

Progetto per un laboratorio didattico di
Pier Giorgio De Pinto

Attività didattica per la mostra
Burri | Fontana | Afro | Capogrossi
Nuovi orizzonti nell'arte del secondo dopoguerra
Museo Civico Villa dei Cedri, Bellinzona
24 marzo - 2 settembre 2018



Sommario

1. Premessa

- 1.1 Il progetto della mostra ed il contesto del laboratorio
- 1.2 Le quattro proposte didattiche

2. Breve riassunto dello svolgimento

- 2.1 Prima di iniziare
- 2.2 L'attività pratica in quattro punti
- 2.3 Finalità che ne conseguono

3. Cenno storico/introdotivo alla mostra, prima di accedere ai laboratori

- 3.1 Il secondo dopoguerra in Italia
- 3.2 Cosa producevano gli artisti in quel periodo, quali influenze avevano?
- 3.3 In quale contesto internazionale si inserisce l'Italia e la sua arte nel secondo dopoguerra?

4. Svolgimento dettagliato delle quattro esercitazioni di laboratorio

- 4.1 Prima esercitazione | Afro Basaldella - Segni, spazi, figure. Per una pittura delle emozioni
- 4.2 Seconda esercitazione | Giuseppe Capogrossi - Il recupero della forma arcaica
- 4.3 Terza esercitazione | Lucio Fontana - Il segno indelebile crea uno spazio inedito
- 4.5 Quarta esercitazione | Alberto Burri - La magia della reazione alchemica

5. Esito del laboratorio. Possibili feedback per proseguire la discussione in classe

- 5.1 Quattro riflessioni

6. Approfondimenti

- 6.1 Bibliografia
- 6.2 Siti di riferimento
- 6.3 Nota biografica su Pier Giorgio De Pinto

Progetto per un laboratorio didattico di Pier Giorgio De Pinto

Attività didattica per la mostra

Burri | Fontana | Afro | Capogrossi

Nuovi orizzonti nell'arte del secondo dopoguerra

Museo Villa dei Cedri, Bellinzona

24 marzo – 2 settembre 2018

1. Premessa

La seguente attività didattica è pensata per la mostra *Burri | Fontana | Afro | Capogrossi. Nuovi orizzonti nell'arte del secondo dopoguerra* che si svolge al Museo Villa dei Cedri di Bellinzona dal 24 marzo al 2 settembre 2018.

Il laboratorio si compone di quattro proposte didattiche, rivolte ad allievi di Scuole medie e scuole superiori. Le quattro proposte sono suddivise in due macro gruppi Burri/Fontana ed Afro/Capogrossi per abbracciare appieno gli intenti della mostra stessa, ovvero non solo confrontarsi con il gesto e il segno, ma affrontare anche le nozioni di spazio e di materia. Non senza tralasciare le emozioni ed i sentimenti che pervadono il periodo storico di riferimento.

Questa suddivisione permette un approccio sistematico e chiaro su come i quattro artisti hanno affrontato in maniera diversa l'idea di superficie bidimensionale e tridimensionale con l'uso di segno, spazio, tempo, figura e materia. Oltre alla succitata finalità, grazie al laboratorio, si tenterà di rispondere alla domanda *Che forma hanno le emozioni ed i sentimenti?* Domanda che sottolinea il periodo storico del secondo dopoguerra e le sue conseguenze psicologiche sul fare arte.

Il laboratorio è facilmente declinabile all'età degli studenti e ad eventuali richieste degli insegnanti, qualora in tale periodo stiano trattando in classe un tema in particolare.

Il laboratorio si può adattare anche nei tempi richiesti dal caso specifico ovvero potrà essere fruibile da solo, quindi un'ora, o in abbinamento ad una visita guidata della mostra, quindi un'ora e mezza.

1.1 Il progetto della mostra ed il contesto del laboratorio

La mostra *Burri | Fontana | Afro | Capogrossi. Nuovi orizzonti nell'arte del secondo dopoguerra* costituisce una nuova tappa nelle indagini portate avanti dal Museo, che intende confrontarsi quindi non solo con il gesto e il segno, come già fatto precedentemente con la mostra *L'anima del segno. Hartung | Cavalli | Strazza* (2017), ma affrontando in modo decisivo anche le nozioni di spazio e di materia.

De Pinto riprende dal testo di presentazione della mostra:

“Nel XX secolo, il visibile e le sue modalità di rappresentazione si trovano ad un punto critico. Con la teoria della relatività di Einstein e le teorie della fisica quantistica, l'epoca è chiaramente davanti a una ridefinizione dello spazio-tempo e delle forme della materia, non solo nell'ambito delle scienze, ma anche in quello artistico.

In quest'ambito specifico, il cubismo dà vita a una riflessione di fondo sugli elementi formali essenziali della composizione, che s'impone segnatamente nell'astrazione geometrica; il surrealismo afferma il ruolo dell'inconscio nel processo di creazione artistica e l'espressionismo esalta la forza emotiva del colore e delle linee, rimettendo così in questione l'insieme dei codici di rappresentazione del visibile in vigore fino a quel momento. Su questo magma trionferà, a metà del secolo, un'arte informale che (ri)propone le questioni fondamentali del segno, della materia e del senso dell'arte.”

È proprio con questo spirito che le quattro proposte didattiche affrontano gran parte degli elementi chiave del “fare arte”. Nove macro aree dell'espressione artistica in cui cimentarsi in prima persona: la linea, il colore, i toni, la forma, la materia (o texture), la dimensione, lo spazio, il tempo ed il messaggio.

1.2 Le quattro proposte didattiche

- **Afro Basaldella - Segni, spazi, figure. Per una pittura delle emozioni**
- **Giuseppe Capogrossi - Il recupero della forma arcaica**
- **Lucio Fontana - Il segno indelebile crea uno spazio inedito**
- **Alberto Burri - La magia della reazione alchemica**

Durata del laboratorio

Un'ora e mezza se abbinato ad una visita guidata di mezz'ora, (circa 70/80 minuti effettivi considerata la logistica e la sistemazione dei ragazzi all'interno dei laboratori).

Un'ora se viene svolto soltanto il laboratorio senza visita guidata, (circa 40/50 minuti effettivi considerata la logistica e la sistemazione dei ragazzi all'interno dei laboratori).

Tipologia di classe

Il laboratorio è stato pensato per essere fruibile a studenti delle Scuole medie e scuole superiori. Una versione per Scuole elementari può essere pensata su richiesta adattandone il linguaggio, gli intenti e le esercitazioni pratiche.

Prerogativa necessaria

Nel caso in cui il laboratorio non fosse abbinato ad una visita della mostra, sarà comunque necessario far accedere gli studenti agli spazi museali per osservare almeno quattro opere essenziali per lo svolgimento del laboratorio stesso.

