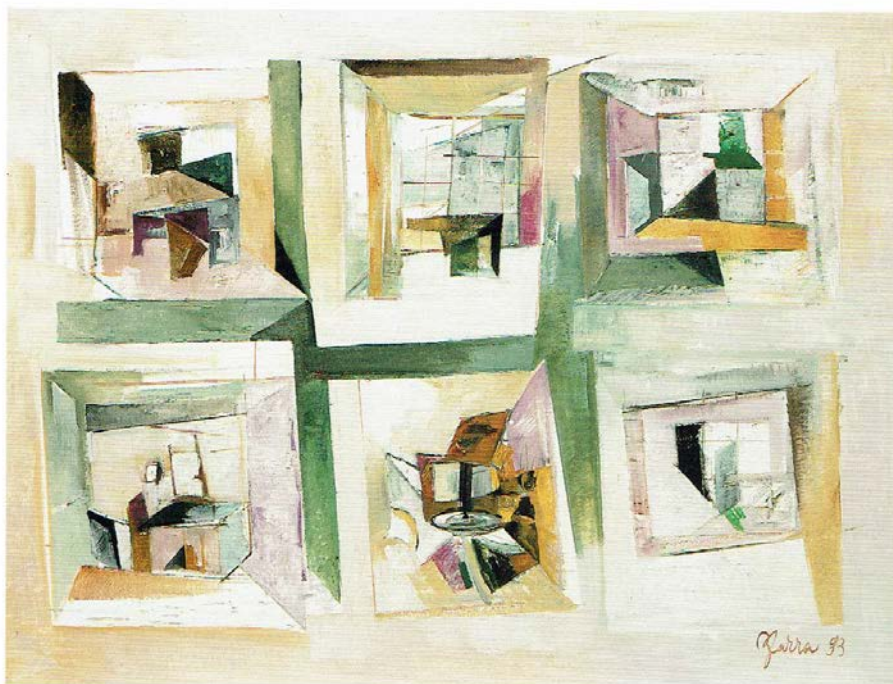
Lo spettro che si agita accanto ai ricordi del secondo dopoguerra europeo è allora quello dell'amnesia, dell'assenza di ricordi: la cinematografia tra gli anni Cinquanta e Sessanta lo esplica in *Hiroshima mon amour* (1959) e *Muriel, il tempo di un ritorno* (*Muriel ou le temps d'un retour*, 1963), entrambi di Alain Resnais, o ne *Il deserto rosso* (1964) di Michelangelo Antonioni, ma si potrebbe giungere sino a *L'uomo senza passato* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002) di Aki Kaurismäki.

Rispetto alla prima metà del secolo, alle sue vertiginose sperimentazioni, le opere degli anni in esame presentano un rapporto meno caotico e disorientante, più composto e ortodosso, rispetto al tempo della narrazione: lo scopo primario resta quello di illuminare il passato per mezzo di una memoria precisa e analitica.

Si prepara così la strada agli anni del postmoderno e al ritrovato piacere per il racconto che esso esprime, recuperando non di rado espressioni stilistiche tradizionali. Anche nella narrativa mitteleuropea degli ultimi decenni l'insistenza sulla memoria si fa più avvertita: può ancora prendere la forma di un ritorno sui luoghi del passato da parte del protagonista, come l'indagine sull'inspiegabile suicidio della madre in *Infelicità senza desideri* dell'austriaco Peter Handke, oppure può tradursi in un lamento, una "irritazione", un'espressione di sdegno senza interruzioni, da parte di un narratore che ha covato per anni il proprio odio nei confronti di una società borghese meschina e viziata (il quale riprende da Montaigne l'idea che "nulla è più difficile, ma anche più utile, dell'autodescrizione"). È il movente dei romanzi di Thomas Bernhard, che concepisce il racconto come modo per affidare alla meditata violenza della parola il coacervo di memorie che riaffiorano dall'Austria provinciale descritta dai suoi monologhi.

In ultimo, poco prima della sua prematura scomparsa, un professore di letteratura tedesca contemporanea in Inghilterra, Winfried Georg Sebald, si impone all'attenzione internazionale per la straordinaria qualità di un romanzo-labirinto quale *Austerlitz* (2001). Attraverso la figura di un professore di storia dell'architettura, Jacques Austerlitz, dimentico del proprio passato, Sebald progetta un recupero a ritroso di luoghi e storie del Novecento, sempre filtrato dalla prodigiosa capacità di raccontare del personaggio, ricreando dal vuoto della storia figure, immagini, insegne di negozi, stanze di biblioteche, che il lettore ritrova sotto forma di fotografie accluse al testo. Con *Austerlitz* il Novecento si è davvero chiuso cercando di restituire alcuni punti fermi al problematico dibattito sul potere della memoria.

Tante possono essere le sinestesie, continuando a leggere testi e romanzi, ma ora voglio fermarmi, ricordando che di questa serie, Marra, di *Case della memoria*, ne ha realizzate molte e svariate.



" LA CASA DELLA
MEMORIA N 5 "
1993 olio su tela
cm 60 x 80

Mostra personale
"Trentacinque anni
di pittura"
Biblioteca Civica
Gorle (Bergamo) 1995



" LA CASA DELLA
MEMORIA N 25 "
1993 olio su tela
cm 40 x 40

Mostra personale
"Trentacinque anni
di pittura"
Biblioteca Civica
Gorle (Bergamo) 1995

CONCLUSIONI

L'aspetto maggiormente straordinario di questo lavoro è stato quello di essermi posta l'obiettivo di realizzare un lavoro inedito dedicato ad un pittore contemporaneo. Non è stato semplice in quanto partivo da fonti dirette e non da elaborazioni di altri. A parte i pochi cataloghi e alcune dediche su riviste locali di arte, Mino Marra è da scoprire soprattutto a livello nazionale e internazionale.

Lo scopo del presente lavoro è stato quello di cercare di riunire la sua carriera artistica, di ripercorrerla nella sua unicità di artista. La ricerca ha voluto analizzare soprattutto i linguaggi pittorici che l'artista ha usato e usa tutt'ora.

E' da riscontrare che se da una parte gli obiettivi cardine definiti in fase di programmazione sono stati in gran parte raggiunti, a volte in modo poco lineare, dall'altra ho giocato sulla fantasia, ho tastato con mano la bellezza dell'imprevedibilità della ricerca, mi sono diletta sul finale ad alcune associazioni e testi letterari, cambiando un po' il percorso puramente investigativo, tutto perché suggerito dalla curiosità e dal percorso formativo realizzato negli anni passati a seguito del Máster Universitario en Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Enseñanza y Tratamiento de Lenguas e per rispondere a sempre nuovi e inaspettati quesiti dettati dalla curiosità e dalla voglia di conoscenza.

La metodologia da cui sono partita per questo mio lavoro di ricerca, è stato quello del metodo diretto. Mancando completamente un corpus letterario, ho realizzato interviste dirette all'artista, ho visitato lo studio artistico dove compie e realizza le sue

opere, ho visionato ed analizzato le opere che l'artista ha eseguito in questi cinquant'anni, partendo perciò dalle fonti primarie dirette, dalle opere e dai lavori eseguiti dall'artista stesso.

Durante tutta la mia ricerca sono partita dal presupposto, (generato credo, dalla mia inesperienza nello scrivere frequenti dissertazioni per un qualche lettore), che si abbia sempre bene a mente sotto quale aspetto si voglia indagare l'arte di Mino Marra.

L'arte, come è noto, vanta innumerevoli tentativi di definizione (paradosso in sé del concetto stesso di arte in quanto libera) e in effetti nessun di questi si può permettere una lettura universalmente compresa e accettata. Ognuno di noi infatti ha una propria idea di arte, un proprio modo di sentirla e di goderne, come in qualsiasi altro aspetto dell'esperienza umana.

Mi sembra però il caso di fare una piccola distinzione sul ventaglio di possibilità di analisi dell'arte. Questa immensa scatola contiene in sé moltissimi concetti, mezzi espressivi, pensieri e valori, tanti al punto che inevitabilmente ognuno prenderà una sua propria via per approfondirne gli aspetti a sé più consoni.

Il primo contatto all'arte è certamente quello di chi l'arte la fa, l'artista, il vero "punto zero" che produce tutta la successione indistinta di esposizioni e interpretazioni. In questo tipo di accostamento è evidente un approccio, come tanti filosofi e critici hanno già detto, che potrebbe definirsi magico, che parte dalla genialità dell'idea, dalla volontà di libertà e dalla continuità nel riservare alla ricerca e all'approfondimento di pensieri, alla valutazione e alla sperimentazione (assolutamente non facili da trovare e

mantenere in una società come quella contemporanea, in cui pare richiesto il risultato continuo), che porterà fino alla capacità di esprimere e di restituire in qualche modo tramandabile ciò che si è intuito.

Purtroppo, questo tipo di approccio e rapporto con l'arte, non è frutto di scelta, ma credo fortemente che sia un'incondizionata vocazione.

Un'altra maniera di rapportarsi all'arte, sempre non lontana dall'approccio pratico, è quello per cui la si riesce a trattare come merce, ad ogni costo senza aspetti negativi s'intende. In questa categoria non mi sento di inserire necessariamente un'attività professionale specifica vera e propria, ma ritengo sia un tipo di approccio personale all'arte: riesco a trattare l'arte per il suo valore economico, per ciò che rappresenta, e per ciò che l'arte soprattutto è diventata oggi.

Infine c'è un ultimo approccio, quello diciamo teorico all'arte. E per teorico non intendo, staccato dal contatto con la pratica, ma in rapporto con l'arte che spinge alla continua ricerca per la formulazione della propria personale risposta all'eterna domanda "che cos'è l'arte?". Un approccio che quando non corrotto dal mondo esterno porta ad un filosofeggiare libero sull'arte, che permette per gradi, e teoricamente a chiunque, di racchiudere il significato profondo dell'arte stessa.

L'intenzione di questa tesi è stato quello di tentare una lettura dell'artista come pura, cercando, nonostante un'attenta analisi della società e di discipline collaterali all'arte, di mantenere un'idea di arte per il suo valore culturale. E questa distinzione vorrei servisse proprio per far sì che non apparisse una lettura invece nutrita di illusioni.

Sono ben cosciente dell'impatto dell'economia e di tutte le dinamiche oscure del mondo dell'arte contemporanea, ma, nonostante quest'ultimo sia tema d'attualità, non me la sono sentita di credere che tutte le personalità che si sono occupate e che si occupano tutt'oggi di arte la approfondiscano per il suo valore economico e per riscontri che ne possono ottenere.

Se è parte della fortuna soggettiva aver incontrato individui certamente non inquadrabili in quella categoria, vorrei poter confidare che la natura dell'opera d'arte "contemporanea", proprio perché intrinsecamente comunicativa, si ponga spontaneamente di fronte a ogni osservatore. Non rimane solo che imparare a guardarla.

Una cosa che non sono mai riuscita a capire è il perché la maggior parte delle persone continui a sostenere di "non capire l'arte contemporanea". L'intento della mia tesi, analizzando il linguaggio iconico e aniconico del pittore Mino Marra è stato anche quello, mettendo a confronto entrambi i linguaggi dell'artista, di cercare di far apprezzare in maggior misura ciò che è la pittura contemporanea, attraverso questa mia dissertazione.

Questo lavoro si è basato sulla ricerca dei fattori che, a partire dal XX secolo, hanno condotto al cambiamento della percezione dell'arte. Ho cercato di fornire, innanzitutto, un riassunto dettagliato della pittura di Mino Marra, della sua personalità artistica, dei suoi linguaggi, della sua formazione e soprattutto della sua poetica. Ho cercato di fare una ricostruzione sincronica di un processo complesso, l'obiettivo finale

era comunque sollevare alcuni interrogativi utili per la formulazione di una propria personale idea di arte.

La mia indagine è partita da alcuni riferimenti, prima fra tutti la fonte diretta, quella dell'artista stesso, attraverso un confronto diretto con lui ma soprattutto con i giovani, ognuno dei quali ha costituito un ventaglio di suggerimenti e riflessioni in costante riferimento con l'arte del Novecento ed inizio Duemila, ogni momento è stato fondamentale per la ricostruzione del percorso evolutivo della vita dell'artista in parallelo con la valutazione di alcuni aspetti socio-economici del mercato dell'arte.

Partendo dall'interrogativo su cosa io abbia portato al cambiamento della percezione dell'arte, base solida è stata la storia dell'artista. Una storia indagata concentrandosi direttamente sugli aspetti che connotano l'arte come linguaggio e dunque come comunicazione tra le parti.

Acquisito questo primo concetto, la ricerca ha proseguito con lo studio dei momenti e dei luoghi che hanno effettuato la comunicazione tra la sua arte, il suo pubblico, le giovani generazioni, dunque con un'analisi delle varie situazioni e delle riflessioni sul rapporto tra arte, spazio e individuo. Visitando poi i contenuti e le proposte artistiche, sociologiche e filosofiche del Novecento, lo studio ha ripreso quelle stesse questioni portanti del dibattito sull'arte, cercando però di accettare non più solo il punto di vista della critica all'arte, ma cercando piuttosto anche di comprendere quali siano e come si sia evoluto il ruolo di Mino Marra protagonista rilevante dell'arte contemporanea italiana.

Negli ultimi capitoli della tesi ho costruito delle sinergie con la geografia e con la letteratura per sperimentare un'attualizzazione e innovazione della tesi stessa, investigando nel mondo letterario e poetico, ho giocato con sinestesie, citazioni, riferimenti che hanno collegato l'arte di Marra a delle idee e teorie di altri artisti e letterati, protagonisti del passato e del presente, cercando, a volte sì e a volte no, delle verifiche con alcune visioni, teorie e poetiche all'interno delle parole di coloro che i mutamenti e i passaggi evolutivi li hanno vissuti prima dell'artista Marra.

Un compito che dunque, più che coltivare l'ambizione ad attingere una dimostrazione definitiva e chiusa sui linguaggi ha portato ad un lavoro di riunificazione e mai scritto fino ad ora sull'artista Mino Marra, riflettendo su determinati aspetti della sua arte, accettando però la propria personale prospettiva, così che la conoscenza sia conseguenza di un'azione attiva e non passiva, non accogliendo concetti preformati, potendo avere solo in questo modo uno sguardo realmente globale sull'argomento d'interesse, unico strumento per un riadattamento personale che si rispecchia necessariamente nella capacità di accettazione dell'arte contemporanea per sé.

L'obiettivo di questo lavoro è stato dunque quello di cercare di costruire un lavoro attorno alla figura di Mino Marra per rendere praticabile, almeno in parte, il contenuto e che consentisse di trovare un lavoro unitario per iniziare a comprendere la sua opera. Mi è parso un traguardo naturale, dopo questi due anni di studio della sua arte e di un ripasso della "storia dell'arte contemporanea", per arrivare a chiedermi che cosa sia effettivamente l'arte, e in particolare l'arte del mio tempo.

Ho iniziato insomma, quasi paradossalmente al termine, a chiedermi che cosa sia in effetti l'arte contemporanea. Non voglio e non posso certamente né in questa sede né in questo momento della mia formazione osare un'ennesima definizione di arte. In realtà non è nemmeno ciò che mi interessa davvero; ciò che ha sempre rivestito un'importanza principale per me è però far sì che la maggior parte delle persone possano rallegrarsi dell'arte contemporanea come ho imparato a farlo io.

Non è infatti la conoscenza sola a permetterne una reale comprensione, anzi, mi sento di dire che è prima di tutto una predisposizione ad accettarne le controversie, gli enigmi e le contraddizioni ciò che può assicurarne un dialogo e una comunicazione continua e sempre diversa.

Un approfondimento per lo più storico-artistico, ma sovente al confine tra diverse discipline come l'esposizione dell'arte, la storia dei fatti, la critica d'arte e la sociologia, filo rosso dell'arte stessa. Proprio questa multidisciplinarietà è sinonimo della difficoltà di definizione ed oggettivazione di un mondo che prende vita esso stesso da un equilibrio oscillante tra i più diversi ambiti. L'arte è realmente ricca proprio perché è originata da tante forze, ognuna fondamentale per determinarne la potenza, ma al contempo ognuna deviatrice e condizionante nel momento in cui si cerca di esprimere un discorso non oggettivabile.

Una carenza di definizione da non considerarsi dunque nel suo significato negativo: anzi, tentativo di questa trattazione è esattamente, al contrario, quello di sfidare le delimitazioni dei vari ambiti, ponendo l'accento sull'importanza del dialogo

tra le parti, unico mezzo che può portare in modo radicale ad un progresso in ambito artistico, e non solo.

Una ricerca che è stata per me assolutamente arricchente, e che mi ha permesso di comprenderne interpretazioni non altrimenti arrivabili, e soprattutto di assumere altri punti d'osservazione delle dinamiche che hanno mosso e muovono tutt'oggi il sistema dell'arte contemporanea.

Ebbene: se lo scopo principale era quello di realizzare un lavoro unico su Marra, analizzando tematiche e filoni di pensiero, facendo un passo indietro nell'evoluzione artistica novecentesca, si può dire che, in definitiva, grazie alla presenza delle interviste, cataloghi di mostre e testimonianze, nonché di una bibliografia, sono forse riuscita ad accennare ad alcuni temi rilevanti della sua poetica artistica; primo fra tutti l'importanza del suo linguaggio pittorico che lo caratterizza e lo distingue.

I linguaggi sono alla base della ricerca, la pittura contemporanea si basa sulla scelta di linguaggi differenti e l'utilizzo di linguaggi non essenzialmente solo figurativi.

E' scaturita la dimostrazione che la scelta di Marra sull'utilizzo dei vari linguaggi è avvenuta a fasi alterne, e soprattutto abbiamo compreso che l'utilizzo della pittura aniconica è stata utilizzata in un momento di liberà della sua arte, priva di condizionamenti, ma motivata dall'essere pittore libero. Come abbiamo visto nell'ultimo periodo della sua carriera, riesce ad essere libero anche con la pittura figurativa. Dopo la serie di *Lacerazioni* realizza la serie degli schizzi in giardino con la

presenza di figure, soprattutto femminili. Diciamo che sono più presenze, figure, figure libere, figure che si muovono nei colori della sua tipica e unica pittura.

Dopo un primo esame del contesto artistico italiano e bergamasco, ho dedicato un capitoletto sugli esordi del pittore, a come tutto ha avuto inizio, mosso dalla passione strettamente del disegno e subito della macchia, la macchia è stato il filo conduttore della sua ricerca artistica.

Dalla macchia, e per sintesi potremmo dire dal colore, ha realizzato le varie serie, i vari cicli pittorici. Inizialmente scopre e indaga la natura.

Sono gli anni del boom economico in Italia, gli italiani stanno meglio economicamente, molte sono le tecnologie che adottano, molto viene scoperto e introdotto nella vita di tutti i giorni, ma gli artisti nei confronti di un mondo nuovo, diverso e più ottimista cercano di guardare oltre, non si fermano alla figura e vanno oltre il contesto, sono appunto gli anni della pittura informale.

Marra inizialmente adotta questo linguaggio e inizia a sperimentare liberamente, liberamente perché ancora ragazzo, giovane, pronto a lanciarsi sulla vita e sul mondo. Utilizza il linguaggio informale, studia, va in Accademia, apprende le tecniche dei suoi grandi maestri come Longaretti e Maffioletti, da uno apprende e approfondisce il linguaggio della figura, dall'altro la materia.

Sono le due anime della stessa medaglia, fondamentale del mestiere del pittore, usa la pittura iconica e quella aniconica. Si porta dietro gli affetti i luoghi

dell'infanzia, quelli di origine che li riflette all'interno di una indagine sulla natura e sul mare. Arte astratta per studiare e per esprimersi, è ancora libero e non vincolato. Poi, più maturo e più circostanziato dai lavori di committenza all'interno di chiese, per privati, in posti pubblici, adatta gli stilemi iconici che predominano alla fine degli anni Settanta e negli anni Ottanta, utilizzando comunque uno stile pur sempre innovativo e nuovo, diciamo comunque tipicamente suo.

Inaugura alla fine degli anni Novanta la serie delle *Cariatidi* e della *Casa della memoria*, dove trasporta gli anni della consapevolezza, gli anni della realtà, gli anni meno sognanti e ideali ma comunque profetici, declina con una iconografia tutta sua, tutta Marra, con la presenza di figure che interpretano simboli.

Il linguaggio iconico lo troviamo nelle opere d'incisione, dove è inevitabile la lettura iconica, ma poi ritorna ad essere più libero dove dialoga nuovamente con la natura nella serie delle *Colline contigue* e del *Paesaggio umano* per approdare alla serie del Ventunesimo secolo delle *Lacerazioni*.

