

Shakespeare



La sostanza dell'uomo



Shakespeare

1616 - 2016

La sostanza dell'uomo

COLOSSI ARTE CONTEMPORANEA

Corsia del Gambero, 13 • 25121 Brescia
Tel. +39 030.3758583 • Cell. +39 338 9528261
www.colossiarte.it • info@colossiarte.it

È indiscutibile l'attualità, a quattro secoli dalla sua morte, delle opere di William Shakespeare, nonostante tratti temi che ci appassionano fin dai tempi della tragedia greca: amore, odio, passione e vendetta. Innegabilmente, la sua influenza sulla cultura contemporanea rimane molto forte, tanto che si potrebbe definire un successo lungo 400 anni.

Anche il cinema, la “settima arte”, l’ha spesso celebrato, sia utilizzando in forma integrale o come modello stilistico i suoi testi nella sceneggiatura, che ispirandosi alle sue ambientazioni nella scenografia, ma anche attraverso diversi adattamenti contemporanei e rivisitazioni delle sue opere, contribuendo a consacrare come il più importante scrittore inglese di tutti i tempi, sottoposto a sempre nuove riletture nel corso del tempo e tradotto praticamente in tutte le lingue del mondo. Si potrebbero aprire molteplici dibattiti sulla maggiore rilevanza di personaggi come William Shakespeare, Dante o Omero nella storia della letteratura, ma già il fatto che ancora oggi queste domande rimangano senza una risposta definitiva, ci fa comprendere l’importanza del drammaturgo, caratterizzato da uno stile unico.

Egli è capace di descrivere personaggi, sentimenti e situazioni che rappresentano la vera essenza della natura umana, nei quali possiamo riconoscerci, dimostrando che le sue 36 opere teatrali, il corpus di 154 sonetti e un numero imprecisato di scritti e poemi di dubbia attribuzione che sono arrivati sino a noi rappresentano motivo di studio e approfondimento per numerosi critici, poeti e scrittori, non solo nel corso della sua epoca, ma anche in quelle successive: da Goethe a Coleridge e Schlegel, da Dickens a Brecht e Eliot, da Hardy a Faulkner, per arrivare ad essere un fertile campo di indagine per la psicoanalisi di Freud.

Ed è per rendere omaggio al genio di William Shakespeare che io ed Antonella abbiamo ideato questa mostra, chiedendo a 18 artisti di “interpretarlo” e restituircelo attraverso la multiforme varietà dei loro linguaggi espressivi.

Già in altre occasioni, come l’anniversario dello sbarco sulla luna o il 150° dell’Unità d’Italia, abbiamo chiesto ad un’attenta selezione di artisti contemporanei di esprimersi su temi importanti ed, ogni volta, come scoprirete sfogliando queste pagine, ne sono derivate opere sorprendenti per la profondità dei temi che ne emergono attraverso le tecniche più disparate.

Seguiteci.

Daniele Colossi

La multiforme varietà dei caratteri umani, l'essenza della vita stessa e della natura dell'uomo sono delineate nelle molteplici sfumature delle passioni umane evocate da Shakespeare: dalle più primordiali e sanguinarie pulsioni, alle più illustri e sublimi declinazioni del sentire dell'animo sono rappresentate nei personaggi del suo teatro. In questa mostra, un'accurata selezione di artisti contemporanei viene chiamata ad incarnarle in una forma visibile, declinandole nei più svariati linguaggi espressivi che li contraddistinguono.

Citando Shakespeare:

*“L'occhio del poeta, roteando in sublime delirio,
va dal cielo alla terra e dalla terra al cielo,
e mentre la fantasia produce
forme ignote, la sua penna
le incarna, ed all'etereo nulla
dà dimora e nome”*

(Sogno di una notte di mezza estate, atto V, scena I, 12-17')

Dalle parole di Teseo emerge il ruolo del drammaturgo nel teatro elisabettiano: creare uno spazio autonomo dove dare vita alle figure dell'immaginazione. E come le forme immaginifiche, che si delineano nella mente del drammaturgo, assumono una forma concreta attraverso le sue pagine, dando un'espressione visiva alle situazioni descritte tramite la fantasia del lettore, l'idea originaria che si forma nella mente dell'artista si incarna nelle sue opere mediante una molteplicità di diverse tecniche espressive.

Nel caso di **Daniele Papuli** è sovrapponendo centinaia di strati sottilissimi di carta, strumento attraverso il quale vengono fissate anche le parole del drammaturgo, che le *“forme ignote”* si concretizzano in uno dei suoi volumi

lamellari dalla superficie plastica e fluida. Il *“sublime delirio”* che coglie *“l'occhio del poeta”* durante la creazione artistica si esprime in una successione di morbide e voluttuosamente tattili onde di carta per formare l'*aura* dell'iride e la cornea, caratterizzata dal contrasto tra i colori caldi e fiammeggianti dell'arancio e del rosso e le tonalità fredde del blu e dell'azzurro; cromie che vanno gradatamente sfumando l'una nell'altra, amalgamando, tra le onde di carta, i colori della terra a quelli della vastità del cielo per esprimere tutta l'universalità dell'ispirazione del drammaturgo inglese, così come dell'artista salentino, che sfrutta le potenzialità strutturali della carta come materiale scultoreo per creare la complessa e stratificata architettura delle sue strutture cartacee dalle forme di ispirazione organica.

“Tra terra e cielo, in Danimarca si addensano più enigmi di quanti un filosofo possa provare a risolvere” come sostiene Nadia Fusini². Anche nell'*Amleto*, le questioni esistenziali che si pongono aprono universi sconfinati al pensiero, libero di espandersi, come lo spirito dell'uomo.

L'arte, in quanto espressione concreta di quest'ultimo, seguita, fin dagli albori dell'umanità, a sondare l'intensità delle passioni umane e i loro risvolti più nascosti, come Shakespeare fa nella letteratura con la forza espressiva del suo linguaggio, tramandandole alla contemporaneità.

Come sosteneva Italo Calvino: *“Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire”*³. Così, Shakespeare arriva a noi stratificato nella complessità dei significati conferitigli dalle riletture alle quali è stato sottoposto nelle varie epoche, rendendolo ancora più attuale a 400 anni dalla sua morte; per citare nuovamente Calvino: *“Chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo, al pari degli antichi talismani.”*⁴. Nel teatro di Shakespeare si riflette la globalità di quel complesso meccanismo che è l'essere umano, così come i misteri dell'universo e della storia.

1 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume I – *Le commedie eufuistiche*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 982

2 Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2010, pag. 105

3 Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1991, pag. 13

4 *Ibidem*, pag. 16

Se il preraffaelita John Everett Millais ci ha riconsegnato l'immagine di Ofelia, sommersa tra le velature trasparenti dell'acqua, a ricordare la sua tragica fine per annegamento, nell'arte contemporanea, **Giorgio Tentolini** fa riemergere le tenere e innocenti fattezze della sua nudità, quasi infantile, attraverso la studiata sovrapposizione degli intagli dei livelli di chiaroscuro su strati di un materiale dalla consistenza impalpabile come il tulle blu. Smaterializzata in una sagoma dalla consistenza ineffabile e circondata da un'atmosfera di temporalità immanente, la plasticità evanescente del corpo della giovane si percepisce solo grazie alla luce che attraversa la stratificazione delle profondità incise nel tulle, facendola emergere a ritroso, dall'avvicinarsi dei ricordi delle tragiche esperienze vissute: dal suo amore perduto per Amleto all'omicidio del padre da parte del principe. I suoi tratti si configurano scolpiti dal gioco chiaroscurale dato dal concatenamento dei vari piani, dal gioco dei vuoti e dei pieni attraversati dalla luce, con la stessa delicatezza con la quale le parole del drammaturgo inglese delineano la cocente delusione per il suo sentimento spezzato e la conseguente follia che l'ha portata al suicidio. Per sentire intimamente Ofelia dobbiamo distaccarci dai parametri cognitivi con i quali percepiamo la realtà: la sua immagine intangibile vive solamente in una consistenza eterea di luce, sottile come la sua anima; un escamotage che suscita dubbi e interrogativi sulla vera consistenza dell'essere umano e sull'impossibilità di coglierne completamente l'essenza. In modo speculare, si ritorna agli interrogativi esistenziali dell'uomo che con il suo diniego ha provocato la morte di Ofelia, Amleto, il principe danese, ossessionato dalla sete di vendetta che il fantasma del padre assassinato ha instillato nel suo animo: "Essere o non essere. Questo è il dilemma." (*Amleto*, atto III, scena I, 56⁵), cioè la *vanitas*, l'inconsistenza dell'esistenza umana rappresentata metaforicamente dal famoso teschio di Yorick, il dilemma tra l'affrontarla in modo attivo oppure subire "i dardi dell'oltraggiosa fortuna", come fece Ofelia, vittima degli eventi. Altra vittima, ma della società patriarcale che per secoli ha escluso le donne dal potere politico