2. Breve riassunto dello svolgimento

- All'interno degli spazi museali

Ci caliamo nello spirito dell'epoca attraverso un cenno storico descrivendo lo stato d'animo dell'uomo, in particolare della figura dell'artista, in un dopoguerra così determinante per tutto quello che sarebbe poi accaduto durante il resto del XX secolo.

Osserviamo le opere dei quattro artisti protagonisti della mostra. Un primo approccio basilare.

Cerchiamo già di capire come ognuno dei quattro artisti abbia affrontato in modo del tutto unico la materia.

Ci rechiamo nelle stanze che ospitano quattro opere in particolare, in quanto fonte di pratica durante il laboratorio.

Ci spostiamo verso i locali dei laboratori.

- In laboratorio

Si informano gli studenti in quanto ad accortezza sull'uso degli strumenti messi a disposizione e del laboratorio stesso. Per rendere il tutto pratico ed agevole, De Pinto dispone in gruppi prestabiliti gli oggetti che si utilizzano durante le quattro esercitazioni. Quattro scatole contenenti i quattro esperimenti pratici.

2.1 Prima di iniziare

Si pone l'accento sulla sicurezza in quanto si andranno ad utilizzare sia strumenti taglienti quali forbici e taglierini sia materie coloranti.

In base all'età degli studenti, De Pinto personalmente eseguirà le fasi ritenute più sicure nelle sue mani piuttosto che demandate ai ragazzi.

2.2 L'attività pratica in quattro punti

1 Si inizia l'attività pratica vera e propria con la prima delle due fasi: Afro Basaldella e Giuseppe Capogrossi, con un lavoro su la linea, il colore, i toni e la forma per sondare il concetto di gesto e di forma contenuta e le sensazioni emozionali che ne conseguono.

Si spiega il perché di questo abbinamento e si parte con la prima esercitazione riguardante il lavoro di **Afro Basaldella** ovvero **Segni, spazi e figure. Per una pittura delle emozioni.**

2 Si parte con la seconda esercitazione riguardante il lavoro di **Giuseppe Capogrossi** ovvero **Il recupero della forma arcaica**.

Si prosegue l'attività pratica con la seconda delle due fasi: Lucio Fontana ed Alberto Burri, con un lavoro su la materia, la dimensione, lo spazio ed il tempo per sondare la superficie oltre la tela.

3 Si spiega il perché di questo abbinamento e si parte con la terza esercitazione riguardante il lavoro di **Lucio Fontana** ovvero **Il segno indelebile crea uno spazio inedito**.

4 Si parte con la quarta ed ultima esercitazione riguardante il lavoro di **Alberto Burri** ovvero **La magia della reazione alchemica**.

- La chiusura

Si chiude il laboratorio con un breve ciclo di feedback, domande e risposte. Tale fase varierà in base al tempo rimasto oppure verrà omessa nel caso di tempi ampiamente sforati.

Si recuperano tutti i lavori eseguiti dagli studenti per essere portati via con loro. Sono previste delle shopper e/o contenitori a tale scopo. Si esce dai locali dei laboratori.

2.3 Finalità che ne conseguono

Si affrontano i seguenti due temi

- Gli elementi bidimensionali e tridimensionali dell'arte.
- Che forma hanno le emozioni ed i sentimenti? Il messaggio nel "fare arte".

Gli elementi bidimensionali e tridimensionali dell'arte

Con le quattro esercitazioni si esaminano gran parte degli elementi chiave del "fare arte". Riconosciamo solitamente in nove macro aree gli elementi costituenti dell'espressione artistica: **la linea, il colore, i toni, la forma, la materia, la dimensione, lo spazio, il tempo ed il messaggio**. Queste sono macro aree costituite da tutta una serie di infinite possibilità.

Per ragioni di tempo il laboratorio suddivide i quattro artisti in due gruppi ideali al fine di ottenere una visione concreta sulla bidimensionalità e tridimensionalità:

- La linea, il colore, i toni e la forma ovvero Afro e Capogrossi.
- La materia, la dimensione, lo spazio ed il tempo ovvero Burri e Fontana.
- Per tutti farà da cappello l'elemento messaggio, poiché introduce una riflessione sui sentimenti e le emozioni specifiche dell'uomo che affronta un dopoguerra.

- Afro e Capogrossi: La linea, il colore, i toni e la forma

La linea è un segno tracciato sulla superficie del foglio. Una linea può essere continua o tratteggiata, retta o sinuosa; può essere utilizzata come elemento per esprimere sensazioni astratte o per comporre delle figure.

Il colore ed il valore che questo elemento ha all'interno di un'opera; come si ottengono i colori e come possono essere utilizzati. I colori primari sono tre e, a partire da questi, si possono comporre tutti gli altri. Possono essere distinti in freddi e caldi e possono variare per tonalità ed intensità. In un'opera il colore, o l'assenza di esso, contribuisce a creare la sensazione ricercata dall'artista.

I toni si percepiscono in base alla presenza delle luci e delle ombre all'interno di una figura. Semplicemente, i toni rappresentano le sfumature di uno stesso colore. Con l'aggiunta del bianco i toni saranno schiariti mentre con il nero verranno scuriti.

La forma nasce dall'incontro di una o più linee che si intersecano. Osservando un dipinto noteremo la forma della tela ma anche quella degli elementi raffigurati. La forma inoltre, delimita uno spazio che può essere sia bidimensionale, composto solamente da lunghezza e larghezza, che tridimensionale ovvero una forma che comprende uno sviluppo di profondità nello spazio.

- Burri e Fontana: La materia, la dimensione, lo spazio ed il tempo

La materia o texture, è la consistenza di un'opera. Passando la mano su di una superficie che abbiamo verniciato, ma anche solamente guardando un dipinto o una scultura, si possono percepire differenti

trame e variazioni della superficie stessa. Questi effetti possono essere ottenuti utilizzando diversi materiali e applicazioni nel creare un'opera.

La dimensione non è semplicemente la grandezza di un'opera, ma comprende l'insieme di più forme, generalmente tridimensionali.

Lo spazio può essere inteso sia come la totalità dell'opera, sia come spazio raffigurato. Si possono distinguere spazi positivi, cioè tutto ciò che forma un oggetto creato dall'artista (ad esempio, la raffigurazione di una casa e di tutti i suoi componenti), e spazi negativi, cioè tutto ciò che è situato attorno all'oggetto disegnato (ad esempio l'ambiente attorno alla casa).

Il tempo è un fattore determinante per l'opera. L'artista conoscitore di svariate tecniche padroneggia perfettamente i tempi di reazione, realizzazione, asciugatura e trasformazione della materia. Basti pensare a tecniche come l'acquerello dall'asciugatura rapida, l'olio dall'asciugatura molto lenta, la scultura e la sua lunga e faticosa esecuzione, la lavorazione della ceramica con i suoi tempi di cottura; per rendersi conto come tutto sia sempre legato al fattore tempo. Il tempo inoltre risulta essere anche una variabile della quale l'artista non può gestire le conseguenze; basti pensare alla conservazione e al restauro.