Alla fine del mio lavoro arrivo a dimostrare che tutto è partito dal segno, esattamente dalla macchia.

Il segno che traccia un'intera vita, un'esistenza. Nonostante i linguaggi siano stati diversi convergono in un'unica sintesi, partendo dunque dalle ricerche informali dei primi anni della sua carriera pittorica, Mino Marra arriva ad una figurazione improntata sull'oltre.

La sintesi è quella del racconto degli stati dell'anima. Boccioni nel 1911 realizza *gli addii, quelli che vanno, quelli che restano*, in sintesi gli *Stati d'animo*²⁵, Marra non li chiama così, in lui sono *case della memoria*, ricordi, sono *cariatidi*, uomini con una etica, sono *paesaggi umani*, sono *lacerazioni*, ma sono tutti stati dell'essere.

Il senso della vita, come il titolo di una sua opera, più in là del colore nella retina. Fissandosi nella memoria, restandone testimone, si lascia coinvolgere fintanto la lucidità prevale sul dolore, fintanto che la memoria riapre i sogni e gli incubi come in una sua incisione dal titolo *Sonnambula*, attraversando la constatazione delle *Lacerazioni* umane e della società. Con la forza e l'umiltà di chi ha imparato a rivolgersi ai Santi con le committenze nelle chiese.

Marra laicamente prega la natura, cerca in *Colline contigue* una porzione di cielo in terra. Dal microcosmo all'universo uomo questa è la sintesi del suo lavoro e della sua carriera pittorica.

Da qui l'importanza di ricoprire e ricostruire la sua arte.

Sicuramente ogni aspetto illustrato in questa trattazione è stato toccato solo in minima parte rispetto all'estensione del suo lavoro, così gli argomenti e la ramificazione storica dei movimenti del Novecento, i filoni di pensiero della metà del Novecento, i suoi inizi in Accademia, la sua dedizione per la natura e per i paesaggi

²⁵ Nel 1911 Umberto Boccioni, pittore futurista, compie due versioni della stessa opera. È la serie degli Stati d'animo. *Gli addii. Quelli che vanno. Quelli che restano*. La prima versione è strettamente futurista, la seconda nasce dopo che l'artista ha conosciuto le opere dei cubisti. Ma il punto non cambia, Boccioni sente la necessità di analizzare più volte il concetto di partenza, di addio, di stasi, di movimento. Il soggetto è il medesimo. Figure ignote sono sulla banchina di una stazione. Il treno sbuffa. Qualcuno saluta e rimane sulla banchina a guardare quel treno allontanarsi; qualcun altro monta sul treno e si allontana. Boccioni lo dipinge. Tutto si muove, anche quando sembra di stare fermi. La vita si muove, la storia si muove. Tutti vanno, tutti restano. A volte si è consapevoli di andare e si dice addio, ci si dice addio. Il più delle volte non si comprende il movimento e il vortice dell'addio serve solo a fermare un attimo di vita - che altrimenti svanirebbe nel flusso cangiante e irrefrenabile dei ricordi.

umani, spero però che questo lavoro abbia il merito di essere solo l'inizio allo studio di questo artista contemporaneo, ai suoi percorsi e ai suoi cicli pittorici per poter così approfondire la sua pittura che, per quanta sia rimasta circoscritta al territorio frequentato dall'artista, possa essere in un domani assai prossimo, materia di studio e di indagine al fine di realizzare un lavoro ancora più complesso e stimolante dedicato a Mino Marra.

BIBLIOGRAFIA

ABBATTISTA FINOCCHIARO, Antonia (1995): “Etica ed estetica di Mino Marra”.

Mino Marra. Dipinti 1959-1994, Bergamo: Grafica e Arte, pp7-18.

ABRUZZESE, Alberto (2004): *Lessico della comunicazione*. Roma: Meltemi.

ADORNO, Theodor W. (1966): “L’industria culturale”. *Dialettica dell’illuminismo*

(Max. Horkheimer; Theodor W. Adorno). Torino: Einaudi, pp. 55-79.

ADORNO, Theodor W. (2004): *Dialettica negativa*. Torino: Einaudi.

AGAMBEN, Giorgio. (2016): *Che cos’è un dispositivo?* Roma: Nottetempo.

AJANI, Gianmaria (2011): *I diritti dell’arte contemporanea*. Torino: Allemandi.

ALMAGIA’ Roberto (1961): *Fondamenti di geografia generale*. Roma: Cremonese.

ALPERS, Svetlana (1990): *Rembrandt’s enterprise: the studio and the market*.

Chicago: University of Chicago Press.

ALSOP, Joseph (1982): *The rare art tradition: the history of art collecting and its*

linked phenomena whenever these have occurred. Princeton: Hardcover Import.

ANDINA, Tiziana (2012): *Filosofie dell’arte. Da Hegel a Danto*. Roma: Carocci.

ALTSCHULER, Bruce (2005): *Collecting the new: museums and contemporary art*.

New Jersey: Princeton University Press.

ANTAL, Frederick. (1947): *Florentine painting and its social background*, London;

tr.it.: *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo*

Quattrocento, traduzione di Gilberto Ronci e Luca Lamberti. Torino: Einaudi

1960.

ARGAN, Giulio Carlo (1969): *Storia dell’arte*. Firenze: Sansoni, n. 1-2, pp. 5-36.

ARNHEIM, Rudolf (1994): *Per la salvezza dell’arte*. Milano: Feltrinelli.

ARNHEIM, Rudolf (2008): *Arte e percezione visiva*. Milano: Feltrinelli.

- ASSOCIAZIONE SERIATESE ARTI VISIVE (a cura di) (2010): *Mino Marra: paesaggio umano: colline contigue 2004-2009*, catalogo della mostra (Seriate, Palazzo Municipale, Sala Espositiva “Virgilio Carbonari”, 14 marzo – 3 aprile 2010).
- BAISUTTI, Renato (1947): *Il paesaggio terrestre*. Torino: Unione Tipografico torinese.
- BARILLI, Renato (1995): *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*. Bologna: Il Mulino.
- BARILLI, Renato (2010): *Storia dell’arte contemporanea in Italia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BAROCCHI, Paola (1979): “Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi”. *Storia dell’arte italiana. L’artista e il pubblico*. Torino: Einaudi, Vol.2, pp. 3-82.
- BARR, Alfred Hamilton (1966): *Cubism and abstract art: painting, sculpture, constructions, photography, architecture, industrial art, theatre, films, posters, typography*. New York: The Museum of Modern Art: Arno Press.
- BARRAGÀN, Paco (2008): *The Art Fair Age*. Milano: Edizioni Charta.
- BARTOLOTTA, Salvatore (2014). La narrativa de la posguerra en Italia. *Estudios Románicos*, 23, 45-51.
- BASUALDO, Carlos (2006): “The unstable institution”. *What makes a great exhibition*. P. Philadelphia: Philadelphia Exhibitions Initiative: Philadelphia Center for Arts and Heritage
- BAUDRILLARD, Jean (2008): *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*. Bologna: Il Mulino.
- BAUMOL, William (1986): “Un-natural value: or art investment as a floating crap game”, *American economic review*, Vol.76: 10-14.

- BAXANDALL, Michael (1972): *Painting and experience in fifteenth-century Italy: a primer in the social history of pictorial style* [Risorsa digitale, <https://fadingtheaesthetic.files.wordpress.com/2014/08/michael-baxandall-painting-and-experience-in-fifteenthcentury-italy-a-primer-in-the-social-history-of-pictorial-style-1.pdf>; 31/01/2018]
- BAXANDALL, Michael (2001): *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*. Torino: Einaudi.
- BECKER, Howard S (2012): *I mondi dell'arte contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- BENJAMIN, Walter (2000): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BENHAMOU-HUET, Judith (2001): *Art business*. Paris: Assouline.
- BENJAMIN, Walter (1991): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- BIASUTTI, Renato (1962): *Il paesaggio Terrestre*. Torino: Utet.
- BIGNAMINI, Italo (1989): "The Academy of Art in Britain before the foundation of the Royal Academy of Arts in 1768" (a cura di A. W. A. Boschloo). *Academies of art between Renaissance and Romanticism*. 's-Gravenhage: SDU uitgeverij, pp. 305-340.
- BLAKE, William (1984): "Annotations to sir Joshua Reynolds's Discourses (1808)", (a cura di G. Keynes). *Blake's complete writings*. Oxford: Paperback, pp. 445-479.
- BOAS, Franz (2008): *Arte primitiva: forme, simboli, stili, tecniche*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BOEHM, Gottfried (1986): "Per un'ermeneutica dell'immagine". *Estetica tedesca oggi*. (a cura di Riccardo Ruschi). Milano: UNICOPLI.
- BOIME, Albert (1990): *Artisti e imprenditori*. Torino: Bollati Boringhieri.

- BOLZAN, Loredana (1994): *Ardenti connubi. La critica d'arte dei poeti*. Roma: Crescenzi Allendorf.
- BONAMI, Francesco (2014): *Curator. Autobiografia di un mestiere misterioso*. Venezia: Marsilio
- BONAMI, Francesco (2017): *Lo potevo fare anche io*. Milano: Mondadori.
- BONFAIT, Olivier (1989): "Histoire de l'art et sciences sociales 1976-1987" in *L'année sociologique*, IIIe série. XXXIX, pp. 59-79.
- BONITO OLIVA, Achille (1981): *Il sogno dell'arte. Tra avanguardia e transavanguardia*. Milano: Spirali.
- BONITO OLIVA, Achille (2010): *Enciclopedia delle Arti contemporanee. Il tempo interiore*. Milano: Electa.
- BORGHI AQUILINI, Claudio (2013). *Investire nell'arte*. Milano: Sperling & Kupfer.
- BORSOOK, Eve (1983): *Ecco Firenze: guida ai luoghi e nel tempo*. Milano: Mursia.
- BOTTINEAU, Yves (1986): *El arte cortesano en la Espana de Felipe 5 (1700-1746)*. Madrid: Fundacion universitaria espanola.
- BOURDIEU, Pierre (1967): Postface all'ed. fr. di E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris: Les Editions de Minuit, pp. 133-167.
- BOURDIEU, Pierre (1971): "Le marché des biens symboliques", in *L'année sociologique*. Paris: Presses Universitaires de France, vol. XXII, IIIe série, pp. 49-126.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain (1972): *L'amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale: i musei d'arte europei e il loro pubblico*. Rimini: Guaraldi
- BRIGSTOCKE, Hugh (1982): *William Buchanan and the 19th-century art trade: 100 letters to his agents in London and Italy*. London: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art.

- BROWN, Patricia (1992): *La pittura nell'età di Carpaccio: i grandi cicli narrativi*.
Venezia: Albrizzi.
- BUCARELLI, Palma (2009): *Il museo come avanguardia*. Milano: Electa.
- BURCKHARDT, Jacob (1964): *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien*, Zurich:
Manesse.
- BURKE, P. (1979): "L'artista: momenti e aspetti" in *L'artista e il pubblico, Storia
dell'arte italiana*. Torino: Einaudi, vol. II, pp. 87-113.
- BUSH, Susan; MURCK, Christian (1983): *Theories of art in China*. New Jersey:
Princeton.
- BUSZEK, Maria Elena (2011): *Extra/ordinary, craft and contemporary art*. London:
Duke University Press.
- BUTOR, Michael (1990): *Saggi sulla pittura*. Milano: SE.
- CALABRESE, Omar (2002): *Il linguaggio dell'arte*. Milano: Bompiani.
- CALCATERRA, Elisabetta (2009): *Erminio Maffioletti pittore autentico*, in "L'Eco di
Bergamo". Bergamo: febbraio, Sezione Cultura, p. 41.
- CALVINO, Italo (1984): *Palomar*. Milano: Euroclub.
- CALVINO, Italo (2002): *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- CAMESASCA, Ettore (1966): *Artisti in bottega*. Milano: Feltrinelli.
- CAMPBELL, Lewis (1976): "The art market in the Southern Netherlands in the
fifteenth century" in *The Burlington magazine*. London, CXVIII, pp. 188-198.
- CAMPORESI, Piero (2016): *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*. Milano:
Il saggiatore.
- CANDELA, Guido; SCORCU, Antonello (2004): *Economia delle arti*. Bologna:
Zanichelli.

- CAPPELLUZZO, Lucia (2018): *Mino Marra, e l'arte dimenticata: "Giovani, riscoprite il disegno e le emozioni*, in "Bergamo News: il Giornale fatto dai giovani per i Giovani". Bergamo: 21 novembre, 5:34
- CARBONI, Massimo (1985): *L'impossibile critico. Paradosso della critica d'arte*. Roma: Kappa.
- CARBONI, Massimo; MONTANI, Pietro (2009): *Lo stato dell'arte*. Roma; Bari: Laterza.
- CARDINI, Franco (2014): *Jacques Le Goff. Un ricordo* in «Nuova Rivista Storica», XCVIII, 3, pp. 1097-1111
- CARMINATI, Antonio; ROTA NODARI, Cesare (a cura di). (2011): "La comunicazione pittorica come profonda esigenza, strumento di espressione e di vita". *6 Artisti per il romanico*. Bergamo: Antenna Europea del Romanico. N°5: 81-103.
- CASTELNUOVO, Enrico (1980): "Il contributo sociologico" in *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di una storia sociale dell'arte*, Pisa: Edizioni della Normale Torino, pp. 65-83.
- CASTELNUOVO, Enrico (1985): "Per una storia sociale dell'arte, I e II (1976-1977)" in *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di una storia sociale dell'arte*, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 3-31 e 33-64.
- CASTELNUOVO, Enrico (1987): "L'artista" in *L'uomo medievale* (a cura di J. Le Goff), Bari: Laterza, pp. 235-269.
- CHIMENTO, Fulvio (2014): *Arte italiana del terzo millennio*. Milano: Mimesis.
- CICCARELLI, Laura (2012): Il futurismo, il movimento d'arte d'avanguardia che abbracciò diverse forme espressive. In Salvatore Bartolotta (a cura di): *Estudios italianos: lengua, literature y cultura*. Madrid: UNED, pp. 161-173.

- CICCARELLI, Laura (2016): Il Sud d'Italia nell'arte figurativa. In Carmen F. Blanco Valdès, Linda Garosi, Giorgia Marangon & Francisco J. (a cura di): *Il mezzogiorno italiano: Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*. Firenze: Franco Cesati Editore, vol. II, pp. 713-723.
- CICCARELLI, Laura (2017): Corpi e sessualità non egemoniche nella pittura di Mino Marra. In Eva María Moreno Lago (a cura di): *Género y expresiones artísticas interculturales*. Sevilla: Benilde, pp.104-127.
- CLAIR, Jean (2011). *L'hiver de la culture*. Milano: Skira.
- CLARK, Timothy. J (1978): *Immagine del popolo: Gustave Courbet e la rivoluzione del 1848*. Torino: Einaudi
- COARELLI, Filippo (2001): *Roma*. Bari: GLF editori Laterza.
- COLE, Herbert M. (1982): *Mbari. Art and life among the Overri Igho*, Bloomington: Indiana university press.
- COLLINS, Peter (1965): *La visione di una nuova architettura*. Milano: Il saggiatore.
- COLOMBO Fausto (2003): *Introduzione allo studio dei media. I mezzi di comunicazione fra tecnologia e cultura*. Roma: Carocci.
- CONTI, Alessandro (1979): *L'evoluzione dell'artista*. Torino: Einaudi.
- CONVENZIONE (2000): *Convenzione europea del paesaggio*. Strasburgo: Consiglio d'Europa, 19 luglio. [Risorsa digitale, http://www.convenzioneeuropeapaesaggio.beniculturali.it/uploads/2010_10_12_11_22_02.pdf; 30/06/2018]
- CORGNATI, Martina; POLI, Francesco (2001): *Dizionario dell'arte del Novecento*. Milano: Mondadori.
- CORNET, Joseph (1982): *Art royal Kuba*. Milano: Sipiel.

- CORRADINI, Mauro (1996): *Mino Marra. "La casa della memoria". Come architettura dell'animo*. Bergamo: Grafica & Arte.
- CORRADINI, Mauro (2001): "Paesaggio come misura". *La rivista di Bergamo*. Bergamo: Grafica & Arte, n° 27: 12-19.
- CORRADINI, Mauro (2006): *Mino Marra. "Paesaggio umano". Le colline 2001-2006*. Caravaggio: 4G Fourgraphic.
- CROW, Thomas E. (1985): *Painters and public life in eighteenth-century Paris*; New Haven; London: Yale university press.
- CUOMO, Vincenzo; DISTASO, Leonardo (2013): *La ricerca di John Cage*. Milano: Mimesis.
- DA COSTA KAUFMANN, Thomas (1985): *L'école de Prague: la peinture à la cour de Rodolphe II*. Paris: Flammarion.
- DANTO, Arthur, (2009): *Dopo la fine dell'arte*. Milano: Mondadori.
- DANTO, Arthur (2010): *Andy Warhol*. Torino: Einaudi.
- DEBORD, Guy (2001): *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi.
- DE SETA, Cesare (1982): *L'Italia nello specchio del Grand Tour*. Milano
- DESIDERI, Fabrizio (2013a): *La misura del sentire*. Milano; Udine: Mimesis.
- DESIDERI, Fabrizio (2013b): *Forme dell'estetica*. Roma -Bari: Laterza.
- DEWEY, John (2005): *Art as experience*. Londra: Penguin book.
- Di GIACOMO, Giuseppe; ZAMBIANCHI, Claudio (2013): *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*. Roma – Bari: Laterza.
- DORFLES, Gillo. (2015): *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo oggettuale*. Milano: Feltrinelli.

- DOSSI, Pietro (a cura di) (2009): *Arte, prezzo e valore. Arte contemporanea e mercato*, catalogo della mostra Palazzo Strozzi, Firenze, 14 novembre 2008-11 gennaio 2009. Cinisello Balsamo: Silvana Editore.
- DOSSI, Piroshka (2009): *Art mania: come l'arte contemporanea sta conquistando il mondo (e perché)*. Cinisello Balsamo: Silvana.
- DOSTOEVSKIJ, Fëdor Mihajlovič (1980): *L'idiota*. Milano: Garzanti
- ECO, Umberto (2002): *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- EINSTEIN, Carl (2015): *Scultura negra*. Milano: Abscondita.
- FABBRI, Fabiano (2006): *Sesso, arte e Rock 'n' Roll, tra Ready made e performance*. Bologna: Atlante.
- FABBRI, Fabiano (2011): *Il buono il brutto il passivo. Le tecniche dell'arte contemporanea*. Milano-Torino: Mondadori.
- FAGONE, Vittorio (a cura di). (1999): *Attraverso gli anni Trenta. Dal Novecento a Corrente. 120 opere della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma*. Catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo 24 gennaio – 26 aprile 1999). Bergamo: Lubrina.
- FAURE, Elie (1904): *Avant – propus*, in Catalogue de ouvres [...] au Salon d'automne. Paris: Lelivredart.
- FINIELLO ZERVAS, Diane (1987): *The Parte Guelfa, Brunelleschi e Donatello*. Locust Valley: J.J. Augustin.
- FLETCHER, Jennifer (1973): "Marcantonio Michiel's collection" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. London: The Warburg Institute University, XXXVI, pp. 382-385.

