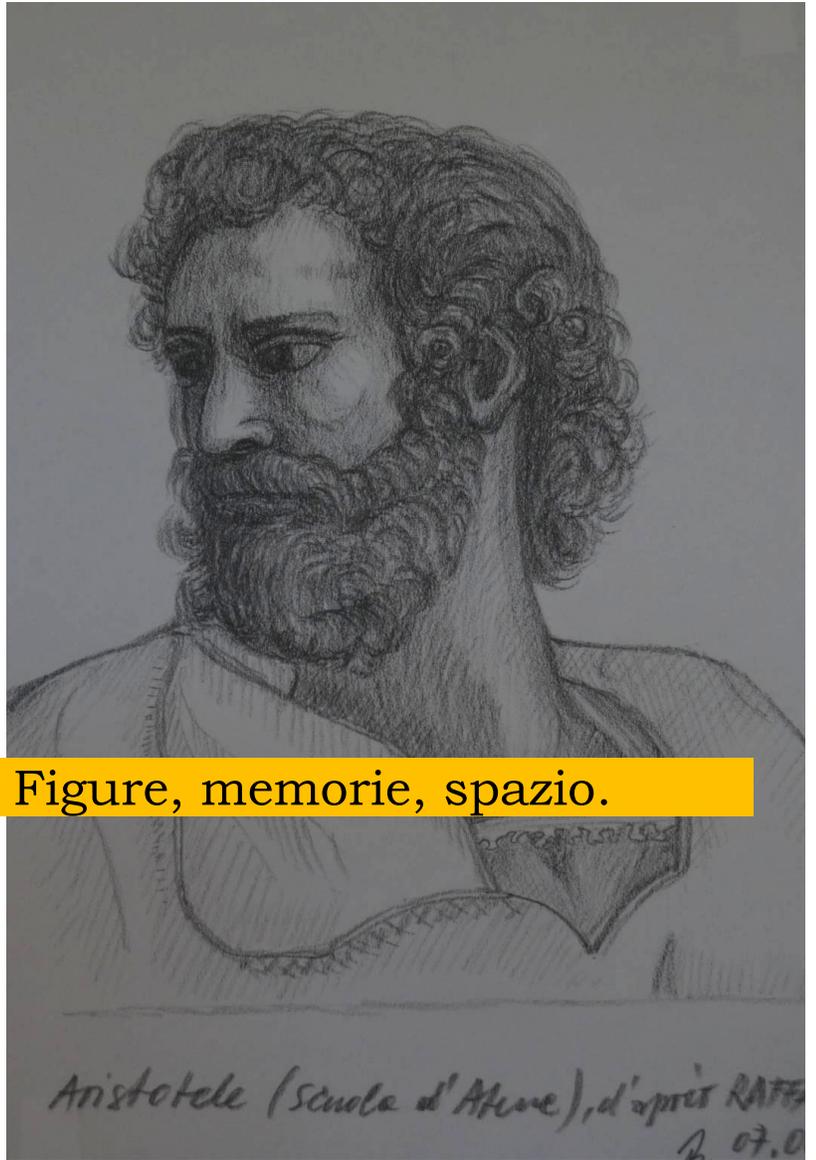




MUSEO d'ARTE SACRA MERIDE



La magia dell'ordine: Figure, memorie, spazio.



Giugno-ottobre 2014
Meride, Piazza Mastri 2

Arch. Arnaldo Beati - Acrilici e disegni

Quaderno 5 (2014)

In copertina: Acrilici e disegni dell'Arch. Arnaldo Beati

Attività 2014:

Museo d'Arte Sacra – Piazza Mastri, 2
Via Peyer, 2

Prenotazioni: 091 682 03 67

091 646 20 39 (maggio-ottobre)

e-mail: maridoninelli@bluewin.ch

g.cattaneo@hotmail.com

***Calendario** parrocchiale 2014

distribuito a tutti



1

Piazza Mastri, 2



2

Via Peyer, 2

(estensione Scalmegna)

*



<<<< Legni della bottega Giorgioli

(Sec. XVII/XVIII),

**in mostra in Piazza Mastri, 2
dal 24.XII.2013 a Giugno 2014**

Restauro 2013, M° Daniele Tatarletti

da Natale 2013 a Pasqua 2014:

<<<< Santa Chiara di Montefalco

Autore anonimo – Sec. XVII

Donazione (1937) alla Parrocchia,
Corinna Simonini-Induni (Roma-Meride)

Restauro 2013, M° Maura Ponti

**da Domenica delle Palme (13 aprile)
al 31 luglio 2014**

**<< Christus patiens
(bottega Giorgioli)**

(Secolo XVI)

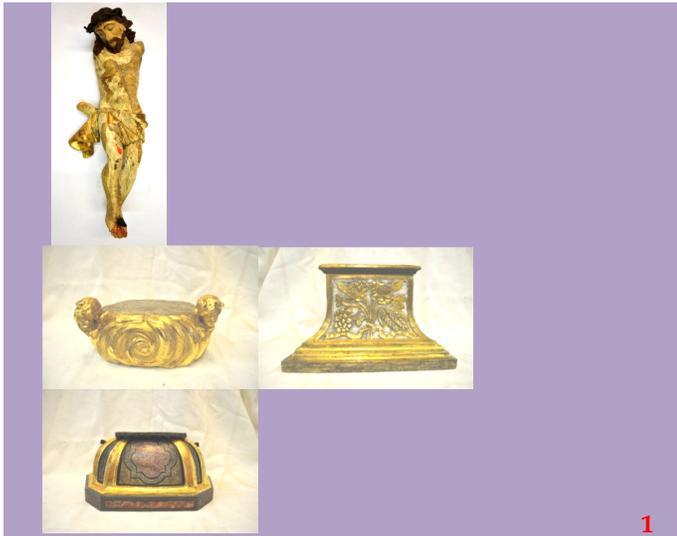
Restauro 2014: M° Daniele Tatarletti

dal 28 giugno al 30 ottobre 2014

**<<<< La magia dell'ordine
Acrilici e disegni,
Arch. Arnaldo Beati
(Ginevra-Meride)**

*

**Apertura di nuove sale in Via B. Peyer 2
fra cui l'antico accesso medievale al
villaggio detto anche alle scalette
come indica il toponimo:
Scalmegna = scale nelle mura
Scalae moenibus.**



1



2



2



1

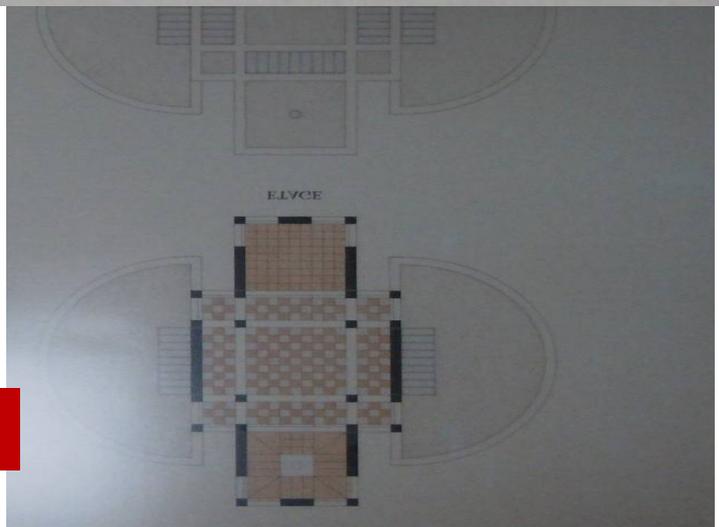
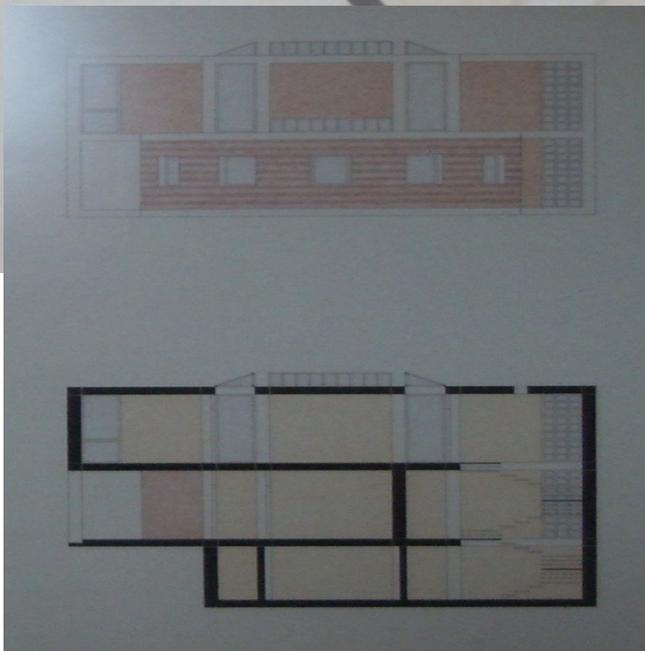
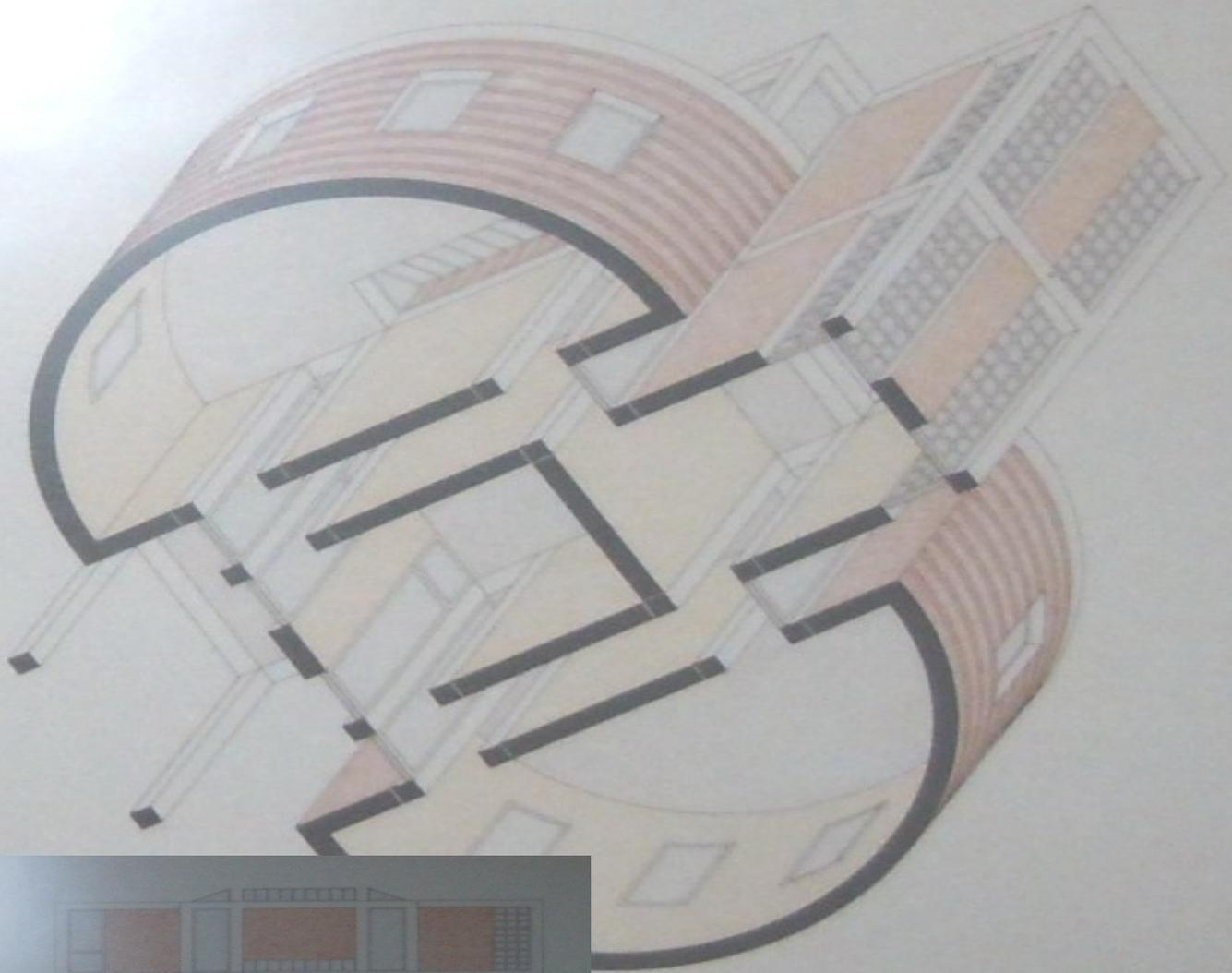
*

