

"SE DECIDI DI FARE IL PITTORE NON DEVI TEMERE IL RIDICOLO. OGGI UN ARTISTA NON HA PIÙ UNA TRADIZIONE CUI RICHIAMARSI E L'UNICA COSA CHE PUÒ FARE È REGISTRARE LA PROPRIA REAZIONE EMOTIVA E NERVOSA DI FRONTE A DETERMINATE SITUAZIONI. LA FORMA ILLUSTRATIVA RIVELA IMMEDIATAMENTE, TRAMITE L'INTELLETTO, IL SUO SIGNIFICATO, MENTRE LA FORMA NON ILLUSTRATIVA PASSA PRIMA PER LA SENSAZIONE E SOLO DOPO LENTAMENTE, RIPORTA ALLA REALTÀ. NEL MOMENTO IN CUI SAI COSA STAI FACENDO, FAI UNA DECORAZIONE".

"IF YOU DECIDE TO BECOME A PAINTER YOU MUSTN'T BE AFRAID OF RIDICULE. TODAY AN ARTIST DOESN'T HAVE A TRADITION TO FALL BACK ON AND THE ONLY THING HE CAN DO IS TO RECORD HIS OWN EMOTIVE AND NERVOUS REACTIONS TO GIVEN SITUATIONS. THE ILLUSTRATIVE FORM IMMEDIATELY SHOWS, THROUGH THE INTELLECT, ITS MEANING, WHILE THE NON-ILLUSTRATIVE FORM IS FIRSTLY A SENSATION AND ONLY THEN, AND SLOWLY, RELATES TO REALITY. THE MOMENT YOU KNOW WHAT YOU ARE DOING, YOU ARE DECORATING".

Francis Bacon

Bruna Lanza **quando la mano si racconta**

testi di / texts by Luigi Meneghelli

Ringraziamenti a / Thanks to: DINO e LISA MARTA MICHELETTO, GIORGIO SEGATO, SEBASTIANO ZANOLLI, NADIA ZILIO,
FRANCA LANZA, CHRISTINE POLIN, ERCOLE ORTELLI, FRANCESCA LOVATO. Un ricordo a / remember to: SANDRO STOCCO.

Ci sono due dipinti entrambi su tavola del 2008 (*Foschia 1 e Foschia 2*) che sembrano riflessioni sul senso del vedere (o meglio del non vedere, della vista annebbiata). Due superfici grige, come fossero i resti di un diluvio biblico o di una bufera immane. Danno l'impressione di essere annichiliti nella solitudine del passato, simili a materie, a polveri, a fanghi che si sono sedimentati in migliaia di stesure e in migliaia di cancellazioni. Eppure, all'altezza dell'orizzonte erompe una sorta di fremito, di luce del pensiero, di soffio dello spirito-memoria. E non importa il fatto che si tratti di una traccia luttuosa, della reliquia di un paesaggio che forse non c'è mai stato. A contare è quell'ipotetica linea, appena scaldata da una luce soffocata, che fa sì che la distesa di materia non resti inerte, che lo spazio non si isterilisca nella propria uniformità. Così, quello di Bruna Lanza dimostra di essere uno sguardo che scruta lontanissimo, che cerca il continuo attraversamento dei tempi, degli spazi, delle materie.

“Come opporre una resistenza efficace alla repentina derealizzazione di un mondo in cui tutto è visto-già visto e immediatamente dimenticato?”. Così si chiede il filosofo Paul Virilio ne “L'arte dell'accecamento”. Ebbene, Bruna Lanza sembra rispondere attraverso la profondità di un linguaggio sotterraneo e primordiale, vitale e senza riserve. Qualsiasi sia il tipo di rappresentazione che affronta, lei rivendica il senso del “toccare”, se non addirittura il contatto fisico con gli oggetti sensibili. E per capirlo basterebbe guardare tutta la serie di ceramiche lavorate con la tecnica raku: esse sembrano portarsi addosso una sorta di scrittura poetica, che non nasce da certezze, da cose registrabili, da avvenimenti, ma da ciò che non si sa e si cerca di sapere. È il linguaggio del mito, della divinità esoterica, del mistero. È la traccia antica delle dita strisciate sull'argilla a testimoniare l'esser-ci. È l'impronta originaria del gesto (del segno/corpo) che vuole rivelare in modo assoluto la presenza della mano come strumento basilare del comunicare.

