

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

2
2018

Nota sugli Autori	7
Roberta Mullini	9
Nota editoriale	
James Krasner	11
Torture, Literature, and History in Arthur Conan Doyle's "The Leather Funnel"	
Jan Marten Ivo Klaver	23
Reporting the Death of Charles Kingsley: The Early Biographical Reaction in Newspapers and Magazines	
Luca Renzi	39
A proposito di alcuni scrittori dell'Alto Adige e non: Joseph Zoderer, Sabine Gruber, Francesca Melandri	
Andrea Carnevali	57
Dialogo intorno alle immagini di Bruno Mangiaterra	
Angela Daiana Langone	83
Brevi riflessioni sull'uso della letteratura nella didattica della lingua araba	

Linguae & – 2/2018

<http://www.ledonline.it/linguae/> - Online ISSN 1724-8698 - Print ISSN 2281-8952

Cristina Solimando	99
Web-Arabic as Lingua Franca (WALF): Variation and Standard in Teaching Arabic as Foreign Language (TAFL)	
Francesco Saverio Sani	113
Va in scena il crack finanziario. La crisi economica del 2008 nella drammaturgia inglese e italiana	
Cristina Pezzolesi	133
Polifonia, uso ironico del linguaggio e ‘poetica della relazione’ nella poesia di Benjamin Zephaniah	
RECENSIONI	153

In base alla classificazione dell’ANVUR, *Linguae &* è collocata
nella classe A per tutti i settori dell’Area 10.

Questo fascicolo di *Linguae &* è finanziato con fondi di docenti afferenti
al Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali,
dell’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo.

Andrea Carnevali

Scuola Superiore per Mediatori Linguistici, Ancona

Dialogo intorno alle immagini di Bruno Mangiaterra

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2018-002-carn> andrea.carnevali37@gmail.com

In quale modo l'accordo cromatico e la ricerca linguistica sono presenti nell'opera del pittore di Loreto? L'insieme di quanto è stato scritto nelle opere di Bruno Mangiaterra *, almeno finora, ha toni molti diversi tra loro, ma quasi tutti sono d'accordo sui significati culturali degli oggetti prodotti, poiché gli enunciati presenti nelle sue creazioni hanno a che fare sia con l'arte, sia con la letteratura di varie epoche storiche. Nella produzione del pittore c'è sempre una certa preoccupazione intorno al problema della significazione degli oggetti astratti. Accordando un privilegio alla parola, egli riesce ad attribuire nuovi valori al dipinto.

Dopo aver visitato lo studio dell'artista, mi sono reso conto della straordinaria varietà di generi che Mangiaterra ha affrontato nella pittura, nell'incisione, nella scultura e nell'installazione. Ovviamente l'immagine e i versi si differenziano per tutta una serie di caratteristiche che impediscono la semplicistica equiparazione per la diversità delle forme espressive. La ricerca, condotta sui testi visivi dell'artista, ha fatto emergere un certo interesse per le parole, senza che egli abbia realizzato un vero e proprio approccio all'arte verbo-visiva. La sua produzione di quadri e d'installazioni è stata arricchita nel tempo da enunciati verbali che sono stati utilizzati nei suoi lavori.

Da un lato il pittore marchigiano si esprime attraverso la provocazione concettuale, dall'altro lato si apre all'emotività, sviluppando diversi temi che sono declinati secondo la propria sensibilità. Egli non assume, tuttavia, un

* Si ringrazia il maestro Bruno Mangiaterra per aver fornito, dall'archivio personale, immagini ad alta risoluzione della sue opere [Ndd].

atteggiamento distaccato dalla realtà caotica, ma si mostra sensibile alla proliferazione di nuove tecnologie e nuovi mezzi espressivi che caratterizzano sempre più la sfera estetica contemporanea.

Il pensiero di Mangiaterra si potrebbe spiegare, anche, con le parole di J. Baudrillard (1994, 45), ossia sulla moderna ricerca espressiva: “l’arte oggi non esiste che nella forma della scomparsa. Ma essa può giocare sulla scomparsa per molto tempo con degli effetti sublimi”. C’è in entrambi, infatti, la consapevolezza che la produzione artistica, oggi, è diventata un’elaborazione meccanica di materiali precostituiti simile alla pubblicità; perciò l’artista loreetano tenta di riflettere sulla contaminazione di generi (per es. arte e letteratura) per dare alla sua opera un carattere concettuale.

1. LA RICERCA DEL MOVIMENTO

Nell’opera dal titolo *L’Illuminata*, installazione a Staffolo (1987, tecniche miste), egli si ispira a László Moholy-Nagy, artista del Bauhaus, che con il suo “Modulatore spazio-luce” del 1930 era riuscito a imitare il fascio luminoso prodotto da alcune lampadine inserite in una scultura cinetica. Altro esperimento interessante è stato quello dello “Spazio elastico” (1966) di Gianni Colombo che aveva tentato di coniugare la riproduzione del movimento con l’idea della scenografia di gusto futurista. L’artista loreetano ha intuito il forte potenziale emotivo dei due lavori per gli spettatori: nella navata di una chiesa, l’osservatore si trova, infatti, a fantasticare sul misterioso oggetto che gli viene proposto di guardare.

Egli restituisce, mediante metodi molto precisi, la struttura degli oggetti e degli stereotipi delle società tanto arcaiche quanto moderne. Sempre secondo Mangiaterra “i quadri sono metafore; la rappresentazione della vita e la messinscena del rapporto quotidiano dell’uomo con la natura. La cornice estetica ferma il fotogramma per raggiungere la verità e la bellezza ... Penso che l’immagine non sostituisca la parola, per spiegare o narrare la storia, ma il detto diviene esso stesso immagine”¹.

La finestra, disegnata sulla tela, ha quasi la forma di uno schermo televisivo. L’artista ha progettato un monitor all’interno del quadro con l’intento di

¹ Dall’intervista a Bruno Mangiaterra (2018), inedita, realizzata da me in occasione della redazione del presente articolo. Il testo è conservato presso la casa del pittore a Loreto.

sottolineare l'importanza della comunicazione nella vita globale (si pensi oggi a Skytv oppure alla webtv). Il progresso tecnologico ha promosso, infatti, un certo sviluppo economico dei prodotti letterari, della promozione culturale e della gestione dei Beni culturali. Perciò egli ha voluto fare la sua dichiarazione di poetica attraverso il supporto di una diapositiva nell'opera *Scritto*, 1997, proiettata nella mostra *Geografia dell'arte nelle Marche* (2007), per raggiungere un pubblico nuovo e interessato al linguaggio dei media. Racchiudendo la luce e le parole, la diapositiva diventa uno strumento complementare al dipinto perché è utilizzata per sostituire i pennelli e i colori².

Il discorso sulle diverse esperienze espressive di Mangiaterra può essere appunto esplicativo per interpretare il dipinto *Il linguaggio della verità è naturale* (1997, olio su tela, 200 × 200 cm) in cui il colore si fa più caldo e profondo, mentre si infittiscono i rimandi all'interiorità dell'artista (*Fig. 1*). Questo aspetto della poetica di Mangiaterra si evince non solo dal segno espressivo, ma anche dalla parola dipinta che ha il privilegio di accompagnare la scena rappresentata.

