

Comunicare il Contemporaneo, Olimpiadi del Patrimonio 2014

Jannis Kounellis, *Reti e lana* 1969, *Cappotti* 1989

Michelangelo Pistoletto, *La Venere degli stracci* 1967

Mario Merz, *Igloo con albero* 1968-69

Mimmo Paladino, *Senza titolo* 1999

Nicola De Maria, *Cinque o sei lance spezzate a favore del coraggio e della virtù* 1982-85

Richard Long, *Mud Circle cerchio di fango* 1996

JANNIS KOUNELLIS

Trasferitosi in Italia dalla nativa Grecia nel 1956, Jannis Kounellis espone mentre è ancora studente all'Accademia di Roma. Fin dai suoi esordi rende propria l'urgenza di un profondo rinnovamento del linguaggio artistico, in accordo con il momento storico all'interno del quale opera. Secondo l'artista la società contemporanea ha perso un principio ordinatore, la misura capace di comporre una sintesi culturale, suo compito è quindi cercare una nuova misura, passando però attraverso la frammentazione che definisce il presente nel quale è calato. Il rifiuto di uno stile riconoscibile è il primo passo che intraprende. Il suo lavoro si struttura in cicli, durante i quali una certa tipologia di opera viene esaminata. Il linguaggio elaborato prevede l'impiego di materiali non-artistici, materie industriali o oggetti che appartengono al quotidiano, inclusi animali vivi e talvolta persone. Nella sua opera rimane costante il riconoscimento del valore politico del proprio impegno artistico, spesso espresso in termini di dissenso. I riferimenti alla cultura antica o alla storia dell'arte talvolta presenti nelle opere rimandano al dramma di una sintesi perduta che l'artista si accinge a ricomporre. Kounellis è tra i protagonisti del movimento dell'Arte Povera. I due lavori in collezione, datati 1969, risalgono agli anni durante i quali l'aspetto dialettico insito nelle sue opere si articola nella tensione tra la "struttura" e la "sensibilità". In esse, un elemento inorganico è solitamente combinato con una presenza organica, secondo una formulazione dialettica. Nel primo lavoro una rete metallica con supporti accoglie una massa di lana naturale. Presentato nella sua nuda essenzialità, il letto ospita la vita, configurandosi come immediata misura dell'umano. Il letto è infatti il luogo che meglio di ogni altro contiene le tappe del percorso umano, dalla nascita fino alla morte. Coperto di lana, esso si presenta come un giaciglio che attende di essere occupato da un essere vivente. L'opera era stata esposta ponendovi accanto una seconda rete metallica coperta da quaranta piastrelle con metaldeide accesa. L'altro lavoro è formato da una struttura appoggiata al muro, anch'essa ricavata da un letto presentato quale misura dell'uomo. Una sbarra centrale sulla quale sono appese cinque bilancine con metaldeide accesa la attraversa. Senza rimandi metaforici, il fuoco viene impiegato da Kounellis quale principio primordiale di trasformazione. L'artista lo utilizza quale materiale grezzo, senza nascondere gli strumenti tecnici necessari per la sua produzione. [M.B.]

MICHELANGELO PISTOLETTO

Quella di Michelangelo Pistoletto è un'arte aperta al dialogo e allo scambio. La sua intera opera si presenta come una ricerca in continua evoluzione ed espansione, intesa a ripristinare il contatto tra l'esperienza artistica e il mondo esterno. È l'incontro e il dialogo di più voci quello che si manifesta nei suoi lavori, è un'estetica fondata sulla relazione e sulla partecipazione, è la capacità di uscire dai confini dell'opera per riportare l'arte ai margini della vita e la vita nell'arte. Il suo apprendistato presso lo studio di restauro del padre condiviso con l'esperienza nella scuola di pubblicità fondata da Armando Testa, alla quale lo iscrisse la madre, segnarono l'inizio della sua vicenda artistica condizionando i contenuti futuri della sua analisi estetica. Formatosi quindi lontano dall'ambiente accademico, Pistoletto risentì del clima di alienazione e di angoscia esistenziale del dopoguerra e riconobbe nella pittura di Francis Bacon, di cui vide una mostra alla galleria Galatea a Torino, parte degli elementi propri della sua indagine speculativa volta a indagare la figura umana e le sue relazioni con il mondo. Fin dalla prima metà degli anni Cinquanta si interroga sulla natura dell'identità personale e intraprende la via dell'autoritratto come espressione emblematica del suo pensiero.