Il messaggio nel "fare arte". Che forma hanno le emozioni ed i sentimenti?

Un'opera comunica sempre qualcosa, sia essa una sensazione, un messaggio vero e proprio o un'emozione e/o un sentimento, uno stato d'animo. Tutti gli elementi, elencati in precedenza, lavorano come un'orchestra per costruire e rafforzare il messaggio dell'opera.

Riconducendo i quattro artisti al periodo storico che hanno vissuto, con le quattro esercitazioni, soprattutto con quella dedicata ad Afro Basaldella, si affronta il tema delle emozioni suscitate dalla visione di un'opera d'arte e di come volontariamente o involontariamente l'artista abbia inserito anche un suo stato d'animo.

3. Cenno storico/introdotivo alla mostra, prima di accedere ai laboratori

Che cosa è un dopoguerra?

Per dopoguerra si definisce il periodo successivo ad una guerra. Solitamente si pone l'accento sulle problematiche causate dalla guerra (crisi sociali ed economiche) e sulle conseguenze politiche e geografiche che il conflitto inevitabilmente determina. In molti paesi, si pone inoltre la problematica del dramma umano di intere masse di persone costrette a lasciare la propria terra oppure internate in campi di prigionia. Problematiche che stiamo vivendo attualmente se pensiamo alla situazione politico/economica mondiale contemporanea.

3.1 Il secondo dopoguerra in Italia

Nella fattispecie rispetto agli autori che andiamo a conoscere ci concentriamo sul cosiddetto secondo dopoguerra in Italia. Per secondo dopoguerra intendiamo quel periodo che cominciò con il ritiro delle truppe americane dalla penisola dopo che l'Italia aveva perso la guerra ed era stata vittima di due invasioni. Il periodo è conosciuto anche con il nome di "Ricostruzione".

L'immediato secondo dopoguerra portava per l'Italia maggiori impegni di ricostruzione rispetto a quanto era accaduto dopo il 1918, ovvero dopo la conclusione della Prima guerra mondiale.

Tra gli eventi principali dei primi anni deve essere indubbiamente ricordato il Referendum istituzionale del 1946, con cui l'Italia sceglieva di diventare una repubblica.

Intorno al 1948 si accettarono gli aiuti finanziari degli americani legati al Piano Marshall¹.

Altro evento significativo quello legato al preannunciarsi della "guerra fredda"². Comunque prima del cosiddetto boom economico del dopoguerra sarebbe passata ancora una dozzina d'anni.

¹ Il Piano Marshall, ufficialmente chiamato piano per la ripresa europea ("European Recovery Program") a seguito della sua attuazione, fu uno dei piani politico-economici statunitensi per la ricostruzione dell'Europa dopo la Seconda guerra mondiale.

Questo è un quadro, seppur semplificato, in cui i nostri quattro artisti si trovavano a vivere, sia come esseri umani sia come artisti.

3.2 Cosa producevano gli artisti in quel periodo, quali influenze avevano?

L'Italia si trovava finalmente fuori dalla peggiore guerra della sua storia e i suoi artisti dipingevano ancora perlopiù soldati. *Due soldati e un cavallo* di Mario Sironi è un lavoro del 1945, una tela di segni e di storie da narrare dove il volto cupo e aranciato del soldato che racconta, chissà se una sconfitta o una vittoria, diventa, tra lunghe distese di biacca (per pura ironia un bianco di piombo altamente tossico), un eroe muto che potrebbe dire tante cose. *Il Fucilato* di Pericle Fazzini, un bronzo che potrebbe raccontare altre storie: siamo negli stessi anni e nello stesso dolorosissimo *d'après* di un dopoguerra senza precedenti.

Da tutto questo nasce quindi un'esigenza nuova, mai percepita prima d'ora in modo così prioritario e forte. L'arte italiana nel secondo dopoguerra è quindi in primo luogo il racconto del voltar pagina, il mutare un modello preesistente di una generazione alla ricerca, affannosa e creativa, di nuove possibilità espressive.

Milano e Torino, luoghi di resistenza degli ultimi anni della guerra, furono insieme a Roma e Venezia le principali città nelle quali la vita artistica italiana riprese impulso.

Non solo l'arte vive questo momento verso la contemporaneità, lo stesso cinema e l'architettura risentono di questa esigenza di cambiamento, di voler raccontare in modo nuovo le realtà dell'uomo e della sua esistenza. Per assurdo è proprio grazie a questo mosaico ricco di aspetti diversi e dissonanti che si compone un'unica immagine di una Italia nuova, in fermento, in cerca di una propria identità.

Per tornare ai nostri artisti, a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro, Alberto Burri e Lucio Fontana avevano fatto ritorno in Italia. Il primo dal campo di prigionia per «non collaborazionisti» di Hereford, Texas, il secondo da Buenos Aires, dove lavorava la ceramica. Nessuno dei due sapeva che cosa avrebbe trovato, eppure proprio a loro toccò in sorte di cambiare il volto dell'arte italiana, rovesciando per sempre il concetto stesso di materia, di colore, di opera d'arte stessa. Uno aveva creduto nell'Italia fascista e nella Repubblica Sociale, l'altro nell'Italia unita, già volontario nella Prima guerra mondiale e medaglia d'argento nel 1918.

3.3 In quale contesto internazionale si inserisce l'Italia e la sua arte nel secondo dopoguerra?

L'Italia non può fare a meno di guardare là dove comunque il fermento si fa vivo e foriero di cambiamenti. Non più uno sguardo verso Parigi, che perde la sua centralità, ma verso gli Stati Uniti. È là, infatti, che molti giovani artisti mossi da cambiamenti in ambito sia artistico, ma ovviamente anche sociale, politico ed economico avevano iniziato ad utilizzare, già dagli anni '30, linguaggi che ricercavano una propria autonomia e si presentavano al resto del mondo con una dirompente forza espressiva.

Il recupero dei linguaggi avanguardistici da parte degli artisti americani segna la ripresa di una ricerca che non è da intendersi come uno sguardo nostalgico nei confronti del passato, bensì come il riconoscimento sincero dell'enorme importanza assunta dalle avanguardie europee di inizio secolo. Il surrealismo, il dadaismo, l'astrattismo e anche la grande innovazione della forma pittorica del cubismo sono i linguaggi e le forme verso cui i giovani artisti guardano, consapevoli che è necessario trovare una risposta in termini di ricerca.

² Con l'espressione "guerra fredda" si indica la contrapposizione politica, ideologica e militare che venne a crearsi intorno al 1947 tra le due potenze principali emerse vincitrici dalla seconda guerra mondiale: gli Stati Uniti d'America e l'Unione Sovietica. Ben presto si giunse alla divisione dell'Europa in sfere di influenza e alla formazione di blocchi internazionali ostili, denominati comunemente come Occidente (gli Stati Uniti, gli alleati della NATO e i Paesi amici) ed Oriente, o "blocco comunista" (l'Unione Sovietica, gli alleati del Patto di Varsavia e i Paesi amici), oltre a tutti i Paesi non allineati del resto del mondo.