2. DUE ASPETTI DEL COLORE

Nelle varietà di soluzioni artistiche la più suscettibile alle innovazioni è senz'altro per Mangiaterra l'incisione perché è uno strumento fondamentale nella ricerca di nuovi linguaggi commisti come il disegno, la pittura e la parola. È il caso di *Sollevarsi dalla pesantezza e dall'orizzonte del suolo* (1999, installazione, Premio Marche). La vera preoccupazione dell'artista non è l'esteriorità, ma la profondità del messaggio che vuole comunicare per mezzo dei colori. Infatti, il dipinto rappresenta la ricerca che egli ha compiuto per riprodurre le sfumature blu del cielo e del mare o della linea dell'orizzonte

² Il testo è parte dell'opera d'arte ed è stato scritto dal pittore sulla diapositiva: "[...] attraverso i pesanti materiali della pittura si compone / l'immagine concreta del mondo, non cercata nella realtà esterna ma dentro quello spazio che costruisce la coscienza nella struttura dell'essere. / una ricerca ontologica, una sorta di filosofia. / spesso il linguaggio e il pensiero non sempre coincidono, anche perché la mente e il corpo comunicano e interagiscono a vari livelli: con l'immaginazione, il gesto, il silenzio, il segno, le percezioni, le rimozioni, lo scambio di emozioni tra gli emisferi. / il linguaggio è la cosa dell'essere, il nesso tra pensiero e lingua. / il soggetto, oggetto e concetto, certo e indubitabile è principio di identità e verità, un modo questo per fondare e identificare l'esperienza (la sensazione) e il pensiero (la pittura)".

come nelle *Morbide vie dei geni felici* (1999, olio su tela, ferro e gratto, 265 × 135 × 60 cm). In questa installazione, Mangiaterra si è ispirato alla natura, al paesaggio marino e ai tramonti che vede dal suo studio da cui trae ispirazione. Il contributo più singolare di Mangiaterra a questo lavoro sta nell'intimità e nel sentimento personale con il quale riesce a riempire uno spazio bianco. Le composizioni sono definite e riflettono, a volte, dei modelli culturali antichi oppure i temi ispirati all'intimità del pittore. Il desiderio di concretizzare le idee, nate dalla fantasia e dalla creatività, si materializza nel segno sia visivo, sia linguistico; infatti nel quadro *Le penne liberano le sirene* (1999, olio su tela, penne di struzzo, 170 × 270 cm) e *Nel tempio interiore per ritrovare il proprio oriente* (1999, olio su tela, scritta al neon rossa, 270 × 120 cm) si trovano atmosfere fantastiche prodotte con sovrapposizioni di segni e sfumature cromatiche. Sia i dipinti che le installazioni al neon di Mangiaterra non appartengono al linguaggio verbo-visivo, ma sono una sorta di ragionamento attorno al pensiero contemporaneo in cui la pittura deve fare inevitabilmente i conti con la letteratura e con l'arte cinetica³. Quindi, l'artista sembra essere stato stimolato dalle tecnologie usate nell'industria, per esempio il tubo al neon usato nelle fabbriche oppure all'esterno di un negozio.

3. LA POESIA ISPIRATRICE

Nell'ambito di queste problematiche si sono svolte le sperimentazioni formali di Bruno Mangiaterra negli anni '70. Egli, infatti, si è presentato al pubblico con opere composte di materiali poveri (terra, legno, sassi e di vario tipo) non tanto per comporre le installazioni degli oggetti d'arte, quanto per togliere ogni compiacimento alla funzione estetica. Le opere che appartengono a questa stagione poetica sono: *Scritta vita* (marmo, bronzo, lettere, cerone e lapide), *Il rettangolo di terra con zolle, lettere dell'alfabeto di terra* (malta) e *Tutto* (scritte con piombo fuso). In queste due ultime installazioni si coglie il suo proposito di continuare a dipingere per ricercare un nuovo stile, grazie anche alla musa ispiratrice della poesia italiana e internazionale⁴.

³ Questa nuova arte è basata sull'analisi sistematica dei fenomeni percettivi e, pertanto, non soggetta a libere e individuali interpretazioni.

⁴ Il pittore è interessato alla poesia di Baudelaire delle "Correspondances" e alla stagione parigina di Osvaldo Licini (per es. il puro azzurro dalle parole e dai materiali delle installazioni) con cui condivide il carattere ribelle e gli interessi per la poesia simbolista.

Alcuni quadri di Mangiaterra hanno la stessa intensità di un “segno manoscritto (che in certe sue opere era spiccatamente il segno leopardiano dei *Canti*). Ora, quella transizione tra la scrittura letteraria e le marcature visive – ha ricordato Gualtiero De Santi (1995, 2) – si presentava e sta ancora nei termini di un’elaborazione testuale, le cui tassellature tirano di fatto verso la forma iconica i segmenti linguistici”. E sebbene l’artista sia intellettualmente impegnato nella sua ricerca di significato, la sua opera *Vaso* (2001, olio su tela con versi di Paolo Volponi, 180 × 160 cm; *Fig. 2*) fa pensare al linguaggio della moda di Roland Barthes (1994). Il vaso ha la funzione di una grande madre che dà vita al ‘reale’ da cui escono magicamente parole leggere e fluide come l’acqua. Il colore, che altrimenti sarebbe caduto sulla tela in fasce o mucchi striati, forma delle parole che scopriamo, dopo la lettura di alcune sillabe, essere di Paolo Volponi. In questo modo la caduta involontaria del vaso, che conteneva il blu, inizia a vibrare e a parlare all’osservatore, liberandosi dalle intenzioni dell’artista. La sofferenza che provoca la caduta del vaso è la presa di coscienza della vacuità delle cose e della precarietà della vita. E il dipinto con i versi di Volponi dimostra come il poeta sappia trasferire anche in una immagine il suo sentimento e la sua concezione del dolore universale in cui sfocia la sensazione di precarietà nella vita: “non gli uomini solamente, ma il genere umano fu e sarà sempre infelice di necessità” (Leopardi, *Zibaldone*, Bologna, 22 aprile 1826).

Nella mostra *Etica – Epica*, svoltasi a Recanati nel 1989 presso il Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Mangiaterra ha voluto raccontare il biasimo più volte espresso dallo scrittore per l’epoca nella quale si trovava a vivere e il rimpianto per il passato (*Fig. 3*). Il poeta recanatese aveva, infatti, sostenuto l’importanza dei testi classici e del mondo antico in diversi componimenti tanto da scrivere alcune opere in cui si parla di etica, ossia l’“Inno ai Patriarchi o de’ principii del genere umano”, l’“Ultimo canto di Saffo”, “Consalvo”, “Storia del genere umano”. Così la canzone “Alla Primavera o delle favole antiche”, composta a Recanati nel gennaio del 1822, e pubblicata a Bologna nel 1824, rappresenta un inno all’immaginazione ed alla mitologia che potevano rendere vive ogni cosa. Il testo contiene uno dei principali punti di divergenza di idee tra i romantici ed i classicisti: i primi volevano eliminare la “favola e il mito” della poesia perché la ritenevano uno strumento vecchio e inutile, i secondi la difendevano. E il testo visivo di Mangiaterra si potrebbe spiegare con le parole contenute in un passo dello *Zibaldone* (1819): “Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l’immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei

boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pan ecc.”. Il discorso può essere allargato ad altri testi in cui emerge la stessa problematica, come nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* in cui Leopardi si era soffermato su questo tema. Del resto, osserva Claudio Giunta (2016, 777): “egli difendeva le favole greche, cioè i miti contro le storie amate dai romantici perché pensa che, attraverso quelle favole, ossia l’invenzione dei miti, i greci e i latini abbiano dato agli uomini qualcosa di cui essi per natura hanno bisogno, vale a dire potersi rispecchiare nel mondo che li circonda trovando ovunque negli uomini, negli animali, nelle piante esseri simili a sé”.