**Sabato 16 agosto 2014, >>>>
Festa San Rocco**

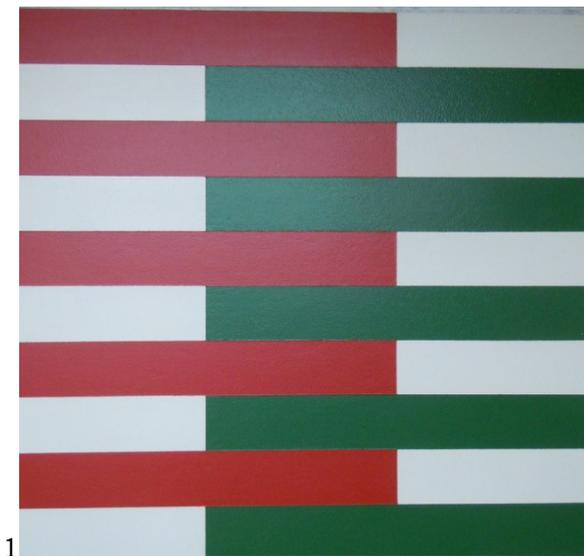
2



Arch. Arnaldo Beati

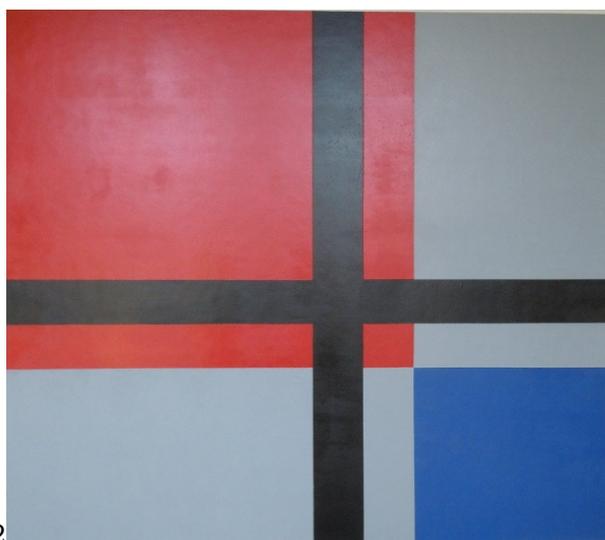


Già in un primo approccio alla pittura di Arnaldo Beati si percepisce esattamente l'impegno dell'artista in offrire vita armoniosa e significato ad un'immagine che al suo nascere poteva sembrare destinata all'anarchia meccanica: l'uomo creatore desidera colmare l'abisso che separa realtà e ideale. E, con questo presupposto, cercheremo di capire meglio il linguaggio usato..

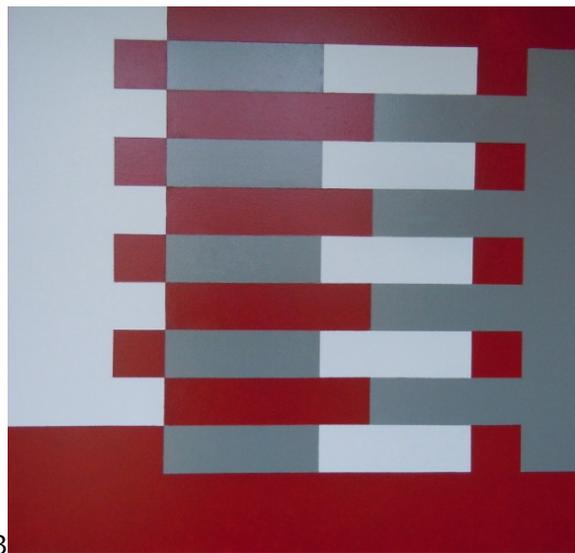


1

E' evidente che questo susseguirsi di immagini suscitino qualche smarrimento, ma ad esse dobbiamo attribuirle un primo pregio, quello di ricondurre l'arte nell'alveo proprio di una creazione evolutiva che, oltre ad annunciare una rinnovata sensibilità e spiritualità, scopre ed estrae da esperienze del passato (pittura rupestre, pittura medievale, espressionismo, cubismo ecc.) elementi *im-portanti* che possono illuminare, sotto aspetti attuali e approfonditi, la vita emotiva e psicologica dell'uomo d'oggi. Vistoso rimane poi l'uso, netto e preciso, dei colori primari.



2



3

I maestri in questo campo rimangono Mondrian, Kandinsky e Malevic (con alcuni altri) che nello studio della percezione e del pensiero razionale di Cézanne e del Cubismo (Braque, Picasso) hanno sviluppato l'astrattismo geometrico. D'altro canto, nella prima decade del secolo scorso (1911) l'architettura si rigenerò attraverso la riforma introdotta dal *Bauhaus*, il cui fondatore Walter Gropius ebbe a precisare: *... la nostra doppia ambizione era di strappare l'artista creatore dalla sua torre d'avorio e riportarlo nel mondo della quotidiana realtà e, per l'opposto, d'addolcire e umanizzare l'atteggiamento duro, quasi esclusivamente materialista, dell'uomo d'affari. Il nostro concetto dell'armonia fondamentale di ogni forma*



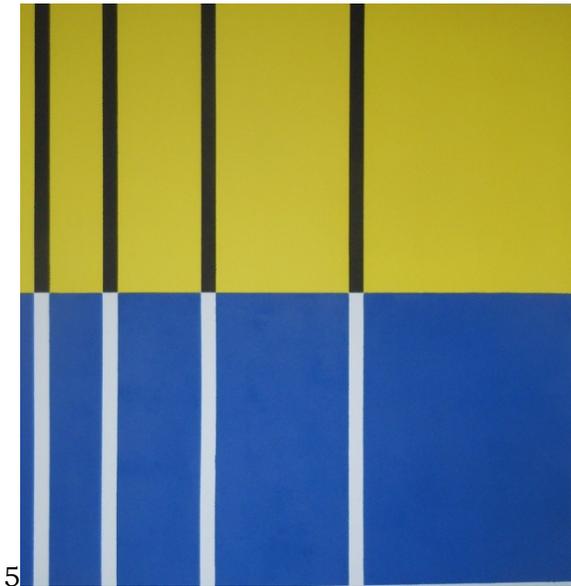
4

*con la sua vita stessa rimane diametralmente opposto a quello dell'arte per l'arte, e della filosofia ancora più dannosa che essa ha creato, quella degli affari a fine di se stessi*¹.

In questi suoi quadri, Arnaldo Beati rimane soprattutto però architetto: costruire è chia-

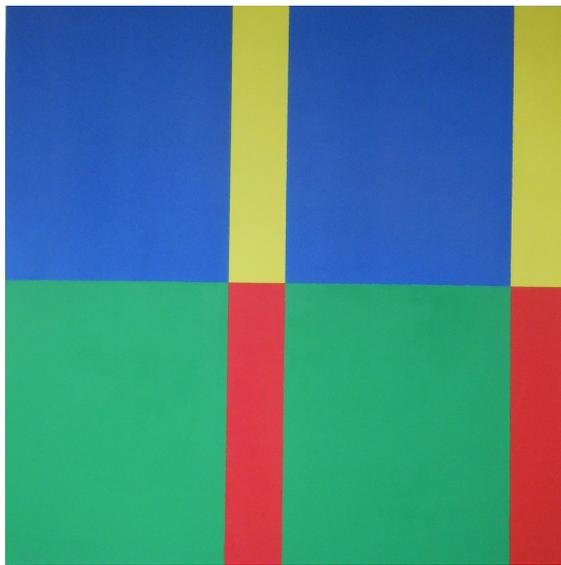
¹ Gropius Walter, in *Architektur*, Fischer Bücherei, Frankfurt-Hamburg, 1956, 15 ss.

rezza, e, ciò che possiamo costruire è l'equilibrio tra l'esistenza determinata di due elementi, nessuna ricavabile dall'altra e nessuna conciliabile all'altra: due esistenze, rigorosamente costruite entrambe².



5

La pittura poi, segue propri canoni precisi, i medesimi stabiliti dalla musica e dalla matematica: questo intreccio costitutivo (isomorfismo) non permette divagazioni; *nulla concede al gioco delle facili assonanze, da un lato e dei riduttivismi analitici, dall'altro*³.



6

Il campo figurativo viene occupato da una serie forme *in continuo* divenire, o meglio, sempre in statu nascenti. Tuttavia, il *metodo dell'arimetizzazione* costituisce singoli numeri, non il loro continuo. Il continuo viene fissato da una **werdende Wahlfolge**, una sequenza di

² Cacciari Massimo, *Icone della Legge*, 234 (Adelphi 1987). Successivamente: C.M. 1987.

³ C.M. 1987, 212.

scelte di ordini, di decisioni istituenti ordini possibili, in libero divenire; e qui l'artista interviene in maniera decisiva e coordinata.



7

Il continuo consiste però in una somma di *continuità non d'identità*, quindi la distanza fra un elemento e l'altro potrebbe essere ridotta fino a zero; la musicalità della composizione ne guadagna; troviamo nella musica un equivalente eloquente. Al contrappunto strutturale s'aggiunge quello del colore ed i *compossibili* si verificano simultaneamente *nel gioco ideale che l'intuizione matematica di volta in volta decide*.

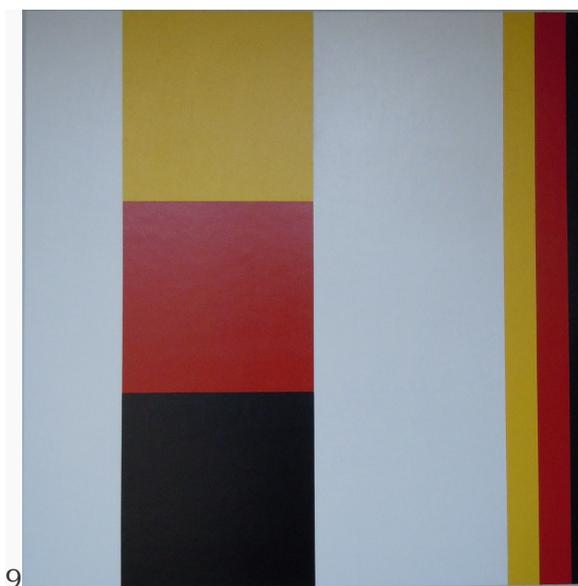


8

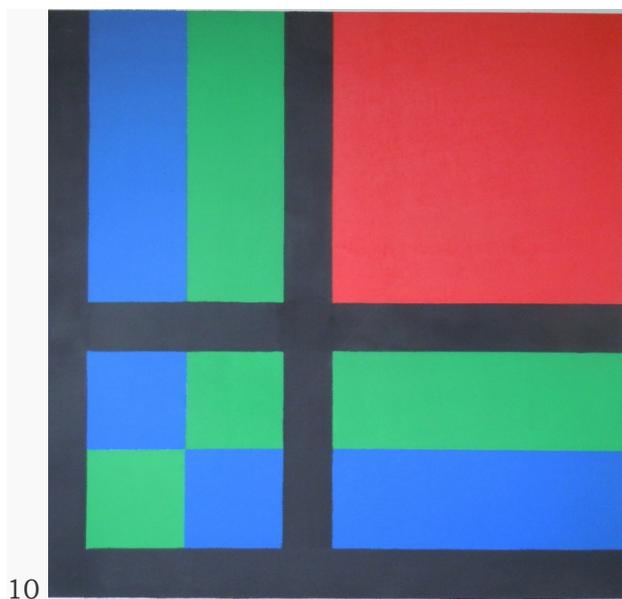
*Questa definizione dell'intuizione originaria è la sola che possa adeguarsi sia al dominio discreto e contabile dell'aritmetica, che a quello continuo dell'analisi*⁴. Il tutto deve rappresentare un'aritmetica armonica e una progressione geome

⁴ C.M. 243-244.

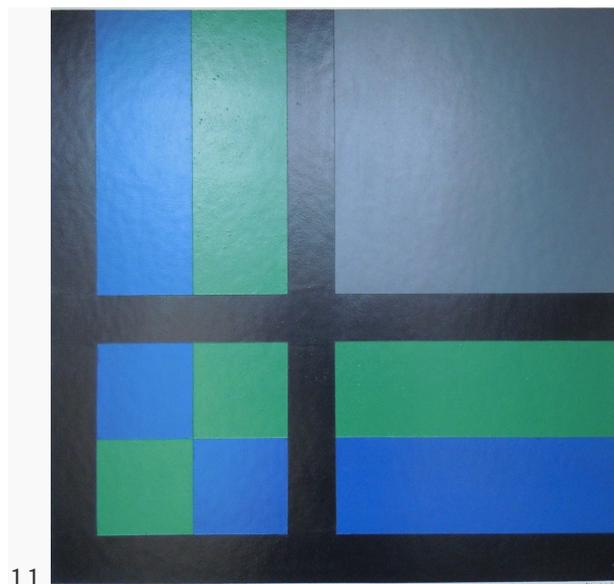
-trica. *La purezza astratta dell'Uno-duità – il suo essere, cioè, realissimo substratum di ogni procedura costruttiva – informa l'intero spazio mondrianiano*⁵.



