

B r u n o
Mangiaterra

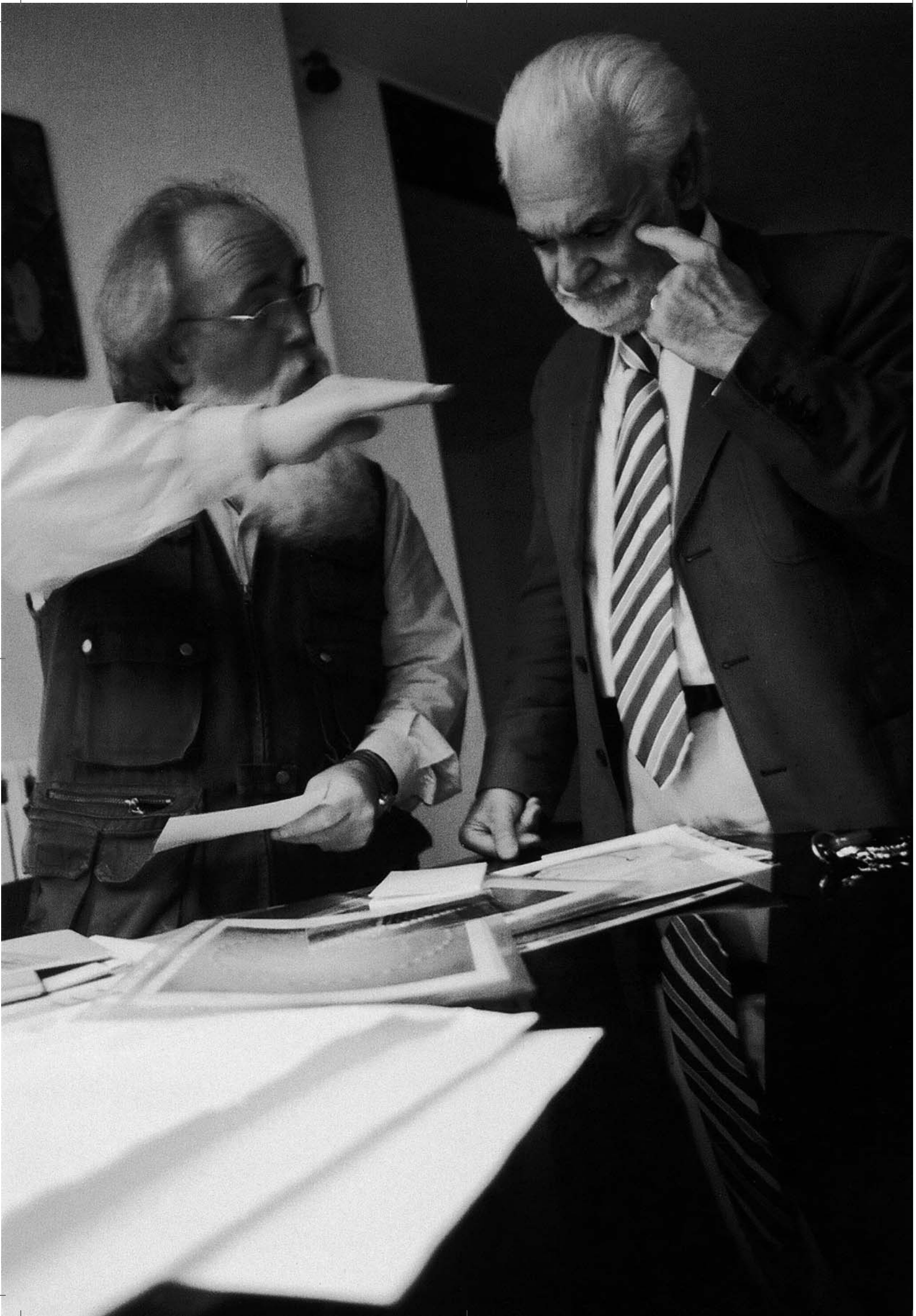
a cura di
Mariano Apa

presentazione
Giancarlo Galeazzi

Comune di Loreto, 2007

Con la manifestazione "Geografia dell'arte nelle Marche" attraverso il percorso illustrato dagli artisti Rossano Guerra, Bruno Mangiaterra, Giuliano Giuliani, il Comune di Loreto continua nella disamina artistico culturale che da decenni ha generato un particolare spazio di confronto e di verifica nella qualità degli argomenti affrontati.
In particolare la rassegna che negli anni Novanta portò a Loreto numeri artisti e poeti a dialogare sui temi riassunti nel titolo "Luoghi dell'anima", permette di continuare ancor oggi a proporre qui a Loreto, città per antonomasia del Santuario della Madonna di Loreto, la dimensione della spiritualità quale verifica del proprio tragitto culturale.
Con la rassegna "Geografia dell'arte nelle Marche" il Comune di Loreto vuole ribadire l'interesse alla individualità che si esplicita nella presentazione monografica del lavoro dell'artista: come accadde proprio con le rassegne dedicate a Claudio Cintoli e a Ubaldo Bartolini.
Oggi sono le personalità di Guerra, Mangiaterra e Giuliani che vengono affrontate nelle tre personali che caratterizzano il percorso dell'arte nelle Marche tra gli anni Settanta e Ottanta. La qualificazione culturale del loro percorso, così bene illustrato nelle presenti monografie edite dalla Tecnostampa, introduce il loro coinvolgimento in questa particolare esperienza in occasione della visita del Santo Padre al Santuario di Loreto per l'incontro con i giovani di tutta Italia e dell'Europa.
Grazie alla partecipazione della Regione Marche, della Provincia di Ancona, della Fondazione Cassa di Risparmio di Loreto, e degli Istituti Riuniti OO. LL. Pia Casa Hermes; si è riusciti a concretizzare questa importante manifestazione culturale e religiosa.
Grazie anche alla collaborazione degli artisti si è potuto realizzare il dono al Papa del Libro d'Arte - messo in opera con antica capacità di tradizione, dalla Stamperia d'Arte Fortini e Bravi di Urbino, intitolato "Luogo dell'Anima" in collaborazione con la Delegazione Pontificia e la Congregazione della Santa Casa: siamo sinceramente grati per la partecipazione di S.E. Mons. Gianni Danzi, Arcivescovo Delegato Pontificio di Loreto, di p. Giuseppe Santarelli della Congregazione della Santa Casa.
Un particolare ringraziamento a quanti hanno reso possibile questa manifestazione artistica, ad iniziare dal curatore Mariano Apa e da Massimo Di Matteo, curatore dell'allestimento delle mostre; dai professori Armando Ginesi e Giancarlo Galeazzi, da padre Stefano Troiani e da Giorgio Cutini. Ed infine, un particolare ringraziamento a tutti coloro che, a vario titolo, hanno contribuito alla riuscita di questa importante e bella manifestazione artistica.

Moreno Pieroni
Sindaco del Comune di Loreto



Bruno Mangiaterra.
Forme e Colori nel Pensiero

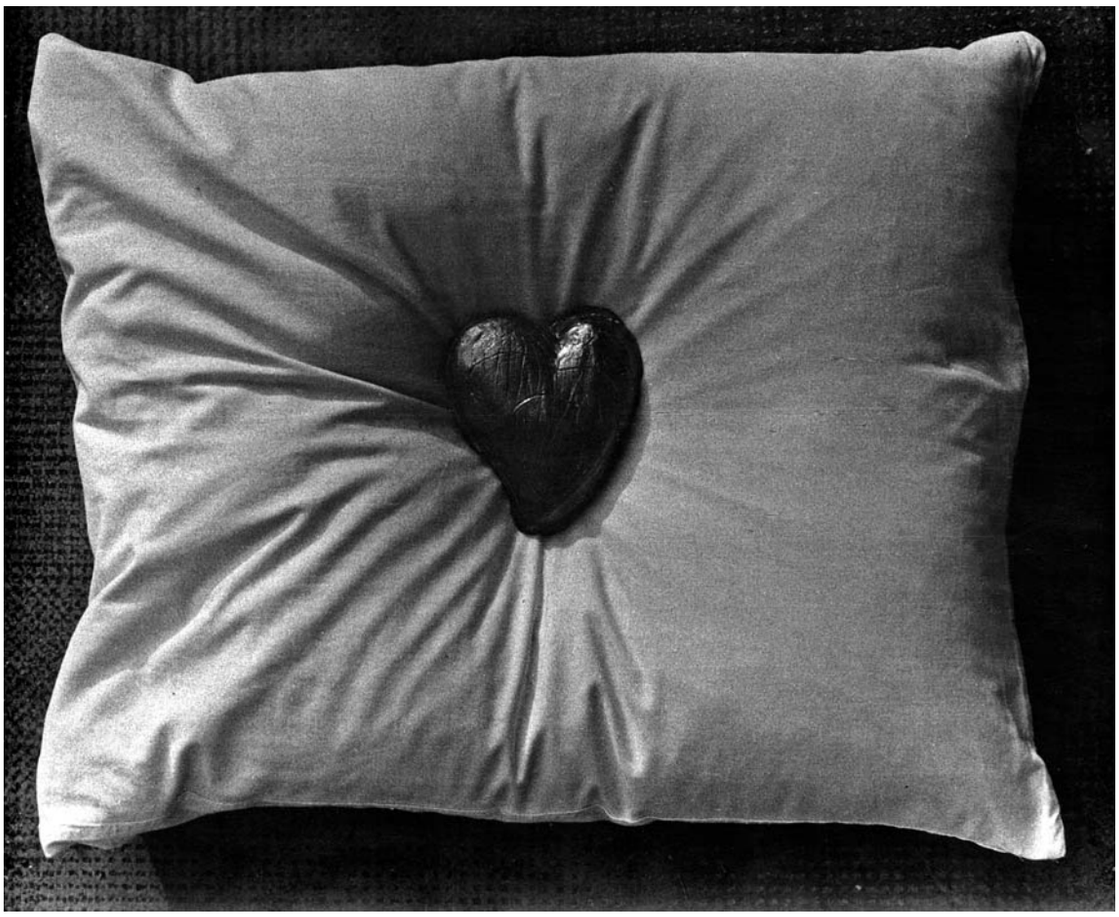
Giancarlo Galeazzi

La categoria del "pensiero poetante", che si è rivelata efficace strumento ermeneutico in campo letterario, può risultare feconda anche in ambito artistico: ci sembra che l'opera di Bruno Mangiaterra ne offra una significativa testimonianza. Infatti, l'artista lauretano nella sua più che trentennale attività presenta un variegato ventaglio di *dipinti e installazioni*, con cui ha cercato di cogliere "forme e colori del pensiero". È da avvertire che questa attitudine di Mangiaterra non s'identifica con una propensione concettuale, perché è il *metaforico* che egli insegue e persegue onde dare traduzione ai suoi pensieri. Per questo ci pare legittimo affermare che la sua ricerca pittorica contribuisce a chiarire il senso stesso del *logos,* dilatandone la portata conoscitiva e relazionandolo ad altre espressioni veritative. In tal modo la razionalità viene riscattata dalla sua riduzione strumentale o strategica, e recuperata alla sua complessità di voce dai *molteplici timbri*. Allora l'arte non è "libertà *dalla* ragione", bensì "libertà *della* ragione"; l'arte, cioè, non è in alternativa alla ragione, ma ne una delle espressioni investigative, con una peculiarità: rendere nuove le cose, e di conseguenza disporre all'interrogazione. Ebbene, di una reiterata meraviglia si nutre l'arte di Mangiaterra, il quale, nel suo approccio alla realtà non vuole imitarla, bensì ri-significarla, non vuole riprodurla, bensì produrla: dunque, non l'universo come opera d'arte, ma l'opera d'arte come pluriverso. Prima di essere un'esperienza linguistica, la pittura di Mangiaterra è un'esperienza *esistenziale*, nel senso che l'uso di *segni e colori* -con prevalenza ora degli uni, ora degli altri- consente all'artista di avvicinare la realtà come occasione (direi) di "visionarietà ontologica inedita". Non, quindi, un'arte per l'arte, né un'arte per il popolo, bensì *un'arte per l'uomo*, in quanto lo aiuta a cogliersi nella sua complessità: senza sconti ideologici e prassiologici, ma in tutta la pregnanza dell'esperienza. L'*esperire* diventa il senso più forte della sua ricerca pittorica, almeno se lo intendiamo come un "*ex-per-ire*", attraverso cui, cioè, l'uomo "muove da" e "si dirige verso", compiendo il suo viaggio esistenziale all'insegna di una "*curiositas*" di tipo fenomenologico, che pure avverte l'esigenza di passare (come ebbe a dire Giovanni Paolo II) "dal fenomeno al fondamento", ovvero (per dirla con Benedetto XVI) di non chiudersi nella "razionalità ristretta" ai problemi, ma di aprirsi alla "razionalità allargata" al mistero: quest'ultimo identificato con il carattere inesauribile delle cose.

Le opere di Mangiaterra, nei diversi periodi del suo itinerario artistico, ci sembrano accomunate da questa *istanza ideativa, progettuale*, rispondendo alla quale egli si fa abitatore inquieto e inquietante del nostro tempo. È così che la pittura rinnova il suo significato: questo, prima ancora di essere estetico, è antropologico, anzi è estetico in quanto antropologico. Perciò le *parole* entrano a costituire le pitture di Mangiaterra: non si tratta semplicemente di un titolo enunciato (che, in quanto tale, un'opera può avere o non avere), bensì "materializzato", e quindi parte integrante dell'opera stessa, interdipendente rispetto alle altre materie usate dall'artista. Ed è parola antica che trova magari espressione nella tecnicità; parola manoscritta il cui significato va al di là del messaggio, parola pregnante sul piano esplicativo e, insieme, inventivo, valoriale non meno che motivazionale. In tal modo *immagine e parola* fanno tutt'uno, quasi a ricomporre una scissione, e restituire al pensiero la sua complessa polivalenza. In ogni caso, la parola rivela la sua natura propriamente "dialogica", prima ancora che "logica". Il pensiero, che sta a cuore a Mangiaterra, non è tanto il "pensiero raziocinante", quanto il "pensiero poetante", che non smette di *interrogare la realtà* e *di interrogarsi sulla realtà*, senza la pretesa di "com-prendere" le cose, di "de-finirle".

Per Mangiaterra la pittura rappresenta un luogo privilegiato per non banalizzare il reale, per non appiattirlo sulla "unidimensionalità funzionale", e per tornare a stupirsi della ricchezza semantica delle cose: questo l'imperativo

che ci sembra alla base di tutto il lavoro (sì, il lavoro, perché pure l'arte è lavoro: anche lavoro) che egli realizza senza alcuna concessione all'estetismo, ma con fedeltà costante prima di tutto e soprattutto alla sua vocazione di artista; in quanto tale, egli vuole cogliere la realtà attraverso una "simbolica", che rinnova creativamente. Il dato paradossale della sua opera è che l'approccio "metaforico" gli serve non per andare al di là, ma per rimanere nell'*hic et nunc* dell'*esserci,* il quale non s'identifica con il "*cogito*" cartesiano, perché è sempre un tomistico "*cogito aliquid*": ciò vuol dire che non si esaurisce in se stesso, ma si rapporta necessariamente alle cose, di cui rinnova il senso in modo originale.
Si potrebbe dire che l'arte non si configura (heideggerianamente) come "casa dell'essere", ma come "casa del divenire", e per Mangiaterra l'imperativo -etico oltre che estetico- è quello di "abitare" la molteplicità e la mutevolezza. Allora, per riallacciarci all'esordio di questa riflessione, direi che l'opera di Mangiaterra è riprova dell'artisticità di un "pensiero visivo" (l'espressione è di Argan) o, vorrei dire, di una "visualità riflessiva". Questa evidenzia quanto sia feconda l'ibridazione arte-pensiero, che porta a superare gli steccati e fuoriuscire dai ghetti di carattere epistemologico, recuperando un approccio in cui occorre (adattando al nostro caso un'espressione cara a Maritain) "distinguere per unire". In tale ottica, l'arte di Mangiaterra è un contributo in direzione di un "recupero antropologico", che dell'uomo evidenzia primariamente *l'unità,* entro la quale hanno senso *le distinzioni*. Non dunque, a partire da queste per arrivare a quella: procedimento inadeguato, che porta a concezioni monistiche e dualistiche, o, nella migliore delle ipotesi, a sommatorie più o meno compositive. Invece, dall'unità occorre muovere e nell'unità rimanere, perché le distinzioni, che pur si possono e si devono operare, abbiano un carattere non riduttivo, bensì specificativo. Ecco: nell'opera di Mangiaterra ci pare di rintracciare questo tentativo di tenere insieme *ragione ed emozione, ragionamento e sentimento, razionalità e simbolicità:* una strada feconda per l'arte, e non solo per l'arte.



Cuscino con cuore di piombo 1972, cm 70x50

Mangiaterra. Il Linguaggio dell'Immagine

Mariano Apa

La manipolazione linguistica dei materiali vira dal freddo ordito tautologico al caldo dell'emozione per una visione della pittura dilatata nella pratica della poesia. Pensare l'immagine diventa il rendere edotti della progettualità di quel "fare", del costruire nel significato della presenza la visualizzazione della pittura praticata. Pittura, dunque, in quanto argomento linguistico dell'espressione. Quale raffinata realtà del pensare che si rappresenta sulla superficie, nella profondità della superficie. Si deve a Mangiaterra una delle più coerenti avventure che della nuova stagione artistica delle Marche ribalta il localismo nel respiro nazionale ed europeo dell'assunto poetico proprio nella cultura delle Neoavanguardie.
Di una crisi, ovvero, che ebbe ad affermare la creatività del rigore concettuale come possibilità di una progettualità capace di ridefinire, rispetto le sfide della contemporaneità, la idealità di un rinnovato umanesimo - "crisi" giuocata sul crinale delle Neoavanguardie acquisite e rilette nella originalità addirittura antropologica di una terra ricca di fermenti storicamente connaturati con la cultura delle secessionistiche riprese artistico letterarie, tra Lotto e De Magistris, tra Licini e De Dominicis -. In tale impostazione, di referenze culturali, all'artista di Loreto vengono come a confermarsi le indicazioni scaturite dal dittico esposto nel fatidico 1974: si dice di "Ghenos, Eros, Thanatos", alla De Foscherari di Bologna, per il concepimento e cura di Boatto, e si dice di "Arte Marche 74" a Jesi, per la ideazione e cura di Antognini. Quel dittico informa una specificità tutta delle Marche. Di essere, la Regione Marche, per eccellenza terra dell'internazionalità, nel momento che sprofondando in se stessa fa riemergere la giustificazione del procedimento artistico. In tal senso, l'attraversamento può essere salubre e ricco di esperienza, così entrando con Mangiaterra al Palazzo Leopardi o a casa Licini e, dunque, al palazzo Biagetti-Cintoli.
Mangiaterra ci fa sprofondare nella superficie e propone il paradosso della immagine di una pittura come risultante aggettata, che fuoriesce dalla medesima superficie. Dimostra, l'artista, come la possibilità del nostro coinvolgimento quale attiva partecipazione alla realtà della sua medesima pittura, sia una condizione addirittura preliminare alla definizione della pratica della medesima pittura. Così dimostrandosi attivamente disponibile al nostro coinvolgimento, la pittura di Mangiaterra esprime anche la sua valenza squisitamente ideologica. Ed in quanto realtà ideologicamente affermata, fin dalla parte del vissuto socioculturale nel cui contesto l'opera di pittura viene ad essere collocata - ed anzi, da cui trae anche origine -, proclamando l'opera il valore linguistico dei materiali in quanto affermazione ideologica della costruzione dell'immagine. Nell'opera "Scritto", che Mangiaterra redige per "Figure della Coscienza" nel 1997, e rielabora e proietta nel 2000 ad Urbino, in Castellare, si legge: "Verso le figure della coscienza. 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 sogno, le percezioni, le rimozioni, lo scambio di emozioni tra gli emisferi. Il linguaggio è la casa 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 fondere e identificare l'esperienza (la sensazione) e il pensiero (la pittura)". Nel leopardiano intervento "Etica", a Recanati nel 1995, l'artista lauretano scriveva: "Parola…, c'era una rosa figurante nell'esistere, senza tempo e spazio. L'esperienza è l'inizio della conoscenza e matura per natura la sostanza ideale e genuina, che si realizza attraverso l'ordine dell'intelletto. Dietro al rumore il sole tramonterà per levarsi in altro luogo, oltre la coscienza del proprio essere, oltre i legami corporei e con un cambio di atmosfera purificata da fermi esercizi di liberazione spirituale.

Tutto ciò che si muove è mosso da qualcosa; giochi di chiaroscuri, alternanza di vuoti e volumi, ricerca prospettica, crescita, apprendimento; per acquisire gli elementi, non il luogo, ma l'ubi. Un vero richiamo alla condotta umana è guida allo specifico e alle conoscenze del linguaggio: della scrittura, del calcolo, delle arti e delle scienze. È impossibile dire il falso. Perché il falso è ciò che non è. Dire il falso significa dire nulla, cioè non dire… Prova".

A Loreto, dove "Il programma della manifestazione artistica prevede una serie di interventi e di azioni di carattere estetico sull'ambiente della città", Toni Toniato, nel 1973, spiegava: "La manifestazione ha lo scopo di presentare fenomeni artistici sul piano di una poetica del comportamento" e, dunque, "si avvale di gesti e di prodotti di un gruppo di artisti della nuova generazione come: Campanari, Cecchi, Fanelli, Lombardini, Mangiaterra, Mariani, Volpi, operanti tutti sul versante più avanzato delle correnti artistiche contemporanee". Di Bruno Mangiaterra, Toniato scrive: "L'intervento è portato direttamente nella morfologia di un aspetto territoriale diverso dalle sue origini, e precisamente l'artista esegue nella piazza una forma quadrata di circa metri 7 per 7, di terra riportata, su cui sono situate o meglio "deposte" alcune lettere dell'alfabeto aventi una sorta di tumulazioni dell'alfabeto, nel senso di dare alla morte della comunicazione, sopravvivendo le sue ingannevoli parvenze di suggestione e di persuasione occulta, un significato altro, tramite la base stessa della comunicazione, cioè l'alfabeto". E nel medesimo anno, alla Sala Morganti di Fano, presentando i giovani *urbinati*, tra cui Mangiaterra, Toniato scriveva di loro: "riconoscersi sulla misura di una coscienza poetica, libera da ogni convenzionalità linguistica o da ogni artificialità materiale (…) Interventi che si producono come possibilità di azioni estetiche o meglio si realizzano come ipotesi del significante che al di là dei sistemi comunicativi, già codificati, non rendono alla rappresentazione di oscure simbolizzazioni o di contenuti reconditi, bensì costituiscono il fenomeno stesso di una ipotesi di identità tra vita e rappresentazione". Anni dopo, a Chiaravalle nel 1987, Toni Toniato presentando gli interventi di Cecchi, D'Addario, Ligi, Mangiaterra, - "Il progetto come formazione di senso dell'opera costituisce per ognuno di questi artisti la causa di convergenza di energie insieme fisiche ed immaginative, il processo originario dove non si rispecchia soltanto l'intenzionalità, di per sé razionale, ma dove si incontrano e si dialettizzano tutte le componenti che strutturano l'esperienza del linguaggio, per significare la funzione stessa della forma nel suo farsi realtà ulteriore"-, di Bruno Mangiaterra annotava come era giunto l'artista: "a figurare universi di materia-colore in parabole di gestazione sconfinata che inaugura misteriosi abissi notturni, itinerari di una luce segreta, alborea, interiorizzata all'ascolto di originarie evenienze della sua essenza cosmica".

L'incastro tra concettualità e pratica artistica fissa la generazione in cui Mangiaterra identifica e proclama la propria determinata coerenza. Per una cultura dell'immagine che nel rigore del pensiero afferma il corposo coinvolgimento della propria, dell'opera, espressività. Da cui la declinazione specifica di una pittura condotta, per sua originaria disponibilità, a costituirsi luogo dell'intervento spazio temporale a coinvolgere nella immagine le attese dell'individuale coinvolgimento. Nell'arte praticata da Mangiaterra lo spazio è la risultante dei tempi di percorrimento dei luoghi entro cui ha corpo, in cui esiste, l'opera. E l'opera è la risultante dei tempi dello spazio. Tempo e spazio in quanto luoghi dell'opera.
I lavori di Mangiaterra impongono una capace visione della eticità della forma, che nella sua valenza idealistica viene eliminata in favore della concettualizzazione dell'immagine. In questo senso i piccioni sulla piazza del lauretano Santuario sono decisamente simili alle cromie della timbrica pittura che declina la propria voce nelle tonalità primaverili di Oliver Messien e anche di un Luigi Nono che insegue il suo Rimbaud.
Il tempo-spazio dell'immagine è il linguaggio che edifica l'immagine. Perché la costruzione dell' immagine è l'opera dell'artista svelatosi demiurgo che edifica nel disegno della pittura l'intimità giustificante la così concepita condizione artistica. E nella recente "Architetture dense" (con Giorgio Cutini, a Castell'Arquato nel 2006, a cura di Gabriele Perretta) i pilastri della

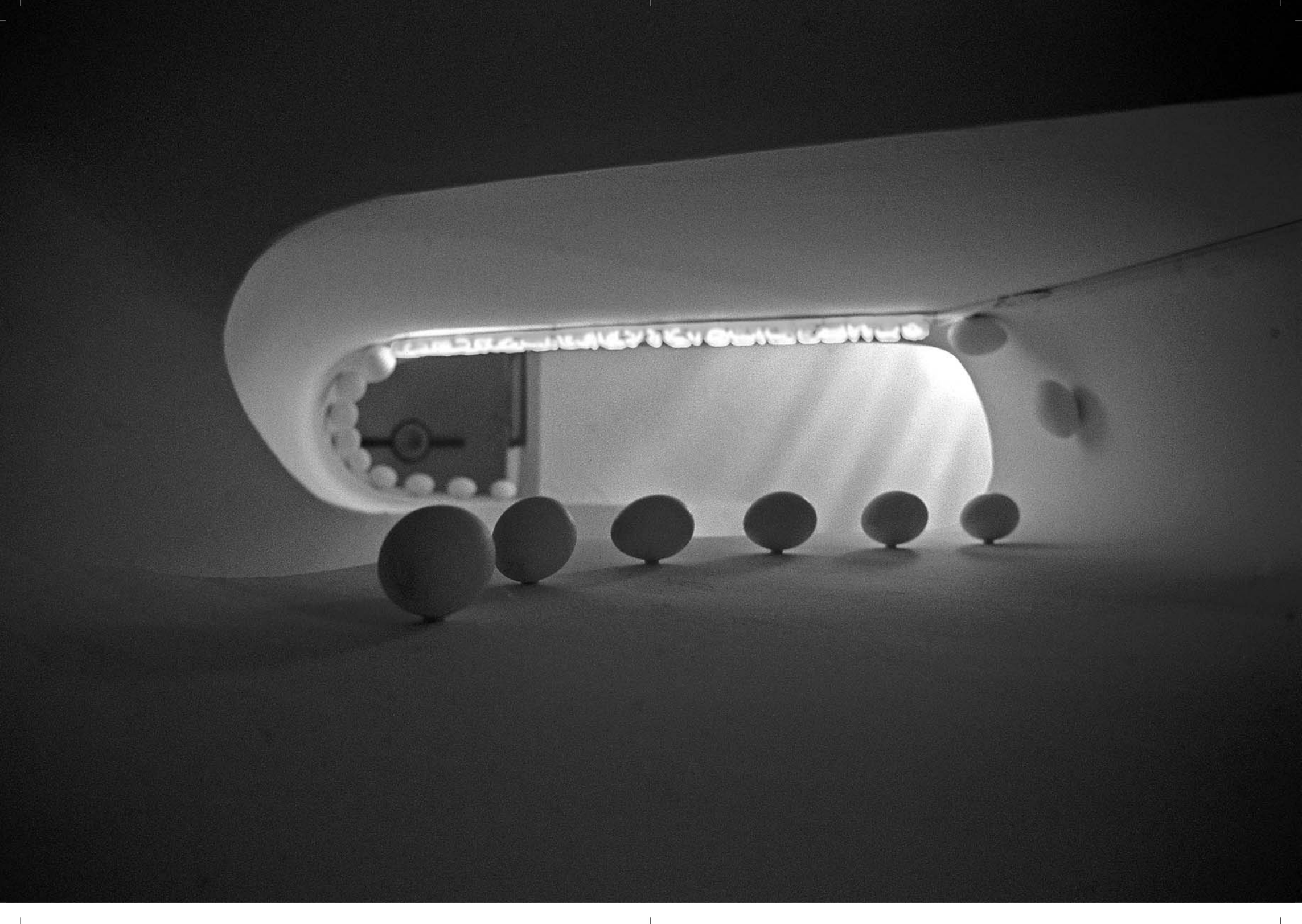
Memoria, *Poesia*, *Filosofia*, *Natura*, informano l'edificio intero dell'opera. A ciascuna categoria è dato un colore e la definizione in neon tautologicamente accompagna il versante rappresentativo della pittura e della istallazione con le quinte di pareti con cavalletto, secondo la concezione della scrittura luministica già spiegata da Mangiaterra con l'opera istallata (ad Urbino nel 2000): "*Nel/tempio/interiore/peritrovare/ il proprioriente*", e poi ribadita nel 2002 a Bologna: "*Purchè/si/parli/di/esistenza*". Il corpo della pittura procede nella esistenza del corpo interiorizzato, là dove l'*edificio* da abitare è il *tempio* che ci abita come vitruviano corpo dell'edificio abitato. E si abita l'edificio, come tempio, in quanto, in questa pittura, ecco che heideggerianamente si abita il linguaggio e, dunque, si definisce l'Essere perché ci si dispone ad *abitare il linguaggio*. In questo senso l'ideologico tautologismo della severa impalcatura neoconcettuale viene smussata da Mangiaterra in un riporto alla veridicità del vissuto esistenziale, rispetto l'altrimenti autoreferenziale e cerebrale ripetizione formalistica.
I Quattro Elementi della cosmologia alchemica diventano le Quattro categorie dell'architettura abitata in virtù di una concezione artistica che decide la abitabilità del linguaggio. La consapevolezza del valore del progetto permette all'artista di definire la coscienza dell'opera in quanto concettualità del disegno. Il disegnare non si esaurisce soltanto come elaborazione dell'idea, bensì in Mangiaterra viene ad acquisire il senso di una pratica linguistica della concettualizzazione dell'immagine. Il capace disegno sull'antica matrice a zinco, per la stampa calcografica in favore della "Felix Cintas Lauretana", del 1978, si riversa tutta dentro la manipolazione concettuale della pittura. Da cui l'evidenza della macchina fotografica "costruita" nella quadrettatura (una evocazione delle diagonali nel "Disegno geometrico", del 1960, di Giulio Paolini?) e, quindi, ecco lo svuotamento della illustrazione dei panini per decantare il pentagono insito nella figura (dal panino che, Mangiaterra, volutamente ricostruisce "Achrome", del 1961, di Piero Manzoni, proprio perché relega, e si contrappone, alla memoria storica i dechirichiani biscotti e pani di Ferrara). Ed ecco che, quindi, il vedere è il linguaggio definito quale anatomia del pensiero rispetto alla fisiologia della descrizione. Vedere e filosofia è il vedere del linguaggio. Grammatica e sintassi del vedere in quanto pensare e, simmetricamente, in quanto si è nella possibilità di vedere, ovvero conoscere.
Il modulo dei panini di Manzoni diventa il modulo schiacciato della progressione geometrica dei sigilli intonati alla casistica di S. Giuseppe da Copertino - Copertino/Assisi/Osimo, 2003-2004, presentazione di Armando Ginesi -. La pratica del modulo e della articolazione spaziale della ripetizione dell'immagine, rimanda alla analiticità sintattico grammaticale della pratica della pittura, così come negli anni Ottanta, Mangiaterra svolse, sul versante cromatico luministico - "Atlante", a Jesi nel1986, con un testo poetico di Umberto Piersanti; "Arte Pura. Pratiche della non figurazione", a Camerano nel 1987, a cura di Mariano Apa - e sul versante propriamente analitico, nella importante mostra svoltasi a Mantova nel Palazzo Ducale - dal significativo titolo: "Pitture", nel 1990, con in catalogo la presentazione di Roberto Lambarelli e una conversazione con Giulio Turcato: e l'anno prima, ad Ascoli Piceno, Roberto Lambarelli presentava Mangiaterra in quanto "Pittore" -. Gli olii su tela diventano intonaci, polvere, smalti a decantare le precise campiture di una sintassi del "*ricominciamento*" e della "*reinterrogazione*" sulla pittura e sulla pratica della pittura. Tale "*interrogazione*" diventa per Mangiaterra una elaborazione della pratica in quanto procedimento, come un pensare ed uno scrivere argomentato, nella tradizione della cultura delle Neoavanguardie, là dove si cela ancora l'inquietudine di "Art & Language". Un olio spiega la situazione nel 1995: "L'anima come fattore universale della natura". Si tratta di vedere nei compiaciuti slabbramenti delle colature - lo Schifano primigenio degli smalti nei primi anni Sessanta? - il rigore della frase che diventa severa linea dell'orizzonte, confine dell'astro perso-ritrovato nel cosmo infinito. C'è una libertà preziosa in questo "scrivere in quanto pitturare", che si riversa nella numerologia che quantifica le intuizioni tra realtà visibile e realtà dell'invisibile - "Difronte", Ancona 1991; "Arte in Natura. Stiamo qui e stiamo facendo", Castellafiume, 1991 - affinché si possa giungere, con la pratica della pittura *ridefinita*, alla *definizione* del reale fenomenologico.

Che non si deve mai intendere, in Mangiaterra, come realtà possibile di descrizione. Volendo la pittura dell'artista lauretano, infatti, assumere su di sé il valore e il significato delle autentiche profondità della realtà. Allora si potranno cogliere i significati reconditi delle sue esperienze squadernate nella bellissima mostra al Centro Nazionale di Studi Leopardiani, a Recanati nel 1995 - dal titolo: "Etica" - dove la pittura davvero esprimeva la costruzione del "pensiero poetante", e si dimostrava esser il leopardiano "Zibaldone" la analogica disponibilità alla ricerca dell'*opera totale*, a cui aspira anche la pittura di Bruno Mangiaterra. Una totalità che svapora dall'ideologia e liquefa gli utopismi malcelati, per affidarsi alla realtà della poesia. Leopardi non diventa la maschera del proprio ruolo, si pone, Leopardi, come un reale incontro tra due sincere persone, oggi, qui. Ne segue l'elaborazione, intrigante, di Mangiaterra con Pasolini - il "Petrolio" di "Oro Nero", a Roma nel 1995, con un testo di presentazione da parte di Gualtiero De Santi, e se ne era verificato l'assunto con l'opera sua che il lauretano aveva dedicato a Georg Trakl (Roma, 1994) e quindi poi che dedicherà in un intervento specifico, ad Arthur Rimbaud (*Blog on* Arthur Rimbaud, Castello di Rivara, 2005). La poesia è davvero, per Mangiaterra, "Etica". Le parole disseppellite dalla madre terra - in azione a Loreto, ai tempi aurorali dell'Accademia urbinate, con la citata premessa di Toniato, nel 1973, dove l'alfabeto veniva di già posizionato nel valore esistenziale della comunicazione, nel significato etico e sociale della affermazione costituzionale dei valori condivisi -, diventano le parole arcaiche dell'antico greco declinate nei campi magnetici di una timbratura cromatica struggente: si vedano "All'etere", 1994; "Forma", 1995 ; "Essere. Non riguarda né il cielo né la terra", 1995; "Verso le ore mattutine", 1996; "Il sole volge al tramonto", del 1996 . Parole disposte nel vortice degli incubi e silenziose nel fraseggio delle dolcezze dei sentimenti, e così anche, scrittura come pittura rigorosa nel sapore ancestrale di un pensiero "ripetuto" dall'antichità alla nostra contemporaneità. Di contro alla comunicazione di massa - "Il linguaggio della verità è naturale", del 1997-, partecipando alla riflessione anche accademica, come in Convegno ad Urbino, nel 2001, per la "Filosofia e le Emozioni", con una acuta immagine in acquaforte, per il catalogo a cura di Bruno Ceci e Pasquale Venditti, sulla cui riflessione del Convegno ecco si può far convergere, al lavoro di Bruno Mangiaterra, analogicamente le pertinenti e importanti parole di Carlo Bo: "E in fondo, non esiste un'opposizione fra letteratura e vita, come non ce n'è fra filosofia e vita ovvero fra filosofia ed emozione. Per noi sono tutt'e due, e in ugual misura, strumenti di ricerca e quindi di verità: mezzi per raggiungere l'assoluta necessità di sapere qualcosa di noi, o meglio di continuare ad attendere con dignità, con coscienza una notizia che ci superi e ci soddisfi. La filosofia come la letteratura è un eterno scandaglio, ecco una misura di coscienza in un esame che ha i limiti della nostra vita ma è inesauribile come un movimento di verità". Il tema del vortice che muove parole e concetti, frasi e pensieri, che detta respiro alla poesia e alla pittura, è il tema del movimento in arte che Mangiaterra coniuga dai moti esistenziali: "L'idea di Mangiaterra non è mai, infatti, astratta e teoretica, al contrario essa è idea di vita", scriveva Armando Ginesi, in presentazione al catalogo per il Premio Marche del 1991. Il procedimento ideale si costituisce similare al procedere esistenziale. Muoversi, dunque, per ritmi di stagione, per energie biologiche. Non si tratta di inseguire la simultaneità di scolastico retaggio per una divenuta accademia dell'avanguardia. Si tratta proprio di istaurare la sincerità di quell'avanguardia innervandola dentro la specificità della contemporaneità nel nostro vissuto esistenziale. In tal senso tutto il felice lavoro per il Premio Marche del 1997, dimostra la sincerità della ricomposizione critica del valore del "movimento". Informando l'opera a partire dalla coerente riproposta della attualissima opera del 1973: "Al volo", dove la foto e i pastelli colorati dettano la perfezione dell'immagine quale declamato aulico madrigale. E scrive per l'opera di Mangiaterra, nel catalogo al citato Premio Marche, Armando Ginesi, che il lavoro di Bruno Mangiaterra ha "la luce come medium" e, dunque, "la sua istallazione si costruisce in uno spazio dove luce e movimento danno vita a immagini erranti che volano, si posano sulle cose e sulle persone, le attraversano, staccate dalla pesantezza che le vorrebbe ancorate alla terra, figure della coscienza che tendono verso la libertà e l'ascesa".