Il titolo dell’opera esposta a Recanati è simbolico perché rispecchia l’amore per la classicità, riuscendo, inoltre, a fondere insieme temi filosofici ed esistenziali propri della sensibilità romantica che l’artista tenta di interpretare pittoricamente. Oltre a Leopardi e Novalis, i poeti prediletti da Mangiaterra sono Apollinaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry e Campana: l’artista cerca di evocarli nei quadri oppure invita intellettuali e pensatori ad elaborare un possibile nuovo rapporto tra la pittura e la poesia.

Viceversa, il desiderio di raccontare l’esistenza dell’uomo, attraverso i pennelli e il colore, nell’opera *Angelo azzurro: e sigilla il sensibile cerchio nello spazio dove la luce è per essere altrove*, 2001 di Plinio Acquabona (scritta in italiano, 150 × 170 cm) non diminuisce la ricerca dell’innovazione del linguaggio: egli richiama, attraverso la forza della tonalità del colore, la vitalità della parola scritta e tracciata sul foglio dalla penna (Acquabona 1992, 62)⁵.

I versi tratti da un poemetto di Umberto Piersanti (“Oca bianca ... e nel campo di ieri nuvoloso / non un solo gladiolo s’alzava ...”; 2001, olio su tela, scritta in italiano, 300 × 170 cm; Fig. 4), ridefiniscono, invece, uno spazio bianco da dipingere sulla tela. L’inibizione del pittore nell’accostamento di due codici (le oche e i versi) è un altro esempio del tipo di ricerca sul significato delle parole che è utilizzato nella pittura per creare un linguaggio verbo-visivo.

Nel 1992-93 si assiste ad un cambio di marcia nel percorso artistico del pittore che cerca di provocare nell’osservatore il ricordo di emozioni ormai lontane nel tempo con colori brillanti ed emotivi e con pennellate appassionate che sprigionano molta energia per accedere ad uno spazio interiore, ossia

⁵ E i versi di Eugenio De Signoribus della raccolta *Principio del giorno* (2000) vengono stampati sulla tela: “Piazza ... o che alla sua pelle sta come un senza casa ...” (olio su tela, scritta in italiano, 300 × 170 cm).

la memoria. Infatti, *Io corpo anima e cuore* (1992, olio su tela, 100 × 300 cm) e *L'esperienza è l'inizio della conoscenza* (1993, olio su tela, 200 × 477 cm) descrivono un “mondo lontano” che difficilmente può essere raccontato al pubblico senza utilizzare immagini allegoriche. Le forme realizzate sulla tela sono organizzate razionalmente e riproducono gli oggetti che hanno ispirato il pittore. Egli cerca di riprodurli per dare vita a forme nate proprio dalla fantasia che non hanno una natura fisica e sono, talvolta, il risultato di una sensibilità forte che conduce Mangiaterra a ricercare materiali nuovi per far emergere il suo mondo interiore. Del resto, come ha osservato Armando Ginesi (2001, 11): “egli ha trasformato la forza ideale su cui risulta fondata la sua azione creativa, in aspetti meno materiali dell’essere e dell’agire”. Quindi i lavori di Bruno Mangiaterra svelano i suoi sentimenti che provengono dai ricordi d’infanzia che sono fissati sulla tela tramite la fisicità dei materiali e la forza del colore.

Questo atteggiamento avvicina Mangiaterra ad altri artisti che hanno utilizzato parole nella pittura, ispirandosi alle ricerche della *Fluxus art*. Questo movimento artistico, rivolto alla poesia ed alle arti visive, ha avuto una continuità per molti anni in Germania (dal 1962 al 1994). E nell’esposizione di Vilna, in Lituania, patria del fondatore del movimento George Maciunas, sono stati esposti lavori di artisti che hanno utilizzato parole, filmati, libri, cataloghi ecc.

Bruno Mangiaterra si è servito della lingua tedesca per creare un’opera molto particolare in cui compaiono il linguaggio visivo e la parola. La diversità rispetto alla lingua madre è profonda, ma il pittore ha deciso di estraniarsi dal contesto che lo circonda, forse stanco della sua città natale e dell’Italia. Così ricorre alla moderna mitologia della parola straniera che adopera come sistema di comunicazione per evocare qualcosa che si trova lontano dal nostro paese. Mangiaterra per produrre questo effetto di estraneità non usa ritagli di giornali o manifesti, ma ricorre, ancora una volta, alla letteratura. I versi di Georg Trakl sono scritti con il pennello sopra la superficie del quadro: la parte linguistica e la composizione pittorica, fuse insieme, creano un interessante risultato che l’artista ha voluto intitolare (x) *è fuori* (1994, olio su tela, 100 × 150 cm).

Nelle due tele, appartenenti a ($\exists x$) *è fuori*, con le parole di Trakl – la prima dal titolo *Estens* [₁] (1994, tecnica mista su tela, 360 × 24 cm): “Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten, / Folg ich der Vögel wundervollen Flügen, / Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen, / Entschwinden in den herbstdlich klaren Weiten”, e la seconda *Estens* [₂] (1994, tecnica mista su

tela, 24 × 60 cm): “Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten / Träum ich nach ihren helleren Geschicken / Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken. / So folg ich über Wolken ihren Fahrten” –, le parole sono scritte con tonalità intense per rimarcare il fatto che la lingua sia diversa rispetto alla lingua madre del pittore (Trakl 1913, 36).

L'identità della parola presente nell'opera di Mangiaterra non viene indagata dall'artista per il valore del suo significato, ma cerca di utilizzare la lingua tedesca per creare delle marcature sulla superficie del quadro. Il sistema combinatorio di lettere e di immagine è l'eredità della grande lezione di Emilio Isgrò, che si può ritrovare, anche, nelle opere *Estens* [1] e *Estens* [2] di Mangiaterra⁶.

Tra gli anni '94-'95, Mangiaterra riduce il cromatismo brillante per creare sfumature di neri, grigi, di rossi o di tonalità neutre in cui dipingere segni matematici che diventano principi pittorici e simbolici del quadro. Alcuni elementi del linguaggio numerico sono diventati forme decorative: essi non rispondono a delle vere e proprie esigenze di rappresentazione della realtà in prospettiva: *Sfero – L'anima come fattore elementare della natura* (1994, olio su tela, 100 × 300 cm), *Appunto 112* (1995, “I Godoari”, IV) documentano questa tipo di ricerca rivolta alla forma, quasi geometrica. Lo scardinamento sintattico della frase, la disgregazione degli oggetti nel quadro e l'accostamento di campi opposti sono i tratti peculiari della poesia verbo-visiva che esula dalla rigida classificazione del testo in versi.