e dalla cultura, è la fantomatica figura della sorella di Shakespeare, Judith, che la scrittrice inglese Virginia Woolf inventa nel saggio *A Room of One's Own (Una stanza tutta per sé)*, pubblicato nel 1929, per dimostrare come le potenzialità di una donna, il suo sogno di diventare una scrittrice altrettanto famosa del fratello, siano state sacrificate dall'obbligo paterno di adempiere ai suoi doveri domestici di moglie e madre. Come Ofelia, privata dagli uomini della possibilità di costruire il suo destino, anche Judith muore suicida. Tentolini ci restituisce il suo volto, dai grandi occhi espressivi, incidendone la profondità su strati di rete metallica sovrapposti. **Andy Fluon** ritrae Ofelia circondata da motivi decorativi floreali in stile liberty, ma accesi dalle cromie squillanti e dai colori fluorescenti della sua pittura liquida in stile New Pop. L'inconsistenza della vita umana si manifesta nella duplice ambivalenza dell' "essere" o del "non essere", della vita e della morte, due sfaccettature della stessa medaglia. Come avviene nell'*Ophelia* di Tentolini, la *Lentille plissée* di **Giorgio Bevigiani**, una sorta di iride bifacciale, vive di una consistenza materica data dalla luce: sul fronte, i raggi luminosi attraversano gli strati epidermici semitrasparenti di silicone emulsionato con pigmenti, plasmati in onde modulari, mentre il riverbero della cortina di luce che avvolge l'opera trasferisce il colore fluorescente all'ombra. Qualcosa di volatile e intangibile come i fasci luminosi incontrano la materia, altrettanto invisibile senza che la luce ne riveli la sostanza. Secondo il neoparmenidismo di Emanuele Severino, uno dei massimi filosofi italiani contemporanei, al quale l'artista si ispira, l'esistere di qualcosa nel mondo dipende dal suo entrare e uscire dal "cerchio dell'apparire": quando un essere esce dal cerchio non smette di esistere, ma si sottrae semplicemente alla vista, esattamente come avviene nella sua *Lentille* senza la luce che la avvolge, creando un cono d'ombra. La *Lentille*, come l'iride, è caratterizzata, inoltre, dalla contrapposizione di due facce, come avviene nella contrapposizione assoluta tra l'essere e il non-essere di Severino e, di riflesso, nel dilemma amletico: il fronte, plasmato in onde voluttuose e dalle cromie squillanti del rosa e del giallo e il retro, magmatico e roccioso, che presenta delle concrezioni simili a quelle delle rocce metamorfiche. La stessa ambivalenza che ritroviamo tra l'intricato groviglio di filamenti che caratterizza il fronte

5 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume III – *I drammi dialettici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 156

dell'opera *Filament Rose* e il retro, denso, materico e increspato.

Anche il teschio raffigurato da **Guido Airoidi** è una metafora dell'inconsistenza della vita umana. Infatti, la sua plasticità è creata dalle lievi campiture di colore delineate dal collage di parti di manifesti scollati dal muro, reinterpretazione contemporanea della tecnica performativa dello strappo degli artisti del Nouveau Réalisme. Il tema del *Sic transit gloria mundi* viene sottolineato dalle preziose icone dell'effimero e della caducità della vita che circondano il teschio: i fiori che rischiano di appassire troppo presto, come il giovane fiore spezzato della vita di Ofelia, con petali dalle cromie squillanti destinate a svanire, mentre una rana sovrasta impassibile la scena. L'accostamento e la stratificazione di manifesti scollati dalla strada, brandelli di carta rovinati dall'usura del tempo, scovati per caso dall'artista, riportano la quotidianità dell'esperienza di quanto la vita sia labile all'interno della dimensione artistica della raffigurazione. Come sottolinea Nadia Fusini: "È la vena barocca dell'*Amleto* che si specchia in tante nature morte disfatte della pittura manierista, ma è anche e soprattutto una qualità di Shakespeare, un suo proprio timbro, grazie al quale nei suoi drammi bene e male, buono e cattivo, nobile e malvagio si confondono"⁶. L'opera di Airoidi costituisce quindi un'inedita interpretazione della "vena barocca", della *vanitas* nel linguaggio dell'arte contemporanea, anche per l'uso di un materiale "sporco", già sfruttato, ormai giunto alla fine del suo ciclo vitale, che rispecchia il motivo di un'esistenza "sporca", viziata e macchiata come quella di Amleto, annichilito dagli eventi soprannaturali e dalle trame maligne che lo circondano.

Ciò che frena il principe ad agire sono le sovrastrutture dello scetticismo secondo le quali ogni verità è relativa perché percepita singolarmente da ogni individuo. In questo consiste il relativismo, l'uomo e la vastità del suo pensiero che assume un'infinita varietà di forme all'interno di quel microcosmo di caratteri creato da Shakespeare. L'ironia sardonica di **Max Bi** ci presenta lo scrittore inglese dietro una sorta di ingabbiatura, mentre ci osserva in

modo beffardo, con lo sguardo un po' sconcolato rivolto a noi che lo osserviamo dall'esterno, mentre regge il teschio del celebre monologo dell'*Amleto*, intrappolato dalle stesse sovrastrutture filosofiche del pensiero che impediscono al principe danese di passare all'azione. Egli è il "*principe della speculazione filosofica*", come sostiene William Hazlitt in un saggio riguardante i personaggi del teatro del drammaturgo inglese⁷. Si perde ad escogitare tutti i particolari che compongono la scena del "delitto perfetto", alla Hitchcock, dello zio che ha usurpato il trono del padre, ma l'impossibilità di raggiungere questa maniacale perfezione, lo porta al cruccio implacabile che lo condanna ad una perenne passività. Amleto è schiavo della propria inadeguatezza ad affrontare la situazione soprannaturale in cui si trova, "ingabbiato", appunto, come dimostra l'attacco di feroce rabbia repressa e frustrazione che lo porta ad uccidere Polonio, il padre di Ofelia.

In un'operazione squisitamente dadaista e ironica, **Mimmo Iacopino**, rappresenta la complessità del pensiero di Amleto, l'avvilupparsi rapido dei pensieri nella sua mente, tramite un fitto ed enigmatico intreccio di strisce di tela sulle quali sono impresse frasi estrapolate dal testo della tragedia che vanno a comporre le sue trame geometriche in perenne sviluppo tridimensionale nello spazio. In questo modo, il testo viene proiettato in una nuova dimensione astratta in continua espansione, quasi a rappresentare il potere universale della mente, dove la sua energia emerge a tratti attraverso le estroflessioni in velluto e raso colorati, come astri in uno spazio infinito, ideale, dove il pensiero è libero di svilupparsi senza sosta, lo spazio della mente del principe danese, come quello di tutti noi. **Aidan**, invece, parte da una prospettiva sfocata che si apre dallo spazio della rappresentazione teatrale, il palcoscenico, verso i palchi e la platea per introdurci nella dimensione di un altro spettacolo: un racconto animato che trascende i confini dello spazio della tela e amplifica il messaggio che Shakespeare vuole veicolare "tra le righe" di suoi testi grazie al potere della realtà multimediale. La realtà aumentata è lo strumento attraverso il quale l'artista ci conduce all'interno di questa sequenza di immagini animate, disegnate da lei stessa e depositate su un canale virtuale appositamente

6 Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di William Shakespeare*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2010, pag. 108

7 William Hazlitt, *I personaggi del teatro di William Shakespeare*, Sellerio Editore, Palermo, 2016, pag. 102

creato. Aidan ci coinvolge, così, nella narrazione di un suo viaggio mentale tra i personaggi shakespeariani, al punto di interagire fisicamente con essa, non solo dal punto di vista percettivo. In questa dimensione parallela, il teatro si accende di una luce improvvisa che svela tante nicchie custodi dei vari personaggi delle opere di Shakespeare, amalgamati e intrecciati in una sorta di panoramica generale, nella quale le simbologie si intrecciano e si rovesciano nel loro opposto: il lirismo sentimentale dai toni delicati di *Romeo e Giulietta* sfocia nell'immagine del teschio dell'*Amleto*, simbolo della morte, alla quale sono destinati i due amanti, in un continuo rovesciamento di significati. Il potere della mente di creare una dimensione "altra" non ha eguali, sia all'epoca di Shakespeare che in quella attuale, che usi la scrittura o la tecnologia come strumenti per assumere una forma concreta o per espandersi. La mente è in grado di cambiare la percezione di ogni singola cosa, come sosteneva Satana nel primo libro del *Paradise Lost* di Milton: "*The mind is its own place, and in itself /Can make a heaven of hell, a hell of heaven.*" (La mente è luogo a se stessa, e in se stessa/Può fare del paradiso un inferno, e dell'inferno un paradiso⁸).

"Non c'è nulla di buono o cattivo al mondo se il pensiero non lo fa tale" (*Amleto*, atto II, scena II, 250-251⁹), dice Amleto agli amici Rosencrantz e Guildenstern. E subito dopo aggiunge: "*Potrei vivere nel guscio di una noce e sentirmi il re dello spazio infinito*" (*Amleto*, atto II, scena 2, 255-256¹⁰). Questa frase è incisa sulla copertina del raro volume d'epoca che **Michael Gambino** pone al centro della sua opera, come un prezioso cammeo dal quale si espandono sciami di farfalle di carta ritagliate a mano, con ali dalle sfumature cromatiche che riprendono quelle della copertina. L'espansione nello spazio delle farfalle ci dimostra come lo spirito umano possa arricchirsi, evolversi, attraverso la lettura, viaggiando sulle "ali" dell'immaginazione, proprio come gli stadi evolutivi che

8 John Milton, *Paradise Lost*, libro I, 254-255

Fonte web: https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/pl/book_1/text.shtml

9 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume III – *I drammi dialettici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 128

10 *Ibidem*, pp. 128-130

la farfalla subisce nel corso del suo sviluppo, da bruco a crisalide, per trasformarsi in un meraviglioso essere vivente dalle ali variopinte. Ma, allo tempo stesso, il suo ciclo vitale ci ricorda l'ineffabilità della vita umana che dura "un battito d'ali" e poi si disperde nel nulla. Simbolo della metamorfosi e della rinascita fin nelle culture più antiche, nella poetica dell'artista, essa diventa metafora dell'armonia universale che lega tutti gli aspetti della vita, in perenne mutamento. Un essere vivente così minuto diventa, così, sia il simbolo della transitorietà della vita che il tassello per simboleggiare la continua trasmutazione dell'energia vitale fluida, quella delle metamorfosi della materia organica, che consente, così, il mantenimento di un'armonia cosmica, universale, esattamente come l'uomo, nel pensiero umanistico rinascimentale, fatto ad immagine e somiglianza di Dio, assurge ad essere il centro del mondo, in quanto perfetta creazione divina: "*Che opera d'arte è l'uomo, com'è nobile nella sua ragione, infinito nelle sue capacità, nella forma e nel muoversi esatto e ammirevole, come somiglia a un angelo nell'agire, a un dio nell'intendere: la beltà del mondo, la perfezione tra gli animali - eppure, per me, cos'è questa quintessenza di polvere?*", dice Amleto (atto II, scena II, 309-314¹¹). E, nella mente dell'uomo, il drammaturgo indaga con grande maestria. Ma anch'esso è destinato a dissolversi nella polvere, il suo ciclo vitale è breve come quello della farfalla, se paragonato al succedersi delle ere geologiche in natura. Ma ogni atomo, ogni piccolo essere vivente è fondamentale per il mantenimento dell'equilibrio della vita, come avviene in natura con i cicli biologici di trasformazione della materia organica in energia che Gambino conosce bene, grazie ad una formazione iniziale nell'ambito della biologia.

Dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, tutto si riflette specularmente nel pensiero dell'uomo, centro dell'universo, che si compone di dualismi, ambivalenze: il bene non esiste senza il male, il suo opposto, insito nella sua natura, partendo da Adamo ed Eva, dall'omicidio primordiale di Caino che colpì il fratello Abele, il primo di una lunga serie. Per utilizzare una nota metafora cinematografica tratta da *Star Wars* di George Lucas, non esisterebbe il malvagio Darth Vader senza il cavaliere

11 *Ibidem*, pag. 132





Jedi che lo ha preceduto, Anakin Skywalker, il lato oscuro senza il richiamo della luce e viceversa; così come non esiste la passione sfrenata di Otello senza Jago, la vicenda di Amleto senza lo spettro del padre, l'ambizione di Macbeth senza la profezia delle malvagie streghe. Satana stesso, per la tradizione cristiana, è un angelo decaduto, l'Arcangelo del Male, che si contrappone a Dio in splendore e potenza. L'umanità stessa non esisterebbe senza il tradimento di Adamo ed Eva che si sono arresi alle lusinghe del serpente.

Questo dualismo tra il bene e il male, l'eterna lotta tra la vita e la morte, "l'avvilupparsi vicendevole di feroci estremi, una guerra tra opposte nature che porta l'uomo ad annientare l'altra" e dove "ogni passione si converte nel suo rovescio speculare"¹² intorno alla quale ruotano sia *Macbeth* che *Amleto*, come molte altre tragedie, viene perfettamente rappresentato dalla bipolarità dell'immagine fotografica del visionario artista **Dorothy Bhowl**. Qui spiccano due figure diametralmente opposte, speculari in una perfetta simmetria ambivalente, per colore e posizione: le due figure sono accuciate su un divano, definite rispettivamente dal colore rosso e dal colore nero che vengono a sostituire la classica antinomia del bianco e del nero nella filosofia zen, dello yin e dello yang, dove il bianco rappresenta la luce eterna e il nero l'oscurità. Il colore rosso sanguigno definisce il demone sulla destra, metafora del lato passionale e demoniaco che alberga dentro ognuno di noi, pronto a manifestarsi in infinite forme, come suggerisce la presenza, inglobato all'interno del suo corpo, del piccolo demone, autogeneratosi dalla stessa figura, altro sicario del demone principale, Satana: la gelosia di Otello, la follia omicida di Amleto, l'ambizione spietata e la malvagità di Lady Macbeth, la violenza indomabile del temperamento di Riccardo III, alle quali si contrappongono la fedeltà di Ofelia o l'innocenza di Giulietta. È Giulietta, infatti, la giovane e misteriosa donna che **Severino Del Bono** ritrae bendata nella sua opera, su un fondo rosa, a sottolineare la dolcezza con la quale Shakespeare delinea il suo carattere femminile. Giulietta è un'eroina tragica tenera e delicata, virtuosa e modesta. Tipica di Shakespeare è l'alternanza

di beatitudine e disperazione, il passaggio dalla passione di un giovane amore che sboccia alla tomba prematura, come avviene in *Romeo e Giulietta* a causa delle alterne vicende alle quali il fato sottopone i due amanti. In Giulietta alberga la consapevole innocenza della purezza del suo amore per Romeo, così come l'inconsapevolezza della mancata esperienza, la beatitudine della giovinezza: essa "non vede" l'amarezza che può riservarle l' "oltraggioso destino", vive la pienezza infinita dei sensi del primo amore che fiorisce, ma che la porterà alla morte. I due giovani vivono il loro amore con la spensieratezza di due fanciulli, come sembra suggerire la recita amatoriale inscenata da due attori raffigurata nell'opera di **Marco Sudati**. La famosa scena del balcone viene improvvisata con mezzi goliardici all'interno di uno scenario teatrale circondato da una sorta di fregio dove campeggiano, come in tondi rinascimentali, i ritratti di Shakespeare, quelli iconici dei suoi personaggi femminili, di re, regine e merli di castelli che evocano le sue ambientazioni più famose, come le torri che cingono Elsinore, in Danimarca, dove Amleto incontra il fantasma del padre. Sullo sfondo campeggia la sagoma stilizzata dell'Arena di Verona, la città dove sono ambientate le vicende della tragedia. Nella scena raffigurata da Sudati, Romeo propone a Giulietta una fuga dalla malaugurata situazione di contesa tra le loro due famiglie, i Montecchi e i Capuleti, ma sul dorso di un cavallino a dondolo. Il tutto è cesellato nell'atmosfera fiabesca di una notte stellata con campiture definite di colori caldi e vivaci che evocano tutta la passionalità di una fuga romantica. L'amore che prova Giulietta è una forza della natura, libera di esprimersi, di espandersi nello spazio, è "pura effusione della natura", come lo definisce William Hazlitt¹³. Questo sembra esprimere **Enzo Forese** con il lirismo che lo contraddistingue, ponendo al centro del suo collage di stelle che punteggiano il firmamento celeste il soliloquio di Giulietta dopo il suo matrimonio con Romeo: "*Quando non sarai più parte di me, ritaglierò dal tuo ricordo tante piccole stelle, allora il cielo sarà così bello che tutto il mondo si innamorerà della notte*" (*Romeo e Giulietta*, atto III, scena II, 24-28¹⁴). L'amore la infiamma,

12 William Hazlitt, *I personaggi del teatro di William Shakespeare*, Sellerio Editore, Palermo, 2016, pag. 41

13 Ibidem, pag. 129

14 William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1997, pag. 128

la attraversa ed espande tutto il suo essere verso l'etere, come sembra suggerire la deliziosa interpretazione che Forese ci offre della sua grazia eterea e della sua purezza, ritraendola come una giovane donna dai tratti stilizzati, dalla veste azzurro chiaro come una Madonna, circondata dalle lettere del suo nome che si diramano intorno a lei nello spazio circostante, con la puerilità di un gioco di fanciullo.

Nell'opera di Forese si respira la stessa atmosfera fluttuante e magica che riverbera anche nell'opera di Michael Gambino *Love me or Hate me*, dove campeggia il libro con incisa sulla copertina la frase: "*Amami o odiami, entrambi sono in mio favore. Se mi ami sarò sempre nel tuo cuore. Se mi odi sarò sempre nella tua mente*". La forza del sentimento si esprime nell'eterna antinomia tra l'odio e l'amore, come avviene nell'alternanza delle sfumature cromatiche rosse e viola che si compenetrano nel vortice di farfalle. Esso si irradia nello spazio dell'opera come se seguisse la scia di un pifferaio magico per creare l'atmosfera fatata, magica e sensuale che si respira in *Sogno di una notte di mezza estate*, dove le vicende degli uomini sono destinate ad intrecciarsi con quelle di elfi, fate e spiritelli biricchini. In condizioni di totale assenza di luce, il fondo dell'opera si accende di bagliori luminescenti, in omaggio al fenomeno naturale della bioluminescenza, e la scia di farfalle passa in penombra, cambiando completamente la percezione estetica dell'opera; un fenomeno destinato a ripetersi, come la perenne alternanza del giorno e della notte, del buio e della luce.

Gambino rende omaggio all'eterno dualismo dei caratteri, all'alternanza continua delle passioni e dei sentimenti che domina nel teatro di Shakespeare, così come nei suoi personaggi femminili. Nelle eroine tragiche shakespeariane esiste sempre un "lato oscuro", tenebroso, pronto ad emergere, come nelle più malvagie compaiono, a tratti, accenni di insospettabile tenerezza. Nell'*Amleto*, la malvagia regina Gertrude viene colta mentre getta dei fiori sulla tombe dell'innocente Ofelia: "*Dolci fiori alla dolce Ofelia. Addio. Io speravo che tu diventassi la sposa del mio Amleto, che con questi avrei adornato il tuo letto di sposa e non già che avrei dovuto spargerli sulla tua tomba.*"

(*Amleto*, atto V, scena I, 246-250¹⁵). Anche Lady Macbeth viene tormentata dagli omicidi che ha commesso: colta da una sorta di folle risentimento, vaga la notte infastidita da una macchia di sangue immaginaria che seguita a vedere sulle mani. L'opera *Hipnotik* di **Elena Monzo** sembra rappresentare alla perfezione l'antinomia che regna nelle eroine shakespeariane, l'impossibilità di tratteggiarle psicologicamente in un quadro definito. Incentrata su una figura femminile definita da tratti sfrangiati, linee sinuose, sottili e tormentate, la poetica dell'artista la ricopre di una patina sfavillante, una patchwork di materiali eterogenei: paste glitter, carte ad effetto psichedelico, stickers, lembi di tessuto, nastri adesivi e scotch a specchio che l'artista ha gelosamente conservato dai suoi viaggi per il mondo e assemblato in un miscuglio vivace, magico e sensuale, come l'anima delle donne che raffigura. A questa scintillante e multiforme composizione di elementi si alternano tratti di colore dark, ad evidenziare come, dietro al fasto regale di regine e duchesse come Lady Eleanor, Duchessa di Gloucester nell'*Enrico VI*, si nasconda una natura ambiziosa e perfida. L'artista ama giocare con lucida follia con le contraddizioni tra la purezza zen del bianco della carta, suo materiale d'elezione, e i tratti di colore scuro e intenso, così come con i contrasti tra pieno/vuoto, essere/apparire, bianco/nero, creando un caleidoscopico collage di materiali dalla provenienza cosmopolita che avvolge le sue protagoniste sempre in bilico tra follie, allucinazioni e colori fluo, alla ricerca di un equilibrio precario, forse inesistente. Allo stesso modo, le "dark ladies" di Shakespeare sono complesse e stratificate, circondate dalle trame intricate che costruisce e celano qualcosa di oscuro: ambizione, risentimento, gelosia, odio, un carattere che non è mai possibile identificare completamente. Come le donne raffigurate dalla Monzo, esse sono alla ricerca di un precario equilibrio interiore, forse irraggiungibile. Nell'opera di Dorothy Bhowl, in una sorta di rituale divinatorio, la chiave per raggiungere tale equilibrio sembra essere quell'oggetto esoterico con il quale il nostro demone interiore, contraddistinto dal rosso, interroga la morte; essa è accucciata di fronte in

15 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume III – *I drammi dialettici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 290

nero, rappresentata in senso amletico, mentre regge il famoso teschio, estruso dal corpo, distaccato dal suo aspetto fisico, in quanto simbolo della mente, così come del dilemma esistenziale di Amleto. La chiave porta in sé il significato dell'eterno dilemma, la difficoltà di cogliere la vera essenza della vita, per dischiuderne il significato che giace riposto in una sfera di cristallo, metafora della complessità e della completezza necessaria per raggiungerlo. L'equilibrio interiore, la risposta che cerchiamo è dentro di noi, ma emerge faticosamente con il sommarsi di molteplici esperienze.

La verità sta nella "terra di mezzo", nella linea ideale di separazione tra le due figure simmetriche e speculari del demone e della morte, nel perenne conflitto interiore tra il bene e il male, tra passione e razionalità, che ha origine dal delitto originario di Caino che colpisce il fratello Abele, il tradimento atavico che si ripercuote ininterrottamente nella storia dell'uomo, mantenendo intatta la sua facoltà di dividere, cospirare e assassinare in nome della fame di potere. Questo è lo scenario che fa da sfondo alla vicenda storica dell'*Enrico VI*, ambientata nel XV secolo, tanto che il fratricidio di Caino e Abele viene esplicitamente evocata dal vescovo di Winchester nella terza scena del primo atto, mentre minaccia il Lord Protettore d'Inghilterra: "*Non cederò d'un passo, fosse questa Damasco e tu Caino il maledetto, pronto a uccidere il fratello Abele.*" (*Enrico VI*, Parte I, atto I, scena III, 38-40¹⁶). Anche Amleto ricorda come, all'origine di tutti gli omicidi, i tradimenti e le cospirazioni, ci sia il biblico fratricidio, nell'episodio in cui viene dissotterrato il teschio di Yorick dai becchini: "*Un giorno c'era una lingua in questo teschio, e poteva cantare anch'essa. Vedi come il ribaldo lo scaraventa a terra, quasi fosse la mascella di Caino, che commise il primo assassinio.*" (*Amleto*, atto V, scena I, 75-78¹⁷). Quasi come per diretta discendenza, da quel primo tradimento nascono le cospirazioni, le spietate logiche di potere che i Lord e i Pari d'Inghilterra vicini a re Enrico stanno

16 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume VIII, Tomo II – *I drammi storici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 54

17 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume III – *I drammi dialettici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 278

tramando per desautorarlo e portare, in seguito, al trono il Duca di York, Riccardo Plantageneto, eliminando il fedele Protettore del Re, il Duca di Gloucester, il più potente a corte. Dopo avere reso pubbliche le trame di sua moglie Eleanor, Duchessa di Gloucester, per far conquistare la corona al marito, la Regina Margherita d'Angiò e il Duca di Suffolk, fautore del suo matrimonio con il Re in cambio di una tregua dalle condizioni sfavorevoli della guerra con la Francia di Carlo VI, fanno riversare i sospetti di tradimento del re sul suo protettore, in quanto più vicino nella linea di successione al trono. I due cospiratori fanno credere che le profferte di fedeltà del Duca celino intenti malvagi: "*L'acqua scorre placida dove è profondo il torrentello, e, nella sua schiettezza, egli alberga il tradimento. La volpe non latra quando vuol rubare l'agnello. No, no, mio sovrano: Gloucester è un uomo ancora insondato, sotto la superficie pieno d'inganni*" (*Enrico VI*, Parte II, atto III, scena I, 53-57¹⁸). Nell'ironica scena dipinta da **Massimo Caccia** prende vita la metafora dell'esistenza di Shakespeare: dietro l'apparente benevolenza e lo sguardo innocente della volpe che scruta l'agnello, si cela l'intento di mangiarselo. Cacciatrice e vittima si trovano vis à vis in una bizzarra circostanza, metafora dell'infinita varietà di situazioni surreali nelle quali possiamo trovarci nel corso della nostra esistenza. Le bizzarre avventure degli animali vengono delineate con una tecnica essenziale, un segno nitido che lambisce campiture cromatiche piatte e uniformi, all'interno di un'inquadratura dal taglio grafico e fumettistico che esclude sempre dal campo visivo alcuni dettagli, in modo che sia impossibile cogliere l'interezza della scena raffigurata; un escamotage che confonde la percezione dell'osservatore, sottolineando, dal punto di vista formale, l'impossibilità di cogliere fino in fondo la complessità dell'esistenza, con le sue intricate vicissitudini, inaspettate e cariche di sorpresa, come dimostrano gli occhi sbarrati della volpe e dell'agnello che si incontrano all'improvviso, mentre cade su di loro una neve surreale. Una scena che ricorda quella del duello in un giardino giapponese ricoperto dalla neve tra Beatrix e la spietata killer O-Ren nel film di Tarantino, *Kill Bill*, anch'esso di

18 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume VIII, Tomo II – *I drammi storici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 372

ispirazione fumettistica, ma dall'allure nipponica. Il senso di sospensione e apparente quiete che si coglie prima che avvenga lo scatto felino della volpe per catturare l'agnello nell'opera di Caccia è simile al senso di tragedia imminente che aleggia sulle cospirazioni dei nobili di corte dell'*Enrico VI*, prima della caduta definitiva del re.

Anche nel *Mercante di Venezia*, un vago sentimento di catastrofe incombe sul percorso verso il raggiungimento della felicità che i vari personaggi devono affrontare, disseminato di presagi malinconici e vincolato da percorsi obbligati. Da qualunque prospettiva si guardi l'intricato caleidoscopio di vicende che Shakespeare costruisce intorno alla complicata impresa di Bassanio per conquistare la mano della ricca e ambita ereditiera Porzia, esso risulta limitato da molteplici vincoli. Nell'opera di **Luca Moscariello**, essi sono metaforicamente rappresentati già nell'intreccio del pattern geometrico lineare, dalle tonalità calde dell'ocra, del marrone e dell'avorio, con tocchi di celeste, che fa da sfondo alla catasta di oggetti accalcati sul proscenio della sua opera, ognuno manifestazione di una componente della vicenda. L'usignolo, l'allodola e lo scricciolo, appollaiati su un trespolo, rappresentano un ideale di serena quiete domestica, di pacificazione dei sensi; a questi si sovrappone una griglia bianca, simbolo degli ostacoli che Bassanio deve affrontare nel raggiungimento del suo obiettivo, costrizioni che, come le speculazioni filosofiche di Amleto, lo costringono a ritardare i suoi intenti. Il gruzzolo di tremila ducati in primo piano è stato prestato dall'ebreo Shylock a Bassanio per presentarsi come pretendente degno della bella Porzia, prendendo come garanzia del rimborso una libbra di carne dell'amico, l'odiato mercante cristiano Antonio, che ha più volte sbeffeggiato l'attività di usuraio del mercante ebreo e il suo popolo. La fortuna di Antonio è, a sua volta, legata all'incerto destino delle tre navi mercantili impegnate per mare, raffigurate come origami di carta, sospesi sul fragile supporto del fato e destinati a soccombere ai capricci delle maree e delle tempeste. Porzia è oppressa, anche lei, dal vincolo testamentario del padre, rappresentato dalla pergamena che la obbliga a sposarsi con chi dei suoi pretendenti sceglierà il forziere giusto, collocato in primo piano, con appuntato il guanto della sfida, alla quale anche Bassanio dovrà sottoporsi: il carosello della scelta

dei tre forzieri d'oro, argento e piombo, dove il Principe del Marocco, al quale allude il cappello marocchino al centro della composizione, ha già fallito. Egli ha scelto il forziere d'oro e vi ha trovato un teschio, simbolo della *vanitas*, della caducità della vita, alla quale allude la rosa rossa. La cornice vuota, simulacro da riempire con una vita coniugale ancora sospesa, come la fede nuziale al filo del destino, sembra lontana per Porzia che aspira all'atmosfera di calda e avvolgente serenità della mitica dimora di Belmonte, illuminata dalla fioca luce di candelabri dorati. Per conquistare questa idilliaca serenità, inizia la tenace e determinata lotta che porterà la saggia fanciulla a scendere in un'aula di tribunale, travestita da avvocato, per difendere Antonio dalle pretese di riscatto del feroce ebreo che rivendica una libbra della sua carne. Essa campeggia sulla catasta di oggetti, giocati, come il destino dei personaggi, sulle tonalità dell'oro, il colore metallico del denaro, e quelle calde, sentimentali, passionali dell'ocra e della terra di Siena, così come dell'azzurro, allusione al paradisiaco mondo della dimora di Belmonte. La vita è una costante lotta per la sopravvivenza in un oceano di difficoltà, dove ogni personaggio tenta di imporre il suo ideale di vita sugli altri, si trova a scegliere il proprio destino, confidando sul potere del denaro. Gli oggetti si accalcano sul proscenio dell'opera di Moscariello, come diverse visioni della vita che lottano per affermarsi, senza che mai una emerga sull'altra, senza mai trovare un punto di equilibrio. Che cos'è la vita se non un palcoscenico dove gli uomini lottano per affermarsi?! Ecco la modernità del messaggio di Shakespeare che giunge, inalterata, fino ai nostri giorni, attraverso le parole che Antonio rivolge a Graziano: "*Ai miei occhi il mondo, Graziano, non è che un palcoscenico, dove ognuno è costretto a recitare la sua parte: e la mia parte è triste*" (*Il Mercante di Venezia*, atto I, scena I, 76-78¹⁹).

Sul palcoscenico dell'esistenza, tutti noi ci affanniamo per raggiungere i nostri miseri obiettivi. Per poi svanire nel nulla. Un concetto ben rappresentato dallo scenografo **Andrea Anselmini** che plasma la forma della mano del drammaturgo dall'assemblaggio di listelli di legno di

19 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume II – *Le commedie romantiche*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pag. 30

quercia, lo stesso utilizzato per la costruzione del Globe Theatre, uno degli storici teatri elisabettiani di Londra, dove fu rappresentata *La Tempesta* di Shakespeare, prima dell'incendio che lo ha distrutto nel 1613. La deflagrazione del fuoco è richiamata, nell'opera di Anselmini, dalla bruciatura del pollice, quello che permette al drammaturgo di scrivere, la stessa che Prospero, duca di Milano, utilizza per gettare via la bacchetta magica con la quale ha scatenato i suoi incantesimi e la tempesta che ha fatto naufragare la nave del suo nemico, il Re di Napoli Alonso, che ha aiutato il fratello Antonio ad usurpare il suo trono. Come Prospero rinuncia ai suoi poteri magici alla fine del dramma, anche Shakespeare rinuncia a scrivere, a dare vita a creature fantastiche tramite le sue parole dopo *La Tempesta*, considerato il suo testamento artistico.

Nella figura di Prospero egli compendia il suo cammino artistico e la rinuncia al palcoscenico. Lo strumento simbolico di questa rinuncia è la mano, rappresentata metaforicamente nelle sinuose venature del legno che contrastano con la studiata strutturazione geometrica dei listelli, riassemblati ma scomposti allo stesso tempo, la stessa sorte subita dal Globe, ricostruito nel XX secolo. **M'Horò**, invece, reinterpreta la pianta circolare del Globe, plasmando, in una superficie radiante in alluminio, la caratteristica apertura centrale che permetteva alla luce naturale di penetrare sulla scena. L'artista lascia, inoltre, intravedere la struttura interna a graticcio, simile a quella delle travi in legno dello storico teatro londinese che rappresenta quello shakespeariano per antonomasia, costruito nel 1599 dalla compagnia teatrale alla quale il drammaturgo apparteneva, The Lord Chamberlain's Men, sulle rive del Tamigi.

La "scenografia scultorea" creata da Anselmini si ispira al principio teorizzato da Adolphe Appia, padre della scenografia moderna: il dialogo tra la sinuosità delle forme umane e la linearità geometrica dell'apparato scenografico. Ma se il fuoco consuma il legno, allo stesso modo può essere utilizzato per conservarlo. La bruciatura della mano diventa così il simbolo dell'eternità dei messaggi che il drammaturgo inglese voleva veicolare, così come della rinuncia all'illusione teatrale, alla creazione, tramite il linguaggio della letteratura, di mostri e alla rappresentazione delle sfrenate passioni evocate nelle sue opere, per rientrare in una dimensione di normalità, di

quotidianità, quella che tutti noi dobbiamo affrontare, nella quale dobbiamo vivere. Perché, alla fine, come sostiene Prospero, svaniamo, come le immagini fantastiche create dal mostro-poeta di Shakespeare-Calibano, l'uomo-mostro della *Tempesta*:

"Il nostro gioco è finito.

Gli attori, come dissi, erano spiriti,

che salgono su alle nubi, gli splendidi

palazzi, i templi solenni, la terra

immensa e quello che contiene; e come

la labile finzione, lentamente

ora svanita, non lasceranno orma.

Noi siamo fatti della materia di cui son fatti i sogni,

la nostra breve vita è racchiusa nello spazio e nel tempo di un sogno"

(La Tempesta, atto IV, scena I, 148-158²⁰).

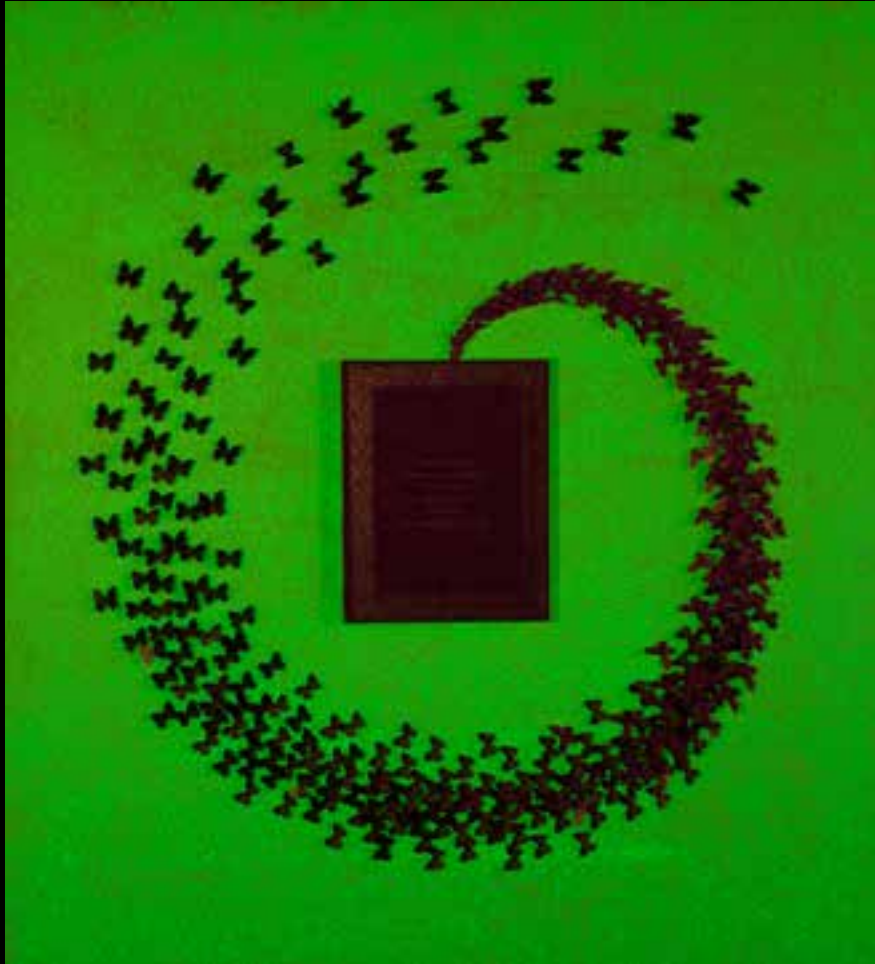
La finzione dello spettacolo teatrale e la vita dell'uomo hanno la consistenza di un sogno, come sembra suggerire Shakespeare nel *Sogno di una notte di mezza estate*. Qui le articolate vicende del quartetto di amanti (Lisandro, innamorato di Ermia, come Demetrio, amato da Elena) che si rincorrono in un bosco incantato costituiscono un loro sogno: i loro destini sono orchestrati dalle gelosie e dai conflitti di creature fantastiche come Oberon e Titania, i sovrani delle fate. Gli errori di Puck, folletto smalzato e maldestro, strumento dei piani di Oberon per ingannare Titania, danno vita ad una serie di malintesi. L'atmosfera magica che regna nel bosco degli equivoci è suggerita dai tocchi di colore evanescente usati dalla Monzo per ricoprire le figure di Puck e Titania, così come l'oro simboleggia l'annullamento di ogni dimensione spazio-temporale in questo sogno estivo dal sapore classico-romanzesco. Il risveglio della coppia di amanti ci riporta alla mitica corte di Atene, dove fervono i preparativi per le nozze di Teseo e Ippolita. Allo stesso modo, la dimensione soprannaturale creata dagli incantesimi di Prospero nella

20 *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori, Volume VI – *I drammi romanzeschi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pp. 926-928





MICHAEL GAMBINO, *Love me or hate me*, 2016, libro e farfalle di carta ritagliate, fondo fosforescente, 110 x 100 cm