- FLETCHER, Jennifer (1981): "Marcantonio Michiel: his friends and collection" in *The Burlington magazine*. London: Burlington Magazine Publications Ltd. CXXIII, pp. 453-467.
- FLICHY Patrice (1983): *L'industria dell'immaginario. Per un'analisi economica dei media*. Torino: ERI.
- FOGLIO, Antonio (2005): *Il marketing dell'arte. Strategia di marketing per artisti, musei, gallerie, case d'asta, show art*. Milano: Franco Angeli.
- FORGE, Anthony (1973): *Primitive art and society*. London: Oxford.
- FORTIS, Beniamino (2012): *Iconico/Aniconico. Un percorso nell'estetica e nella teoria dell'arte*. Roma: Aracne.
- FOSTER, Hal (2006): *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*. Milano: Postmedia.
- FREEDBERG, David (1988): *Iconoclasm and painting in the revolt of the Netherlands: 1566-1609*. London-New York: Garland.
- FREEDBERG, David (1989): *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago press.
- FREEDMAN, Maurice (1979): *L'antropologia culturale*. Roma, Bari: Laterza.
- FREY, Bruno (1995): "On the Return of Art Investment Return Analyses interest" in *Journal of Cultural Economics*. New York: Springer Link pp. 207-220.
- FREY, Bruno (2007): "Culture as event. Economies and geographies". *Where art worlds meet. Multiple modernities and the global salon: la biennale di Venezia international symposium*. (a cura di Robert Storr). Venezia: Marsilio.
- FREY, Bruno; MEIER, Stephen (2003): *The Economics of Museums*. Institute for Empirical Research in Economics. Zurich: University of Zurich.
http://www.econ.uzh.ch/static/wp_iew/iewwp149.pdf [2 maggio 2018]

- FROBENIUS, Leo (1964): *Storia delle civiltà africane*. Torino: Bollati Boringhieri.
- FUBINI, Enrico (1987): *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino: Einaudi.
- FUBINI, Mario (1947): *Lettura dell'"Ortis"*. Milano: Marzorati.
- GALLINO, Luciano (2014): "Arte, sociologia della" in *Dizionario di sociologia*. Torino: UTET, pp. 38-45.
- GAMBONI, Dario (1989): *La plume et le pinceau*. Paris: Les editions de Minuit.
- GENETTE, Gérard (1998): "La relazione estetica". *L'opera dell'arte*. Bologna: CLUEB, Vol. 2.
- GILLI, Gian Antonio (1988): *Origini dell'eguaglianza: ricerche sociologiche sull'antica Grecia*. Torino: Einaudi.
- GINZBURG, Carlo (1981): *Indagini su Piero*, Torino: Einaudi.
- GIROUARD, Mark (1978): *Life in the English country house: a social and architectural history*. New Haven-London: Yale University press.
- GIUSTINIANI, Vincenzo (1981): *Discorso sulle arti e sui mestieri*, Firenze: Sansoni.
- GOLDONI, Daniele; RIPSOLI, Maurizio; TRONCON, Renato (2006): *Estetica e management nei beni e nelle produzioni culturali*. Bolzano: Il Brennero.
- GOLDONI, Daniele (2011): "Estetica ed etica nell'epoca della spettacolarizzazione della vita". *La società della Ragione* (Aa.Vv). Milano: Mimesis.
- GOLDTHWAITE, Richard A (1984): *La costruzione della Firenze rinascimentale*. Bologna: Il Mulini.
- GOLDTHWAITE, Richard A. (1995): *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento: la cultura materiale e le origini del consumismo*. Milano: UNICOPLI.

- GOLDWATER, Robert John (1938): *Primitivism in modern painting*. New York: Harper & Brothers
- GOMBRICH, Ernest Hans (1960): "The early Medici as patrons of art", *Italian Renaissance studies*. pp. 279-311.
- GOMBRICH, Ernest Hans (1972): "Zebra crossing", *New York review of books*. 4 maggio: pp. 35-38.
- GOMBRICH, Ernest Hans (1986): *Ideali e idoli: i valori nella storia dell'arte*. Torino: Einaudi.
- GOMBRICH, Ernest Hans (1991): *Argomenti del nostro tempo: cultura e arte nel 20. Secolo*. Torino: Einaudi.
- GOMBRICH, Ernest Hans (1998): *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*. Milano: Leonardo Arte.
- GOMBRICH, Ernest Hans (2000): *Il senso dell'ordine*. Milano: Leonardo Arte.
- GOMBRICH, Ernest Hans (2001): *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*. Milano: Leonardo Arte
- (GOMBRICH, Ernest Hans 2008): *Arte e illusione studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*. London: Phaidon Press Limited.
- GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRNE, Sandy (1996): *Thinking about exhibitions*. Londra: Routledge.
- GREENBERG, Clement; DORFLES, Gillo (1991): *Arte e cultura: saggi critici*, Torino: Allemandi.
- GREER, Judith; BUCK, Louise (2008): *Come comprare l'arte contemporanea: il manuale dei collezionisti*. Torino: Allemandi.
- GRIVEL, Marianna (1987): "Le commerce de l'estampe à Paris au XVIIe siècle", *Revue de l'Art*. n° 76, pp. 96-97

- GROSSE, Ermst (2012): *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg: Dogma.
- GUILLERM, Jean-Pierre (1994): *Récits/Tableaux*. Lille: PUL.
- GUNDERSHEIMER, Werner L (1973): *Ferrara: the style of a Renaissance despotism*.
Princeton: Princeton University Press.
- GUTTUSO, Renato (1965): "La crocifissione" al Premio Bergamo", *Il Contemporaneo*,
n°4, pp. 25-30.
- HANDKE, Peter (2018): *Prosa*. Berlin: Suhrkamp.
- HASELBERGER, Herta (1975): "Method of studying ethnological art". *Arte e società
primitive*. Roma: Serafini, vol. 4, pp. 341-384.
- HASKELL, Francis (1980): *Rediscoveries in art: some aspects of taste, fashion and
collecting in England and France*. Ithaca (N.Y): Cornell University press.
- HASKELL, Francis (1985): *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società
italiane nell'età barocca*. Firenze: Sansoni.
- HASKELL, Francis (1993): *History and its images: art and the interpretation of the
past*. New Haven; London: Yale University press.
- HASKELL, Francis (2008): *La nascita delle mostre: I dipinti degli antichi maestri e
l'origine delle esposizioni d'arte*. Milano: Skira.
- HAUSER, Arnold (1973): *Storia sociale dell'arte*, 2 vol., Torino: Einaudi.
- HAUSER, Arnold (1979): *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*,
Torino: Einaudi.
- HEINICH, Nathalie (1999): *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*. Paris:
L'echoppe.
- HEINICH, Nathalie (2001): *La sociologie de l'art*. Paris: La Decouverte.
- HEINICH, Nathalie (2014): *Le paradigme de l'art contemporain*. Paris: Editions
Gallimard.

- HIBBERT, Christopher (1974): *The Grand Tour*. London: Spring Books.
- IMPEY, Oliver; MacGregor, Arthur (2017): *The origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth-century Europe*. Oxford: Ashmolean.
- ISGRÒ, Emilio (2014): *Prato contemporanea*. [S.l.: s.n.].
- JAKOB, Michael (2009): *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino.
- JANSON, Horst Woldemar (1981): “The birth of ‘artistic licence’: the dissatisfied patron in the Early Renaissance”. *Patronage in the Renaissance*. GUY, Fitch Lytle- ORGEL, Stephen (a cura di). New Jersey: Princeton University Press, pp. 344-353.
- [https://books.google.it/books?id=tc7_AwAAQBAJ&pg=PA344&lpg=PA344&dq=The+birth+of+%27artistic+licence%27:+the+dissatisfied+patron+in+the+Early+Renaissance&source=bl&ots=3mZ7-9oZ77&sig=ACfU3U0HKAzJWYteTT9-T6RuzXzuX9IXaw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiE9LeM9oPhAhVIKuwKHdCYCksQ6AEwAnoECACQAQ#v=onepage&q=The%20birth%20of%20'artistic%20licence'%20the%20dissatisfied%20patron%20in%20the%20Early%20Renaissance&f=false;14/03/2018\]](https://books.google.it/books?id=tc7_AwAAQBAJ&pg=PA344&lpg=PA344&dq=The+birth+of+%27artistic+licence%27:+the+dissatisfied+patron+in+the+Early+Renaissance&source=bl&ots=3mZ7-9oZ77&sig=ACfU3U0HKAzJWYteTT9-T6RuzXzuX9IXaw&hl=it&sa=X&ved=2ahUKEwiE9LeM9oPhAhVIKuwKHdCYCksQ6AEwAnoECACQAQ#v=onepage&q=The%20birth%20of%20'artistic%20licence'%20the%20dissatisfied%20patron%20in%20the%20Early%20Renaissance&f=false;14/03/2018)
- JOHNSON, Ragnar (1986): “Accumulation and collecting, an anthropological perspective”. *Art history* IX, pp. 73 ss.
- [https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.1986.tb00229.x;](https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8365.1986.tb00229.x;14/03/2018)
14/03/2018]
- JOYCE, James (1992): *Gente di Dublino*. Torino: Einaudi.
- KANDINSKY, Wassily (1968): *Punto, linea, superficie*. Milano: Biblioteca Adepfi,
- KANDINSKY, Wassily (2005): *Lo spirituale nell'arte*. Milano: SE editore.

- KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz (1967): *Il Cavaliere Azzurro*. Bari: Ed. De Donato.
- KEMP, Martin (1990): *The science of art*. Berlin: Deutscher Kunstverlag.
- KENT, Francis William (2003): *Lorenzo de' Medici and the art of magnificence*. Baltimore; London: The Hopkins University press.
- KIMPEL, Dieter (1977): "Le développement de la taille en série dans l'architecture médiévale et son rôle dans l'histoire économique". *Bulletin monumental*. CXXXV. 3, pp. 195-222.
- KLINGENDER, Francis D (1979): *Arte e rivoluzione industriale*. Torino: Einaudi.
- KNOOP, Douglas; JONES, Gwilym Peredur (1967): P., *The Mediaeval mason: an economic history of English stone building in the later Middle Ages and early Modern*. New York: Manchester University Press.
- KOSTOF, Spiro (2000): *The architect: chapters in the history of the profession*. Berkeley: University of California.
- KRAUSS, Rosalind, (2005): *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*. Milano: Mondadori.
- KRAUSS, Rosalind (2007): *L'originalità dell'aura*. Milano: Feltrinelli.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto (1989): *La leggenda dell'artista: un saggio storico*. Torino: Bollati Boringhieri.
- KRISTELLER, Paul Oskar (1952): "The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics". *Journal of the history of ideas*. XII, 4, pp. 496-527.
- KUBLER, George (1976): *La forma del tempo*. Torino: Einaudi.
- KUSTER, Hansjorg (2010): *Piccola storia del paesaggio* Roma: Donzelli.
- LEOPARDI, Giacomo; introduzione BORSELLINO, Nino (1966): *Canti*. Roma: Casini.

- LEOPARDI, Giacomo (2011): *Operette morali*, a cura di P. Ruffilli. Milano: Garzanti.
- LEVI, Donata (1988): *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Torino: Einaudi.
- LEVITINE, George (1985): *All'alba della Bohème: i Barbus: ribellione e primitivismo nella Francia neoclassica*. Roma: NIS.
- LI, Chu-tsing, WATT, James (1987): *The Chinese scholar's studio: artistic life in the late Ming period*. New York: The Asia society galleries.
- LYNN, Jacobs (1989): "The marketing and standardization of South Netherlandish carved altarpieces: limits on the role of the patron". *The Art bulletin*. Vol. 71, N. 2 (jun, 1989): pp. 208-229.
- LONGHI, Roberto (1950): "Proposte per una critica d'arte". *Paragone: rivista mensile di arte figurativa e letteraria*. I, pp. 5-19.
- LORIZZO, Loredana (2018): *L' Italia di Julius von Schlosser*. Roma: De Luca.
- LOTTO, Lorenzo (2017): *Libro di spese diverse, con aggiunta di lettere ed altri documenti*. a cura di Francesco De Carolis. Trieste: EUT.
- LUGLI, Adalgisia (1983): *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*. Milano: Mazzotta.
- LUZIO, Alessandro (1913): *La galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1638*. Ann Arbor: University of Michigan Library.
- LYTLE, Guy Fitch; Orgel, Stephen (1981): *Patronage in the Renaissance*. New Jersey: Princeton University Press.
- MAFFEI, Lamberto; FIORENTINI, Adriana (1995): *Arte e cervello*. Bologna: Zanichelli.
- MAFFIOLETTI, Erminio (n.d): *Lettera dattiloscritta*, "Commento" tecnico-artistico all'opera da realizzare conservata dalla famiglia dell'artista.

- MAGHERINI, Graziella (2003): *La sindrome di Stendhal*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- MAIOCCHI, Maria Cristina (2000): “L’esposizione universale. Modelli e committenza”. *Arte e artisti nella modernità* (a cura di A. Negri). Milano: Jaca Book.
- MANN, Thomas (2000): *La montagna incantata*. Milano: Mondolibri.
- MARRA, Mino (1995). *Dipinti 1959-1994*. Bergamo: Grafica & Arte.
- MARTIN, W. (1905-1907): “The life of a Dutch artist in the seventeenth century”. *The Burlington magazine*, VII, pp. 125-132 e 416-427; VIII, pp. 13-24; X, pp. 144-154 e 363-370.
- MARTINDALE, Andrew (1972): *The rise of the artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London: Thames and Hudson.
- MATTELART, Armand (2003): *La comunicazione globale*. Roma: Editori Riuniti
- MAUSS, Marcel (1969): *Manuale di etnografia*. Milano: Jaca Book.
- MCLUHAN, Marshall (1976): *La Galassia Gutenberg*. Roma: Armando.
- MCLUHAN, Marshall (2008): *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Il Saggiatore.
- MCNULTY, Tom (2006): *Art market research. A guide to methods and sources*, Jefferson: McFarland.
- MEISS, Milard (1982): *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera*, Torino: Einaudi.
- MILANESI, Gaetano (1854-1856): *Documenti per la storia dell’arte senese*, 3 voll., Siena: presso Onorato Porri.
- MILANI, Raffaele (2001): *L’arte del paesaggio*. Bologna: il Mulino.
- MONTAGU, Jennifer (1989): *Roman Baroque sculpture: the industry of art*. New Haven-London: Yale University Press.
- MONTIAS, John Michael (1982): *Artists and artisans in Delft: a socio-economic study of the seventeenth century*. Princeton: Princeton University Press.

- MONTIAS, John Michael (1987): "Cost and value in seventeenth-century Dutch art".
Art history, X, 4, pp. 455-466.
- MONTIAS, J. M (1997): *Vermeer: l'artista, la famiglia, la città*. Torino: Einaudi.
- MORIN, Edgar. (1963): *L'industria culturale*. Bologna: Il Mulino.
- MORTET, Victor (1995?): *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France au Moyen-âge: 11.12. siècles: publiée avec une introduction, des notes, un glossaire et un repertoire archeologique*. Paris: Picard.
- MOULIN, Raymonde (1989): *Le marché de la peinture en France*, Paris: Editions de minuit.
- MOULIN, Raymonde (1997): *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- MUENSTERBERGER, Walmer (1955): *Sculpture of primitive man*, Paris: Flammarion.
- MULLER, Jeffery M (1989): *Rubens: the artist as collector*. Princeton: Princeton University Press.
- MUNARI, Bruno (2002): *Design e comunicazione visiva*. Laterza: Bari 2002.
- MÜNTZ, Eugène (1894): *L'arte italiana nel Quattrocento*. Milano: Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.
- OBRIST, Hans Ulrich (2011): *Breve storia della curatela*. Milano: Postmedia Bokks.
- O'DOHERTY, Brian (2012): *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*. Milano: Johan&Levi
- PÄCHT, Otto (1994): *Metodo e prassi nella storia dell'arte*. Torino: Bollati Boringhieri.
- PÄCHT, Otto (2000): *La miniatura medievale*. Milano: Bollati Boringhieri.
- PANOFSKY, Erwin (1962): *Il significato nelle arti visive*. Torino: Einaudi.

- PANOFSKY, Erwin (2006): *Studi di iconologia: I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- PANOFSKY, Erwin (2016): *Architettura gotica e filosofia scolastica*. Milano: Abscondita.
- PASCHE, Francis (1988): *Le sens de la psychanalyse*. Paris: Presses universitaires de France.
- PAVESE, Cesare (1972): *La luna e i falò*. Torino: Einaudi.
- PERNIOLA, Mario (2000): *L'arte e la sua ombra*. Torino: Einaudi.
- PETRARCA, Francesco (2004): *Canzoniere*. Roma: Donzelli.
- PEVSNER, Nikolaus (1982): *Le accademie d'arte*, Torino: Einaudi.
- PIAZZOLI, Angelo; SPREAFICO, Anna Maria (2013): "Talento poliedrico". *Metaformosi – opere di Erminio Maffioletti*. Bergamo: Fondazione credito bergamaco.
- PINELLI, Antonio (2011): "Il tempo in trappola: le arti dello spazio alle prese con la dimensione temporale della narrazione". *La storia dell'arte. Istruzioni per l'uso*. Roma-Bari: Laterza.
- PIZZIGONI, Attilio (1995): *Le incisioni di Mino Marra 1956 -1994*. Bergamo: Galleria d'Arte.
- POLI, Francesco (2005): *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 ad oggi*. Milano: Electa.
- POLI, Francesco (2006): *Il sistema dell'arte contemporanea*. Bari: Laterza.
- POMIAN, Krysstof (1989): *Collezionisti, amatori e curiosi*, Milano 1989.
- PUGLIESE, Marina (2012): *Tecnica mista. Com'è fatta l'arte del Novecento*, Milano: Mondadori.

- RATZEL, Friedrich (1914): *Geografia dell'uomo*. Torino: Fratelli Bocca Editori.
- REITLINGER, Gerald (1970): *The economics of taste: the art market in the 1960s*.
London: Barrie & Jenkins.
- RELLA, Franco (2003): *Miti e figure del moderno. Letteratura, arte e filosofia*.
Feltrinelli: Milano.
- RIEGL, Alois (1968): *Arte tardoromana*. Torino: Einaudi.
- RIEGL, Alois (1983): *Grammatica storica delle arti figurative*. Bologna: Cappelli.
- ROGER, Alan (2009): *Breve trattato sul paesaggio*. Palermo: Sellerio.
- ROMANO, Giovanni (1991): *Studi sul paesaggio*, Torino: Einaudi.
- RONCALLI, Marco (2016). "Guttuso, quella Crocifissione che scandalizzò Bergamo".
Corriere della Sera. [Risorsa digitale,
<https://sitesearch.corriere.it/forward.jsp?q=guttuso#>; 11/05/2016].
- SCARPA, Tiziano (2013). *Venezia è un pesce: una guida*. Milano: Feltrinelli.
- SCARPETTA, Guy (1991): *L'artificio. Estetica del XX secolo*. Milano: SugarCo.
- SCHAPIRO, Meyer (1953): "Style" *Anthropology today* (a cura di A. L. Kroeber),
Chicago: University of Chicago Press, pp. 287-312.
- SCHAPIRO, Meyer (2002): *Per una semiotica del linguaggio visivo*. Roma: Meltemi.
- SCHLOSSER, Julius von (2000): *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo
Rinascimento*. Firenze: Sansoni.
- SCHWEITZER, Bernhard (1980): *Artisti e artigiani in Grecia: guida storico-critica*,
Roma; Bari: Laterza.
- SCHWARZ, Arturo. (1977): *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp*. Torino:
Giulio Einaudi.
- SCIASCIA, Leonardo (1988): *Cruciverba*. Milano: Adelphi, 1988.

- SEGRE, Cesare (2003): *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*. Torino: Einaudi.
- SEMPER, Gottfried (1987): *Architettura arte e scienza: scritti scelti, 1834-1869*. Napoli: CLEAN.
- SEMPRINI, Andrea (2003): *Analizzare la comunicazione. Come analizzare la pubblicità, le immagini, i media*. Milano: Franco Angeli.
- SERENI, Vittorio (1971): "Diario d'Algeria": Dimitrios. Non sa più nulla, è alto sulle ali". *Poesia italiana del Novecento*. Vol.2 a cura di Edoardo Sanguineti.
- SETTIS, Salvatore (1978): *La 'Tempesta' interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*. Torino: Einaudi.
- SETTIS, Salvatore (2010): *Artisti e committenti fra Quattro- e Cinquecento*. Torino: Einaudi.
- SEUPHOR, Michel (1962): *Pittori Astratti*. Milano: Il Saggiatore.
- SIMMEL, Georg (1984): *Filosofia del denaro*. Torino: UTET.
- SOCCO, Carlo (1998): *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*. Torino: Tirrenia – Stampatori.
- SOLAZZI, Alberto (2010): *L'economia delle imprese case d'aste*. Torino: Giappichelli.
- SORIN, Raphaël (2007): *Pop Art. Interviste di Raphaël Sorin*. Milano: Abscondita.
- SOTTSASS, Ettore (2009): *Foto dal finestrino*. Milano: Adelphi.
- SOUTHORN, Janet (1988): *Power and display in the seventeenth century: the arts and their patrons in Modena and Ferrara*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STAROBINSKI, Jean (1995): *Diderot e la pittura*. Milano: Tea arte.
- STEINBERG, Leo (1972): *Other criteria confrontations with twentieth-century art*. New York: Oxford University Press.