Ma più spesso Bruna Lanza vuole evidenziare il suo bisogno di “contatto” con il reale (ovviamente un reale “altro”) ricorrendo direttamente al segno pittorico, a tracce che si liberano nello spazio, come lampi, luci, baleni. E le modalità del suo intervento sono le più disparate: il tratto largo, il gesto casuale, la gocciolatura, il disegno frenetico, l'esplosione materica, ecc. Ciò che importa è che ogni linea sia mobile, aperta, che non chiuda o pietrifichi, che crei e non descriva, che sconfini e non confini, che sia tracciante (in moto) e non tracciata (in stallo). Parlando della propria arte André Masson ebbe a dire che si trattava di “un movimento che si invaghisce di se stesso”. In modo simile anche il gesto di Bruna Lanza dà l'idea di essere legato al proprio andare, al proprio rilanciarsi in continuazione, al proprio cercare sempre nuove possibilità visive. Così, in un dittico del 2008 possiamo seguire sulla parte destra l'abituale materia fluida, che scivola via, da un'estremità all'altra della superficie, ma che poi, quasi trascinata dalla sua stessa frenesia, deborda sulla superficie di sinistra e ne accende con un estremo guizzo giallo-luminoso il fondo nero. È il bisogno di dare vita a un'immagine balenante, incerta che testimonia in qualche modo gli “infiniti possibili” da cui qualsiasi esistenza si genera e in cui ogni vita ritorna.

Posta così la questione, potrebbe far pensare ad un'opera collocata sul discrimine tra Informale ed Action Painting. Solo che Bruna Lanza non entra mai nella tela, non vi danza attorno o sopra come faceva un Pollock, né disgrega il quadro o lo fa a pezzi come faceva un Vedova. Lei, il suo quadro, vuole renderlo copioso, espandendo il cammino della pittura, facendo traboccare l'immagine in ogni direzione. Soprattutto non vuole scontri, conflitti di elementi, ma un procedere che pare suggerire una spinta ascensionale, se non addirittura un tremito o un'oscillazione dello spazio stesso, come accade nel dittico dal titolo *Ozono nell'aria*, dove il gesto fa letteralmente sorgere parvenze di stelle filanti, di riccioli di schiuma, di danze eteree. Si capisce come qui il dipinto assuma una sorta di struttura cerimoniale e teatrale, in quanto le forme diventano apparizioni voluttuose che guizzano nel e dal vuoto. Esse appaiono per essere contemplate nel loro sviluppo cangiante e mobile, nella loro sospensione miracolosa, nel loro far cominciare e ricominciare lo spazio, come se si trattasse di un autentico respiro.

Ma tutto il lavoro gestuale di Bruna Lanza si muove all'interno della leggerezza, di una dimensione al limite dell'immateriale, dove si intrecciano sovrapposizioni, ripetizioni, trasmissioni e mescolanze pittoriche. È come se l'artista volesse offrire a chi guarda le varie stratificazioni del suo dipingere, mostrare le immagini nel loro transito, nel loro divenire. È sufficiente osservare *Tensione dinamica* dove un volo rotante di segni bianchi avvolge una profondità oscura e insieme incandescente. È una visione molteplice, che può far pensare ad una placenta, ma che è soprattutto un dialogo tra i differenti livelli del dipinto, tra i vari "organi" del corpo pittorico. Del resto, gli stessi titoli delle opere (*Sensazioni d'inverno, Profumo d'energia, Germinazioni, Impulsi, ecc.*), parlano di movimenti, di traiettorie, di dinamismi, ma come se fossero forze interiori, spinte segrete, simili a quelle di cui ragiona Henri Bergson nell' "Evoluzione creatrice": "La creazione è vita incessante, azione, libertà", scrive il filosofo parigino, o anche: "La vita che percorriamo nel tempo è cosparsa di tutto ciò che cominciamo ad essere e che possiamo divenire". Quindi, il dinamismo di Bruna Lanza è da leggersi prima di tutto come atto esistenziale, come proiezione del proprio essere, come esperimento che si traduce incessantemente in esperienza.