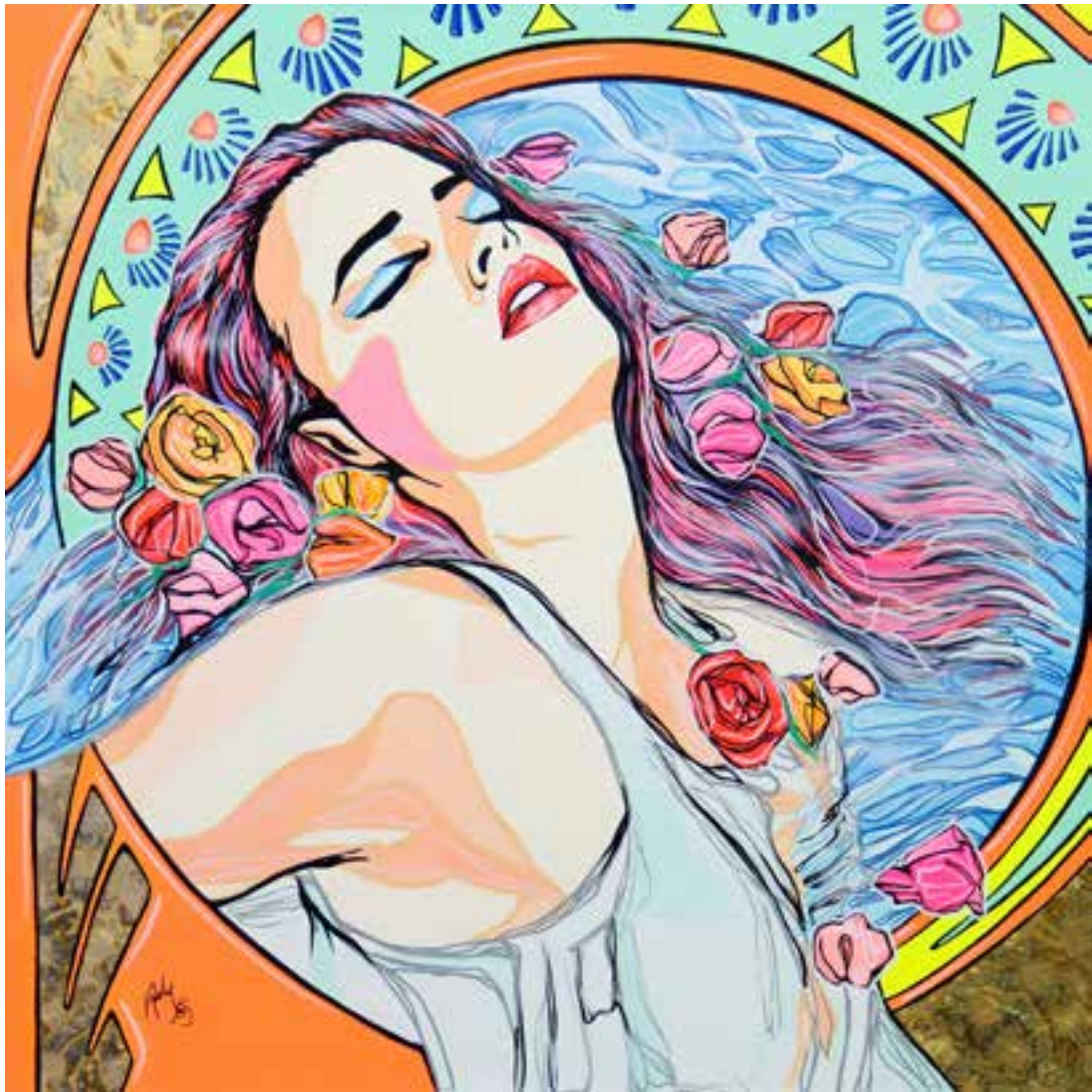
La stessa opera vista in assenza di luce



DANIELE PAPULI, *Occhiopinto*, 2016, struttura lamellare realizzata ad intarsio con strisce di carte selezionate, sagomate e tagliate a mano, 50 x 72 x 15,5 cm



MAX BI, *To bi or not to bi...*, 2016, tecnica mista su tela,
120 x 120 cm



ANDY FLUON, *La folie des fleurs*, 2016, acrilicofluo e foglia oro su tela,
80 x 80 cm



M'HORÒ, *The Globe*, 2016,
70 x 62 x 75 cm



SEVERINO DEL BONO, *Giulietta*, 2016, tempera su tela,
100 x 80 cm



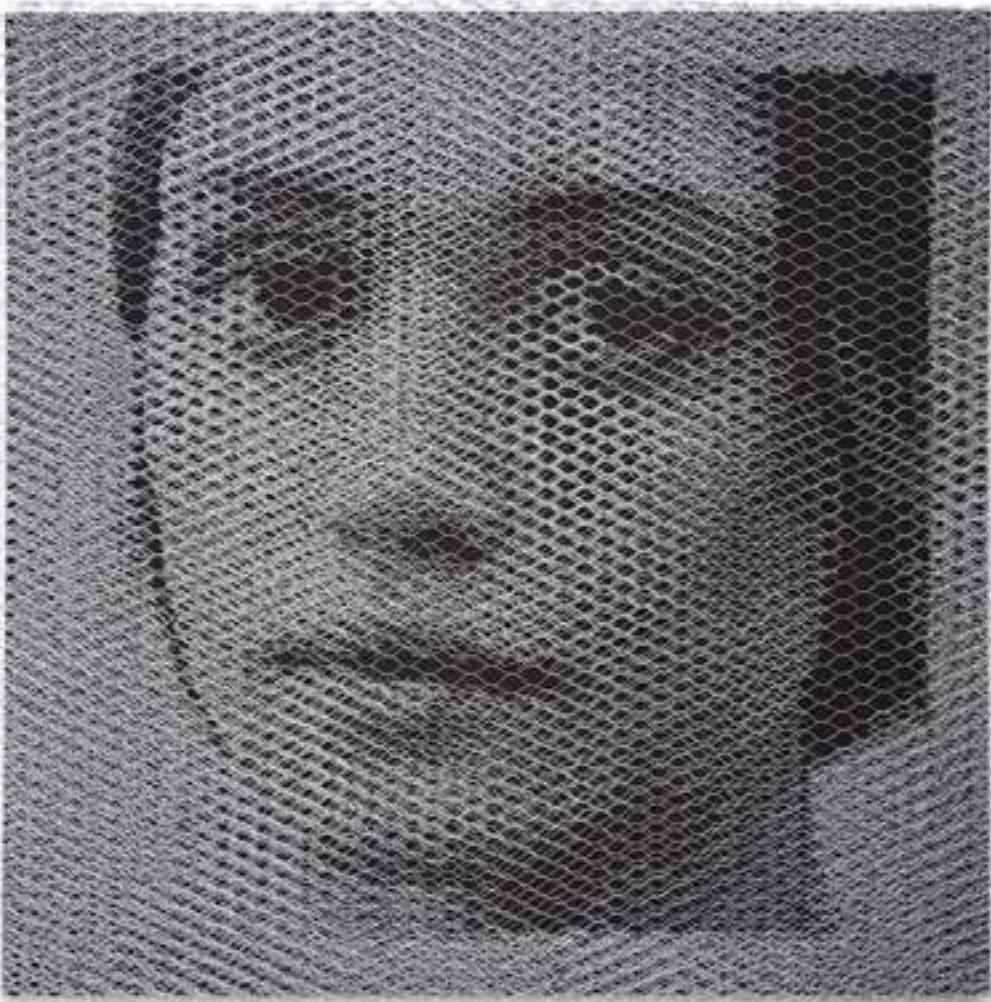
LUCA MOSCARIELLO, *La versione di Bassanio*, 2016, olio su tavola,
150 x 100 cm



ELENA MONZO, *TITANIA & PUCK*, 2016, tecnica mista su tela,
150 x 100 cm



ELENA MONZO, *Hipnotik*, Shanghai 2015, tecnica mista su carta,
158,5 x 119 cm



GIORGIO TENTOLINI, *A Room of One's Own*, 2016, 10 reti metalliche a maglia esagonale, incise a mano e sovrapposte,
93 x 93 cm



GIORGIO TENTOLINI, *Ophelia*, 2016, 16 strati di tulle blu, incisi a mano e sovrapposti,
100 x 50 cm



DOROTHY BRAWL, *The Lord of Universal Secret*, 2016, stampa su water resistant matte canvas,
65 x 97,5 cm



GUIDO AIROLDI, *Sic transit gloria mundi*, 2015, collage e carta da manifesto su tela,
40 x 30 cm