È, questa istallazione, un lavoro dimostrato tra l'originale primizia a Filottrano, nel 1997, con la importante presentazione di Armando Ginesi: "Staccarsi dalla pesantezza e dalla orizzontalità del suolo"; e la riproposta nell'ambito di "Marchenuove", al Premio Salvi del 1999 (in catalogo della XLIX Rassegna del G. B. Salvi, a Sassoferrato, con la presentazione di Mariano Apa).
Ed è interessante annotare come anche l'eccellenza del movimento ha una sua precedenza nella staticità dell'edificio, con l'importante e bellissimo intervento di Mangiaterra a Staffolo, nel 1987. Ma non come fissaggio dell'elemento. Bensì nel valore architettonico, di quella parte della istallazione destinata al movimento, che disegna lo spazio pur nel suo naturale esser elemento di ritmico spostamento. Un fascio di luce irrompe nello spazio e si costituisce diagonale nell'invisibile rettangolo, si forgia come colonna di lato nella fisicità dello spazio architettonico: con "Illuminata", nella chiesa di S. Francesco a Staffolo - intervento istallazione accompagnato da un saggio di Giorgio Verzotti, del 1987-1988 -, Mangiaterra edifica la idealità della pittura come architettura, come rilettura della categoria della istallazione e del movimento all'interno della fisicità architettonica dello spazio abitabile e, dunque, in tale "abitabilità", ecco si rende visibile la contemplazione della realtà del movimento in quanto dinamica esistenziale, con gli spostamenti e gli slittamenti propri della realtà fenomenica e della realtà spirituale.

Quando il 19 Ottobre del 2001, nel Palazzo del Rettorato all'Università di Ancona Armando Ginesi presentava "Fiat Lux", le pareti prendevano vita e brulicavano di oche e piccioni, otri e piume, versi e canti. Bruno Mangiaterra giungeva ad una verifica decisiva. Infatti se l'artista si segnala anche per la coerente necessità delle sue esposizioni come verifiche del lavoro perseguito, se l'artista si edifica nel confronto dialettico - dagli artisti Calzolari e Pozzati a Bruscaglia e a Turcato - ai poeti - Volponi, Piersanti, De Signoribus, Acquabona, D'Elia, Scarabicchi, Cacciatore - e con la critica la più attenta e tenace nell'ascolto profondo dei motivi che ne giustificano il lavoro - tra i molti: da Toniato a Boatto, da Calzolari e Pozzati, da Accame e Ballo a Ginesi e Rubiu, Melloni, Ceci, Cantarini, Lambarelli, Perretta, Dehò, Di Mauro, Marucci, Apa; l'artista di Loreto giunge ad una consapevolezza della maturità espressiva che gli permette una libertà ricca di energia e di umanità.
La pittura riafferma la propria natura linguistica. "I quadri", scrive Ginesi - e si veda anche per l'intervento a Chiaravalle: "Angelo Ribelle", del 2001 -, "si presentano con la verità materia d'una tela non trattata e priva di fondo dipinto (unica traccia dell'antico interesse per la fisicità e per i materiali), elemento linguistico vero e proprio chiamato a comporre, mediante la giustapposizione e con le parti pitturate, le frasi del periodare iconico". La concettualizzazione dell'immagine fissa la narrazione e proclama il rimando tautologico. Non si sagomano le figure bensì sono poste estranee alla raffigurazione. La pittura concettuale perseguita da Mangiaterra lo conduce alla rivalutazione fiamminga dei particolari, in cui si elimina la descrizione e si aggetta fuori dalla superficie la verità del vissuto per rimandare a sua volta ad una alterità significante rispetto a quanto constatato sulla superficie medesima del lavoro. La severità concettuale si scioglie nella poesia del rimando narrativo sottinteso, che va comunque intuito di là dall'immagine mostrata. I piccioni dimostrano la piazza assolata, dimostrano le persone che la vivono nella loro presenza e nella loro assenza. Il tema iconologico dell'uovo è edificato dalla acuta partecipata saggistica di Gabriele Perretta - Bologna, 2002 -, che declina l'argomento nell'articolata edificazione spazio temporale nelle citate "Architetture dense" - 2005 -, là dove la Storia è abitabilità delle categorie del *pensare*, quanto, invece, con Armando Ginesi si affronta la tematica della Natura - "Natura delle cose", a Falconara marittima, 2006 -. Architettura, Storia, Natura - entrambe le esperienze svolte in sodalizio con Giorgio Cutini -, il tutto convergente nella totalità del Cusano riletto con Italo Calvino: la leggerezza dello scrittore e la cosmologia ontologica dell'Umanista, insieme per decantare la verità dell'opera: "Anche in questi acquerelli di ampio respiro, la ratio agisce sottotraccia a indicare possibili modelli di una sostenibile leggerezza dell'essere che non elimini la realtà, ma la trasfiguri in un rarefatto bagno di luce", come scrive con sincera partecipazione Bruno Cantarini, in presentazione a "Sfero. Alba Mattino Giorno Lucente" -

mostra tenuta da Mangiaterra all' Idioma di Ascoli Piceno, dal 14 Aprile di questo 2007 (si veda di Luciano Marucci, il suo scritto su "Juliet" del giugno 2007: "Grandi quadri con la figura fissa della sfera, differenziata da lievi cromatismi che formavano aloni in contenuta espansione, evocanti astri in rotazione, anche perché disposti in punti diversi sugli ampi spazi dei supporti cartacei bianchi. La luna, il sole e le altre allusioni sorgevano da quattro raffinati quadretti: da un magma di materia-colore in cui vagavano le lettere scomposte di Alba/Mattino /Giorno/Lucente. Al centro della galleria, per gravità, scendeva un pendolo metallico che, secondo le intenzioni dell'artista - pur rimanendo nell'ambito della metafora - voleva riportare l'attenzione dell'osservatore dalla dimensione immaginaria alla realtà terrena") -.
Il leopardiano stupore per il creato riletto - anche come personale sua compilatoria "Storia dell'astronomia"-, nella emozione della notte nell'errare del viandante, apre ai possibili volti delle liciniane Amalasunte, tradotte nella spazialità minimalista da un Euclide ritrovato al cospetto di Cusano e spiegati in una "Lezione americana" da Italo Calvino. Con Mangiaterra sempre più le opere hanno la necessità di sporgere dalla parete, di porsi aggettanti dalla superficie, di essere elemento tra elemento per mostrare e dimostrare la realtà architettonica del pensiero dell'arte, di quel procedere per argomenti che chiamano ad incontrarsi filosofia e poesia, spazio e tempo, emozione e razionalità. Con ordine del vissuto. E dunque con l'energia della esistenza esperita. L'arte necessita della responsabilità etica del significato del proprio imporsi. L'arte è decisa dalla cultura poetica del proprio stile, nella realtà linguistica che decide la struttura operativa, sintattica, della propria resa espressiva. Sempre più Bruno Mangiaterra mostra di aver necessità di esplicitare un argomento quale discorso del proprio procedimento linguistico espressivo con cui l'artista decide l'identità della propria praticata arte. La ricerca dell'assoluto implicitamente detta motivazione alla esigenza, sempre più esplicitata, dell'opera in quanto articolata disposizione di più elementi a costruire una ambientazione, anche per via di una ridefinizione critico artistica della categoria della "istallazione", in quanto realtà fenomenologicamente e poeticamente proposta. La ricerca dell'immagine reclama una affermazione di eticità. Diventa proclamazione di un contesto che analogicamente propone la totalità di un mondo, in un universo spiegato per via di una "conversazione filosofica". Con l'afflato poetico l'opera ambisce a coinvolgerci nella verità dello struggimento per la constatata impossibilità di una ricerca che risulta impraticabile nel proprio esaurirsi nella volenterosa specificità dell'opera e che, dall'arte sua praticata, l'opera medesima è in disagio ed inquieta si mostra, ed urla e sussurra le attese e le reticenze, le aspettative e le necessità di un ascolto mirato al significato del proprio camminare, del proprio procedere. Così ritornando, l'artista nell'opera e nelle attese sottintese nell'opera sua, alla leopardiana riflessione del "pastore errante".



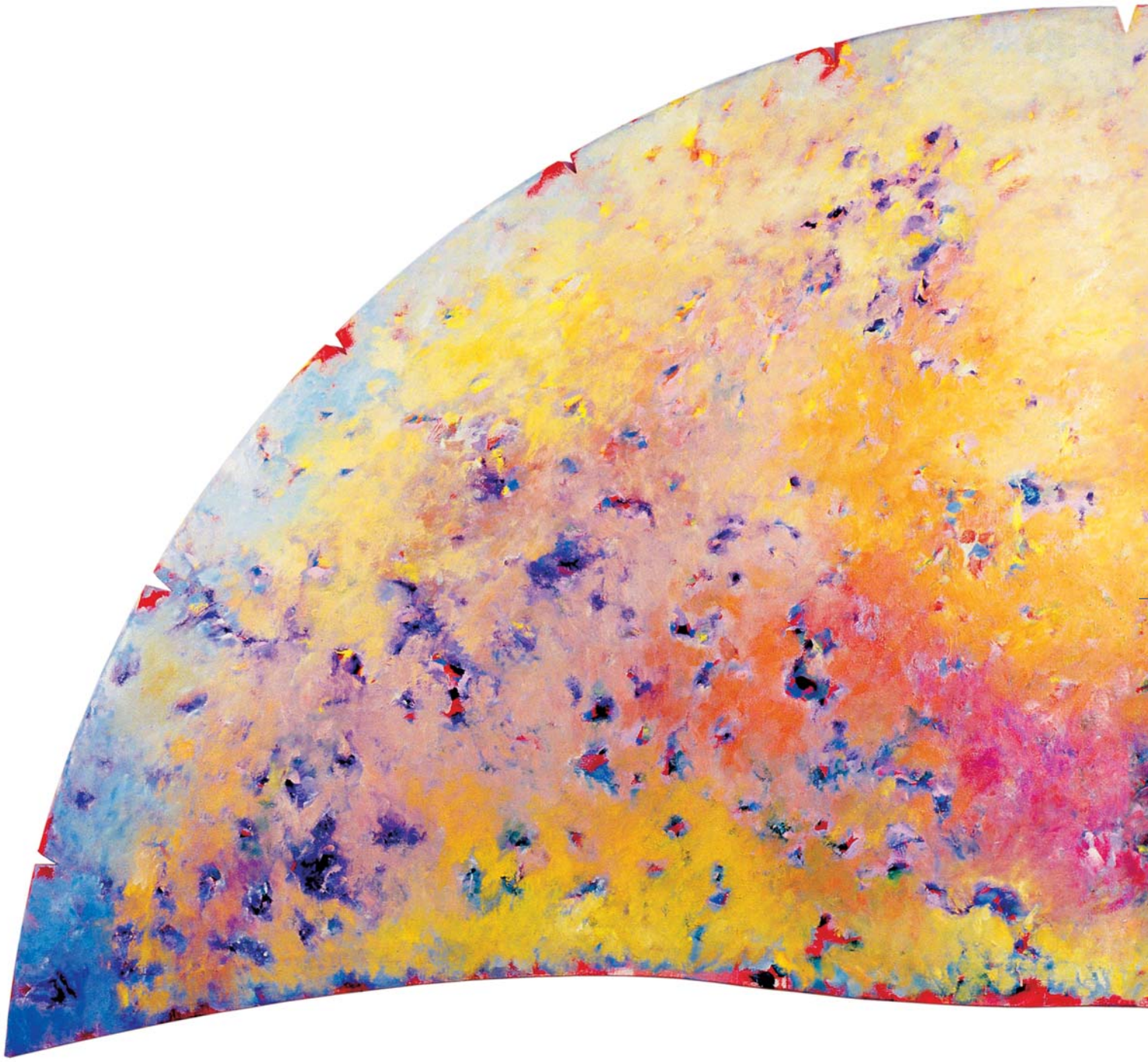


1

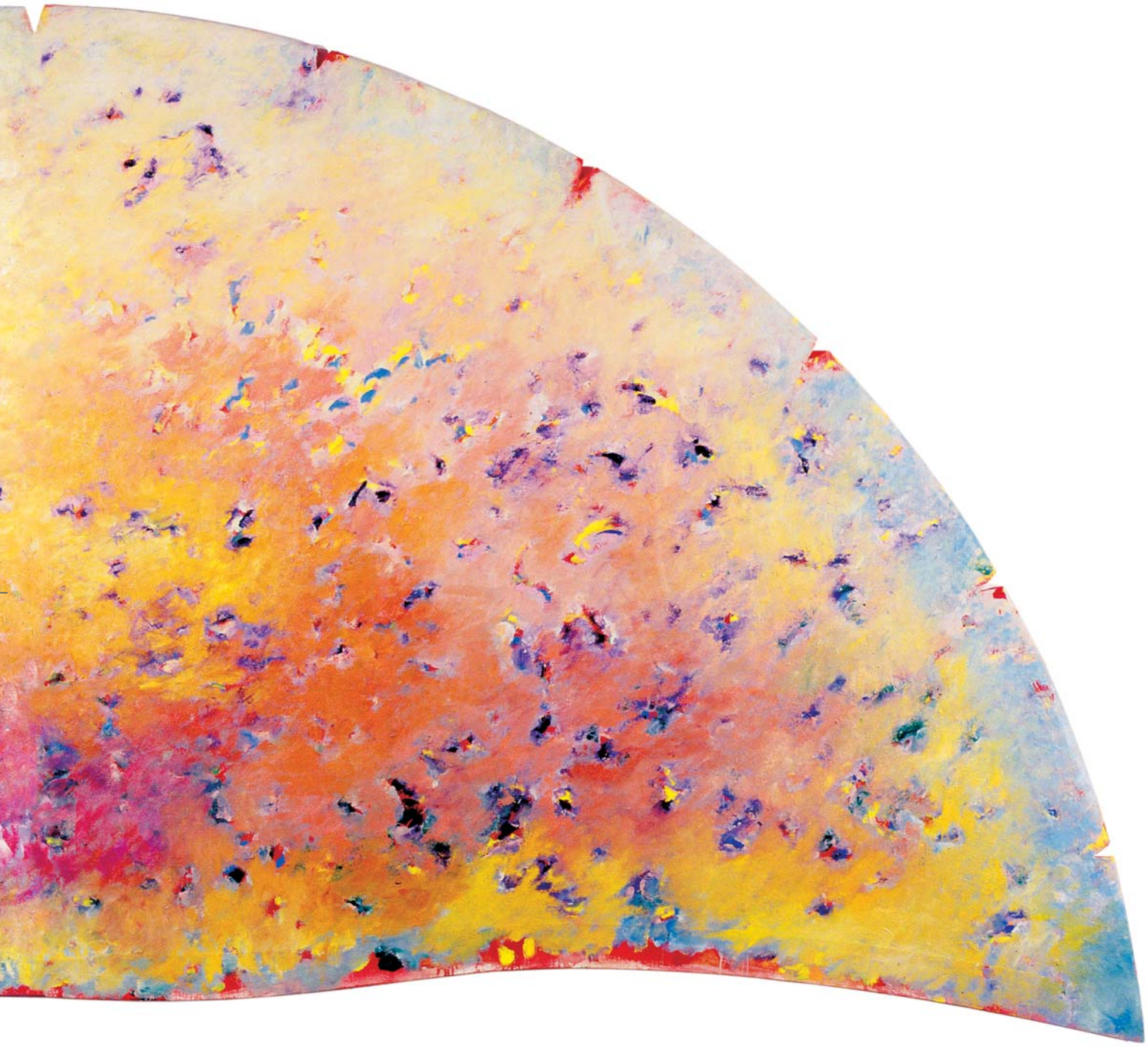


2

1-2. Preparazione di matrici di zinco per la stampa calcografica
di immagini della cinta murata Felix Civitas Lauretana 1978, cm 50x70

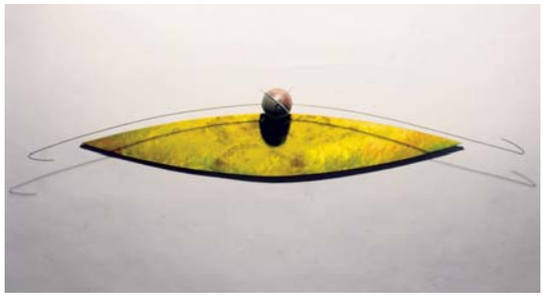


Solastro 1987, olio su tela sagomata dittico, cm 400x180





1

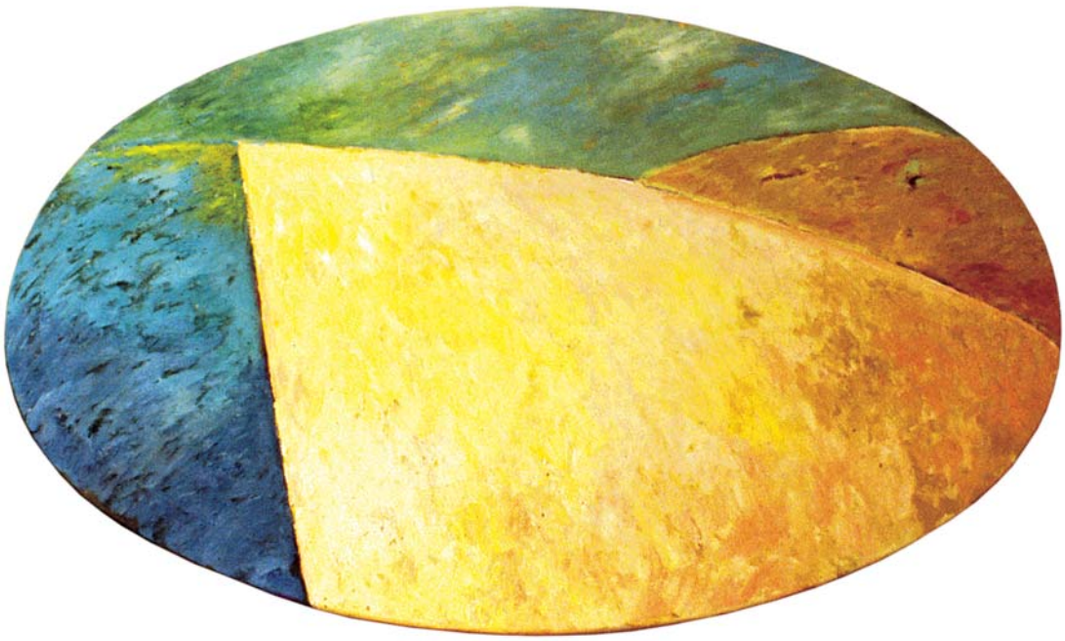


2



3

1. *Orbita* 1988, tavola, resina, ottone e rame, cm 200x35x10
2. *Orbita 3,* 1988, tavola, resina, polveri colorate, ottone e rame, cm 80x20x10
3. *Orbita X,* 1988, tavola, olio, ottone e rame, cm 140x25x10



"Campo di girasoli" 1987, olio su tela sagomata, cm 250x165



1



2

1-2. *"Illuminata"* 1987, installazione chiesa s. Francesco, Staffolo, raggio di seta, m 20





Atlante 1986, veduta della mostra alla galleria ArfArt, Jesi (AN)



1. *Rifilo* 1990, dittico, intonaco e polveri minerali su tela, cm 330x260
2. Palazzo Ducale, Mantova, B. Mangiaterra e R. Lambarelli



Particolare: Rifilo



1



2



3



4

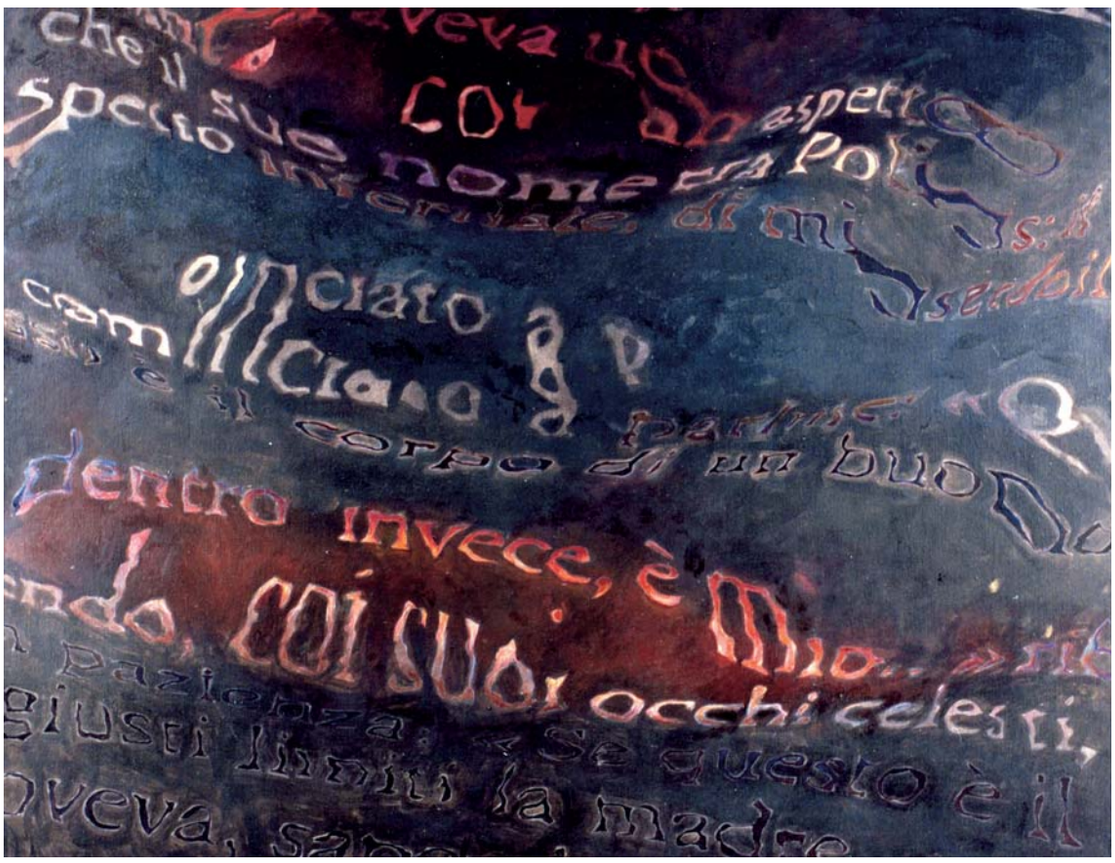


5



6

1-2-3-4-5. *Pitture* 1990, vedute della mostra al Palazzo Ducale di Mantova
6. *Alberto degli zoccoli* 1990, smalti su tela cm 350x200



1


2

1. *ORO NERO - Appunto 3,* 1995, olio su tela, cm 170x130
2. *ORO NERO - Appunto 113 (I Godoari, IV)* 1995, olio su tela, cm 170x130



L'anima come fattore universale della natura 1995, olio su tela, cm 400x100


LA NATURA L'ANIMA COME ATTORE ELEMENTARE



2

1-2. *Sguardo* 1988, canna di bambù e lampadine a pila, ferro, cm 150 diametro cm 4



Flauto magico 1988, polveri naturali su tela, bambù, corda, piombi, cm 180x130



Verso le ore mattutine 1996, olio su tela, cm 150x150



Il sole volge al tramonto 1986, olio su tela, cm 150x150



All'etere 1994, olio su tela, cm 150x170







1. *A.E.I.O.X.* 1994, olio su tela, trittico, cm 250x245
2. *Forma* 1995, olio su tela, cm 175x170
3. *Essere. Non riguarda nè il cielo nè la terra* 1995, olio su tela, cm 150x150





Etica 1995, installazione della mostra al Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati (MC)



1



2

1. *Giardino d'autunno* 1994, tecnica mista su cotone, cm 210x290
2. *g* 1994, tecnica mista, dittico, cm 40x30



Il linguaggio della verità è naturale 1997, olio su tela e carboncino cm 200x200



1



2



3



4

1-2-3-4. Sollevarsi dalla pesantezza e dalla orizzontalità del suolo 1997, installazione

1



2



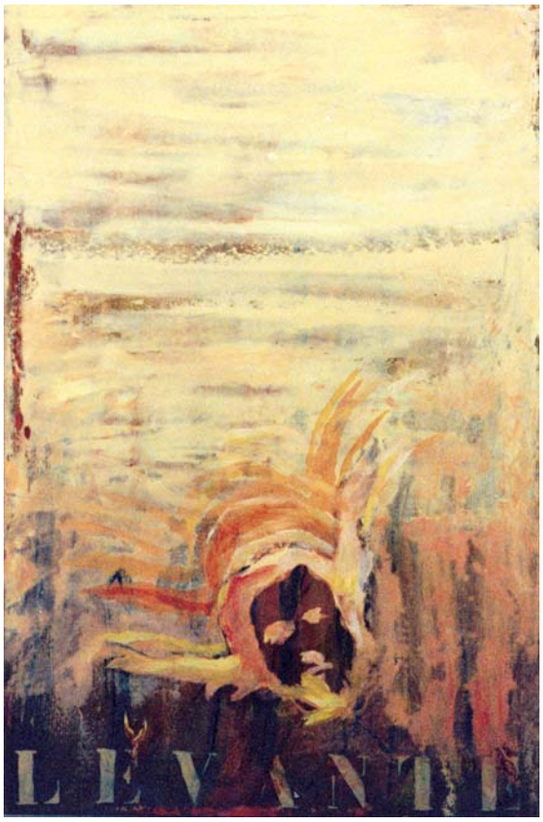


1-2. *Luce che è al di sopra del tempo* 1997, cristallo, carta e olio, bracere di rame, diametro 80
3. *Tutta l'aria è piena di immagini erranti* 1997, olio su tela, luce e proiettore, cm 250x165





Le penne liberano dalle sirene 1999, olio su tela, penne di struzzo



1



2



3

1. *Levante* 1999, olio su tela, cm 70x100
2. *Ponente* 1999, olio su tela, cm 70x100
3. *Tutta l'aria è piena di immagini erranti* 1997, olio su tela, cm 250x165





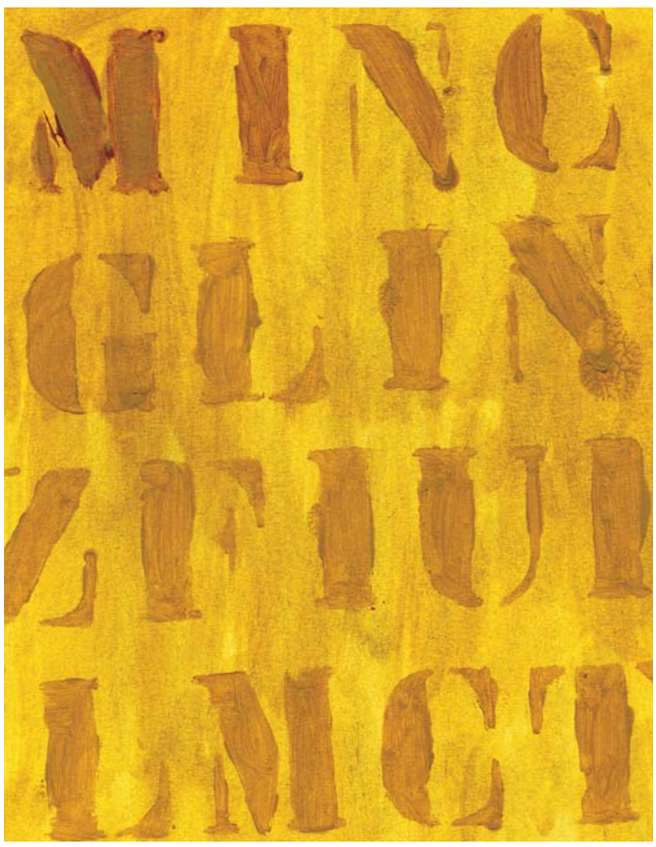
1-2. Particolari: *Riflessi poetici* 2004, foto e olio su carta, cm 150x30



Riflessi poetici 2003, foto e olio su carta, cm 20x30



1



2

1. Particolare: *Morbide vie dei genii felici*
2. Particolare: *L'immagine dipende dal nostro esilio*





Sollevarsi dalla pesantezza e dalla orizzontalità del suolo 1997, installazione; Premio Marche





1. *Nel tempio interiore per ritrovare il proprio oriente* 2000, olio su tela, neon, cm 270x120
2. Particolare: scritta al neon



Morbide vie dei genii felici 1999, olio su tela, ferro e grasso, cm 135x265x60

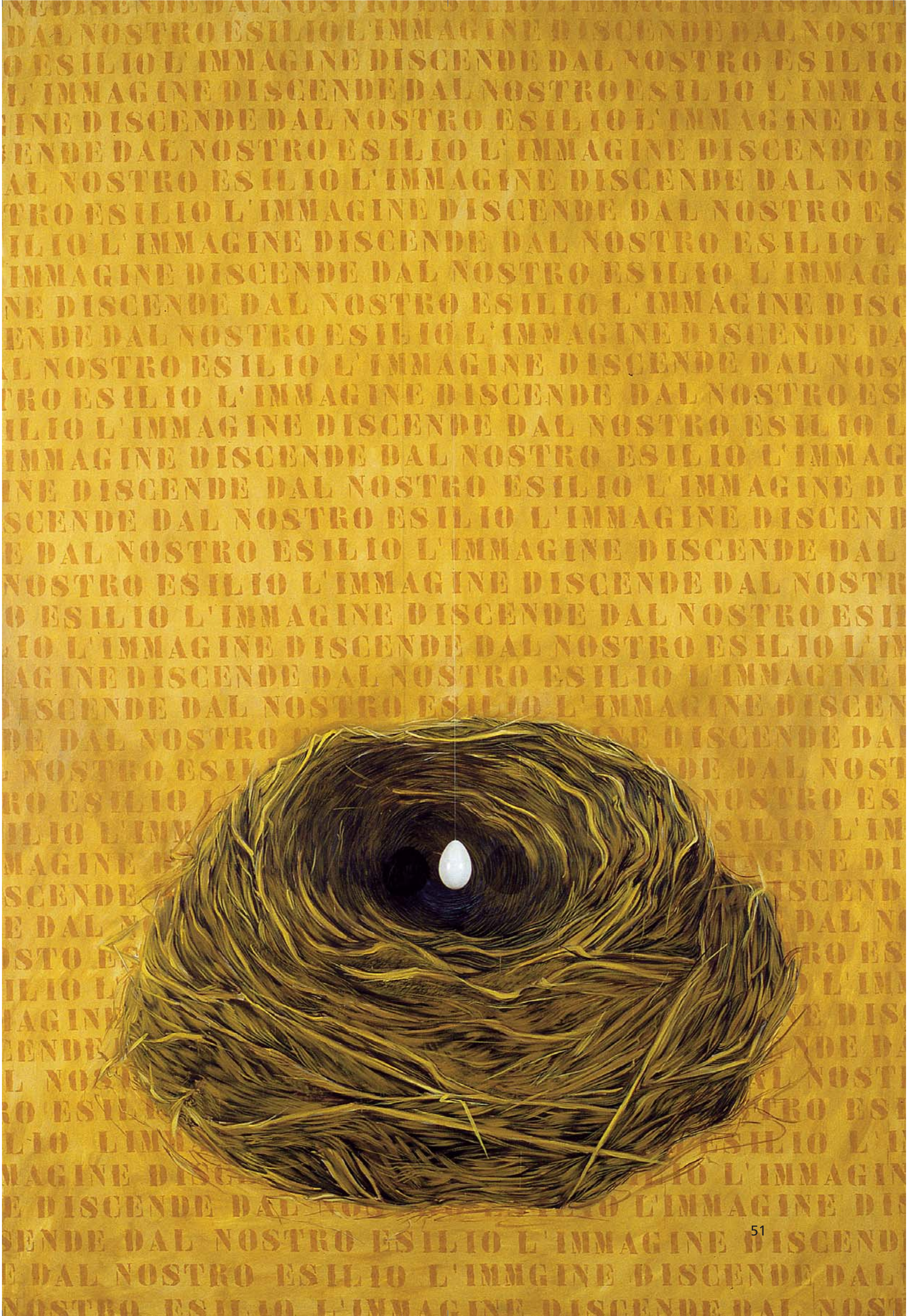


1



2

1-2. *Veduta della mostra, Identità e Mutamento* 2000, Palazzo Ducale, Urbino
3. *L'immagine discende dal nostro esilio* 2000, olio su tela, filo con uovo bianco, cm 160x265


L'IMMAGINE DISCENDE DAL NOSTRO ESILIO



La piazza 2001, olio su tela con versi di Eugenio De Signoribus, cm 300x170


ZZA CASA...