Infatti, le tematiche, affrontate con rigore compositivo e gesto autonomo, acutezza analitica e giocosità, sono mutazioni del gesto che secondo Mangiaterra “entrano in contatto con le diverse possibilità di usare il segno espressivo in tutti i linguaggi come una vera e propria filosofia della parola e dell'immagine pittorica. Un'arte che muove dal quotidiano della vita e coinvolge diverse forme espressive dalla letteratura alle arti figurative; dalla musicale al teatro”. Intorno al 1996, l'artista intraprende un nuovo percorso espressivo: egli cerca di dipingere ricercando di indagare il tema: “oggi la tecnica e i contenuti non sono più sperimentali – mi ha raccontato il pittore nel nostro primo incontro nel suo studio –, ma fortemente individualistici” (Mangiaterra 2018). In effetti le due opere *Verso le ore mattutine* (1996, olio

⁶ Non è un caso citare *Volkswagen* (1964) di Isgrò perché ci permette di riconoscere le influenze esercitate nella tecnica pittorica dell'artista marchigiano. Inoltre, si prendano anche in considerazione nell'analisi dell'opera di Mangiaterra le influenze esercitate da “Storie Gialle” e “Rosse” degli anni '70, che rimandano allo stile di Malevič.

su tela, scritta in greco antico, 150 × 150 cm) e *Il Sole volge al tramonto* (1996, olio su tela, scritta in greco antico, 150 × 150 cm) hanno toni scuri e freddi; egli vuole raffigurare il senso di precarietà che l'artista vive ogni giorno.

Gli orpelli metaforici dell'enunciato nel quadro *Vaso con versi* servono all'autore a dare equilibrio alla composizione (il vaso, lo spazio, il colore), mentre le parole a creare un effetto visivo: "La vista di un'ortaglia e di una maglia / si affaccia sotto il turchino; / turchino non è un colore / ma l'oggetto preciso del dolore; vecchio, perso, sempre vicino", per fare coincidere il significante del quadro con il significato delle parole (Volponi 1986, 339). Il pittore ha scelto questi versi non pensando ad una classificazione rigorosa delle parole, ma ha voluto utilizzare delle espressioni linguistiche che creassero enfasi al racconto: *coblas capfinidas*, consonanze e allitterazioni non hanno una vera e propria funzione linguistica, ma fungono da elementi retorici ed evocativi di un ricordo caro all'artista.

Nei dipinti ricorrono molto spesso alcune frasi tratte da opere di intellettuali urbinati e non, come Umberto Piersanti, Paolo Volponi e Francesco Scarabocchi con cui il pittore si sente legato affettivamente (*Fig. 5*). Il campo di indagine sulle opere dell'artista può essere ricondotto ad un numero elevato di situazioni artistiche: letteratura e cinema sono le più frequenti perché Mangiaterra ricerca, anche, delle forme con una forte valenza estetica.

4. PITTURA E CINEMA

Si ritrova, anche, nell'opera di Mangiaterra il riflesso del cinema italiano o europeo e della spettacolarità del genere americano. Forse perché, come sostiene Barthes, il cinema "è un'arte composta che attraversa diversi gusti, diversi linguaggi", riferendosi alla gestualità di Charlot (Barthes 1997, 37).

Il pittore dimostra di subire, ancora, il fascino di Pasolini; infatti, nella sua opera troviamo la componente sia cinematografica, sia linguistica. Certo non si può dire che il dipinto *Uccellacci uccellini* (2003, 160 × 200 cm; *Fig. 6*) non suggerisca un certo linguaggio fatto di oggetti, lettere, simboli e colori. Mangiaterra vuole ricreare l'atmosfera insolita e spensierata del film di Pier Paolo Pasolini per mezzo di tinte neutre in cui ambientare la vicenda narrata. La descrizione della società è il riflesso di un mondo che si sta trasformando a causa del consumismo. Dal che nasce un sentimento di angoscia e di inadeguatezza per l'uomo costretto a vivere tra persone avarie che ricercano il

benessere economico, dimenticandosi la natura, ossia gli uccellini, simboli della libertà e della vicinanza a Dio, amati da san Francesco.

Il film *Uccellacci e uccellini* è quasi interamente giocato sul doppio senso e sulla metafora; i simboli sono una sorta di immagine della realtà in continua trasformazione nella dimensione sia figurale, sia allegorica. Il discorso si potrebbe allargare anche ad un confronto tra il film e i versi de “Il pianto della scavatrice” dalle *Ceneri di Gramsci* sempre di Pasolini: “rinnovato dal mondo nuovo, / libero – una vampa, un fiato / che non so dire, alla realtà / che umile e sporca, confusa e immensa, / brulicava nella meridionale periferia, / dava un senso di serena pietà. / Un’anima in me, che non era solo mia, una piccola anima in quel mondo / sconfinato, / cresceva, nutrita dall’allegria / di chi amava, anche se non riamato. / E tutto si illuminava, a questo amore” (Pasolini 1957), per far emergere la componente emotiva, ma sincera della condizione dell’uomo moderno che è condivisa, anche, da Bruno Mangiaterra nella produzione pittorica. Il progresso industriale, che ha “omologato” l’uomo moderno, è rappresentato dal rumore della escavatrice nella periferia di Roma (Portoghesi 1994, 58). La tecnologia ha permesso di costruire palazzi altissimi e caseggiati dove vivono tantissime persone ammassate in appartamenti squallidi e sovraffollati. Il cielo quasi scompare tra gli agglomerati urbani: così il volo degli uccelli in un paesaggio terso non può altro che suggerire il senso di libertà. In questo dipinto il segno è leggero, i toni chiaroscurali sono più dolci e la gradazione dei colori e le forme diventano più slanciate. L’artista ha raggiunto in questa composizione un certo accordo tra i mezzi di espressione e l’ideale artistico. Epperdipiù, il quadro testimonia l’evoluzione dell’arte di Mangiaterra verso l’informale e del suo continuo superamento, osservando il cielo con il desiderio di fermare quell’istante che gli è rimasto nella memoria.

Dice a proposito Gualtiero De Santi (1995, 2), riferendosi al rapporto Mangiaterra e Pasolini: “è il più grande e fecondo antiromanzo della nostra letteratura contemporanea, *Petrolio*, il libro incompleto di Pier Paolo Pasolini pubblicato a meno di vent’anni dalla sua scomparsa, a costituire il termine di riferimento. Con quei tratti, minutamente avvicinati, che nel passaggio dalla pagina alla tela si scompongono e disciolgono in emulsioni semoventi, ondovaganti in una equorea densità dalle liquide valenze. I passaggi presi in considerazione e utilizzati sono esplicitamente l’Appunto 3 (che è l’Introduzione al tema metafisico) e l’Appunto 113 (I Godoari, IV)”. Essi divengono i correlati e gli attanti di una trasformazione dal tematismo letterario all’impatto visivo. Le parole si incatenano all’atto creativo dell’artista, senza tuttavia dimettere la propria originaria valenza.