- SUMMERSON, John (1978): *Georgian London*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin books.
- SVEVO, Italo (1987): *La coscienza di Zeno*. Milano: Mursia.
- TAFURI, Manfredo (1985): *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza e architettura*. Torino: Einaudi.
- TALPO, Bruno (2008): “Le acqueforti poetiche dell’artista Mino Marra”. *La rivista di Bergamo*. Bergamo: Grafica & Arte, n.55: 12-21
- TAMPIERI, Tiziana. (2006): *La vendita di opere d’arte. Fra tutela e mercato*. Bologna: CLUEB.
- THOMPSON, Donald (2017): *Lo squalo da 12 milioni di dollari*. Milano: Mondadori.
- THOMPSON, Robert Farris (1975): “Yoruba artistic criticism”. *The traditional artist in African societies* (a cura di Warren d’Azevedo). Bloomington and London: Indiana University Press.
- TIETZE, Hans (1939): *Masterpieces of European painting in America: with 317 reproductions*. London: George Allen&Unwin.
- THOMPSON, Donald (2010): *The curious economics of contemporary art*. New York: Macmillian Palgrave.
- TURRI, Eugenio (2018): *Il paesaggio come teatro: dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.
- TOTA, Annalisa (2001): *Sociologie dell’arte. Dal museo tradizionale all’arte multimediale*. Roma: Carocci.
- TREVOR-ROPER, Hugh (1976): *Principi e artisti: mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo: 1517-1633*. Torino: Einaudi.

- TREXLER, Richard. C (1978): "The Magi enter Florence: the Ubriachi of Florence and Venice". *Studies in Medieval and Renaissance history*, n. s., 1978, I, pp. 129-218.
- TREXLER, Richard C (1997): *The journey of the Magi: meanings in history of a Christian Story*. New Jersey: Princeton University Press.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Poetica della prosa*. Milano: Bompiani.
- TOSCO, Carlo (2007): *Il paesaggio come storia*. Bologna: il Mulino.
- UFFICIO BENI CULTURALI DELLA DIOCESI DI BERGAMO (a cura di). (2016): *L'inno del cemento: Beata Vergine Immacolata*. Bergamo: Lito stampa Istituto Grafico.
- VANNONI, Davide (2007): *Manuale di Psicologia della comunicazione persuasiva*. Torino: Utet.
- VECCO, Marilena (2002): *La Biennale di Venezia, Documenta di Kassel. Esposizione, vendita, pubblicizzazione dell'arte contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- VELTHUIS, Olav (2005): *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*, Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- VENTURINI, Gianluca (2016): *Il cosmo e Leopardi* [Risorsa Digitale, <http://www.lachiavedisophia.com/blog/il-cosmo-e-leopardi/>; 31/05/2018].
- VERCELLONE, Federico (2013): *Dopo la morte dell'arte*. Bologna: il Mulino.
- VERGINE, Lea (1999): *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano: Skira.
- VETTESE, Angela (2012a): *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- VETTESE, Angela (2012b): *L'arte contemporanea tra mercato e nuovi linguaggi*, Bologna: Il Mulino.

- VILLANI, Andrea (1980): *Arte, potere e mercato*. Milano: FrancoAngeli.
- VOLLARD, Ambroise (2015): *Ricordi di un mercante di quadri*. Torino: Robin.
- WACKERNAGEL, Martin (2001): *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino: committenti, botteghe e mercato dell'arte*. Roma: Carocci.
- WARBURG, Aby (1970): *La rinascita del paganesimo antico*. Firenze: La nuova Italia.
- WARNKE, Martin (1993): *The court artist: on the ancestry of the modern artist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WASHBURN, Dorothy K (1983): *Structure and cognition in art*, Cambridge: Cambridge University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1980): *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. Milano: Adelphi.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot (2008): *Nati sotto Saturno: la figura dell'artista dall'antichità alla rivoluzione francese*. Torino: Einaudi.
- WOLFTHAL, Diane (1989): *The beginnings of the Netherlandish canvas painting: 1400-1530*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WOOLF, Virginia (1979): *Gita al Faro*. Milano: Garzanti.
- WOOLF, Virginia (1996): *La Signora Dalloway*. Milano: Garzanti
- ZANETTI, Umberto (2014): *Sgrísoi*. Bergamo: Alla pasticceria del pesce.
- ZANKER, Paul (2014): *Augusto e il potere delle immagini*. Torino: Einaudi.
- ZAREMBA, Filipczak, Zirka (1987): *Picturing art in Antwerp: 1550-1700*. New Jersey: Princeton University Press.
- ZEVI, Adachiara (2005): *Peripezie del dopoguerra nell'arte Italiana*. Torino: Einaudi.
- ZORLONI, Alessia (2011): *L'economia dell'arte contemporanea*. Milano: Franco Angeli.

ABSTRACTS & KEYWORDS

CASTELLANO

Este trabajo de doctorado se inspira en la figura del pintor italiano Mino Marra.

Mino Marra nació el 5 de marzo de 1938 en Galatina, un pueblo ubicado a poca distancia de la ciudad de Lecce en el sur de Italia, donde la tierra es muy fértil y arcillosa, donde crecen uvas y aceitunas; una tierra de fruta con maduración precoz a pesar de la sequía, gracias al ingenio del hombre, que, a través del uso de los famosos pozos artesianos, ha sabido crear productos. Esta es la tierra que dejó una inolvidable huella en la vida del artista.

Su padre, Donato Marra, también se dedicó al arte y cultivó su afición por el violín. Su familia se mudó a Bergamo en 1939, ya que el padre ganó un concurso para trabajar en el Tribunal de Bérgamo cuando el artista tenía solo un año. Una familia formada en el ambiente artístico y con respeto de la tierra, que llegó a la ciudad de Bergamo, con este amplio bagaje cultural, encontrando una ciudad que era espectadora del inicio de la Segunda Guerra Mundial en un doloroso momento de nuestra historia de humillación, sufrimiento y pobreza.

Galatina sigue siendo presente en la vida del pintor además de Gallipoli, pueblo de la madre del artista. Pequeña ciudad amena en el mar cristalino de las aguas de Salento, una ciudad turística ahora conocida por la mayoría de la gente y aquellos que no solían frecuentar la Tierra de Puglia, tierra de pescadores, tierra de gente lozana acostumbrada a trabajar bajo el cálido sol marino.

Hay pintores que se acercan a la superficie de la pintura con las manos manchadas por de los colores de la tierra, pero hay pintores que no pueden, y nunca olvidarán, los colores de la tierra cuando se preparan para pintar una cara, un cuerpo desnudo. Hablando de un retrato pintado con los colores de la tierra, como los describió Cézanne, nunca se dice que sea semejante sea semejante, sino que es idéntico, idéntico al original, idéntico en su sustancia más profunda: en este caso, lo que menos nos importa es la mayor o menor similitud que puede ofrecernos.

Los colores, todos los colores, los de la tierra y los del aire, siempre buscan las formas que necesitan para que sean percibidos más allá de su primera manifestación. Puglia está llena de colores, sabores y aromas. Marra recogió unos elementos que parecen característicos de la tierra de Apulia, un triunfo de colores, aromas, sabores e historias.

En esta etapa, que Marra dedicó a su tierra de origen, le gustó pensar en Apulia como si fuera una paleta de colores intensos y cálidos, cada uno de los cuales se combina con las joyas de esta tierra maravillosa, besada por el sol, mitigada por el mar.

En este período es múltiple la representación que Marra hace de Puglia con sus tunas, con los colores de la tierra madre, cuerpos, con los físicos característicos de las mujeres de Puglia.

Marra siempre extraña su tierra de origen y, en sus pinturas no sólo de los principios sino también de los en las posteriores, informa y recuerda su tierra natal.

La atención a los detalles está presente en su arte poética, para Marra pintar no es algo de inmediato, sino la atención a los detalles junto con la espontaneidad y la velocidad de la línea.

Terminada la investigación material-informal moderna de la segunda mitad de los años 50, en los años 60 se acercó a las experiencias de la nueva figuración existencial destacando un lenguaje evolutivo hacia objetivos avanzándose con los tiempos. Por ejemplo, en el ciclo de la casa de la memoria evoca un mundo interior, formas compactas, que encierra las masas, fuerza el signo a bloquear, cerrar y intenta definir las estructuras cromáticas en un mundo a mitad entre la figuración, que sigue basada en la iconografía, y la necesidad de explicar de las dificultades existenciales.

La nueva etapa del pintor está relacionada con el paisaje, pero no es un simple volver: el nuevo espacio se define en los términos más destacados de paisaje emocional, paisaje cultural, y se estructura a través del ritmo de los colores, la articulación y la articulación de las masas, la rápida sucesión de signos.

El paisaje entendido como un lugar de la mente, dimensión del alma. Lugar de descanso, refugio de la mente.

El componente evocador es fuerte y parte sustancial del proceso creativo. El artista es consciente de la inquietud de la época y el espacio reducido concedido al arte comprimido por la multiplicidad de las imágenes cotidianas defendidas por los medios, y como el lienzo o el papel tengan un poder marginal.

Marra recupera la dimensión del paisaje no como un lugar para describir o evocar, sino como un lugar de descanso individual. El paisaje como medición del ser y no de la realidad.

Marra, en su carrera como pintor, se dedica a utilizar distintos lenguajes del arte, él usó técnicas de grabado desde su juventud, obteniendo un diploma como grabador en la escuela de Modena. La técnica de la xilografía siempre la usará a lo largo de su vida, aún hoy hace incisiones. Los nombres de sus obras son “fragmentos”, “paredes”, “encuestas”, “casas de la memoria”, “paisajes humanos”, cariátides y ahora se enfoca en la esencia de las “Laceraciones”.

Presenta el "paisaje humano" a través de las "colinas", el paisaje es perfectamente indicativo de los valores intimistas que Mino Marra ha exaltado en la contemplación de una realidad en la que, en mi opinión, es sólo el hombre es protagonista y personaje, debido al hecho que es el mundo que lo rodea y, en particular, el paisaje con las colinas, es un "nido" místico, si podemos definirlo así, en el que el hombre nace y vive. No tendría sentido, de hecho, llamar "humano" un paisaje si Mino Marra no hubiera querido exaltar la alegría humana y el encanto que lo atrae hacia una realidad en la que se puede descubrir algo que va mucho más allá de la existencia del paisaje en sí mismo.

El color, la luz, el esplendor de las bellezas transfiguradas, es el significado conceptual que Mino Marra infunde en sus obras que decimos, por cierto, son el resultado de una aplicación seria y razonada de los últimos años, es decir, desde el 2001 hasta hoy. Y es en este "paisaje humano" que la Bergamo artística puede proponer un

problema humanista, como dijimos, porque en la secuencia de las diversas obras pictóricas se encuentra el conjunto de todos los sentimientos del hombre, sus entusiasmos, sus ideales, y también sus ansiedades y preocupaciones. Lo "dicen" las pinturas que estallan en el brillo, o se acumulan en los tonos más oscuros, para llegar a composiciones que dan la idea de colinas que se elevan como majestuosas catedrales, que se perfeccionan en su estructura compositiva en los borradores geométricos, índice de una perfección que luego se completa en las variedades más incisivas de un cromatismo brillante y armonioso.

¿Reflexión, todo esto, de las bellezas del alma humana? Diríamos que sí, porque sólo de esta manera para Mino Marra tienen razón de ser "sus" colinas incluidas en el maravilloso contexto del "paisaje humano".

A lo largo de su carrera artística realizó muchas obras de arte sacro, hermosas son sus vidrieras colocadas en distintas iglesias de Bérgamo e de Italia.

Durante su carrera artística, Marra usa diferentes técnicas, pintura al óleo, témpera, grabados, litografías, vidrieras, esculturas, muchas han sido sus investigaciones, muchas de sus historias, como le gusta decir. Entró en contacto con los movimientos de vanguardia desde los años 50, desde que comenzó a pintar, informal, expresionismo, figuración, abstracto.

Cada trabajo expresa valores. El artista transfiere sus valores en su trabajo. En algunas obras, los significados de la tradición, de la memoria, de la pertenencia, de la historia, que al mismo tiempo desempeñan una función subjetiva y objetiva, se

manifiestan. El punto de partida de cada artista está representado sobre todo por una investigación conceptual interna, por el placer del trabajo, a través del signo y el color, los dos elementos fundamentales que humanizan el lienzo. Las representaciones artísticas de un pintor documentan la evolución de su dimensión humana y cultural, que en su totalidad es materia en constante evolución. Cuando uno para, ha terminado de contar. La más hermosa de las imágenes siempre se hará mañana, es la vida proyectada hacia el futuro. Cada trabajo tiene su propia historia.

Para Marra que utiliza indistintamente la figuración y la abstracción no hay diferencia entre el arte abstracto y figurativo: ambas tipologías son útiles para perseguir la acción creadora que, de vez en cuando, una o la otra, logran expresar un sentimiento o más simplemente una forma de ser y ver la realidad. Depende de las circunstancias y del estado de ánimo del autor. A veces la pintura sigue más la expresión figurativa, otras veces más unida al valor de los signos y el significado de los colores.

"Mi pintura siempre necesita un marco de soporte, que a veces encuentro en la arquitectura de un lugar, o en una simple mancha".

Keywords: Mino Marra, Lenguaje artístico, Arte abstracto, Figuración, Grabado.

ABSTRACTS & KEYWORDS

ENGLISH

Mino Marra was born on 5 March 1938 in Galatina, a town located a short distance from the city of Lecce. The original town of the painter's family where relatives and cousins still live is located on a slope of a slight rise, with a characteristic historical center that led to the definition of a city of art.

His father, Donato Marra, also inclined to art with a passion for the violin, moved to Bergamo in 1939, when the artist was only one year old, while two sisters had already been born; Lella, the last child, will be born in Bergamo later. A family removed from the beloved environment of their native origins that moved to the city of Bergamo during the war years, a Bergamo that, unlike the other northern Italian cities continually bombarded, was still witness to that painful moment of our history made of humiliation, suffering and poverty.

However, Galatina remains present in the painter's life together with Gallipoli, the city of the artist's mother. A pleasant town on the crystalline sea of the Salento waters, a tourist town now known to most people and those who were not used to visiting the Land of Puglia, a land of fishermen, a land of rubizza people used to working under the hot sun of the sea.

There are painters who approach the surface of the painting with their hands stained by the colors of the earth, but there are painters who cannot, nor would they like, forget the colors of the earth when they are preparing to paint a face, a naked body, the

glitter of a crystal, for these painters there is also light, in distributing it on the canvas, or on a sheet of paper, or on a wall, to make it visible recreate the deaf and hot tones of the mud, the darkness of the humus, the brown of the roots, the blood of the red earth. They paint the human and its contingency with the colors of the earth because these are the fundamental colors, not the others. Of a portrait painted with the colors of the earth, as Cézanne painted them, it is never said that it resembles, it is said, rather, that it is identical, identical to the original, identical in its deepest substance: in this case, the major or the less similarity it is able to offer us is the one that least matters to us.

The colors, all the colors, those of the earth and those of the air, always seek the forms they need to be perceived beyond their first manifestation. Puglia is full of colors, flavors and aromas. Marra has collected some that seem characteristic of the Apulian land, a triumph of colors, scents, flavors and stories.

At Marra in this phase to which he dedicates paintings to the land of origin, he likes to think of Puglia as if it were a palette of intense, warm colors, each of which can be combined with the jewels of this wonderful, sun-kissed land, mitigated by the sea.

In this period the representation of the Apulian land with its prickly pears is manifold in Marra, the colors of the Terra Madre are present, the bodies, the feminine physicality of the women of Puglia, the feminine compositions that represent the women of Puglia.

Marra has always felt nostalgia for the land of origin and in her paintings, not only of first formation but also of subsequent ones, she reports and remembers her homeland.

Attention and attention to detail are present in his artistic poetry, immediately realizing paintings for Marra is not immediacy but attention and attention to detail with spontaneity and speed of the stroke.

Once the material-informal tendencies of the second half of the 1950s had been overcome, in the 1960s he approached the experiences of the new existential figuration, highlighting an evolutionary language towards goals in step with the times. With the cycle on the Houses of memory in evoking an inner world, compact forms, the masses remain, force the sign to stop, close, define the chromatic structures, in a world halfway between a figuration still based on iconography, and the need to account for the matter of existential hardships.

New cycle of the painter (presented in the exhibition at Atelier) is linked to the landscape, but it is not a simple return: the new space is defined in the most complete terms of an emotional landscape, a human landscape, and is structured through the rhythm of the colors, the to articulate oneself and to shape the masses, the rapid succession of signs.

So, landscape as a place of the mind, dimension of the soul. Place of rest, refuge of the mind.

The evocative component is strong and a substantial part of the creative process. The artist is aware of the epochal unease and of the restricted space granted to art compressed by the multiplicity of everyday images advocated by the media, and of how the canvas or paper have a marginal power.

Marra recovers the dimension of the landscape no longer as a place to describe or evoke, but a place of individual rest. Landscape as a measure of being and not of reality.

In her career as a painter, Marra dedicated herself to using different languages of art, using the technique of engraving from an early age, earning the diploma of engraver at the Modena school when she was young. The technique of xylography will always use it in the course of life, still making engravings. The names of his works are fragments, walls, investigations, houses of memory, human landscapes, caryatids and now he is concentrated with the series of *Lacerations*.

With regard to the "human landscape" that is proposed to the attention through the "hills" it is perfectly indicative of the intimate values that Mino Marra exalts in the contemplation of a reality in which, in my opinion, it is really only man to be "protagonist". and "character", due to the fact that the whole world around him and, in particular, the landscape with hills, is a mystical "nest", if we can define it in this way, in which man is born and lives. It would not make sense, in fact, to call a landscape "human" if Mino Marra did not want to exalt the joy of man and the fascination that draws him towards a reality where it is possible to discover a "presence" that goes far beyond the very existence of landscape as such.

Color, light, splendor of transfigured beauties, it is the conceptual meaning that Mino Marra infuses in his works which, we say incidentally, are the result of a serious and reasoned application lasting six years, precisely from 2001 to today. And it is in this "human landscape" that the artistic artist from Bergamo succeeds in proposing a problematic of a humanistic nature, as has been said, since in the sequence of the various pictorial works it is the set of all the feelings of man, his enthusiasms, his ideals and also his anxieties and concerns. Paintings that explode in luminosity or that gather in darker shades say it "until" they come to compositions that give the idea of hills that rise to majestic cathedrals, which are perfected in their compositional structure in geometric drafts, index of a perfection that is then completed in the most incisive varieties of a brilliant and harmonious chromatism.

Did all this reflect the beauties of the human soul? We would say yes, because only in this way for Mino Marra do, they have reason to be "his" hills inserted in the marvelous context of the "human landscape".

Many are the works of sacred art that he carries out in the course of his artistic career, beautiful are his stained-glass windows placed in the different churches of Bergamo and Italy.

Marra during his artistic career uses different techniques, oil painting, tempera, engravings, lithographs, stained glass windows, sculptures, so many were his researches, so many of his stories, as he likes to say. He came into contact with the

avant-garde movements since the 1950s, when he began to paint, informal, expressionism, figuration, abstract.

Each work expresses values. The artist transfers his values to the work. In some works, the meanings of tradition, of memory, of belonging, of history appear, which play a subjective and objective function simultaneously. The starting point of each artist is represented above all by an interior conceptual research, from the pleasure of work, through the sign and the color, the two fundamental elements that humanize the canvas. The artistic representations of a painter document the evolution of his human and cultural dimension, which on the whole is always changing matter. When one stops, he has finished telling. The most beautiful picture is always what will be done tomorrow, that is life projected into the future. Each work has its own story.

For Marra, who uses figuration and abstraction with indifference, there is no difference between abstract and figurative art: these are methods of investigation both useful for pursuing a creative action that, from time to time, both, can express a feeling or more simply a way of being and seeing reality. It depends on the circumstances and the mood of the author. Sometimes painting follows more the figurative expression, other times the one more linked to the value of signs and the meaning of colors. "My painting always needs a supporting frame, which I sometimes find in the architecture of a place, or in a simple stain".

Keywords: Mino Marra, Artistic Language, Abstract Art, Figuration, Engraving.

ABSTRACTS & KEYWORDS

ITALIANO

Mino Marra nasce il 5 marzo del 1938 a Galatina, cittadina collocata a poca distanza dalla città di Lecce. Il paese originario della famiglia del pittore dove attualmente vivono ancora parenti e cugini è sito su una leggera altura, con un centro storico caratteristico che l'ha portato alla definizione di città d'arte.

Il padre, Donato Marra, anch'egli incline all'arte con la passione del violino, si trasferisce a Bergamo nel 1939, quando l'artista aveva solo un anno, mentre due sorelle erano già nate; Lella, l'ultimogenita, nascerà a Bergamo successivamente. Una famiglia sottratta all'ambiente caro delle proprie origini native che si trasferisce nella città di Bergamo durante gli anni della guerra, una Bergamo che, a differenza delle altre città del Nord Italiane continuamente bombardate, era comunque testimone di quel momento dolente della nostra storia fatta di umiliazione, sofferenza e povertà.

Galatina rimane comunque presente nella vita del pittore insieme a Gallipoli, la città della madre dell'artista. Amena cittadina sul mare cristallino delle acque del Salento, cittadina turistica oramai conosciuta ai più e a chi non era abituato a frequentare la Terra di Puglia, Terra di pescatori, terra di gente rubizza abituata a lavorare sotto il sole caldo marino.