La ripresa dei linguaggi avanguardistici dà così avvio quindi anche in Italia ad una infinita serie di movimenti che ne assumono le teorie, le forme e le ideologie per una messa in discussione del reale e per la precisazione di un linguaggio che tenta di porsi in relazione con il mondo nel preciso intento di cambiarlo. Tra le tante forti influenze che hanno avuto gli artisti italiani, guardando ai colleghi internazionali, accenniamo almeno all'espressionismo astratto, all'Art Brut, al movimento CoBrA e all'informale. Quest'ultima è la forma più vicina ai quattro artisti presenti in mostra.

L'espressionismo astratto è soprattutto una condizione culturale che caratterizza gli Stati Uniti e si diffonde anche in Europa, fra gli anni '40 e '50. Partendo dall'analisi di alcune delle avanguardie artistiche europee, ha il fine di creare un linguaggio nuovo attraverso una riconsiderazione dei materiali della pittura. La tela ora è come uno spazio vitale dell'azione, i materiali diventano gli strumenti di tale agire.

Il gesto convulso di Pollock e quello pacato e spirituale di Rothko rappresentano i due poli di un linguaggio che sempre più cerca di esprimere sulla tela la necessità del fare, dell'agire, del vivere. Nel 1945 l'artista francese Jean Dubuffet definisce "art brut" tutte quelle opere realizzate da coloro che, per una propria decisione o indipendentemente da essa, operano fuori da ogni tipo di istituzione culturale ed economica inerente al mondo artistico. Nella sua formula si può includere tutto ciò che nasce spontaneamente, attraverso la libera espressività e dalla sola necessità di raccontare se stessi e il mondo.

Parigi comunque non si ferma e non si sente destituita dei suoi forti poteri di centro creativo.

Basti pensare al movimento CoBrA, un gruppo di artisti che si forma a Parigi nel 1948 per opera di Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Pierre Alechinsky, Corneille Guillaume Beverloo, Karel Appel e Constant Nieuwenhuys. Caratterizzato da un acceso sperimentalismo, da una pittura cromaticamente violenta e dalla commistione di elementi astratti e figurativi, si prefigge di riportare l'arte a uno stadio primario, prelinguistico e pretecnico, che sappia esprimersi unicamente attraverso il gesto pittorico. Jorn aderisce successivamente all'Internazionale situazionista, fondata nel 1957, e ha così modo di precisare ulteriormente quegli aspetti di sperimentalismo e di primeva età del gesto pittorico già presenti in CoBrA.

Per quanto riguarda l'Informale possiamo dire che non si tratta di un movimento, di una scuola o di una tendenza, bensì di una condizione, di uno "stato d'animo" che attraversa l'Europa a partire dall'inizio degli anni '50 e che coinvolge l'arte passando attraverso l'esistenza stessa di chi la vive.

È soprattutto un'azione del mondo, un dato esistenziale che spinge l'artista ad agire e a porsi in relazione con tutti i materiali che la realtà offre. Liberandosi da schemi formali, figurativi, geometrici, l'informale propone una pittura totalmente materica, segnica, in alcuni casi gestuale, al fine di ricercare un nuovo rapporto con il mondo attraverso l'arte.

4. Svolgimento dettagliato delle quattro esercitazioni di laboratorio

4.1 Prima esercitazione

Afro Basaldella - Segni, spazi, figure. Per una pittura delle emozioni

Note storico-critiche che verranno accennate agli studenti nelle sale espositive prima di raggiungere il laboratorio

"Il più ricco e clamoroso momento del nuovo periodo della grafica di Afro si verifica nelle acqueforti del 1974, quando ne realizza anche di grandissime dimensioni (quasi un metro di altezza per due), sfidando la pittura stessa proprio anche nelle dimensioni e non solo come qualità d'intensità e di concetti cromatici. Ma questa felicissima stagione incisoria di Afro ci ha dato in realtà un susseguirsi di invenzioni continue, nella molteplicità dei rapporti cromatici entro le diverse invenzioni formali: da Vulcani I e II, di serrate e severe impostazioni paesistiche, alla topografica fantastica di L'isola di Cleopatra, alla cupa meditazione di La chiave e Feticcio."³

³ Enrico Crispolti, *Per Afro litografo e incisore*, in *AFRO - Catalogo ragionato delle incisioni e litografie*, Top Graphic Editrice, Milano, 1986

Classi

Scuole medie e scuole superiori.

Tempo di realizzazione 10 minuti

Che forma hanno le emozioni ed i sentimenti?

Con questa prima esercitazione si fa chiarezza su certe differenze nei due termini. Momento importante perché ad inizio visita e laboratorio raccontiamo ai partecipanti di come gli artisti del dopoguerra abbiano risentito di ciò che si era appena concluso quale periodo difficile e sconvolgente. Allo stesso tempo però vivevano un presente ed un futuro che stava loro riservando un positivo senso di rinascita.

1 Si chiede ai partecipanti di leggere le due stampe A3 che sono appese insieme a tre opere di Afro. Le tre stampe spiegano la differenza tra emozione e sentimento.

Stampa uno: Partiamo dalle emozioni. Queste possono essere definite come reazioni affettive intense, immediate che ci capitano senza che facciamo in tempo a rendercene conto quali ad esempio paura, rabbia, disgusto, gioia e tristezza. Le possiamo definire quasi sempre un attimo dopo che sono accadute e dipendono solitamente da fattori esterni come una bella notizia, uno spavento improvviso, la prima volta che si mangia qualcosa di nuovo.

Stampa due: Si fa generalmente riferimento ai sentimenti per alludere alla capacità della persona di essere consapevole dell'emozione che sta provando. Basti pensare a quando diciamo "mi stai deludendo", "mi emoziona", "sono felice", "sono innamorata", "sento che è pericoloso". Quando ci chiediamo anche "di che umore sei oggi?", perché questo cambia più volte anche nell'arco della stessa giornata e non sempre dipende da fattori esterni.

2 Si propone quindi agli studenti di osservare le tre opere di Afro che sono appese nel laboratorio, ponendo loro le seguenti domande:

- **Perché spesso guardiamo un'opera ed avvertiamo tristezza, cupezza, malessere?**
- **Perché spesso osservare un'opera ci fa sentire sereni, ci diverte, ci fa stare bene?**

3 Sui tavoli verranno posti undici foglietti con altrettanti testi che citano emozioni e sentimenti:

Paura, Ansia, Tormento, Gioia, Passione, Dolore, Allegria, Mi fa sentire calmo/calma, Mi inquieta, Mi stupisce, Mi incuriosisce.

4 Si chiede ai partecipanti di staccare le sei foto di opere di Afro e sopra queste mettere sopra i foglietti presenti sui tavoli. Può essere uno o più foglietti per ogni opera.