Nell'atelier di Mangiaterra si trova, anche, una riproduzione del *Cristo morto*, ispirato a Mantegna, che è stato ripetutamente ricreato nel cinema per sublimare la morte ed il martirio degli umili. Lo studio del linguaggio filmico da parte del pittore, come fonte di ispirazione per la produzione artistica, ha dato vita ad un'opera molto scenografica. Egli ha scelto, come modello di rappresentazione, l'inquadratura del corpo morto del marinaio Vakulinciuk nel film *La corazzata Potëmkin* di Ėjzenštejn (Fig. 7). L'intento esplicito di Mangiaterra è di mettere in moto le immagini con la cinepresa, come se fossero dei quadri. Del resto il suo linguaggio rispecchia le tendenze espressive della *Fluxus art* a cui hanno aderito, anche, poeti, compositori e musicisti italiani, come Daniele Lombardi e Giuseppe Chiari. In relazione alle esperienze della *Fluxus art* si potrebbero citare alcune prove linguistiche di Elio Pagliarani (1953) che scrive utilizzando stile visionario tra immagine e parola: "il buio e il neon sono la nebbia che abbraccia / affratella, assorbe inghiotte", oppure pensare alle poesie di Luca Canali che trasforma Dafne in compagna con cui fare mille esperienze improbabili, come suonare la viola, realizzare delle sculture con tubi al neon e dipingere l'erba ecc.

Mangiaterra reputa la parola una fonte di ispirazione e di crescita spirituale continua a cui non può più rinunciare. La poesia è, anche, una grande compagna di vita per lui con cui ha sempre cercato di confrontarsi con certo fervore creativo. All'interno di una cornice meravigliosa e favolistica, egli evoca qualcosa di davvero intimo e sublunare tanto da far pensare alle fantasie di Astolfo sulla luna nel poema di Ariosto in cui la ricerca di qualcosa, che si desidera, può portare all'allontanamento della fortuna.

Nell'opera *Anastasia: al risveglio nessun desiderio va perduto occorre abitarlo uno a uno* (2010, scritta ad olio su feltro in italiano, 260 × 170 cm; da Italo Calvino), Mangiaterra non ricerca la fuga dalla realtà, bensì pensa alla creazione di un mondo poetico che rappresenti le ricerche da lui condotte, almeno nell'ultimo decennio, e interpreti le esperienze e il pensiero dell'artista. Del resto, osserva Mariano Apa (2013, 10), ci si trova di fronte a un "confronto con la storia – intesa quale 'storia individuale e generale, insieme' – e le dinamiche dell'esistenza con le inquietudini di una spiritualità che si alimenta di poesia e arte, nella sfrondata sincerità sui bordi di una radicalità che è lo sconcerto dell'abisso ed è il respiro della speranza". La stessa tecnica utilizzata in *Anastasia* era stata impiegata, alcuni anni prima, in *Ogni momento è ciò che deve essere* (2009, scritta a fuoco su feltro in italiano stampatello, 50 × 70 cm).

Mangiaterra conduce una ricerca personale sulla fede che è dentro di lui e fa emergere attraverso la pittura. Ci spiega Galeazzi, uno dei curato-

ri della mostra *Abitare la Storia nella Misericordia* alla Mole di Ancona, che “l’immagine [di Mangiaterra] discende dal nostro esilio perché ci suggerisce un’idea di misericordia intesa come custodia di ciò che è fragile e nel contempo prezioso” (Galeazzi 2016, 21). In una sezione della mostra sul Giubileo, Mangiaterra ha esposto alcune installazioni che sono il risultato dello studio dell’opera di Emilio Isgrò (per es. *Poesia Jacqueline*, 1965; la *Enciclopedia Treccani*, 1970 e *Il Cristo Cancellatore*, 1964).

Anche nell’esposizione *Gloria Mundi* – omaggio a Pier Paolo Calzolari (2018), esponente di spicco dell’Arte Povera – Mangiaterra ha reso palese, ancora una volta, la sua ricerca spirituale e religiosa tramite l’arte. Utilizzando una lettera dell’alfabeto ed un simbolo mariano, egli ha voluto realizzare una serie di sequenze di immagini in cui è sempre presente una rosa sovrapposta alla vocale “O”⁷. Il pittore marchigiano ha pensato di servirsi della rosa perché è un fiore misterioso sia per la sua forma, sia per il colore (Fig. 8). La rosa di Mangiaterra è, anche, il simbolo delle Laudi e delle Litanie perché rappresenta le virtù di Maria, ossia *Vas spirituale*, *Vas honorabile*, *Vas insigne devotionis*, *Rosa mystica* e *Regina sacratissimi rosari*.

La natura assume una intonazione diversa nella mostra *La percezione del presente* (2018): l’artista ha voluto dipingere il significato simbolico del paesaggio, concepito come manifestazione del divino. L’immediatezza dell’immagine cela una complessa allegoria cristiana: l’osservatore non vede direttamente la sorgente di luce (metafora di Dio), ma può vedere la luminosità del sole nascente che rischiarà⁸. Non va trascurato lo stile: le influenze di Caspar David Friedrich e di Graham Sutherland sono molto forti in questo lavoro (Fig. 9).

5. PAROLE GRECHE

Per contro, Mangiaterra riesce ad esplicitare ciò che potrebbe apparire implicito: gli eroi giocano, anche, a scacchi. Mentre, l’opera *Architettura* (2012, olio su tela, inserto fotografico, 135 × 143 cm) riporta in auge un discorso

⁷ Pier Paolo Calzolari è stato docente di Bruno Mangiaterra all’Accademia delle Belle Arti di Urbino. La mostra è stata curata da Carlo Franza.

⁸ Allestimento presso Palazzo Berardi Mochi-Zamperoli a Cagliari (PU). L’evento è stato organizzato dall’Associazione Culturale Bellosguardo e dall’Accademia di Belle Arti di Urbino, con il patrocinio del Comune di Cagliari.

intorno alla *Metafisica* (V, 1, 1012b-1013^o) di Aristotele, dove la definizione di “architettura” (ἀρχή e τέκτων) appare ancor’oggi viva nella nostra lingua.

Si può, inoltre, ricordare la 54^a *Esposizione internazionale d’arte della Biennale di Venezia* nel 2012, in occasione delle Celebrazioni del 150° Anniversario dell’Unità d’Italia, alla Mole di Ancona con il soggetto ispirato a Exekias (Ἐξηκίας) dal titolo *Guerrieri che giocano con le ere* (2011, olio su tela, scacchiera, 270 × 180 cm) dove il pittore inventa una narrazione all’interno di una metopa che occupa quasi tutto lo spazio del quadro con figure monumentali.

L’esperienza con il mondo antico è spesso riproposta da Mangiaterra: nel 1993 si era presentato al pubblico con il quadro *Sostanza empirica* (Οὐσία ἐμπειρική, olio su tela, 160 × 200 cm), in cui il colore blu del cielo e dall’acqua invade lo spazio e sovrasta le parole dipinte. In questo lavoro si nota il tentativo di fare emergere due sistemi di comunicazione: la scrittura antica e l’uso della tinta pura. Attraverso la cromia, il pittore marchigiano invita a intraprendere un viaggio nel profondo della nostra anima: il nostro sguardo si perde nell’immensità del cielo, mentre la parola antica si è cristallizzata. In più, crea, seguendo la stessa inclinazione sopra illustrata, *Tutta l’aria è piena di immagini erranti* (1997, πλανωμένων εἰδῶν πᾶς ὁ ἀήρ πλήρης ἐστί, olio su tela, 250 × 165 cm); *Luce che è al di sopra del tempo* (1997, ὑπὲρ τοῦ χρόνου φῶς, olio su tela, incisione calcografica, diametro 80 cm), *Sollevarsi dalla pesantezza e dalla orizzontalità del suolo* (1997, ἀπαλλαγῆναι ἀπὸ τῆς βαρύτητος καὶ τῆς τοῦ ἐδάφους ὀρθότητος, olio e resine su tela, 250 × 165 cm).