Vaso 2001, olio su tela con versi di Paolo Volponi, cm 160x180



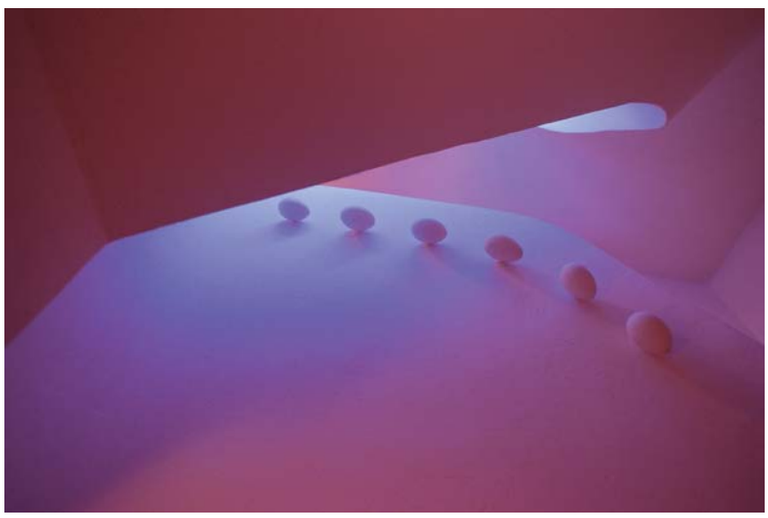
Angelo Azzurro 2001, olio su tela con versi di Plinio Acquabona, cm 150x170



Scancella 1991, cera, polveri minerali, carta vetrata su tavola, cm 108x242

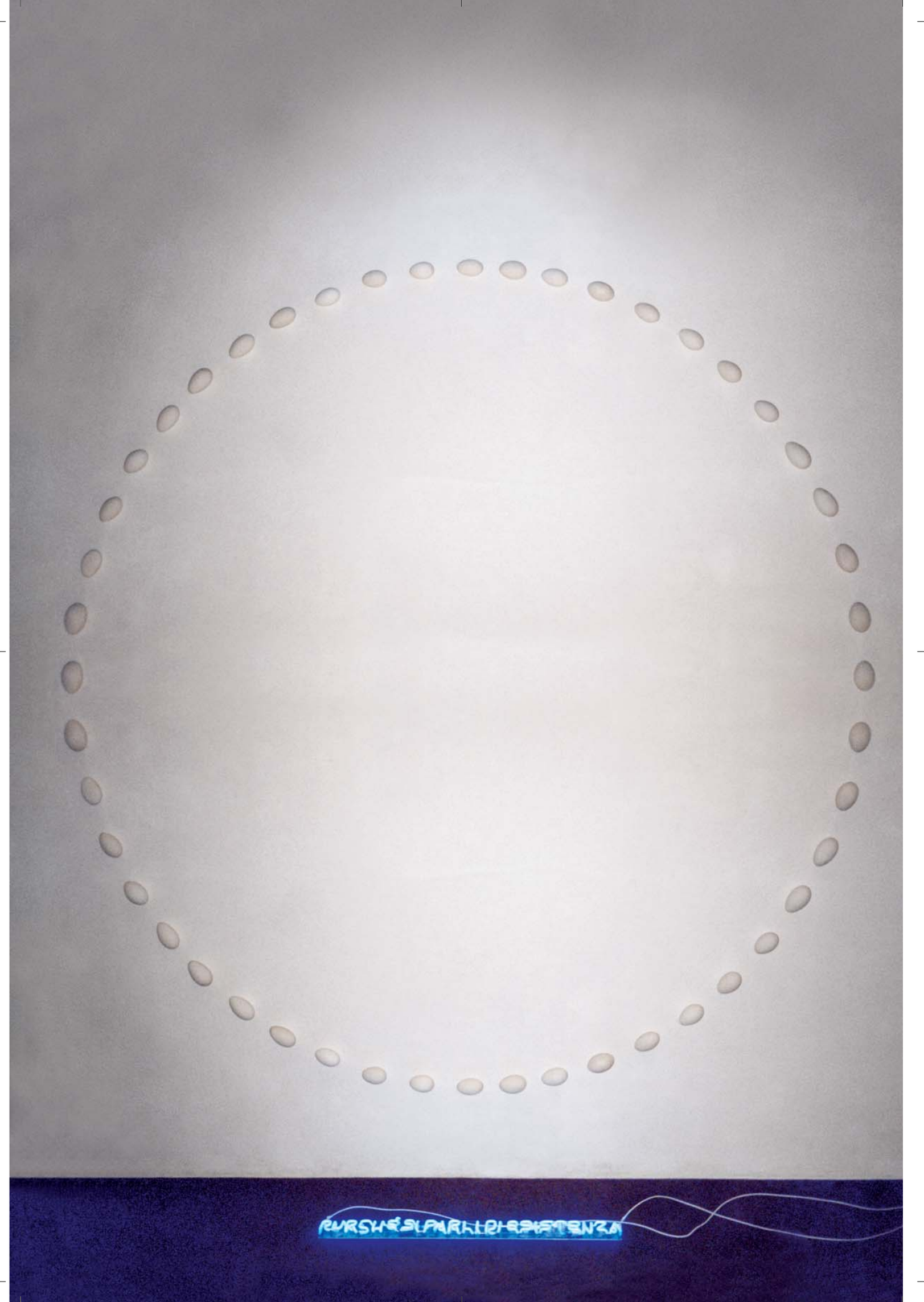


1



2

1-2. Installazione, casa Cutini, Ancona *Purché si parli di esistenza*
(referenza anche in pagina 16)

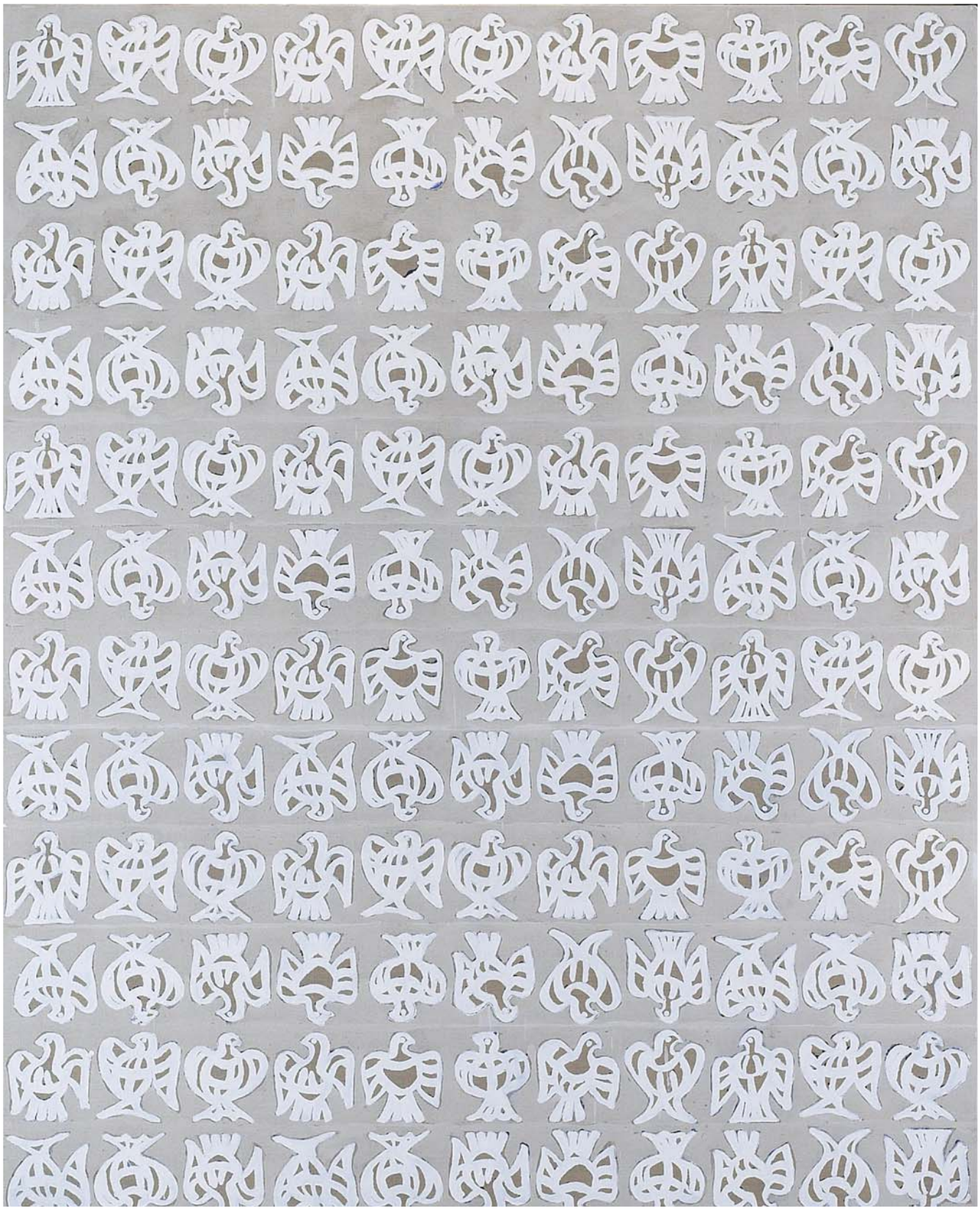




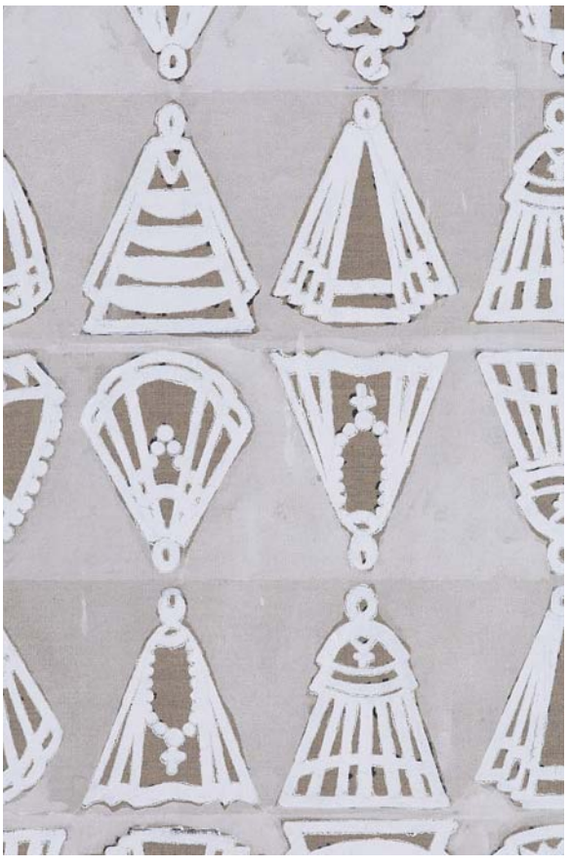
1. *Una baguette al giorno* 2006, olio su tela, cm 120x140
2. *Purché si parli di esistenza* installazione 2002, nuova scritta con tubo a neon, diametro m 3



Nostra signora dei turchi 2003, olio su tela, cm 160x200



Uccellacci uccellini 2003, olio su tela, cm 160x200



1



2

1. Particolare: *Nostra Signora dei Turchi*
2. Particolare: *Uccellacci, Uccellini*





1. *Lucente* 2007, acquerello su carta, cm 160x105
2. *Giorno* 2007, acquerello su carta, cm 160x105

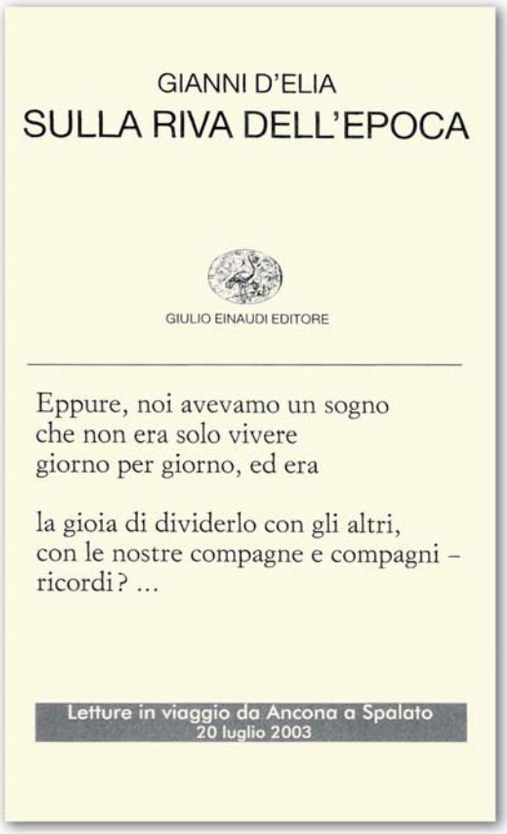


1

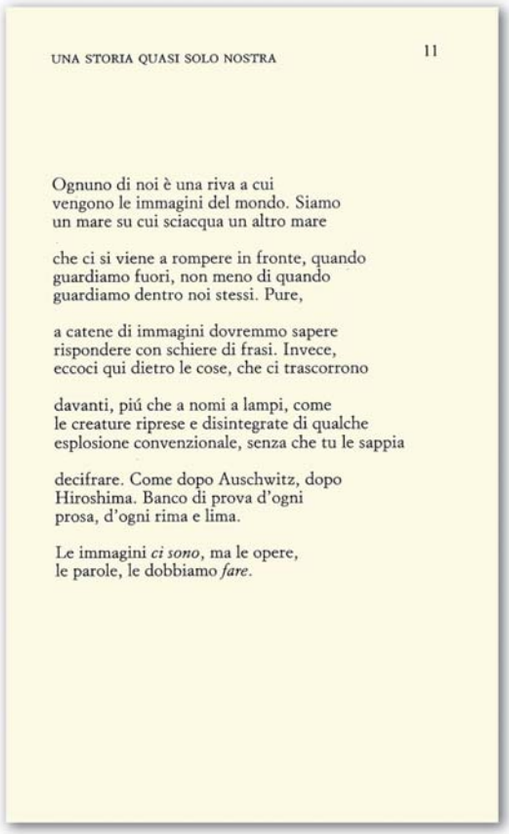


2

1. *Voyager* 2003, canocchiale di fango, piantina Ancona-Spalato
2. Attraversata Ancona-Spalato 2003, canocchiale di fango con scritta terra



1



2



3

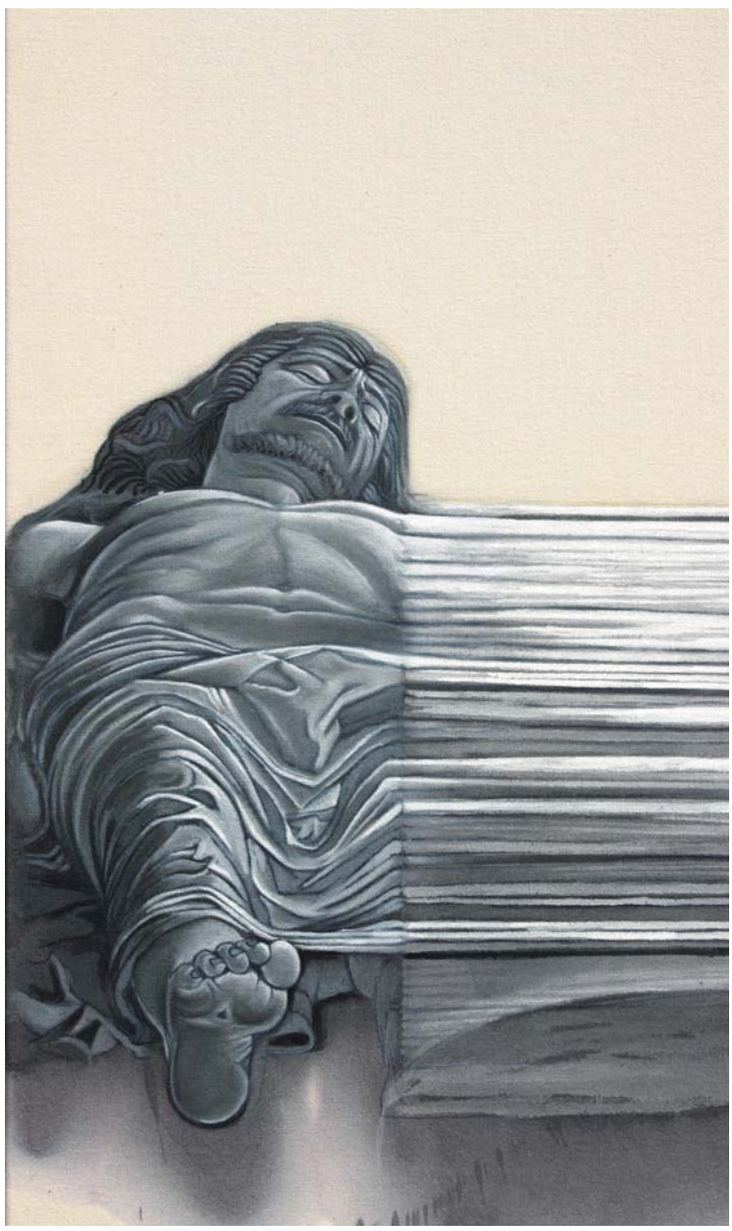
1-2. Letture di poesie di Gianni D'Elia, durante l'attraversata Ancona-Spalato
3. Espositore con gli oggetti utilizzati dall'attraversata e installati nel Palazzo Dioclesiano a Spalato, 2003



Visioni 2006, dittico, olio su tela, cm 300x170

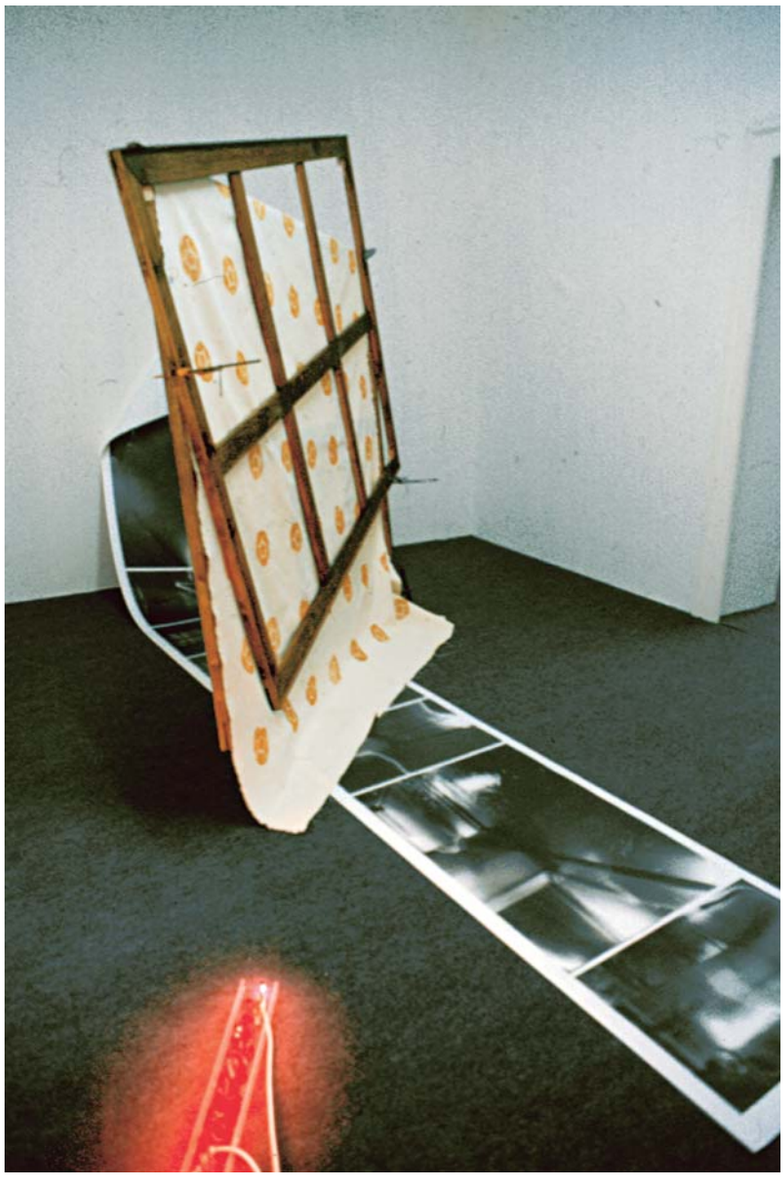


1



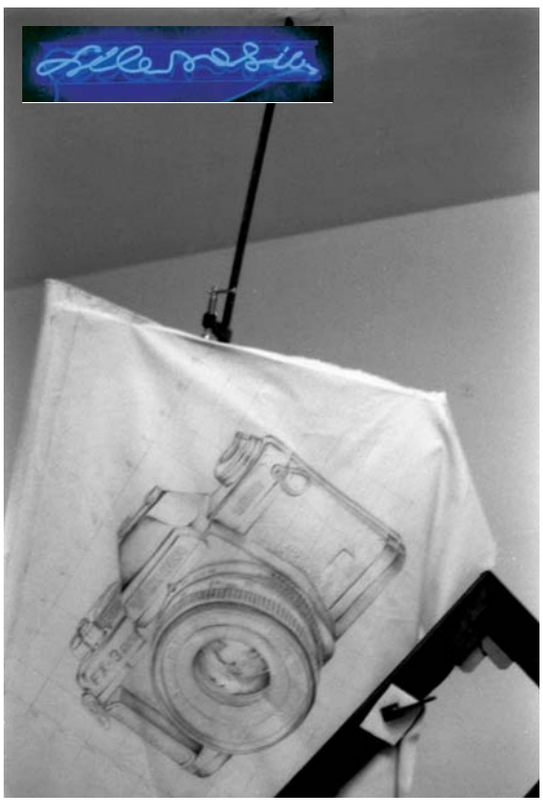
2

1-2. Particolare





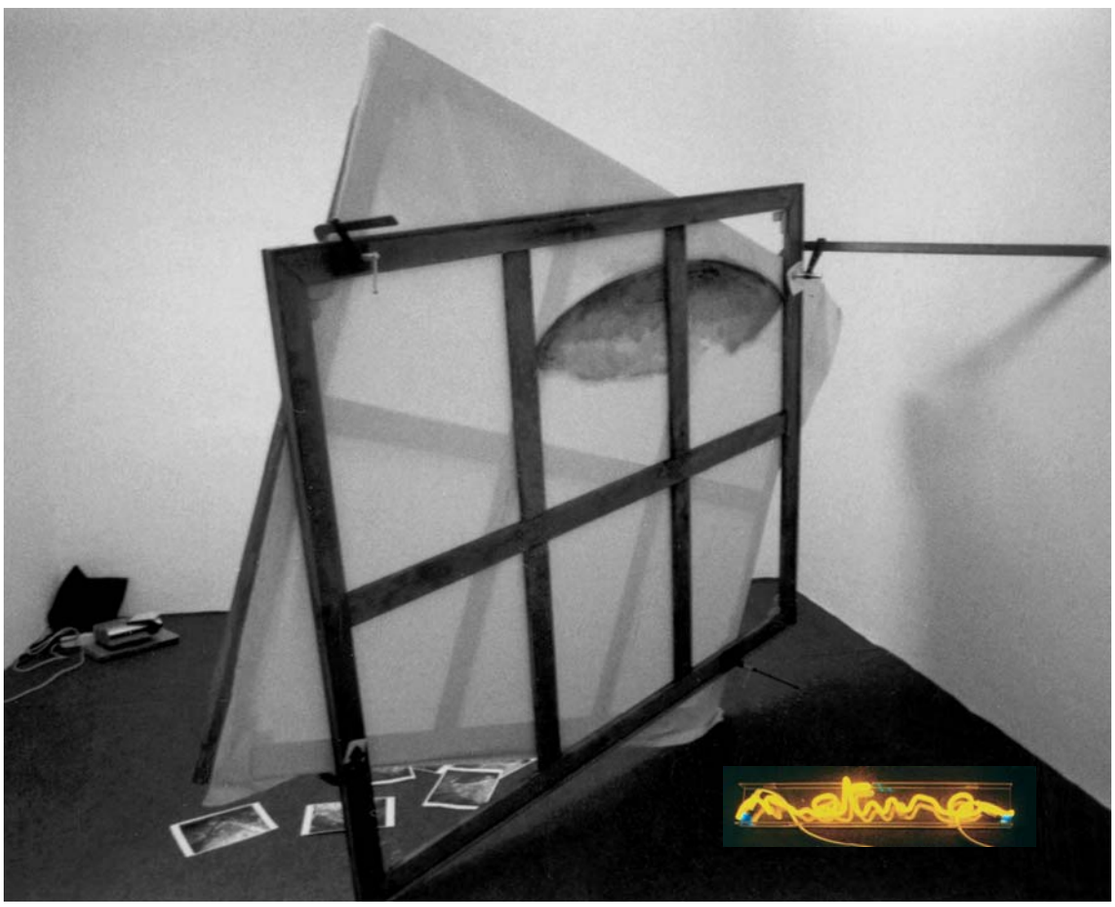
1. *Architetture Dense* 2005, tela, telaio, foto, morsetti, neon. Installazione di B. Mangiaterra e G. Cutini
2. *Architetture Dense* 2005, tela, telaio, foto, video, morsetti, neon. Installazione di B. Mangiaterra e G. Cutini



1



2



3

1-2-3. Particolari installazione



1



2

1-2. *Nido* 2006, foto, alluminio, nido, installazione B. Mangiaterra e G. Cutini, cm 100x200
2. Particolare



1



2

1-2. *Legno* 2006, foto, alluminio, legno, installazione B. Mangiaterra e G. Cutini, cm 100x200
2. Particolare

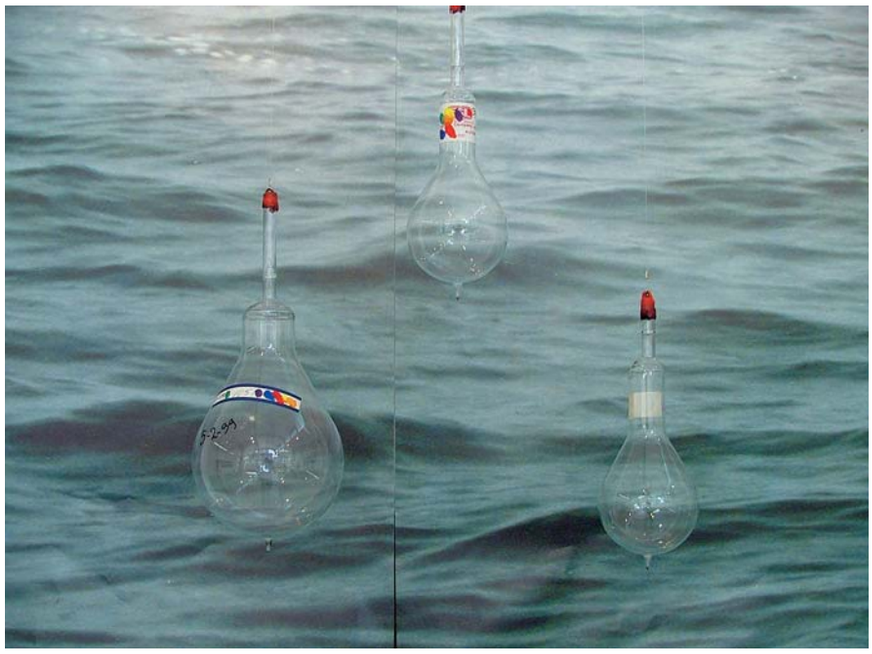


Lana 2006, foto, alluminio, lana, installazione B. Mangiaterra e G. Cutini, cm 200x100





1. *Acqua e Rosa dei Venti* 2006, foto e alluminio, acrilici su tela, lavoro eseguito da B. Mangiaterra e G. Cutini, cm 500x100+tela
2. *Acqua e Aria* 2006, foto e alluminio, ampolle di vetro, pietra, lavoro eseguito da B. Mangiaterra e G. Cutini, cm 400x200







1. *Aria,* particolare, ampolle di vetro sigillate a cera
2. *Stella di pietra*, particolare
3. *dU=dL+dQ* formula del calore, neon
4. *Sfero* 2007, acquerello su carta, cm 160x105







Installazione della mostra Sfero 2007, galleria l'IDIOMA, Ascoli Piceno


1

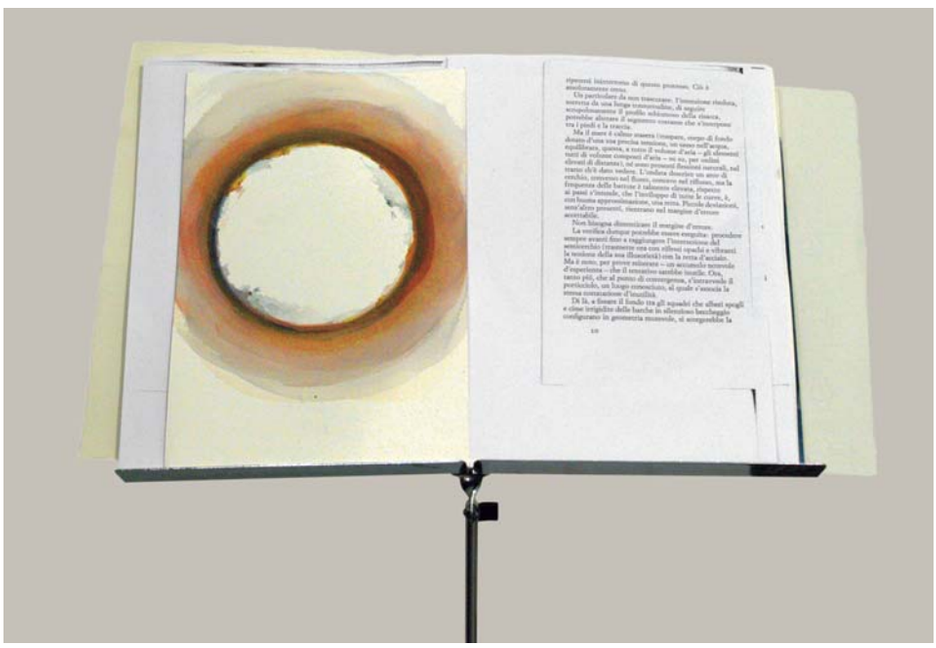

2


3


4


5


6


7

1-2-3-4-5-6-7. Particolare installazione *Sfero* 2007, acquerelli su carta, leggio

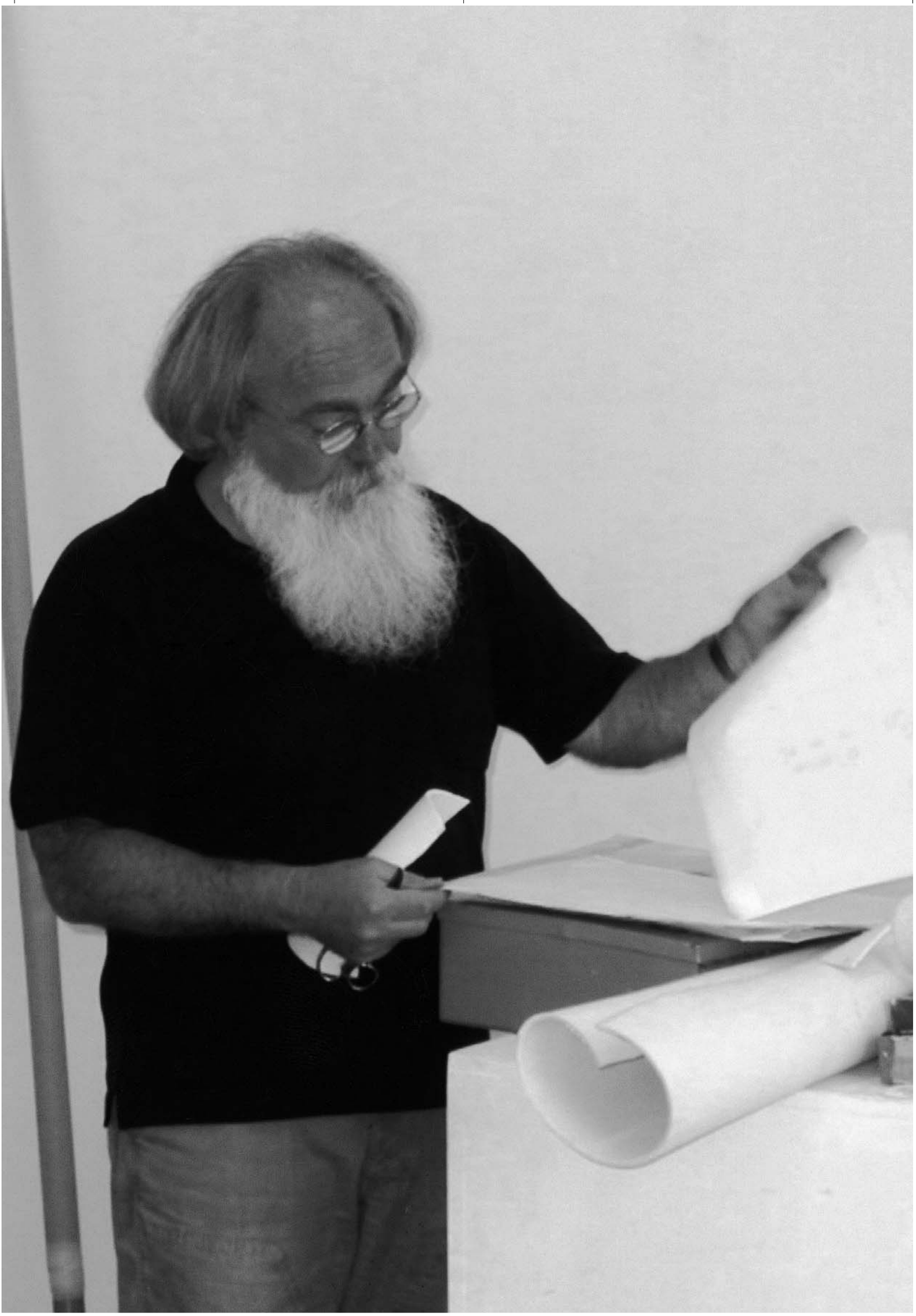


1



2

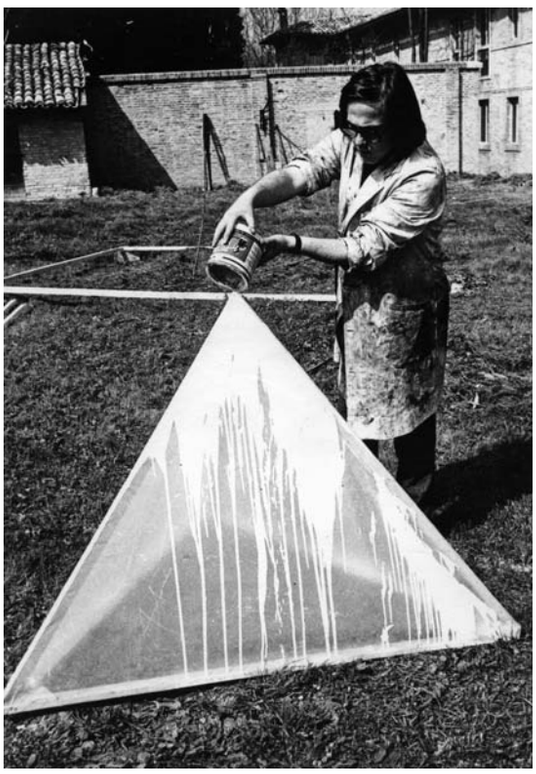
1-2. Particolare installazione *Sfero* 2007, acquerelli su carta, filo a piombo





Documentazione

materiali per un itinerario critico



1



2

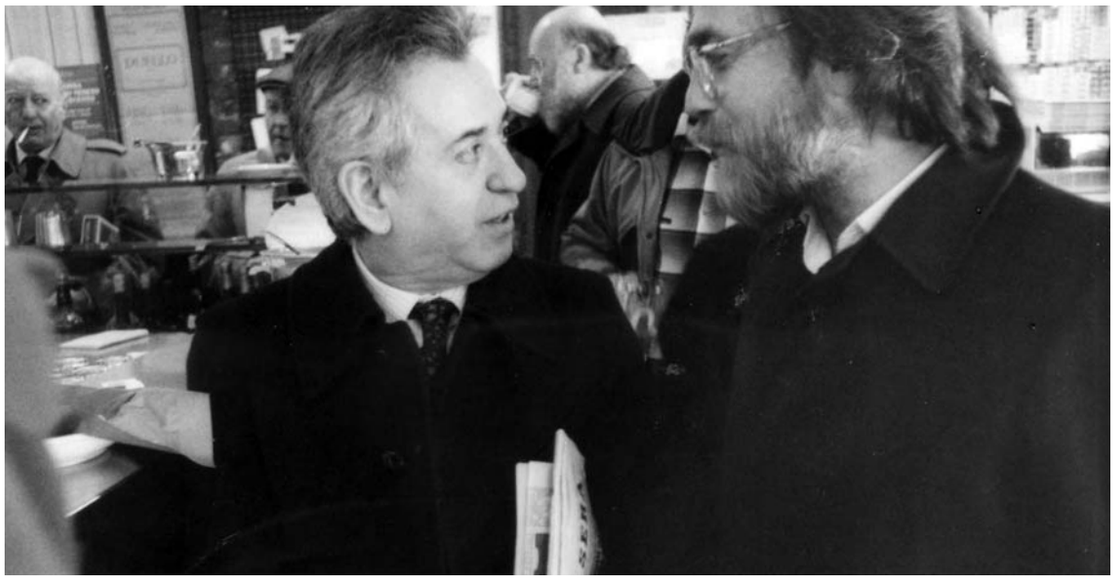


3



4

1. *Gesto tridimensionale* 1970, smalto su plastica e telaio sagomato
2. *Gesto tridimensionale* 1970, olio su tela sagomata, cortile AA. BB., Urbino (PS)
3. *Tutto* 1970, scritta in piombo cm 60x1
4. *Sottovuoto di vita* 1972, barattolo di vetro, reperti cm 35x50



1



2



Il naturale e l'artificiale nella mostra di Loreto

LORETO, 11 — In occasione della mostra organizzata dall'Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Loreto si è tenuta una conversazione pubblica sulle opere presentate da un gruppo di artisti nelle zone principali della città.

3

1. Toni Toniato, Bruno Mangiaterra a Venezia per l'esposizione alla galleria Nuovo Spazio 2, 1974 (VE)
2. *Esposizione Sala Morganti* 1973, Fano (testo T. Toniato) (PS)
3. Articolo della "Operazione Loreto" 1973, di Toni Toniato



1

Toni Toniato
***Sala Morganti*, 1973**

Cecchi, Fanelli, Lombardini, Mangiaterra, Mariani: cinque giovani che rimettono al gioco dei rischi di una generazione tutta l'avventura, sorprendente e imprevedibile, della loro invenzione creativa. Si tratta infatti di un gruppo di giovani artisti che si affacciano alla ribalta della nostra cultura con un orientamento problematico volto a rovesciare profondamente le componenti più attuali di una categoria estetica affidata alle suggestive provocazioni del comportamento. Intanto c'è da dire subito che, pur avendo in comune una convergenza di base nella scelta dei materiali o dei procedimenti operativi, ognuno si distingue, invero, per singolarità di formulazioni poetica, esemplata in direzione di una esperienza totale, sia essa ricavata da una ricognizione sulla primarietà dei fenomeni naturali, sia sulla struttura fenomenica dei comportamenti sensoriali. Contestualmente dunque ognuna di queste proposte si dà come evento formale in sè, di cui la segnificazione si compie e si riflette in ordine all'agire di una pura esistenzialità. Tuttavia tale esigenza non ripiega all'esibizione di un vitalismo, più o meno regresso, nè all'evidenza di una originarietà negata o irrecuperabile, bensì si concreta nella messa in causa degli stessi apparati sensoriali della nostra conoscenza e del nostro comportamento, sull'allargamento cioè delle dimensioni della nostra coscienza percettiva, altrimenti, oggi, condizionate e represse. Sono pertanto queste proposte delle esemplificazioni di atti, di azioni povere svincolate cioè da ogni prestigio formale e tuttavia essenziali nella irrevocabilità, insieme poetica e fisica. Non tanto allora l'esibizione dello spaesamento fenomenologico, bensì lo scattoapparentemente aleatorio, di una eventicità fatturale, fare cioè per essere, per riconoscersi sulla misura di una coscienza poetica, libera da ogni convenzionalità linguistica o da ogni artificiosità materiale. Sarà piuttosto l'atto di un conflitto logico che altera il sistema dei riferimenti fisici e razionali e ne contesta lo schema metaforico, le ambiguità o impotenze esistenziali, per ipotizzare o meglio per assumere le apparenze poetiche di una insurrogabile (intraducibile) spiritualità. Interventi che si producono come possibilità di azioni estetiche o meglio si realizzano come ipotesi del significante che al di là dei sistemi comunicativi, già codificati, non rendono alla rappresentazione di oscure simbolizzazioni o di contenuti reconditi, bensì costituiscono il fenomeno stesso di una ipotesi di identità tra vita e rappresentazione. Proposte utopiche che dell'utopia, però non esaltano la sua mistificante dimensione storica, tramite la sua funzione progettuale e tecnologicamente risolvente, ma ne violano concretamente la sua misura possibile e contraddittoria nella realtà di una esistenza autenticamete manifestata e poeticamente manifestata.

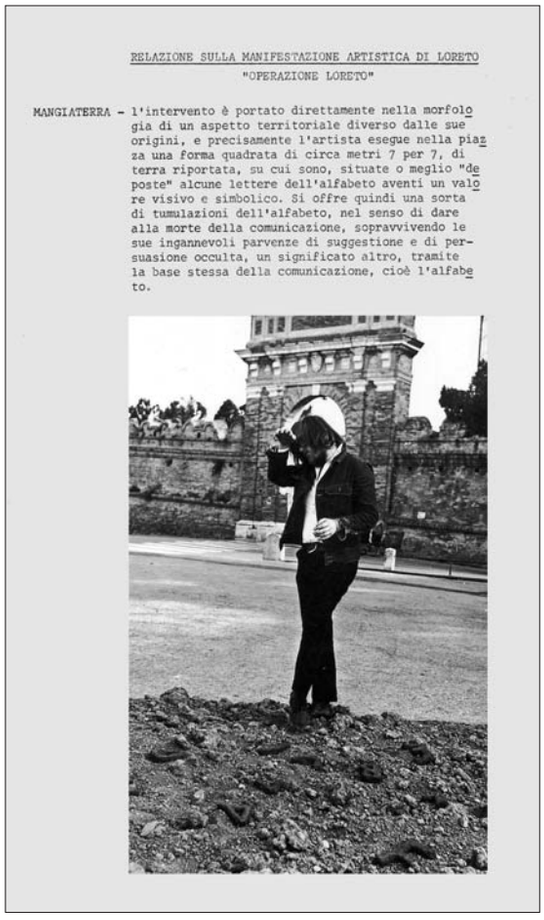


2

1. Campo di margherita 1979, olio su tela, particolare
2. Accademia Belle Arti di Urbino, Bruno Magnaterra, Carlo Cecchi

Toni Toniato
***"Operazione Loreto"*, 1973**

Il programma della manifestazione artistica prevede una serie di interventi e di azioni di carattere estetico sull'ambiente della città di Loreto,intesa come luogo urbano e come centro di particolari interessi sacro-culturali. La manifestazione ha lo scopo di presentare fenomeni artistici sul piano di una poetica del comportamento, la quale rappresenta uno dei fatti più tipici e singolari della cultura d'oggi. La poetica del comportamento si distingue dai fatti precedenti dell'arte, poiché punta su azioni, interventi ed eventi fisici e mentali, prodotti dagli artisti col fine di allargare le dimensioni estetiche e percettive dell'uomo nonché di svolgere una funzione di partecipazione creativa allo spazio della vita di tutti i giorni. In questo senso la manifestazione si avvale di gesti e di prodotti di un gruppo di artisti della nuova generazione come: *Campanari, Cecchi, Fanelli, Lombardini, Mangiaterra, Mariani, Volpi,* operanti tutti sul versante più avanzato delle correnti artistiche contemporanee. *Mangiaterra* - L'intervento è portato direttamente nella morfologia di un aspetto territoriale diverso dalle sue origini, e precisamente l'artista esegue nella piazza una forma quadrata di circa metri 7 per 7 di terra riportata, su cui sono, situate o meglio"deposte" alcune lettere dell'alfabeto aventi un valore visivo e simbolico. Si offre quindi una sorta di tumulazioni dell'alfabeto,nel senso di dare alla morte della comunicazione, sopravvivendo la sue ingannevoli parvenze di suggestione e di persuasione occulta, un significato altro, tramite la base stessa della comunicazione, cioè l'alfabeto.