In altri lavori si assiste invece a una cancellazione o una messa in mora del gesto: eppure anche quando il dipinto pare serrare l'immagine entro un'astanza che evoca il rilievo tombale o il muro fatto di terra e polvere, ancora si intuiscono in superficie le testimonianze dei tanti gesti vitalistici, le inquietudini di tante movenze della mano. Molti (e forse anche la stessa artista) hanno pensato che questi dipinti potessero rappresentare una sorta di pausa, di riflessione, di concentrazione sul senso celato della materia. In realtà, se si guarda bene, nessuna immagine viene davvero "imbalsamata" e isolata in una temporalità fuori dal tempo. La tela dal titolo *Meditazione 1*, per esempio, si impone in due campiture quasi monocrome tra il color argilla e il color oca. Ma se queste campiture fossero davvero monocrome rimanderebbero a soluzioni radicali di azzeramento, di tabula rasa, di assoluto, come accadeva ai tempi del Neomodernismo. Così però non è. La materia è tutta tormentata, attraversata da possibili vie, inciampi visivi, signature nomadiche. È come se facesse cenno a qualcosa che non si vede, ma che si può solo

presagire. Non dice molto allo sguardo e al pensiero, anche perché Bruna Lanza non tocca, non preme, non disegna gesti sulla tela. Ma se i gesti fossero alle spalle, fossero stati tracciati prima che scendesse quel velario che nasconde e quasi fa sparire i tracciati della mano? Ebbene ci troveremmo di fronte (come in realtà è) ad un'immagine che contiene il proprio passato, che rammemora l'azione vitalistica sottostante: in una parola assisteremmo alla "visione di qualcosa di invisibile". Del resto Maurice Blanchot insegna che "quel che più ci colpisce è il movimento che sottrae l'opera e la rende tanto più potente quanto meno essa è manifesta: come se una legge segreta esigesse che sia sempre nascosta in ciò che mostra, e che mostri ciò che deve restare nascosto, e che infine lo mostri soltanto dissimulandolo". Solo che allora non possiamo più guardare queste "superfici del silenzio" come a estensioni negative e sconfitte, ma come a luoghi interroganti, come a dimensioni di un sapere che sfugge (e, dunque, è mobile!), come a riserve di gesti intimi. Anche l'irrivolato, insomma, ha una sua paradossale vitalità, un suo incredibile irraggiamento seppur latente o sognato.

Ma che qualcosa pulsi immancabilmente dal sotto (o dal fondo) ci è testimoniato anche da quella linea dell'orizzonte che attraversa un po' tutti i quadri e a cui abbiamo già fatto cenno all'inizio del testo. Non è il simbolo della prospettiva rinascimentale né l'indizio di un limite, ma piuttosto lo spazio di infiniti scontri, fusioni, passaggi cromatici. Non c'è più un qui e un là o un sopra e un sotto: ogni distanza si apre alla via delle corrispondenze, degli echi, dei rispecchiamenti. A fronte dell'opera *Meditazioni* tutti i particolari narrativo-compositivi cessano di avere importanza. Ogni stesura distrugge il quadro della stesura precedente e nel contempo ne assorbe la presenza. Schonberg in un suo scritto parla della pittura come di un progetto inconscio. Anche qui la costituzione dell'opera è un viaggio alla ricerca di quello che non si conosce, ma che si sa che c'è. Per cui l'orizzonte diventa una traccia, un tratto, su cui l'artista si intrattiene per scoprire che esso è solo una molteplicità spaziale, dove lo scorrere (e l'interagire) largo dei gesti mescola tra loro colori preziosi e brillanti. Guardare questa linea non vuol dire trovare un appiglio visivo, ma fare esperienza del bilico e fermare l'attenzione sul concetto di passaggio (di transfert, di trasformazione). E anche quando essa è delineata da una foglia d'oro (come in *Meditazione*) non riproduce una "conoscenza mistica", non apre la visione verso l'alto, bensì sottolinea il concetto di un mondo utopico, letteralmente senza luogo. Si mostra sfrangiata, intaccata, erosa, come se la mano volesse liberarsi di tutto ciò che è sorvegliatezza, controllo, rigore, in favore di ciò che è mutevolezza ed espansività (anche quando appunto dovrebbe segnare un margine, un confine). E questa modalità compositiva si fa addirittura clamorosa negli estremi lavori (come in *Meditazione 5* o *Tramature vespertine* o *Dopo il grigio*), dove l'orizzonte pare sciogliersi, disfarsi, addirittura esplodere in un immenso gorgo di luce. Come nel tardo Turner (almeno quello di *Pace. Esequie in mare* o quello di *Il sole di Venezia tramonta nel mare*), qualsiasi elemento reale si capovolge in puro elemento immaginativo. Come dire che negli ultimi quadri di Bruna Lanza forma e movimento si scontrano, dando vita a delle collisioni di assoluta incandescenza. Lo spazio si fa visionario e gli strati di vapore (o di materie) cromatiche si susseguono fino a cogliere