6. LE CONTAMINAZIONI NELLO STILE DI MANGIATERRA

Il linguaggio crea movimento, ossia una sequenza interminabile di altre immagini flash. Il neon è uno dei tanti materiali utilizzati nella ricerca espressiva dell’artista loreetano che ha una doppia funzione espressiva: creare uno spazio mentale, quando lo spettatore osserva l’installazione, e uno spazio visibile, ossia quello che occupa nella stanza dove è esposta.

Infatti, la mostra *La forma dell’immagine* di Montefiore dell’Aso nel 2013 è stata incentrata, quasi interamente, sul rapporto lingua e immagine. E andando a leggere i termini contenuti nei testi visivi nel quadro, il campo di analisi si restringe intorno al messaggio poetico. Il supporto dell’installazione è parte dal processo di rappresentazione della scrittura: egli ha presentato al

pubblico dei tubi fluorescenti intrecciati, che formano delle parole. Le intenzioni di Mangiaterra possono anche essere avvicinate a quella di Giulio Paolini che si era occupato di dinamiche percettive (Calvino 1975, 4). Infatti, il linguaggio verbale di Bruno Mangiaterra, sviluppato con la tecnica del neon, risente del problema dello spazio in cui collocare una installazione con la luce intermittente⁹. Il pittore marchigiano allarga il discorso narrativo ad altre esperienze artistiche che assumono, talvolta, valore autobiografico.

La mostra di Montefiore dell'Aso, inoltre, ha rappresentato un contributo alla diffusione della video installazione nelle Marche, ossia il neon è uno strumento di rappresentazione della città congestionata dalle luci. Le interpolazioni di soggetti e temi si mostrano anche nell'installazione *Transus humus* (2011, legno e neon) esposta permanentemente al Museo Internazionale Mariano d'Arte Contemporanea di Alessano, diretto da Carlo Franza. Molto significativo è il sistema con cui il neon va a formare una sorta di albero della vita, appoggiando leggermente su un bastone.

Talché, non sempre si riesce a vedere una linea di ricerca unica, se non si tiene in considerazione il dibattito all'interno della *Fluxus art* che Mangiaterra ha sentito, spesso, come proprio. C'è, infatti, un tentativo di eliminare la linea di divisione tra esistenza e creazione artistica. La *Fluxus art* ha cercato di riportare il discorso espressivo verso la causalità e la quotidianità delle cose: le esperienze di Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Christo, Daniel Spoerri, Nam June Paik, Joseph Beyus, Yoko Ono e Wolf Vostell hanno orientato la progettazione dell'opera di Bruno Mangiaterra verso lo studio privilegiato degli oggetti, talvolta, sacri in reazione all'Espressionismo astratto tramite l'arte concettuale¹⁰.

Ma non è tutto qui ... nel senso che Mangiaterra attinge anche dal teatro perché, usando le parole di Carmelo Bene (1978, 24), "a volte, sospendeva la

⁹ L'artista loretano affronta il problema espositivo tenendo in considerazioni anche il pensiero sulla percezione di Giulio Paolini che aveva teorizzato un'idea precisa della continuità dello spazio. Inoltre, si segnala l'opera *Qui* (1967) che sviluppa il tema dell'arte povera perché si ritrova una certa corrispondenza di pensiero con alcune opere di Bruno Mangiaterra.

¹⁰ Si possono citare le esperienze molto intense del gruppo *Fluxus art* tra gli anni '80 e '90. Gli artisti appartenenti a questo gruppo cercarono di esprimere le loro idee, utilizzando collage, soluzioni pittorico-gestuali elaborate con segni, scritte e timbrature su pentagrammi, spartiti e fotografie. Per alcuni versi il lavoro di Bruno Mangiaterra si avvicina molto a quello di Giuseppe Chiari il quale cercò possibili contaminazioni tra visualità e sonorità. L'artista ha molte volte ricordato che il suo non è astratto e non sperimenta tecniche che lo possano condurre a forme espressive simili.

prova come un attore – ancora in testa la corona di spine – e ripensava a tutti i cretini del mondo. Avrebbero tutti volentieri barattato la propria idiozia con i laghi del suo fallimento”. E da questa discorso nasce l’opera *Nostra signora dei Turchi, Carmelo Bene sono apparso alla madonna* (2003, olio su tela, 160 × 20 cm)¹¹. Attraverso la nominalizzazione della frase *I millenni delle razze rosse gialle nere* (2013, pelle di mucca bianco-nero, scritta al neon, 299 × 220 cm) riusciamo a cogliere subito il significato di questa opera: la diversità non è stata così importante per l’uomo che ha dovuto sopravvivere, alimentandosi di carne. Gli animali sono stati una fonte di sostentamento importante per l’uomo primitivo che si è dovuto adattare ai cambiamenti climatici oppure emigrare. L’artista ha utilizzato dei materiali naturali per raccontare la storia dell’evoluzione dell’uomo che da sempre si è nutrito di carne animale. Alcune installazioni esposte, anche alla Sala Podesti della Mole vanvitelliana durante l’evento *AnconaCrea* (2016), hanno fatto pensare alle opere di Pino Pascali che aveva tentato di superare il rapporto frontale con l’oggetto d’arte. Inoltre, le opere hanno richiamato le fascinazioni dell’artista pugliese per un certo primitivismo e per lo spirito selvaggio.

La riflessione sui fatti del passato, in una prospettiva rigorosa, è il punto di arrivo di molte ricerche maturate tra gli anni ’60 e ’70. Nei grandi quadri in cui si è ispirato alle prime opere di Kounellis, Mangiaterra ha utilizzato il cuoio, il neon e il legno. Egli mette in scena la morte di una mucca su cui l’uomo appoggia i propri piedi. Certe scene, come quelle citate, che sono forti visivamente, danno spazio a una poeticità primordiale, sintomo della condizione razionale quasi perduta.

Il progetto poetico consiste appunto nel costruire un oggetto intellettuale con quasi nulla, o nel fabbricare sotto gli occhi del lettore, man a mano che emerge, l’opera d’arte. In maniera che si possa dire: almeno all’inizio la parola per l’immagine è una cosa futile – quasi inesistente – senza importanza, mentre alla fine si vede un oggetto nuovo e poetico come nell’installazione *L’idea è la dimora della nostra sorte* (2012, ferro, lettere in oro, acqua 200 × 40 × 20 cm). Egli mescola elementi della tradizione colta e della cultura di massa tanto da far pensare, a volte, al romanzo *Il pianeta irritabile* di Volponi dove sono descritti i contrasti della società odierna come l’accumulo caotico, la visionarietà lirica e i luoghi subletterari. Infatti, come scrive Gabriele Peretta (2005, 21), egli “si è essenzialmente formato ad Urbino tra le visioni

¹¹ Il testo teatrale da cui è stata tratta una breve descrizione è *Nostra Signora dei Turchi*.

dei ‘carriaggi stellati’ di cui parla Paolo Volponi, tra il rifiuto delle fontane e delle acqueforti di Luigi Bartolini, fra le troppo malinconiche *Amalasanthe* che appaiono come fantasmi tra i ‘turchini’ di Monte Vidon Corrado e le follie sensitive di Federico Barocci, ultimo pittore della sperimentazione”. Da un punto di vista storico le influenze esercitate dalla cultura urbinata sull’opera del loretano sono fondamentali per capire la sua poetica. Basti pensare ai sorprendenti effetti di luce sugli oggetti e sulle modanature delle porte che possiamo ritrovare in qualche dipinto nel suo atelier in cui s’intravede la straordinaria lezione di Piero della Francesca come nella *Madonna di Senigallia*. Il che richiama inevitabilmente lo stretto rapporto con le architetture rinascimentali e della città ducale e con essa le esperienze scientifiche ed artistiche degli scritti *De prospectiva pingendi* e il *Libellus de quinque corporibus regularibus* dello stesso Piero, pubblicato in appendice al *De divina proportione* del frate francescano Luca Pacioli, matematico, precettore di Guidobaldo e amico di Piero e di Leonardo.