Ci sono pittori che si avvicinano alla superficie del quadro con le mani macchiate dai colori della terra, ma ci sono pittori che non possono, né mai vorrebbero, dimenticare i colori della terra quando si preparano a dipingere un viso, un corpo nudo,

il luccichio di un cristallo, per questi pittori esiste anche la luce, nel distribuirli sulla tela, o su un foglio, o su una parete, per renderla visibile ricreano i toni sordi e bollenti dei fanghi, le oscurità dell'humus, il marrone delle radici, il sangue della terra rossa. Dipingono l'umano e la sua contingenza con i colori della terra perché sono questi i colori fondamentali, non gli altri. Di un ritratto dipinto con i colori della terra, come li dipingeva Cézanne, non si dice mai che assomiglia, si dice, piuttosto, che è identico, identico all'originale, identico nella sua sostanza più profonda: in questo caso, la maggiore o minore somiglianza che è capace di offrirci è quello che meno ci importa.

I colori, tutti i colori, quelli della terra e quelli dell'aria, cercano sempre le forme di cui hanno bisogno per essere percepiti al di là della loro prima manifestazione. La Puglia è costellata di colori, sapori e profumi. Marra ne ha raccolti alcuni che paiono caratteristici della terra pugliese, un trionfo di colori, profumi, sapori e storie.

A Marra in questa fase a cui dedica quadri alla terra di origine piace pensare alla Puglia come se fosse una tavolozza di colori, intensi, caldi, ognuno dei quali da accostare ai gioielli di questa terra meravigliosa, baciata dal sole, mitigata dal mare.

In questo periodo è molteplice in Marra la rappresentazione della terra di Puglia con i suoi fichi d'india, sono presenti i colori della Terra Madre, i corpi, le fisicità femminili delle donne della Puglia, le composizioni femminili che rappresentano le donne di Puglia.

Marra ha sempre sentito nostalgia per la terra di origine e nei suoi quadri, non solo di prima formazione ma anche successivi, riporta e ricorda la sua terra di provenienza.

L'attenzione e la cura dei particolari sono presenti nella sua poetica artistica, da subito realizzare quadri per Marra non è immediatezza ma è attenzione e cura del particolare con la spontaneità e la velocità del tratto.

Superate le ricerche materico-informali di tendenza, della seconda metà degli anni Cinquanta, negli anni Sessanta si accosta alle esperienze della nuova figurazione esistenziale evidenziando un linguaggio evolutivo verso mete al passo con i tempi. Col ciclo sulle *Case della memoria* nell'evocare un mondo interiore, compatta le forme, rinserra le masse, costringe il segno a fermare, chiudere, definire le strutture cromatiche, in un mondo a metà strada tra una figurazione ancora basata sull'iconografia, e la necessità di dar conto con la materia dei disagi esistenziali.

Il nuovo ciclo del pittore (presentato nella mostra presso Atelier) è legato al paesaggio, ma non è un semplice ritorno: il nuovo spazio si definisce nei termini più compiuti di paesaggio emotivo, paesaggio umano, e si struttura attraverso il ritmo delle cromie, l'articolarsi e lo scandirsi delle masse, il rapido susseguirsi dei segni.

Quindi paesaggio inteso come luogo della mente, dimensione dell'animo.

Luogo del riposo, rifugio della mente. La componente evocativa è forte e parte sostanziale del processo creativo. L'artista è consapevole del disagio epocale e dello

spazio ristretto concesso all'arte compressa dalla molteplicità delle immagini quotidiane propugnatte dai media, e di come la tela o la carta abbiano un potere marginale.

Marra recupera la dimensione del paesaggio non più come luogo da descrivere o evocare, ma luogo dell'individuale riposo. Paesaggio come misura dell'essere e non della realtà.

Marra nella sua carriera di pittore si dedica a utilizzare diversi linguaggi dell'arte, utilizza sin da ragazzo la tecnica dell'incisione, conseguendo da giovane il diploma di incisore presso la scuola di Modena. La tecnica della xilografia la utilizzerà sempre nel corso della sua vita, ancora oggi realizza incisioni. I nomi delle sue opere sono *frammenti, muri, indagini, case della memoria, paesaggi umani, cariatidi* e adesso è concentrato con la serie delle *Lacerazioni*.

Riguardo al «paesaggio umano» che vien proposto all'attenzione tramite le «colline» è perfettamente indicativo dei valori intimistici che Mino Marra esalta nella contemplazione di una realtà nella quale, a mio avviso, è proprio soltanto l'uomo ad essere «protagonista» e «personaggio», per il fatto che tutto il mondo che lo circonda e, in particolare, il paesaggio con le colline, è un «nido» mistico, se così possiamo definirlo, in cui l'uomo nasce e vive. Non avrebbe senso, infatti, chiamare «umano» un paesaggio se Mino Marra non volesse esaltare la gioia dell'uomo e il fascino che l'attira verso una realtà dove è possibile scoprire una «presenza» che va ben oltre l'esistenza stessa del paesaggio in quanto tale.

Colore, luce, splendore di bellezze trasfigurate, è il significato concettuale che Mino Marra infonde in queste sue opere che, lo diciamo per inciso, costituiscono il risultato di un'applicazione seria e ragionata della durata di ben sei anni, precisamente dal 2001 ad oggi. Ed è in questo «paesaggio umano» che l'artistico bergamasco riesce a proporre una problematica a carattere umanistico, come si è detto, poiché nella sequenza delle varie opere pittoriche è l'insieme di tutti i sentimenti dell'uomo, i suoi entusiasmi, i suoi ideali e, pure, le sue ansie e le sue preoccupazioni. Lo «dicono» i dipinti che esplodono nella luminosità oppure che si raccolgono nelle tonalità più scure, fino a giungere a composizioni che danno l'idea di colline che si ergono a maestose cattedrali, che si perfezionano nella loro struttura compositiva in stesure geometriche, indice di una perfezione che si completa poi nelle varietà più incisive di un cromatismo brillante ed armonioso.

Riflesso, tutto questo, delle bellezze dell'animo umano? Diremmo di sì, poiché solo in tal modo per Mino Marra hanno ragion d'essere le «sue» colline inserite nel meraviglioso contesto del «paesaggio umano».

Molti sono i lavori di arte sacra che realizza nel corso della sua carriera artistica, belle sono le sue vetrate collocate nelle diverse chiese di Bergamo e d'Italia.

Marra nel corso della sua carriera artistica utilizza diverse tecniche, pittura ad olio, tempera, incisioni, litografie, vetrate, sculture, tante sono state le sue ricerche, tanti i suoi racconti, come ama dire. E' entrato in contatto con i movimenti di avanguardia a partire dagli anni '50, da quando ha iniziato a dipingere, informale, espressionismo, figurazione, astratto.

Ogni opera esprime dei valori. L'artista trasferisce nell'opera i propri valori. In alcune opere traspaiono i significati della tradizione, della memoria, dell'appartenenza, della storia, che svolgono una funzione soggettiva e oggettiva contemporaneamente. Il punto di partenza di ogni artista è rappresentato soprattutto da una ricerca concettuale interiore, dal piacere del lavoro, per il tramite del segno e del colore, i due elementi fondamentali che umanizzano la tela. Le rappresentazioni artistiche di un pittore documentano l'evoluzione della sua dimensione umana e culturale, che nel complesso è materia sempre in cambiamento. Quando uno si ferma ha finito di raccontare. Il quadro più bello è sempre quello che si farà domani, ossia è la vita proiettata nel futuro. Ogni opera ha una sua storia.

Per Marra che utilizza con indifferenza la figurazione e l'astrazione non esiste una differenza tra arte astratta e figurativa: si tratta di modalità di indagine entrambe utili per perseguire un'azione creativa che di volta in volta, sia l'una che l'altra, riescono ad esprimere un sentimento o più semplicemente un modo di essere e di vedere la realtà. Dipende dalle circostanze e dallo stato d'animo dell'autore. Certe volte la pittura segue più l'espressione figurativa, altre volte quella agganciata maggiormente al valore dei segni e al significato dei colori. "La mia pittura ha sempre bisogno di un telaio portante, che a volte trovo nell'architettura di un luogo, oppure in una semplice macchia".

Keywords: Mino Marra, Linguaggio artistico, Arte astratta, Figurazione, Incisione.

APPENDICE

A1. OPERE DI MINO MARRA

QUADRI

In questa sezione sono elencati i quadri eseguiti da Mino Marra, gran parte delle sue opere sono state vendute a privati di cui non si conosce la collocazione fisica, le restanti sono presso il suo studio a Mozzo in provincia di Bergamo

DAL 1959 AL 1968

(1959a): *Sasso e mulino*, olio, cm. 30x50

(1960a): *La modella*, china acquerello, cm. 39x50

(1962a): *Lui e lei*, olio su tavola, cm. 24x24.5

(1964a): *Vecchio muro a Martinengo n 1*, olio, cm. 25x35

(1964b): *Vecchio muro a Martinengo n2* olio, cm. 30x30

(1966a): *Natura morta in grigio*, olio, cm. 70x100

(1966b): *Cascina con fiori a Bettuno*, olio, cm. 60x70

(1967a): *Una disgrazia*, olio, cm. 90x130

(1967b): *Sabato sera*, Brescia: Piccola Galleria, 1968, olio, cm. 90x130

(1967c): *Terremoto a Gibellina*, olio, cm. 100x120

(1968a): *Rifiuto*, Bergamo: Galleria S. Nicolò, olio, cm. 80x100

1969

(1969a): *Collocazione di frammenti*, olio, cm. 120x120

- (1969b): *Collocazione di frammenti naturalistici*, olio, cm. 100x100
- (1969c): *Collocazione di frammenti*, Vicenza: Galleria Bacchiglione, 1971, olio, cm. 100x100
- (1969d): *Finestra liberti*, olio, cm. 100x100
- (1969e): *Fossili*, olio, cm. 60x80
- (1969f): *Incomprensione delle forze naturali*, olio, cm. 60x80
- (1969g): *Legame, sasso-radice*, olio, cm. 60x80
- (1969h): *Natura e mezzo meccanico*, olio, cm. 60x80
- (1969i): *Oggetti, radice-ossa*, olio, cm. 50x50
- (1969j): *Sassi*, olio, cm. 60x80
- (1969k): *Squilibrio di forze*, olio, cm. 100x100
- (1969l): *Urto*, olio, cm 100x100
- (1969m): *Violenze inutili sull'uomo-natura*, olio, cm. 100x100
- (1969n): *Squilibrio di forze*, Bergamo: Galleria della Torre, olio, cm. 100x100

1970

- (1970a): *Collocazione errata (1) di frammenti naturali*, olio, cm. 25x25
- (1970b): *Collocazione errata (4) di frammenti naturali*, olio, cm. 25x25
- (1970c): *Collocazione errata (6) di frammenti naturali*, olio, cm. 25x50
- (1970d): *Cimitero di automobili*, olio cm. 40x60
- (1970e): *Discordanza di interventi*, olio, cm. 80x120
- (1970f): *Fossili – intervento, N.1*, olio, cm. 20x20
- (1970g): *Fossili – intervento N.2*, olio, cm 20x20
- (1970h): *Fossili - intervento N. 3*, olio, cm. 20x20
- (1970i): *Fossili - intervento N. 4*, olio, cm. 20x20

- (1970j): *Fossili - intervento N. 5*, olio, cm. 20x40
- (1970k): *Fossili - intervento N. 6*, olio, cm. 20x40
- (1970l): *Indagine (1) ambiente biologico-naturalistico*, olio, cm. 50x60
- (1970m): *Indagine (2) ambiente biologico-naturalistico*, olio, cm. 50/60
- (1970n): *Indagine su di un bue squartato*, olio, cm. 50x50
- (1970o): *Intromissione (2)*, olio, cm. 30x35
- (1970p): *Intromissione (4)*, olio, cm. 30x35
- (1970q): *Natura e mezzo meccanico*, olio, cm 80x120
- (1970r): *I nostri fiori appassiti*, olio, cm. 40x40
- (1970s): *Sbarramento*, olio, cm. 8x/90
- (1970t): *Smisurate violenze sulla natura*, olio, cm. 100/x00
- (1970u): *Violenze dell'uomo sulla natura*, olio, cm. 80x120
- (1970v): *Violenze dell'uomo sulla natura N1*, olio, cm. 30x35

1971

- (1971a): *Mare, indagine n. 1*, olio, cm. 25 x 25
- (1971b): *Mare, indagine n. 3*, olio, cm. 25 x 25
- (1971c): *Mare, indagine n. 6*, olio, cm. 35x35
- (1971d): *Mare, indagine n. 7*, olio, cm. 35 x 35
- (1971e) *Mare, indagine n. 8*, olio, cm. 40x40
- (1971f) *Mare, indagine n. 9*, olio, cm. 40x40
- (1971g): *Mare, indagine n. 24*, olio, cm. 25 x 30
- (1971h): *Mare, indagine n. 25*, olio, cm. 30 x 30
- (1971i): *Mare, indagine n. 26*, olio, cm. 30x30 1971
- (1971j): *Mare, indagine n. 27* - olio, cm. 30 x 30

- (1971k): *Mare, indagine n. 28* - olio, cm. 30x30
- (1971l): *Mare, indagine n. 33* - olio, cm. 50x60
- (1971m): *Mare indagine N.42* olio, cm. 80x80
- (1971n): *Ultimo messaggio della natura*, olio, cm. 180x200

1972

- (1972a): *Mare, indagine* olio, cm. 60 x 80
- (1972b): *Mare, indagine* olio, cm. 40 x 80 24
- (1972c): *Mare, indagine* olio, cm. 70 x 70
- (1972d): *Mare, indagine* olio, cm. 50 x 90
- (1972e): *Mare, indagine n. 22* - olio, cm. 50 x 50
- (1972f): *Mare, indagine n. 29* - olio, cm. 50 x 50
- (1972g): *Mare, indagine n. 32* - olio, cm. 50 x 60
- (1972h): *Mare, indagine n. 33* - olio, cm. 50 x 60
- (1972i): *Mare, indagine n. 34* - olio, cm. 60 x 60
- (1972 l): *Mare, indagine n. 35* - olio, cm. 60 x 60
- (1972m): *Mare, indagine n. 36* - olio, cm. 60 x 60
- (1972n): *Mare, indagine n. 37 Trittico* - olio, cm. 240x100
- (1972o): *Mare, indagine n. 38* - olio, cm. 50x70
- (1972p): *Mare, indagine n. 41* - olio, cm. 60x80
- (1972q): *Mare, indagine n. 44* - olio, cm.70x70
- (1972r): *Mare, indagine n. 46* - olio, cm. 80 x 80
- (1972s): *Mare, indagine n.49*, olio, cm. 70x70
- (1972t): *Mare, indagine n. 80* - olio, cm. 50 x 50

1973

(1973a): *Mare indagine n. 56*, olio, cm. 70x70

(1973b): *Mare indagine n. 58*, olio, cm. 60x60

(1973c): *Mare indagine n. 61*, olio, cm. 60x60

(1973d): *Oggetti indagine n.15*, olio, cm. 70x70

(1973e): *Oggetti indagine n.58*, olio, cm. 70x70

1974

(1974a): *Fiore femmina / Sacro e profano n.1*, olio, cm. 70x80

(1974b): *Oggetti indagine n.16*, olio, cm. 70x70

1975

(1975a): *Fichi d'india*, 1975 olio, cm. 50x70

(1975b): *Frammento di natura meridionale*, olio, cm. 60x60

1976

(1976a): *Frammento di natura meridionale*, olio, cm. 60x80

(1976b): *Frammento di natura meridionale*, olio, cm. 100x100

(1976c): *Frammento di natura mediterranea, n.7*, olio, cm. 60x80

1977

(1977a): *Fiore rosa, limitata sopravvivenza*, olio, cm. 60x80

(1977b): *Vetrata chiesa di San Zenone, Valtrighe (BG)*

1978

- (1978a): *Frutto pigna grandi squame*, olio, cm. 70x90
(1978b): *Frutto pigna luce ombra* olio, cm. 80x80
(1978c): *Frutto pigna luce grande legno*, olio, cm. 70x100
(1978d): *Bulbo di tulipano – verso l'umidità*, olio cm 70x90

1979

- (1979a): *Mauro*, olio, cm. 50x70
(1979b): *Mauro*, olio, cm. 50x60
(1979c): *Marco*, olio, cm. 30x50
(1979d): *Andorra-Grande cactus*, china, acquerello, cm. 48x68

1980

- (1980a): *Mauro e Marco*, olio, cm. 80x90

1981

- (1981a): *Danza*, tempera, cm. 40x54
(1981b): *Figure in grigio*, tempera, cm. 40x54
(1981c): *Figure in grigio*, tempera, cm. 40x54
(1981d): *Interno con famiglia*, tempera, cm. 40x54
(1981e): *Interno con figure*, tempera, cm. 60x80
(1981f): *Madre in rosso*, tempera, cm. 40x54
(1981g): *Maternità*, tempera, cm. 40x54
(1981h): *Sfilata*, tempera, cm. 40x54
(1981i): *Specchio*, olio, cm. 40x50
(1981j): *Pala d'altare*, olio, Prezzate: *Chiesa di S.Alberto*

1982

- (1982a): *Amanti*, olio, cm. 35x45
- (1982b): *Busto*, olio, cm. 50x60
- (1982c): *Espressioni n.2*, olio, cm. 40x50
- (1982d): *Figura roteazione*, olio, cm. 80x100
- (1982e): *Frammenti di vita*, olio, cm. 51x61
- (1982f): *Nudo*, olio, cm. 40x50
- (1982g): *Nudo*, olio, cm. 40x50
- (1982h): *Nudi*, olio, cm. 40x50
- (1982i): *Nudo sdraiato-sensazione*, olio, cm. 40x50
- (1982j): *Ritmo*, olio, cm. 40x60
- (1982k): *Composizioni di figure*, murales, Dossena (BG)

1983

- (1983a): *Bacio*, olio, cm. 50x70
- (1983b): *Divano rosso*, olio, cm. 80x100
- (1983c): *Figure*, olio, cm. 40x50
- (1983d): *Figure in rosa*, olio, cm. 40x50
- (1983e): *Figure-sensazione*, olio, cm. 50x70
- (1983f): *Figure in Schiena*, olio, cm. 40x50
- (1983g): *In posa*, tempera, cm. 60x80
- (1983h): *Indossatrici*, olio, cm. 30x40
- (1983i): *Salotto*, olio, cm. 60x80
- (1983j): *Sorpresa n.1*, olio, cm. 60x80

(1983k): *Terrore-Sensazione*, olio, cm. 100x130

1984

(1984a): *S. Alessandro, Prezzate, grande vetrata*

1985

(1985a): *S. Pietro, Giovanni XXIII, Paolo VI, scene di vita quotidiana, arti e mestieri, i giovani, gli anziani, Scanzorosciate: affreschi*

1986

(1986a): *Senso della vita*, olio, cm. 150x300

1988

(1988a): *Cariatidi*, olio, cm. 78x100

(1988b): *Cariatidi n.4*, olio cm. 50x70

(1988c): *Cariatidi n.21*, olio cm. 70x100

(1988d): *Cariatidi n.30*, olio cm. 70x100

(1988e): *Chiesa di Santa Maria nascente*, tempere, Gandellino (BG)

1989

(1989a): *Via Crucis, prima santella, Dolori della Vergine*, Sombreno: Santuario della Madonna)

1990

(1990a): *Cariatidi, grande giallo*, olio, cm. 100x100

- (1990b): *Cariatidi, i luoghi n.5*, olio, cm. 60x80
- (1990c): *Cariatidi, i luoghi n.12*, olio, cm. 50x60
- (1990d): *Cariatidi, i luoghi n.16*, olio, cm. 50x60
- (1990e): *Cariatidi, i luoghi n.29*, olio, cm. 60x70
- (1990f): *Cariatidi, sequenza n.1*, olio, cm. 80x120
- (1990g): *Cariatidi, sequenza n.4*, olio, cm. 100x140
- (1990h): *Cariatidi, spazi plurimi*, olio, cm. 160x200
- (1990i): *Cariatidi, tappeto*, olio, cm 70x90, Belgio
- (1990l): *Vetrare varie*, Bolivia, Cochabamba: Duomo

1991

- (1991a): *Cariatidi*, olio, cm. 160x200
- (1991b): *Cariatidi, bianco*, olio, cm. 50x70
- (1991c): *Cariatidi, n 29*, olio, cm. 80x80
- (1991d): *Cariatidi, n 35*, olio, cm. 70x90
- (1991e): *Cariatidi, caduta*, olio, cm. 60x80
- (1991f): *Cariatidi, sequenza*, olio, cm. 100x70
- (1991g): *Cariatidi, sequenza n.4*, olio, cm. 100x140
- (1991h): *Cariatidi in vetrina*, olio, cm. 50x60