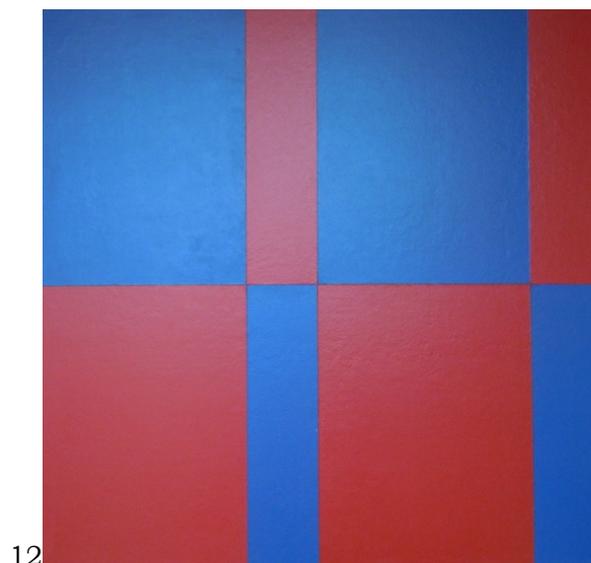
*Non si dà Unita fissa assoluta; non si danno i molti assolutamente separati dall'Uno – si dà il continuo della bisecazione dell'Uno*⁶. Il tempo di questa bisecazione si manifesta secondo metri diversi (prodotti da quelle diverse decisioni o scelte arbitrarie), perché i nostri sono metri finiti, non deduzioni dagli assiomi inesorabili del Dio geometra; eppure essi hanno la forza di porre in questione la romantica confusio del linguaggio naturale, e sanno pervenire al simbolismo (matematico) dell'infinito (non dell'Assoluto)⁷.



E Cacciari segnala l'originaria inquietudine dell'Uno... per cui l'Uno è il suo stesso dividersi. In questo quadro, (e in quello della colonna accanto, dipinto con alternanza di colori), Arnaldo segna con una cornice nera l'angolo di sinistra del campo visivo. Questo procedimento



non fu quasi mai adottato da Mondrian; il maestro considerava che il campo visivo del rettangolo (o quadrato) non sopporta chiusure (complete) di creazione. I colori primari vengono disposti sul piano-superficie del quadro creando il ritmo, sprigionando la loro forza intrinseca, cercando l'armonia e la dissonanza equilibrata.



*Soltanto a questo punto ogni illusione prospettica viene abolita, l'opera non illude e non incanta: in essa ne va non di una rappresentazione, ma della rappresentabilità simbolica del vero*⁸.

⁵ C.M. 244

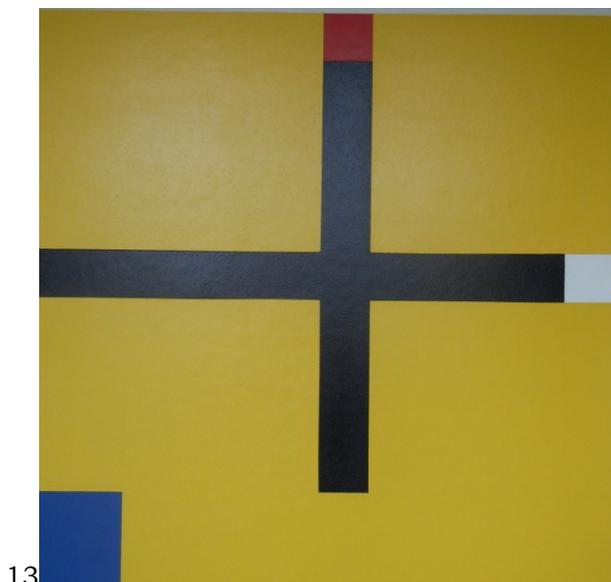
⁶ C.M. 245

⁷ C.M. 245

⁸ C.M.. 250.

E l'artista sente questo impulso: la creazione quasi gli sfugge dalle mani, percepisce per se stessa la realtà che è forma e spazio.

L'incrocio di due linee (una verticale e l'altra orizzontale) sono la manifestazione di due forze opposte che dominano ogni cosa e tale *opposizione* costituisce la vita. *La forma di Croce manifesta l'Immutabile come rapporto basato*



13

sull'angolo retto⁹. Mondrian a questo proposito ebbe a scrivere (in *De Stijl*): *riconobbi che l'equilibrio di ogni aspetto particolare della natura si fonda sull'equivalenza dei suoi opposti. Sentii che il tragico è creato da una non equivalenza. Per creare l'unità, l'arte deve guardare non all'aspetto della natura, ma a ciò che la natura realmente è, ed essa è unità soltanto se si presenta sotto forma di opposizione.*



14

Raggiunto questo punto, la creazione volge alla ri-creazione e a un *ulteriore sviluppo*: l'equivalenza *forma e spazio* viene sfruttata dall'ar-

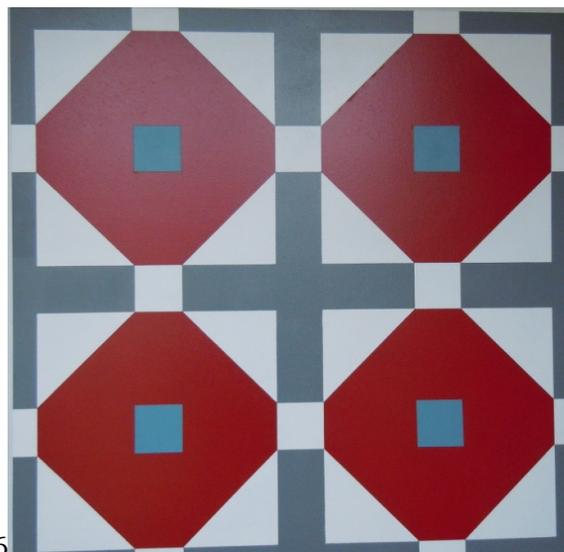
⁹ C.M. 251.

chitetto Beati con nuove geometrie. L'introduzione della *losanga* immette infatti nell'immagine una nuova dinamica e un soffio di spiritualità¹⁰.



15

Mondrian, per i suoi *diamanti*, dirà che le sue tele mantengono l'equilibrio desiderato, quello delle rette orizzontali e verticali, poiché si tratta di una rotazione del disegno di 45°. La losanga poi ebbe un'importanza singolare in architettura. Solo per menzionare alcuni esempi aggiungo: la forma della losanga si usò abbondantemente fin dal romanico, basti pensare ai pavimenti in mosaico delle antiche basiliche; nel Rinascimento servì, fra altro, come schema di base per la facciata

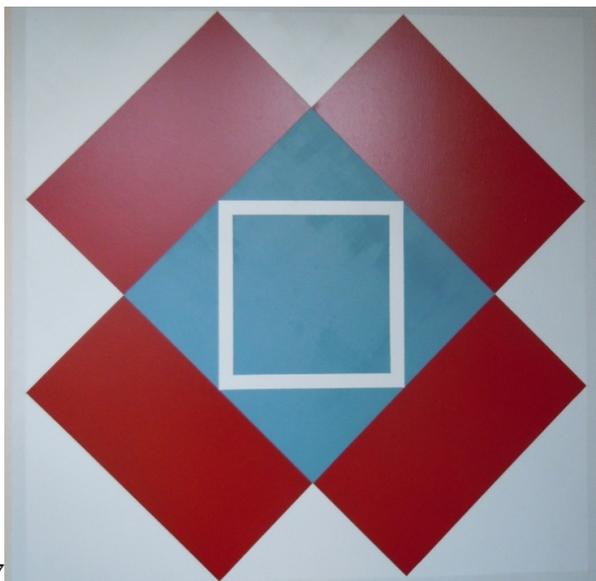


16

della Basilica di Collemaggio (Aquila), nel barocco, il giardino a losanghe della villa di Carlo Rinuccini a Empoli ispirò perfino a Giuseppe

¹⁰Mondrian introduce nella sua pittura la *losanga* (diamante) nel 1925 e 1926. *Schilderij No. 1: Lozenge With Two Lines and Blue* (Museo di Filadelfia).

Catini, detto *il Cuoco* la creazione di strane sculture che furono poste al centro dei verdi e affusolati rombi. Poi, in epoca recente, ricordiamo le nicchie a losanga di Gio.Ponti per gli angeli inserite sulla facciata della cattedrale di Taranto, oppure, le reti metalliche (in resina o in legno) a losanghe che furono in questi ultimi anni stese a rete su edifici importanti quasi volessero raccogliere le strutture in grembo per rigenerarle.



17

E, osservate bene: queste innovazioni stimolano l'estro creativo dell'architetto-artista che s'impegna a sviluppare progressivamente le sue *divagazioni*. Alla *pietra angolare* di un edificio - la cui forma corrisponde al diamante e alla quale se le assegna il classico messaggio della indistruttibilità e della *stabilità*. - Arnaldo, aggiunge (o sovrappone) altre forme geometriche in una raffinata e attenta ricerca verso nuovi orizzonti. L'artista arricchisce l'ordito quasi a richiamare principi che s'ispirano a trattati islamici di forme geometriche; sembra incontrare allusioni nella *Tetraktys* pitagorica o perlomeno accennare ad equilibri che si possono trovare nel trattato delle *Divisione delle figure* di Euclide. Alfine, si potrebbe pensare anche, ad una ricerca di formule magiche.

Nella sua sensibilità d'architetto e d'artista osservatore però, Arnaldo meglio si trova a suo agio nelle depurate invenzioni di Le Corbusier, grande innovatore nel campo urbanistico-culturale del secolo scorso¹¹.

Noto, prime fra tutte, le suggestive sistemazioni attorno ai conosciuti *slarghi quadrati*: l'idea che

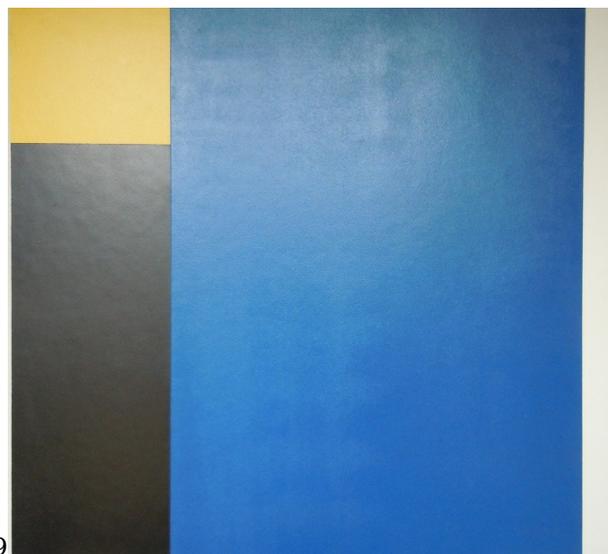
¹¹ Le Corbusier, pseudonimo di Charles-Edouard Jeanneret-Gris (La Chaux-de Fonds, 6 ottobre 1887 - Roquebrune-Cap-Martin, 27 agosto 1965)

l'illustre architetto neocastellano ha assorbito ammirando lo snodarsi delle calli e dei campielli veneziani.



18

Nel progetto dell'Ospedale di San Giobbe a Venezia, Le Corbusier aveva disegnato una serie di *slarghi quadrati* - lo sbocco, verso il soffitto, degli ascensori e delle scale - dai quali si dipartono nelle quattro direzioni le corsie per le stanze di degenza e permette di far filtrare dall'alto un fascio di luce che richiama anche fisicamente alla realtà.



19

E Arnaldo acuisce l'analisi verso la purezza del disegno e del colore: tra estetica e matematica, ricercando l'espressione pura della misura e della legge armonica. E in alcuni di questi quadri sembra che il nostro artista abbandoni momentaneamente l'architettura per rivolgersi alla poetica dell'arte di Max Bill¹² senza scivolare nel grafismo evitando così forme otticamente percepibili, compiacendosi piuttosto di un

¹² Max Bill,

incisivo movimento, fissando la rotazione sulla sobrietà dei colori, lo spazio, la luce.



Arnaldo suggerisce poi nuove ed interessanti realizzazioni. I suoi quadri, accanto ad una non tanto nascosta atmosfera d'ontologia metafisica, ad una precisa musicalità di contrappunto ed a un forte richiamo all'ordine e alla funzionalità dell'architettura, danno risalto e definiscono la sua ben ponderata personalità.

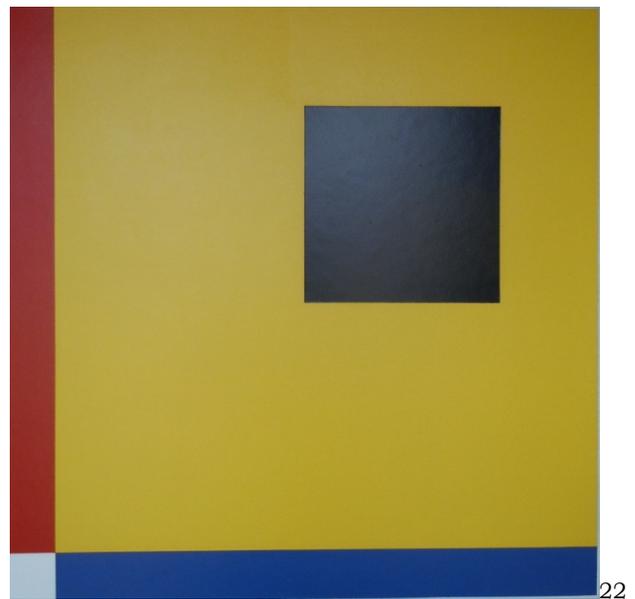


Meditando giustamente sui dipinti (qui riprodotti dal 15 al 20) non posso far a meno di ricordare, fra altri, gli scritti di René Guénon, in particolare lo studio dei *Simboli della Scienza sacra*¹³. Infatti, i quadri, in questo assieme, sembrano propensi

¹³René Guénon, *La Grande Triade* (Adelphi Edizioni 1957).