L'uomo è al centro dei suoi interessi, un uomo moderno alla ricerca della sua dimensione e del proprio spazio. Individua nel problema per la risoluzione della campitura del fondo, cioè l'ambiente dietro la figura, il nodo centrale da investigare e il punto da cui partire per la ricostruzione di una dimensione possibile nella quale collocare il corpo umano. Nel 1961 dipinge il primo quadro specchiante *Il presente* in cui il proprio autoritratto a grandezza naturale si staglia su un fondo nero ottenuto con vernice acrilica lucidissima che lo rende riflettente. Ma il vero protagonista è il rapporto di istantaneità che si crea tra lo spettatore e il suo riflesso sulla tela. Quest'opera si apre alla vita come scambio di relazioni e prospettive, penetra il mondo e se ne lascia penetrare, determinando una nuova dimensione spazio temporale. In seguito perfeziona la tecnica dei suoi quadri specchianti sostituendo al supporto di tela una lamina in acciaio inox lucidata a specchio sulla quale applica immagini di persone o oggetti, ricavate da fotografie a grandezza naturale e dipinte su carta velina, sostituite, a partire dagli anni Settanta, da serigrafie. È in questo periodo che nascono alcune delle opere in collezione come *Ragazza che cammina*, 1962-1966, e *Lampadina*, 1962-1966, in cui realtà e rappresentazione si fondono nello scambio dialettico che si crea tra l'elemento dipinto e quello che appare di volta in volta riflesso sulla superficie. Il superamento delle frontiere segnate dalla dimensione pittorica rappresenta per Pistoletto l'apertura a un paesaggio che si affaccia sulla contemporaneità dell'esistenza. In *Venere degli stracci*, 1967, la riproduzione di una statua greca, la *Venere Callipigia*, metafora della memoria, si relaziona con una massa variopinta di indumenti dismessi, emblema del quotidiano, in un dialogo serrato tra passato e presente. Gli stracci, assunti come elementi pittorici, rappresentano tutto ciò che passa, la trasformazione della materia, il transitorio, e hanno anche una componente ideologica quale prodotto di una società consumistica di cui indicano il crescente numero di poveri, mentre la copia della *Venere classica* in cemento ricoperta di mica, minerale dalla forte componente luministica, è un elemento formale che rimanda all'ordine e alla bellezza immutabile. Con quest'opera Pistoletto indica un modo diverso di guardare all'arte del passato e dimostra attraversando la storia di voler ricontestualizzare questa figura che ha il volto affondato nella contemporaneità e fisicità del presente. Negli anni Ottanta indaga la scultura. Da sempre oggetto dei suoi interessi e al centro delle sue passioni, la scultura gli permette di