una sconfinata lontananza. Tutto diventa una inafferrabile vertigine di rosa-gialli-arancioni attraversata da cupe carbonizzazioni. E l'immagine si fa di una grandiosità visiva palpitante, profonda.

Ma c'è anche l'altra attività creativa di Bruna Lanza che si va imponendo sempre più nel suo percorso artistico: ed è quella plastica: un lavorare terre, cuocerle, dipingerle a freddo, come fossero antichi amuleti. A volte il suo approccio alla scultura vive sul sottile e magico filo che la separa appena da un'idea di bidimensionalità (ed è il caso di *Segni affiancati*, dove più piani si inseguono, si richiamano, slittano su se stessi, come in una strana e arcana danza formale: altre volte costruisce dei piani parabolici complessi che sembrano piegarsi, incresparsi, sotto la spinta impetuosa della mano (come in *Tracciati*, dove gli equilibri e gli spazi si divincolano e si agitano in una sorta di volo vago, sfuggente, combusto). Altre volte ancora ricorre a una formatività alta, apparentemente bloccata, di sottile potenza (come in *Gesti*, che pare un trofeo che si alza in uno splendore introverso e macerato). Possono essere figure uniche o in coppia, forme che rappresentano puri luoghi teorici della mano o forme che richiamano oggetti d'uso (come vasi o piatti). In ogni caso si tratta sempre di ceramiche raku percorse da una orografia privatissima, in cui l'intensità del tocco, la qualità complessa del gesto (carezza o fenditura che sia) è tutto, senza che si arrivi mai ad una struttura definita. Ma ad aggiungere un ulteriore senso di metamorfosi al tutto, si intromettono anche quei colori (gialli, oro, verdi) con cui Bruna Lanza "smalta" le sue sculture, facendole diventare ancor più vive e sognate o l'introduzione, negli ultimi lavori (*Meditazione e rame*, *Meditazione e ottone*, *Meditazione e acciaio*), di esili fili che avvolgono le forme, come a volerle dilatare nello spazio ed espandere i loro limiti.

Così anche l'essenza della scultura (come accade per quella della pittura) diventa un fatto mobile, dove non esiste più una vera demarcazione o una vera conclusione. Tanto che, alla fine, si può affermare che tutta l'opera di Bruna Lanza realizza uno stato tremolante della materia, in quanto il suo è un lavoro che comprende la transività dell'energia e del racconto, dell'azione e del movimento, del corporeo e dell'incorporeo. ■



There are two paintings on panel dating from 2008 (*Foschia 1* and *Foschia 2*) which seem to be thoughts about the meaning of seeing (or, rather, of not seeing, of unfocussed sight): two grey surfaces which seem the remains of some biblical flood or an overwhelming storm. They give the impression of being overcome by the solitude of the past; they are like the material, dust, and mud which have settled over and wiped out thousands of previous layers. And yet at the level of the horizon there emerges a kind of tremor, the illumination of thought, a hint of spirit and memory. And it doesn't matter if this is a question of mourning, of the remains of a landscape that has never existed. What counts is that hypothetical line hardly warmed by a suffocated light which ensures that the spread of material does not remain inert, that the space does not remain sterilized by its own uniformity. This is how Bruna Lanza shows that her gaze sees far off, that it searches continually for passages through time, space, and matter.

“How can we resist an unexpected undoing of a world in which everything has both been seen, unseen, and at once forgotten?” This is what the philosopher Paul Virilio asked in “The Art of Blinding”. Well, Bruna Lanza seems to give an answer through the depths of an underground and primordial, vital and uncompromising language. Whatever the kind of representation she deals with she insists on a tactile sense, even a physical contact with the objects she creates. In order to understand what she is about it is enough to look at a series of ceramic works she made using the technique of Raku: these seem to be the bearers of a kind of poetical writing, one that does not derive from certainties, from recorded things and events, but from what is unknown and is searched for. This is the language of myths, of esoteric divinities, and of mystery. This is the ancient mark of fingers wiped over clay in order to testify the hand's presence. It is the original imprint of gestures (of the mark/body) which aims at revealing in an absolute way the hand's presence as the basic means of communication.