-G. de Santillana, H. von Dechend, *Il mulino d'Amleto*, Saggio sul mito e sulla struttura del tempo (Adelphi, 1983).

a riprodurre schematicamente graffiti o disegni individuati su monumenti antichi che nel corso della storia dell'arte (ma non solo) hanno segnato un momento *magico* per lo sviluppo dell'umanità.



Per di più, questi dipinti propongono un'interessante fonte di ricerca; annoto in calce solo qualche esempio per non tediare il lettore su una *divagazione* che potrebbe essere considerata qui d'interesse marginale, lasciando però poi ad ognuno lo svago (o l'impegno) di sviluppare la sua propria ricerca per gustare appieno la ricchezza delle forme che illustrano la mostra¹⁴.

¹⁴Quadro 14: due losanghe in quadrato: è di sicuro un segno di spiritualità; Giotto, in cornice e a corona del campanile di Santa Maria del Fiore a Firenze pone 14 formelle romboidali con la personificazione dei pianeti e (sul lato della Signoria) le sette virtù cardine della vita morale.

Quadro 15, potrebbe essere ispirato a *La triple enceinte (la triplice cinta druidica)* scoperta nel 1800 nel castello di Suèvres (Loir-et-Cher): graffito che indicherebbe, da un lato, il posto di riunione annuale dei druidi secondo quanto tramandato da Giulio Cesare nel *De bello gallico*, dall'altro lato, proporrebbe i tre gradi d'iniziazione presenti in ogni scuola esoterica.

Quadro 17 un quadrato, otto segmenti radiali racchiusi in quadrato come da graffito individuato nella torre della prigione di Chinon (Indre-et-Loire) da Louis Charbonneau-Lassay.

Quadro 18: il quadrato dinamico, oppure quadrato con *svastika*. La *svastika* è considerata rappresentante dell'Orsa Maggiore vista da quattro posizioni diverse nel corso della sua rivoluzione intorno alla Stella polare che rimane al centro unita alle quattro gamma che segnano i quattro punti cardinali (e/o le quattro stagioni).

Quadro 21 e 22: l'artista sembra essere approdato a disegnare il *giardino dei semplici* o meglio



23

E, per certo, anche nell'uso dei colori, Arnaldo inventa e scopre con vena poetica altri spazi. Da una parte sembra affermare la sua intenzione di non abbandonare, *la machine à abiter* del maestro (Le Corbusier), dall'altra però, non resta immune da ispirazioni avvicinandosi, come già indicato, a Klee (o Bill e perfino a Kandinsky), restando le intenzioni fortemente salde al Bauhaus.

Il quadro (24) sembra voler indicare un aquilone. La festa degli aquiloni fu nella Weimar del Bauhaus una manifestazione memorabile (gruppo Schlemmer, Klee e Kandinsky) con un tappeto volante per trasportare i partecipanti.

Arnaldo, nell'espansione di un suo progetto sembra voler applicare quanto Klee consigliava ai suoi studenti presso il Bauhaus a Monaco:

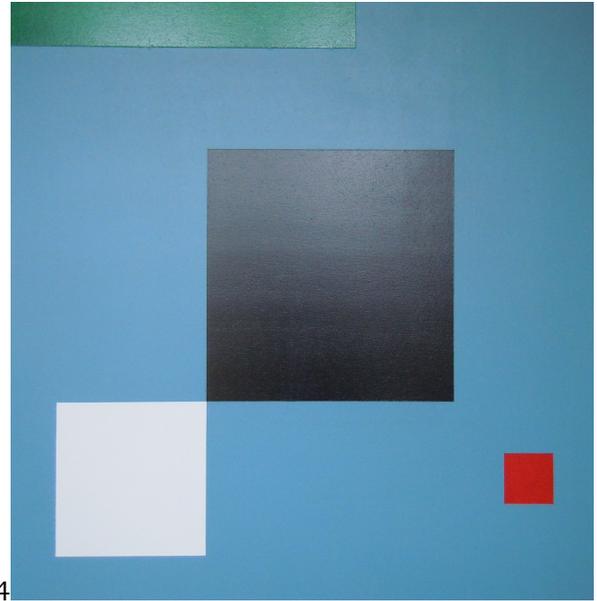
Prendete una riga e portatela a fare una passeggiata.

Alla riga, spesso, spuntavano le ali...

Nei quadri (23, 24, 25,) interessa e colpisce l'occhio la caratteristica di elementi piccoli e medio grandi del blocco della composizione che

Ancora *l'Hortus conclusus*, magico e segreto giardino di rare specie di piante e di fiori. Una specie di *chiostro*, dove vi si rifugia al riparo di ogni male. La sua forma quadrata riflette i quattro angoli dell'universo, la Gerusalemme celeste; il suo centro è costituito da un albero (albero della vita) oppure dal pozzo o fonte (fonte di sapienza, simbolo di Cristo e dei quattro fiumi del paradiso). Potrebbe anche indicare una antica planimetria di giardino con schema astrologico. Infine, un luogo dove vi si raccoglie a pensare, a pianificare a meditare.

creano sincopi sorprendenti di ritmi visivi che si aprono a ventaglio e che accrescono la polarizzazione fatata dell'intera costruzione.



24



25

Per di più, essi aiutano da una parte, tener aperto lo sviluppo del disegno (o l'opera architettonica), dall'altra, aggiungono quel pizzico di mistero tipico di una opera d'arte che va completandosi ma che possiede ancora la forza di riaprirsi e svilupparsi su se stessa. E ciò ricorda, molto da vicino, il movimento impresso da Mondrian nei suoi capolavori, la continua ricerca del continuo.

E questa osservazione ci trasporta in altre complesse e raffinate però affascinanti creazioni: le finestre d'un edificio. Le Corbusier denomina le aperture sulle pareti esterne di una costruzione *il linguaggio dell'architettura*, un assieme di interventi azzardati e novedosi divenuti possibili nell'architettura a calcestruzzo armato.



26

Suggestive sono, prima di tutto, les *lanternes d'éclairage* (feritoie, lucernari, spaccature), un assieme di invenzioni che Le Corbusier introdusse (per esempio) nella costruzione del Convento de Sainte-Marie de la Tourette (Eveux, L'Arbresle). Fasci di luce penetrano negli ambienti carichi di simbolismo e misticismo; essi obbligano (come per l'aquilone), - e si può ancora aggiungere mossi da determinismo interiore



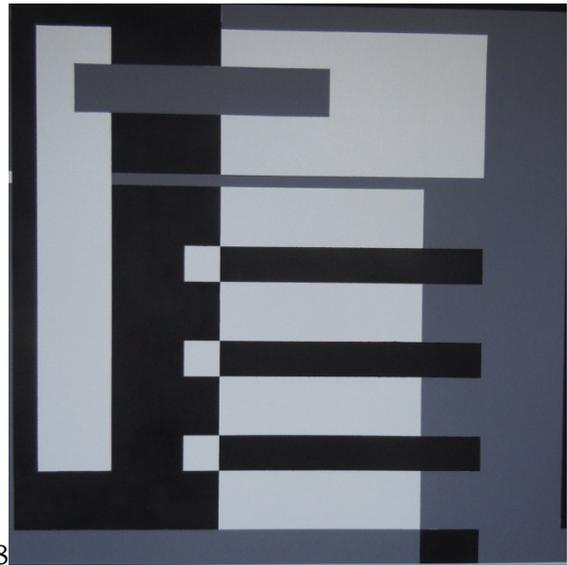
27

dell'inconscio,- alzare lo sguardo e con sorpresa e soddisfazione cercare e trovare il contatto diretto verso l'esterno, degustare la luce, il cielo, la libertà¹⁵.

Un'altra invenzione di Le Corbusier rimane *la finestra a nastro* (la *fenêtre en longueur, ou*

¹⁵E, a questo proposito, mi riferisco, come esempio *illuminante*, a Notre-Dame du Haut, la cappella costruita da Le Corbusier a Ronchamp presso Belfort.

bandeau): un'apertura di grandezza desiderata che permette una straordinaria illuminazione all'interno dello spazio, introducendo il paesaggio esterno, creando simultaneamente un rapporto sentimentale di luce, di superficie e di intimità.



28

La musicalità che queste finestre trasmettono all'edificio s'immedesima a diverse geometrie armoniche ove *la lumière et l'ombre sont les porte-parole de l'architecture de vérité*, e, si può ancora aggiungere, che rappresenta il marchio dell'architettura moderna.



29

Curiosamente, in questi quadri, il magico risiede nell'illusione che lo spazio tra le verticali acquisti trasparenza: il gioco delle linee (e il colore) suggeriscono chiaramente la presenza dell'orizzonte esterno che filtra nella tranquillità dell'anima osservatrice.

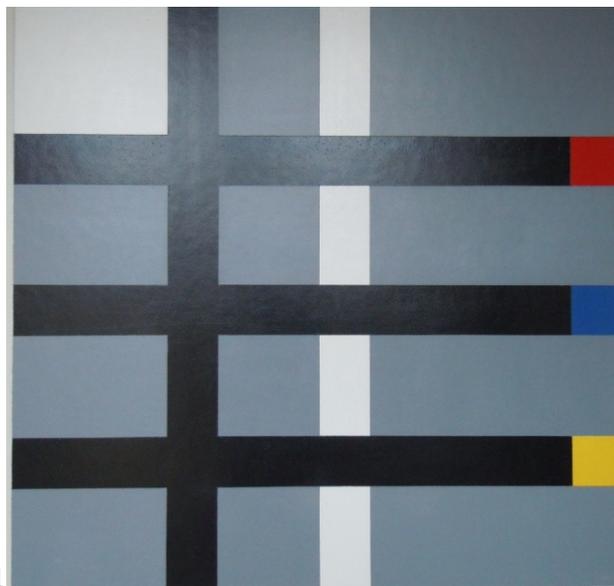
Facendo poi un ulteriore passo in avanti, un altro pensiero di Le Corbusier sembra adombrare il vero senso d'altri quadri d'Arnaldo Beati.

Per noi tutti, indispensabile è la conoscenza a fondo della nostra storia; solamente così potremo assaporarla, poiché – tanto per citare ancora



30

Le Corbusier - *chi la comprende sa trovare la continuità tra ciò che era, che è e che sarà.*

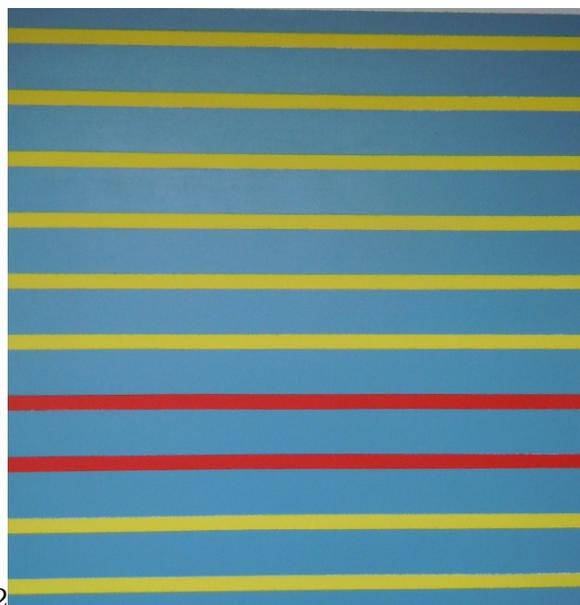


31

Infatti, i due quadri 32 e 33, nella loro disarmante semplicità entrano in modo particolare nell'ordine del dominio *discreto e contabile* dell'aritmetica, come pure in quello, nell'analisi, *del continuo*. Essi inducono così anche a maggiormente apprezzare la collaudata tecnica nella costruzione di muri medievali. Rispecchiano molto bene, fra altro, il motto agostiniano *modus, species et ordo*.

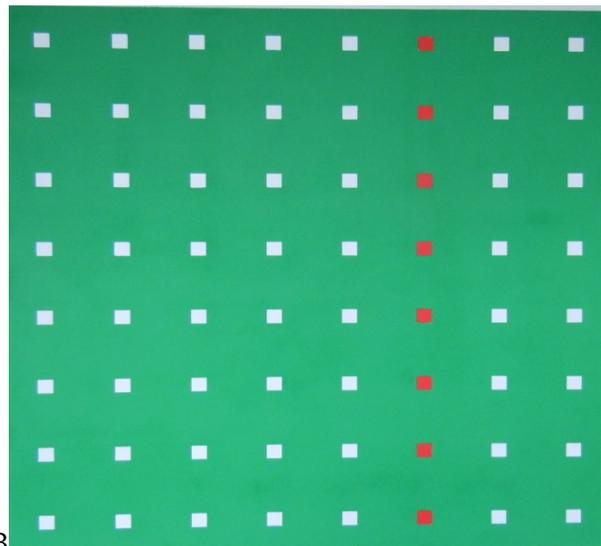
Sant'Agostino¹⁶, infatti, raccomanda nei suoi scritti che le costruzioni erette con *ragione* devono

essere condotte: *nell'armonia, le figure, nelle figure le misure e nelle misure i numeri.*



32

E, a questo punto non si può fare a meno di considerare le numerose e straordinarie realizzazioni che, in questo campo già fin dal primo Medioevo, i mastri dei nostri villaggi lasciarono nelle costruzioni in tutta Europa.