sviluppare ulteriormente quel rapporto tra passato e presente, quel dialogo tra memoria e realtà che come un filo rosso caratterizza tutta la sua ricerca. In *Onda di bronzo*, 1982-1983, il corpo dell'opera è formato da numerose colate di metallo, che stese sul pavimento si assemblano in un'unica struttura. La potenzialità espressiva della materia è resa dallo spessore piatto della superficie che rinunciando alla sua tridimensionalità si apre a visioni suggestive che sembrano evocare i flutti del mare. Nel 1984 realizza *Persone nere* in poliuretano espanso. Sceglie questo materiale per la sua rapidità di esecuzione e per la sua leggerezza. Le figure appena abbozzate si estendono in altezza, trovando nella verticalità e nella rotazione complessa dei corpi la loro dimensione più propria. Il carattere monumentale di questa scultura è tradito dal peso inesistente della sua materia secondo una dialettica di contrari che da sempre affascina l'artista. Il poliuretano assume tutte le forme immaginabili come frammenti di un passato recuperato, restituisce alla memoria della scultura classica, sedimentata nell'immaginario collettivo, la sua collocazione in uno spazio moderno. In questo viaggio tra i vuoti e i pieni della materia punto di riferimento fondamentale per tutto il suo lavoro, proponendo in una dimensione critica un momento diverso di questo percorso speculativo. L'opera concepita per un determinato luogo, il Centre d'Art Santa Mónica a Barcellona, unisce alla dimensione del tempo attuale quella dello spazio architettonico con il quale entra in relazione. La superficie di questo specchio diviso in quattro parti, preso come campione emblematico di contenitore universale, non accoglie alcuna immagine dipinta perché potenzialmente le riflette tutte. In quest'opera si incrociano unità, divisione e molteplicità, relazionandosi in maniera dinamica al tempo segna il passaggio da una dimensione storica, il chiostro di un antico convento, a una contemporanea, il cambio di destinazione d'uso di questo luogo come centro espositivo. È l'inizio di una nuova specularità fondata sulla moltiplicazione della superficie dove la memoria entra in relazione con lo spazio attraverso lo specchio come suggerisce l'identificazione straordinaria dell'etimologia della parola *mémoire* (memoria) con *miroir* (specchio). In primo luogo, 1997, presenta ancora il richiamo alla componente classica a testimoniare la circolarità del pensiero di Pistoletto. L'installazione inserita all'interno di un edificio nel centro di Torino, che diventa parte integrante dell'opera, presenta al suo interno la seconda versione di un lavoro realizzato in precedenza, *L'Etrusco*. Si tratta di una copia in gesso della celebre statua antica in bronzo *l'Arringatore*, che ritrae Aulo Metello nel momento di approntare un discorso. Questi, collocato di fronte a uno specchio con il braccio teso verso di esso, indica una doppia direzione e una doppia prospettiva, la profondità dell'opera e il primo piano, secondo una dialettica delle antinomie tanto cara alla poetica di Pistoletto. [G.C.]

MARIO MERZ

Mario Merz creava le sue opere con materiali eterogenei e quotidiani – dai tondini di metallo ai frammenti di vetro, dalla frutta fresca alle fascine, dalle pile di giornali ai tubi al neon, dalle parole ai numeri. Non credeva nelle distinzioni tra natura e cultura, e spaziava sperimentalmente

anche attraverso le tecniche. Ha realizzato sculture, dipinti, fotografie e perfino alcuni video, ed è stato tra i primi artisti contemporanei a sviluppare negli anni Sessanta l'arte dell'installazione.

Pur creando dipinti densi e "materici" già a metà degli anni Cinquanta a Torino, pitture che spesso raffigurano elementi naturali quali foglie o animali, Merz si afferma come

protagonista dell'Arte Povera italiana attorno al 1967. Tra i suoi primi lavori di Arte Povera sono una serie di sculture fatte con oggetti comuni che si compenetrano, le sue opere esprimono un interesse per l'accumulazione, per la crescita organica, per il dinamismo e la vitalità in generale.

Nel 1967 lavora al suo primo Igloo, una struttura emisferica a cupola che rappresenta un'ideale architettura temporanea e nomadica, una casa antica e contemporanea al tempo stesso, un simbolo della volta celeste e della convivialità. Transitori, cangianti, fisici e "concettuali", gli Igloo si moltiplicano e si declinano diversamente nelle mostre che Merz presenta da quel momento. Sono realizzati in metallo, fango, sacchi di sabbia, rami, cera, pietre e altri materiali. I tre Igloo nella collezione permanente del Castello di Rivoli, datati fra il 1968 e il 1981, si articolano in modo diverso, ma relazionati: il più antico, e anche il più piccolo (due metri di diametro - a dimensione di una persona seduta), è Igloo con albero, 1968-1969. Fatto in tubolare di ferro, vetri e stucco, dalla sommità fuoriesce un albero che suggerisce la compenetrazione tra architettura e mondo naturale. L'Igloo (Tenda di Gheddafi), 1968-1981, è più grande ed è coperto da una tela di iuta dipinta con il motivo delle lance. Infine, la grande installazione Architettura fondata dal tempo - Architettura sfondata dal tempo, 1981, coniuga l'igloo in tubolare di ferro, pietre e vetri con una struttura circolare in ferro e fascine che sinuosamente si estende a partire da esso. È attraversato

("sfondato") da una grande tela dipinta che raffigura un immaginario animale preistorico: l'architettura (l'igloo), che è "fondata" dal tempo della civiltà, è a sua volta "sfondata" e continuamente rimessa in questione (e in gioco) dinamico dal tempo della natura.

Animale terribile, 1981, è un grande dipinto che raffigura un animale, forse un rinoceronte, ed è realizzato unendo pittura su tela con tubolare in ferro, quasi a sottolineare con il tubolare la forza dell'animale antico.