1992

- (1992a): *Cariatidi, i luoghi n 12*, olio, cm. 50x60
- (1992b): *Cariatidi, i luoghi n 12*, olio, .cm. 50x60
- (1992c): *Cariatidi i luoghi n 16"*, olio, cm 50 x 60
- (1992d): *Portale*, Bergamo: Chiesa di Longuelo

1993

(1992a): *Cariatidi, i luoghi n 29*, olio, cm. 60x70

(1993b): *La casa della memoria n.4*, olio, cm. 80x80

(1993c): *La casa della memoria n.5*, olio, cm. 60x80

(1993d): *La casa della memoria n.11*, olio, cm. 50x70

(1993e): *La casa della memoria n.24*, olio, cm. 40x40

(1993f): *La casa della memoria n.25*, olio, cm. 40x40

1994

(1994a): *Autoritratto*, olio su tela, cm. 60x80

1996

(1996a): *Sciesopoli*, olio, cm. 300x295

(1996b): *Vetrata*, Bergamo: Chiesa di Longuelo

2000

(2000a): *Paesaggio umano*, Olio su tela, 70x50

(2000b): *Paesaggio umano*, Olio su tela, 100x100

(2000c): *Paesaggio umano*, Olio su tela, 40x60

2001

(2001a): *Paesaggio umano*, olio, cm. 40x60

(2001b): *Paesaggio umano*, olio, cm. 40x60

(2001c): *Paesaggio umano*, olio, cm. 70x50

- (2001d): *Paesaggio umano*, olio, cm. 100x100
- (2001e): *Paesaggio umano*, olio, cm. 100x100
- (2001f): *Paesaggio umano*, olio, cm. 100x100
- (2001g): *Paesaggio umano*, olio, cm. 100x100
- (2001h): *Paesaggio umano*, olio, cm. 100x100
- (2001i): *Paesaggio umano* *pittura su due telai accoppiati*, olio, cm. 60x80
- (2001j): *Paesaggio umano tondo scultoreo*, tecniche miste base tondo in cemento con inserti in legno e carboncino, tinte a tempera
- (2001l): *La Filanda*, tempera su muro trattato diviso in tre parti, mt. 0,80 x 0,60 – mt. 1,25 x 1,25 – mt. 2 x 3
- (2011m): *Collina, affocata*, olio, cm. 100x100
- (2011m): *Collina grande madre*, olio, cm. 100x100
- (2011m): *Collina innocua olio*, cm. 100x100
- (2011m): *Collina risorta olio*, cm. 100x100

2002

- (2002a): *Paesaggio umano: Collina armoniosa*, olio, cm. 60x80
- (2002b): *Paesaggio umano: Collina grembo*, olio, cm. 40x60

2003

- (2003a): *Filadelfia*, olio, cm. 69x80
- (2003b): *Paesaggio umano: Collina luce ombra*, olio, cm. 60x60
- (2003c): *Paesaggio umano: Colline dorate*, olio, cm. 40x80
- (2003d): *Paesaggio umano: Collina-sorgente*, olio, cm. 30x40
- (2003e): *Paesaggio umano: Collina architettura dell'animo*, olio, cm. 50x60

2004

- (2003a): *Paesaggio umano: Collina addormentata*, olio, cm. 50x80
- (2003b): *Paesaggio umano: Collina adombrata*, olio, cm. 80x160
- (2003c): *Paesaggio umano: Collina mistero*, olio, cm. 70x60
- (2004d): *Paesaggio umano: colline contigue –oro e bianco*, tempera su carta patinata, cm. 45x44
- (2004e): *Paesaggio umano: colline contigue –grigio*, olio su cartoncino, cm. 121x64

2005

- (2005a): *Paesaggio umano: Collina nascosta*, olio, cm. 60x50
- (2005b): *Paesaggio umano: Collina di piombo*, olio, cm. 60x50
- (2005c): *Paesaggio umano: Collina generosa*, olio, cm. 100x100
- (2005d): *Paesaggio umano: Collina notturna* olio, cm. 70x60

2006

- (2006a): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio, cm. 100x120
- (2006b): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio, cm. 50x150
- (2006c): *Paesaggio umano: colline contigue (armonia)*, olio, cm. 70x75
- (2006d): *Paesaggio umano: colline contigue (bagliore)*, olio, cm. 100x100
- (2006e): *Paesaggio umano: colline contigue (luce)*, olio, cm. 100x100
- (2006f): *Paesaggio umano: colline contigue (scrigno verde)*, olio, cm. 60x60
- (2006g): *Paesaggio umano: colline contigue (sole)*, olio, cm. 70x75
- (2006h): *Paesaggio umano: colline contigue –oro*, tempera su carta patinata, cm. 50x70

2007

(2007a): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio su tela, cm. 100x100

(2007b): *Paesaggio umano: nuvole sulle colline contigue*, olio su tela, cm. 184x100

(2007c): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio su tela, cm. 100x100

2008

(2008a): *Paesaggio umano: colline contigue*, tempera su tavola, cm. 150x138

(2008b): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio su tela, cm. 100x100

(2008c): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio su tela, cm. 100x100

(2008d): *Paesaggio umano: colline contigue*, tempera su tavola, cm. 180x265

(2008e): *Paesaggio umano: colline contigue-lacerazioni*, olio su tela, cm. 100x100

(2008f): *Paesaggio umano: colline contigue –oro*, tempera su cartone da imballo, cm.
170x105

2009

(2009a): *Paesaggio umano: colline contigue*, tempera su carta patinata, cm. 50x70

(2009b): *Paesaggio umano: colline contigue*, olio su tela, cm. 100x100

(2009c): *Paesaggio umano: colline contigue-argento*, tempera su tavola, cm. 150x138

(2009d): *La Madonna all'arco*, tempera su tavola, cm. 57x30, Bergamo: nicchia esterna
della civica Biblioteca A. Mai

(2009e): *San Matteo*, vetrata, Bergamo: Chiesa di San Matteo al Seminarino

2011

(2011a): *Trenta disegni su "Piccolo Mondo Antico"*, inchiostro di china su carta
fotografica, cm. 23.6x17,5

2013

(2013a): *Paesaggio umano: auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra*, tempera su tela, cm 100x140

(2013b): *Paesaggio umano: violenza sulla propria poetica esistenziale*, tempera su tela, cm. 140x100

(2013c): *Paesaggio umano: prevaricazione*, tempera su tela, cm. 140x100

(2013d): *Mosaici facciata esterna*, Lallio: Parrocchiale dei SS. Bartolomeo e Stefano.

2016

(2016a): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50

2017

(2017a): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017b): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017c): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017d): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017e): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017f): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017g): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017h): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017i): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017j): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017k): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

(2017l): *a Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

- (2017m): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017n): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017o): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017p): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017q): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017r): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017s): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile
- (2017t): *Appunti di viaggio acquarelli*, schizzi su carta, tecnica pastello acquerellabile

2017

- (2017a): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50
- (2017b): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50
- (2017c): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50
- (2017d): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50
- (2017e): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50
- (2017f): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50

2018

- (2018a): *Il mio giardino*, lavori a tempera, cm. 50x50
- (2018b): *Le quattro stagioni*, tempera, matita colorata Stabilo su cartoncino

2019

- (2019a): *Paesaggio umano armonia Schonberg*, collage, olio, matita stabile su tela,
Seriata

A2. OPERE DI MINO MARRA

INCISIONI

In questa sezione sono elencate le opere con la tecnica dell'incisione che Mino Marra ha eseguito durante la sua carriera artistica. E' necessario precisare che le lastre appena incise sono stampate direttamente dall'autore. L'abbreviazione S.I. (stamperia L'incisione) sta ad indicare che le stampe sono state affidate ai torchi di Maurizio Scotti in Caravaggio, Bergamo. La misura delle incisioni si riferiscono alla sola parte incisa escludendo i margini dei fogli.

1956

(1956a): *Paesaggio*, aquaforte e acquatinta in nero caldo, mm. 112x170

(1956b): *Paesaggio, Bergamo Alta*, aquaforte e acquatinta in nero caldo, mm.

106x170, 30 esemplari e 3 prove.

1957

(1957a): *Addio*, aquaforte in nero caldo, mm. 98x208, 30 esemplari e 3 prove

(1957b): *Bergamo Alta*, aquaforte in nero caldo, mm. 148x195, 30 esemplari e 3 prove

(1957c): *Modista*, aquaforte in nero, mm. 90x196, 30 esemplari e 3 prove

1958

(1958a): *Altalena e bilancia*, aquaforte in nero, mm. 244x296, 30 esemplari e 3 prove.

(1958b): *Crocifissione*, mm. 197x298, 30 esemplari e 3 prove

(1958c): *Figure*, aquaforte in nero, mm. 92x195, 30 esemplari e 3 prove

(1958d): *Studio per una natura morta*, mm. 93x143, 30 esemplari e 3 prove

1959

(1959a): *Sonnambula*, S.I. acquaforte in nero su fondino avorio, mm. 280x372, 30 esemplari e 3 prove.

1960

(1960a): *Ragazzo*, S.I. acquaforte in nero su fondino avorio carico, mm. 191x391, 30 esemplari e 3 prove.

1969

(1969a): *Sassi*, acquaforte e acquatinta in nero, mm. 289x295, 30 esemplari e 10 prove.

1971

(1971a): *Figura e macchina*, S.I. acquaforte in nero su fondino avorio, mm. 123x196, 30 esemplari e 5 prove.

1972

(1972a): *Bambola*, S.I. acquaforte in nero su fondino avorio, mm. 246x 292, 30 esemplari e 7 prove

(1972b): *Chichinger*, S.I. acquaforte e acquatinta in nero su parziale fondino avorio, mm. 164x241, 30 esemplari e 7 prove

(1972c): *Farfalle*, S.I. acquaforte e acquatinta in nero caldo su fondino avorio, mm. 226x258, 30 esemplari e 7 prove

(1972d): *Granchio*, S.I. aquaforte e acquatinta in nero su fondino avorio, mm.

171x227, 30 esemplari e 10 prove

(1972e): *Grande Legno*, S.I. aquaforte e acquatinta in nero su fondino avorio, mm.

279x279, 30 esemplari e 10 prove

(1972f): *Lampada*, S.I. aquaforte in bistro, mm 188x227, 30 esemplari e 10 prove

(1972g): *Ramo e rete*, S.I. aquaforte in nero su fondino avorio, mm. 279x279, 30

esemplari e 10 prove

(1972h): *Peperone e indagine*, S.I. aquaforte in nero su parziale fondino avorio, mm.

262x 390

1974

(1974a): *Luce e ombra*, aquaforte e acquatinta in nero caldo, mm172x231 25 esemplari

e 3 prove

1978

(1978a): *Martina Franca*, aquaforte in nero caldo, mm.169x226, 20 esemplari e 7

prove

1979

(1979a): *Conversazione*, aquaforte in nero caldo, mm.172x228, 37 esemplari e 7 prove

1980

(1980a): *Acquario*, aquaforte e acquatinta in nero caldo, mm. 226x226, 40 esemplari in

numeri arabi, 10 in numeri romani e 7 prove

(1980b): *La casa colonica*, acquaforte in nero caldo, mm. 167x229, 109 esemplari e 3 prove. La lastra è incisa per una cartella con opere di 6 artisti a cura dell'Unione Cattolica Artisti italiani sezione di Bergamo

1982

(1982a): *Fiori e farfalle*, acquaforte e acquatinta in nero caldo, mm. 167x232, 110 esemplari: da 1 a 99 in numerazione arabica da I a X in numerazione romana e 7 prove. La lastra è stata incisa per una cartelletta con opere di 12 artisti, a cura del Centro Culturale S. Bartolomeo in Bergamo.

(1982b): *Galatina*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove

1984

(1984a): *Dicembre*, acquaforte in seppia, mm. 168x230, 70 esemplari in numeri arabi, 10 in numeri romani e 7 prove

(1984b): *Figura e palma*, acquaforte e acquatinta in nero, mm. 114x156, 50 esemplari e 3 prove

(1984c): *Maschere*, acquaforte in nero, mm. 167x225, 40 esemplari in numeri arabi, 10 in numeri romani e 10 prove

(1984d): *Melagrana*, acquaforte in nero caldo, mm. 112x153, 10 esemplari e 3 prove

(1984e): *Sole d'estate*, acquaforte e acquatinta in bruno seppia, mm. 169x231, 50 esemplari in numeri arabi, 10 in numeri romani e 3 prove

1985

(1985a): *Pancratium Iljricum L.*, acquaforte e acquatinta in nero, mm.165x224, 30
esemplari e 7 prove

1986

(1986a): *Ricordi n.1*, S.I. acquaforte e acquatinta in nero su fondino grigio-verdastro,
mm. 285x384, 30 esemplari e 10 prove

(1986b): *Ricordi n.2*, S.I. acquaforte e acquatinta in nero su fondino grigio-verdastro,
mm. 283x386, 30 esemplari e 10 prove

(1986c): *Ricordi n.3*, S.I. acquaforte in nero su fondino grigio-verdastro, mm. 286x386,
30 esemplari e 10 prove

1989

(1989a): *Wunderkammer*, acquaforte in nero caldo, mm. 143x233, 30 esemplari e 10
prove. La lastra è stata incisa per l'Associazione dei genitori del Liceo Artistico
Statale di Bergamo

1990

(1990a): *Cariatidi n.1*, S.I. acquaforte e acquatinta in nero su fondino avorio, mm.
232x309, 50 esemplari e 10 prove

(1990b): *Cariatidi n.2*, S.I. acquaforte in nero su fondino avorio, mm. 238x308, 50
esemplari e 10 prove

(1990c): *Cariatidi n.3*, S.I. acquaforte in nero caldo, mm. 241x311, 50 esemplari e 10
prove

1991

- (1991a): *Le tre radici*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove
- (1991b): *Pietra su pietra*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove
- (1991c): *Gallipoli*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove
- (1991d): *Galatina*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove
- (1991e): *Grande tronco*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove
- (1991f): *Paesaggio umano: barocco leccese*, acquaforte in nero caldo, mm. 168x224, 40 esemplari, 10 in numeri romani e 7 prove

1993

- (1993a): *La grande sedia*, acquaforte e acquatinta in nero, mm. 239x335, 30 esemplari e 10 prove in colori diversi.
- (1993b): *La casa della memoria n.1*, acquaforte in nero caldo, mm. 159x226, 99 esemplari in numeri romani, 10 acquarellate dagli autori e 7 prove. La lastra è stata incisa per una cartella con opere di 6 artisti, a cura degli “Alpini di Verdello per il Ravarolo”
- (1993c): *La casa della memoria n.2*, acquaforte e acquatinta in nero caldo, mm. 187x239, 30 esemplari e 10 prove in colori diversi.
- (1993d): *La casa della memoria n.2 bis*, acquaforte e acquatinta in nero c-indaco, mm. 144x189, 30 esemplari e 10 prove in colori diversi

(1993e): *La casa della memoria n.3*, acquaforte e acquatinta in nero verdastro, mm.

142x187, 30 esemplari e 10 prove in colori diversi

(1993f): *La casa della memoria n.4*, acquaforte e acquatinta in nero verdastro, mm.

143x193, 30 esemplari e 10 prove in colori diversi

(1993g): *La casa della memoria n.4 bis*, puntasecca in nero-azzurro, 3 lastre di mm.

138x1149 stampate sullo stesso foglio, 10 esemplari e 3 prove in colori diversi

(1993h): *La casa della memoria n.5*, S.I cera molle e acquatinta in nero su fondino

avorio, mm. 154x195. 30 esemplari e 3 prove

(1993i): *La casa della memoria n.6*, S.I acquaforte in nero su fondino avorio, mm.

231x308. 30 esemplari e 7 prove

(1993l): *La casa della memoria n.7*, acquaforte in nero caldo 6 lastre di mm. 76x76

stampate sullo stesso foglio, 30 esemplari e 10 prove in colori diversi

1994

(1994a): *La casa della memoria n.8*, acquaforte in nero caldo mm. 170x224, 100

esemplari e 10 prove in colori diversi. La lastra è stata incisa per l'associazione

“Ex allievi dell'Accademia Carrara” Bergamo

(1994b): *Ingorgo di linfa*, acquaforte e acquatinta in nero caldo mm. 200x261, 50

esemplari e 7 prove

1999

(1999a): *La casa della memoria n. 76*, mm. 400x300

(1999b): *La casa della memoria n.79*, mm. 265x205

(1999c): *La casa della memoria n.81*, mm. 300x235

(1999d): *La casa della memoria n.87*, mm. 270x205

2008

(2008a): *Paesaggio umano: colline contigue, acqueforti acquarellate a mano*, mm.

180x395

(2008b): *Paesaggio umano: colline contigue, acqueforti acquarellate a mano*, mm.

475x300

(2008c): *Paesaggio umano: colline contigue, acqueforti acquarellate a mano*, mm.

450x200

(2008c): *Paesaggio umano: colline contigue (tridimensionale), aquaforte acquatinta*,

mm. 240x200

2008c): *Colline contigue (tridimensionale), aquaforte acquatinta*, mm. 240x200

2011

(2011a): *Gelsomino*, mm. 400x300

(2011b): *Gelsomino 2*, mm. 400x300

(2011c): *L'onda 1*, mm. 400x300

(2011d): *L'onda 2*, mm. 400x300

2014

(2014a): *Sgrísoi: sette opere dedicata alle poesie di Umberto Zanetti*, mm. 400x300

A3. ESPOSIZIONI

1959

Assisi: Sale Pro Civitate Christiana, *Concorso di Arte Sacra fra allievi delle Accademie di Belle Arti italiane.*

1960

Bergamo: Chiostro delle Grazie, *Mostra grafica dei giovani artisti bergamaschi*

1961

Assisi: Sale Pro Civitate Christiana, *Concorso di Arte e Grafica*

Bergamo: Galleria Permanente, *Visioni liriche di Bergamo Alta*

1963

Milano: Angelicum, *VI Mostra Biennale d'Arte Grafica*

Palazzolo sull'Oglio: Galleria del Fiume, *III Premio Regionale*

Melzo (Milano): Circolo Culturale, *XII Mostra d'Arte, Premio città di Melzo*

1963/ 1964

S. Pellegrino Terme (Bergamo): *I e II Concorso Nazionale di Pittura "La donna a S. Pellegrino"*

1965

Auronzo di Cadore (Belluno), *premio Nazionale di Pittura contemporanea "Il gallo d'oro"*

Bergamo: Palazzo della Ragione, *Mostra Regionale di Pittura e Scultura “Il Lavoro artigiano”*

1965/67/69

Montichiari (Brescia): Comune, *Premio di pittura “Treccani degli Alfieri”*

1966

Novi (Modena): Biblioteca Comunale, *Concorso Biennale di Pittura “Premio Novi”*

Desenzano del Garda (Brescia): Saloni Sporting Club, *Primo Concorso Nazionale di Pittura, Premio “Ancora d’oro”*

1966/67/69

Bergamo: Palazzo della Ragione, *I II III, Rassegna dei pittori bergamaschi contemporanei*

1968

Ferrara: Galleria Estense, *Concorso Nazionale di Pittura Targa d’oro*

Brescia: Galleria Ferrari, *Mostra del “Gruppo 8”*

Saronno (Varese): Biblioteca Civica, *Premio di pittura “Citta di Saronno”*

Abbiategrosso (Milano): Biblioteca Civica, *Mostra gruppo di pittori bergamaschi*

1969

Milano, *Galleria delle Ore. Mostra Collettiva*

Bergamo, *Galleria della Torre. Mostra Personale*

Gardone: Palazzo Comunale, *Premio di pittura “Madonna del Castello”*

Bergamo: Ex Chiesa di S. Agostino: *Cinquant'anni di grafica a Bergamo*

1970

Suzzarra (Mantova): Ente Provinciale del Turismo, *XXII Premio Suzarra*

Como: Sala del Corriere della Provincia, *Sei pittori bergamaschi*

1971

Brescia, *Piccola Galleria*. Mostra Personale

Cremona, *Palazzo dell'Arte*. Mostra Collettiva

Bergamo, *Galleria della Torre*. Mostra Personale

Vicenza, *Galleria Bacchiglione*. Mostra Personale

Milano: Angelicum, *Mostra Internazionale di "Arte Sacra per la casa"*

1972

Olbia (Sassari): Galleria 6/a, *Opere grafiche di artisti contemporanei*

Bergamo: Palazzo della Ragione, *Premio Regionale di pittura "Giorgio Oprandi"*

Milano: Galleria la Nuova Sfera, *Mostra di grafica Internazionale*

1973

Bergamo, *Galleria 38*. Mostra Personale

Sarnico (Bergamo): Galleriarte, *Premio Sarnico '73*

Como: Villa Olmo, *VI Premio Lario Cadorago*

1974

Treviglio (BG), *Galleria Ferrari*. Mostra Personale

Bergamo, *Galleria Lito Arte*. Mostra Personale

1975

S. Pellegrino Terme (Bergamo): Azienda di cura e soggiorno, *Fiera d'arte Internazionale*

1976

Bergamo, *Galleria La Garitta*. Mostra Personale

Bergamo, *Galleria 38*. Mostra Personale

Erba (Como): Palazzo delle mostre Elmepe, *Mostra mercato internazionale*

1977

Bari: “*Il Expo Arte*”