5 De Pinto sottolinea il fatto che è difficile mettersi d'accordo proprio perché ognuno di noi vede nella stessa opera un sentimento diverso e ne trae una emozione diversa. Inoltre **si introduce il concetto di stato d'animo**: se l'esperimento fosse proposto in giorni diversi, potremmo cambiare idea su certe emozioni che ci sembra mostrare l'opera e su certi sentimenti ora diversi che avremmo se messi di nuovo di fronte all'opera a causa del nostro stato d'animo temporaneo. Inoltre i fogli sono limitati e magari avremmo voluto poter scrivere di un'emozione o di un sentimento che non era disponibile.

6 L'ultima domanda che viene posta: "l'emozione che avete messo sull'opera secondo voi rispecchia anche il sentimento che l'artista aveva eseguendo l'opera?" Se vi dicessi come si chiamano le opere, questo fatto... potrebbe cambiare il vostro sentimento? Vi racconterebbe di più sul sentimento dell'artista?

7 De Pinto svela quindi i nomi delle opere mettendo i foglietti, con i rispettivi titoli, sotto le tre opere.

8 Si chiude l'esercitazione chiedendo ai partecipanti di rifletterci anche quando magari in futuro visiteranno un'altra mostra con altri artisti e altre opere e di fare un gioco, guardando prima l'opera senza leggere il titolo per vedere se una volta letto si cambia idea sulla prima emozione ricevuta.

Inoltre si potrà, da quel momento in poi, distinguere tra l'emozione che suscita l'opera, il sentimento e lo stato d'animo dell'artista e lo stato d'animo di chi osserva.



Materiali

3 Stampe A3 con tre lavori di Afro

2 Stampe A3 con le due spiegazioni su emozioni e sentimenti

14 foglietti con testi vari (forniti da De Pinto)

4.2 Seconda esercitazione

Giuseppe Capogrossi - Il recupero della forma arcaica

Note storico-critiche che verranno accennate agli studenti nelle sale espositive prima di raggiungere il laboratorio

Capogrossi intorno al 1950 si lancia deliberatamente nell'astrazione. Rifiuta la raffigurazione in tre dimensioni, impiegando il colore come unica funzione espressiva e proponendo nelle opere, immagini e segni primitivi. Capogrossi crea le sue opere attorno ad un segno unico ripetuto all'infinito e che l'artista nomina "morphène". Il tema diviene unico, viene impiegato in tutte le sue composizioni in molteplici combinazioni, divenendo una sorta di scrittura visuale personale.⁴

Classi

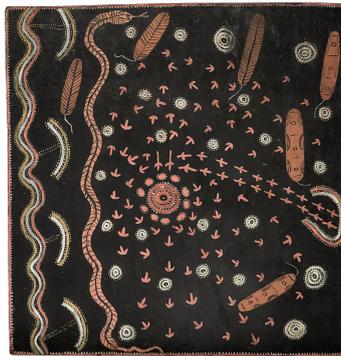
Scuole medie e scuole superiori.

Tempo di realizzazione 15 minuti

Realizziamo un *morphène* come matrice per la nostra composizione su cartoncino telato.

⁴ Ulrike von Hase-Schmundt, *Giuseppe Capogrossi - Das graphische Werk*, Erker Verlag, St Gallen, 1982

1 Vengono appese al muro alcune stampe formato A3 di opere di Capogrossi, scelte tra quelle in mostra, una sicuramente sarà "Litografia 88 - Quarzo Nr. 3" del 1970. Accanto ai lavori di Capogrossi si appenderanno stampe di immagini di alfabeti come quello armeno, amarico dell'Etiopia, il turco antico ed il kurdo antico. Anche alcune stampe di arte aborigena e di alcune *Mandana* per muro o pavimento, create dalle donne del Rajasthan e Madhya Pradesh in India.



2 Viene appeso al muro un cartoncino bristol che riporta alcuni aggettivi che descrivono la natura del *morphène* e le composizioni che ne derivano:

- Lettera di alfabeto sconosciuto
- Segno tribale
- Figura primitiva
- Figura sigla
- Figura logo
- Sospensione formale
- Spartito musicale
- Dinamismo grafico
- Serrature cabalistiche (come definite da Giuseppe Ungaretti)
- Chiavi o matrici d'immagine
- Strani geroglifici

3 Viene fatto un accenno all'uso dello stencil come matrice ripetibile, sia per lasciare un segno positivo che negativo.

4 Si sottolinea che questo segno viene inserito nella composizione non casualmente, come a prima vista potrebbe sembrare, ma segue un ritmo articolato come in una composizione musicale. Si faranno notare sulle stampe appese le tre direzioni grafiche che sono impiegate da Capogrossi per descrivere lo spazio ovvero l'orizzonte, la verticale, la curva. Combinazioni grafiche che, all'interno della composizione, si ripetono più volte.

Ogni parte si collega alle altre parti, in un gioco di infiniti concatenamenti. In effetti, ogni serie di *morphène* crea delle vere e proprie catene.

5 Si farà notare come in alcuni casi il *morphène* risulta visibile nelle composizioni di Capogrossi in quanto ricavato positivamente da una matrice negativa e viceversa ricavato negativamente da una matrice positiva.

6 Si parte consegnando agli studenti gli stencil in plastica per creare una composizione con il *morphène* scelto tra i tanti a disposizione.



7 Si prendono i cartoncini che sono stati preventivamente colorati da De Pinto (non esistono i margini di tempo necessari per un'asciugatura del fondo) con una campitura di base in vari colori.

8 Si chiede agli studenti di ispirarsi alle composizioni appesa per iniziare a disporre il proprio stencil sul cartoncino telato per iniziare a creare la propria composizione. Si dovrà tenere presente la rotazione del proprio *morphène* e idealmente seguire la direzione delle linee orizzontali, verticali e curve spiegate in precedenza.

9 Si chiede ad ognuno di realizzare tre *morphène*, due con colori a piacere ed uno utilizzando il nero. Si utilizzerà il proprio dito indice immergendolo nel colore e picchiettandolo sullo stencil fino a riempirlo.

10 Si spiega di partire con il colore più chiaro e di pulire sia il dito che lo stencil dopo ogni applicazione sopra ad un quadrato di carta da cucina; questo per non sporcare il fondo del lavoro e gli altri due colori già applicati.