33

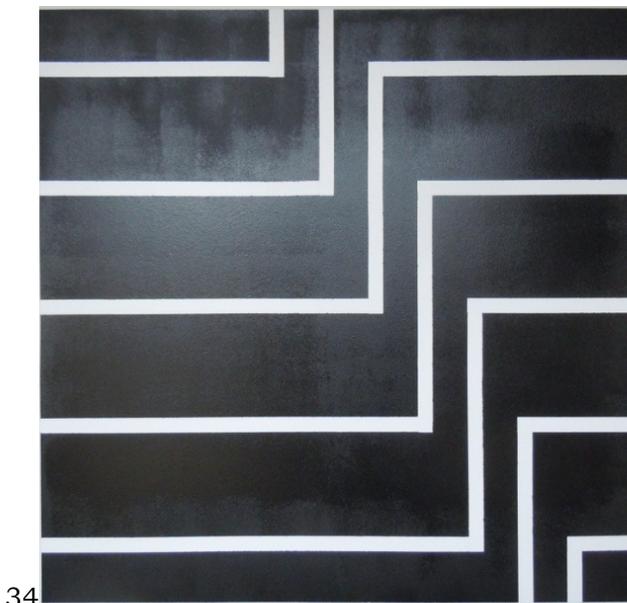
I dipinti 32 e 33 indicano infatti con bastante chiarezza l'assieme di paramenti murari dei conci a filari isometrici, assetto tradizionalmente usato nella costruzione di case, cinte murarie, torri, gallerie trecentesche¹⁷. Questo ordine di cose, fu raggiunto e completato poi all'alba del Rinascimento dalla muratura a pezzame

¹⁶ Agostino da Ippona, *De vera religione* (XXXII, 59.)

- Id., *De ordine*, (II, 15.12).

¹⁷Filari di conci paramentali tagliati ad altezze prestabilite con variati spessori in altezza e grossezza.

solitamente intonacata (la tecnica costruttiva omogenea adottata nel tardo Medioevo)¹⁸.



In più, i dipinti 33 e 34, sembrano alludere al sistema delle buche puntaie e delle buche pontate (buche da muratori, buche da tagliapietra ecc.) che i mastri di pietre e legname dovevano progettare, calcolare e disegnare con ordine e misura, considerando le diverse composizioni e complesse strutture delle mura da elevare, tutto l'assieme delle impalcature di cantiere, delle capriate pensili ed altri apparati lignei fissi d'appoggio¹⁹. Costruzioni che furono eseguite in tempi in cui la meccanica non si era ancora perfezionata e adeguata ai materiali²⁰.

Riferendomi poi alla nota sottostante, sarebbe veramente interessante che uno studio tecnico e particolare fosse intrapreso per la qualificazione

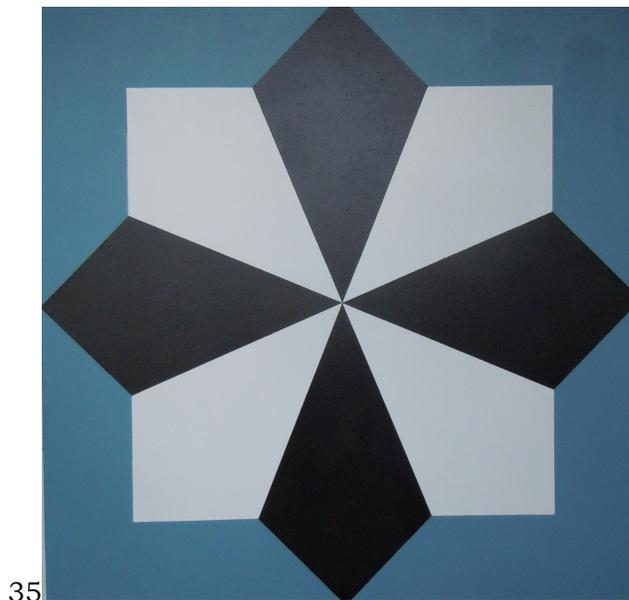
¹⁸Si usava pietra vulcanica, compatta e resistente, facile a tagliarsi con la martellina. Ricordo in questo assieme i lapicidi di Meride che emigrarono nel Lazio (Roma, nel Viterbese, nella Toscana, Orvieto), nell'Umbria, in Toscana. Lapicidi delle famiglie Martini, Roncati e Fossati (Angelo di Giovanni, Giovannino q. Angelo, Giorgio Fossati detto della Tuscia, per ricordarne solo alcuni). D'altra parte, filari di conci isometrici con uso del tufo si ritrovano anche nei muri di alcune antiche case di Meride.

¹⁹A questo proposito: Marco Frati, *De bonis lapidibus concis: la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri XIII e XIV secolo* (Università Firenze 2006).

²⁰Cito in questo assieme la terzina *Non mi parean [i fori] men ampi né maggiori che que' che son nel mio bel San Giovanni, per loco de' battezzatori*, accenno di Dante nella Divina Commedia al Battistero fiorentino.

di antiche mura di alcune abitazioni di Meride. Non senza sorpresa si potrebbe probabilmente constatare che, oltre a costruzioni del Basso Medioevo, filari di conci di alcune mura risalgano ad un'era molto lontana (sicuramente prima dell'anno mille). L'uso di conci di tufo (ed altro materiali litici), tagliati a misura del piede longobardo (43,6 cm piede di Liutprando) si riscontra, in tutta la sua bellezza, in alcuni muri di antiche abitazioni (o sottopassaggi) del villaggio.

Nei dipinti 35 e 36, Arnaldo tocca il quesito della prospettiva, effetto ottico del quale anche Klee se ne meraviglia: *l'arte non riproduce ciò che è visibile, ma rende visibile quello che non lo è*. Motivo sorprendente la varietà del repertorio geometrico dei pavimenti usato fin dalla tarda antichità e che si è ulteriormente sviluppato ed arricchito durante il Rinascimento.



Per esempio, i pavimenti delle chiese, dei palazzi e delle famose *Scuole* a Venezia rimangono come lucidi esempi legati al disegno con ampio raggio di potenzialità emanando grande bellezza e perfezione, campo d'indagine per la prospettiva e per la pratica architettonica²¹.

²¹ Per i pavimenti veneziani vedi: Wolfgang Wolters: *Architettura e Ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*. (Cierre Edizioni, 2007, 221-250). E giustamente Wolters, ricorda pure fra altri, al tagliapietra Giovanni di mastro Ambrogio da Lugano autore del pavimento (1561) davanti al monumento sepolcrale di Antonio Venier nella grandiosa Chiesa del San Salvatore (Venezia), tempio quest'ultimo opera di Tullio Lombardo (Solari da Carona). Wolters fa pure riferimento allo studio pubblicato (1986) presso la New York University da Burns Carol Eugenia la quale rende noto di mastro Giovanni anche i termini del



36

Ed in questo campo, non poteva sfuggire ad Arnaldo l'incantevole forza che il cubo emana nella sua elaborazione prospettica anche su pavimenti, forme (ri)scoperte e riproposte da famosi artisti (Leonardo da Vinci, Piero della Francesca), codificate, fra altro, nella *De Divina Proportione* di Luca Pacioli.

I copioni di Arnaldo:



Giorgione (1477-1510)
Le tre età
Galleria Palatina, Roma

contratto: *Et questo pavimento debbi (...) correpondere così nel quadro, come nel tondo, al disegno (...). Et pui nelli quadrangoli neri, quali copulano, gli onici o, veri tavoleti, si longi come curti, de ogni colore, si obliga farli a diamanti ... in quatro pezi de pietra, rossa, negra, bianca e beretin. (249).*

*** Ritengo che un pregio aggiuntivo di questa mostra sia quello proporre nel medesimo tempo, oltre i quadri illustrati nelle pagine precedenti, anche un assieme di disegni a **matita e/o carboncino, copioni di famosi dipinti.**

E' evidente che Arnaldo Beati non soffre della sindrome di Elmyr de Hory, ma l'esercizio costante ed accurato di copiare illustri maestri del passato fornisce all'architetto, oltre al beneficio di mantenere la mano sensibile ed addestrata, la facilità di capire certe finezze ed eleganze, di cogliere l'anima intima ed i segreti del disegno, affinando il modo di vedere, investigando e suscitando dati di ulteriore conoscenza e duttilità di pensiero.

Giorgione (1477-1510), *La Vecchia.*



(Originale esposto nelle Gallerie dell'Accademia, Venezia).



a **Jan Vermeer** (1632 – Delft – 1675)
Giovane donna con brocca d'acqua.
Metropolitan Museum of Arts, New York



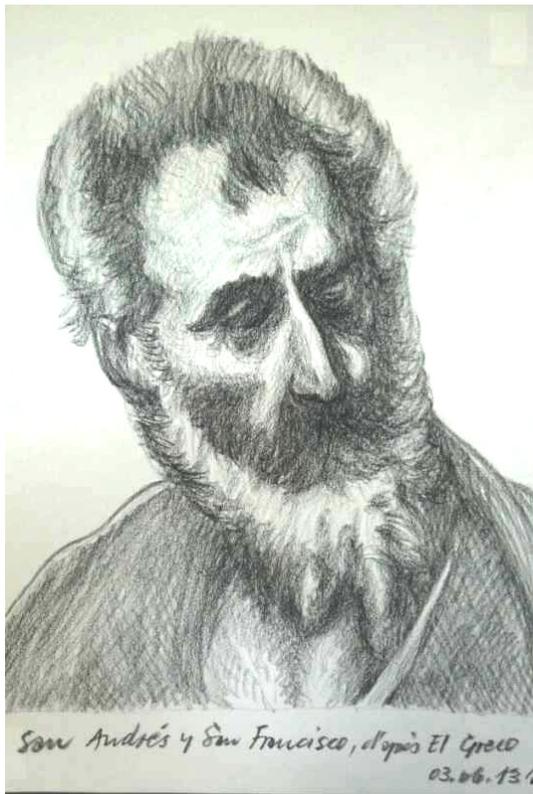
b. **Jan Vermeer** (1632 – Delft – 1675)
La Lattaia.
Rijksmuseum, Amsterdam



c. **Jan Vermeer** (1632 – Delft – 1675)
La merlettaia
(Particolare)
Louvre, Parigi.

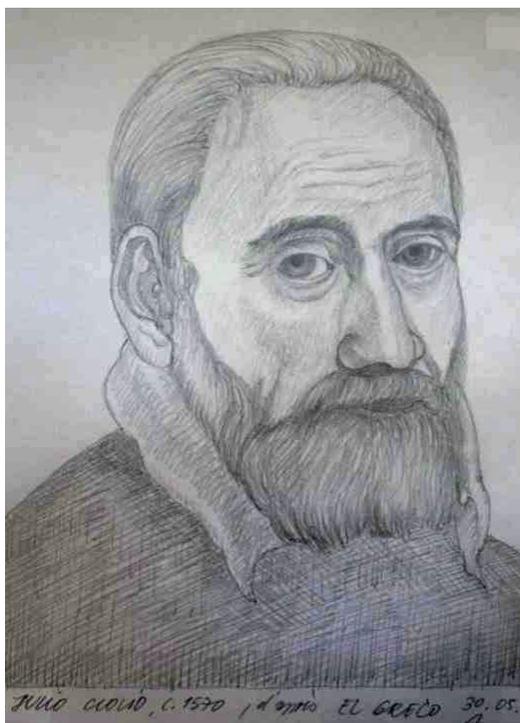


d. **Jan Vermeer** (1632 – Delft – 1675)
Giovane donna (particolare)
Metropolitan Museum of Arts, New York

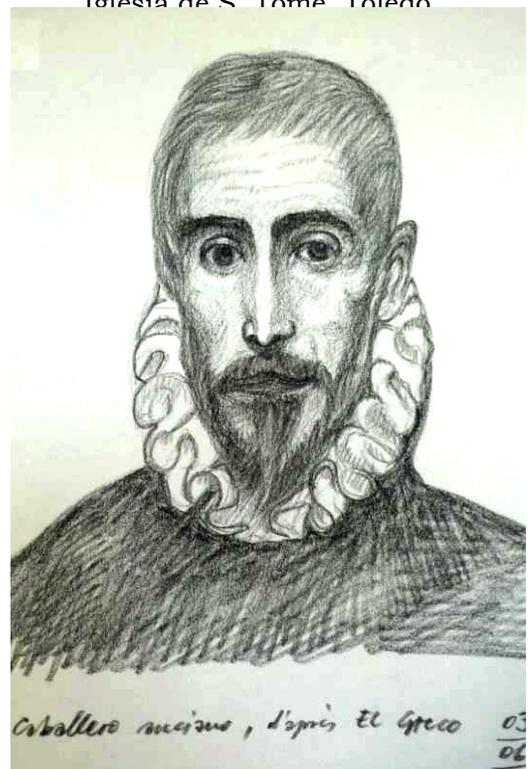


El Greco (Dominikos Theotokopoulos)
(Candia, 1541 – Toledo, 1614)
Sant'Andrea Apostolo (particolare)
Museo del Prado, Madrid