Milano: Centro d'arte Rizzolino, *Mostra Personale*

1978

Bergamo: Galleria 38, *Mostra Personale*

Bergamo: Galleria Fumagalli, *Rassegna artisti contemporanei*

1980

Bergamo: Galleria 38, *Mostra Personale*

Torino: Galleria La Cittadella, *Longaretti e cinque artisti della sua scuola*

1981

Pinerolo (Torino): Palazzo Vittone, *L'arte e il mistero cristiano*

Bergamo: Palazzo della Ragone, “Omaggio a Papa Giovanni XXIII

1982

Livorno: Villa Pendola, *Biennale di incisione e grafica originale “Luigi Servolini”*

Bergamo: Lazzaretto, *Artisti bergamaschi*

1983

Torino: Galleria Accademia, *Ricerca figurativa contemporanea a Bergamo*

1986

Milano: Palazzo della Permanente, *V Triennale dell’incisione*

Bergamo: Teatro Sociale, *Rassegna di pittura “Otto marzo è per la donna”*

Rovereto (Trento): Galleria Delfino, *Mostra Personale*

1988

Milano: Centro Studi De Gasperi, *Quattro artisti U.C.A.I*

1989

Dossena (BG), *Galleria La Primula. Mostra Personale*

Milano: Palazzo della Permanente, *XXXI Biennale Nazionale d’arte città di Milano*

1990

Milano: Palazzo della Permanente, *VI Triennale dell’incisione.*

1991

Gent (Belgio), Lineart. *Mostra Personale*

Bergamo: Galleria Internazionale. *Mostra Personale*

Erba (Como): Castello di Pomerio. *Mostra Personale*

Bergamo: Galleria Fumagalli, *Cariatidi*

Ceriale (Savona): Galleria Cromantica, *Mino Marra "Cariatidi"*

1993

S. Pellegrino Terme (Bergamo): Galleria Rota. *Mostra Personale*

1995

Bergamo: Grafica & Arte. *Mostra Personale*

Bergamo: Galleria Bergamo, *Mostra Personale*

Bergamo: Ex Ateneo, *I favolosi anni Sessanta nell'arte*

1996

Sirmione (Brescia): Palazzo Civico, *Mostra Personale*

Roma: Galleria La Pigna, *Mostra Nazionale di Pittura, Grafica, Scultura*

Bergamo: Ex Chiesa di S. Agostino, *Maestri e Artisti. 200 anni della Accademia*

Carrara

1996

Bergamo: Teatro Sociale, *Mostra Personale*

1998

Entratico (Bergamo): Sala Consiliare, *Mostra Personale*

Clusone (Bergamo): Atelier d'Arte. *Mostra Personale*

Trevi (Perugia): Palazzo Lucarini, *Biennale d'Italia di arte contemporanea Trevi Flash Art Museum*

1999

Cremona, *Palazzo Grasselli*. *Mostra Personale*

Larissa (Grecia): Museo G.I. Katsigra, *Rassegna d'Arte Grafica*

Piacenza: Galleria d'Arte La Meridiana, *Premio Nazionale "Lo scudo d'oro 1999"*

Rende (Cosenza): Palazzo Miceli di San Sisto dei Valdesi, *IV Biennale dell'incisione*

Monza: Fiera di Monza, *Arte Bergamo Oggi*

2000

Forlì: Fiera di Forlì, *IV Mostra Mercato d'Arte Moderna*

Mantova, *Galleria Arianna Sartori Arte*. *Mostra Personale*

Vaasa (Finlandia): Pohjanmaan Museo, *Mediterraneo / Italiensk konst i Vasa*

2001

Pinerolo (Torino): Palazzo Vittone, *Mostra Personale*

2002

Bergamo: Liceo Artistico Statale, *Mostra Personale*

Calvenzano: Atelier, *Mostra Personale*

Brescia: Galleria d'Arte Giò Batta, *L'artistico di città alta*

2003

Bergamo: Rotary Club- La Colombina, *Il paesaggio umano di Mino Marra*

Treviglio, *Museo Civico*, Mostra Personale

2004

Castel Rozzone (Bergamo) “Carte con l’apostrofo”. *Mino Marra: Ora nona*

Iseo (Brescia): L’Arsenale, *Primizie d’artista 4*

2005

Bergamo: Palazzo della Provincia, “*Quadrato per la ricerca*”

2006

Lecce: Accademia di Belle Arti, *Rassegna di Incisioni*

Custoza di Sommacampagna (Verona): Villa Medici, *Il Vino inciso*

2007

Seriate (Bergamo): Palazzo Comunale, *Mostra antologica*

Treviglio (Bergamo): Sala Civica, *Mino Marra: Paesaggio umano-colline*

Vertova (Bergamo): Biblioteca Civica, “*Omaggio all’artista*”

2008

Verdello (Bergamo): Centro Civico, *Le acqueforti poetiche dell’artista Mino Marra*

1958-2008

2010

Soncino: Casa degli Stampatori, *Le acqueforti poetiche dell’artista Mino Marra*

Seriate: Palazzo Comunale, *Paesaggi umani e Colline contigue 2004-2009* Mino

Marra,

2018

Bergamo: Spazio Hub Scuola d'Arte A. Fantoni "*Attraverso il segno*": *gli studenti del*

Fantoni portano in mostra Mino Marra

A4. OPERE IN COLLEZIONI PUBBLICHE

Assisi: Galleria d'arte contemporanea della Pro Civitate Christiana

Bagnacavallo (Ravenna): Gabinetto delle stampe antiche e moderne

Bergamo: Assessorati Cultura e Istruzione della Provincia

Bergamo: Auditorium – Provveditorato agli Studi

Bergamo: Centro Culturale San Bartolomeo

Bergamo: Cgil Camera del lavoro Territoriale

Bergamo: Collezione Ateneo di Scienze Lettere e Arti

Bergamo: Collezione Ducato di Piazza Pontida

Bergamo: Museo Diocesano

Bergamo: Liceo Artistico Statale

Gallarate (Varese): Civica Galleria d'Arte Moderna

Gorlago (Bergamo): Palazzo comunale

Gorle (Bergamo): Collezione Biblioteca Civica

Grassobbio (Bergamo): Collezione Palazzo Belli

Lecce: Archivio Associazione Incisori Pugliesi

Lurano (Bergamo): Palazzo Comunale

Mantova: Collezione Arianna Sartori

Pinerolo (Torino): Collezione civica d'arte, Palazzo Vittone

Rende (Cosenza): Archivio Club della Grafica

Romano di Lombardia (Bergamo): Museo d'Arte e Cultura Sacra

Sirmione (Brescia): Palazzo comunale

Treviglio (Bergamo) Museo Civico

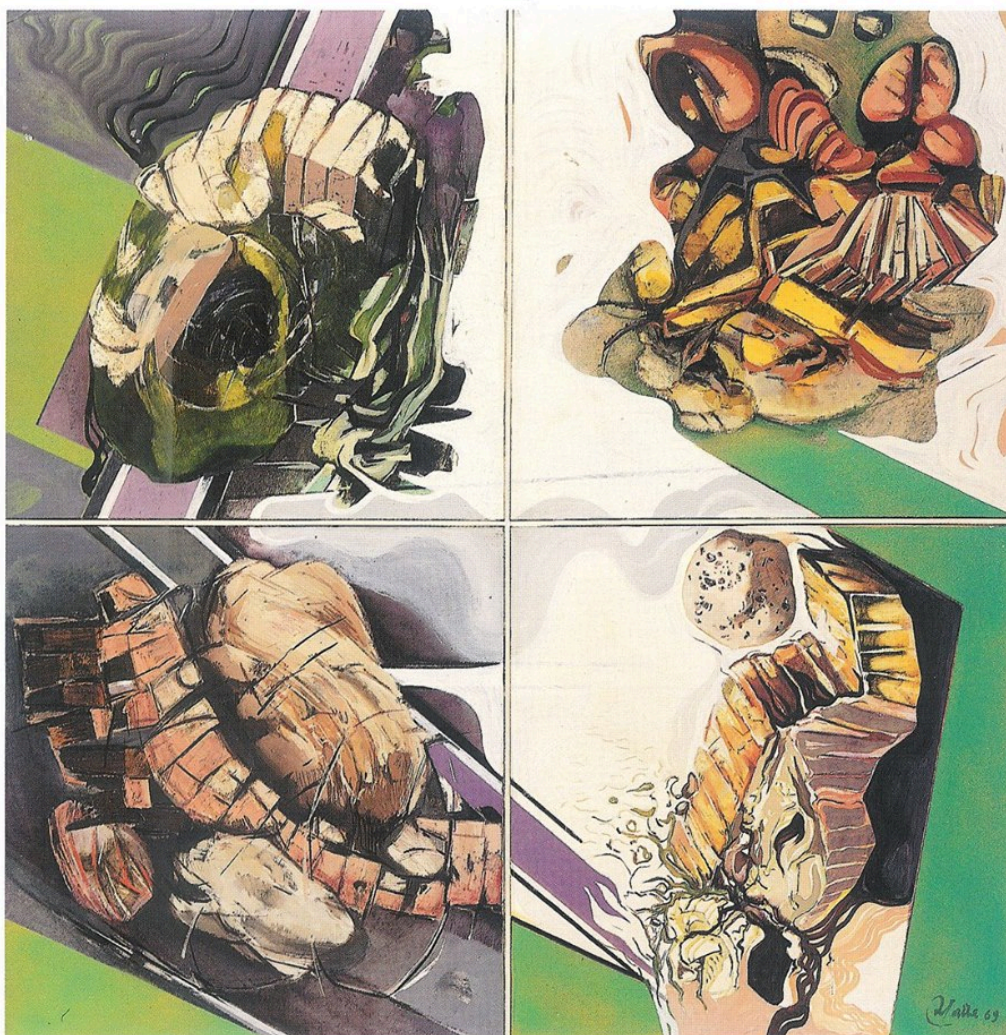
Verdello (Bergamo) Biblioteca Civica

Vertova (Bergamo) Galleria d'arte moderna, ex Convento dei Cappuccini

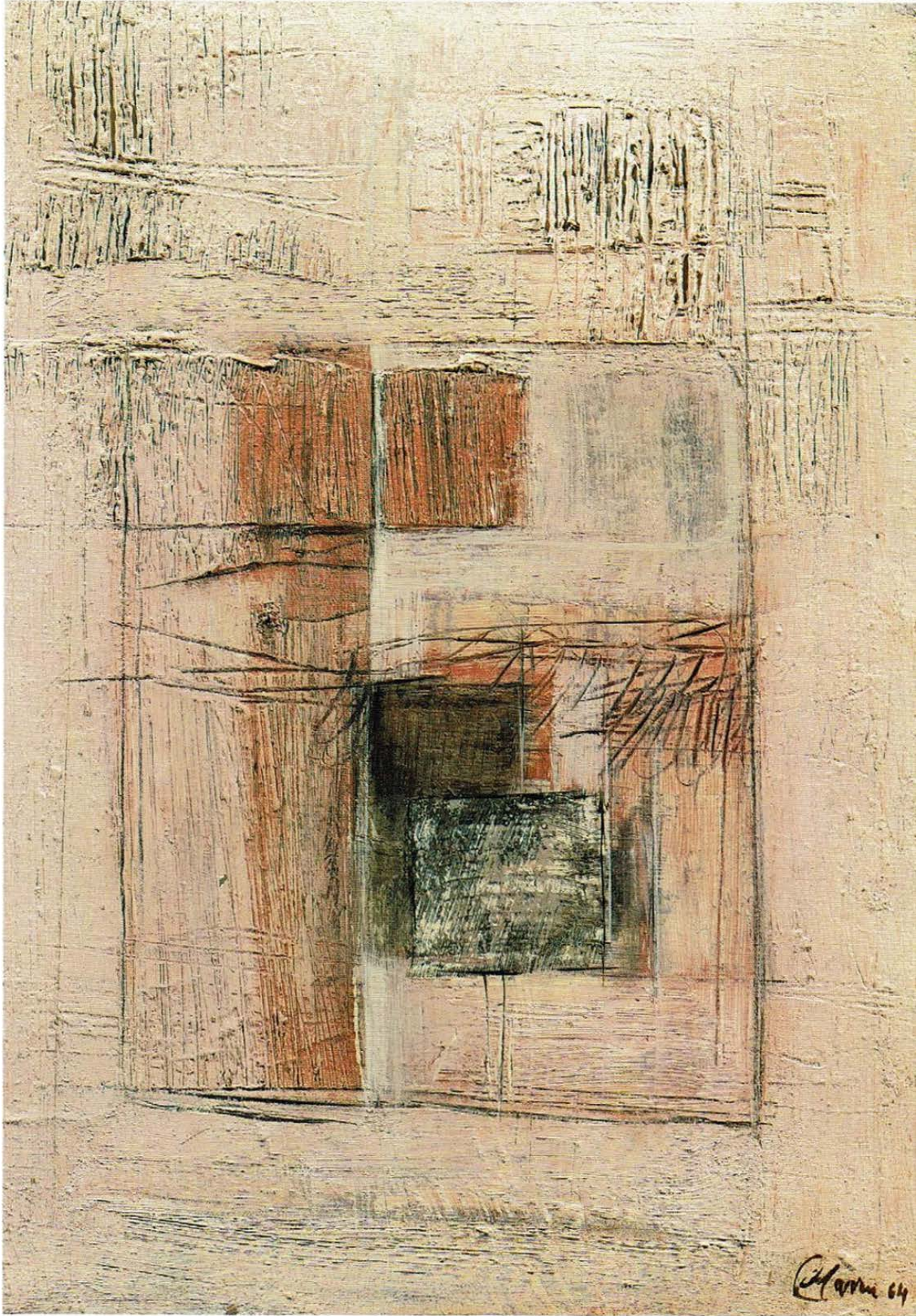
A.5. APPARATI ICONOGRAFICI.

In questa sezione troviamo alcuni lavori di Mino Marra. Essendo stato un artista molto prolifico ho deciso di scegliere solo alcune delle opere più rappresentative delle sue serie pittoriche e di alcuni lavori effettuati in spazi pubblici.

Successivamente ho inserito i quadri di cui ho parlato nel capitolo cinque al paragrafo uno.



Collocazione di frammenti, olio su tela, 1969



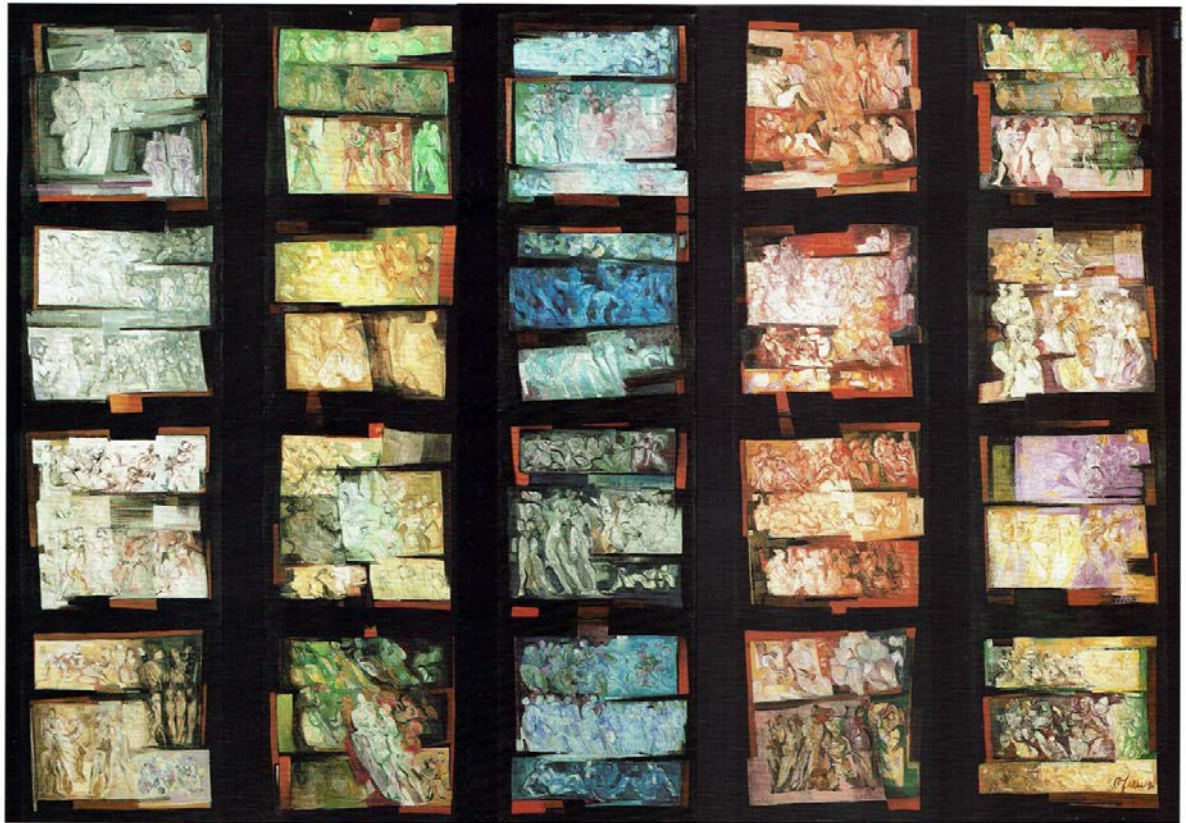
Vecchio muro a Martinengo NI, olio su tela, 1964