11 Terminato il lavoro, lo si appenderà per farlo asciugare passando alle altre tre esercitazioni.



Materiali (quantità qui indicative ma variabili in base al numero dei partecipanti)

1 stampa A3 raffigurante l'opera di Capogrossi prescelta

15 cartelline in plastica (ritagliate da De Pinto per creare rettangoli 10x12 cm con cui creare svariati stencil)

30 stencil preparati da De Pinto

30 cartoncini spessi, preparati da De Pinto, con colori assortiti

Un serie di barattoli e/o tubetti di colore tempera e/o acrilico

Soprattutto del colore nero occorrono quantità maggiori

Una serie di spugne o ritagli di spugna da usare per tamponare lo stencil

20 paia di guanti

5 Rotoli di carta da cucina

Non si usano pennelli, solamente le dita

4.3 Terza esercitazione

Lucio Fontana - Il segno indelebile crea uno spazio inedito

Note storico-critiche che verranno accennate agli studenti nelle sale espositive prima di raggiungere il laboratorio

Dal 1949 l'artista realizza le sue opere più originali e più conosciute: alla ricerca di una terza dimensione lavora con tagli e buchi, che gli offrono la possibilità di mettere in relazione la superficie della tela con lo spazio. Lo spazio ha una propria fisicità, non è vuoto, ma è materia: è una superficie attraversata dalla luce, costruita con la luce.

Dal 1958 Fontana lavora ai "Concetti-Spaziali/Attese": tagli verticali, inizialmente realizzati in successioni multiple e poi unici. Tele monocrome con tagli rettilinei, dove "passa la luce, non c'è bisogno di dipingere" come lui stesso affermava. Ma che cos'è l'attesa? È il tempo dell'assenza, che presuppone un presente e un futuro. Si tratta di un lavoro concettuale, perché ciò che sta dietro a una di queste opere è la parte più importante. L'operazione artistica consiste nello sfondamento della tela, attraverso un taglio e/o un buco creato nella materia.

Classi

Scuole medie e scuole superiori.

Tempo di realizzazione 8/10 minuti

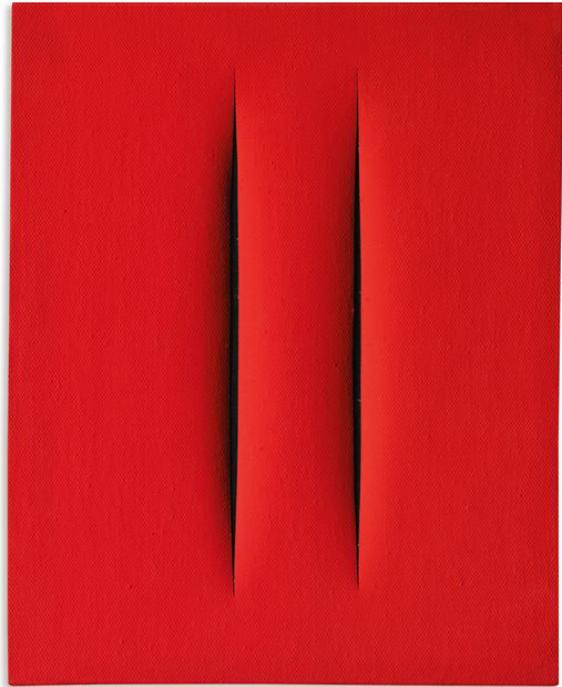
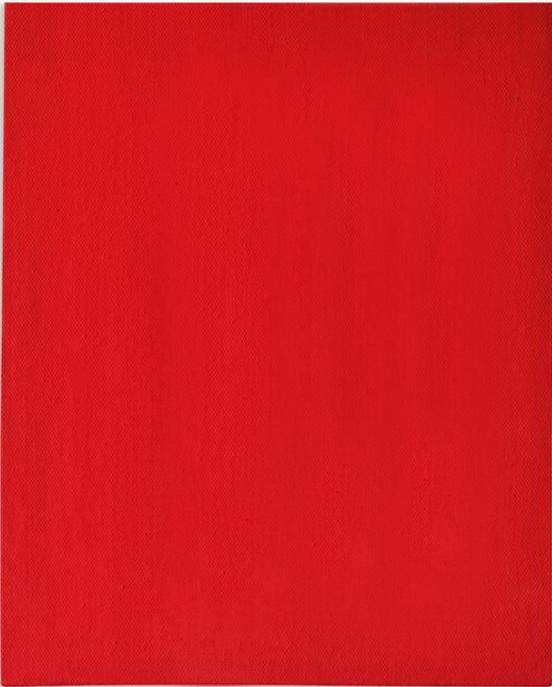
Dimostrazione dal vivo di esecuzione di due concetti spaziali, fotografati e spiegati agli studenti.

1 Vengono appese al muro una serie di stampe di fotografie che ritraggono Fontana fotografato da Ugo Mulas nel 1964. Ci saranno appese anche un paio di foto di opere pittoriche di Fontana con tagli o fori. Si spiega ai ragazzi il piccolo aneddoto che lega Fontana al fotografo Mulas ovvero che in realtà Fontana finse di praticare i tagli mentre veniva fotografato. Fontana disse infatti a Mulas «non potrei fare uno di questi grandi tagli mentre qualcuno si muove intorno a me. [...] Ho bisogno di molta concentrazione. Cioè, non è che entro in studio, mi levo la giacca, e trac!, faccio tre o quattro tagli. No. A volte, la tela, la lascio lì appesa per delle settimane prima di essere sicuro di cosa ne farò, e solo quando mi sento sicuro, parto, ed è raro che sciupi una tela; devo proprio sentirmi in forma per fare queste cose». Forse proprio per questa concentrazione e aspettativa concettuale Fontana ha chiamato i suoi quadri di tagli "Attese". I due alla fine si misero d'accordo: Mulas pregò Fontana di «fingere di fare dei tagli» ed il risultato è visibile nelle foto che sono appese in laboratorio.

Se per l'esercitazione con Capogrossi utilizziamo dei cartoncini spessi, per Fontana usiamo due tele. Ogni tela viene utilizzata da De Pinto per ciascuna delle due stanze dei laboratori. Le due tele avranno due diversi colori di fondo per dimostrare agli studenti come cambia la percezione di profondità e tridimensionalità tra il gioco della luce, il colore, il taglio o i fori praticati.

De Pinto avrà preventivamente trattato le due tele dando loro elasticità ed un certo spessore. Una tela verrà tagliata ed una graffiata e bucherellata.

2 De Pinto poggia una tela sul cavalletto e la fotografa con il tablet. Se possibile chiede agli studenti di fotografare loro stessi la tela.



3 De Pinto pratica due tagli netti verticali sulla tela a fondo rosso.

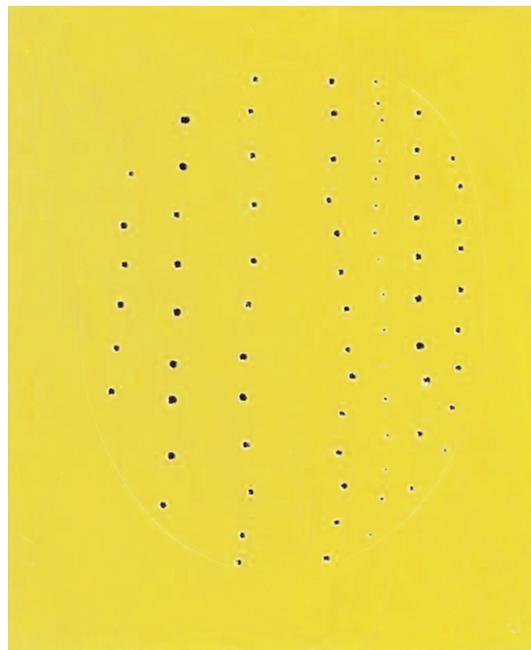
4 De Pinto fotografa nuovamente con il tablet la tela e chiede anche in questo caso agli studenti di fotografare, per avere il confronto diretto nel loro stesso smartphone.

5 De Pinto mostra agli studenti come la percezione dello spazio della tela sia estremamente cambiato. Ma anche tutto lo spazio intorno alla tela stessa adesso contribuisce a renderla più tridimensionale, più simile ad una scultura che ad un'opera bidimensionale pittorica, grazie soprattutto alla luce.

6 De Pinto fa notare come da un'operazione del genere non si possa tornare indietro: si tratta quindi di un segno indelebile che crea uno spazio inedito, nuovo, che prima nello stesso luogo e sulla stessa superficie non esisteva.

7 De Pinto effettua gli stessi passaggi sull'altra tela ma questa volta scalfendo la superficie disegnando un'ellisse e praticando una serie di fori.

Nuovamente farà notare il prima ed il dopo dell'operazione e la sua totale irreversibilità.



Materiali (quantità qui indicative ma variabili in base al numero dei partecipanti)

6 stampe A3 raffiguranti Fontana, ritratto da Mulas, e stampe di alcuni dei suoi lavori

2 tele dipinte e trattate da De Pinto

1 tablet (fornito da De Pinto) + gli eventuali smartphone degli studenti. (ognuno può fotografare)

1 punterolo (fornito da De Pinto)

1 taglierino/bisturi (fornito da De Pinto)

4.5 Quarta esercitazione

Alberto Burri - La magia della reazione alchemica

Note storico-critiche che verranno accennate agli studenti nelle sale espositive prima di raggiungere il laboratorio

Burri si applica al suo "Cretto" che significa "crepa", "fenditura", "screpolatura profonda" a partire dai primi anni Settanta e sino al 1976. I cretti sono superfici che ricordano le fessurazioni delle terre argillose, quando la siccità raggiunge il suo apice (riferimento se vogliamo alla sua prigionia in Texas). Su superfici di cellotex, (l'impasto di segatura di legno e colla usato come isolante in edilizia), distende un impasto di bianco, di zinco e colle viniliche, aggiungendo terre colorate nel caso l'opera presenti sfumature o colori diversi. Il resto lo affida al processo di essiccamento.

Nel 1968, Gibellina, cittadina siciliana in provincia di Trapani, fu distrutta da un terremoto che, nella notte fra il 14 e il 15 gennaio di quell'anno, colpì una vasta area della Sicilia occidentale, provocando la morte di quasi quattrocento persone.

Dopo il disastro, il sindaco Ludovico Corrao pensò di ricostruire il paese coinvolgendo artisti di fama mondiale, tra i quali lo stesso Alberto Burri, Pietro Consagra, Mario Schifano, Andrea Cascella, Arnaldo Pomodoro e Franco Angeli.

La nuova cittadina trovò collocazione a circa venti chilometri dalla ubicazione originaria. Burri si rifiutò di lavorare per il nuovo sito (nel territorio del comune di Salemi), e costruì il suo celebre "Cretto" sulle macerie del vecchio paese, attualmente sepolto sotto la gigantesca opera dell'artista, una delle opere di *Land art* più estese al mondo.

Classi

Scuole medie e scuole superiori.

Tempo di realizzazione 7 minuti (più l'osservazione di trasformazione che avverrà i giorni a seguire)

Realizzazione di un cretto di Burri con il DAS⁵. Un'esperienza alchemica.

La texture è uno degli elementi dell'arte e rappresenta il trattamento che viene realizzato su una superficie fatta di materia, naturale o artificiale, allo scopo di renderla tridimensionale o di trasmettere un senso di ruvidità e spessori variabili. Gli esempi di texture nell'arte sono moltissimi e Burri ne ha fatto il suo *Leitmotiv*.

1 Vediamo appese nel laboratorio alcune immagini di opere di Burri, dalle combustioni ai cretti. De Pinto spiegherà che Burri è stato come un alchimista, un artista che provocava reazioni chimiche, combustioni, trasformazioni della materia. Del resto era un medico passato poi all'attività artistica.

2 De Pinto ha precedentemente preparato dei "coperchi" già con steso sopra del DAS bianco, non ancora completamente essiccato.

3 Si chiede agli studenti di utilizzare un chiodo per incidere la pasta in modo da creare delle linee che formino dei quadretti più o meno larghi. Non dovranno essere precisi, anzi si chiede la massima libertà di esecuzione.

4 Si spiega ai partecipanti che dopo circa tre giorni il cretto se lasciato a contatto dell'aria, quindi non dentro un sacchetto, sarà completamente asciutto. È quindi interessante osservare di tanto in tanto questo procedimento fino alla sua completa essiccazione.

⁵ Nota pasta sintetica per modellare a base minerale, molto simile nelle sue proprietà alla creta, ma che, a differenza di questa, non ha bisogno di essere scaldata in forno per indurirsi.

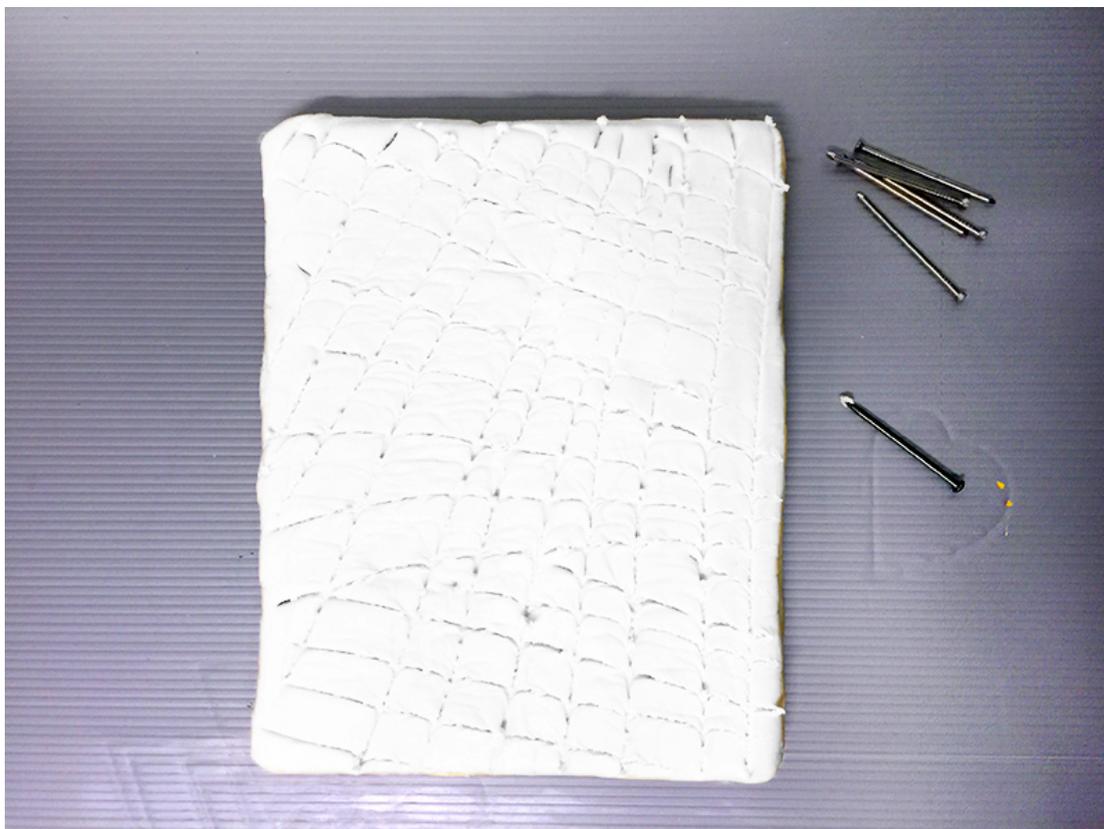
Materiali (quantità qui indicative ma variabili in base al numero dei partecipanti)