El Greco (Dominikos Theotokopoulos)
(Candia, 1541 – Toledo, 1614)
Ritratto di Giulio Clovio (particolare)
Museo di Capodimonte (Napoli)



El Greco (Dominikos Theotokopoulos)
(Candia, 1541 – Toledo, 1614)
El entierro del Conde de Orgaz (particolare)
Iglesia de S. Tomé, Toledo



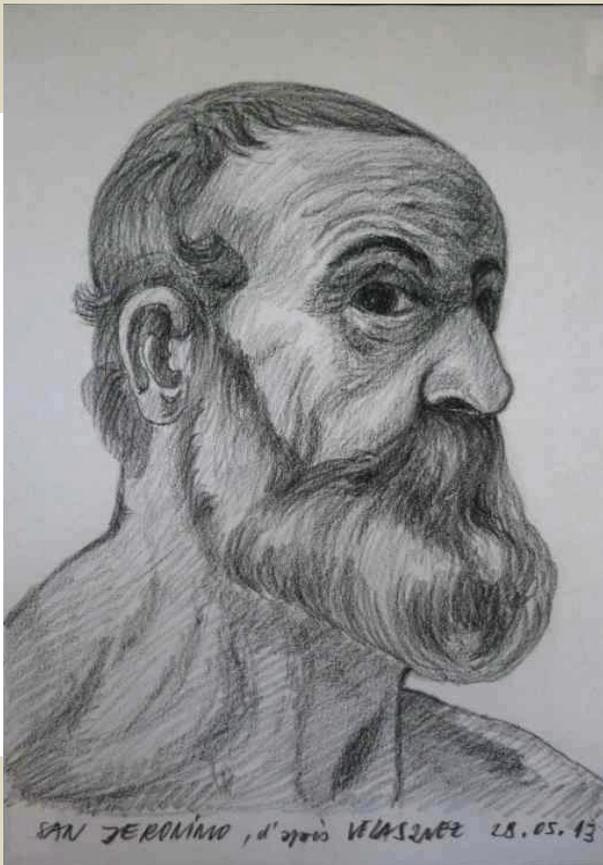
El Greco (Dominikos Theotokopoulos)
(Candia, 1541 – Toledo, 1614)
El caballero de la mano en el pecho (part.)
Prado, Madrid

Albrecht Dürer

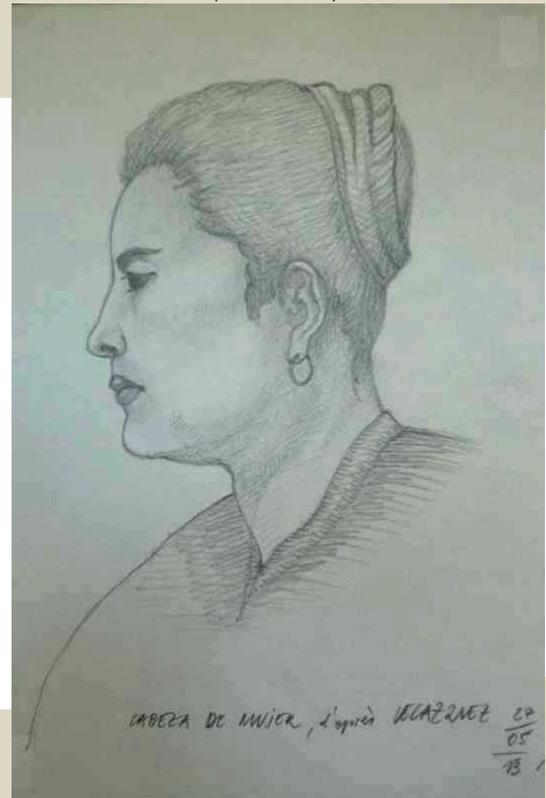
Norimberga, 1471-1528
Ritratto Cardinale Lang von Wellenburg
 (Particolare) Museo di Basilea

**Diego Rodriguez da Silva y Velasquez**

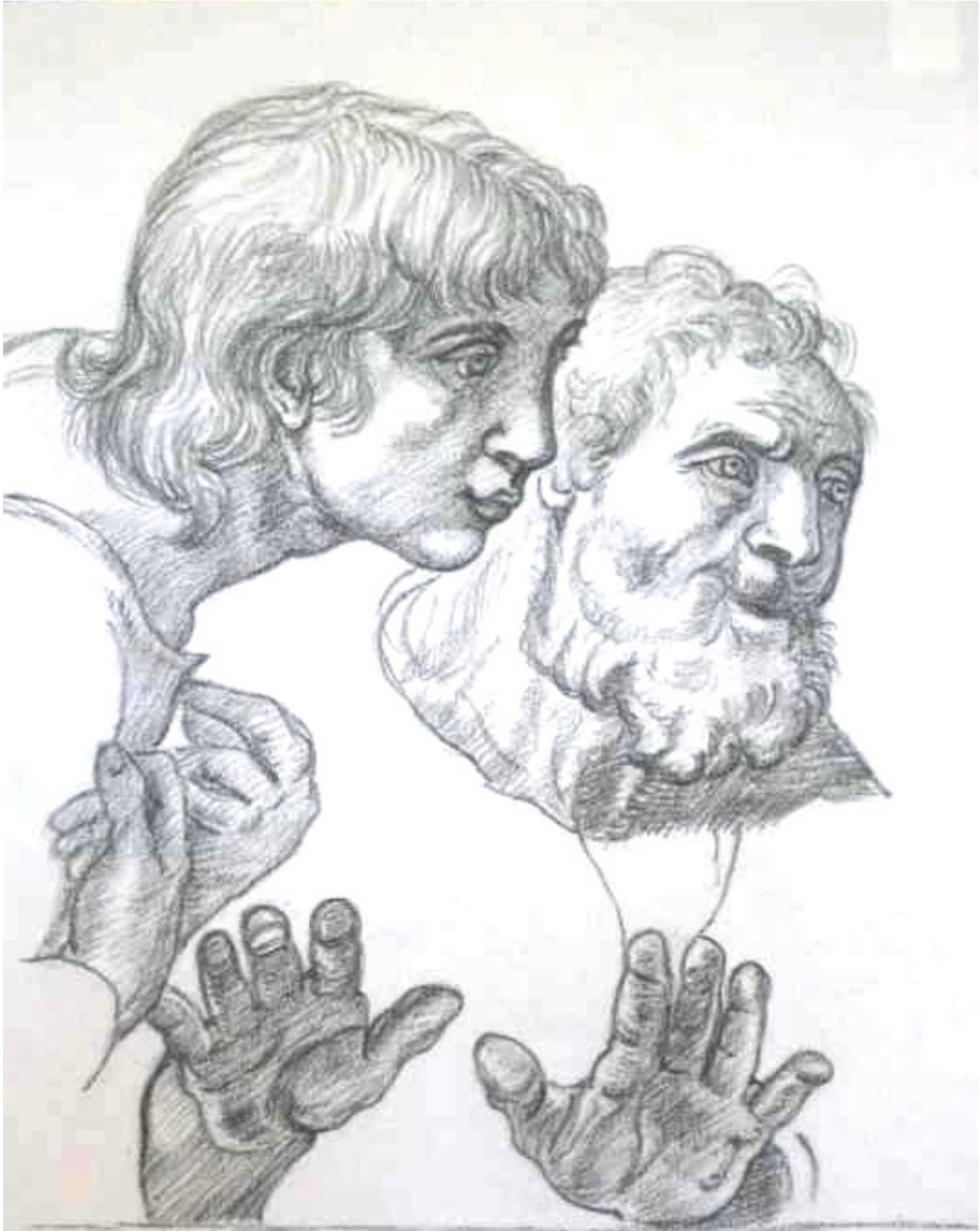
(Siviglia 1599 –Madrid 1660)
Don Fernando de Austria, el Infante Cardenal
 (Particolare)

**Diego Rodriguez da Silva y Velasquez**

(Siviglia 1599 –Madrid 1660)
San Jerónimo (particolare)
 Prado, Madrid

**Diego Rodriguez da Silva y Velasquez**

(Siviglia 1599 –Madrid 1660)
Cabeza de mujer
 Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Schizzi e disegni di Raffaello

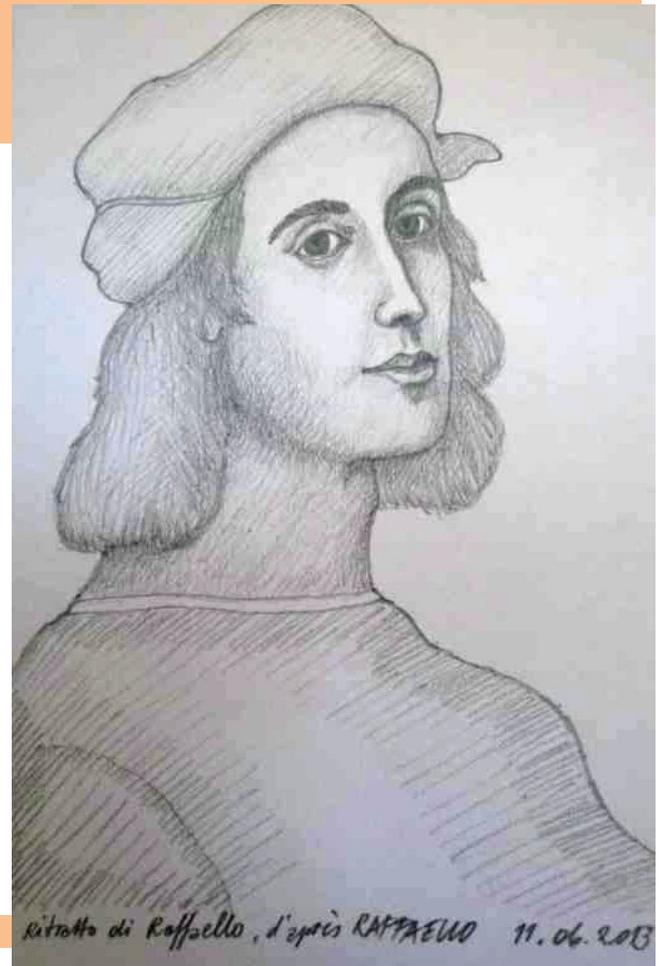
d'après un esquisse de RAFFAELLO N. 06. 2013



Le tre grazie



Ritratti femminili



Autoritratto

Jan Van Eyck (1395-1441)
Ritratto del Cardinal Albergati (particolare)
 Kunsthistorisches Museum, Vienne

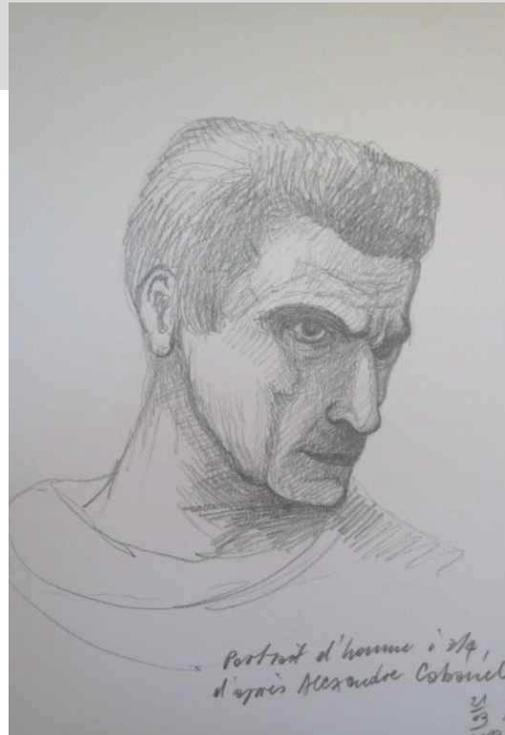




Jan Van Eyck (1395-1441)
Madonna del canonico Van der Paele
 (particolare)
 Museum Groninge, Bruges.