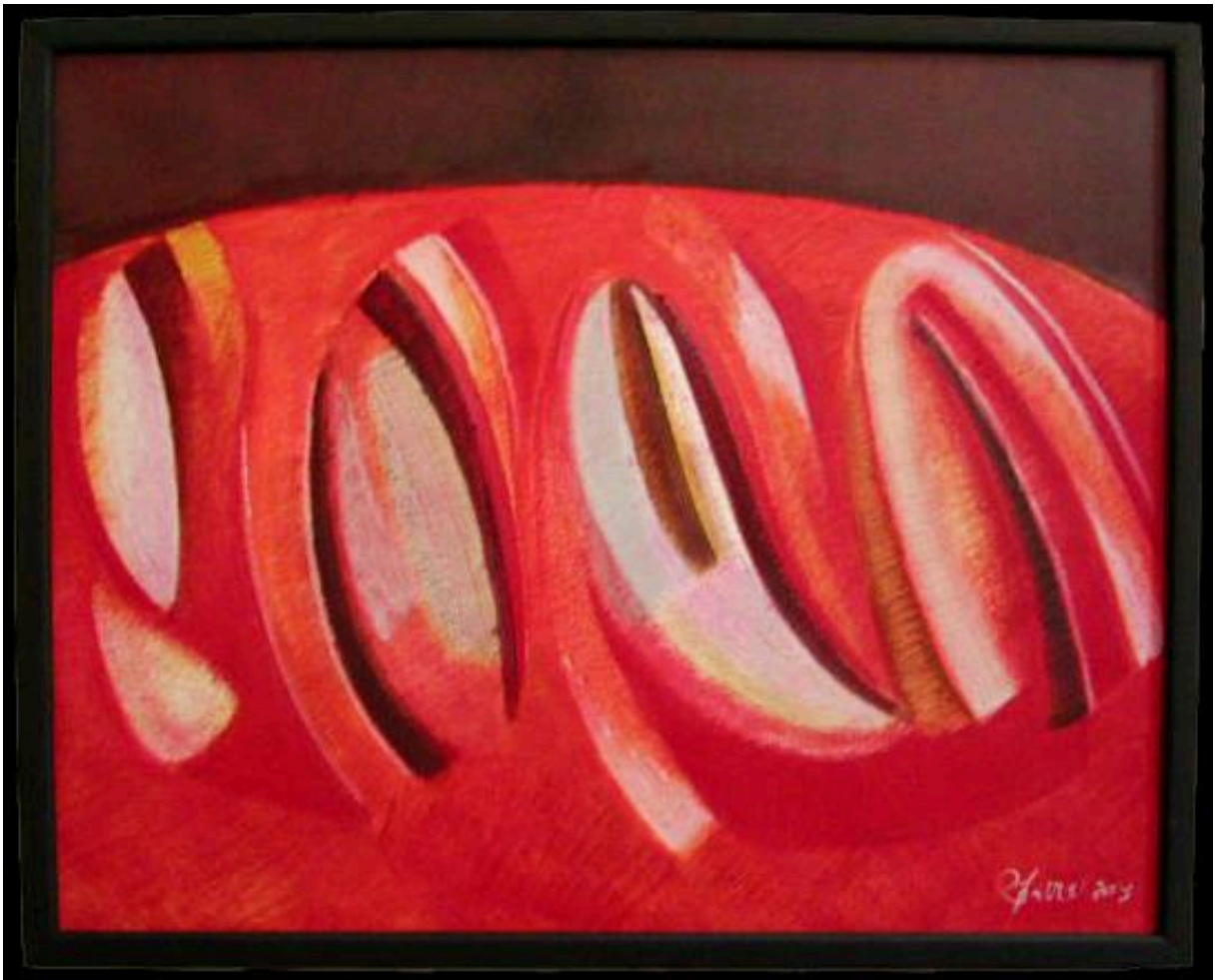
Mare indagine 49, olio su tela, 1972



Figura "Roteazione, olio su tela, 1982



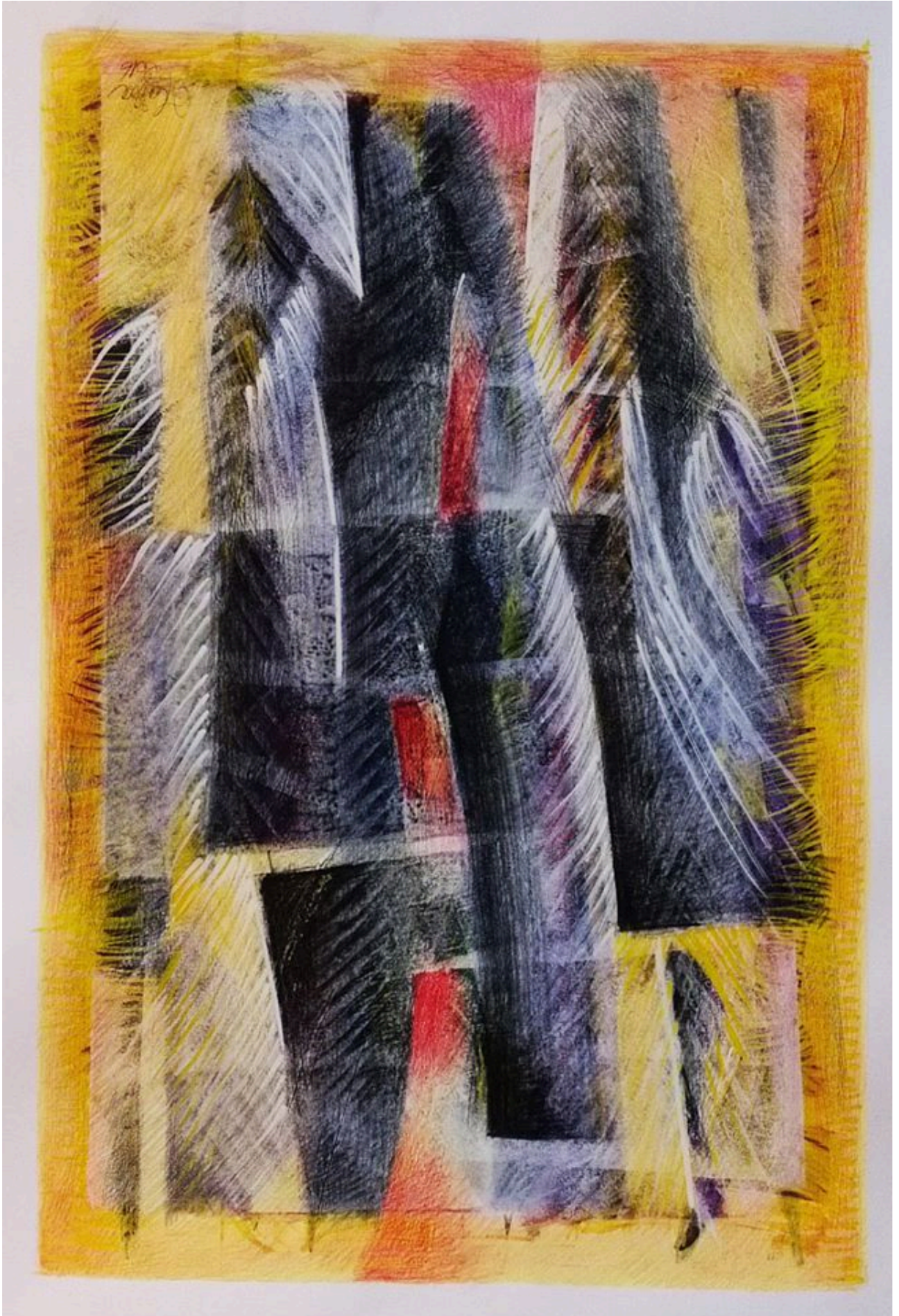
Cariatidi spazi plurimi, olio su tela, 1990



Paesaggio umano, olio su tela, 2003



Lacerazioni, tempera 2016



Il mio giardino, tempera, 2017



Composizione di figure, 1982 tempera su muro, Dossena (Bergamo)



Particolare *La filanda*, 2001 tempera su muro, Calcio (Bergamo)



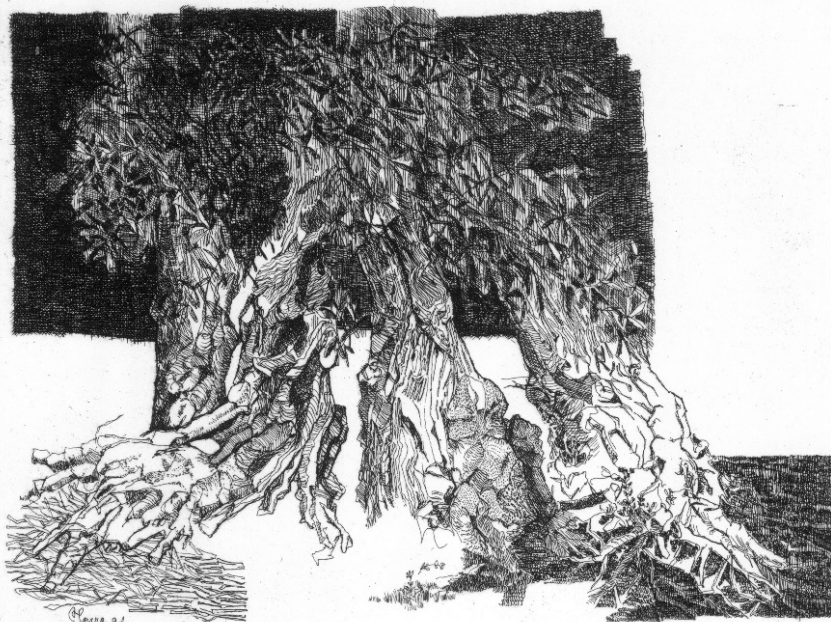
Appunti di viaggio, acquarello 2017



1/3

"Gallipoli"

Galleria 1891



1/3

"LE TRE RADICI"

Galleria 1891

1991 *Gallipoli*, acquaforte in nero caldo

1991 *Le tre radici*, acquaforte in nero caldo

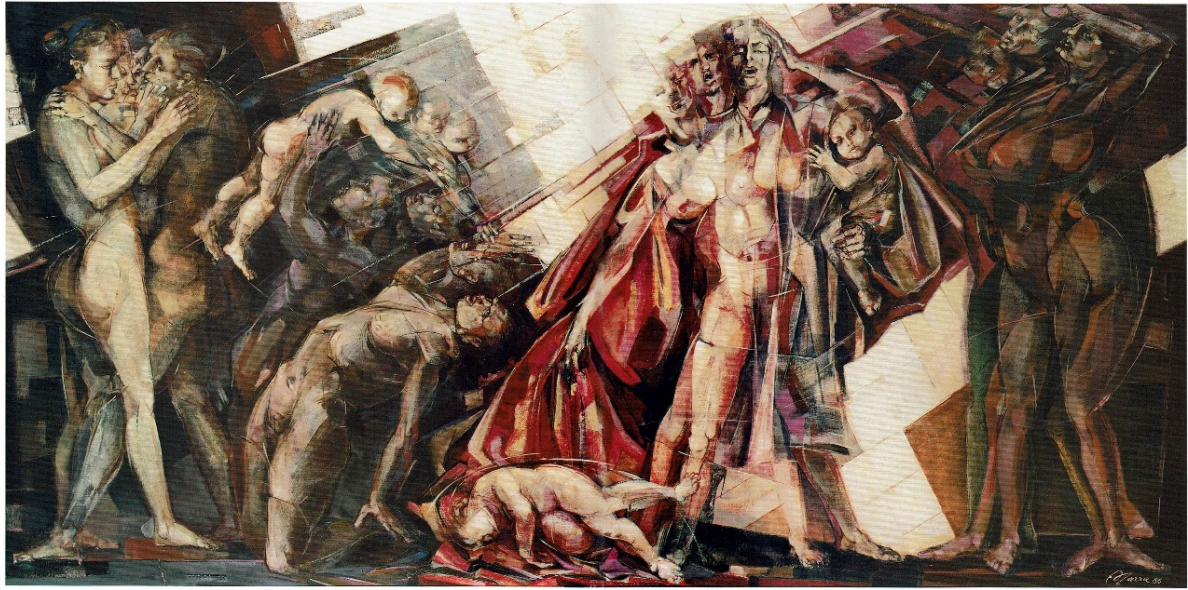


Fig.1 *Senso della vita*, olio su tela, 1986



Fig.2 *Paesaggio umano: auspicabile equilibrio della sostenibilità per Sorella Terra, 2013*

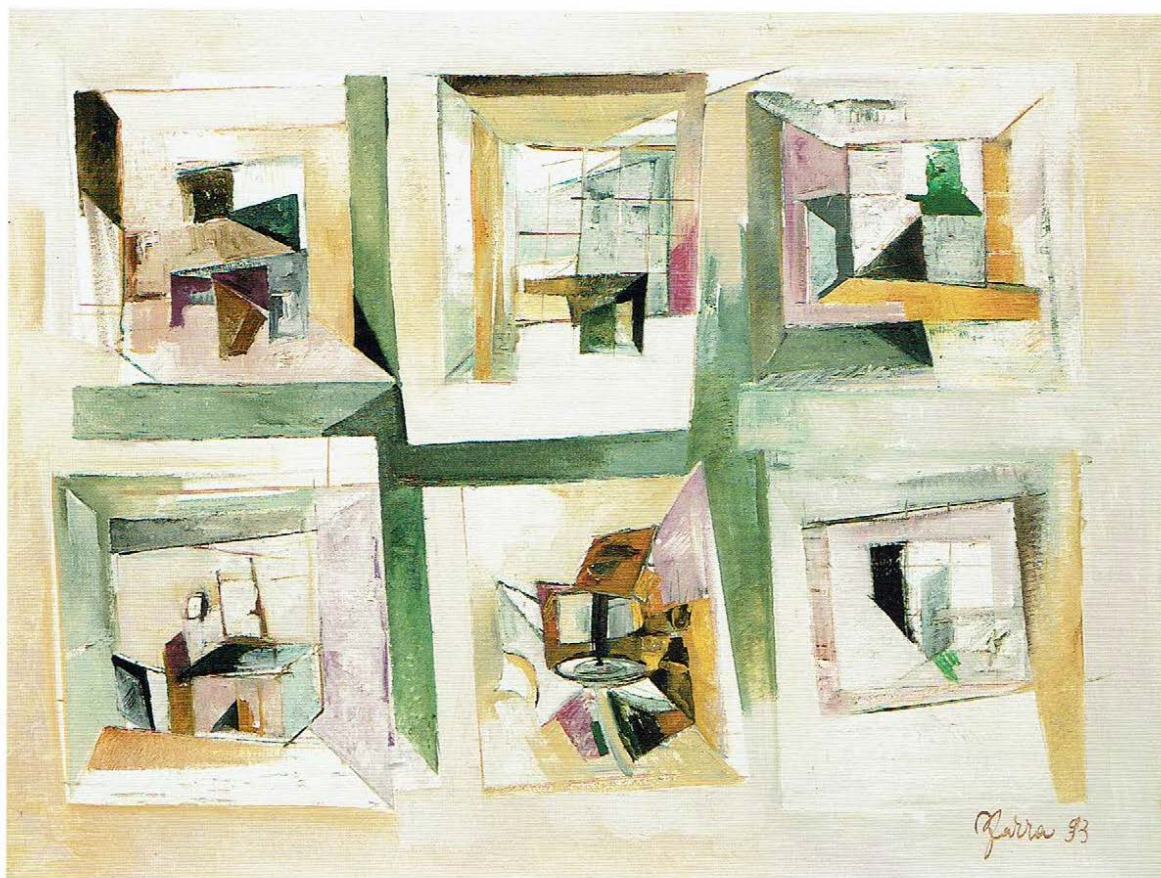
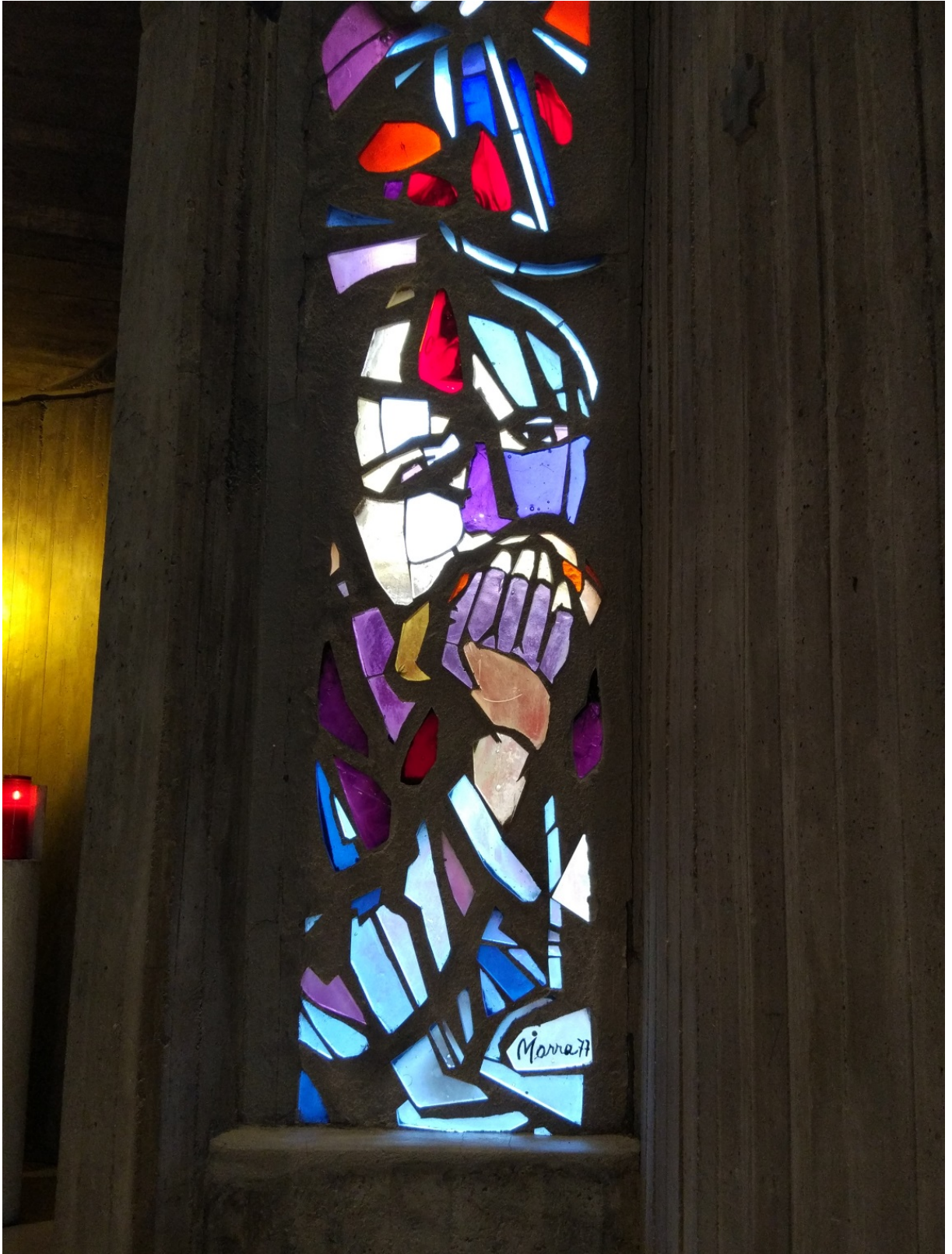


Fig.3 *La casa della memoria n.5*, olio su tela 1993



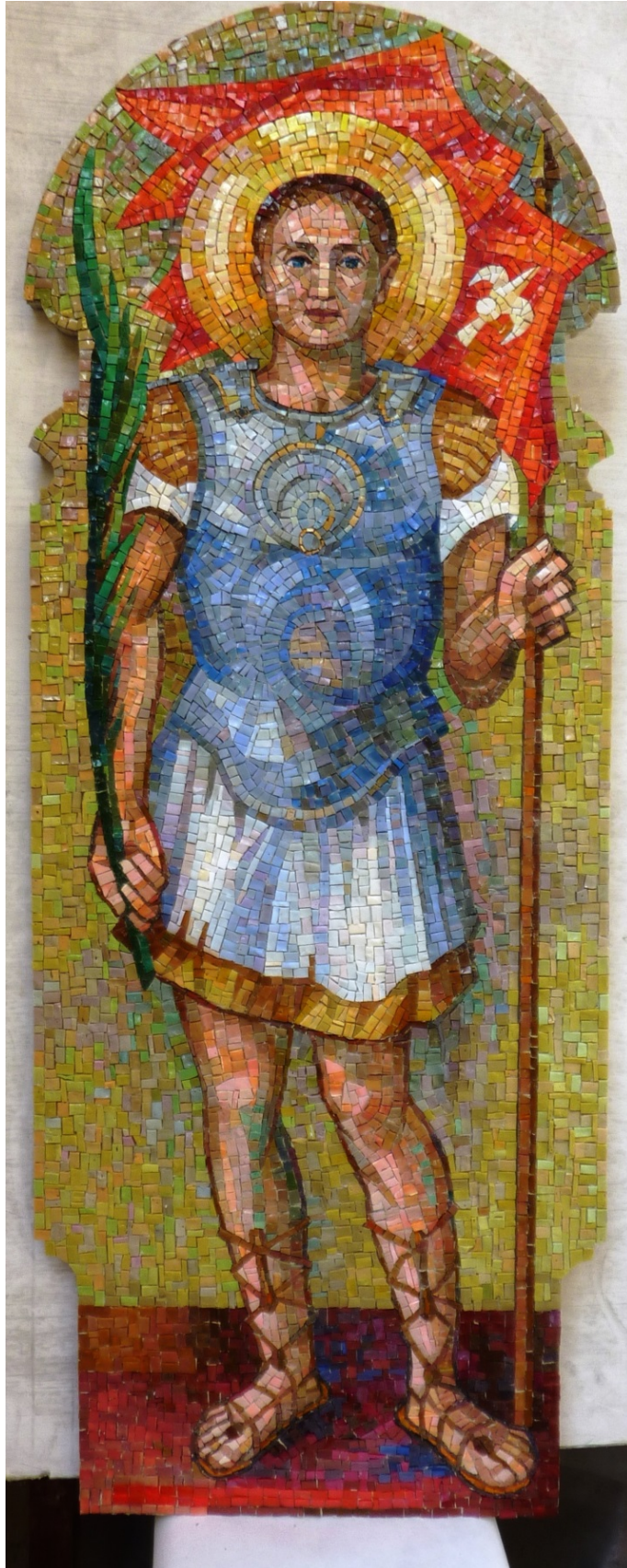
Fig. 4 *La casa della memoria n.25*, olio su tela, 1993



Particolare di una vetrata, Chiesa di Valtrighe, 1977



Chiesa di Valtrighe (Bergamo)



Particolare mosaico, *S. Alessandro*, Chiesa di Lallio



Chiesa di Lallio (Bergamo)



Tavolozza di Mino Marra

A6 ALLEGATO - VIDEO: MINO MARRA: QUATTRO PAROLE CON IL MAESTRO.