4 stampe A3 raffiguranti alcuni dei lavori di Burri sui cretti e sulle combustioni

30 chiodi d'acciaio

30 coperchi in cartone (assemblati da De Pinto)

10 panetti di DAS bianco per creare trenta basi (base singola da 10x15 cm)



5. Esito del laboratorio. Possibili feedback per proseguire la discussione in classe

- A proposito dei nove elementi del fare arte, sondati nelle quattro esercitazioni.

Si attende un miglioramento della lettura della composizione dell'opera. Una migliorata percezione dello spazio ma anche del tempo. Portare con se' ciò che si è creato e/o completato induce ad una riflessione a posteriori di quanto vissuto in laboratorio.

In particolare l'esercitazione su Burri continuerà a svolgere il suo processo chimico di trasformazione, un processo alchemico che durerà per ulteriori giorni.

- A proposito della discussione nella prima esercitazione su emozioni e sentimenti.

Interessante sarà capire se i partecipanti hanno percepito la differenza tra questi elementi ma soprattutto se avranno chiaro in mente che esiste un punto di vista dell'osservatore e un punto di vista dell'artista che ha eseguito l'opera. In entrambi i casi questi due diversi punti di vista sono retti da emozioni, sentimenti e stati d'animo diversi.

5.1 Quattro riflessioni

Se si vuole proseguire la discussione in aula si potranno proporre le quattro riflessioni che seguono.

- In Burri non si vede la rappresentazione della gioia e della spensieratezza. Sembra di vedere un'operazione chirurgica, un corpo che subisce delle ferite.
- In Afro i colori e le forme ci rendono forse sereni e curiosi di capire se sembrano dei paesaggi o delle figure umane, forse ci sembrano dei luoghi non accoglienti, che non sono abitati.

- In Fontana la tela sembra ferita, sentimenti di dispiacere e di tristezza affiorano. Viene voglia di ricucire la tela e di tappare i buchi, viene voglia di passare di nuovo del colore per lisciare la tela e farla tornare come era all'inizio.
- In Capogrossi si avverte dinamicità, ritmo come nella musica. Ci piace seguire con gli occhi i giochi che le forme creano e cerchiamo di capire come si ripetono e come sono state ruotate.

6. Approfondimenti

6.1 Bibliografia

- *Capogrossi. Una retrospettiva* a cura di Luca Massimo Barbero, Catalogo Marsilio, Collezione Peggy Guggenheim, 2013. Testo di Luigi Meneghelli.
- *Capogrossi: dai misteri della figura alle inquietudini del segno*, Catalogo, Collezione Peggy Guggenheim di Venezia, 2013.
- *Afro litografo e incisore*, in *AFRO - Catalogo ragionato delle incisioni e litografie*, Top Graphic Editrice, Milano, 1986. Testo di Enrico Crispolti.
- *Lucio Fontana. Catalogo Ragionato delle opere su carta*, Skira, 2013 a cura di L.M. Barbero.
- *La Fotografia*, Ugo Mulas, Einaudi, Torino 1973.
- *Si crede Picasso: come distinguere un vero artista contemporaneo da uno che non lo è*, Francesco Bonami, Mondadori, Milano 2010
- *Capogrossi. Das graphische Werk*, a cura di H. von Hase-Schmundt, catalogo generale dell'opera grafica, Erker, St. Gallen 1982.
- *Parola di Burri*, Stefano Zorzi, Allemandi, Torino, 1995.
- *Afro. Il periodo americano-The American period*. Catalogo della mostra al MART, Mondadori, Electa, 2012.

6.2 Siti di riferimento

- Fondazione Archivio Capogrossi | www.fondazionearchiviocapogrossi.it
- Fondazione Lucio Fontana | www.fondazioneluciofontana.it
- Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri | www.fondazioneburri.org/
- la Fondazione Archivio Afro | www.fondazioneafro.altervista.org/it/la-fondazione
- Zebrart: didattica e arte | www.zebrart.it

6.3 Nota biografica su Pier Giorgio De Pinto

Nato a Civitavecchia (Roma), *1968.
Vive e lavora a Bellinzona, Svizzera.
<https://www.depinto.it>

Pier Giorgio De Pinto è un artista trans-disciplinare, un performer, un curatore, un teorico ed un insegnante di nuovi media. Ha il suo studio in Bellinzona, Ticino. Dal 2010 è coordinatore e curatore di numerosi eventi e mostre presso il MACT/CACT Arte Contemporanea del Ticino.

De Pinto ha esposto e performato in numerose istituzioni, musei e centri d'arte, come Tate Britain e Whitechapel Gallery a Londra, Pesti Vigadó Palace a Budapest, Palazzo Medici Riccardi a Firenze, Palazzo Ducale a Genova, ViaFarini DOCVA a Milano, Pinault Foundation a Punta della Dogana e Palazzo Grassi a Venezia, MACT/CACT Arte contemporanea Ticino e Museo Civico Villa dei Cedri a Bellinzona, i2a Istituto Internazionale di Architettura a Lugano, HeK Haus der elektronischen Künste e Fondation Beyeler a Basilea, Le Manoir a Martigny e Cabaret Voltaire a Zurigo. Egli ha inoltre esposto nella 7a Biennale di Berlino ed è stato tra gli artisti di Manifesta 11. Recentemente è stato selezionato per Regionale 17 a Basilea. I suoi lavori si possono trovare in collezioni internazionali, pubbliche, private e cantonali.