Preso da squadre e calcoli geometrici, Mangiaterra riesce a concepire un’opera di un certo interesse artistico. Il che dimostra sapienza compositiva, equilibrio, ordine formale, conoscenza della figura umana nei suoi vari, armoniosi e naturali atteggiamenti espressivi.

La funzione comunicativa del segno cede il passo ad una lavorazione ritmica che crea una trama quasi dematerializzata dalle pennellate. Proiettando delle scritture rosse, ottenute con la luce artificiale, egli riesce a realizzare degli effetti sorprendenti con l’installazione *La mente pura riflette il sentimento senza avvertire* (2013, tubo al neon con scritte rosse); la forza del colore e gli effetti sulla parete di fondo della sala espositiva a San Benedetto del Tronto non offrono al pubblico un godimento estetico, ma cercano piuttosto la formalizzazione del pensiero, attraverso il lavoro artistico. Il rosso del neon, inoltre, fa pensare al rosso puro di Manet che si alterna all’intermittenza del bianco della lampada che si spegne e si accende sullo sfondo neutro dove è stata installata l’opera d’arte.

7. SPIRITUALITÀ E NATURA

Il ricordo è un altro tema interessante della produzione artistica del pittore. Ciò emerge con chiarezza nel quadro *L’ideologia del traditore* (2012, olio su tela, tavolo in ferro e pane, 170 × 230 cm – 20 × 80 × 230 cm) in cui ha voluto

utilizzare elementi naturali come il pane secco appoggiato sopra una mensola di ferro e i commensali dipinti seduti insieme a Gesù nell'Ultima Cena. Le sue immagini, almeno quelle religiose, sono pervase dalla ricerca di Dio perché la tensione espressiva, che si ritrova nei suoi quadri, è un mezzo di elevazione morale, esperienza intima e religiosa.

Egli, inoltre, riesce a dimostrare l'importanza dello strumento artistico come mezzo di sensibilizzazione del problema ecologico nell'installazione *IO SONO NATURA* (2012, scritta con l'erba artificiale, 300 × 60 cm; Fig. 10), realizzata con l'artista Massimo Cartaginense, esposta nella rassegna *Land Art* a Passo del Furlo (PU). Infatti, non stupisce un accostamento tra *Nature as Mirror* e la pittura verbo-visiva. Dicono a proposito Maja e Reuben Fowkes (2010): "in the conventional landscape that reduces nature to two dimensions, stresses formal qualities and frames and flattens the natural world into scenery, our normal experience of nature is ignored. Nature possesses contextual dimensions, offers a multi-sensory experience, and appears as a seamless unity. On the one hand we have an everyday emotional relationship with it, on the other, nature is something alien, mystical and unknowable". L'installazione è stata riesposta nel 2014 per l'evento internazionale *CostEvent. Bridging the Gap between Science and Art* che si è svolto a Sirolo e al *Festival Inteatro* – sezione "PAC3 Paesaggio Ambiente Creatività" di Polverigi (An).

La stessa installazione, presentata all'Università Politecnica delle Marche, polo di Montedago, al *Your Future Festival* 2015, è stata uno dei simboli del pensiero ecologico durante la manifestazione, perché ha rappresentato la politica del riciclo dei rifiuti di plastica (con cui del resto è stata realizzata l'opera), sostenuta da molte amministrazioni pubbliche. Il problema è difficile e importante e si deve affrontare a livello specificamente culturale perché l'ambiente e il territorio sono in continua evoluzione. In ogni caso, l'uomo deve ritrovare un dialogo con la natura che oggi parrebbe interrotto dalle tecnologie. L'installazione ha lasciato emergere con chiarezza l'idea di un mondo diverso che potrà essere ricostruito grazie al pensiero ambientalista: il fatto che essa non sia una nuova scienza, ma una critica culturale rivolta al presente è la forza di quest'opera. L'installazione può riportare l'attenzione sul tema dell'integrazione tra cittadino e spazio urbano in prospettiva ecologista, grazie anche all'*Arte Pubblica* quale strumenti per veicolare il messaggio.

Le opere di Bruno Mangiaterra hanno una grande energia perché riescono a rappresentare la sensibilità di molte persone che intendono salvaguardare la natura anche nei centri storici. Basti pensare a parchi, viali, aree

verdi che devono essere assolutamente curati e conservati affinché i cittadini possano utilizzarli. Mangiaterra vuole, attraverso l'opera d'arte, anche rimarcare l'importanza di questo discorso sull'ambiente che si intreccia inevitabilmente con la realtà in cui l'uomo vive.

Come in tutte le espressioni artistiche, anche nella creazione di Mangiaterra si ritrova una ricerca che va molto al di là delle sue intenzioni ispiratrici, qualcuna delle quali si è cercato di cogliere in quest'articolo. Lo ringraziamo dunque per le sollecitazioni che le sue opere ci propongono e per il raggiungimento di una vera e sublime umanità. Desidero, anche in nome dell'amicizia con Bruno Mangiaterra, affidare la conclusione alle sue stesse parole: "non ho inventato nulla, ma assorbito e ritrasmesso la lezione del '900, non solo figurativamente, ma attraverso la Poesia, la Filosofia e la Storia dell'Arte e attraverso le parole che diventano immagini e spunti di riflessione sulle domande che l'uomo si fa da sempre"¹².

BIBLIOGRAFIA

- Acquabona, P. 1992. "Per Essere Altrove". In *La luce è per essere altrove*. Ancona: Marcelli.
- Apa, M. 2007. "Mangiaterra: Il linguaggio delle immagini". In *Apa 2007* (a cura di), 10-15.
- Apa, M. 2013. "Corrispondenze. Bruno Mangiaterra: da Paolo Volponi ad Adolfo De Karolis". In *Bruno Mangiaterra*. A cura di M. Apa, 10-17. Loreto: Tecno-stampa.
- Apa, M. 2016. "Bruno Mangiaterra (schede per alcune opere). Realtà dello spazio e liberazione del tempo". In *Apa 2016* (a cura di), 25-43.
- Apa, M. (a cura di). 1987. *Bruno Mangiaterra*. Premio Maratti, Camerano. Urbino: Quattroventi.
- Apa, M. (a cura di). 2007. *Bruno Mangiaterra*. Loreto: Tecno-stampa.
- Apa, M. (a cura di). 2016. *Bruno Mangiaterra. Abitare la Storia nella Misericordia. L'immagine discende dal nostro Esilio*. Opere dal 1992-2016. Loreto: Tecno-stampa.