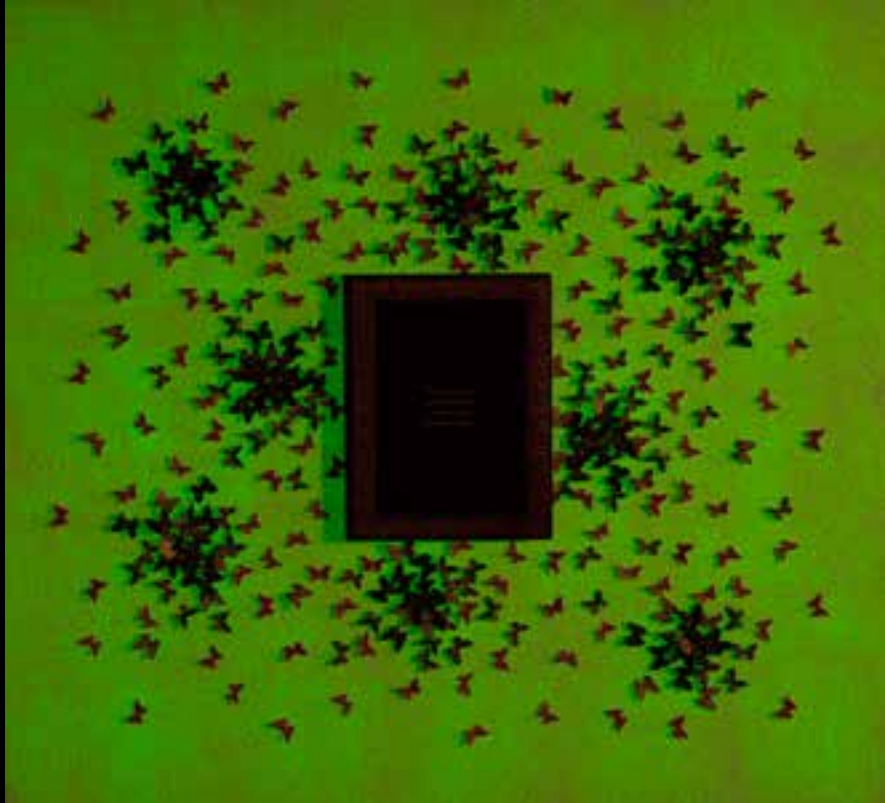
MASSIMO CACCIA, *Senza titolo*, 2016, smalto su tavola,
75 x 75 cm



AIDAN, *Tra le righe*, 2016, tecnica mista in realtà aumentata su tela,
70 x 100 cm



MICHAEL GAMBINO, *King of Space, Shakespeare*, 2016, libro e farfalle di carta ritagliate, fondo fosforescente, 90 x 100 cm



La stessa opera vista in assenza di luce



ENZO FORESE, *Senza titolo*, 2016, collage su tela,
20 x 20 cm



ENZO FORESE, *Giulietta*, 2016, olio su cartoncino,
15,5 x 10,7 cm



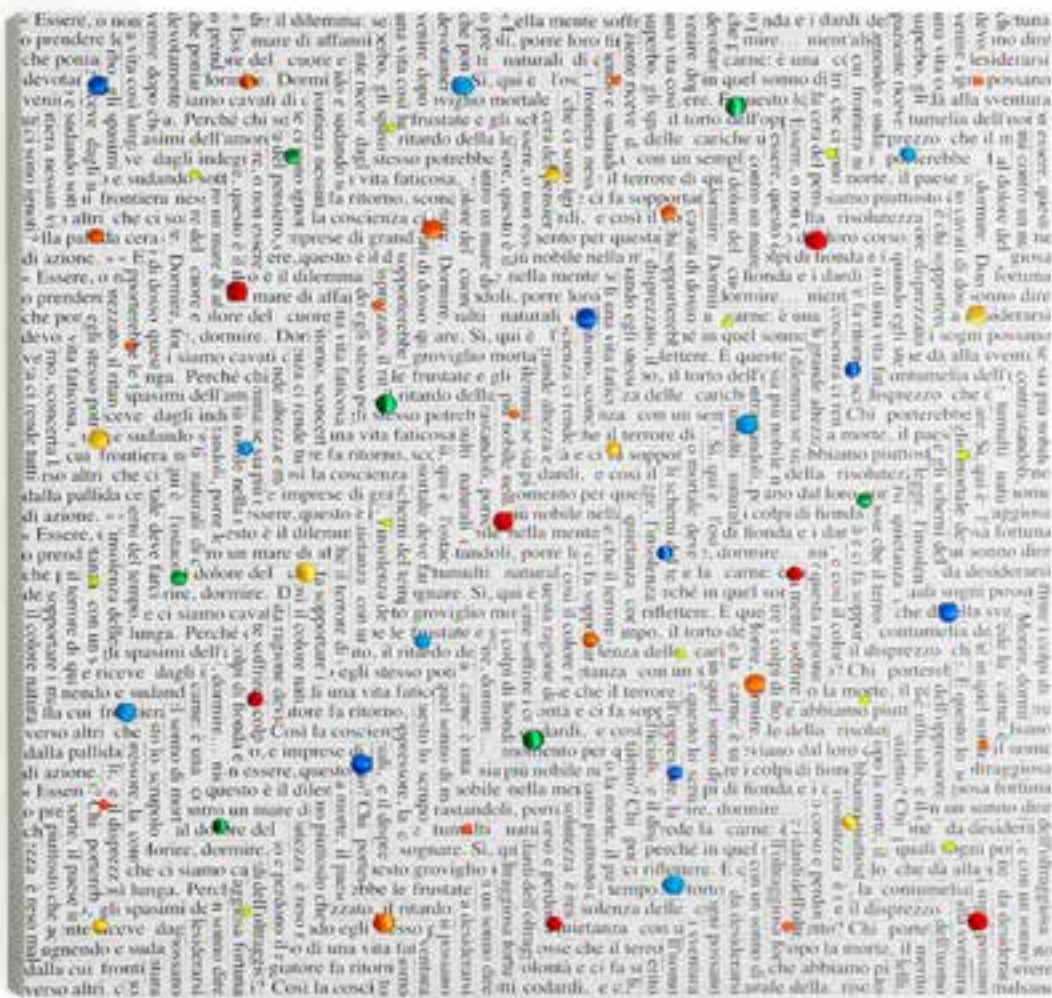
GIORGIO BEVIGNANI, *Filament Rose*, 2016, polipropilene, schiuma poliuretanic, plastica, pigmenti,
diametro 100 cm, altezza 30 cm



GIORGIO BEVIGNANI, *Lentille plissée*, 2016, ferro, schiuma poliuretanic, silicone, pigmenti,
diametro 100 cm, altezza 30 cm



MARCO SUDATI, *Romeo propone la fuga*, 2016, acrilico su tela,
50 x 40 cm



MIMMO IACOPINO, *Amleto a colori*, 2016, testo scritto a getto d'inchiostro indelebile su ritagli di strisce di tela e ritagli di velluto e raso estroflessi nei fori tondi su tela, 100 x 100 cm



ANDREA ANSELMINI, *the Tempest of fire in the Globe*, 2016, legno di quercia e legno di quercia bruciato,
120 x 100 x 6 cm

AIDAN
GUIDO AIROLDI
ANDREA ANSELMINI
GIORGIO BEVIGNANI
DOROTHY BHAWL
MAX BI
MASSIMO CACCIA
SEVERINO DEL BONO
ANDY FLUON
ENZO FORESE
MICHAEL GAMBINO
M'HORÒ
MIMMO IACOPINO
ELENA MONZO
LUCA MOSCARIELLO
DANIELE PAPULI
MARCO SUDATI
GIORGIO TENTOLINI

Shakespeare

1616 - 2016

La sostanza dell'uomo

DA UN'IDEA DI
ANTONELLA E DANIELE COLOSSI

TESTI DI
GUENDALINA BELLI

CREDITI FOTOGRAFICI
FOTOSTUDIO RAPUZZI

STAMPA
COLOR ART

finito di stampare nel mese di settembre duemilasedici



“Posso paragonarti a un giorno d'estate?
Tu sei più amabile e più tranquilla.
Venti forti scuotono i teneri boccioli di maggio,
E il corso dell'estate ha fin troppo presto una fine.
Talvolta troppo caldo splende l'occhio del cielo,
E spesso la sua pelle dorata s'oscura;
Ed ogni cosa bella la bellezza talora declina,
spogliata per caso o per il mutevole corso della natura.
Ma la tua eterna estate non dovrà svanire,
Né perder la bellezza che possiedi,
Né dovrà la morte farsi vanto che tu vaghi nella sua ombra,
Quando in eterni versi nel tempo tu crescerai:
Finché uomini respireranno o occhi potran vedere,
Queste parole vivranno, e daranno vita a te.”

William Shakespeare, Sonetto 18