But even more frequently Bruna Lanza wants to underline her need for “contact” with reality (obviously a different kind of reality) by making direct use of pictorial signs, of traces that are freed in space like thunderbolts, lights, flashes. And her ways of painting are infinite: wide swathes of paint, chance gestures, drips, crazy drawing, explosions of material etc. But what is important is that every line is open, that it creates and does not describe, that it disrupts edges and does not enclose, that it traces (in movement) yet is not a (deadlocked) trace. André Masson said about his art: “it is a question of movement that is enraptured by itself”. Similarly, Bruna Lanza's gestures give an idea of their link to their own movement, to their own continual flight, to their continual search for new visual possibilities. So, in a diptych dating from 2008, we can see to the right her usual fluid material, which shifts from one extremity to another but which then, caught up in its own delirium, overflows to the left and flashes its yellow over the black background. This is the artist's will to create a brilliant image, one not tied down to accepting the “infinite possibilities” which create existence and to which all life returns.

Presented in these terms this might make us think of works halfway between Informal Art and Action Painting. Except that Bruna Lanza never enters into the canvas, she does not dance over it as Pollock did, nor does she break down the canvas into pieces as Vedova did. She wants to make the paint of her pictures overflow and give them wider possibilities by allowing the image to expand in every direction. Above all she does not accept the clashes or conflicts of elements; instead she prefers a procedure that seems to suggest an upward-movement, or perhaps even a tremor or oscillation of space itself, as can be seen in her diptych *Ozono nell'aria*, where her gestures give way to threads of stars, curls of foam, ethereal distances. We realise just how the painting takes on a ceremonial and theatrical structure because the forms become voluptuous figures sparked off both by and from the void. They appear in order to be contemplated in their iridescent and mobile development, in their miraculous suspension, in their birth and rebirth in space, as though we really were dealing with life-giving forces. But all Bruna Lanza's gestural work is a question of lightness, one on the very cusp of the immaterial, one where superimpositions, repetitions, transmissions, and painterly mixtures meet up and blend. It is as though the artist aimed at offering the viewer the various layers that go to make up her painting, and revealed their shifts and development. As a proof it is enough to look at *Tensione dinamica* where a rotating whirl of white marks envelops dark depths which are yet, at the same time, incandescent. This is a multiple vision that might even make us think of a placenta; but, above all, it is a dialogue between the various levels of the painting, between the various "organs" of its body. But then the very titles of the works (*Sensazioni d'inverno*, *Profumo d'energia*, *Germinazioni*, *Impulsi*, etc.) talk to us of movement, trajectories, dynamism - but as though they were interior and secret forces, like those Henri Bergson spoke about in his *Creative Evolution*: "Creation is incessant life, action, freedom"; and also "The life we live in time is full of what we begin to be and what we might become". So Bruna Lanza's dynamism should be seen above all as an existential act, a projection of one's own being, an experiment that is constantly translated into experience.

In other words we can see the annulment or postponement of gestures: and yet even when the painting seems to shut the image within a tomb-like bas-relief or to be a wall made of dust and earth, we can still see on the surface the remains of so many vital gestures, the disquiet of so many movements made by the hand. Many (perhaps even including the artist) have imagined that these paintings might represent a kind of pause, reflection, concentration on the hidden sense of materials. In fact, if we look closely, no image is actually "embalmed" and isolated within a time outside time. The work called *Meditazione 1*, for example, gains its effect through two almost monochrome fields halfway between the colours of clay and of ochre. But if these fields really were monochrome they would allude to a radical ground-zero, to absolute solutions as happened in the Neo-modernist period. But it is not like this. All the material is tormented and shot through with other possibilities, with visual blocks and vagabond marks. It is as though it were referring to something we cannot see, but only foresee. It doesn't tell

us much about our eye or our thoughts, also because Bruna Lanza does not touch, impress, or draw her gestures on the canvas. But what if the gestures were hidden or traced out before the arrival of that veil which hides and eliminates the marks made by the hand? Yet we find ourselves (just as actually happens in reality) in front of an image which contains its own past and the memory of its underlying vitality; in other words, we can see the “vision of something invisible”. But then Maurice Blanchot has said that “what impresses us most is the movement which removes the work and makes it the more important the less it is manifest: it is as though a secret law were to insist that it remains hidden and that it might be shown only by pretence”. Except that then we can no longer look at these “silent surfaces” as a negative and defeated extension but, rather, as a dimension of knowledge which escapes us (and thus cannot be understood) and remains the reserve of intimate gestures. So even what has not been revealed has its paradoxical vitality, its incredible enlargement, however latent or simply dreamt of it might be.