¹² Dichiarazione rilasciata al giornale on line dell'Amministrazione del Comune di Ancona in occasione della mostra allestita alla Mole di Ancona dal titolo *Abitare la Storia nella Misericordia* nel 2016 (<http://www.comune.ancona.gov.it/ankonline/ankonmagazine/2016/09/01/al-via-alla-mole-la-mostra-di-mangiaterra-abitare-la-storia-nella-misericordia/>).

- Barthes, R. 1994. *Il senso della moda*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. 1997. *Sul cinema*. A cura di S. Troffetti. Genova: Il nuovo Melangolo.
- Baudrillard, J. 1994. *Il sogno della merce*. Milano: Editori di Comunicazione Lupetti.
- Bene, C. 1978. *Nostra Signora dei Turchi*. Milano: Bompiani.
- Calvino, I. 1975. "La squadratura". In G. Paolini, *Idem*, vii-xiv. Torino: Einaudi.
- De Santi, G. 1995. *Oro nero*. Roma: AOC F58.
- De Signoribus, E. 2000, "Piazza ... o che alla sua pelle sta come un senza casa". In *Principio del giorno*, 71. Milano: Garzanti.
- Fowkes, M. and R. Fowkes. 2010. "Unframed Landscapes: Nature in Contemporary Art". <https://web.archive.org/web/20170709025950/http://greenmuseum.org/> (05/06/2018).
- Galeazzi, R. 2016. "La Misericordia e l'arte: opere di Bruno Mangiaterra". In *Apa* 2016 (a cura di), 17-22.
- Ginesi, A. 2001. "La parola si fa luce". In *Apa* 2016 (a cura di), 192-93.
- Giunta, C. 2016. *Cuori Intelligenti. Mille anni di letteratura. Dal Barocco al Romanticismo*, vol. 2. Milano: Garzanti.
- Leopardi, G. 1996. *Zibaldone. Biblioteca dei classici italiani a cura di G. Bonghi da Lucera*. http://www.classicitaliani.it/leopardi/Zibaldone/Leopardi_Zibaldone (05/07/2018).
- Mangiaterra, B. 2018. *Intervista di Andrea Carnevali a Bruno Mangiaterra*. Inedito.
- Pagliarani, E. 1953. "I gogliardi serali in questa nebbia nebbia". In *Twentieth-century Italian Poetry: An Anthology*. Ed. by J. Picchione and L. R. Smith, 1993. Toronto: University of Toronto Press.
- Pasolini, P. P. 1957. "Il pianto della scavatrice". In *Ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti.
- Peretta, G. 2005. "De In-stallature o delle architetture dense". In *Architetture dense*, 71. Caserta: Installart.
- Piersanti, U. 1994. "Il gladiolo del grano". In *I luoghi persi*, 59. Torino: Einaudi.
- Portoghesi, P. 1994. *Dopo l'architettura moderna*. Roma - Bari: Laterza.
- Trakl, G. 1913. "Verfall". In *An Introduction to German Poetry*. Ed. by R. Gray, 1965. Cambridge: Cambridge University Press.
- Volponi, P. 1986. "L'oggetto". In *Con testo a fronte*, 147. Torino: Einaudi.

ABSTRACT

The *oeuvre* of Bruno Mangiaterra focuses almost entirely on the problem of the signification of abstract objects. By privileging words, the artist manages to attribute new values to the work of art. Research on the visual texts of the artist brings out a certain interest on the part of the painter for linguistic culture, although he never worked out a real methodical approach to the art of writing. Since his production of paintings and installation art has been enhanced over time by verbal statements, his works have become visual texts.



Figura 1. – Il linguaggio della verità è naturale, 1997.



Figura 2. – Vaso con versi di Paolo Volponi, 2001.



*Figura 3. – Etica, installazione della mostra
al Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 1989.*



Figura 4. – Oca bianca, con versi di Umberto Piersanti, 2001.



Figura 5. – Bruno Mangiaterra e Umberto Piersanti (a sinistra),
Mario Baudino, Carlo Cecchi.

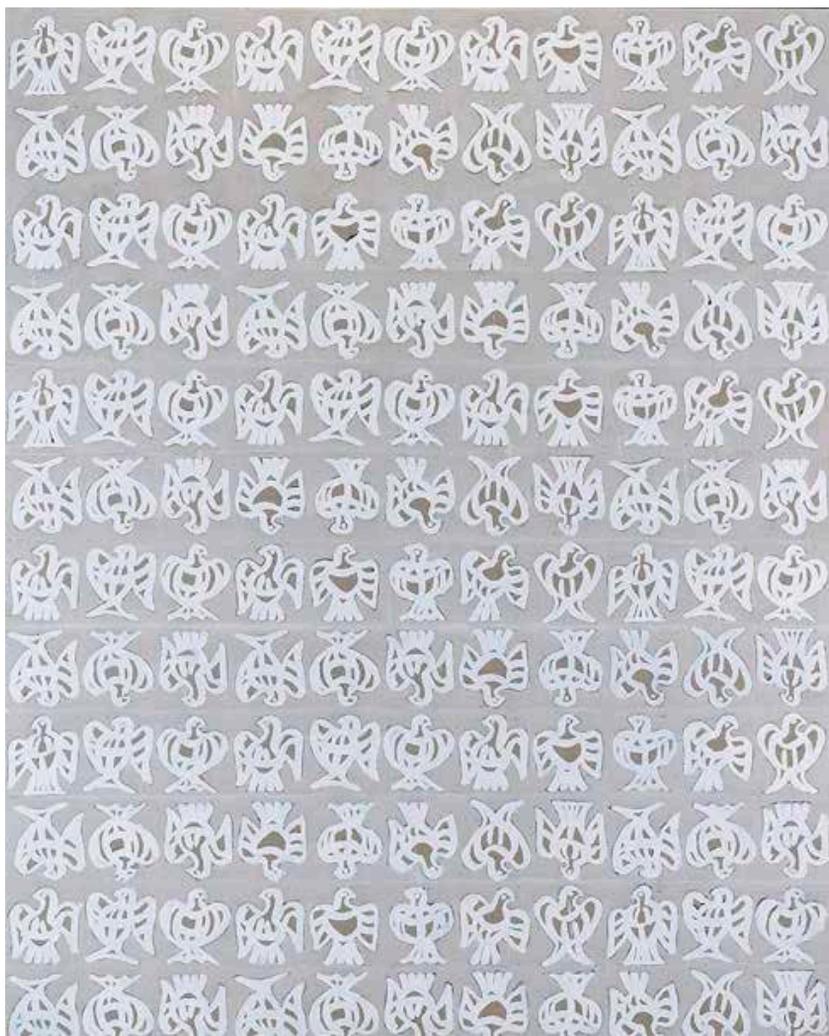


Figura 6. – Ucellacci ucellini, 2003.



Figura 7. – Visione, dittico (particolare), 2006.



Figura 8. – Omaggio a Pier Paolo Calzolari, Zero Rose (particolare), 2018.



Figura 9. – Bosco-Polis, 2018.



Figura 10. – Installazione IO SONO NATURA, Cartagine - Mangiaterra, 2012.