Intorno al 1970, inizia a sperimentare con la nozione di crescita esponenziale, e in particolare con la serie numerica di Fibonacci, individuata dall'omonimo matematico pisano nel Medioevo. In questa serie, ogni numero è la somma dei due precedenti. Merz vede la serie di Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 ecc.) ovunque in natura, come immagine di proliferazione. I numeri, secondo le parole dell'artista, sono "un'invenzione fantastica", qualcosa di razionale che rende possibile l'avvicinarsi all'irrazionalità della vita. Nel 1971 inizia una serie di interventi con i numeri realizzati al neon e disposti negli interni o sugli esterni di edifici. Il neon, in quanto flessibile, permette all'artista di riproporre la scritta stenografica del numero, veloce e immediata. Senza titolo (Una somma reale è una somma di gente), 1972, emerge dal suo interesse per la relazione tra numeri e vita reale, ed è stato realizzato combinando una serie di fotografie di un crescente numero di persone sedute a mangiare in un ristorante torinese con una serie Fibonacci di numeri al neon a celebrazione della convivialità e della socializzazione.

Manica Lunga da 1 a 987, 1990, (non riprodotto) appartiene a questa famiglia di lavori: i sedici primi numeri della serie di Fibonacci in neon blu sono situati sull'esterno in mattone della Manica Lunga del Castello di Rivoli, in prossimità delle sedici grandi finestre che scandiscono il lungo edificio. Già nel Seicento preposto a galleria d'arte dalla famiglia Savoia, l'edificio viene riattualizzato in un incontro fra passato e contemporaneo dove la

finestra – membrana di confine tra interno ed esterno – assume un valore primario di relazione e compenetrazione. [C.C.B.]

MIMMO PALADINO

Secondo Mimmo Paladino l'artista è simile a un acrobata che si muove verso più direzioni. Cresciuto tra i numerosi ed eterogenei riferimenti di una cultura millenaria come quella dell'Italia meridionale, che fonda sul sincretismo e l'integrazione la sua principale appartenenza, Paladino, invece, decide di scegliere un linguaggio personale che si sviluppa attraverso il segno e la potenza primitiva dell'immagine e determina un lessico dalla forte riconoscibilità. Rifiutando una lettura in chiave meramente narrativa delle sue opere, la sua arte non si prefigge alcuna domanda e non prevede alcuna risposta, ma vive nel silenzio della sua dimensione esistenziale.

Con lui si assiste a un ritorno al soggetto e alle sue emozioni. Ricca di riferimenti passati e di stimoli contemporanei, l'arte è intesa come un'indagine sui linguaggi, un viaggio all'interno dei significati originari dei materiali e delle tecniche che il pittore esplora sempre con entusiasmo spinto dalla sua insaziabile curiosità. Desideroso di impossessarsi del segreto dei vari medium espressivi, perlustra i territori dell'immagine imbattendosi in materiali non comuni nella storia della pittura figurativa. L'amore per il magico e per il misterioso, il bagaglio simbolico e visionario, le allusioni, il ricorso al rito piuttosto che al mito e l'assoluta libertà di lettura proposta attraverso il dato fantastico sono caratteristiche della sua intera produzione e si ritrovano come elementi distintivi nelle opere che appartengono alla collezione del museo. *A Napoli dopo gennaio, 1978*, e *Lampeggiante, 1979*, condividono una tavolozza dai colori acidi, forti e intensi, una vena espressiva libera e una dimensione che oscilla tra l'astrazione e la figurazione, tipica dei suoi primi lavori. Nella dialettica tra segno e scenografia cromatica si evidenzia il tratto peculiare che determina l'equilibrio compositivo delle opere. La scelta dei materiali è legata soprattutto a un discorso di manipolazione. Affascinato dall'assemblaggio e dai collages, introduce maschere, silhouette di animali, oggetti in metalli vari, forme dai contorni non precisi e non identificabili. Con *La virtù del fornaio in carrozza, 1983*, si affaccia nel suo immaginario poetico l'aspetto grottesco e l'influenza alchemica. A sinistra, un elemento scultoreo in forma di una pala da forno si inserisce nella composizione investendo lo spazio e attuando uno sconfinamento fuori dalla superficie. Due figure misteriose, un uomo e un personaggio dalle lunghe orecchie d'asino, fanno la loro comparsa sulla scena. La cornice dipinta, la combinazione di corpi estranei, la trasformazione degli oggetti in chiave alchemica sono tutti elementi che suggeriscono il carattere ancestrale del suo mondo nel quale i segreti sono evocati, ma mai svelati.

Giardino chiuso (Hortus Conclusus), 1982, è una scultura in bronzo che include alcuni elementi pittorici anelando a una nuova monumentalità. Il colore, recuperato come pigmento materico e come valenza espressiva, avvia un dialogo tra la dimensione pittorica e quella scultorea. La figura di un marinaio-guerriero si erge in verticale tra i relitti di un'imbarcazione. Nella simultanea sovrapposizione di più voci e di più culture, l'immagine di questo navigante e il suo spettro,

riflesso nell'incavo della nave, tradisce la doppia natura della sua arte, una solare e l'altra più cupa e convalida la mobilità continua dei suoi riferimenti linguistici che conducono verso molteplici derive. In *Senza titolo*, 1999, il valore cromatico del dipinto è reso dall'intensità luminosa della superficie dorata. L'oro, colore alchemico per eccellenza, si espande lungo tutta la tavola contenendo l'universo di segni e figure nere disposte in maniera frontale e bidimensionale. Qualunque spessore o profondità è annullato. Le forme semplificate e riprese di profilo contengono le immagini di teste e corpi privi di espressione, mentre il colore puro si espande sulla superficie.

Nella fluidità di questi segni, nello spazio che eccita la fantasia, nelle complesse stratigrafie iconografiche ritroviamo la natura più intima, il territorio incantato della sua arte, che esige il silenzio e l'assoluta vastità dei timbri cromatici. [G.C.]

NICOLA DE MARIA

Nicola De Maria descrive se stesso come "chi scrive un poema con le dita sporche di colore, mentre cane e gatto, chiusi nella tana del cuore, sono la pittura e la poesia che si battono per il trionfo dell'arte". L'analogia con la poesia è davvero la più indicata per le sue opere pittoriche, che sono la trasposizione lirica dell'universo interiore dell'artista. Ogni quadro o opera ambientale è la resa in colori accesi della predisposizione dell'artista a incarnare la figura del poeta, insieme a quelle del cantore e del narratore. Secondo De Maria, dovere dell'artista è infatti "trasformare gli incidenti e la brutalità del mondo in bellezza e armonia, nell'infinita verità del bene" e il fine dell'arte "è evocare ciò che è invisibile, testimoniare l'opera suprema di Dio; quando l'artista partecipa alla creazione, la pittura porta la realtà verso l'assoluto". I riferimenti alla natura presenti nelle opere sono la memoria e la nostalgia dell'origine, espressa attraverso il linguaggio di una ritrovata innocenza. Più che resa figurativa del mondo visibile, ciascuna forma dipinta è piuttosto una personale visione dell'essenza altrimenti invisibile delle cose. Le sue opere non accettano i confini tradizionali della tela pittorica: Nicola De Maria non impiega quasi mai cornici per i suoi quadri e talvolta ne dipinge i bordi e il retro. Allo stesso modo, le dimensioni delle opere variano dalla piccola alla grande scala e spesso la sua pittura diventa installazione che si espande a creare ambienti totali. Erede della grande tradizione della pittura ad affresco, è l'originale inventore di un linguaggio pittorico capace di animare soffitti e pareti di un impeto vitale, i cui colori non illustrano ma creano. L'artista crede fortemente nel "principio di improvvisazione" e ogni volta preferisce realizzare le sue opere senza progetto, inventandole direttamente sul luogo, accettando i rischi che ciò comporta. Nicola De Maria desidera infatti rispondere a questa urgenza espressiva celebrando "il trionfo dell'arte attraverso il lirismo della pittura". La sua capacità di sbaragliare le convenzioni pittoriche, rifiutando ogni sistema accademico, lo pone, alla fine degli anni Settanta, tra gli iniziatori del movimento della Transavanguardia.

I titoli sono sempre di natura poetica e agiscono come chiavi capaci di fornire un'ulteriore via di accesso al suo mondo interiore. *Mare, chiudere gli occhi, o mare*, 1983, è un'opera su tela, caratterizzata da un'intensa campitura blu, accesa da compatte pennellate rosse e gialle. La profondità così evocata apre la tela alla dimensione di un'infinita distesa acquatica, rendendo tangibile l'immagine di un mare lontano, pensato e desiderato all'interno dello studio in un giorno d'estate. *La grande carta intelata I fiori salutano la luna*, 1984, testimonia la rinnovata urgenza del disegno come insostituibile tecnica

dell'avanguardia. Quasi si trattasse di un lungo papiro srotolato, l'opera reca su entrambi i lati l'immagine grafica di fiori dagli steli sottili, la cui presenza incornicia un paesaggio lunare dai colori acquerellati. Elemento ricorrente nella sua iconografia, i fiori sono assunti quali creature universali, capaci di condensare in sé le parti migliori del mondo e della natura. Nella sua personale visione, i fiori sono in contatto con i pianeti, e i loro movimenti avvengono in sintonia. Il Regno dei fiori, titolo che compare più volte nel suo lavoro, può, secondo l'artista, essere assunto quale titolo di tutta la sua opera, votata al desiderio di creare un sistema di vita migliorata. Ogni opera di Nicola De Maria rappresenta l'ambizione "cosmica" dell'artista di abbracciare tutti i mondi possibili all'interno dell'opera, rendendo visibile il trascendente. Testa dell'artista cosmico a Torino, 1984-1985, è un solare ritratto interiore, dove i diversi elementi che lo compongono, dipinti come forme dalla geometria netta e con colori brillanti, sono presentati in una visione di unitario equilibrio, animato da un dinamismo continuo. L'artista descrive questa opera come una ricerca dei processi all'interno della propria mente, sottolineando l'incessante progredire che accomuna la scienza e l'arte. [M.B.]

RICHARD LONG

Dalla fine degli anni Sessanta Richard Long identifica l'attività artistica con lo svolgimento di un'azione elementare come il camminare nell'ambiente naturale, registrando tramite grafici e fotografie l'azione stessa e le modifiche che il comportamento ha operato nell'ambiente. Tali modifiche si identificano con la creazione di forme geometriche semplici attraverso l'uso di pietre o di altri elementi trovati. Nel 1967 Long, per esempio, attraversa un prato in modo che il suo passaggio lasci una traccia nell'erba fino a diventare una linea retta. La scelta di operare in paesaggi incontaminati (la campagna inglese, i monti dell'Himalaya, i deserti, le strade sterrate africane, gli altopiani boliviani) vale come critica rivolta alla separazione tra natura e cultura su cui si fonda la nostra civiltà, ed esprime la volontà di recuperare un contatto diretto con la natura intesa come matrice di forma e di linguaggio. Wind Line Walk (Cammino della linea del vento), 1992, e Sella Circle. An Eight Days Walk in the South Tyrol, Italy (Cerchio di Sella. Una camminata di otto giorni nel Sud Tirolo, Italia), 1996, sono due esempi di come l'artista documenta le sue camminate nell'ambiente naturale, attraverso segni grafici che creano una sorta di mappa dei venti dei percorsi fatti, o fotografie che attestano l'effimera scultura realizzata in loco costruendo un cerchio di pietre. Questi ultimi sono fra i suoi lavori più noti, che egli di solito ricostruisce negli spazi espositivi. È il caso del grande cerchio Romulus Circle (Cerchio di Romolo), 1994, composto da pietre di tufo trovate nel Lazio. Delineare una forma geometrica pura è un atto eminentemente intellettuale, che si mostra però radicato nel mondo organico e non aprioristicamente astratto da esso. La geometria viene vissuta dall'artista come un modo di comunicare universale e primario, che ricorda quello delle più antiche civiltà. Lo stesso principio governa Rivoli Mud Circle (Cerchio di fango di Rivoli), 1996, ottenuto manipolando direttamente il fango in modo da disegnare alla parete un grande cerchio composto dall'impronta della mano dell'artista, in un coinvolgimento diretto di tutto il corpo all'atto creativo. Waterline (Linea d'acqua), 1989, è una striscia in vinile nero lunga 22 metri, sulla quale ha realizzato un ininterrotto intervento pittorico, lasciando cadere dall'alto del colore acrilico bianco, manifestando così il ritmo biologico primario del corpo che segnala il suo puro ritmo vitale colto nell'atto di divenire linguaggio. [G.V.]