But that something inevitably beats beneath (or from the depths) is shown by the horizon line which can be seen in almost all the paintings and which I referred to at the beginning. It is not the symbol of renaissance perspective, nor does it hint at a limit; it is, rather, the space of infinite clashes, fusions, chromatic passages. There is no longer a here or there, an above or below: distances develop into correspondences, to echoes and mirroring. In front of the work *Meditazioni* all the narrative and compositional particulars cease to be important. Each layer destroys the painting of the preceding layer and, at the same time, absorbs its presence. Schonberg has written of painting as being an unconscious plan. Here too the form of the work is a journey in search of what is not known, but which is known to be. And so the horizon becomes a trace, a stroke, on which the artist dwells to discover that it is only a spatial multiplicity where the wide flow and interaction of the gestures mix together precious and brilliant colours. To look at this line does not mean to get a visual hold on it but to experience its balance and pay attention to the concept of passage (of transference, of transformation). And even when it is marked out on a golden background (as in *Meditazione 6*) it does not produce “mystic awareness”, nor does it lead vision upwards but, rather, it underlines the idea of a utopian world, literally one without a place. It displays itself as abraded, eaten away, eroded, as though the hand had wanted to free itself of surveillance, control, and rigour in favour of what is mutable and expansive (even when, in fact, it ought to mark out a margin, a boundary). And this way of composing becomes clamorous in those most recent works (such as *Meditazione 5* or *Tramature vespertine* or *Dopo il grigio*) where the horizon seems to dissolve and even explode in an immense whirlpool of light. As with late Turner (at least the Turner of *Peace. Burial at Sea* or *The Sun of Venice Going out to Sea*) all real elements are overturned to become purely imaginative ones. This is to say that in Bruna Lanza’s recent works form and movement collide and give rise to absolute incandescence. Space becomes visionary and the layers of coloured vapour (or material) build up to create an endless distance. Everything becomes an elusive vortex of red-yellow-orange crossed by dark burns. And the image becomes a palpitating, deep visual immensity.

But Bruna Lanza's sculptural activity too is becoming ever more important for her: she works with clay, fires it, and paints it when it is cold as though it were some antique amulet. At times her approach to sculpture develops along that slender and magical line which only just separates it from two-dimensionality (this is the case of *Sculture in coppia* where various planes follow, refer back, and slide over each other as though in some strange, arcane formal dance). At other times she constructs complex parabolic planes that seem to fold and pucker under the impetuous force of her hand (as in *Tracciati* where the balances and the spaces escape and wander about in a kind of vague, elusive, combusted flight). At yet other times she makes use of a vertical movement which, though apparently blocked, has subtle power (as in *Gesti* which seems to be a trophy rising up in introverted and tortured splendour). They can be single figures or couples, forms that represent purely theoretical actions of the hand or forms that allude to such everyday objects as vases or plates. In any case, it is always a question of Raku ceramics with a highly personal orography and in which the intensity of the handling and the overall quality of the gestures (whether a caress or a fissure) are everything, though without ever arriving at a defined structure. But to add a further metamorphic sense there come into play those colours (yellows, gold, greens) with which Bruna Lanza "enamels" her sculptures, making them even more lively and dreamlike, or the introduction into her recent works (*Meditazione e rame, Meditazione e ottone, Meditazione e acciaio*) of slender threads that enwrap the forms, as though to dilate them in space and expand their boundaries. And so the essence of sculpture (as is the case in her painting) becomes something mobile where there does not exist a real demarcation or a real conclusion. So much so that we might state that all Bruna Lanza creates a tremulous material state because hers is a work that includes the transitiveness of energy and of narration, of action and movement, of the corporeal and the incorporeal. ■

a side note

Sebastiano Zanolli, essayist, writer,
CEO Group 55DSL Diesel

When Bruna asked me to write a few lines for her catalogue I was really delighted. Writing for someone who has a true passion for beauty is highly satisfying. Besides, Bruna is very good at painting (I liked her *Melancholic-poetic*, 2004 production so much) and therefore it is even easier for me.