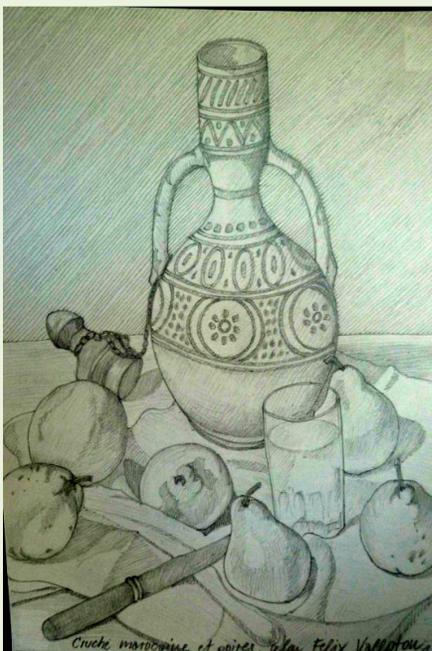
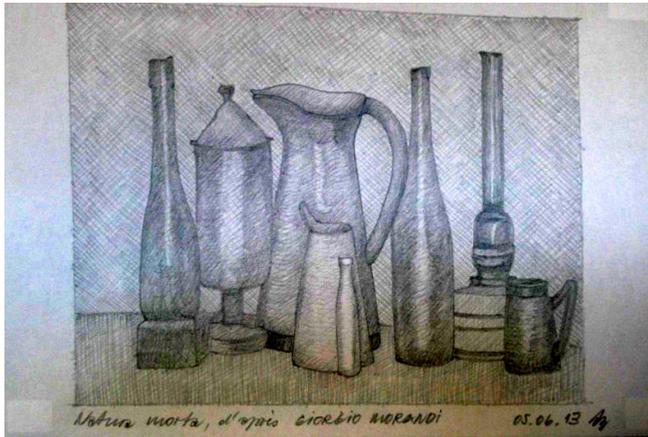
Jean-Auguste-Dominique Ingrès (1780-1867)
Paganini

Louvre, Parigi



Alexandre-Gabriel Ducamps (1803-1860)
Portrait d'homme

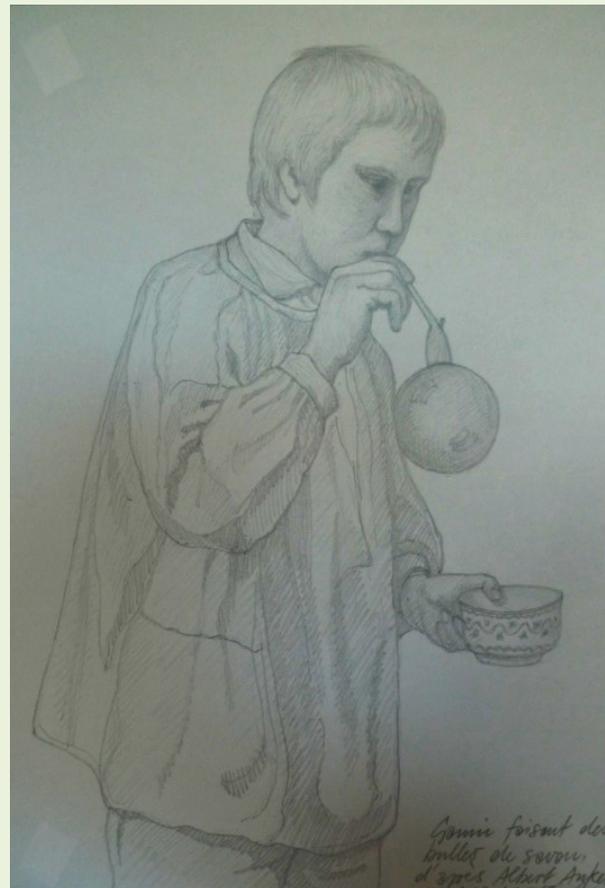
Nature morte
di
Giorgio Morandi (1890-Bologna-1964)



Nature morte
Félix Vallotton
(Losanna 1865. Parigi 1925)

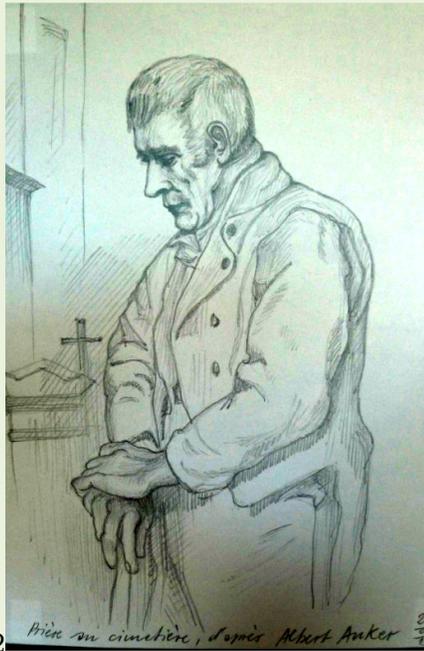


Nature morte
Félix Vallotton



Albert Samuel Anker (1831-1910),
chiamato *il pittore nazionale svizzero*

1 Gamin faisant des bulles de savon



2



3

2 Prière au cimetière

3 Nature morte

Albert Samuel Anker (1831-1910),
chiamato *il pittore nazionale svizzero*

Henry Moore
(Castleford 1898-Hertfordshire 1986)

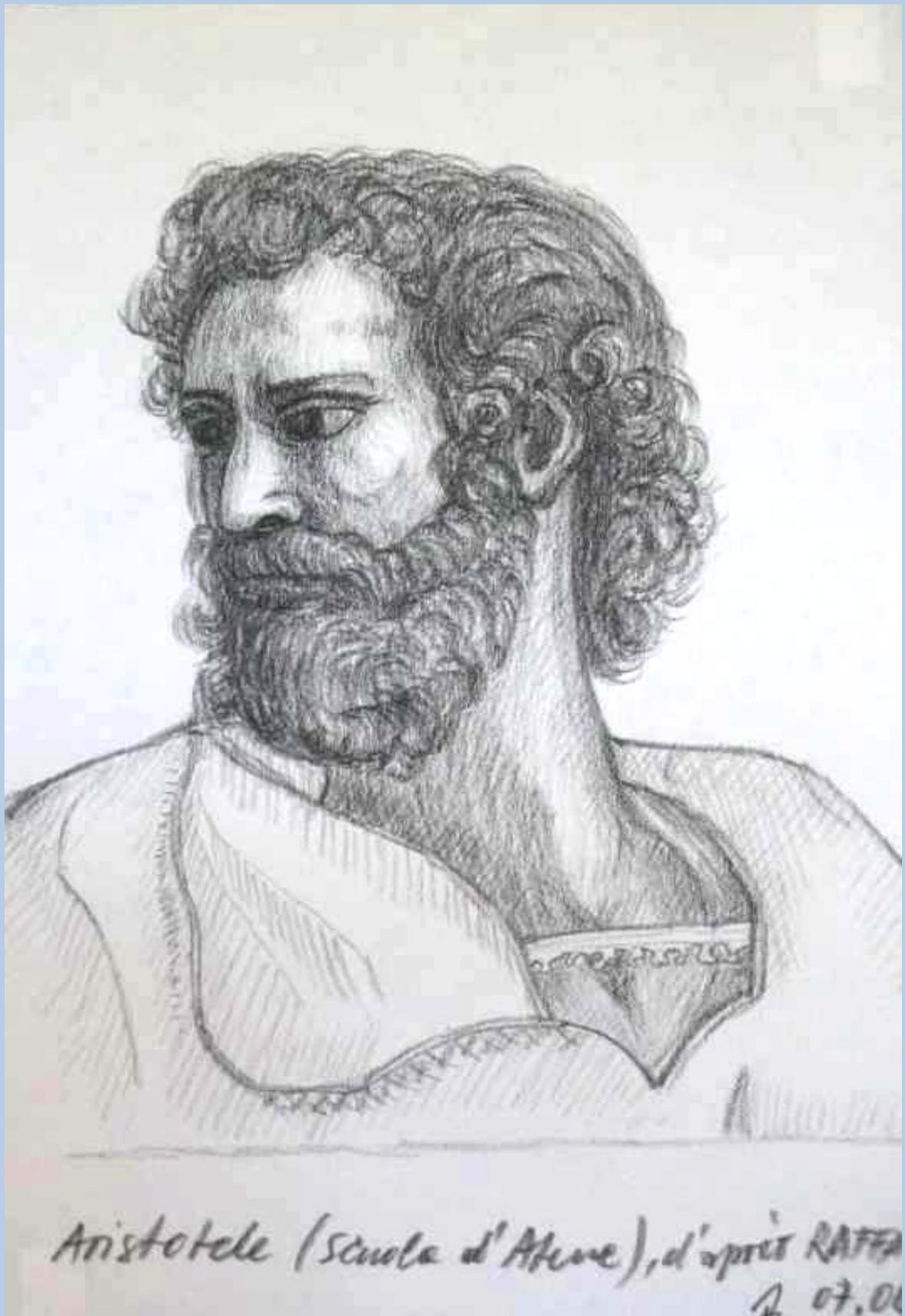


Mani del grande scultore inglese.



Pecore di Henry Moor





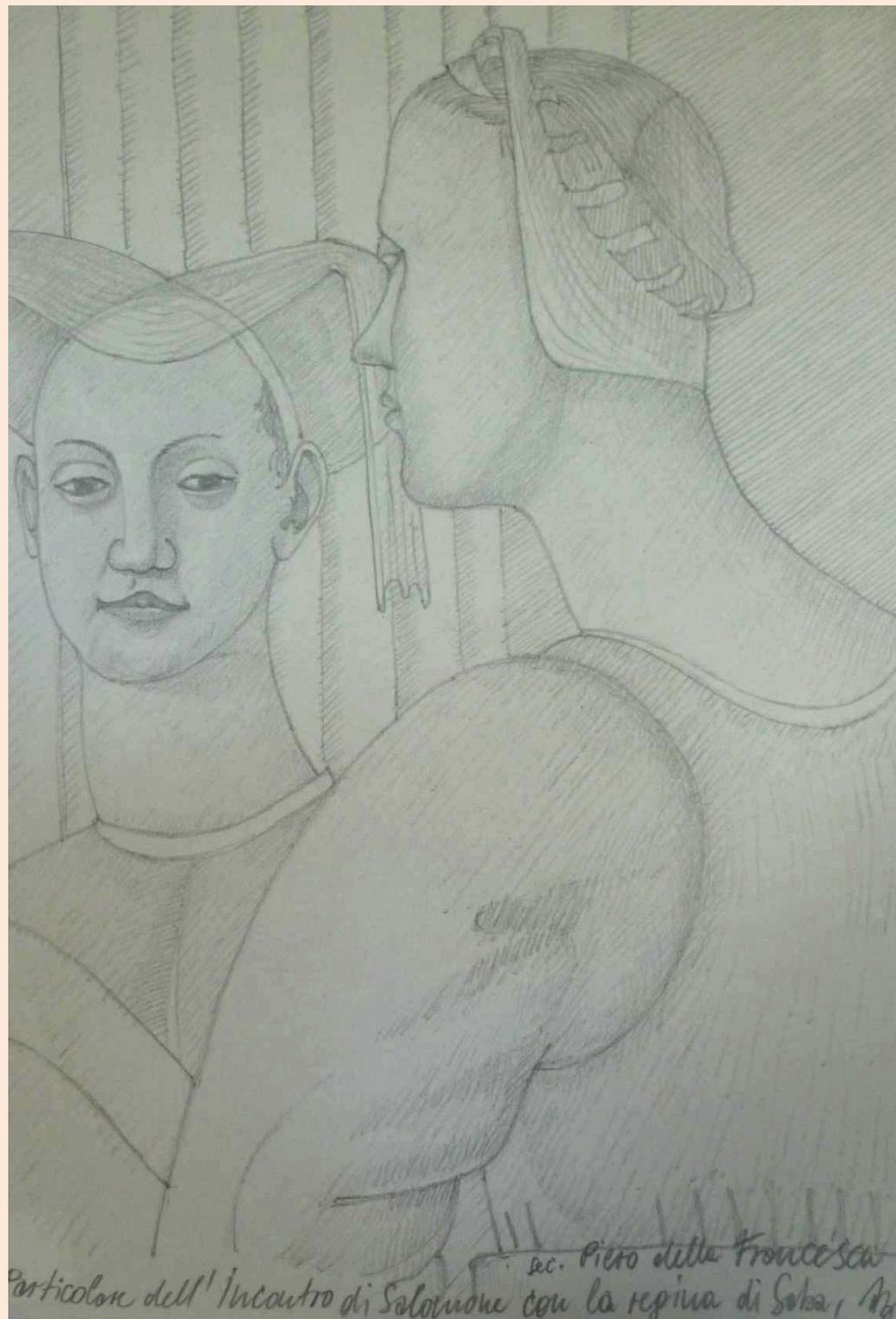
Aristotele (particolare)
La Scuola d'Atene
Museo del Vaticano,
Opera di Raffaello Sanzio



Federico II da Montefeltro, Duca di Urbino (part.)

Piero della Francesca

Dipinto nel 1465, originale Uffizi, Firenze



L'incontro di Salomone con la Regina di Saba (part.)