RELAZIONE SULLA MANIFESTAZIONE ARTISTICA DI LORETO

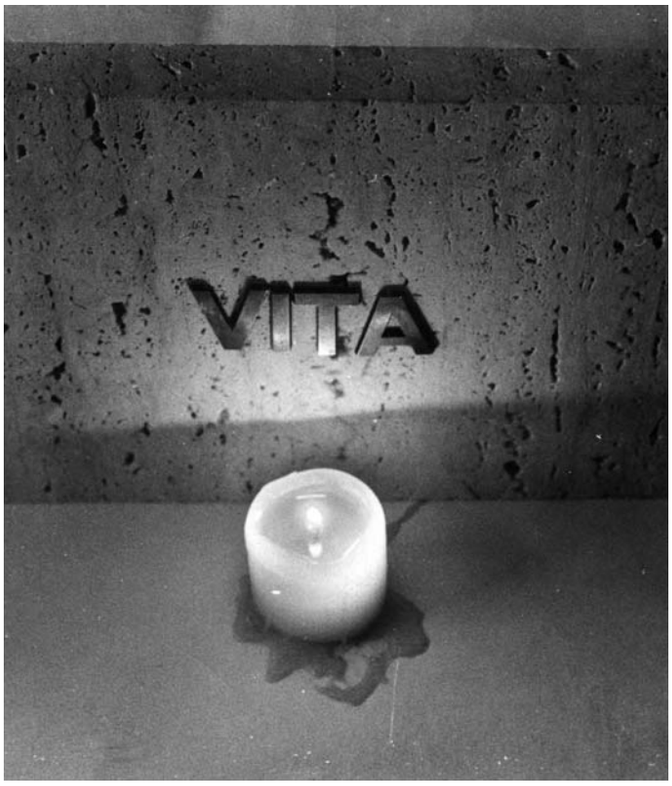
"OPERAZIONE LORETO"

MANGIATERRA - l'intervento è portato direttamente nella morfologia di un aspetto territoriale diverso dalle sue origini, e precisamente l'artista esegue nella piazza una forma quadrata di circa metri 7 per 7, di terra riportata, su cui sono, situate o meglio "deposte" alcune lettere dell'alfabeto aventi un valore visivo e simbolico. Si offre quindi una sorta di tumulazioni dell'alfabeto, nel senso di dare alla morte della comunicazione, sopravvivendo le sue ingannevoli parvenze di suggestione e di persuasione occulta, un significato altro, tramite la base stessa della comunicazione, cioè l'alfabeto.

1


2


3



4

1. *Operazione Loreto* 1973, installazione con terra e lettera di fango
2-3. *Studi di anatomia artistica* 1969-70, tempera su carta 100x160
4. *Vita* 1971, lapide, lettere di bronzo, Cerone



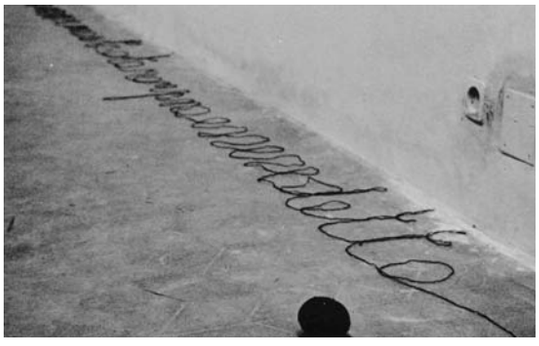
1



2



3



4



5



6

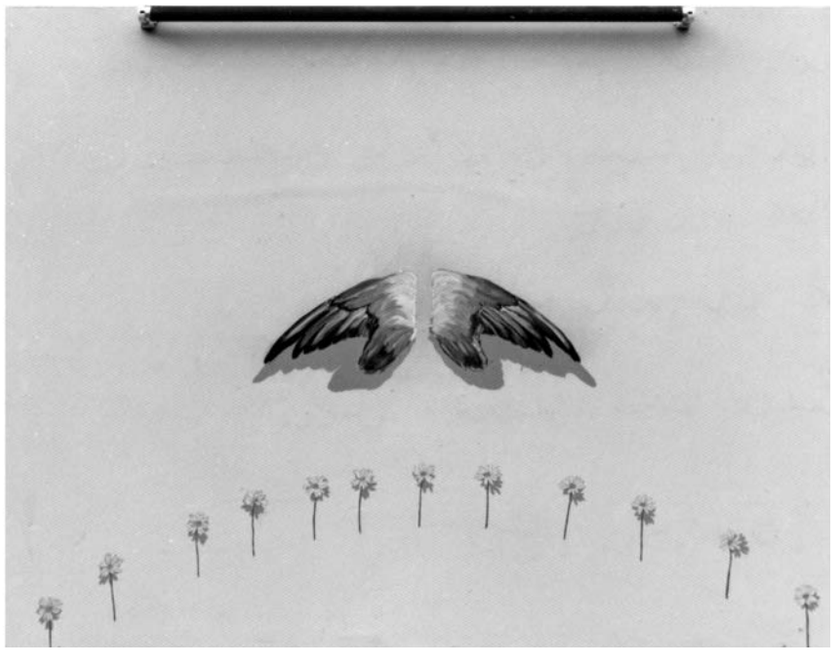


7



8

1. *Esposizione alla sala Morganti di Fano: Lombardini, Mariani, Mangiaterra, Rasile, Cecchi*
2-3-4-5-6-7-8. *Galleria 2000 Bologna* 1973, con testimonianza di Giovanni D'Agostino





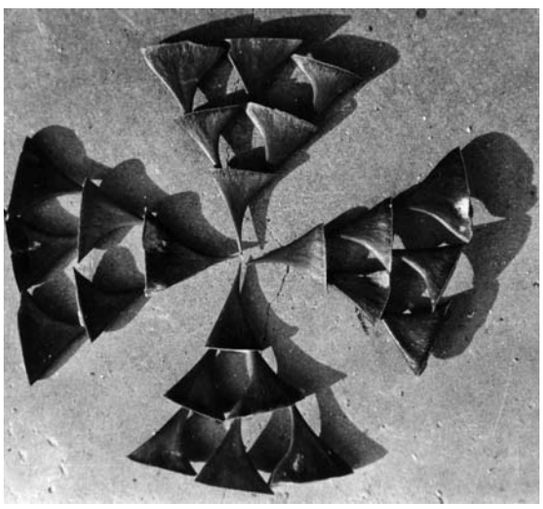






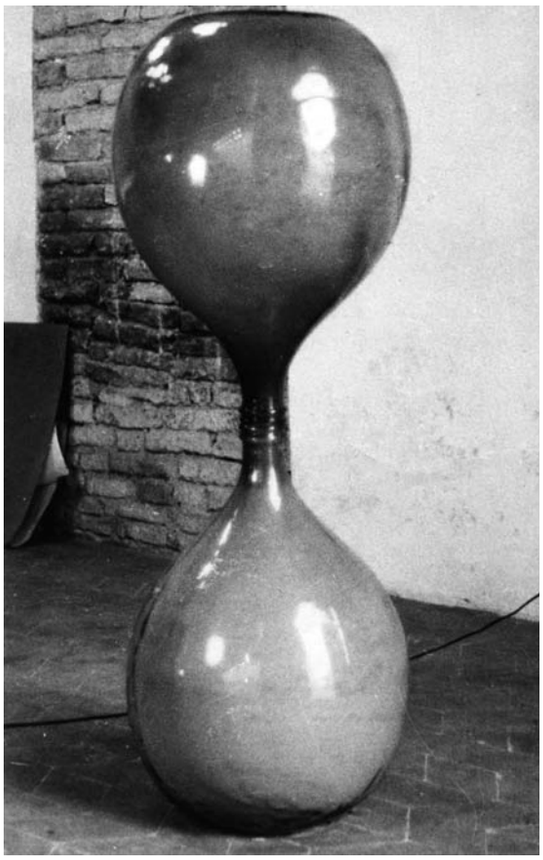




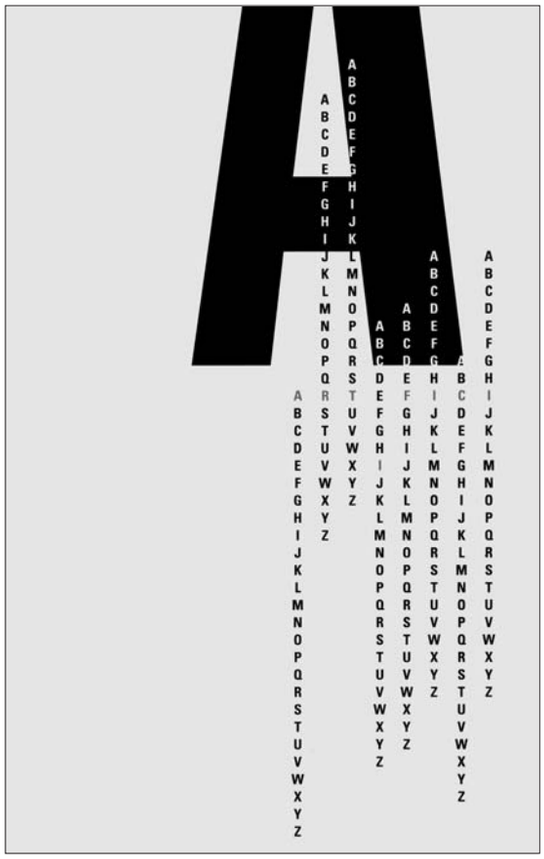




1. *Luce azzurra* 1978, olio su tela, neon cm 170x120
2. *Petti-rosso* 1980, olio su tela, cm 80x100
3. *Rosa canina* 1980, olio su tela, cm 80x100
4. *Legami* 1980, gabbiano impagliato, fili di lana su tela sagomata, cm 50x70
5. *Al volo* 1973, foto, pastelli su carta, cm 90x120
6-7. *Esposizione alla Galleria Pilota Milano*, 1973-74
8. *Croce al merito*, 1970, spine di rosa, cm 30x30
9. *Operazione Loreto, quadrato di fango con lettere*, 1973



1



2

La scelta è di fondo.
Il problema è di sopravvivenza.
Le poetiche appartengono all'arte, le loro ideologie all'artista.
Con queste si continua e dire di salvare il mondo
Si parla anche di ~~salvare il mondo~~. rivoluzione.
In nome della società si frega il prossimo.
In nome della pace si fa la guerra.
In nome della libertà ci si ritrova inventati su misure.
Che fare?
Fare delle cose.
Questa volta abbiamo deciso di farle assieme
io, CECCHI e MARIANI.
Abbiamo scritto delle cose, sono vere?

MANGIATERRA BRUNO

3



BRUNO MANDJATERA
BRUNO MANGIATERRA
Roden u Loretu 26. II. 1952.

30. (BEZ NASLOVA) (drvo, celofan i emajl 146 x 116 cm).

4

MUSÉE 2000

ASSOCIATION POUR L'ENCOURAGEMENT ET LA PROPAGATION DE L'ART A.S.B.L.
LUXEMBOURG

GRAND CONCOURS INTERNATIONAL
MUSÉE 2000

L'ACADEMIE Accademia di Belle Arti Urbino

décerne par la présente à

M. Mangiaterra Bruno, Cecchi Carlo e Mariani Giuseppe

le 1.e. prix de la présélection et le désigne comme

son représentant au

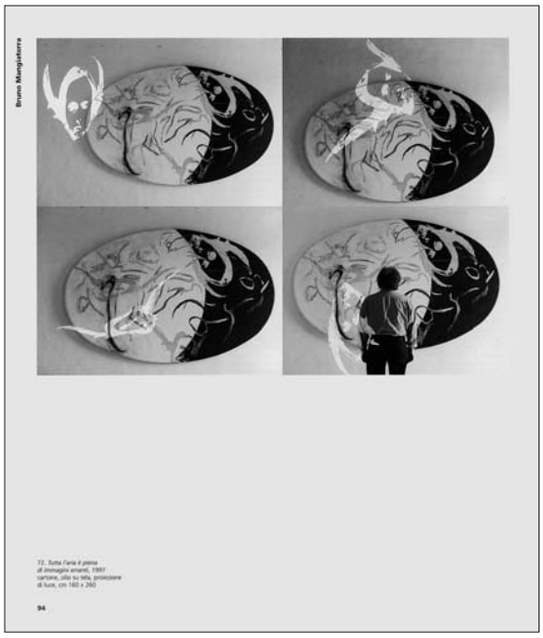
GRAND CONCOURS INTERNATIONAL MUSEE 2000 à LUXEMBOURG

Urbino le 5 Ottobre 1972

Le Recteur :
(Prof. Concetto Pozzati)

5

1. *A tempo pieno* 1973, vetro e sabbia, diametro 80x180
2. *Artefici trentennale Accademia di Belle Arti, Urbino* 1998
3-5. *Museo 2000* 1972, Luxemburgo partecipazione e premio Accademia Belle Arti, Urbino
4. Galleria StudentsKog Iziozba 1974, Belgrado



1



2



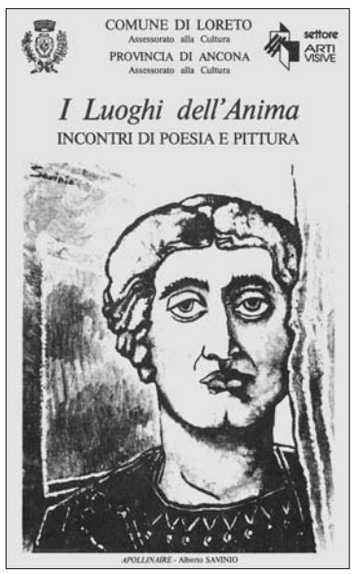
3



4



5



6



7



8

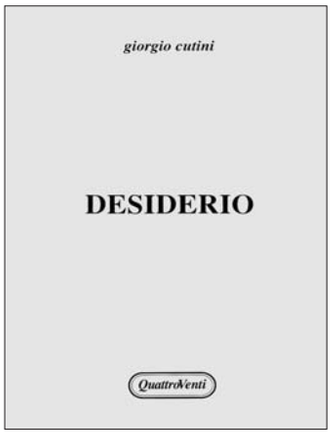
1. *Tutta l'aria è piena di immagini erranti* 1996, installazione Premio Marche.
2. *Recensione su Jesi e la sua Valle* 1994, di Enrico Savini.
3. *Luce che è al di sopra del tempo* 1997, installazione al Premio Marche, cristallo, rame, olio su carta, proiettore, diametro 80.
4-5. *Incidere*, Grafica d'Arte dal 1970 al 2002, Accademia AA. BB., 2002, Urbino
6. *I luoghi dell'anima incontri di poesia e pittura*, poesia e scultura, 1997-1998
7-8. *Rassegne Concertistiche*, musica e arte Contemporanea, 1995-1996, Comune di Cagli (PS).



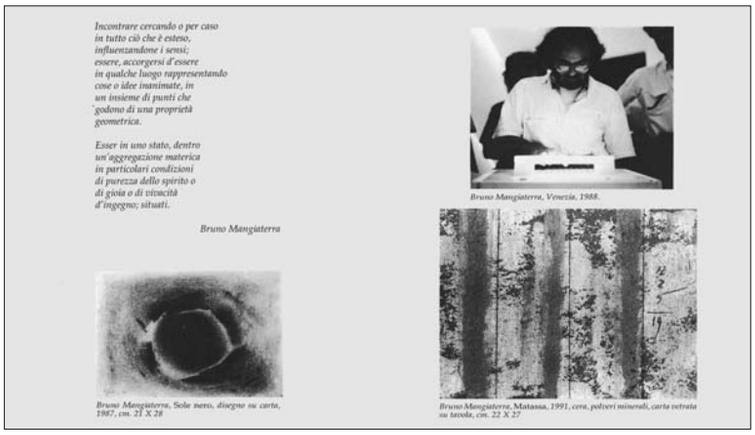
1



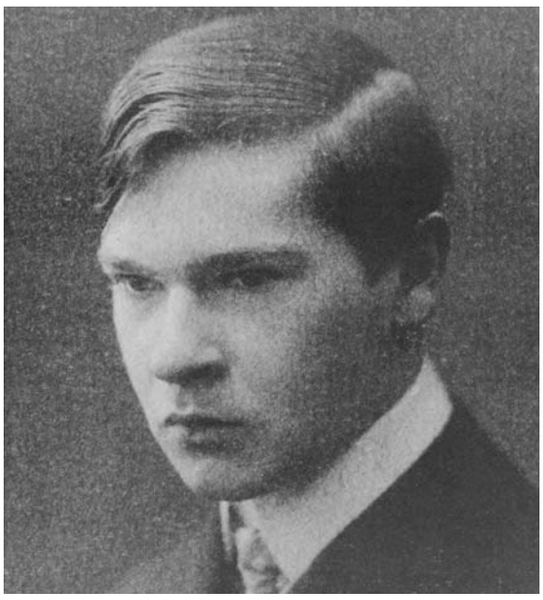
2



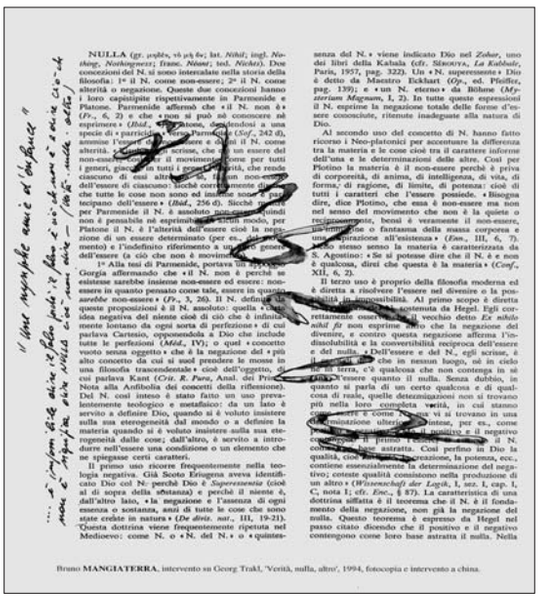
3



4



5



6

1. *I luoghi dell'anima* 1988, incontro a casa di Giorgio Cutini:
Bruno Mangiaterra, U. Piersanti, M. Baudino, C. Cecchi
2. *Galleria G7* 1989, Incontri di Arte e Letteratura, B. Mangiaterra, G. D'Agostino, L. Anceschi, (BO)
3-4. *Desiderio, un libro e una Mostra* 1992, G. Cutini con artisti e poeti, Pinacoteca di Ancona
5-6. *Georg Trakl Occidente e oltre* 1994, Istituto Austriaco di Cultura, Roma.



1



2



3


4



5



6

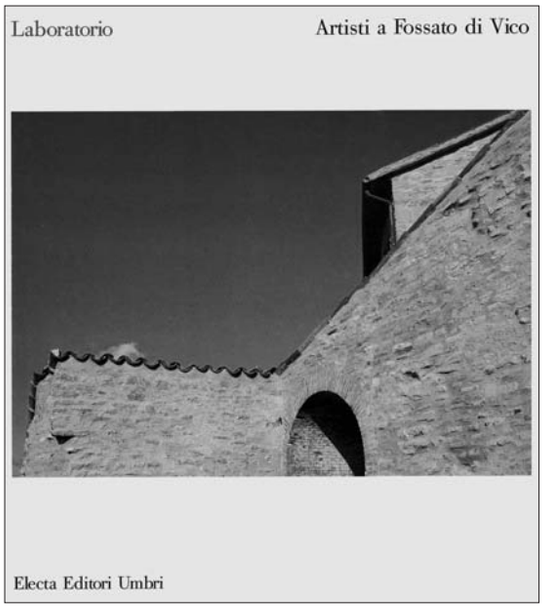


7

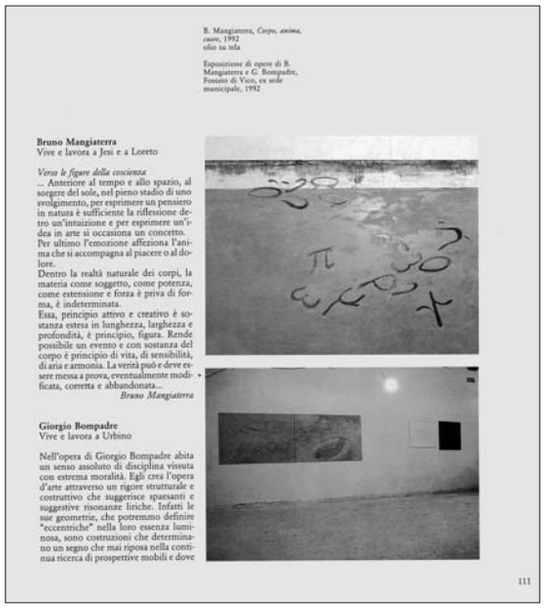
1. *Artisti di varie Marche,* galleria Per mari e per monti 1992, (MC)
2. *Arte Pura* 1987, pratiche della non figurazione
3. *Iconostasi* 2003, Stagioni e Territori dell'Arte, Loreto (AN)
4. Voyager 2003, Palazzo Dioclesiano - Spalato
5. *Opificio Piceno* 1997, Comune di Ripatransone
6. *La Terza Dimensione* 1988, possibili oggetti del necessario, San Benedetto Po
7. *Arte in Natura* 1991, Castellafiume



1



2



3



4



ACCADEMIA

Mostra a Roma del pittore marchigiano Mangiaterra

Immagini di Trakl

La profonda carica espressiva del poeta austriaco

di ***Giancarlo Bassotti***

Nei giorni scorsi, l'Istituto di Cultura Austriaca a Roma, in collaborazione con il Centro Internazionale "Eugenio Montale", l'Università di Innsbruck, il Forschungsinstitut "Brenner Archiv" ha reso omaggio al poeta Georg Trakl (1887-1914) organizzando un seminario di studi, una mostra e delle letture. All'importante manifestazione culturale è stato invitato il pittore Bruno Mangiaterra, nativo di Loreto. "Occidente e oltre" è il titolo dell'intera manifestazione. La mostra d'arte dedicata al poeta austriaco titola "Interventi d'arte contemporanea. Trakl, il silenzio delle pietre". Quattro artisti austriaci: Siegfried Anzinger, Gunther Brus, Heins Lechner, Arnulf Rainer e cinque italiani: Margareth Dorigatti, Alessandro Guzzi, Bruno Mangiaterra, Ruggero Savinio, Giovanni Soccol tutti impegnati nel campo dell'arte contemporanea, ispirandosi o rifacendosi alla poetica di Trakl, e in particolare alla sua "figurazione", che non dà mai un'immagine esterna (rappresentata) della realtà, ma evoca ogni volta la natura e gli eventi dalla profondità simbolica del proprio vissuto interiore, hanno reso omaggio al grande poeta austriaco. Esprimendo la loro libertà nella specificità esistenziale delle loro singole opere, gli artisti hanno tentato di proporre i valori della scrittura qualificata nelle poesie di quel dolce, duro, geniale poeta europeo che è stato Georg Trakl. Nel suo intervento su di lui, Bruno Mangiaterra scrive: "È impossibile dire il falso perché il falso è ciò che non è, e dire ciò che non è significa dire NULLA, cioè non dire". "Verità, nulla altro" è il titolo dell'opera tratta dalla poetica di Georg Trakl e dedicata dal pittore al poeta austriaco.

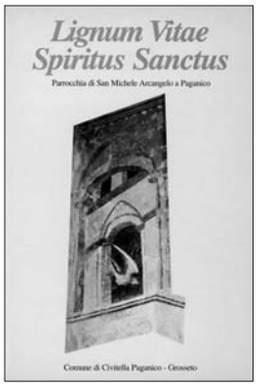
La notte azzurra è scesa dolce sulle nostre fronti.
Lievi si sfiorano le nostre mani imputridite
Dolce sposa!

Pallidi i nostri volti, perle lunari
Si fusero nel verde acquitrino.
Impietriti guardiamo le nostre stelle.

Oh, il dolore. Colpevoli vagano nel giardino le ombre
Selvaggiamente avvinte,
E caddero su loro con ira possente albero e animale.

Armonie soavi, quando su onde cristalline
Andiamo per la notte silenziosa
Esce un angelo rosa dalle tombe degli amanti. **(G. T., 1913)**

5



1

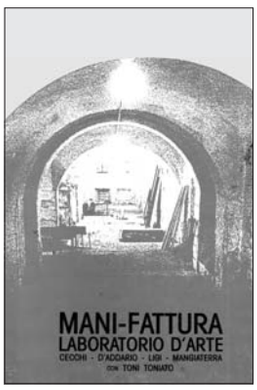

2



3



4



5


6



7

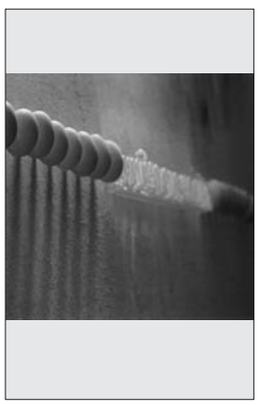


8



9

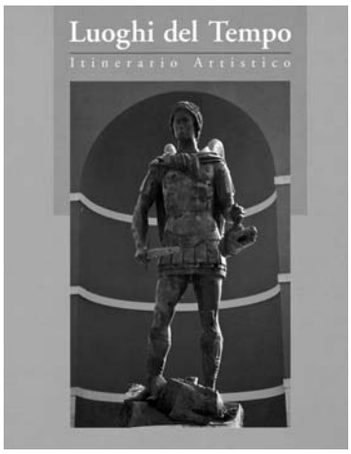

10


11



12

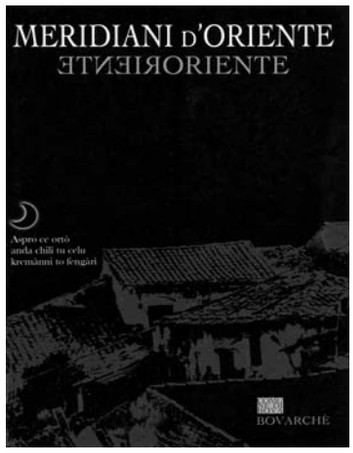
1. *Dialogo* 1993, Pinacoteca di Ancona, M. Apa, G. Mariani, L. Puca, B. Mangiaterra, M. Polverani, S. D'Addoio, B. Marcucci, G. Cutini, C. Maddaluno, A. Katà
2-3. *Artisti e Fossato di Vico* 1992, a cura di M. Apa
4. *Trovare l'immagine* 1994, Pinacoteca O Martelli, Terni
5. *Recensione di Giancarlo Bassotti su Paradigmi e Idee* 1994, esposizione Istituto di Cultura Austriaco, Roma
6. Civitella Paganico, Grosseto, 1998
7. Disegno per la rassegna d'Arte S. Giuseppe da Copertino 2003
8. Invito della Mostra al Museo, Castello di Rivara 2005, Torino
9. *Omaggio ad Arthur Rimbaud* 2005, Museo Castello di Rivara (TO)
10-11. *Manifattura* 1987, Chiostro di Chiaravalle (AN)
12. *Delle Marche* 1987, ricognizione artistica nel territorio (AN)
13. Le Marche e il XX Secolo 2006/07 - Atlante degli Artisti
14-15. La Filosofia e le emozioni Società Filosofica delle Marche, Università degli Studi di Urbino, AA.BB. Urbino, Edizione d'Arte 2001
16-17. *Geografia delle differenze* Orto Botanico Università di Urbino 2001



1

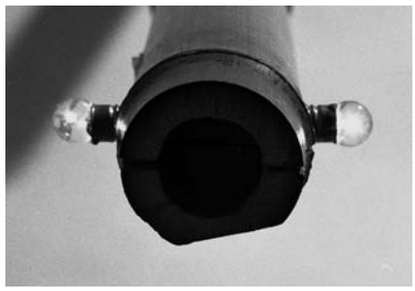


2



3


4


5



6

Luciano Marucci
***"Fisiognomica ideale" evento telematico*, 2003**

Preludio

La relazione tra arte figurativa e musicale non è cosa di oggi. Cominciò Arcimboldi studiando i gradi armonici dei colori; proseguì Newton mettendo in rapporto i sette colori dell'iride con le sette note. In seguito gli americani giunsero alle luci colorate che si accendevano sotto lo stimolo dei suoni. Ai primi del Novecento spiccavano le investigazioni di Schönberg e Kandinskij, poi vennero quelle del Bauhaus, di Moholy-Nagy e Schöffer, che fecero maturare le esperienze di Luigi Veronesi coadiuvato dal musicista Riccardo Malipiero. Grazie alle intuizioni e sperimentazioni di alcuni creativi, musica e arti visive si sono influenzate reciprocamente, quasi al punto di rendere possibile osservazione e ascolto nello stesso momento, non soltanto in persone 'affette' da sinestesia, come Kandinskij che sentiva i colori, o il musicista russo Skriabin che concepì l'idea di una fusione tra sensazioni visive e uditive costruendo il clavier lumiére. Nel contemporaneo (solo per citare i più innovativi) si fanno notare le trasgressioni minimaliste di John Cage, le implicazioni teatrali dei polacchi Kantor e Schäffer, le azioni Fluxus, quelle di Beuys, Fox, Anderson e di altri. Piuttosto originali le installazioni 'pittoriche' di Kounellis con interpreti musicali in carne e ossa. Tornano alla mente anche alcuni eventi multimediali di Warhol, le performances degli anni Settanta, ad esempio, della Moorman e di Paik, e le recenti, come pure certa produzione video-artistica iniziale e di oggi. Con "Sonic Process" il Beaubourg di Parigi aveva messo l'accento proprio su questo connubio. Degni di segnalazione gli annuali incontri arte-musica dell'Associazione Culturale "Il Teatro degli Artisti" nell'ambito del Rof di Pesaro.

Maurizio Arcangeli - Ubaldo Bartolini - Clara Bonfiglio Benedetto Bustini - Paolo Canevari - Luigi Carboni - Sergio Cascavilla - Marco Cingolani - Mario Consiglio - Enrico T. De Paris - Gianni Dessì - Chiara Dynys - Terenzio Eusebi - Rosa Foschi - Omar Galliani - Emilio Isgrò - Thorsten Kirchhoff - Mark Kostabi - Bruno Mangiaterra - Fabrizio Mariani - Maurizio Mercuri - Aldo Mondino - Ugo Nespolo - Luigi Ontani - Luca Maria Patella - Claudia Peill - Cristiano Pintaldi - Alfredo Pirri - Piero Pizzi Cannella - Andrea Salvino - Boguslaw Schäffer - Marco Tirelli - Wladimiro Tulli - Angela Volpi



7



8



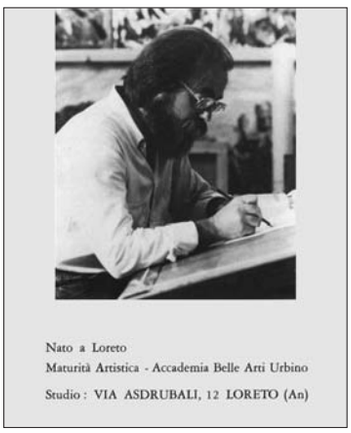
9

Giacomo Luigi Busilacchi
***Loreto,* 1984**

Mi sono "diseducato" alla lettura dei testi critici e abituato a "consumare i lavori" nello studio di Bruno Mangiaterra e negli studi dei pittori che Bruno mi ha fatto conoscere. Ho imparato a beffarmi del critico di provincia che si sbraccia con elzeviri pindarici a dimostrare la sua sensibilità all'arte e al segreto sentimento dell'artista.
Ad arricciare il naso di fronte al critico tanto grande da diventare "il primo sul palcoscenico" la Weltanscauung del pittore e della pittura.
Ogni pittore sicuro di sé è più che disposto a parlare delle sue ricerche di materiali, di accordi e fusione, di contrasti di colore. Come sfonda le superfici. Come ha fatto lavorare il pennello, la spatola, l'aerografo, un tampone. Quantomeno, Bruno Mangiaterra è così. Come la maggioranza dei pittori invece, della sua personale visione e del suo mondo pittorico non parla. È aperto e disponibile a lasciar osservare i sui quadri a chi va a trovarlo in studio, ma sembra più disposto a farsi stupire dagli interventi degli altri che a esporre gli intenti del suo lavoro. Per essi sarà facile riconoscere che Bruno Mangiaterra è nato "Concettuale" e custodisca in sé il concettualismo come "radice e primo amore". Tuttavia è sfrecciato con "PASSO ALATO" dalle avanguardie e passato "A LATO" della transavanguardia. La costante meditazione della "forza del tempo e del peso delle cose" non lo convince a correre dietro al nuovo, 'che è l'ultimo', ma a gettarsi nella 'fucina cosmica' dove il conflitto della 'Personalità' con lo "SPAZIO" che sfugge e col "TEMPO" che distrugge, "TESSE" e "ri-TESSE" la storia. Ai semplici visitatori attenti e curiosi, ho già suggerito un modo di "consumare" i quadri esposti in questa mostra. I titoli non sono la descrizione verbale di quanto si vede, ma duchampianamente,"quel colore in più" che sollecita la materia cerebrale e proietta nel centro di lavoro. In "ERE GIOCATE", che apre la mostra, il "brio" dei rimandi e il "premio" reciproco di parola e immagine è tanto semplice quanto di un affascinante bellezza. "Per altro", la mostra è un centro di incontro e un momento di discussione.



10

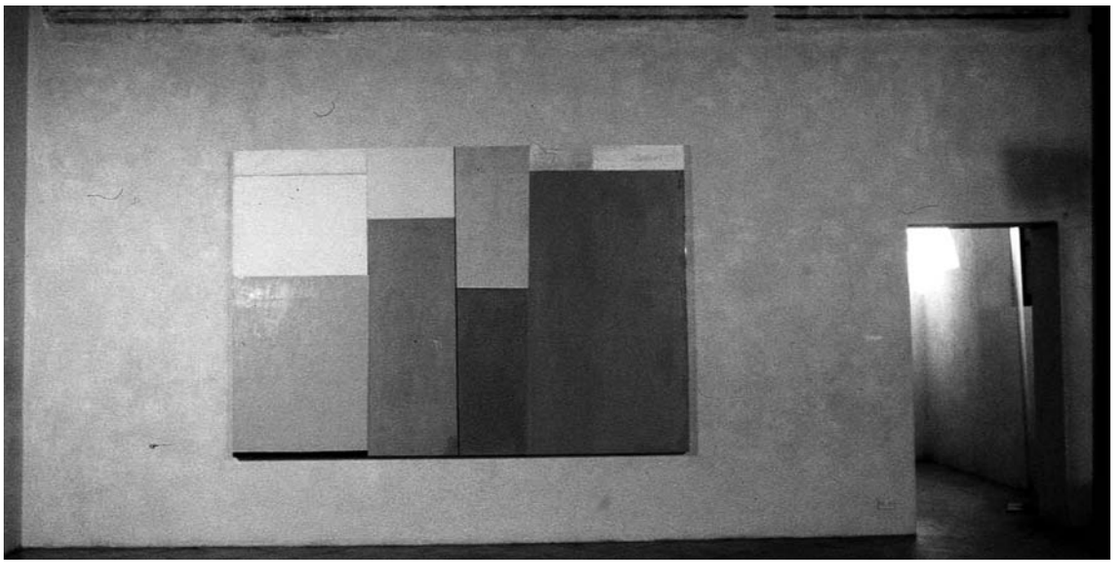


11

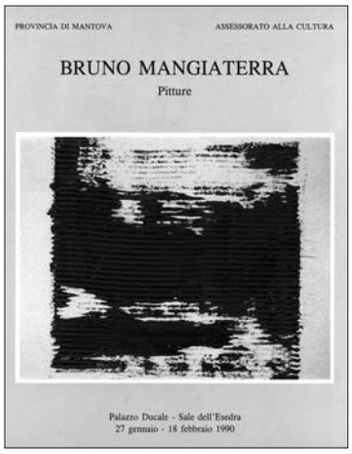


12

1. *I luoghi del Tempo* 1996, Itinerario Artistico Terni
2. *Community-Comunità* 2004, premio Casoli Serra S. Quirico
3. *Meridiani d'Oriente* 2004, Bova Marina
4. *Sfero* Galleria L'IDIOMA 2007, Bruno Mangiaterra, Luciano Marucci
5. Estasi di Primavera, Piraino 2007, Palermo
6. *Sguardo* 1988, canna, lampadina a pila
7. *Il fantasma dell'opera* 1984, olio su tela, cm 100x120
8-9. Medaglia in Ottone lavorato per Ente Rassegna Musicale Loreto, 1984
10. *Con Passo Alato* 1983, olio su tela, cm 100x120
11-12. Bruno Mangiaterra nello studio, 1983-1990



1



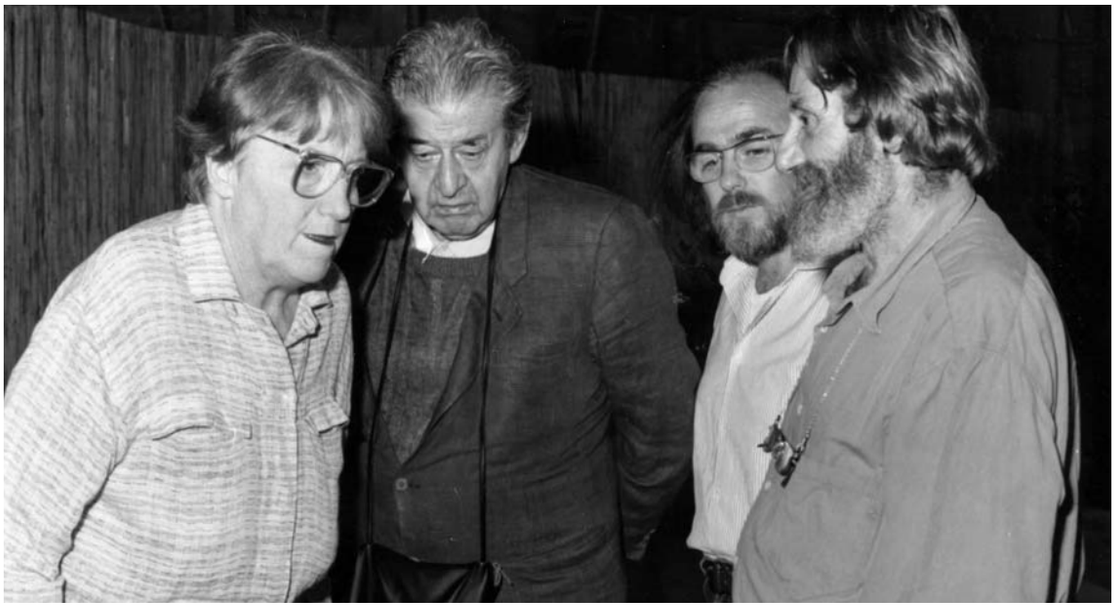
2



3



4

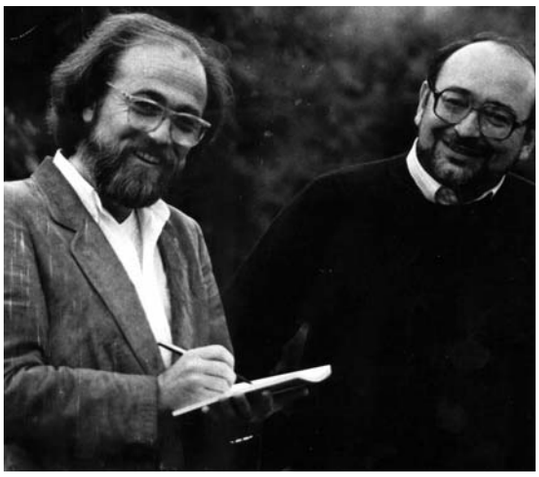


5

1. *L'Albero degli zoccoli* 1990, Palazzo Ducale Mantova
2. Catalogo esposizione "Pittura" 1990, Palazzo Ducale Mantova
3. Palazzo Ducale di Mantova 1990, B. Mangiaterra, C. Cecchi, R. Lambarelli
4. *Flash Art* aprile-maggio 1990, recensione mostra Palazzo Ducale Mantova
5. Vana e Giulio Turcato, Bruno Mangiaterra, Giovanni D'Agostino 1990

Umberto Piersanti, *"Atlante"*, 1986

I mondi, gli atlanti, i globi di Mangiaterra sono materici e colorati, densi di grumi e rilievi che s'innalzano favolosi e precisi come quelli delle carte geografiche che avevamo da ragazzi.
Qualcosa rimanda a Fautrier, alla materia primordiale e magmatica degli informali. Ma Mangiaterra come Burri è dell'Italia centrale, marchigiano dunque non lontano dall'Umbria del grande maestro del secondo novecento, e per lui vale, a mio parere, un po' il discorso che Bonito Oliva aveva fatto su Burri nel *Sogno dell'arte*: il magma viene organizzato e armonizzato in una forma, in qualcosa di preciso e di scandito, la "valenza rinascimentale" di queste terre non può non lasciare il suo segno. Ma c'è qualcosa in Mangiaterra di esuberante, una vitalità piena e quasi incontrollata che rimanda ai cieli e ai palazzi tardo rinascimentali e già un po' barocchi di Loreto che è una piccola Roma della fine del cinquecento appollaiata sulle colline presso i borghi medioevali e appenninici delle Marche. È questo sapore intenso di vita, il gusto dei colori che mi fanno pensare, anche in una tela ristretta, a squarci di cieli affrescati nei templi e nei palazzi: ed è questa "intensità" di pittura e percezione a costruire, a mio parere, il senso specifico d'un lavoro che si staglia nettamente per la sua originalità e la sua freschezza, lontano dalle scuole e dalle mode imperanti.



Urbino 1997, B. Mangiaterra, U. Piersanti

Giorgio Verzotti, *"Illuminata"* , 1987

..."Questo altrove" non è oggetto di ricerca, importante è che esso, con la sua ulteriorità possibile, sia inscritto nell'opera, per verificare fino a che punto i limiti, i confini, si possono forzare. Ricordiamo un'istallazione creata da Mangiaterra per lo spazio di una chiesa, nel luogo che, come ha scritto Mariano Apa, parla "il senso dell'Ascolto, dell'oltrepassare l'Altro". Non so se questo senso un po' mistico è presente nell'operazione di Mangiaterra, certo la funzione che le opere assumono richiamano l'idea dell'altrove come dimensione irriducibile che è solo possibile evocare. Partendo però da l'opera dipinta, dal suo centro, senza il soccorso di una smaterializzazione troppo "mimetica" di questa istanza trascendente. L'artista spinge il fatto pittorico fino al limite ma non lo "supera" in vista di una sintesi ulteriore, lo rende anzi visibile nel modo più esplicito. Cosa cambia dunque? Cambia la funzione dell'opera, che non attesta più solo se stessa ma diventa dispositivo di svelamento di relazioni spaziali. Per esempio: lo spazio della chiesa era attraversato da l'alto in basso da una lunghissima banda di stoffa, che attraversava tutto lo spazio tagliando diagonalmente la visione prospettica dell'interno,"barrando" la sua normale percezione. Ma c'è dell'altro, l'opera è stata concepita come visualizzazione, insieme elementare e altamente poetica, del fascio di luce che dall'alto delle finestre colpisce il pavimento della chiesa. Così l'opera interagisce con l'architettura, con i suoi elementi significanti, e questi a loro volta condizionano, motivano anzi il porsi stesso dell'opera, in un rapporto semplificato ma indissolubile. Un rapporto che comunque parte dalla pittura, o che ruota attorno ad essa. La lunga tela, conformata a significare i raggi di luce, è, come abbiamo detto, un rivelatore di spazio, e può stare anche per lo sviluppo di una figura plastica anche se effimera e molto sintetizzata,ma resta propriamente, non smette di essere, il supporto della pittura. È la pittura, con le accensioni cromatiche che ne sensibilizzano la base, via via evanescenti verso l'alto, che l'opera acquista intensità. La pittura trascolora fino a scomparire, come presa dalla sublimazione in pura luce, divenendo quasi la metafora di se stessa. Però persiste come linguaggio specifico di cui si rendono operative alcune facoltà. Lo spazio insomma non vanifica il sistema della pittura, e del resto l'impronta spaziale è impressa in ogni opera dipinta da Mangiaterra. L'artista sceglie infatti come formato prediletto quello ovale, ellittico, o anche a ventaglio. Formati che richiamano la rotazione e lo svolgimento, l'equivalenza delle direzioni e dei punti di vista, le sintesi: qualcosa che si apre allo spazio.
Nella stessa istallazione all'interno della chiesa per esempio, gli ovali richiamano gli archi, le nicchie, si confacevano per così dire ad alcune caratteristiche dell'ambiente. Due di queste forme inoltre erano collocate una appoggiata alla parete e l'altra a terra con un bordo leggermente sollevato. Questa dislocazione "precaria" accentuava il relativizzarsi allo spazio già proprio dell'opera che, così disposta,sembrava alludere a traiettorie di scivolamento, sollevamento, possibili scompaginazioni di piani, quegli stessi che venivano indicati sulle sue superfici. È qui, sul piano della tela che si trova il nucleo generatore dei rapporti spaziali. Per Mangiaterra l'elaborazione pittorica anticipa ciò che virtualmente trova compimento nello spazio. La superficie è ordinata secondo direttrici precise che la scandiscono nel suo ritmarsi in porzioni disuguali,oppure è costellata di concrezioni materiche e cromatiche, in direzione più "informale", in ogni caso la pittura non esita di imporsi nella sua fisicità, come corpo, materia. Ma proprio questa forza si accentua nel formato "rotante" cosi da richiamare l'energia ed il dinamismo endogeni, centrifughi, sottolineati dal formato. L'opera dipinta allora, non limitandosi alla propria auto-affermazione, intende parlare del suo possibile compimento al di fuori di sé, e si enuncia come frammento di una proliferazione infinita.

Roberto Lambarelli, *Vetrate e assorbente,* 1989

Per alcuni la pittura della nostra generazione soffre da sindrome di inutilità non avendo più di una funzione vitale nella società. Gli stessi affermano che

nell'arte dal dopoguerra non è successo niente di nuovo, tutto era già stato detto e fatto dalle avanguardie storiche. Allora cosa possono fare gli artisti in questo decennio impegnato, dopo l'esplosione dell'arte concettuale, nella riscoperta della pittura? Hanno dovuto ricostruire un linguaggio destrutturato e svuotato di significati come quello pittorico, riapprendere una tecnica, recuperare una sapienza perduta.



Centro d'Arte l'IDIOMA 1989, G. Cutini, B. Mangiaterra, L. Lambarelli, C. Cecchi, Ascoli Piceno

Le opere recenti di Bruno Mangiaterra si inseriscono in questo contesto sembrano aver trovato una risoluzione efficace di tali problemi. Esse ostentano una tecnica sicura ma, a differenza delle sue esperienze precedenti, meno attenta ad utilizzare tutti i mezzi della pittura. Intendiamo dire che nelle opere presentate in questa occasione l'accento è posto, da un punto di vista tecnico, sull'effetto coloristico, sulle trasparenze, mentre il segno è consegnato al graffito. Ma non è il tradimento della pittura a favore del giuoco della materia, semmai è il privilegiare l'espressione alla pura esperienza linguistica.
I pochi elementi individuati hanno grande efficacia espressiva perché stimolano la capacità visionaria. Per usare dei termini di leonardesca memoria, è possibile vedere in una macchia su un muro invenzioni: teste d'uomo, animali, scogli e mare, battaglie e via dicendo. E a ben guardare la sua pittura evoca la parete, il muro con i suo trasudi, le muffe, i segni che tradiscono l'invecchiamento: così sulla visionarietà si innesta la nostalgia stimolata dal passare inarrestabile del tempo. Un connubio attraverso il quale egli porta alla superficie sensazioni profonde, legate a quella coscienza che *Jung* definì collettiva. Egli, dunque, utilizza pochi mezzi espressivi di cui può servirsi della pittura, ma sottoponendo la materia ad una trasformazione radicale che lascia intravvedere la realizzazione di ciò che da più parti viene auspicato: che l'arte significhi qualcosa fuori dell'arte stessa.
Apparentemente, la pittura di Mangiaterra richiama alla mente le esperienze pittoriche realizzate negli anni Cinquanta, e che genericamente passano sotto il nome di pittura astratta, ma il suo atteggiamento non deriva dal porsi all'interno della tradizione ma nel cercare, in sostanza una nuova poetica a partire da una scelta formale che egli sente in modo particolare e che gli permette di esprimere emozioni e sentimenti. In più, egli mette una particolare attenzione alla realizzazione. Al punto che spesso l'unica sua preoccupazione, nella realizzazione di un quadro, sia rivolta all'aspetto tecnico piuttosto che all'espressione poetica, come se la tecnica sia separata dall'arte. L'individuazione di questo atteggiamento fa ritornare alla mente un ciclo di conferenze di Lewis Mumford, raccolte in Arte e Tecnica pubblicato agli inizi degli anni Cinquanta. A sfogliarlo risalta una affermazione: "…La nostra tecnica è divenuta oppressiva e tirannica…mentre…la nostra arte o si è svuotata progressivamente di qualsiasi contenuto, o è diventata assolutamente irrazionale - e più avanti - le immagini dei pittori astratti rappresentano il vuoto e la disorganizzazione delle nostre vite…"
Ma sappiamo bene che la pittura astratta è legata alla necessità dell'uomo-pittore di esprimere, come si usava dire allora,il proprio essere nel mondo, in modo esistenziale senza agganci concreti con la realtà quotidiana ed i suoi oggetti. Ora si può comprendere l'atteggiamento di Mangiaterra di fare un fondamento tecnico alla propria arte. Una esigenza di concretizzare una pittura altrimenti priva di agganci con la realtà e per lui, come ci rivela il suo stesso nome, radicato nella realtà della sua terra e della tradizione artigiana è la sola possibilità che ha per riconoscersi in quello che fa.
In Rifilo, una delle ultime opere realizzate ed esposte in questa occasione, il motivo dominante è dato dalla tessitura di linee verticali, nei suoi effetti cromatici, scelti nella loro sequenza, e negli effetti chiaroscurali voluti dal caso. Nessun riferimento formale con le esperienza fatte dai rappresentanti della Nuova pittura realizzate all'inizio degli anni Settanta. Ma solo la volontà di evidenziare la tecnica di realizzazione di quelle linee che costituiscono il motivo dominante dell'opera: il tiralinee. Uno strumento, per così dire, semplicissimo, un filo impregnato di colore teso alle estremità a pochi centimetri dalla superficie pittorica, tirato come la corda di un arco, e lasciato andare ad urtare su quest'ultima. Ma ciò che davvero conta è il risultato finale, ciò ribadisce i suoi interessi: ricostruire un linguaggio destrutturato, quello pittorico, riapprendere una tecnica, recuperare una sapienza perduta.



Loreto, Pierre Restany e Bruno Mangiaterra

Pierre Restany, 1990

Caro Bruno,
ho ascoltato parlare dei tuoi ultimi lavori, anche quelli che prepari per Mantova, facendo riferimenti ai muri, alle vecchie case, alle macerie che lasciano trasparire strati e dipinture insultate dal tempo e dai gesti. Ecco, i singoli lavori e l'insieme dei lavori di quest'ultimo periodo, a me sembra, esprimano una compiutezza e una coerenza che non è punto fisica, ma oltre la fisica.





1. *DI FRONTE* Esposizione *"Atelier Arco Amoroso"* 1991, Ancona
2. Dialogo a casa di Roberto Lambarelli, con Mariano Apa, Carlo Cecchi e Bruno Mangiaterra, 1991, Roma

Mi pare che in questi lavori sei riuscito a unificare con forza tutte le curiosità, le ricerche, le esperienze che hanno nutrito la tua vita. Le date anagrafiche, la partecipazione alle esperienze più arrischiate di questa seconda metà del secolo sembrano smentirmi, ma io ritengo che nel fondo tu sia un umanista superbo di maturo quattrocento. Ti sei creduto concettuale poiché la voglia di conoscere, indagare, riflettere, dissacrare, trasformare ti spingeva a fare, frugare tra conoscenze e scienze, filosofie e politica. La gestualità, in certi momenti ti ha esaltato in modo quasi maniacale, ma, l'equivalenza antimoderna che hai voluto sempre porre, tra peso del lavoro e peso della persona ti ha condotto a un sentiero di mistico ascetismo che ignori, poiché, da principio, mi hai chiesto di chiamarlo alchimia. Mi sembra di sentire l'interrogativo ironico di un comune amico che dice: "che angelo è quello che si esprime incollato le ali ai sacchi di cemento? Che coro fa quello che pizzica l'arpa?". Non starò a rispondergli: bellezza o perfezione gestaltica, asserirò che li rappresenta l'angelo della storia. Un angelo doppio e dissonante, dialettico forse, "faber" comunque. Altro non gli direi, perché se sua è la passione vera, certo lo aggregherà presto al corteo, in cui nella danza ogni membro è ebbro. A presto spero.

Da una conversazione
con Apa, Mangiaterra, Cecchi, Mariani
a casa di Roberto Lambarelli, *"Di Fronte",* 1991

Roberto Lambarelli

... Mi pare di poter osservare fra i due più che le similitudini delle differenze, conosco meglio il lavoro di Bruno per averlo già presentato. Meno, da un punto di vista critico, il lavoro di Carlo, lui lo frequento da anni, del suo lavoro ne abbiamo parlato continuamente ma non ho mai avuto l'opportunità di metterlo a fuoco, scrivendo. Esistono delle differenze, di che genere? Da una parte il lavoro di Bruno è legato ad una operatività concettuale a monte, a priori. Parte da un processo mentale e poi si realizza il lavoro in funzione di questo processo. Era cosi per le opere di un paio di anni fa: i graffiti, i tiralinee… ma è vero anche per questi lavori in cui c'è il conto, le carte abrasive, ecc. ...

Mariano Apa

... La differenza tra i due artisti è veramente reale, si va più per differenza che per relazione. Bruno fa un atto di fede nella pittura, solo che mentre Carlo la coniuga con una letteratura,(ma non in senso letterario e decorativo), una letteratura come poesia e pensiero poetico. Bruno tutto questo lo capovolge in qualcosa di "altro". Qui è la differenza, la differenza sta nella concettualità che è insita nella ricerca. L'"io" di Carlo Cecchi, qui in Bruno diventa il "noi", cioè ci leggo non una sorta di impegno ideologico, non è un arte ideologica, però ci vedo un impegno etico, nel senso che parlare di progetto, parlare di concettualità,è qualcosa che ha a che fare con l'interrogarsi etico dell'arte, è uno degli strascichi del neoconcettuale, delle neo avanguardie. ...

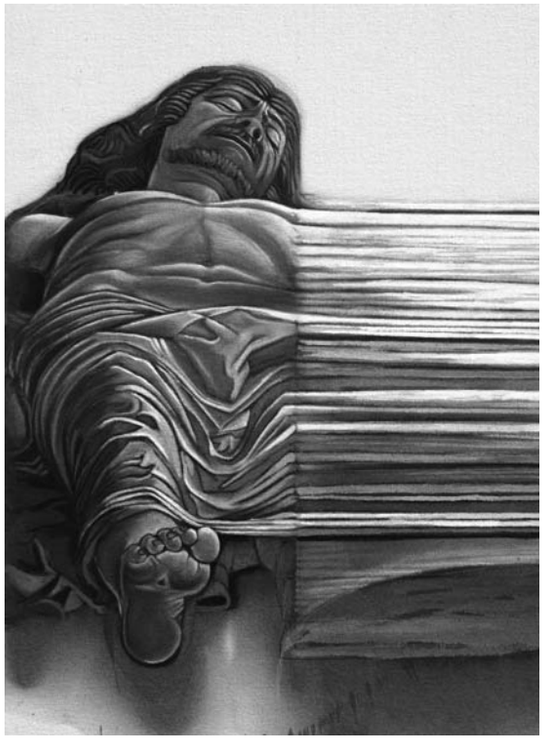
Roberto Lambarelli, *Pitture*, 1990

Sono passati due anni da quando Bruno espose, al Palazzo Ducale di Mantova, un gruppo di lavori che ebbi l'occasione di presentare in catalogo. Per queste opere mi sembrò di poter individuare la volontà di ridare un senso alla pittura. Un senso e un significato che è andato perduto nel corso dei decenni, a causa dei ripetuti attacchi fatti con il fine di liberarla dai gangli dell'accademismo e da qualsiasi altro limite. Egli propone, sia chiaro, una propria soluzione sottoponendo i suoi lavori ad una idea, un ordine precostituito capace di contrapporsi alla vacuità, sopraggiunta per troppa libertà, dell'arte. Da cosa nasce questa idea in grado di governare il fatto espressivo, è presto detto, dalla sua attitudine concettuale.

In quei lavori, egli andava rifacendo sulla tela degli intonaci, proprio come quelli delle mura di certe vecchie case, poi vi applicava delle polveri minerali e vi interveniva col grafito. Attraverso il recupero di tecniche e sapienze antiche si manifestava così il senso della sua ricerca,svolta all'insegna del recupero di una memoria antropologica. Era proprio tale principio a costituirsi come la struttura capace di dare fondamento ed anche la ragion d'essere dell'opera.
L'esperienza estetica che si fa di fronte alle sue opere, il piacere che possiamo ricavare dagli effetti del colore, del segno, ecc. egli lo sottomette al progetto: il recupero della tradizione, con tutto quello che questo comporta sul piano sociale ed individuale. Nei lavori recenti egli si pone con lo stesso atteggiamento. A parlare con lui sarete intrattenuti non sul significato formale della opere piuttosto sul come vi è approdato, qual'è la struttura di base, l'idea appunto che consente di arrivare al risultato finale. Non restate meravigliati, perché ad andare a riguardare le esperienze artistiche degli ultimi vent'anni vi si troverebbe una tendenza come quella processuale basata cioè sulla rilevanza del processo artistico. Ma al di là di questi estremismi post-sessantotteschi, che pure hanno avuto una loro importanza decisiva nella formazione di almeno due generazioni, vediamo quale processo, quale idea voglio dire,ha attuato Mangiaterra in queste opere. Partiamo dalla loro osservazione, i supporti sono grandi carte vetrate …ed essendo scarti industriali c'è da fare almeno un riferimento al rapporto arte-vita di dadaistica memoria…grandi carte sul quale campeggiano interventi di colore e annotazioni di conti. Per capire il significato di quei numeri bisogna ricorrere ancora una volta alla memoria antropologica; è il far di conto dell'artigiano, come del mercante. È La traccia sulla carta di un processo mentale che contiene in sé la testimonianza di uno scambio sociale. Mi piace immaginare di scoprire, su una fodera dell'armadio, i conti del falegname per i tagli e gli incastri o, magari, tornando a casa, ritrovarli nell'incarto del salumiere o del fornaio. Ecco l'idea, la struttura che governa l'espressione, manifesta nell'intervento del colore, che pure partecipa di quel supporto dove permangono le tracce casuali dovute all'uso. Idea ed espressione concorrono in tutta l'opera che partecipa dell'esperienza umana stabilendo un rapporto profondo tra arte e vita.

Mariano Apa
***"Biennale d'arte Sacra, Fondazione Stauròs"* 2006**

La capace manipolazione dei materiali permette a Mangiaterra di praticare la pittura in quanto pensiero tautologico e, dunque, di dimostrare quanto la pittura possa essere pratica linguistica nell'appropriazione culturale del Concettualismo. Perché non si dà pittura se non per manipolazione linguistica dei materiali che viene a tradursi per quel che è: pensiero del tema, pensiero dell'argomentare con cui si esplicita il tepore della emozione, la severa composizione dell'assunto poetico dell'immagine. Così Bruno Mangiaterra ha affrontato il "Cristo morto" del Mantenga, non in quanto rielaborato dell'indicazione citazionista, bensì quale evocazione del figlio della protagonista - personificata da Anna Magnani - di "Mamma Roma" di Pier Paolo Paroloni, nel cui termine del film viene assunto nell'icona ora a Brera. Il doppio mandato della prospettica sequenza del Cristo morto e deposto - dal Mantenga a Pisolini - continua in Mangiaterra verso la siderale spazialità che conduce il morire verso il risorgere. La tela bianca è un luminoso pneuma che vibra nell'odore dei fiori di stagione a infervorare l'idea della Nuova Vita. La dilatazione anamorfica del Cristo morto, lo dilata nella puntigliosa resa pittoricistica quale neofiamminga pittura - dentro il confronto acutamente grammaticale con la fotografia - nel fotogramma di "bianco e nero" che, come orizzonte della terra e del mare, lo rende illuminato spazio dell'idea della condizione umana. Condizione riposta nella verità della orizzontalità - la morte o il morire - e della verticalità, nel vibrante luminosismo della tela "vergine" nella significazione del bianco quasi come ci si trovasse innanzi un concettualismo "fondo d'oro", ad esplodere nel puntinismo timbrico dei profumi sprigionati dai rami in fiore a stillare colori e suoni.
Si deve, all'artista di Loreto, una coerente riflessione sulla pittura che, dalla tela all'installazione, dal disegno alla pratica dell'olio, lo ha visto protagonista di una forte attenzione alla pittura intesa come ricerca della realtà in quanto significato della storia. Bruno Mangiaterra ha condotto il suo lavoro artistico alla maturità della pittura praticata quale condizione concettuale del severo impegno e della dolce attenzione alla letteratura e, in particolare, alla poesia. In Bruno Mangiaterra si realizza l'intuizione di una pittura dove si afferma un umanesimo capace di fare i conti con l'ideologia e con la spiritualità, una pittura lontana dalle descrizioni intimistiche ed esplicita nell'asserire la necessità di una pratica dell'arte intesa quale pratica di conoscenza.



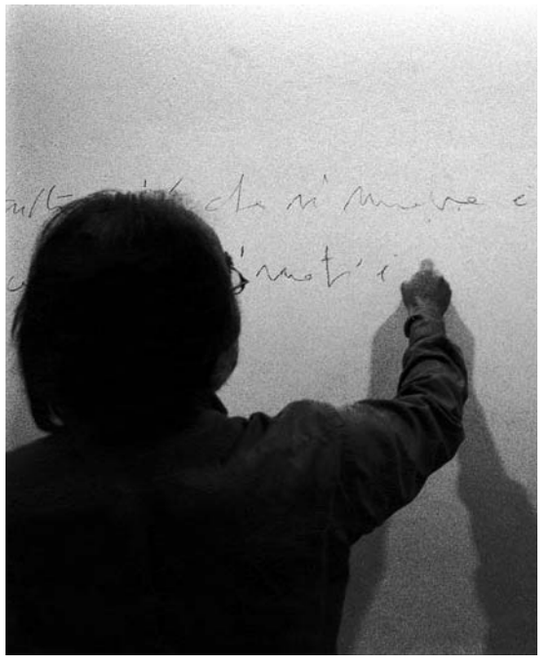
Visioni 2006, particolare, olio su tela, cm 300x180

"DIPAROLE " 1998 di Gualtiero De Santi
La persistenza del segno

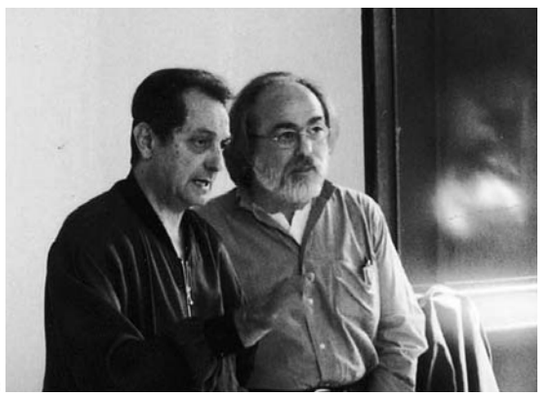
La pittura, ha scritto in un suo saggio Paul Valèry, permette di guardare le cose quali le abbiamo contemplate in passato, con sorpresa e affetto. In fatto lo sguardo di pittori e incisori, e degli artisti in genere, consente che ciò che è transitorio acquisti una durata più lunga e intensa di quella di parecchi secoli, e un valore di contemplazione e d'interpretazione compatibile a quello di un testo sacro. Eppure la teoria pascaliana vuole che l'atto figurativo non sia altro che vanità: resoconto effimero di una visione assorbita nei propri effetti, senza che la coscienza guidi la mano e si ingegni a precisare articolatamente e analiticamente quanto cade sotto il dominio della psicologia.
Si faccia un salto logico da quest'atto impulsivo di una sensibilità particolare, in fondo legato al carattere e soggetto al contingente, per raggiungere l'idea di una visione fondata concettualmente che per ciò stesso abbia necessità della parola.
Si otterrebbe in questo caso - o in casi affini - il senso di una pittura prossima alla filosofia, meglio di una visione autocosciente che si serve della circostanza della scrittura verbale per far parlare più apertamente l'opera.
Il grado elevato in cui l'arte disperde la memoria si sé e dei propri meccanismi riemergerebbe con il ritorno a una sorta di primalità della scrittura, data tuttavia dalla risonanza di un'escursione incline ad affidarsi anche a cifre verbali. Dove l'incanto dei colori e dei segni può far obliterare l'emozione fisica e mentale che prelude allo stato proprio all'invenzione, sono le linee direttrici della mente che pensa l'opera nel momento che la crea a ritornare in evidenza negli elementi verificabili e cernibili della superficie pittorica.
Entro dipinta gabbia Leopardi pensò di incorporare le sue "nugae" di puerizia e adolescenza, per farne risaltare l'allacciamento con l'origine che inclina alla scrittura come un equivalente grafico della pittura (e per estensione della musica).
Dentro il riquadro della superficie pittorica o grafica che interpreta l'atto espressivo siccome dimostrazione intellettuale, scivolano liberamente i segnali della scrittura verbale.
Non più limitazione del reale governa l'opera, ma invece l'affermazione di una regola che vede nel nucleo originario la congiunzione tra logica ed emozione, tra fermezze e indeterminazione, tra coscienza scritturale il limite visionario.
La pittura che stimoli l'occasione di una verifica per lo studio delle sensazioni può in questo modo elaborare le possibilità di un ascolto dell'intelligenza. Cambiando l'atto intuitivo e congiuntamente riflessivo in traccia visibile, in segno ancora pittorico quantunque composto di lettere, lemmi, parole, che si uniscono nel quadro e ne foglio incisorio con tutte le altre componenti della visione. Il gesto del disegnatore, che è anche prendere coscienza di se (è ancora un'idea di Valèry), ri rafforza con la coscienza aggiuntiva della lingua convenzionale delle cose. Ma ancora prende l'infa dalla formazione di misteriose organizzazioni interiori, da cui pur discendendo spesso e volentieri le opere dell'arte.
Vedere insomma e tracciare segni sulla tela, nella matrice: un comando della mano che deriva da un movimento conservativo della mete e degl'occhi. Quel ricordo che induce a replicare sulla pagina grafica o pittorica le leggi del movimento della natura, guida la conoscenza a ritroso verso l'atto intellettuale. Per questo il moto del pensiero creativo trasformato in percorso visuale della meccanica manuale, ritorna a pronunciarsi, non più come forma che preceda la scrittura, ma siccome tratto di ques'ultima. Il disegno - sosteneva Edgar Degas - non è la forma, ma la maniera di completare la forma, di vederla.
La figura di pensiero che sorregge l'atto estetico, si riflette e modifica in un mezzo sensibile e visivo, quale del resto la pittura occidentale ci ha abituati. Ma può anche tradursi in scrittura. Il falso, l'artifizio, sarebbe in questo caso sostenuto dal vero, dal pensato. Tuttoché si tratti di un pensato e un vero che ricadono sotto il dominio metaforico e decorativo, simbolico e al contempo formale. Insomma la scrittura che pur si disvolge in influenza decisiva sul processo estetico e compositivo, da germe si trasforma in lingua, da essenza volontaria e anche concettuale torna ad essere valenza misteriosa e impredibile.
Potremmo dire in generale, (potremmo ripeterlo anche nell'esempio di Bruno Mangiaterra e di queste sue incisioni, come ugualmente dei suoi quadri), che è l'arte penetrata di spirito ed intelligenza a rivendicare una simile opzione.
Non di meno la sola realtà dell'arte permane alla fine l'arte stessa. Verità imprescindibile, che si vorrebbe ricordare in un episodio curioso e singolare della nostra cultura europea.
Sempre Edgar Degas esecrava al massimo gli uomini di lettere che si occupavano delle arti plastiche e visive. Ma (non molti ne sono a conoscenza) egli era anche poeta, autore di alcuni sonetti tra i quali si evidenziano quelli sulle danzatrici e le corse (come si vede, gli uguali motivi della pittura). L'arte di scrivere composizioni liriche lo intrigava a tal punto da applicarvisi sin quasi allo sfinimento, con insistenza e furore. Agiva fortemente in lui il senso della precisione formale e della ricerca delle rime esatte e ornate.
Per questo era uso ricorrere all'aiuto dei letterati intendentissimi in fatto di metrica: in particolare Josè-Maria De Heredia, l'autore dei Trophèes, e Stèphane Mallarmè. Al quale una volta, in un accesso di furore, ebbe a confessare di non aver combinato presso che nulla relativamente alla stesura di un suo testo, ma di avere tuttavia fortissimamente salde le idee e l'ispirazione. Mallarmè replicò nel perfetto stile concettuale che gli era tipico: non con le idee si costruiscono le poesie, ma bensì con le parole.
Insomma, la verità dell'arte si compendia unicamente dei tratti dell'arte. Niente ci tocca di più - soprattutto oggigiorno, in piene multimedialità - delle contaminazioni e dei contatti tra gli ordini distinti dell'espressione. Però alla fine il canone della scrittura inglobato (come avviene nelle opere di Mangiaterra) dentro pittura e incisione, si rispecchia nei domini di queste ultime. Finalmente, soltanto l'opera che contiene in se i segni minimi dell'universo rinviene quel niente, essenziale - anche una frase fuggevole, breve - che tuttavia riconcili e ricongiunga con l'intelligenza del tutto.

Gualtiero De Santi,
***Oro Nero,* 1995**

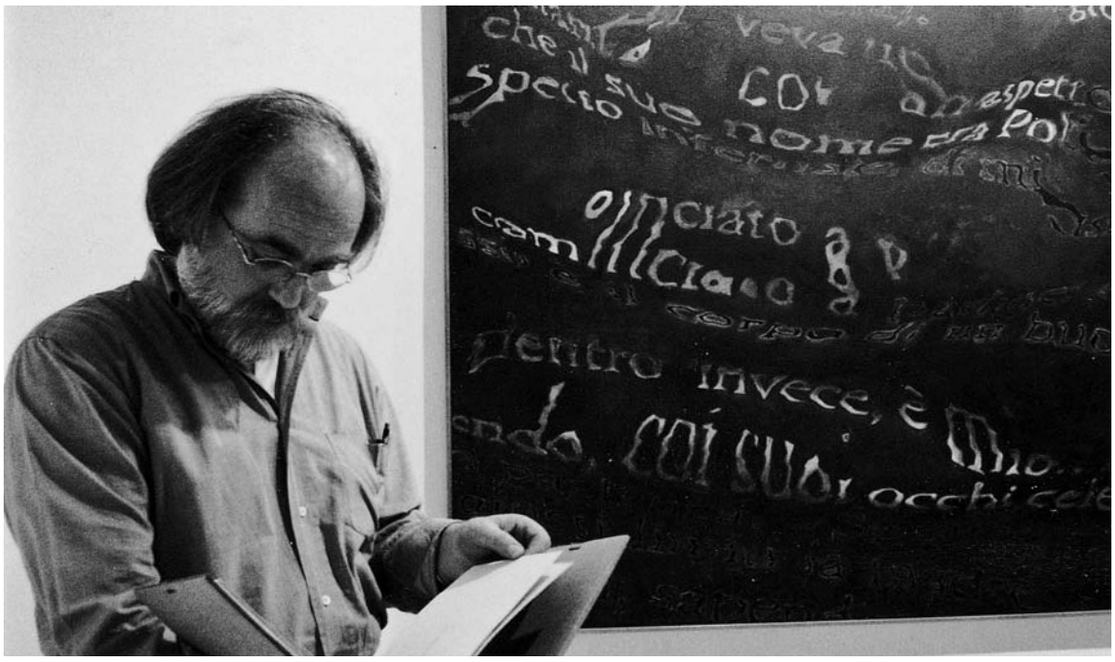
... Tutto quanto acquista senso e voce viene pur mosso da qualcosa; qualsiasi suggestione o esperienza o anche intenzionalità è addizionata da alcunché di soggettivo, che va infine a aggiungersi all'atto creativo primario. Nella sua precedente mostra, tenutasi in uno dei luoghi sacri della cultura italiana, il Centro nazionale di Studi Leopardiani, Bruno Mangiaterra aveva espresso una riflessione quasi simile in una sua dichiarazione raccolta in catalogo. Anche in quel caso - a testimoniare una ricerca avviata già da diverso tempo - il lavoro condotto sull'immagine traeva l'impulso dal 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 si presentava e sta ancora nei termini di un'elaborazione testuale, le cui tassellature tirano in fatto verso la forma iconica i segmenti linguistici. Ma se nel caso antecedente si intersecano alle immagini i legati leopardiani, per questa ultima occasione, testata dalle due opere che qui vengono esposte, 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 tema di riferimento. Con quei tratti, minutamente avvicinati, che nel passaggio dalla pagina alla tela si scompongono e disciolgono in emulsioni semoventi, ondivaganti in equorea densità dalle liquide volvenze. I passaggi presi in considerazione e utilizzati sono esplicitamente L'Appunto 3, (che 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'imposto visivo. Le parole si incatenano all'atto creativo dell'artista, senza tuttavia dimettere la propria originaria valenza. Non si tratta di una variazione sul soggetto (o controsoggetto) di partenza, o di qualche sviamento e dècalage tonali. Né quelle sue riflessioni per immagini (sul corpo vivo e pieno della testualità letteraria), Mangiaterra le compie ad uso di eleganze e citazionismi. Viceversa, nel primo dei due Appunti la distinzione, che è immane al testo di Pasolini, tra un personaggio principale chiaramente delineato ed il suo doppio, da' luogo a una frattura - e al conseguente gioco, intellettuale e iconico - tra il sé e l'io tra la coscienza profonda e quella consapevole, che l'immagine a colori accoglie e replica in quella sua densità, magnetizzata e magnetica, di ombreggiature e riflessi. Il secondo Appunto esalta invece un abbandono alla natura, con sfumature anche in questo caso color arcobaleno maculate e orchestrate sotto il riguardo pittorico. È quasi il contrappunto in positivo dell'altra antecedente stazione. Ma in entrambi i casi il seme del titolo, appunto *Petrolio*, su cui intrama anche il titolo della mostra di Mangiaterra, *Oro nero*, rinviene il proprio analogo nel testo visivo, guidano le parole verso quel quadro di distorsioni e metamorfosi entro cui esse galleggiano e vibrano di una diversa luce. Intersecandosi alla scrittura ed al suo tasso di espressione, ma anche al suo simbolismo, al suo essere sostanza del mondo e critica del presente, l'immagine pittorica oscilla tra lo stilismo ornamentale e la libertà della


1


2


3

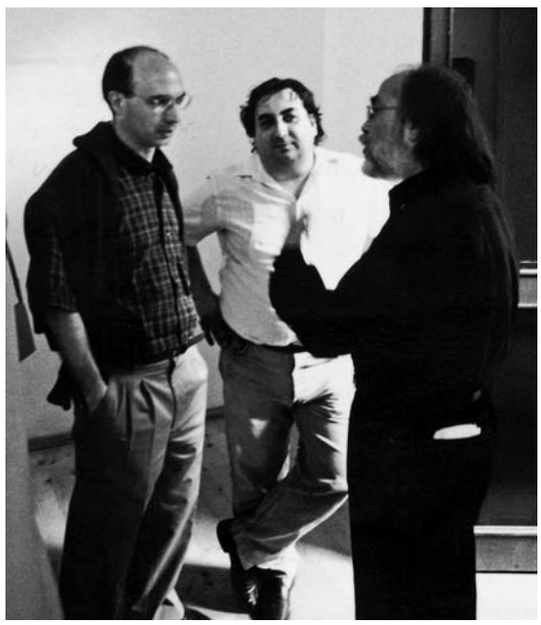
mente, che si puntella su una strenua coscienza della forma ma egualmente sull'evidenza coinvolgente del riscontro visivo. La presenza di una tanto trascinante traduzione del segno originario mette infine in campo una viva idea della pratica intertestuale sotto il riguardo creativo. Ma quanto riferita a se stessa, al suo versante visivo, la strategia generalizzante della scrittura pittorica sceglie la elementare fisicità dell'astrazione di lettere e parole, dati per coaguli e snodi entro cui precisamente si risolvano le tensioni della psiche e della realtà.



4

Armando Ginesi,
***Tracce della Mente o della Vita,* 1991**

Tutti sono d'accordo nel dire che la pittura di Bruno Mangiaterra è sopratutto un "prodotto mentale", che muove sempre da "un'operatività' concettuale a monte, a priori. Parte da un processo mentale e poi si realizza il lavoro in funzione di questo processo" (Roberto Lambarelli); "ci vedo un impegno etico, nel senso che parlare di progetto, parlare di concettualità è qualche cosa che a che fare con l'interrogarsi etico dell'arte, è uno degli strascichi del neo-concettuale, delle neo-avanguardie" (Mariano Apa). Lui stesso, l'artista, ci avverte: "il mio fare è intenzione di costruire immagini che non siano illusione"; "il lavoro è un fatto di pensiero, lavorare presume una coscienza, una posizione". Tutto vero. Mangiaterra parte da un'idea (non da un'intuizione, da emozione, da un fremito sentimentale: cose, queste, che verranno dopo, nel momento in cui egli vivrà la felicità dell'opera realizzata e, con essa, della vita) alla quale affida il compito di concretare l'espressione con l'organizzazione di un sistema costruttivo dell'immagine. In questo processo di produzione - nell'attuarsi cioè del lavoro artigianale che sviluppa l'idea di base - risiedono il valore ch'egli attribuisce all'arte e la felicità che gliene deriva.
Ma occorre chiarire che quando riconosciamo la funzione primaria dell'idea nell'operare artistico di Mangiaterra, non dobbiamo farlo in senso specificatamente platonico d'una distinzione netta, addirittura dicotomica, tra l'*Iperuranio* da una parte e l'*Oratòs* dall'altra: il che vuol dire, nel nostro caso, l'idea come valore assoluto e la scarsa significanza di tutto il resto. Mi pare più corretto pensare che sia applicabile, se mai, il pensiero aristotelico che rivaluta anche il mondo sensibile. Perché il nostro artista, pur partendo sempre e comunque da una precisa elaborazione mentale, entra poi profondamente (proprio in virtu' di quel processo artigianale cui delega l'attuazione pratica dell'idea) nella realtà dei sensi e dunque, io direi del vissuto.


5


6

1-2-3-4-5-6. Associazione Culturale F58: Bruno Mangiaterra, Mariano Apa, Daniela Pierangeli, Paola Campitelli, Giuseppe Mariani, Roma

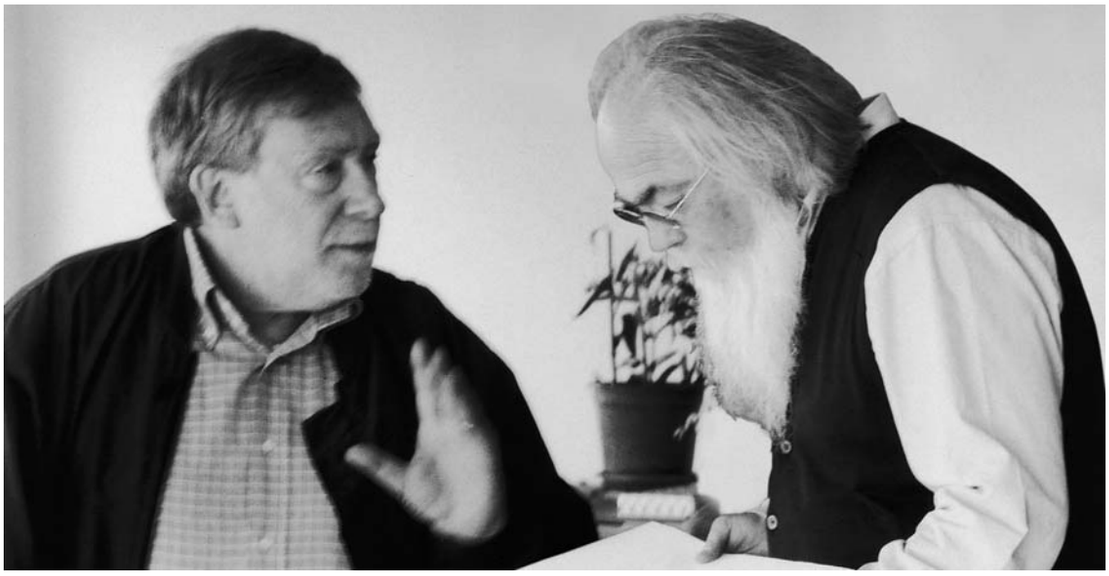
Con ciò compiendo un'operazione che possiamo chiamare "estetica" nell'accezione etimologica piena (dal greco *aisthanomai* che vuol dire "percepire con i sensi"). L'idea di Mangiaterra non è mai, infatti, astratta e teoretica, al contrario essa è l'idea di vita, che si fa vita mediante il processo di cui s'è detto e che si traduce in esiti fortemente connotati da tracce virtuali. Gli intonaci graffiti della sua produzione precedente, le carte assorbenti o le carte vetrate o le superfici cerate solcate dai conti tracciati a matita o a carboncino della produzione odierna, sono aspetti desunti dalla vita di ogni giorno: i primi derivati dai quartieri popolari e dai *bronx*" d'ogni realtà urbana moderna; gli altri scaturenti lo stesso da esperienze fisiche, tattili (oltreché visive) restituiteci dalla memoria o dal vissuto di oggi. Inoltre, in tutte le opere, il valore delle immagini deriva da elementi di fisicità materica con i quali si fabbrica una "conoscenza artistica" (e il godimento che ne consegue) di natura sensibile.
Se mentale è dunque l'inizio del processo creativo di Mangiaterra, fortemente legate ai sensi (e perciò alla vita) sono le tracce ch'egli individua e ridà, alla fine del processo medesimo, vere stimmate fisiche che sollecitano le risposte ugualmente sensibili dei fruitori.



Antica osteria dei pittori di via Flaminia, Fratelli Menghi 1995, Roma, L. Valentini, E. Bersezio, G. Cutini, G. Mariani, B. Mangiaterra

Mariano Apa
***Arte Contemporanea nelle Marche: una geografia della pittura,* Premio Marche, 1996**

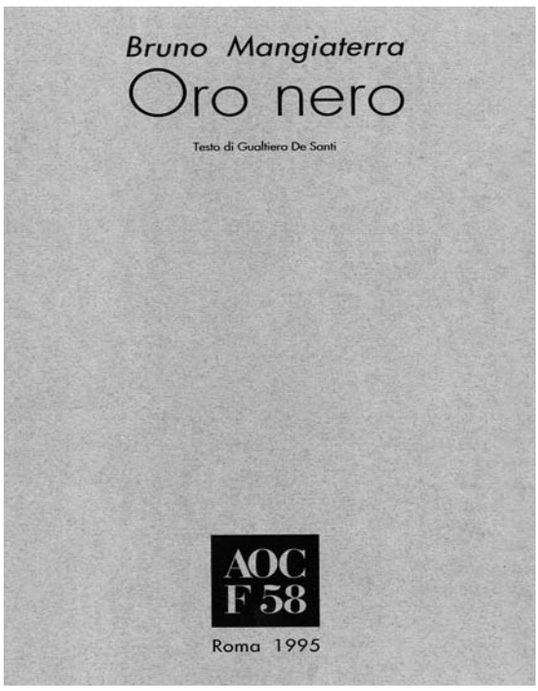
A Loreto Bruno Mangiaterra ha costruito un laboratorio dove si intrecciano molte storie e molti nomi. Dentro tale foresta, sempre più l'artista trova una sua coerenza e una sua costante volontà.
Tra Milano e Torino, Roma chiama spesso l'artista. E lo chiama per attitudine, da parte dell'artista, alla sfericità del pensiero della pittura. Una pittura che è dettata, in quanto enciclopedismo, all'ideologico impegno del "fare". Un fare poetico - e il sodalizio tra Mangiaterra e Umberto Piersanti e Gualtiero De Santi è indicativo, così come con Giorgio Cutini e la pratica fotografica - che rimanda all'esperienza urbinate della stagione concettuale, tra Calzolari e D'Agostino, con gli amici Mariani, Cecchi, Mengacci, i Filippini, Marcucci, Paolucci.
Mangiaterra è sempre stato dentro una pratica di pittura intesa quale realtà ideologica. Ovvero il pitturare per Mangiaterra deve essere la coniugazione tra emozione poetica e forza del pensiero. In questo voler vedere un pensiero dentro la pittura, Mangiaterra ci invita a reagire, ad essere propositivi davanti la furbizia e la superficialità del mondo. Il mondo si rifonda perché esiste la pittura. E la pittura esiste perché c'è un'emozione che l'accende, un pensiero che ne costituisce cemento e struttura portante della casa. Perché la pittura per Mangiaterra, è il luogo dove abita l'essere, il pensiero. Abitando la pittura il pensiero abita la propositività dell'essere. Ed ecco l'importanza decisiva dello stile, della velatura, del sapore fisico del colore. Della capace invenzione di una grammatica capace di articolare l'immagine rivoltandola e scomponendola nella sua frazione narratrice e facendone emergere il profumo di notturno o diurno luogo della esistenza.
Notturno e Diurno, Alfa e Omega: sono i termini di questo articolato e complesso lavoro che Mangiaterra ha preparato per questa mostra di Ancona: *Alba e Tramonto / La coscienza dall'arte.* Non si dà arte se non nella coscienza dell'arte. Se non si opera dentro la strumentaria della ricerca linguistica, non si può costruire la pittura. Altrimenti si fa letteratura, si compongono decorazioni utili alla passività di domestici salotti. La pittura di Mangiaterra vuol pensare e fare pensare. È ciò lo proclama non perché mette in evidenza la composizione sintattica di una frase che declama una asserzione (venendo così a costituire la figuratività dell'immagine), ma proprio perché la pittura mostrandosi nella sua grammatica (colore, velatura, composizione, stile) si impone nel suo "essere pensiero" che indica lo specifico del pensiero (la "frase" che si offre come immagine).
"Coscienza dell'arte" è il dittico (Alba, Tramonto), che riunisce al suo interno la "composizione" (che non è una serie di quadri ma, proprio, un'istallazione nel luogo della mostra, un voler edificare il tempio del pensiero dell'arte); i 12 lavori, disegnano una linea, una sorta di divaricazione di gambe o allargamento di braccia, di questo corpo mistico che è il pensiero disposto come sintesi (androgina) della "Alfa/Alba" con "Omega/Tramonto". Ad ogni singola opera corrisponde una frase, nell'ordine: "Parola….c'era una rosa figurante nell'esistere, senza tempo e spazio. "I pastelli e matite (i sei "pezzi" per parte) accompagnano la centralità dell'assunto (che è la "domanda" sulla morte o vita della coscienza dell'arte). E lo schema didatticamente esplicativo è : 1) "Parola"; 2) "C'era una rosa figurante nell'esistere, senza tempo e spazio"; 3) "La sostanza ideale genuina"; 4) "L'ordine dell'intelletto"; 5) "Dietro al rumore il sole tramonterà per levarsi in un altro luogo"; 6) "Coscienza del proprio essere"; 7) "Oltre i legami corporei"; 8) Fermi esercizi di liberazione corporale"; 9)"Per acquisire gli elementi, non del luogo, ma dell'ubi"; 10) Impossibile dire il falso, perché il falso è ciò che non è"; 11) Dire il falso significa dire nulla, cioè non dire"; 12) " Prova". La lunga e articolata installazione diventa una leggera costruzione come in un racconto di Calvino per le *Città invisibili* . La struttura dell'immagine (nel racconto di Calvino e nella pittura di Mangiaterra) diventa la poesia della pittura (e della scrittura). È la pratica dell'esistenza che ci conduce al pensiero dell'arte, perché la coscienza della pittura è la possibilità di abitare il mondo (perché l'Essere abita lo spazio della pittura, ovvero:il tempo del pensiero della pittura).



Armando Ginesi e Bruno Mangiaterra 2005, Jesi (AN)

Armando Ginesi
***Scritture di luce,* Premio Marche, 1997**

Il problema della luce è sempre stato connesso alle arti visive, soprattutto alla pittura e al disegno. Ma si è trattato, sin dall'origine d'un problema di natura prevalentemente rappresentativa, afferente cioè al come si potesse e dovesse rappresentare la luce. Pertanto ci si è occupati della luce interna al dipinto o al disegno, al grado e al carattere della luminosità di questi ultimi e quindi più correttamente si sarebbe dovuto parlare di lume anziché di luce. Tra questi ultimi c'è Bruno Mangiaterra, marchigiano, un artista che ha sempre adoperato materiali "forti", evidenti nella loro fisicità, per rendere chiara l'idea di voler essere dentro le situazioni del mondo. Da qualche tempo, però ,l'artista, nel desiderio di attenuare la propria propensione alla concretezza e alla materialità', ha scoperto la luce come medium idoneo a trasmettere la volontà di superamento dei limiti del mondo fisico e di aprirsi all'universo della spiritualità. La sua installazione si costruisce in uno spazio dove luce movimento danno vita a immagini erranti che volano, si posano sulle cose e sulle persone, le attraversano, staccate dalla pesantezza che le vorrebbe ancorate alla terra: figure della coscienza che tendono verso la libertà e l'ascesa.



Esposizione *"Associazione Culturale F.58* 1995, Roma

Mariano Apa
***Marchenuove,* Sassoferrato,1999**

La ricerca artistica di Bruno Mangiaterra si caratterizza per una dichiarata volontà di affermare le condizioni di una possibilità: che si possa praticare una ricerca dell'arte in quanto ricerca dell'ideologia e che, dunque, la costruzione sintattica dell'immagine si dimostri quale asserto teorico di una verità carica di vissuto, di necessità morale, autentica eticità del nostro esserci. Ma è una appropriata arte per il nostro tempo, attualissima arte proprio davanti alla crisi strutturale, antropologica che andiamo a vivere, in quanto ci chiama tutti alle nostre responsabilità, del "pensare", del "ragionare" del ricercare in quanto affermazione del rinnovato umanesimo oramai disperso e frantumato nel relativismo egoistico e violento di questa nostra condizione storica. Mangiaterra da un decennio circa ha finalizzato la propria ricerca alla configurazione di una propria ideologica visione delle Arti Liberali: là dove la unità della ispirazione poteva giustificare il cammino del pellegrino. Mangiaterra produce una azione senza scendere a compromessi con la retorica dell'istallazione. Pulito e chiaro nell'assunto, dispone gli elementi nei materiali significanti: la pittura, la scritta, il fuoco, il vetro, il piombo, l'aria, il volo, l'odore e via raccogliendo della esistenza la identità degli Elementi, per forgiare in "attimi" ciò che può essere il sapore di una armonica cosmologia. In effetti Mangiaterra vuole rifare non

la cosmologia ma, modernamente, la possibilità che si dia una cosmologia, ovvero che gli Elementi possano ancora decantare un ordine, un racconto, una storia. Nella generazione che segue parallelamente e poi supera, la condizione della cultura neoconcettuale, anche qui nelle Marche, Mangiaterra ha una sua posizione originale, di struggente enfasi poetica che asciuga la razionalità progettuale della eticità del fare arte. Un sentimento di struggimento e di dolcezza accompagna il volto alato di un fantasma - anche se è una citazione del proprio cammino critico artistico, degli anni settanta ad oggi - che vaga nello spazio alla ricerca del nome, del colore, del profumo che detti il significato del percorso. Tale significato del percorso diventa un itinerario. Itinerario iniziatico dentro un Tempio, dove il tempo è stagione che rincorre la stagione e l'età dell'uomo rincorre il valore della propria privata primavera e del proprio privato inverno. Se verso il "tempio interiore per ritrovare il proprio oriente" è una scritta che disdegna una circonferenza e dunque circoscrive l'aura spazialità del rito (oro e rosso, cera e fuoco del neon acceso); "Peso-Leggerezza" è un campo magnetico che decide la trasmutazione dell'elemento grigio in oro. Un genio felice attraversa i muri grigi: ma l'anima attraversa tutti gli incubi della terra a vaga nel Nulla. Un oggetto magico percepisce il miracolo. Ma il miracolo appartiene alla grazia e non tutti possono permettersi di essere poeti. Così annichilisce il salto e rimane un corpo amorfo seduto a guardare di là dalla finestra il tramonto che rinnova il miracolo di sole in color viola rosso. "Morbide vie dei geni felici" e "l'immagina discende dal nostro esilio", e "Verso il tempio interiore per ritrovare il proprio oriente", infine "Le penne liberano le sirene": ogni opera ha un proprio luogo che è nel proprio nome, nel proprio titolo. Ma inanellando titolo a titolo, nome a nome, opera a opera, ecco scaturisce il disegno "completo" di una Enciclopedia, di un racconto. Le opere allestiscono: non sono allestite. Sono opere che consequenzialmente raccontano nel nome la visualizzazione del proprio sogno. Di creare come un mondo parallelo, come un racconto che traduca e sublimi la esistenza che ciascuno di noi può svolgere, qui ed ora. Arte complessa eppure "leggera". Arte difficile eppure "semplice". Arte che produce altra arte, inesauribile. Il lavoro di Mangiaterra vive, nelle sale ancestralmente disposte ai venti dei colli di Sassoferrato, dentro una placenta squadrata, di muratura antica, epica pietra di semitravertino che sprofonda nell'archetipo, della voce antica dei propri padri.



Mostra Marche Nuove 1999, Sassoferrato (AN)

Bruno Mangiaterra,
***Parola..., c'era una rosa figurante nell'esistere, senza tempo e spazio*, 1995**

"Esperienza", è l'inizio della conoscenza e matura per la natura la sostanza ideale e genuina, che si realizza attraverso l'ordine dell'intelletto.
Dietro al rumore il sole tramonterà per levarsi in altro luogo, oltre la conoscenza del proprio essere, oltre i legami corporei e con un cambio di atmosfera purificata da fermi esercizi di liberazione spirituale. Tutto ciò che si muove è mosso da *qualcosa;* giochi di chiaroscuri, alternanza di vuoti e volumi, ricerca prospettica, crescita, apprendimento; per acquisire gli elementi, non il luogo, ma l'*ubi.* Un vero richiamo alla condotta umana è guidata allo specifico e alle conoscenze del linguaggio: della scrittura, del calcolo, delle arti e delle scienze. È impossibile dire il falso. Perchè il falso è ciò che non è. Dire il falso significa dire nulla, cioè non dire... *Prova.*

Mariano Apa,
***Etica*, 1995**

Esiste una emozione calda nella realizzazione di questa pittura in scrittura. La capacità di Mangiaterra è una felice intuizione che decide di non abdicare alla forza dell'impegno; che decide di praticare l'energia del progetto, la cultura della modernità. Il tutto nella consapevolezza della fragilità e delle vanità del mondo. La pittura è una emozione poetica, un pensiero "poetante" costruito con il procedimento - innovativo - di una calda - addirittura esistenziale - concettualità. Insistendo notti e pomeriggi - in diverse stagioni - dentro lo "Zibaldone", l'artista ha attinto le sicurezze iconologiche che gli hanno permesso le libere e creative forme di sazie e corpose icone di pittura. Le iconografie del linguaggio sono imbevute in una qualificante pittura di queste opere è "*parola del pensiero".* Immerso dentro il *"pensiero poetante"* del Poeta, l'artista è risalito carico di immaginari iconici, come perle splendide chiuse nel pugno. Gli odori e sapori di una stagione primaverile erotizza la superficie, la scava e la edifica come realtà del pensiero, dell'immagine. Segno e parola, pensiero e pittura: i dittici e trittici si chiudono e aprono, si amalgamano e si trasformano, come gli Elementi di una armonica e umanistica cosmologia.

Bruno Mangiaterra,
***"Verso le figure della coscienza"*, 1997**

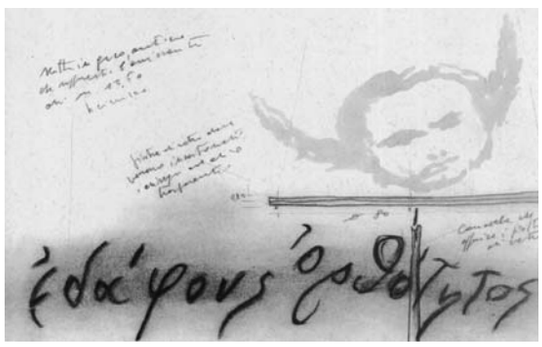
"Attraverso i pesanti materiali della pittura si compone l'immagine concreta del mondo, non cercata nella realtà esterna ma dentro quello spazio che costruisce la coscienza nella struttura dell'essere. Una ricerca "ontologica", una sorta di filosofia. Spesso il linguaggio e il pensiero non sempre coincido, anche perché la mente e il corpo comunicano ed interagiscono a vari livelli: con l'immaginazione, le percezioni, il gesto, il silenzio, il sogno, le rimozioni, lo scambio di emozioni tra gli emisferi. Il linguaggio è la casa dell'essere, il nesso tra pensiero e lingua. Il soggetto, oggetto e concetto, certo e indubitabile è il principio di identità e verità, un modo questo per fondere e identificare l'esperienza (la sensazione) e il pensiero (la pittura)"

Laura Monaldi,
***"Verso le figure della coscienza"*, 1997**

Segno, testo e contenuto sono i tre cardini entro cui si muove la ricerca artistica di *Bruno Mangiaterra*, operando un'analisi metalinguistica che arriva a sublimare il significato dei messaggi-dichiarazione proposti. È un andare oltre la formalizzazione del linguaggio stesso per cogliere la verità dichiarativa. La strutturazione razionale del pensiero sovrappone le varie realtà esperite e il linguaggio perde la corrispondenza fra i significati, così che parole e verità finiscono per non coincidere. Nella consapevolezza di cio', Mangiaterra libera i simboli referenti sulla superficie della tela e cerca di cogliere la radice delle ambiguità del messaggio. È una ricerca per scomposizione che ribaltando il meccanismo di riproduzione e identificazione proprio della pittura, evidenzia le antinomie delle apparenze. Come attraverso una lente di ingrandimento si guarda in profondità ma il dilatamento prospettico deforma l'immagine. Se da un lato si cerca chiarezza dall'altro le trasformazioni fanno perdere i connotati di riconoscimento e la comprensione è possibile solo nel riportare a "schema" i codici di lettura. (...) L'artista si richiama continuamente ai grandi maestri del passato che hanno



1



2



3



4



5

1. *"Etica"* 1995, Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Gualtiero De Santi, Mariano Apa, Franco Foschi
2-3. *"Staccarsi dalla pesantezza e dalla orizzontalità del Suolo"*1997, Fabbrica delle Arti, Filottrano (AN)
4-5. "Marche Nuove" 1999, Sassoferrato (AN)





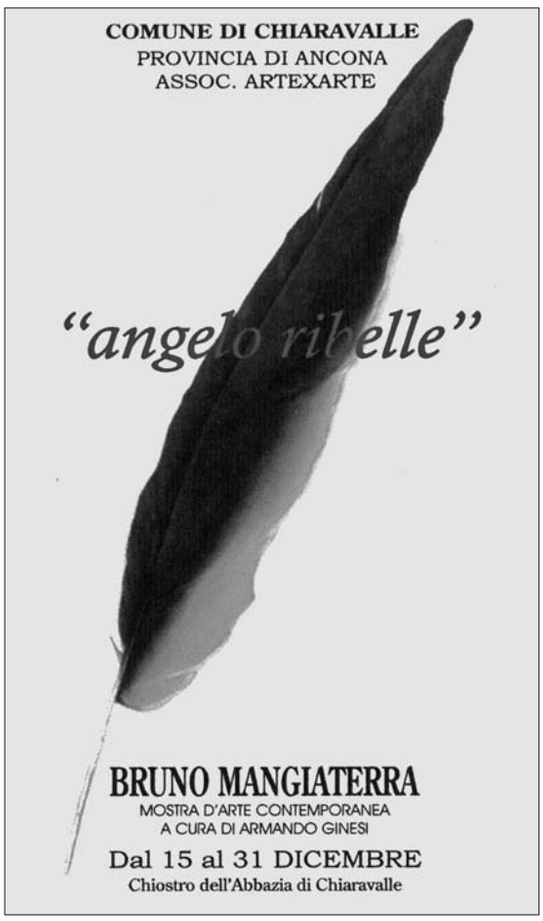
1. Nella Studio di Jesi 1991, in preparazione della Mostra *"Vetrate e Assorbenti"*
2. Bruno Mangiaterra con Bruno Cantarini nella galleria INCONTRO Falconara 1991

dato un contributo fondamentale all'esperienza creativa. Con il bagaglio di questa eredità la sua volontà propositiva va alla ricerca del senso stesso del fare pittura senza subire passivamente il potere delle nuove tecnologie, ma ponendovisi accanto in senso critico. Vi è quindi una forte presa di posizione nel servirsi di forme espressive tradizionali, che non annullano il valore del progresso, ma ne vedono lo sviluppo, oltre che nella tensione verso il futuro, soprattutto nello studio e nella conoscenza nella memoria storica. Rinnovamento e tradizione, razionalismo e sensazione, analisi e percezione, schematismo e libera creazione; l'opera di Mangiaterra è un continuo oscillare tra opposti, perché la verità non è mai sola e rimane un fatto di coscienza individuale più che un dogma unico e universale.

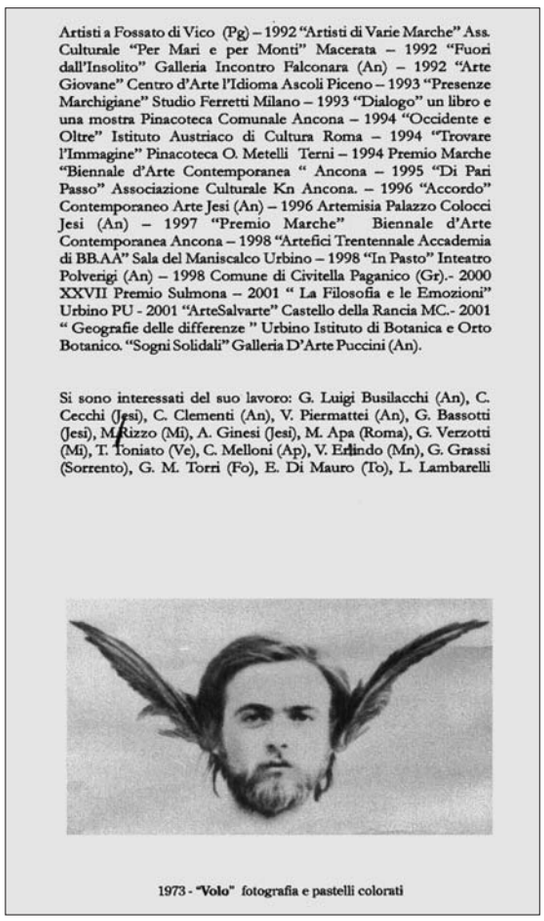
Armando Ginesi,
"Staccarsi dalla pesantezza
***e dalla orizzontalità del suolo",* 1997**

L'espressione di Bruno Mangiaterra si è sempre costruita sull'idea come momento fondante dell'attività creativa: un'idea tradotta nella fisicità delle cose e nella concretezza dei materialei per manifestare la volontà di essere storicamente dentro le situazioni e magari di modificarle ed orientarle.
Egli stesso ebbe a dire, alcuni anni fa, voglio "costruire immagini che non siano illusione" perché intendeva quest'ultima come una sorta di non verità, inutile distraente e perció, in buona sostanza negativa. Fortemente legato alla *teknè* attuava il processo mentale attraverso il senso artigianale del fare, la manipolazione manuale degli elementi linguistici che si rendevano percepibili ai sensi. A suo tempo definii questo suo modo di fare arte come bisogno di calare l'elaborazione mentale nella realtà sensibile, quindi nel vissuto e percio' nella cronaca e nella storia. I segni, i colori, le forme, i materiali diventavano nelle sue opere, tracce vive di una idea vita. Diceva l'antica *gnosi* che gli uomini prodotti dall'"eòne" celeste come conseguenza della sua "caduta" si dividevano in tre categorie, meglio dire si collocavano su tre livelli, dal basso verso l'alto, che riflettevano la possibilità della risalita e della reintegrazione nel "pleroma", cioè nella pienezza delle emanazioni colmanti l'abisso che esisteva tra il mondo della materia (le tenebre) e quello divino (la luce).
I tre livelli erano, a partire dal basso: gli *illici* **(**cioé i fisici); gli *psichici* (cioé coloro che sentivano di possedere la scintilla divina e cercavano di liberarla dall'umano); gli *pneumatici* (cioé gli eletti coloro ai quali era dato di risalire verso lo spirito e di reintegrarsi in esso). Dietro questa eresia cristiana risalente al II e al III secolo d.c. si individua l'arcaico e affascinante mito di Dionisio, il Dio fanciullo prediletto di Zeus, invidiato dai Titani che lo uccidono e lo sbranano, dopodiché il Padre degli Dei, inferocito, fulmina i giganti e dalle loro ceneri nasce l'uomo. Per cui quest'ultimo ha in sé sia l'elemento divino afrodisiaco che quello cannibalesco titanico . Il mito deriva dall'Orfismo - dottrina misterica e iniziativa preesistente alla religione greca dalla pòlis, della quale hanno parlato Platone, Pausania ed altri e si inserisce in quella visione dualistica del mondo che era stata costruita sulla dicotomia bene/male già presente nelle *Avesta* (primi testi dell'antico Mazdeismo iranico) poi nello Zoroastrismo e, in qualche modo anche nella successiva da visione platonica tra il mondo delle idee (Iperuranio) e quello delle cose (Oratòs). Mangiaterra, ad un certo punto della sua ricerca, è come se avesse percepito il limite della concretezza, l'insufficienza del finito (e con essa quella della cronaca e della storia). Al pari degli gnostici, egli sembra aver colto le suggestioni dell'antichissimo mito

di Dionisio e della condizione ilica ha cercato di sollevare lo sguardo verso le dimensioni superiori degli psichici e degli pneumatici. Questo processo interiore ha aperto un varco nella corteccia della sua visione materialistica ed egli è andato via via trasformando l'idea-vita in idea-afflato, attratto da ciò che sembra oltrepassare e sovrastare il finito, da quell'invisibile che non transita attraverso i binari della percezione sensoriale e che tuttavia viene avvertito come esistente in qualche luogo, magari nel non-luogo (*ou tòpos*) dell'utopia. È come se, dopo essersi saziato dei valori saldi della cultura del *lògos*, avesse riscoperto quelli trepidanti della civiltà del *mytos*. Così si è convinto che accanto alla realtà delle immagini certe, può esistere anche quella dell'illusione, che non è una verità falsa, ma semmai un'altra dimensione della verità e quindi si possono anche pensare e costruire "immagini che siano illusioni" senza mistificazione ma solo trapassando dal materiale allo spirituale, dal corpo all'anima, dalla cronaca e dalla storia alla poesia. Approssimandosi gradualmente all'idea che può esistere il mistero e che può risultare addirittura affascinante, Bruno Mangiaterra ha preso ad indagare i concetti di luce e di tenebre, di materia e di spirito, di tempo e di eternità, di finito e di infinito, di relativo e di assoluto, riconoscendo alla luce, allo spirito, all'eterno, all'infinito e all'assoluto quel diritto di esistere che prima tendeva a negare. La scintilla di Dionisio prova a liberarsi dall'impasto di cenere titanico? L'ilicità s'innalza verso la psiche in direzione dello pneuma? "L'angelo necessario", il bel libro di Massimo Cacciari, gli è certamente servito da occasione e da stimolo per considerare la dimensione angelica, la figura di colui che annuncia e pertanto, a dirla con le parole dell'autore, che induce e educa l'anima a liberarsi della sua parte demoniaca legata alla necessità. Così la necessità e la concretezza delle cose gli sono apparse meno indispensabili e gli hanno consentito di dare spazio ai valori della contingenza e dell'immaterialità, di spalancare le porte all'invisibile e allo sconfinato. Nell'angelo il pittore ha visto, come Cacciari, l'ermeneuta-passaggio all'invisibile, la guida che conduce alle praterie dell'anima, colui che "testimonia il mistero,in quanto mistero, trasmette l'invisibile in quanto invisibile, non lo "tradisce per i sensi". L'intima elaborazione spirituale di Mangiaterra ha indubbiamente avuto un riflesso immediato e potente nella sua produzione artistica ove tutto è diventato più etereo, più immateriale, più lieve ancorché pieno e pregnante. Così l'opera che viene presentata in questo suggestivo spazio filottranese è fortemente significativa del suo nuovo modo di esistere in quanto mente che si riconosce nello spirito. I materiali continuano ad essere importanti e linguisticamente rilevanti solo che hanno smesso quei connotati di forte "cosalità" che li rendevano certi e stabili nella loro concretezza. Adesso si sono fatti più instabili, aerei impalpabili e contingenti: ombre, illusioni brusii scaturenti da un movimento leggero di ali di angeli.



1



2

1-2. *Angelo ribelle* 2001, chiostro Abbazia di Chiaravalle, Ancona

"Staccarsi dalla pesantezza e dall'orizzontalità del suolo" è la scritta in greco antico che simula la linea d'orizzonte *(apallanghenai apò tes barutetos kai tes tou edaphous arthotetos)* mentre sulla superficie del sottarco oscillano, tremolano, ondeggiano, compaiono e scompaiono tre volti alati, simulacri angelici proiettati dalla luce di candele che ardono al di sotto di tre piatti di vetro affumicato dove sono disegnati ad olio le immagini da riflettere. Tutt'intorno aleggia un'atmosfera di silenzio appena incrinato da un'immaginario di bisbiglio di altre frasi che piacciono a Mangiaterra perché sono come l'eco di un'anima che anela a trascendere: *Planoménon eidon pas o aer pleres esti* (Tutta l'aria è piena di immagini erranti) *Upèr tou chrònou phòs* (La luce che è al di sopra del tempo). Voci sussurrate che sembrato battiti di ciglia, fruscii d'ali di farfalla, brusii di penne d'angelo, lievissimi quanto il pensiero poetico e il respiro dell'anima.

Bruno Ceci e Armando Ginesi, 2000
poesie inedite di Umberto Piersanti

Armando Ginesi

...Mangiaterra ha prodotto nel passato una serie di opere nelle quali ha impresso con la forza dell'idea che si invera nell'evidenzia fisica, i segni del passaggio esistenziale dell'uomo: mi riferisco ai frammenti di muro scorticato, alle "tavole" di cera solcate dai conteggi sbrigativamente vergati con la matita grossa. Tracce come ho detto sopra, dell'esserci dell'umanità non quella eroica dei grandi personaggi e degli eventi memorabili, ma quella normale e quotidiana della gente comune: un'incursione, partecipata mentalmente ed emotivamente, dell'esistenza diurna con cui si edifica la cosiddetta microstoria o cultura materiale. Poi, a partire da questo decennio, l'artista di Loreto pur restando fedele alla fisicità delle cose rappresentate e dei materiali usati (tanto che le sue opere a volte stanno a mezzo tra la pittura e la scultura) ha iniziato un graduale avvicinamento a temi e a dimensioni più spirituali. Senza rinunciare del tutto al valore della concretezza, egli ha trasformato la forza ideale su cui risulta fondata la sua azione creativa, in aspetti meno materiali dell'essere e dell'agire.

Bruno Ceci

...La pittura per Bruno Mangiaterra è una rinascita prolungata, la cui visione si apre su una meditata trama del proprio essere. Scrittura e immagini materie ed elementi inscenano impalpabili risalite del pensiero ed aeree accensioni dell'immaginario, leggere temperature della sensibilità, che alludono a momenti di partecipata intimità, senza che questo "rientrare in se" si configuri come un atto di chiusura nei confronti dello spazio aperto del sociale e della memoria collettiva. La "verità", "l'anima", le "morbide vie" che l'artista invoca e visualizza, segnano le vie di una sognante riappropriazione.

Armando Ginesi
***"Divagazioni sull'Angelo Ribelle"*, 2001**

Caro Bruno,
mi piace il titolo che hai dato a questa mostra. "L'angelo ribelle" ricorda quel formidabile genio pittorico (e poetico) del XX secolo che è stato Osvaldo Licini, il marchigiano di Monte Vidon Corrado.
Consentimi qualche riflessione veloce, magari qualche divagazione, che affido a queste righe. Voglio dire dell'angelo, innanzi tutto, creatura affascinante che mi ha sempre attratto. La sua "invenzione" letteraria è antichissima. […] Ricordo un lavoro che hai eseguito quand'eri studente di Accademia: la tua effige barbuta era sostenuta da due ali. Un volto volante. Dunque una sorte di nostalgia dell'angelo. Forse è il desiderio di volare, forse è il ricordo - e la nostalgia - che noi uomini abbiamo di un nostro remotissimo stadio evolutivo, allorché stando alle teorie evoluzionistiche, fummo volatili prima di essere mammiferi. Nel titolo della mostra il sostantivo "angelo" l'hai voluto qualificare con l'aggettivo "ribelle". Si ritorna pertanto a Licini e a quel suo fiero atteggiamento di rivolta che lo ha portato a concepire l'angelo (di natura incontaminata) come un angelo ribelle (niente a che vedere con l'angelo caduto).

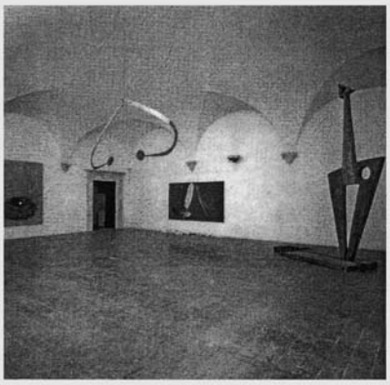


Bruno Mangiaterra, Mariano Apa, Umberto Piersanti, Paola Campitelli, ad Ancona 1999

BRUNO MANGIATERRA
ROCCO NATALE

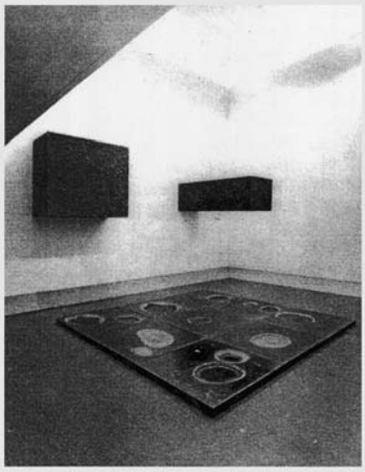
E' il luogo che lega i due artisti in mostra ad Ancona e Urbino, il luogo fisico in cui operano, le Marche. Rocco Natale e Bruno Mangiaterra lavorano con due mezzi diversi, pittura e scultura, con un approccio al fare artistico che è sicuramente distinto, ma hanno un profondo legame. Come sottolinea Armando Ginesi in catalogo, sono legati dalla "poetica della traccia; il bisogno di raccontare il passaggio dell'uomo lungo i sentieri dell'esistenza; di dare visibilità all'esserci o all'esserci stato. Un parlare poetico per immagini, di sapore antropologico, che ricorda costantemente l'uomo e le sue radici." Bruno Ceci conferma questa visione "narrativa" ma, insieme, interiorizzata, dei due artisti che lavorano, Mangiaterra con il linguaggio, con il segno grafico, Natale con le forme astratte ma riconoscibili di ciò che si trova attorno a noi, della natura. Scrive, appunto, Ceci: "E' infatti significativo che il terreno d'incontro si misura nella comune esperienza di un rigoroso scandaglio interiore. Scendere nella profondità di se stessi è il passo necessario ed essenziale senza il quale gli informulati pensieri ed i ritrovati segni degli artisti non possono volgere uno sguardo errante e fresco verso altre esistenze e verso le cose."

Elena Fierli



a sinistra: una veduta della mostra di Bruno Mangiaterra e Rocco Natale al palazzo Ducale di Urbino, 1999

Pino Pascali, *9 mq di pozzanghere*, *1 mc di terra*, *2 mc di terra*, 1967



Bruno Mangiaterra - Rocco Natale
Identità e mutamento
A cura di Bruno Ceci e Armando Ginesi
24 x 28 cm - pp.64

1



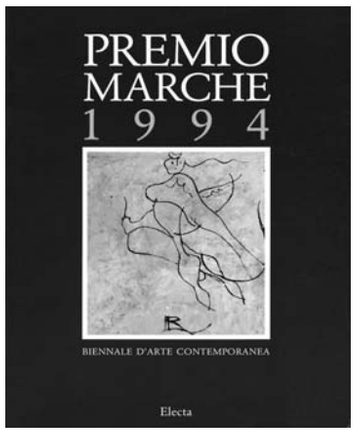
2



3



4

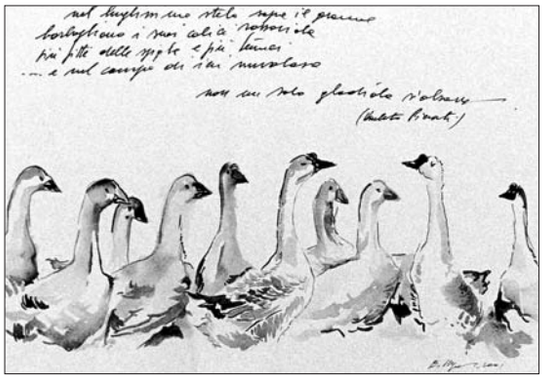


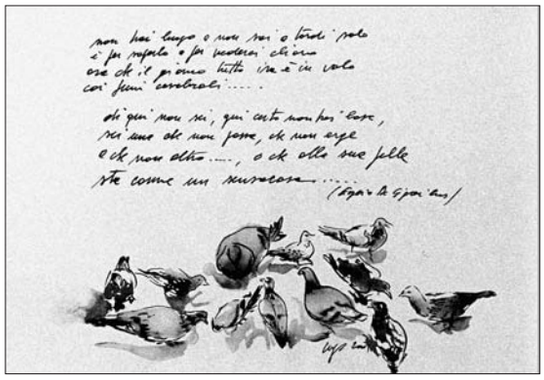
5

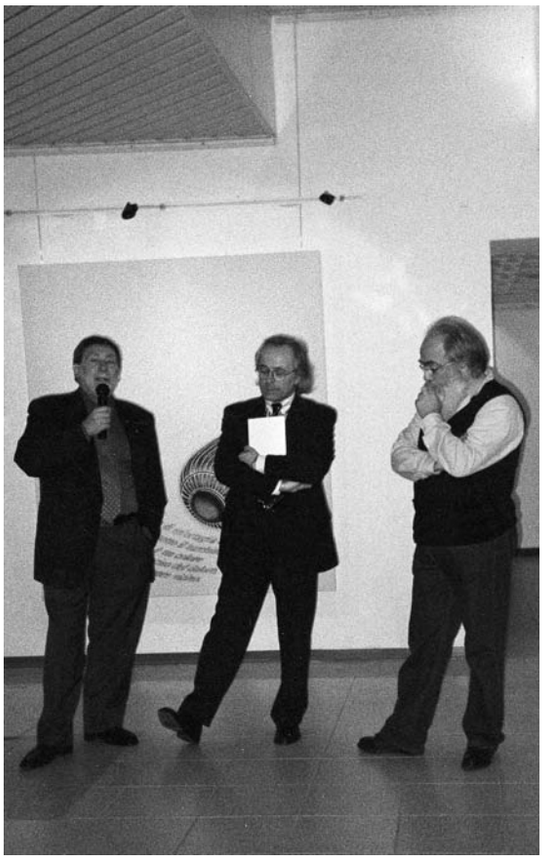


6

1. Recensione della rivista *"Arte Critica"* aprile - settembre 2000 esposizione "*Identità e Mutamento"*, Urbino
2. Catalogo della esposizione *"Identità e Mutamento"* 2000
3-4-5-6. Partecipazione alle Edizioni *"Premio Marche"*, 1991-1994-1996-1997


1


2


3


4


5

1-2. Disegni a china con versi poetici per l'esposizione *Fiat Lux* 2001, Ancona
3. Inaugurazione *Fiat Lux* 2001, Armando Ginesi, Massimo Pacetti, Bruno Mangiaterra
4-5. Bruno Mangiaterra con la famiglia e con gli artisti Rocco Natale e Salvatore Stella

Armando Ginesi
"La parola si fa luce", 2001

Quando Bruno Mangiaterra mi ha detto: "allorché dipingo i versi mi fanno compagnia", ho ricordato che anch'io, nei momenti in cui mi dedico alla scrittura, lo faccio spesso in compagnia della musica. Mi piace pensare che le arti si aiutino vicendevolmente per dare conforto all'uomo. Quelle arti che, a prescindere dagli specifici sistemi all'interno dei quali organizzano il mistero della propria natura, sono state toccate dal soffio dello spirito creatore. La poesia è respiro lieve dell'esistenza che deriva dall'alitare impercettibile ed imperscrutabile della divinità. Anche ai classici precristiani essa appariva come una voce degli dei.

La storia artistica di Mangiaterra è lunga, complessa e attraente. All'origine il suo interesse era tutto rivolto al pensiero, un pensieri forte che egli si incaricava di tradurre visivamente in immagini ad alta caratura razionale. Sicché la sua espressività - pittorica ma con frequenti notazioni plastiche - si manifestava attraverso l'uso di materiali (reali o rappresentati) che simboleggiavano la storia, il vissuto, la traccia, resi nella loro fisicità e confrontavano le idee forti, finanche le ideologie, a volte le denunce, le quali traslate nella dimensione metaforica, assumevano una valenza etica ed una funzione di tipo anche didascalico e sostanzialmente educativo: ti dico praticamente questo perché tu, dopo la scossa emotiva, possa riflettere ed agire di conseguenza per perseguire quel che a me e a te par giusto.

Oggi il discorrere artistico di Mangiaterra si è fatto più lieve, meno esplicito, più incline alle metafore suggeritrici di un senso nuovo che, ridotto l'interesse per la fisicità e la concretezza, si è accostato vieppiù ai lidi impalpabili della spiritualità. Pur partendo sempre dai dati di realtà, l'artista li usa come pretesto e costruisce, con essi, un linguaggio figurato il quale più che dire ispira, più che affermare suggerisce, più che parlare in prosa sussurra in poesia. Anch'egli, dunque, con i segni, le forme e i colori, scrive versi visivi ed è per questa ragione forse che quelli di parole della poesia propriamente detta gli fanno così tanta compagnia. In fondo tra lui e i poeti amati non c'è differenza, se non nel sistema linguistico scelto per portare in superficie le pulsioni interiori e profonde dell'anima. Da ciò deriva l'accostamento che - in questa mostra, ma non solo - Bruno Mangiaterra ha fatto tra le sue "poesie vive" e quelle verbali di quattro poeti marchigiani contemporanei: Plinio Acquabona, Eugenio De Signoribus, Umberto Piersanti e Paolo Volponi.
Dicevo che oggi il linguaggio del pittore lauretano si è fatto più leggero, più consono all'immaterialità di quella energia dello spirito che a lui sempre più interessa comunicare trasfusa nelle immagini. Sicché gli oggetti, che ieri erano fisicamente presenti nei suoi quadri-installazione, oggi sono scomparsi a vantaggio delle loro rappresentazioni. Non più *cose* ma figurazioni di esse per trasmettere un pensiero "debole" formato da energie dello spirito e da sommovimenti dell'anima.
I quadri si presentano con la verità materia d'una tela non trattata e priva di fondo dipinto (unica traccia dell'antico interesse per la fisicità e per i materiali), elemento linguistico vero e proprio chiamato a comporre, mediante giustapposizione e con le parti pitturate, le frasi del periodare iconico.
Le zone dipinte risultano immerse nella superficie del supporto di cui occupano sezioni abbastanza secondarie, in taluni casi marginali. L'immagine, insomma, non è costruita al centro dello spazio, non risulta "classicamente" impaginata in equilibrio con l'abito circostante, ma al contrario "manieristicamente" sbilanciata rispetto al punto focale della superficie. Il che sta a dire che il valore forte è dato da una spazialità che inclina all'infinito rispetto alla concretezza finita degli oggetti, delle cose, degli animali (in altri termini della vita).
Le piume, i piccioni, le oche, il vaso, la meteora, sono elementi di natura oppure costruiti dall'uomo, in ogni caso elementi materiali sovrastati dall'afflato poetico dei seguenti versi: *Alle spalle più nulla può seguirlo* (Acquabona); *...O che alla sua pelle / sta come un senza casa...* (De Signoribus); *...e nel campo di ieri nuvoloso / non un solo gladiolo s'alzava* (Piersanti).

Gabriele Perretta
***La metonimia del cognome e l'esistenza nella ricerca,* 2002**

[….] tutte le storie, ai fini del loro destino, sono uguali e che il nome dell'autore spesso collega la personalità del singolo con la pluralità e la spiegazione di codici più universali, codici che scendono lungo la strada e si collegano alla famosa memoria collettiva. Sembra proprio che questo sia il caso del nostro Bruno Mangiaterra. Anche se Bruno non facesse niente, non agisse e portasse avanti il senso del suo cognome, avrebbe potuto sprofondare comunque in un ambito abbastanza vasto di operatività. Il cognome che egli porta indica un'azione precisa e quest'azione è un'estensione naturale e non una protesi del suo lavoro. Il cognome è una verifica di universalizzazione del senso, che nasconde un'autonoma performance. Bruno è consueto, ma Mangiaterra per un marchigiano è qualcosa di veramente significante, come per Paolo Volponi rispetto alla sua opera poteva fungere la metonimia del suo cognome. Mangiaterra: *Mangiare la terra,* vi è una terza persona singolare nell'atto di mangiare che giustifica un senso dell'altro, dell'altrui, della collettività. *Mangiare la terra* è una parola chiave, forse niente è più pregnante di questo *nome net omen habet*. Mangiaterra ci fa ripetere come un ritornello *Omnibus est nomen sed non est omnibus omen.* Mangiaterra è significativo quanto il senso finale di un romanzo, si tratta di un cognome inequivocabile nella sua struttura formale, ha una sostanza autofagica, che richiama la relazione con Gaia. In effetti, anche se non volessimo considerare il suo cognome un simbolo, guardando il suo lavoro e le sue origini, saremmo costretti ad essere influenzati comunque dallo spirito di questo codice. In esso vogliamo o non vogliamo, vi sono due forze fondamentali ed epicuree che coincidono: mangiare e territorio. Se quest'ultimo rappresenta la geografia in cui si dispone l'essere, il mangiare secondo gli indiani è un fatto che riguarda la terra. Gaia è la sostanza universale, Prekriti, il caos primordiale, la materia che sta all'inizio delle cose ed appare separata dalle acque. La terra rappresenta la funzione materna, *tellus Mater*. Prostrandosi al suo Giobbe esclama: "Nudo uscii dal ventre di una madre e nudo là ritornerò". Se Giobbe assimila la *terra madre* al grembo, il cognome di Bruno assimila Gaia, la divinità partoriente, all'idea di nutrizione, improntando la sua ultima istallazione sulla stimolazione dell'essere.
Chi più di un artigiano può portare con sé, nel suo cognome, nella sua ierogamia fondamentale, come in una bisaccia, il senso del proprio lavoro!
Basta leggere la frase che dà titolo ad il significato al suo ultimo *travaglio* e riusciamo a risalire più facilmente alla *facies* di questa lingua artistica: *purché si parli di esistenza*. Stando al pessimismo di Miguel de Unamuno "l'uomo è un essere caduco e perituro che mangia sulla terra e che la terra mangerà". È in tal modo che il senso del nome si collega all'istallazione: entriamo in una sala e su di una grande parete rettangolare di metri 3 x 5 ci imbattiamo immediatamente nella vista di un grande cerchio, costruito con uova di oche, in basso appoggiata a terra, in una specie di giaciglio naturale, esattamente a sud, vi si trova una scritta al neon: *Purché si parli di esistenza*. Il fruitore penserà immediatamente che il soggetto centrale della comunicazione ha un contenuto molto forte,l'esemplificazione dell'installazione registra un senso assai deciso. Gli elementi che concorrono sono tre: lo spazio (il cerchio), le uova e la tecnologia del neon che privilegia l'uso della parola. La frase, però, non è veicolata dal mondo della citazione alla Kosuth, non si tratta di sfogliare il

dizionario degli autori, ma di manifestare il proprio parere in un assioma, in un sintagma con un aspetto assai ambiguo, tanto profondo quanto passibile di banalità. In ogni caso, si tratta di un'esortazione, di una resa della lingua in cui si sente la necessità di essere vicini all'esplicitazione. Dite quello che volete, guardate come vi pare, pensate quello che più vi fa comodo pensare, *purché si parli di esistenza.* Il *purché* sta in effetti per *a condizione che…,* si ottende l'estensione di un congiuntivo, come se dicessimo: faremo la gita purché sia bel tempo. Ecco fatto, lo abbiamo specificato il purché sta per un *purchessia*, un *qualunque*, un *ad ogni modo* che indica un modus per parlare dell'esistenza. A partire da questo presupposto, dovremmo esaminare il lavoro considerando lo stimolo della tradizione simbolica. L'uovo, l'oca, e forse anche il neon nella storia della tecnica, indicano tutti degli *esergo*, degli *incipit* a monte del senso. Ma è possibile scavare nella simbologia? È attuabile generare un senso - come avrebbe dovuto fare tutta quella tradizione artistica che passa attraverso l'installazione concettuale (pokerista o pittorialista che sia) - a partire dai simboli che vi sono coinvolti? Non è proprio forse questa stessa tradizione che rivendica la provenienza da una rottura primo-novecentesca con l'utillizzazione della simbolica? Diciamo che alla luce delle cause postmoderne, che hanno concorso a rivitalizzare e a ristrutturare tutta la facies contemporanea, è venuto il momento di non semiologizzare solo il lavoro, ma di confrontarsi con la natura enigmatica del *simballein*, per radicalizzare la nostra comprensione, a costo di dover essere un semplice *pourparler.* L'uovo, considerato a titolo universale come qualcosa che spiega in sé, sembra che non abbia possibilità di didascalizzarsi.

Sulle soglie del cerchio di Mangiaterra si pone una richiesta, che passa come una congiuntura: *Purché si parli di esistenza.* Questo sintagma è scritto con i caratteri della tecnologia, l'immagine del neon fuoriesce come un semaforo, che indica lo stop sul significato. Il neon ha attraversato tutte le tendenze dell'arte spaziale, del minimalismo, della process art e dell'arte povera. Dall'uso quasi pionieristico che ne fece il cecoslovacco Z.Pesanek nei primi anni trenta, fino a Lucio Fontana al Palazzo della Triennale di Milano nel 1951, alle sculture di James Rosenquist nel 1963 con *Capillary Action II*, oppure i famosi tubi di Dan Flavin del 1964 etc…, il neon si è conquistato un suo spazio retorico nella costruzione dell'arte d'avanguardia della seconda metà del '900.

Così come i formalisti russi dicevano che la dominante della poesia era il ritmo, il neon ha acquistato il suo *epillio* (epyllion: piccolo poema) all'interno della costruibilità istallativi. Quello di Mangiaterra non ricorda Nauman, Sonnier, Serra, perché non si tratta di un elemento luminoso e fluido ma, entrando immediatamente in relazione ad altri materiali, è funzionale alla richiesta sintagmatica, presuppone una scritta con un significato, formula una richiesta sciogliendola in una frase, in una piccola affermazione: *Purché si parli di esistenza.* E il congiuntivo si legittima mediante l'estrema richiesta dell'esistenza, incarnata nella fluorescenza della tecnica. Da qua in poi, il curriculum dei valori di Mangiaterra è tutto collegato, infatti tentano quasi tutti di rintracciare il quid del *Dasein.* Vale la pena scorrere alcuni dei titoli per capire meglio: *Tutta l'aria è piena di immagini erranti.* Un'installazione composta da tre bracieri di rame, una tela di resine ad olio ed un proiettore con immagini in movimento. La luce oscilla, una testa d'angelo si intravede sulla parete e l'ermetismo dello spazio, del luogo, conchiude il set. Un altro lavoro viene chiamato *L'immagine discende dal nostro esilio*: un uovo appeso al filo di nailon che penzola sullo sfondo pittorico, uno spazio scritturale ed una marcata continuità della simbologia del luogo questa volta vanno al di là dell'essenziale. Ricostruendo una sua storia, l'artista in genere avvicina questa pratica all'umore di Pier Paolo Calzolari, per quanto mi riguarda, invece, è più facile vederci Luca Maria Patella o, ancor meglio, quell'uso disinvolto di parola e simbologia andrebbe ricondotto a Marcel Broodthaers, uno dei più importanti artisti della seconda età del '900. Ma Mangiaterra, mangia la sua terra di nome e di fatto, egli è più campagnolo, meno metropolitano, le sue figure sono più rudimentali e le sua forme molto spesso non vengono passate al vaglio del packaging, forse il suo stato di natura è più semplice, cerca di mantenersi più vero, così come erano quelle corde arrotolate di un suo dimenticato conterraneo, Claudio Cintoli.

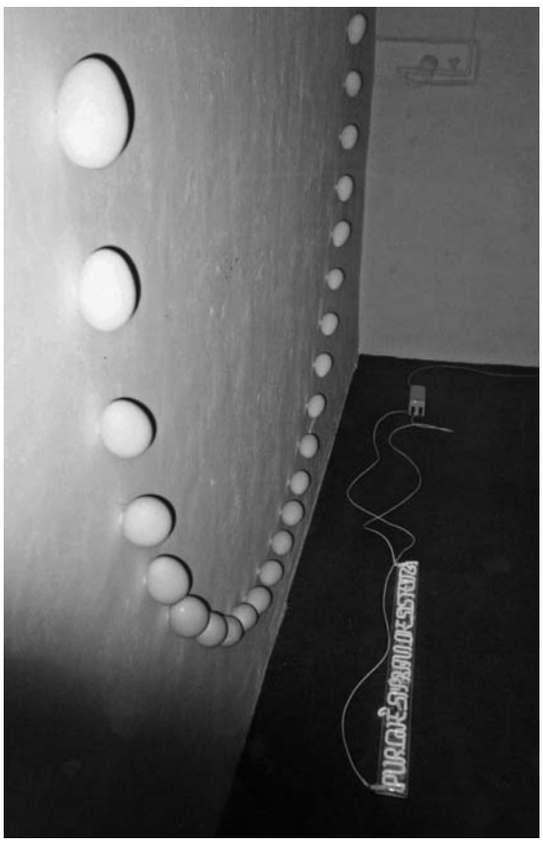
Mangiaterra si è essenzialmente formato ad Urbino, tra le visioni dei "carriaggi stellari" di cui parla Paolo Volponi, tra il rifiuto delle fontane e delle acqueforti di Luigi Bartolini, fra le troppo malinconiche *Amalasunte* che appaiono come fantasmi tra i "turchini" di Monte Vidon Corrado e le follie sensitive di Federico Barocci, ultimo pittore della sperimentazione. La storia di Mangiaterra è collegata ad un sodalizio sottile con il pittore Giulio Turcato e si rigenera a partire da un percorso postinformale che sfocia nell'arte installata, con una particolare predilezione per una simbologia decostruita. In questo momento si trova con le sue ombre e le sue propensioni dinanzi ad un critico percorso esistenziale. È come se le sue muse si incontrassero e si scontrassero all'interno di una sintesi e la domanda che risuona è quella dell'esistenza. L'esortazione è chiara, l'incoraggiamento, lo stimolo, il suggerimento è trasparente come il bianco dell'uovo: vi prego non parliamo d'altro, parliamo solo di esistenza.

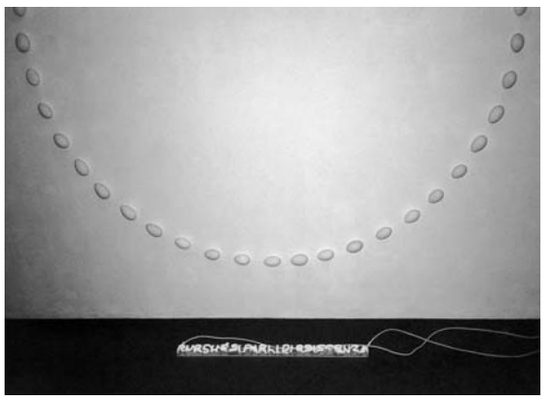
L'esistenza ha bisogno di essere seguita, essa si può trasformare in un segno, o può mostrarsi al di là del segno come forma di vita. Chiedere il perché dell'esistenza significa chiedersi in qualche modo la ragione dell'arte. È un'esultanza tacita, dal significato sottile che traspare nella settima *Elegia Duinese* di R.M.Rilke: *Hiersein ist herrlich* (Esistere in terra è divino). Terra qui potrebbe stare per una parte del cognome di Bruno, dunque potremmo sgarrare dicendo *Esistere in mangiaterra è divino.* Del resto, dopo la scorpacciata heideggeriana che ci siamo fatti negli ultimi due decenni, non ci rimane che rispolverare le difficili parole di chi è stato da tempo dimenticato. Sartre nel 1938 scrive: "L'essenziale è la contingenza. Voglio dire che per definizione, l'esistenza non è la necessità. Esistere è esserci, semplicemente; gli stenti si vedono, si lasciano incontrare, ma non si possono

mai dedurre" (*La nausea*). E se volessimo affondare ancora di più la lama nello sberleffo dell'esistenza basta ricordare una frase famosa de *L'age de la raion* del 1945: "che cos'è esistere? Bersi senza sete!". Alla luce di tutti i nichilismi presenti, e già acquisibili nello stato di realtà, presupponendo che l'arte non ha più niente da dire e l'espressione si presenta assolutamente vuota all'esistenza, veramente resta solo la possibilità di "bersi senza sete". Oppure, nell'età della ragione globalizzata l'esistenza può essere capace di un atto di resistenza? La parola è affidata alle nuove esistenze sociali, ai nuovi atti di esistenza, all'essere comunitario e new-global!



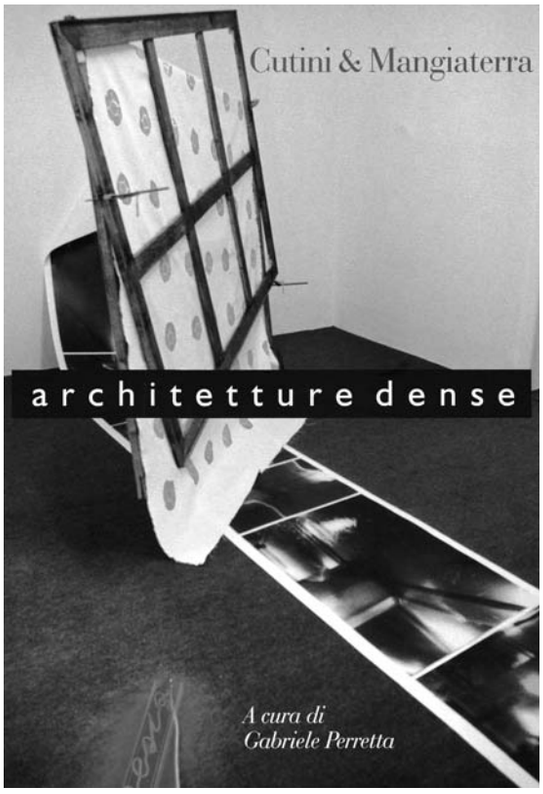
1


2


3


4

1-2-3. *"Purchè si parli di Esistenza" 2002,* esposizione all'associazione culturale (F) Fiorile Arte di Bologna
4. Paola Campitelli, Bruno Mangiaterra, Patty Campani, in galleria



1



2


3

1-2-3. Varie fasi dell'Esposizione Architettura Dense 2006, presso la galleria INSTALLART, Caserta

Gabriele Peretta
***Architetture Dense,* 2005**

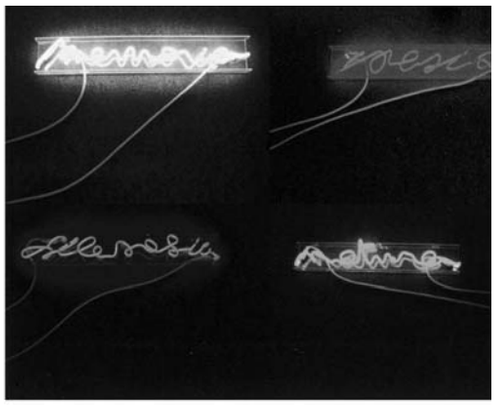
... La percezione, aderendo al complesso di un'istallazione iperarchiotettonica, porta l'osservazione a sviare, a fuorviare, a dirottare, a deviare, distrarre e instradare: *l'installazione nel decostruire depista e trattiene la comunità dell'irriconoscibile*. Essa accetta in maniera incondizionata la costante anonima del soggetto come lavoro collettivo: Naturalmente, soffermarsi sui diversi piani del lavoro di Mangiaterra e di Cutini, e tenendo conto dell'attività iniziale dei due artisti, è facile ritrovare la filologia della loro singolarità, ma se invece si accetta di farsi osservatori partecipi della densità attuale, della densità costruita da questa architettura, il taglio è felicemente multiplo e nella moltiplicazione si invita la grammatica combinatoria delle forme e degli stili a non interrompere il procedimento della congiunzione infinita. Cutini nel suo lavoro precedente faceva prevalere la fotografia e Mangiaterra l'oggetto concettuale direzionato verso l'installazione. Del resto anche i paradigmi di base su cui si fonda il "lavoro collettivo recente" appartiene ad una architettura ampia, talmente ampia che è destinata a guardare i soggetti nella loro pluralità: *il corpo, l'arte e la vita, la natura, la storia.* Anche le argomentazioni si agganciano e si spianano come degli elementi di contenimento biologico, che usano distendere il tratto medio di qualsiasi *scansione immanente dell'installazione: memoria, poesia, filosofia, natura.*
Memoria: Il frammento installativo della *Memoria* è costituito da due telai in legno (cm 180x170), con sergenti in ferro di varie misure e con il feltro che dagli anni Sessanta è ormai divenuto un materiale-simbolo. Nel plesso laterale è inserito il disegno di una testa di giovane della fase ellenica, con una grande macchia d'olio in alto che allude all'immagine di un asteroide. La tela è lì, nel suo mostrarsi come tessuto e nel suo avvolgere i piani, come se fosse uno dei basamenti dell'architettura. Collegato alla giuntura esterna appare l'ingrandimento fotografico in digitale b/n (cm 400X130), rappresentante foglie e fiori. Le foto originali entrano ed ingrandiscono nella piega del paesaggio un nuovo tessuto, come se l'occhio del chirurgo si fosse calato in una dimensione territoriale naturale, attraverso l'aiuto della descrizione fotografica meticolosa che si rifrange fra spazi e situazioni. Il tubo del neon qui non ha la funzione di organizzare l'estensione interna del sito o di intervenire su una sorta di concettualità a latere, ma di cifrare (trascrivere nel codice) il senso della parola *Memoria,* così come se fosse una continuità della scrittura nel circostante della distesa architettonica. ...
Proprio a partire da questo contenitore, si apre la strada all'installazione multimediale di cui il procedimento dedicato alla *Natura* di Cutini & Mangiaterra potrebbe essere un esempio: si tratta sempre di telai, un dipinto ad olio su tela, la proiezione in DVD, una sequenza di fotogrammi in stampa digitale ed una scritta al neon. La sostanza dell'impianto rispecchia un'apertura verso le motivazioni del montaggio. Una politica del collage e dell'assemblaggio che sfocia verso una dimensione architettonica aperta. In una impostazione di questo tipo, ciò che conta non è l'arte ma la non arte! ... Cutini & Mangiaterra, due sono gli elementi che abbiamo a disposizione: la teoria del campo a cui si rifà Mangiaterra e quella della chirurgia in cui si "adopera" Giorgio Cutini. Mentre Mangiaterra ha una

formazione meramente artistica - che negli anni è servita a scalzare l'arte per l'arte che si può addensare nell'esercizio del lavoro stesso -, in Cutini la presenza del video che interviene con una strumentazione robotica in azione, indica che il suo lavoro si prospetta come quello di un "clinico" che si muove al di là del divertimento. All'interno di questa dimensione viene subito in mente l'espressione attestata a Plauto: "*Tetigisti acu"* (Rudens 1306) ... Questa sezione *nell'installazione delle installazioni* (di Cutini & Mangiaterra) agisce come una nuova spazializzazione micologica, aggregandosi alla riproduzione di estensioni territoriali. In essa si è impiantata la teoria del campo menzionata da Mangiaterra, che ha esteso l'immagine simbolica dello spazio/tempo in una quarta dimensione. Mangiaterra enunciando l'altra faccia del campo collabora in maniera specifica alla tridimensionalizzazione degli spazi e dei tessuti semantici dell'installazione.



1





UN'INSTALLAZIONE DI CUTINI & MANGIATERRA

La galleria Installart di Caserta presenta un'installazione di Cutini e Mangiaterra dal titolo *Architetture dense*. Gabriele Perretta, curatore della mostra, pone l'attenzione sul confronto che conduce le identità dei due artisti a fondersi in un'unica "soggettività coniugata", attraverso un percorso articolato tra arte ed architettura. Se l'uno ha pensato di inserire nell'opera le definizioni dipinte e scritte con tubi al neon, ha concepito un incastro di legno e telai, ha raffigurato a matita un volto giovane d do greco, una stella errante ed uno strumento fotografico, un ornamento a stampa xilog rosette di pane e un dipinto ad olio di un ufo, l'altro ha accresciuto tale percorso con l'a stampe digitali, con l'inserimento di fotogrammi a colori contrapposti, sopra, sotto e dentro tura installativa, insieme alla proiezione da DVD di un'operazione chirurgica da lui stesso e

2

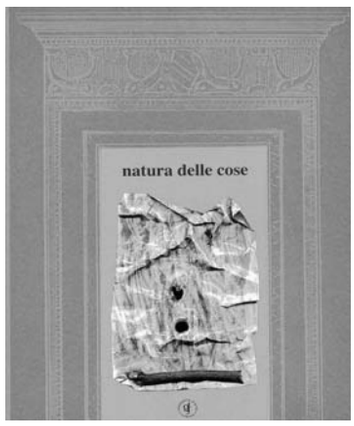
1. Il critico d'arte Gabriele Perretta 2006, nella galleria INSTALLART, Caserta
2. Recensione *"Architetture Dense"* nella rivista ARTE CRITICA, ottobre - dicembre 2005

Massimo Raffaeli
"ANNI", 2006
Apotropie

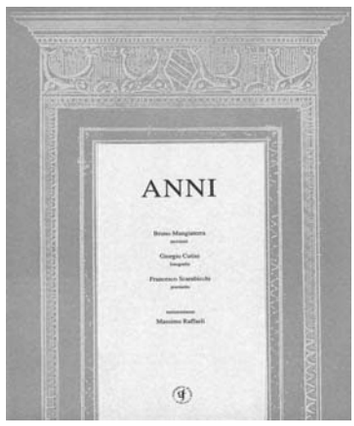
Si potrebbe dire, senza azzardo, che la poesia è nient'altro se non il gesto di fermare il tempo, il tentativo di salvare qualcosa (una parola, un'emozione, un'improvvisa pulsazione) dal suo moto perpetuo e catastrofico, dalla cenere del suo nichilismo. La stessa cosa si potrebbe dire, naturalmente, per ogni altra forma d'arte, fatta salva la diversa natura del supporto materiale a sua volta precaria, come l'inchiostro che sbiadisce, una carte che rimbeve e si sbriciola, una foto che tende a sgranarsi e ingiallire. Tuttavia è nel tempo che quei segni si danno ed è al tempo che essi si affidano aspirando alla massima posta, cioé durare, perpetuarsi, resistere alla forze convergenti, esistenziali, di storia e natura. Persino il vecchio Orazio, in fondo, si illudeva reclamando per sé parole che fossero scolpite nel bronzo perenne, perché nulla, in effetti, è perenne. I Greci avevano speciali cerimonie propiziatorie per difendersi dal nefasto infierire nel tempo e le chiamavano *apotropie*: tornano alla mente, come nel risorgere istantaneo di frammenti dissepolti, sfogliando questo oggetto d'arte costruito da Giorgio Cutini, Bruno Mangiaterra e Francesco Scarabicchi, i quali scommettono su un'annosa amicizia e su un'affinità elettiva. Differenti linguaggi vi entrano in intersezione e vi si intramano con naturalezza. Il fermo immagine di Cutini, col reticolo venoso della foglia ingrandito e dilatato alla misura epica, estrae una particola di tempo dal buio vegetale e la espone in piena luce cogliendo un intero universo biologico al lavoro, svelandone la sintassi millimetrata e il sordo, volatile, brusio; Mangiaterra si misura invece con elementi molecolari, sì pure rastremati e stilizzati: suo è il ciclo dei giorni e dei mesi che diviene alfabeto, sequenza diurna del calendario ovvero partitura oscuramente cabalistica (finestre aperte o inferiate da reclusorio); infine Scarabicchi, nella cui poesia, fin dall'esordio di *La porta murata* ('82), il tempo ha il ritmo stesso della vita quotidiana, anonimo e inerte, misterioso ed estraneo agli esseri umani come può esserlo una forza deprivata di senso e di scopo ma che comunque li possiede, li trascina e mutamente li consuma fino a spegnerli: "Anni, clandestini del nulla, migratori/ quale con voi che andate musica si spegne?" E non è affatto un caso che il poemetto sia dedicato ad un poeta consanguineo - un autentico trapasso dallo *Zeitgeist* - quale Giampiero Neri, come non è un caso, altrettanto, che il grandissimo Paul Celan citato in esergo scriva la parola *Tempo* come fosse il nome proprio per eccellenza e insieme il più oscuro dei presagi. Noi sappiamo appena che esso esiste senza davvero esistere, che tu ci traghetta dal nulla al nulla ma non vieta comunque di lasciare alcune tracce, i segni fragili e umanissimi di quelle che gli antichi chiamavano apotropie.



1



2



3


4


5

1-2-3. *"Edizioni d'Arte"* 1998-2006, con poeti: Francesco Scarabicchi, Eugenio De Signoribus, testi critici di Guartiero De Santi, Massimo Raffaeli, Armando Ginesi
4-5. Inaugurazione e veduta dell'esposizione "Natura delle Cose" 2006, Falconara AN)
Gualtiero De Santi, Eugenio De Signoribus, Armando Ginesi









1. *Natura* 2006, foto e alluminio, cm 40x50
2. Invito della mostra *Natura delle cose* 2006, Falconara (AN)
3. *Invito e conferenza* del prof. Franco Rustichelli 2006, per l'esposizione natura delle cose, Falconara
4. Bruno Mangiaterra, Franco Rustichelli, Giorgio Cutini 2007, Civitanova Marche (MC)

Armando Ginesi,
***"Natura delle cose"*, 2006**

A chi spetta il compito di cogliere, individuare e trarre fuori l'anime dalle cose? Agli artisti. Tre di essi si sono associati per compiere quest'operazione moderna ma che è antica quanto l'uomo. Uno è il finissimo poeta Eugenio De Signoribus con la raccolta di versi "Ronda dei Conversi (1999-2004)". Gli altri due sono: Bruno Mangiaterra e Giorgio Cutini, il primo è un pittore che ha sempre tradotto in immagini una dimensione forte e salda del pensiero (non diceva Giulio Carlo Argan che l'arte è *anche* - il corsivo è mio - "pensiero visivo"?), come dire che ha sempre mixato pensiero e sentimento, partendo dal primo per arrivare al secondo e rifiutandosi di concepire l'uomo come separato nettamente in due parti, al contrario intendendolo come *unità*, composto inscindibile di ragione e di emozioni. Il secondo è un valentissimo chirurgo, quindi un uomo di scienza, che non è mai caduto però nel trabocchetto della presunzione scientista secondo la quale la verità consiste esclusivamente nel metodo, nella tecnica sorretta dalle supposte verità di ragione, ma che si è sempre aperto alle suggestioni impalpabili (perché misteriose) dell'arte e alla professione chirurgica ha aggiunto quella di creatore di immagini con il mezzo fotografico. Canta De Signoribus: "Dentro l'odierno imperio, *si narri più forte*, per carità / *un altro sentimento*: quello che *contiene ogni oscurata / vita*" (i corsivi sono sempre miei); "Dell'ignobile secolo dei secoli l'accompagna una bolla di / sgomento […] eppure è un *batticuore continuare nel 2..*".

La storia del mondo recente giustifica lo smarrimento, il disperdersi, la scomparsa della fiducia, lo sgomento. Ma la forza vitale della poesia legittima la speranza, la fiducia, il ricominciare daccapo. Perché al centro di essa c'è sempre la nascita, evento misterioso e vertiginoso, da cui scaturisce forte la speranza di nuove vite, di nuove sorti del mondo, di nuove nature e anime delle cose. Ebbene Mangiaterra e Cutini hanno scelto di farsi testimoni della speranza e della fiducia che solo possono nascere dalla nascita del nuovo. Il quale, però, odora di antico, (dunque la tradizione saggia si fa saggezza e garanzia della modernità). Ma qual è l'antico? Il pensiero, anzi la sua storia, la sua origine che principia dagli elementi primi di ogni cosmogonia e di ogni teogonia: la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco: quest'ultimo inteso come trasformatore di tutte le cose. Dalle filosofie presocratiche ad oggi con il pensiero che diviene ruotando attorno a se stesso.
Dalla *terra* nasce l'uomo (e altri essere animali dai quali derivano i sostentamenti per il primo); dall'aria *nasce* l'habitat che consente all'uomo di respirare e di vivere; dall'acqua *nasce* il sentimento (il fascino e la poesia); dal fuoco *nasce* l'energia senza la quale non si avrebbe né calore né vita. Da ogni elemento *nasce* qualche cosa: è la nascita del vero evento di questa storia. Anche perché è con essa che si esce dalla crisi del linguaggio artistico di questo momento storico (Mangiaterra e Cutini lo testimoniano con l'intelligenza del farsi interpreti di necessità lessicali nuove); è con esse che si esce da uno stadio di società e di civiltà con le ossa frantumate che però si apre verso prospettive nuove.

Come attraverso un grande atto alchemico trasformatore di ciò che è vile in nobile (le acciaccature dei materiali attraverso cui le immagini bidimensionali si fanno plastiche sono lì a dirci che è stato recuperato quel che prima era stato rifiutato, accartocciato e gettato via: come dire che nulla è da rifiutare *in toto* perché tutto può essere redento, trasformato, rivivificato. Non sfugge a questo senso una profonda dimensione sacrale della vita e delle "cose" del mondo, nessuna esclusa). L'operazione artistica di Mangiaterra e Cutini, supportata dal pensiero poetico di De Signoribus, si manifesta in due lavori e in due momenti: il primo è libro-oggetto, condensato dall'ingegno e dall'abilità - oltre che dei citati autori - anche della sapienza artigianale di uno straordinario da bidimensionali in plastiche. Ancora una *nascita*, ancora un'azione alchemica che, nel secondo caso, si arricchisce semanticamente di un elemento: lo spazio che si fa linguaggio per unirsi agli altri linguaggi. Mangiaterra, Cutini, De Signoribus: tre intelligenze, tre spiriti che con le parole e con i segni tesmutano, dopo essersici immersi, la natura e l'anima delle cose, come testimoni e come artefici di un essere che si manifesta quale desiderio di speranza, mai sopita, di un mondo nuovo e migliorare.

Lucilla Nicolini
***"Usi impropri e suggestivi di carte vetrate e assorberti",* 1991**

La ricerca di Bruno Mangiaterra, che espone in questi giorni alla galleria "Progetto Arte" di Falconara, in uno di quei quartieri nell'area del vecchio campo sportivo, che iniziative come questa potranno rivalutare, è sicuramente orientata verso l'esperimento di nuove materie. Purché sia rintracciabile in questa operazione una logica anche espressiva. Purché, altrimenti, avrebbe inventato questo uso nobile della carta vetrata e smerigliata, di cui fa tela da dipingerci su? Anzi, da passarci sopra i pastelli a cera, che sulla satinata ruvidità della carta si sfibrano e lasciano le lunghe scie opalescenti come di lumache. Sì, perché ogni colore a contatto con la carta vetrata si fa più sbiadito: ne rimane appena l'anima, grattata via da un vaglio, molto, ma molto severo. Alla stessa maniera, anche se con materiale assai diverso (ma in fondo analogo), succede per la carta copiativa, che Mangiaterra usa in certi calchi di numeri, come di computisteria dé modé restata in fondo a cassetti macchiati d'inchiostro. Ecco, le carte, ma carte che di solito vivono di ombre, di ciò che altre materie, altri scritti, altre carte vi hanno lasciato sopra. E leggere le quali equivale indagare, anzi prima ancora a curiosare nel passato, nel già espresso e scomparso chissà dove. E forse la curiosità di Mangiaterra coincide con il bisogno di ritrovare l'anima della realtà nei segni che indelebilmente ha lasciato. Ma dove nessuno va a leggere: proprio sulla scontrosità della carta vetrata, nell'umile obbedienza della carta assorbente.

Bruno Cantarini
***"Sfero: alba, mattino, giorno e lucente",* 2007**

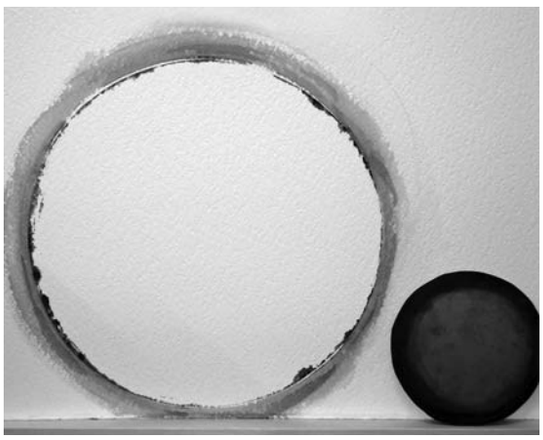
L'arte di Mangiaterra da sempre è impasto leggero di idea e segno, di pensiero e aereo cromatismo, come per affrancatura dal peso di una terrestrità che - pur accettata e portata nel nome - attende l'esito imprevisto e imprevedibile d'una apertura verticale. Perché l'uomo è il livello della natura che si fa coscienza, desiderio, grido di liberazione. Anche in questi acquerelli di ampio respiro, la *ratio* agisce sottotraccia a indicare possibili modelli di una *sostenibile* leggerezza dell'essere che non elimini la realtà, ma la trasfiguri in un rarefatto bagno di luce. Luminosità, rarefazione portano insite sulla ruvidezza del foglio le tracce dell'umano e del suo tempo: la partitura dello spazio, la tenue scelta cromatica, l'intermittenza delle parole - la cui forma in lettere reca, pur senza pesi culturali ingombranti, la memoria storica di avanguardie protonovecentesche -. *Alba Mattino Giorno Lucente* : sono le parole del novello Adamo, i termini non simbolici ma programmatici di un anelito morale di rinnovamento: un inizio, il nitore dell'aria come pulizia di sguardo e impegno riaffermato. E, insieme, parole atte a situare in un tempo senza tempo il quando non si da, si attende - il momento di una definitiva epifania. Quindi la corona degli astri, testimoni alti dell'evento, la cui presenza dilata all'infinito la tensione umana di rinnovamento. È l'armonica melodia delle sfere che incorpora il grido d'attesa dell'uomo e lo scioglie in canto. In questo lucore stupefatto d'aria e d'acque cosmiche, si rovescia la prospettiva vuota del montaliano *Forse un mattino andando:* qui non il nulla e il terrore da ubriaco, ma l'anticipo *lucente* del tutto. E non nei termini d'un panismo immemore e anonimo, quanto di una volontà sempre presente dell'io d'esserci e goderne, come la persistenza delle parole sul foglio testimonia: in Mangiaterra la dichiarazione d'intenti diventa conseguente chiarità d'immagine, luce rappresa nell'opacità della carta. È l'alba, è il mattino dell'attesa rivelazione, quando cadrà il muro d'ombra e l'Essere sarà un abbraccio d'infinito fulgore. È la luce nuova e sorprendente dopo il lavacro del diluvio, i cieli nuovi e terra nuova per un uomo chiamato a riconoscere definitivamente i nomi delle cose: *Alba Mattino Giorno Lucente…*

Luciano Marucci
***"Sfero",* recensione sulla rivista Juliet, giugno 2007**

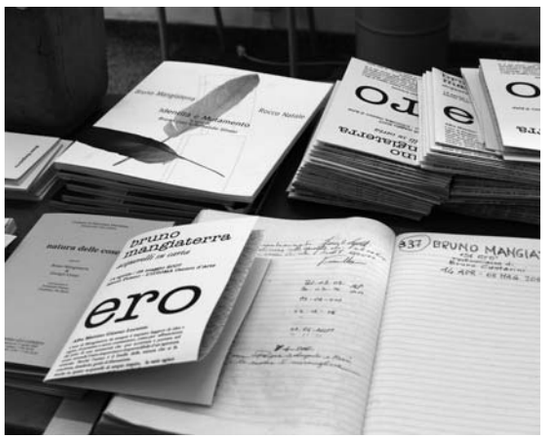
L'artista marchigiano Bruno Mangiaterra conduce una ricerca a tutto campo, evidenziando sempre sensibilità poetica e associando all'aspetto visivo quello concettuale. Per esprimersi al meglio usa più linguaggi e, a volte, si relaziona con altre discipline. Quindi, spazia dalle sue opere su carta eseguite con tecniche tradizionali a quelle installative. Le realizza pure a quattro mani, stabilendo una simbiosi operativa e di identità con letterati e fotografi. Alla personale presso il Centro d'Arte L'Idioma di Ascoli Piceno ha presentato una seria di acquerelli che visualizzavano, piuttosto dichiaratamente, la sua idea di globalità e i fantasiosi voli nell'infinito cosmico, leopardiano. Ecco allora i grandi quadri con la figura fissa della sfera, differenziata da lievi cromatismi che formavano aloni in contenuta espansione, evocanti astri in rotazione, anche perché disposti in punti diversi sugli ampi spazi dei supporti cartacei bianchi. La luna, il sole e le altre allusioni sorgevano da quattro raffinati quadretti: da un magma di materia - colore in cui vagano le lettere scomposte *Alba/Mattino/Giorno/Lucente*. Al centro della galleria, per gravità, scendeva un 'pendolo' metallico che, secondo le intenzioni dell'artista - pur rimanendo nell'ambito della metafora - voleva riportare l'attenzione dell'osservatore dalla dimensione originaria alla realtà terrena e, forse, anche alla concretezza del cognome Bruno… In definitiva l'intera opera, concepita con visione unitaria, testimoniava la circolarità del pensiero d'autore, dell'universo a forma di cerchio senza presenze fisiche, ma carico di senso.



1



2



3

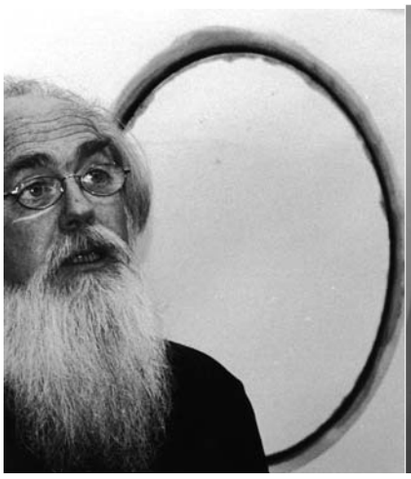
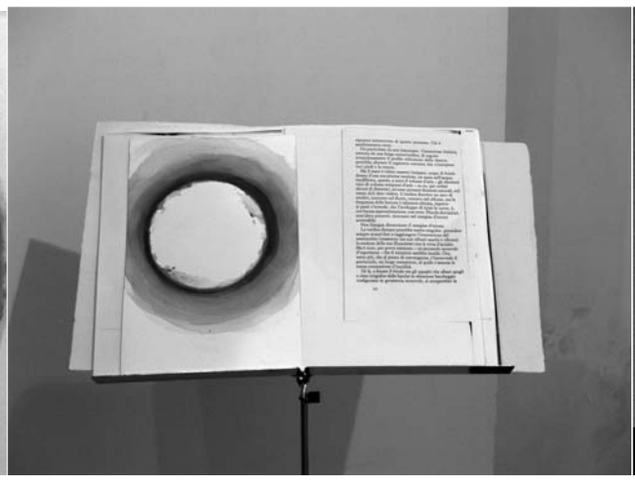
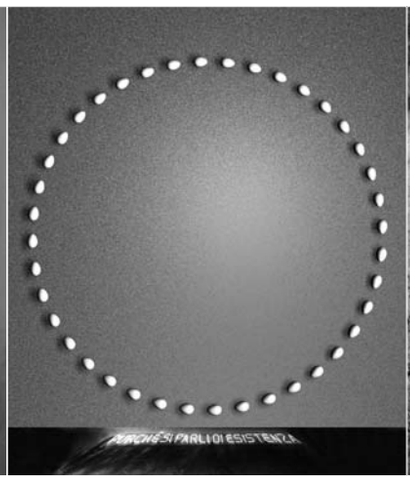
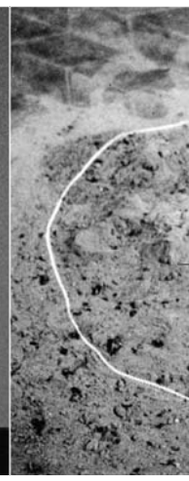


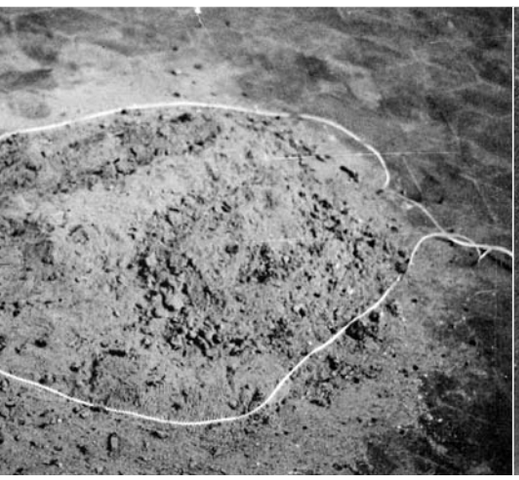
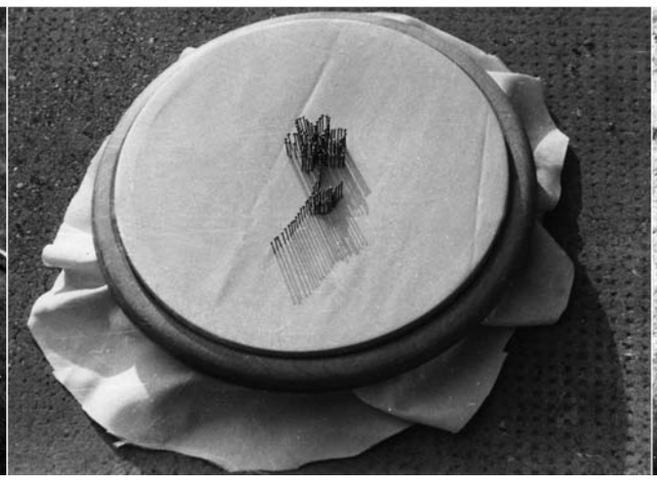
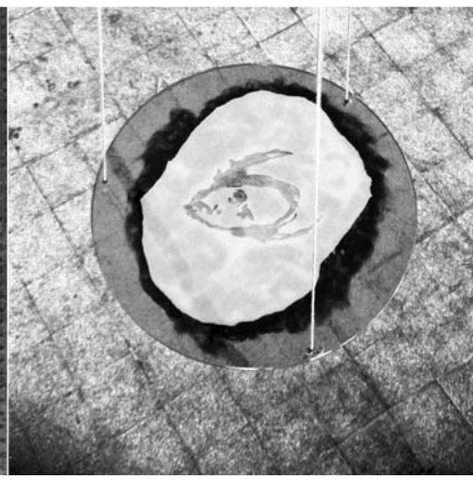
4



5

1-2-3-4-5. *"Sfero"* Centro d'Arte l'Idioma 2007, Ascoli Piceno: Bruno Mangiaterra, Bruno Cantarini e Serafino Fiocchi




PARLO E ESISTERÒ


Bruno Mangiaterra

È nato a Loreto nel 1952. Negli anni dello studio pratica frequentemente artisti e critici d'arte contemporanea e nel contempo effettualizza il suo lavoro ed espone alle prime mostre. Fin dal 1973, studente all'Accademia di Belle Arti di Urbino, lavora ininterrottamente presentando il proprio lavoro in rassegne culturali personali e collettive, in Italia e all' estero. Vive e lavora nelle Marche a Loreto (An). È docente di Discipline Pittoriche presso l'Istituto d'Arte "E. Mannucci " di Ancona. È stato segnalato più volte da Giulio Turcato, ha pubblicato libri d'arte e cartelle di incisioni con testi di poeti e filosofi contemporanei tra gli altri: Umberto Piersanti, Eugenio De Signoribus, Plinio Acquabona, Paolo Volponi, Gianni D'Elia, Giuseppe Cacciatore, Pasquale Venditti, Alessandro Catà, Francesco Scarabocchi. Le sue opere sono presenti in numerose Collezioni pubbliche e private. Ha ideato numerose rassegne di Arte Contemporanea e convegni culturali per Enti e Istituzioni.

Esposizioni Personali

1984 Galleria Comunale A. Sangallo Loreto (An) - Testo critico di Giacomo Luigi Busilacchi
1986 "Atlante", Galleria Arf-Art Jesi (An) - testo poetico di Umberto Piersanti
1987 "Illuminata", installazione Staffolo (An) - testo critico di Giorgio Verzotti
1988 Associazione Culturale Caffè Voltaire, Firenze- testo di Enzo di Grazia
1989 "Pitture / Intonaci", Centro d'Arte l'Idioma, Ascoli Piceno - testo critico di R.Lambarelli
1990 "Pitture" Palazzo Ducale di Mantova - testo critico di R. Lambarelli e una conversazione con Giulio Turcato; recenzione di Pierre Restany
1991 "Vetrata e Assorbente" Galleria Progetto Arte, Falconara (An) - testo critico di R. Lambarelli
1991 "Di Fronte" C.Cecchi / B. Mangiaterra Atelier dell'Arco Amoroso Ancona - Intervista svoltasi a Roma con Mariano Apa e Roberto Lambarelli
1994 "Appunti", Sala del Rigoletto, Cagli (Ps) - Abbinato con concerto del pianista Oscar Pizzo con brani di: John Cage, Philip Glass, William Duckworth, Morton Feldman, Alvin Curran
1995 "Etica" Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Recanati (Mc) - testo critico di Mariano Apa scritto di B. Mangiaterra e Convegno su " Scrittura e/o Immagine " con Gualtiero De Santi e Magdalo Mussio
1995 "ORO NERO", Associazione Culturale F.58, Roma - testo critico di Gualtiero De Santi
1995 "Appunto 2" Sala del Rigoletto, Cagli (Ps) - Abbinato al Concerto di Ex Novo Ensemble direttore Claudio ambrosiani eseguiti brani di Bruno Maderna e Igor Strawinski, Luciano Berio e Gèrarde Grysei.
1997 "Opificio Piceno 97" Sala Fazzini Città di Ripatranzone (Ap) - testo critico di Laura Monadi a cura di Mario Savini, ordinatore G. Notargiacomo
1997 "Staccarsi dalla pesantezza e dalla orizzontalità del suolo "Fabbrica delle Arti, Città di Filottrano (An) - testo critico di Armando Ginesi
1999 "Marche Nuove" Palazzo Montanari, Sassoferrato (An) - Testo critico di Mariano Apa
2000 "Identità e Mutamento", B. Mangiaterra /R. Natale, Sale del Castellare Palazzo Ducale Urbino (Ps) - testo critico di Bruno Ceci e Armando Ginesi
2000 "Identità e Mutamento", B. Mangiaterra / R. Natale, Atelier dell'Arco Amoroso (An) - testo critico di B. Ceci e A. Ginesi
2001 "Fiat Lux", Università degli Studi di AN, Palazzo del Rettorato . testo critico di Armando Ginesi
2001 "Angelo Ribelle", Chiostro Abazzia di Chiaravalle, testo critico di Armando Ginesi
2002 "Purchè si parli di Esistenza", installazione alla galleria (F) Fiorile Arte, Bologna - testo critico di Gabriele Perretta
2004 "Immagini al Portico" Satura, Associazione Culturale, Genova- testo critico di Gabriele Perretta
2005 "Architetture Dense", Galleria INSTALLART Caserta - testo critico di Gabriele Perretta
2006 "Natura delle cose", B. Mangiaterra / G. Cutini, Sala del Mercato, Falconara Marittima AN - testo critico di Armando Ginesi (Edito cartella incisioni e testi poetici di Eugenio De Signoribus e letterari di Gualtiero De Santi)
2006 VIDEO "De-Installature" di Cutini & Mangiaterra, Antico Palazzo della Pretura, Castell'Arquato (PC) - testo critico di Gabriele Perretta
2007 "Sfero - Alba, Mattino, Giorno, Lucente", Galleria d'arte l'IDIOMA, (AP). Testo critico di Bruno Cantarini
2007 "Geografia dell'arte nelle Marche" Giuliani, Guerra, Mangiaterra, Tre personali con catalogo monografico, a cura di Mariano Apa, con testi poetici di U. Piersanti, F. Scarabicchi, E. De Signoribus, e contributi di A. Ginesi, P. Stefano Troiani e G. Galeazzi, Palazzo Comunale di Loreto e nel Bastione Sangallo.

Esposizioni Collettive

1972 Musèe 2000 Ministero Affari Culturali, Luxemburgo - testo di Concetto Pozzati, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Urbino.
1973 Galleria Pilota, Milano - testimonianza di Elio Marchegiani
1973 Galleria Duemila, Bologna - testimonianza di Giovanni D'Agostino
1973 "Operazione Loreto", Installazione Loreto (An) - testo critico di Toni Toniato
1973 "Sala Moranti, Fano, testo di Toni Toniato
1974 Galleria Nuovo Spazio 2, Venezia - testimonianza di Toni Toniato
1974 Galleria Studentskog Iziozba, Belgrado - testo critico di Toni Toniato
1974 Galleria Segnapassi, Pesaro
1974 "Il mondo in vetrina", Galleria Pilota, Milano -
1975 Arte Fiera Bologna, Franco Cicconi-Galleria arte contemporanea (Mc)
1976 Mostra Aperta, Installazioni Portorecanati (Mc)
1985 "Quindici anni di incisione all'AA.BB di Urbino", Galleria dell'Accademia, Urbino (Ps) - testo di Elio Marchigiani e Renato Bruscaglia
1987 "Manifattura" Abbazia S.M. in Castagnola, Chiaravalle (An) - testo critico di Toni Toniato.
1987 "Arte Pura" Pratiche della non Figurazione, Camerano (An) - testo critico di Mariano Apa
1987 "Delle Marche", Rettorato Università degli Studi di (An) - testo critico di ArmandoGinesi
1987 "Aura", Sala Comunale A.Sangallo Loreto (An) - Testo critico di Mariano Apa
1988 "Terza Dimenzione" Foresteria Abazziale San Benedetto Po - testo di Edoardo Di Mauro, Vittorio Erlindo , Gilberto Pellizzola.
1988 "Terza Dimenzione" Sala Mostre S. Donà di Piave Venezia
1988 "Sei" Contemporaneo Arte, Jesi (An) - testo critico di Giancarlo Bassotti
1988 "Terza Dimenzione" Palazzo Rosai Spada, Spoleto (Pg)
1988 "8 Bandiere d'artista", Comune di San Vito al Tagliamento - testo critico di Enzo Di Grazia

1989 "Presenze tra presupposti e Tendenze nell'Attualità", XXV Premio Avezzano (Aq) - testo critico di Mariano Apa
1989 Mostra d'Arte Sacra, Palazzo Arcivescovile, Senigallia (An) Testo di Mariano Apa e Armando Ginesi
1990 "Sorrento Arte" la giovane pittura italiana Circolo dei Forestieri, Sorrento (segnalato da G. Turcato) - testo critico di Giovanni Grassi
1990 "Concettualità dell'astrazione", Celano (Aq) - testo critico di Mariano Apa
1990 "Temporali Isolati" Contemporaneo Arte, Jesi (An) - scritto di Bruno Mangiaterra
1991 "Arte in Natura", Castellafiume - testi critici di Mariano Apa, Giacinto di Pietrantonio, Gabriele Perretta
1991 Premio Marche Biennale d'arte Contemporanea Ancona, "Sono Tracce" testo di Armando Ginesi, in catalogo : M. Apa, F. Brugiamolini, E. Crispolti, S. Cuppini Sasso, L. Del Gobbo, I. Monti, A. Caterina Toni.
1992 Laboratorio Artisti a Fossato di Vico (Pg) - testo critico di Mariano Apa e scritto di B. Mangiaterra
1992 "Artisti di Varie Marche" Ass. Culturale "Per Mari e per Monti", Macerata - testo critico di Mariano Apa
1992 "Fuori dall'Insolito" Galleria Incontro, Falconara (An)
1992 "Arte Giovane" Centro d'Arte l'Idioma, Ascoli Piceno - testo di Santa Fizzarotti
1993 "Presenze Marchigiane" Studio Ferretti , Milano
1993 "Dialogo" un libro di incisioni, una mostra, un convegno - Pinacoteca Comunale Ancona, testo poetico di Alessandro Catà; relatori, Antonio D'Avossa, Mariano Apa, Franca Mancini, Pietro Zampetti.
1994 "Georg Trakl - Occidente e Oltre", Istituto Austriaco di Cultura, Roma - a cura di Mariano Apa, Brigitta Blaha, Marco Guzzi
1994 "Trovare l'Immagine" Pinacoteca O. Metalli, Terni - testo di Mariano Apa
1994 Premio Marche "Biennale d'Arte Contemporanea " Ancona - testi di Giuseppe Appella, Giorgio Cortenova, Vittorio Rubiu, Paolo Spezani, Giuseppe Marchiori
1994 "Testimoni, interpreti, profeti" - Alfieri, Berti, Cecchi, Mangiaterra, Papagni, testo critico di Armando Ginesi, Premio Salvi, Sassoferrato, An
1995 "Di Pari Passo" Associazione Culturale Kn, Ancona
1996 "I Luoghi del Tempo - Itinerario Artistico", testo: Lo sguardo profondo di Laura Monaldi, mostra a cura di Mariano Apa.
1996 "Accordo" Contemporaneo Arte, Jesi (An) - testo critico di Armando Ginesi
1996 Artemisia Palazzo Colocci, Jesi (An) - Testo di Stefano Tonti
1997 Vinimmagine, III Rassegna Grafica Etichetta d' Artista, Omaggio a Luigi Bartolini, Museo Internazionale dell'Etichetta, Comune di Cupra-Montana Ancona, testo di Armando Ginesi
1997 "Premio Marche Nazionale" Biennale d'Arte Contemporanea Ancona - "Scritture di luce a cura di Armando Ginesi, testi critici di M. Luzi, M. Apa, E. Cannaviello, L. Caramel, L. Cherubini, V. Fagone, a: Ginesi, F. Guardoni, D. Paparoni.
1998 "Artefici Trentennale Accademia di BB. AA" Sala del Maniscalco, Urbino - testimonianze di G.M. Accame, M.Apa, F. Ballo, A. Boatto, S. Cuppini, A. Del Guercio, G. De Santi,... U. Piersanti, C. Pozzati... R. Scianca, G. Semeraro... T. Toniato, B. Valli, M. Varga,... R. Guerra
1998 "In Pasto" Inteatro Polverigi (An)
1998 "Lignum Vitae Spiritus Sanctus", Comune di Civitella Paganico Grosseto, testo di Mariano Apa
2000 XXVII Premio Sulmona - Testo critico di Mariano Apa, C. Fabrizio Carli, Giorgio Di Genova, Massimo Duranti, Tommaso Poloscia, Giorgio Saverio, Leo Strozzieri.
2001 "La Filosofia e le Emozioni", Urbino PU - testi critici di Bruno Ceci e Pasquale Venditti
2001 "Arte Salvarte" Castello della Rancia, Tolentino MC - testo critico di Lucio Del Gobbo
2001 "Geografie delle differenze" Istituto di Botanica e Orto Botanico,Università di Urbino - testo critico di Bruno Ceci e Andrei John Martin
2001 "Segni Solidali" Galleria D'Arte Puccini (An) - testo critico di Bruno Cantarini
2002 Immagini Italiane a Bengasi, Consolato Italiano Generale Tripoli - testo di Armando Ginesi e Eleonora Mancini
2002 "Voyager 2002" Mole Vanvitelliana e Portonovo, Ass.to Cultura di Ancona e Arci.- testo critico di Valerio Dehò
2002 "Incidere "Grafica d'Arte dall' A.A.B.B. 1970 - 2002, Palazzo del Collegio Raffaello Urbino - Contributi critici; U. Palestini, S. Cuppini, A. Cerboni Baiardi, A. Fucili, B. Ceci, L. Cesari
2002 "Works On Paper by 365 Contemporary Artists", Studio Tommaseo Trieste - testi critici di Paola Bonora efranco Jesurum
2003 "Fisionomica Ideale", Evento Telematico, Provincia di Ascoli Piceno - testo critico di Luciano Marucci
2003 Voyager 2003, Ancona - testo critico di Valerio Dehò
2003 Voyager, Palazzo Dioclesiano Spalato - testo critico di Valerio Dehò
2003 "San Giuseppe da Copertino, nostro contemporaneo", Castello di Copertino - Ministero Beni e Attività Culturali - testi critici di Carlo Chenis, Mariano Apa e Armando Ginesi - Assisi Perugia, - Palazzo Comunale - Osimo di Ancona, Spazio San Silvestro
2003 "Iconostasi, Stagioni e territori dell'Arte" Galleria d'arte contemporanea Loreto - testo critico di Mariano Apa.
2004 "COMMUNITY" Premio Internazionale Ermanno Casoli Comune di Serra San Quirico, a cura di Valerio Dehò
2004 "Filottrano Arte 2000", Storia e Modernità - testo critico di Armando Ginesi
2004 MAC "Voyager 2003", Associazione Culturale (An)
2004 "Meridiani d'Oriente ", Bova Marina (Puglia) - testo critico di Gabriele Perretta
2005 "Omaggio ad ARTHUR RIMBAUD", Museo Castello di Rivara, Centro d'arte contemporanea, Torino - testo critico di Gabriele Perretta
2005 "In nome di Francesco" - Pinacoteca internazionale francescana delle Marche, Falconara Marittima, testo di Armando Ginesi
2006 Biennale D'Arte Sacra, Fondazione Stauròs Isola del Gran Sasso (TE) - A cura di Carlo Chenis; testi critici di Mariano Apa,... Bruno Corà... Philippe Daverio... Marco Gallo... Elena Pontiggia… Giuseppe Billi...
2006 Stauròs per l'arte Contemporanea, Convegno Ecclesiale Nazionale C.E.I, Verona a cura di Carlo Chenis e contributi critici Rassegna Arte Sacra Teramo
2007 "Marchigiani in mostra all'Ambasciata d'Italia a San Marino, - a cura di Armando Ginesi
2007 "Estasi di Primavera" Arte Contemporanea-Palacultura Comunale PIRAINO, Costa Saracena Palermo. Testi critici di Giovanni Bonanno e Bruno Cantarini.



Edizioni numerate / libri d'arte e cartelle d'autore

1992 "*Inciso*" - Cecchi, Mangiaterra, Mariani, Paolucci, / testo poetico di Umberto Piersanti

1992 "*Inciso*" - Borgnini, Cecchi, Mangiaterra, Mariani, Paolucci / Testo poetico Umberto Piersanti "Oggi non c'è più neve nei miei occhi"

1993 "*Dialogo*"- Cecchi, D'Addario, Giuliani, Maddaluno, Mangiaterra, Mariani, Natale / testo poetico di Alessandro Catà, a cura di Giorgio Cutini, in occasione della mostra presso la Pinacoteca Comunale di Ancona, in collaborazione con il Rotary Club.

1995 *"Etica"* - Bruno Mangiaterra, Canti di Giacomo Leopardi, testo di Mariano Apa e Bruno Mangiaterra, in occasione della mostra al Centro Nazionale di studi Leopardiani / Regione Marche

1998 "Di Parole" edizione d'arte con tre incisioni di Bruno Mangiaterra e testo critico di Gualtiero De Santi

2000 "*Identità e Mutamento*" - Bruno Mangiaterra, Rocco Natale, Edito dalla Provincia di Ancona, testi poetici di Umberto Piersanti e Raffaele Nigro, testi critici di Bruno Ceci e Armando Ginesi, in occasione della mostra al Palazzo Ducale di Urbino

2001 "*La filosofia e le emozioni*" Edizione d'Arte Società Filosofica Italiana Urbino, inserito con incisone " luce al di sopra del tempo" con il filosofo Giuseppe Cacciatore, a cura di Bruno Ceci e Pasquale Venditti.

2006 "*Natura delle cose*" Quattro incisioni di Mangiaterra & Cutini, con testo poetico di Eugenio De Signoribus "nel passaggio del millennio", testi critici di Armando Ginesi e Gualtiero De Santi, edito dalla stamperia "gf" di Urbino nei quaderni della Luce e dell'Ombra n° 16 , in occasione della mostra tenutasi per il Comune di Falconara Marittima.

2006 *"Anni"* - due incisioni di B. Mangiaterra e due fotografie di G. Cutini, con poemetto di Francesco Scarabicchi "Anni" e testimonianza di Massimo Raffaeli, edito dalla Stamperia "gf" di Urbino nei Quaderni della Luce e dell'Ombra n° 18

2007 "*I luoghi dell'anima*" Esemplare unico, 50x70 realizzato con carta fatta a mano, con tre incisioni di B. Mangiaterra, R. Guerra, G. Giuliani, testi poetici di U. Piersanti, F. Scarabocchi, E. De Signoribus e testi critici di A. Ginesi e M. Apa, è edito dalla Regione Marche, Provincia di Ancona, Comune di Loreto, per il dono al Santo Padre durante la visita al Santuario di Loreto (An)

2007 *"Luogo dell'anima"* esemplare unico donato a Sua Santità Benedetto XVI con opere originali di Giuliani, Guerra, Mangiaterra e testi poetici di U. Piersanti, F. Scarabicchi, E. De Signoribus e testi critici di A. Ginesi e M. Apa, edito da G. F. Urbino - Loreto, 1 - 2 settembre 2007.

2007 *"Luogo dell'anima"* frammenti, multiplo con opere di Giuliani, Guerra, Mangiaterra e testi poetici di U. Piersanti, F. Scarabicchi, E. De Signoribus e testi critici di A. Ginesi e M. Apa, edito da G. F. Urbino.

Si sono interessati del suo lavoro:

Giacomo Luigi Busilacchi (An), Carlo Cecchi (Jesi), Carla Clementi (An), Vincenzo Piermattei (An), Giancarlo Bassotti (Jesi), Mariastella Rizzo (Mi), Gualtiero De Santi (PU), Armando Ginesi (Jesi), Mariano Apa (Roma), Giorgio Verzotti (Mi), Toni Toniato (Ve), Carlo Melloni (Ap), Enrico Savini (Jesi), Daniela Bontempo (An), Enzo Di Grazia (Firenze), Vittorio Erlindo (Mn), Pierre Restany (Mi), Giovanni Grassi (Sorrento), Donatella Gallone (Napoli), Grazia Maria Torri (Fo), M.Savini (Ap), E. Di Mauro (To), Roberto Lambarelli (Roma), Vittorio Rubiu (Roma), Giulio Turcato (Roma), Laura Monaldi (Ap), Bruno Ceci (Urbino), Lucilla Nicolini (An), Roberta Ridolfi (PU), Gabriele Perretta (Roma), Franco Jesurun (Trieste), Bruno Cantarini (Ancona), Luciano Marucci (Ap), Giovanni Bonanno (Palermo), Valerio Dehò (Bo), Massimo Raffaeli (An).

Rassegna Stampa:

numerosi gli articoli sulla stampa regionale e nazionale e su riviste specializzate come *Flash Art, Arte Critica, Juliet.*

Comune di Loreto

Regione Marche

Provincia di Ancona

Provincia di Ancona

Fondazione
Cassa di Risparmio di Loreto

Istituti Riuniti OO. LL.
Pia Casa Hermes

tecnostampa
industria grafica
Loreto

Geografia dell'Arte nelle Marche

Rossano Guerra • Bruno Mangiaterra • Giuliano Giuliani
a cura di Mariano Apa

Bruno Mangiaterra

Catalogo a cura di
Mariano Apa
Presentazione di Giancarlo Galeazzi

Comune di Loreto

Palazzo Comunale
21 luglio • 16 settembre 2007

Coordinamento
Agnese Medeot
e Personale dell'Ufficio Cultura
del Comune di Loreto

Allestimento della mostra a cura di
Arch. Massimo Di Matteo

Referenze fotografiche
Giorgio Cutini
Andrea Anconetani
Foto Tanoni
Livio Sbaffo
Cesare Gaspari
Sabrina Vinci
Bruno Longarini

Foto di Giorgio Cutini
nel contro frontespizio
e a pagina ottanta:
Ritratto di Bruno Mangiaterra,
a pagina sei: Bruno Mangiaterra
con Giancarlo Galeazzi

Un sincero ringraziamento
a Moreno Pieroni
e Maria Teresa Schiavoni
per aver con passione sostenuto
questo progetto,
all'amico Mariano Apa per la cura del
volume e per il suo contributo culturale,
a Padre Giuseppe Santarelli
per l'autentica collaborazione.
Inoltre a Massimo Di Matteo per
l'allestimento e a Gianfranco Bravi
per la realizzazione delle edizioni d'arte

Bruno Mangiaterra

Finito di stampare nel mese di luglio 2007
presso l'industria grafica Tecnostampa di Loreto