To start with I would like to write about the relationship between art and business, since art needs business, today more than ever, and business needs art to look for a new perspective in order to evolve and remain competitive.

It may sound bizarre but it is true.

Culture is the raw material for business. Investments in culture are real and this means they could have actual returns in terms of business. Cultural growth will always be the result of the union between culture and enterprise. More specifically, between business and art.

Money and art are not antithetic terms.

However, interventions in art and culture must be part of business strategies thus avoiding the mere “beau geste”, which simply aims at giving a varnish of dignity to occasional actions.

What I dream of is a beautiful enterprise, inside and outside, as well as a beautiful world, inside and outside.

As Peppino Impastato, an artist too, used to say “... if we taught beauty to people, we would provide them with a powerful means against resignation, fear and tacit complicit... an obstacle to the existence of horrid buildings sprang up all of a sudden with all their dreariness,... and a shelter against speculative operations...”.

Dreaming about a collaboration between art and the economic world would mean at least to try to find a remedy for the distortions we witness with such high frequency.

The relationship between art and business is also the means to speed up the country's economic growth and to promote a new, more mature and more conscious social behavior.

But art too must become aware of the fact that creativity is not lack of attention to marketing rules. It doesn't mean to neglect communication devices.

What is hoped for is great attention to numbers.

Too many artists consider themselves as angels who cannot stand talking about numbers.

Quite a few businessmen are artists too and they show both decision power and also open-mindedness. As well as a balance to square.

Our world today needs people who can square both reason and heart, numbers and beauty, passion and rationality, pragmatism and kindness.

And Bruna is surely one of them.

Quando Bruna mi ha chiesto di scriverle alcune righe per il catalogo che aveva in mente mi sono davvero rallegrato. Scrivere per chi ha la passione del bello è sempre soddisfacente. Molto. Poi Bruna è anche davvero brava (la sua opera *Melanconia poetica*, 2004 mi piace da morire) e quindi mi risulta ancora più facile. Il rapporto tra arte ed impresa è ciò di cui vorrei parlare.

Perché all'arte serve l'impresa oggi più che mai e l'impresa non può fare a meno di trovare un nuovo orizzonte per evolversi e rimanere competitiva.

Strano ma vero.

La cultura è la materia prima per le imprese. L'investimento in cultura è un investimento concreto che può avere un ritorno quantificabile. La crescita culturale sarà sempre più frutto del connubio tra impresa e cultura. Tra impresa ed arte.

Arte e denaro non sono due termini opposti.

Ma gli interventi in arte e cultura devono fare parte delle strategie aziendali evitando il semplice "beau geste", teso solo a dare una patina di dignità a qualche azione isolata.

Io sogno una impresa bella. Dentro e fuori. Io sogno un mondo bello dentro e fuori.

Come diceva Peppino Impastato, un artista anche lui, "... se si insegnasse la bellezza alla gente, la si fornirebbe di un'arma contro la rassegnazione, la paura e l'omertà... all'esistenza di orrendi palazzi sorti all'improvviso con tutto il loro squallore, da operazioni speculative...".

Sognare che arte e mondo economico collaborino significa porre almeno un rimedio parziale alle distorsioni che vediamo con sempre maggiore frequenza.

La relazione tra impresa e arte è anche la via per rilanciar lo sviluppo economico del paese e promuovere una nuova socialità, più matura, più consapevole.

Ma anche l'arte deve comprendere che la creatività non è assenza di attenzione alle regole del processo di marketing. Non è tralasciare i meccanismi della comunicazione.

Serve attenzione ai numeri.

Troppi artisti si considerano degli angeli che non possono sentire parlare di numeri.

Anche molti imprenditori sono invece artisti ed hanno facoltà decisionale e generalmente libertà mentale. Ed anche un bilancio da fare quadrare.

Il mondo di oggi e di domani ha bisogno di persone che sappiano fare quadrare testa e cuore, numeri e bellezza, passione e razionalità, pragmatismo e bontà.

Bruna è certamente fra queste.