Piero della Francesca

dall'affresco nella Basilica di San Francesco, Arezzo (dipinto nel 1452-1458)



L'uomo dal turbante rosso

Jan van Eyck

Dipinto nel 1433, originale alla National Gallery di Londra



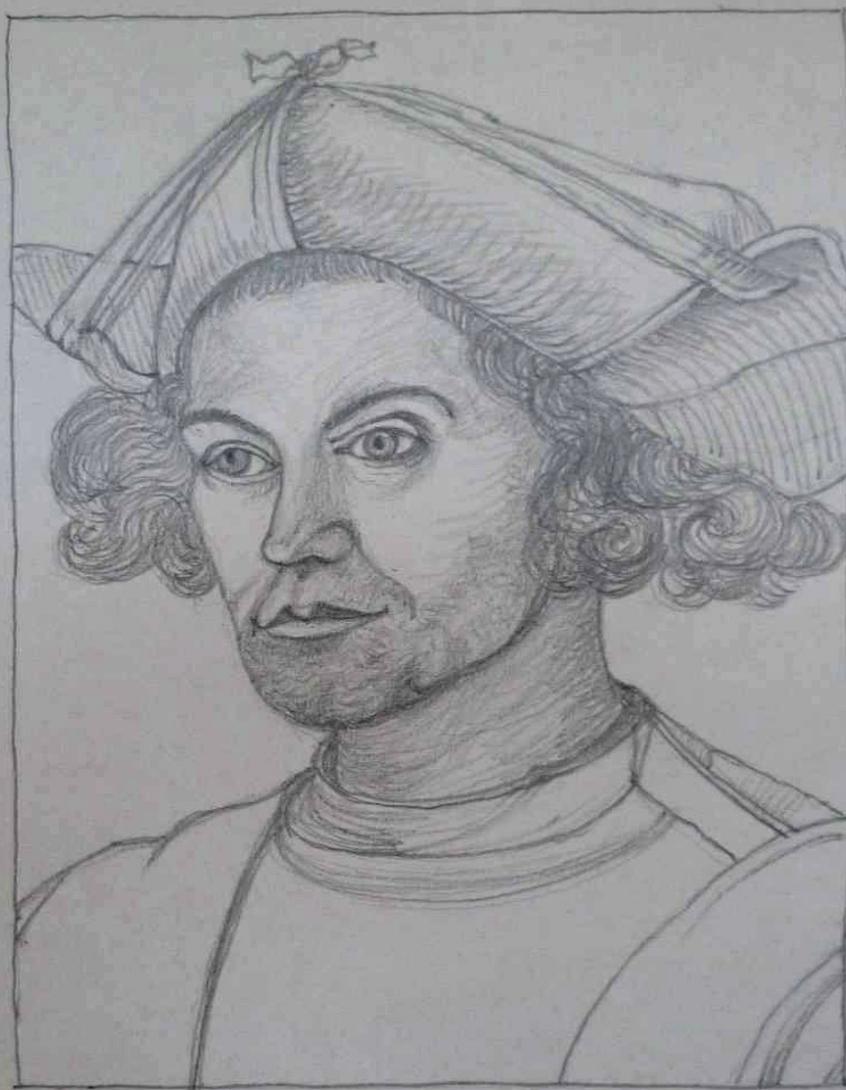
Dorothea Meyer

Hans Holbein, il Giovan



la moglie d'après Dürer $\frac{31}{10}$
2012 Ad

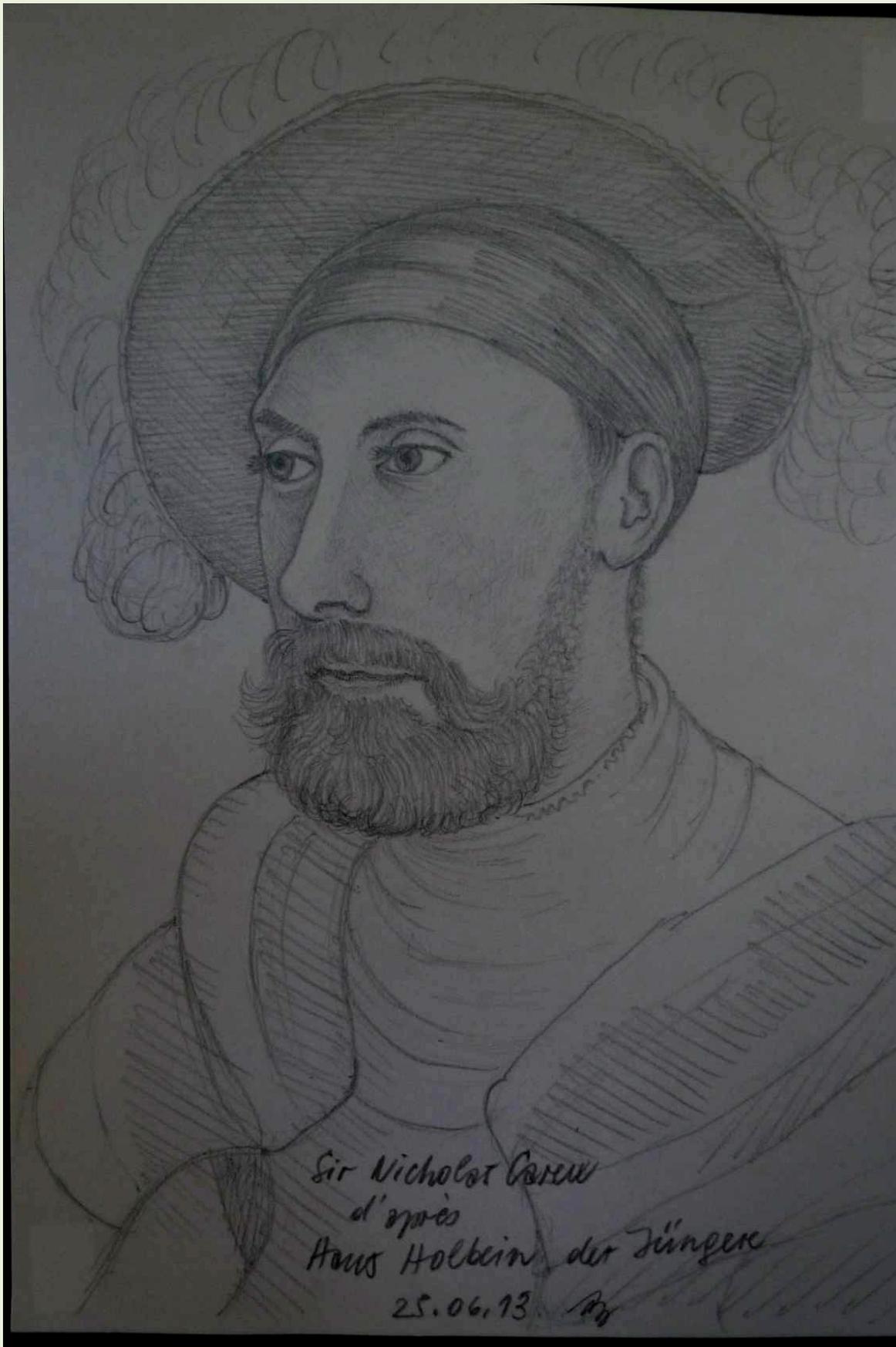
La moglie, Albrecht Dürer



Giovane uomo, d'opere di Dürer

$\frac{31}{10}$
2011 AD

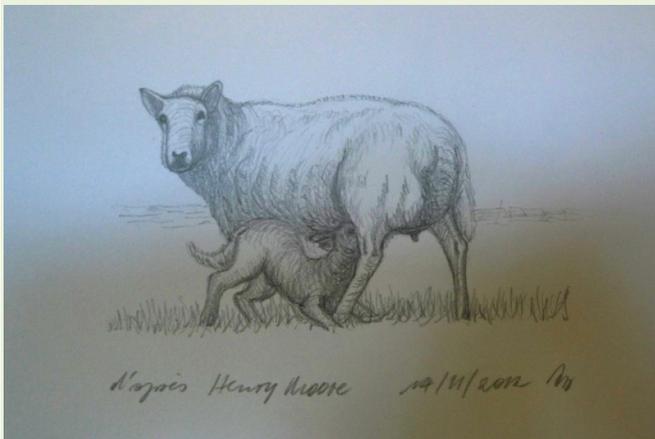
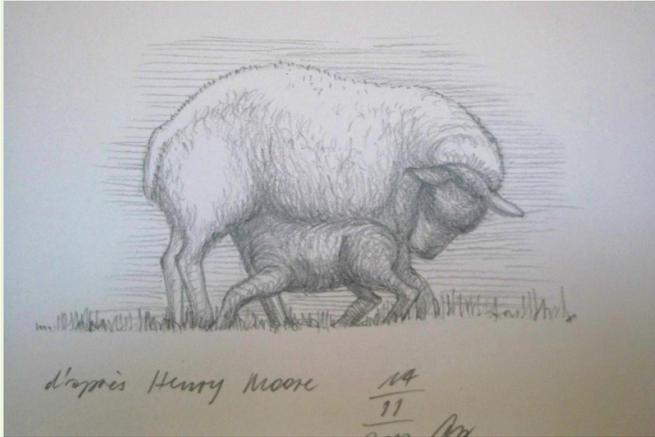
Albrecht Dürer
Giovane uomo



Hans Holbein, il Giovane
Sir Nicholor Carew

Pecore,

Henry Moore



MUSEO ARTE SACRA - Piazza Mastri



Archivio / Biblioteca/Ricerca



Sala San Rocco (mostre temporanee)



2012 (Della Casa)



2013 (B. Peyer)



2014 (A.Beati)



*Sala: :
Francesco.A. Giorgioli
(Quadreria)*



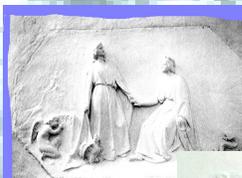
*Sala::
I Giorgioli ebanisti
(legni)*



*Sala::
San Giorgio
(vestimenta e arredi liturgici,)*



*Corridoio
(argenti)*



*vestibolo
(gessi)*



*Francesco A. Giorgioli (Monocromo
(cappa del camino, Achille ed Efesto,
in Sala Francesco A. Giorgioli))*



Scalmegna (sala sotterranea)

MERIDE, *il MUSEO DIFFUSO* (1)



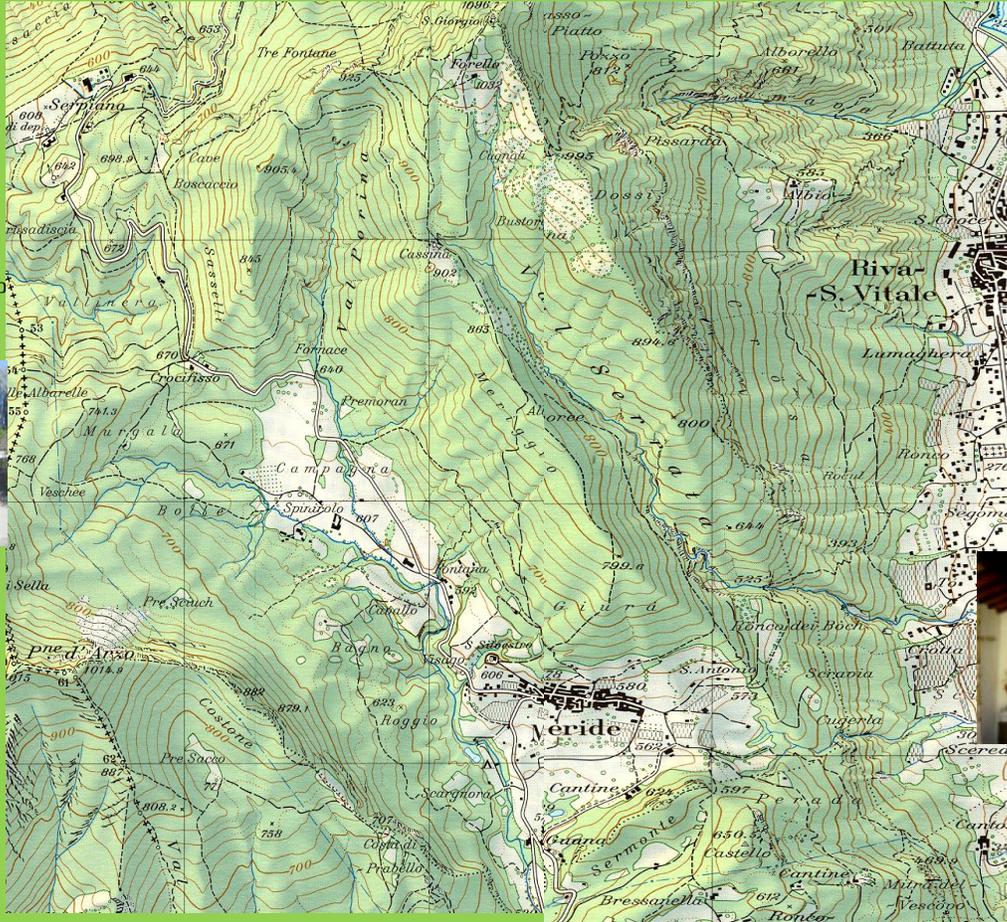
Serpiano, Chiesa di San Cristoforo



Chiesa e Romitorio San Giorgio (1100 m.)



Cassina, Cappella di Sant'Uberto (900 m.)



Filagno, Cappella San Carlo



Fontana Fredda, Cappella dell'Ascensione

Cappella Crocifisso

Cappella degli Oldelli Visitazione



Campagna Madonna di Loreto

Oratorio d'Isacco, *in vulgo* di Visacco

La Guana, Cappella dell'Immacolata

Müra, Cappella Beato Manfredo

SAN ROCCO

SAN SILVESTRO

Següree, Cappella Sant'Antonio Abate

MUSEO ARTE SACRA

2 Piazza Mastri

1 VIA B. PEYER, (Scalmegna)

ERROR: undefined
OFFENDING COMMAND: f'~

STACK: