

FRANCESCO MORI, SANT'AMBROGIO- L'ASSEDIO DI MILANO (DE BELLO ITALICO), 2015

Sant'Ambrogio- L'assedio di Milano (de bello italico) (fig.1) è un'opera realizzata da Francesco Mori nel 2015 e ad oggi esposta alle Officine Garibaldi a Pisa¹. Il dipinto venne eseguito in occasione dell'*ExpoarteItaliana*², la mostra di arte contemporanea allestita in concomitanza dell'*Esposizione Universale* del 2015 (Milano, 1/05-31/10), tenutasi a Varedo, in particolare a Villa Bagatti Valsecchi, con la direzione di Vittorio Sgarbi. La richiesta fatta da Sgarbi a Mori, quella di inviargli una sua opera da esporre in occasione di questo evento, venne soddisfatta dal pittore con la realizzazione dell'opera presa in esame, portata a compimento in pochi giorni.



Fig.1: Francesco Mori
Sant'Ambrogio- L'assedio di Milano (de bello italico), 2015, tempera, olio su carta e intonachino, su tavola, sinopia su carta, plastica, tela, cm 150x200, Pisa, Officine Garibaldi

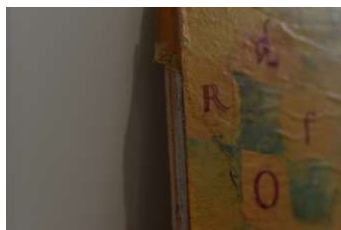


Fig. 2: particolare dello spessore della tavola



Fig.3: particolare della superficie increspata della carta

Realizzato in tecnica mista su tavola, il quadro si compone di due supporti distinti, di uguali dimensioni (ciascuno della misura di cm 150x100) e non uniti tra loro. Mori in alcuni punti ha applicato il colore su uno strato di intonachino steso sulle superfici lignee non lavorate, in altri invece, ha dipinto sulla carta, che ha successivamente attaccato con colla di origine animale sul supporto ligneo (alcuni dei fogli emergono a lato, lungo lo spessore della tavola [fig.2]). È attraverso l'utilizzo della carta che Mori ha potuto ottenere la formazione di increspature e irregolarità (fig. 3): un effetto ricercato e che concorre, insieme ad altri elementi, al fine di raggiungere l'estetica del non-finito. Al raggiungimento di tale aspetto contribuisce un secondo elemento, essenziale nell'esperienza artistica di Mori, ovvero il segno grafico. Osservando attentamente il piano del quadro, si possono individuare molteplici elementi che costituiscono la componente astratta della sua arte. Essi consistono in segni grafici dalla funzione pressoché unicamente estetica e che, quando non sono strettamente ornamentaliⁱ, risultano quasi del tutto o completamente illeggibili.

¹ Corsi, Francesco, Ferretti, Veronica *ARTinGenio MUSEUM 2021*, Firenze, ARTinGENIO MUSEUMm, 2021, pp.80-81

² Mori, Francesco intervista con l'autore in data 3 settembre 2024

Cat.: Corsi, Francesco, Ferretti, Veronica *ARTinGenio MUSEUM 2021*, Firenze, ARTinGENIO MUSEUMm, 2021, pp.80-81.
tempera, olio su carta e intonachino, su tavola, sinopia su carta, plastica, tela, cm 150x200.

Provenienza: realizzato nel 2015 su commissione di Sgarbi nello studio dell'artista (Siena, Contrada del Nicchio) in circa quattro giorni per essere esposta alla mostra *ExpoarteItaliana* a Varedo, dopodiché entra a far parte della collezione permanente delle Officine Garibaldi. Iscrizioni: firmato sul recto Francesco Mori 2015 (fig.26)



Figura 8: scritte a grafite



Figura 4: testa di Sant'Ambrogio con dettagli a pastello ritoccato a tempera e a olio



Figura 5: colonne di lettere greche



Figura 6: scritta in greco, λόγος



Figura 7: abbozzo guglia del Duomo, sotto la scritta *Ad Usum Fabricae*

Volendo fare alcuni esempi, si può menzionare la capigliatura di Sant'Ambrogio (fig.4); essa è infatti arricchita da linee ondulatorie, realizzate a pastello ritoccato a tempera e a olio, e da scritte ed elementi matematici (un angolo acuto e il π). A fianco, poco leggibili, si intravedono due colonne di lettere greche, minuscole e maiuscole (fig.5). Sotto, sempre in lettere greche, si intravede una parola (fig.6), probabilmente *λόγος* (logos), che l'artista ha cancellato per metà fingendo l'usura dei materiali. All'estrema destra, a fianco dell'aureola del Santo, si trova il disegno abbozzato della guglia del Duomo di Milano (fig.7) con sopra la statua della Madonnina e, sotto l'elemento architettonico, la scritta *Ad Usum Fabricae* ([destinato] ad essere utilizzato nella fabbrica) dicitura in lingua latina che, durante il Medioevo, a Milano, era utile a segnalare i materiali che, destinati a essere impiegati nella costruzione del Duomo, erano esentati dai dazi. Le molteplici frasi che si possono leggere sulle tavole sono in più di un caso affiancate da una sorta di loro *εἶδωλον* (eidolon), come una proiezione sbiadita realizzata a grafite (fig.8). La maggioranza di questi segni grafici consiste in singole parole o frasi, questo perché Francesco Mori si è profondamente interessato, durante i suoi studi, alla calligrafia, sulla quale ha asserito che «è l'arte del bello su un dettaglio minimo come la scrittura»³.

Mori (Siena, 1975), pittore, incisore, calligrafo e miniatore, ha studiato all'Università di Siena, dove si è laureato nel 2001 in Storia dell'arte medievale, dopodiché ha conseguito il dottorato di ricerca nella stessa materia con una tesi sulla scuola giottesca umbra, sotto la guida del professor Luciano Bellosi. Influenza nella sua carriera artistica è anche la frequentazione “a bottega” di alcuni allievi del pittore Pietro Annigoni (Milano, 7 giugno 1910 – Firenze, 28 ottobre 1988)⁴.



Figura 9: simbolo araldico sforzesco

Su un fondo non uniforme, realizzato con l'oro acrilico, che richiama una dimensione paradisiaca e la tradizione Medievale, in chiaro legame con quelli che sono gli studi e il corpus delle opere di Mori, si staglia lo skyline di Milano; riconoscibili, sulla destra, sono il Palazzo Sforzesco (sotto al quale è abbozzato lo stemma

³ Chiappalone, Stefano, *Francesco Mori: dipingere la tradizione dialogando con l'eterno*, in “La Nuova Bussola Quotidiana”, 24 luglio 2024

⁴ non datato (ma 2021) <https://www.scholapalatina.it/docente/francesco-mori/>
[Digitare qui]

sforzesco con l'aquila e il serpente⁵[fig.9]) e il Duomo, sulla tavola di sinistra compaiono invece, come in antitesi rispetto alla parte della 'Milano storica', diversi grattacieli tra i quali è possibile riconoscere, grazie al loro profilo caratteristico, la Torre Unicredit (che si caratterizza per la sua imponente guglia) e la Torre Libeskind (soprannominata 'il Curvo'[fig.21]). Milano, città che nell'anno della realizzazione della tavola ha ospitato l'*Expo*, occasione durante la quale la costruzione di grattacieli è stata cospicua, diventa per l'artista il pretesto per denunciare la frenetica e presunta necessità dell'uomo contemporaneo di innalzare sempre nuove, tecnologicamente avanzate e non per forza esteticamente appaganti strutture edilizie. Una tendenza, quella di erigere edifici in maniera convulsa, senza seguire un piano urbanistico chiaro e unitario, né preoccupandosi della distruzione di monumenti antichi o della conservazione del paesaggio, il cui principio e allo stesso tempo la sua acme si possono individuare nel secondo dopoguerra. Non solo l'incessante costruzione edilizia, ma anche un episodio come la allora piuttosto recente distruzione del Municipio di Sant'Agostino in provincia di Ferrara, edificio storico danneggiato dal terremoto avvenuto in Emilia il 20 maggio 2012⁶, è motivo di indignazione per l'artista ed elemento che concorre alla genesi di questo soggetto. Da questi pochi elementi analizzati fino a ora si può già comprendere come l'artista sia stato in grado di portare a compimento un'opera che è una sorta di commistione tra elementi tratti dalla tradizione medievale ed elementi assolutamente odierni, che danno come esito un oggetto artistico legato alla tradizione, ma compiutamente contemporaneo.



Figura 10: Francesco Mori, SANTI CONTEMPORANEI, San Gregorio Magno, tecnica mista “affresco” su iuta, cm 95x85, 2011, Pisa, Officine Garibaldi



Figura 11: Francesco Mori, San Giovanni Paolo II, olio su tavola, cm 70x50, 2017, Pisa, Officine Garibaldi

Profondamente legato all'arte medievale e alla religione cristiana, Francesco Mori è l'autore di prodotti artistici in tecniche diverse, accomunati però dal soggetto sempre figurativo e legato alla dimensione religiosa. Lo confermano, tra le altre, le opere realizzate dallo stesso esposte anch'esse alle Officine Garibaldi: *Santi contemporanei*, *San Gregorio Magno* (2011, tecnica mista “affresco” su iuta) (fig.10) e i bozzetti per le vetrate del Battistero di Pisa (nel 2017 ha vinto il concorso internazionale per la realizzazione di quattro nuove vetrate per il battistero del Duomo di Pisa, indetto dall'Opera Primaziale pisana) (fig.11). Lo stesso Mori in occasione della ricostruzione della cattedrale di Noto, per la quale egli si era occupato del rifacimento delle vetrate, si è espresso sulla questione della Divinità da rappresentare in maniera figurativa: «L'arte che ha trionfato nel secolo scorso nasce da una prospettiva in cui, per raggiungere lo 'spirituale', si deve togliere la forma apparente in favore della rappresentazione di pure sigle astratte. [...] la realtà, e, in particolare il corpo umano, sono

⁵ Bascapè, Giacomo, *Del Piazzo, Marcello Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Firenze, Casa Editrice Felice Le Monnier di Firenze con i tipi degli Stabilimenti Tipografici «E. Ariani» e «L'arte della Stampa», Ristampa dell'edizione 1983, luglio 1999, p.88

⁶ Dell'Oca, Annalisa Sgarbi contestato dai terremotati. Lui: “Siete amici di Ingroia”, in “il Fatto Quotidiano”, 19 luglio 2019 [Digitare qui]

coesenziali al Divino»⁷. Risulta chiaro da quanto sopra riportato che, secondo l'artista, non si può prescindere dalla forma figurativa nella rappresentazione di Dio in quanto consustanziale al Figlio.



Figura 12: mano di Sant'Ambrogio



Figura 13: *limes* del primo foglio, sinopia su carta

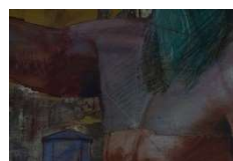


Figura 14: *limes* del primo foglio, sinopia su carta



Figura 15: testa di Sant'Ambrogio inscritta nel quadrato a sanguigna

In primo piano, di fronte al paesaggio milanese, si erge la figura di Sant'Ambrogio, patrono della città sforzesca, la cui identità è confermata dal nome apposto accanto alla mano destra del santo (fig.12), innalzata verso l'alto in segno benedicente. Egli, rappresentato di profilo, mentre tiene con la mano sinistra un foglio arrotolato, ha un'aureola dorata che si distingue dal fondo perché quasi totalmente inserita all'interno del quadrato realizzato a sanguigna. La testa di Sant'Ambrogio, primo elemento costitutivo dell'opera a essere stato realizzato, è stata ottenuta attraverso la tecnica della sinopia su carta. Guardando il dipinto, può essere rintracciato il *limes* di questo primo foglio (fig.13; fig.14) che dal contorno dell'aureola del santo conduce fino alla metà del petto del patrono di Milano. All'interno del perimetro del quadrato che sottolinea la presenza dell'aureola (fig.15), sono riportate alcune scritte utili a una più approfondita analisi dell'opera. In alto, viene riportata una data in numeri romani, CCCXIII, al centro della quale compare il simbolo formato dalle lettere greche *X* (chi) e *P* (ro), monogramma di Cristo. Al 313 d.C. risale l'editto di Milano, emesso da Licinio e Costantino, grazie al quale viene concessa a tutti i cittadini, quindi anche ai cristiani, la libertà di venerare le proprie divinità. Proseguendo verso sinistra compare la scritta *SC IHSADFONT*, in cui *SC*⁸ è abbreviazione di santo, dal latino *sanctus*; *IHS* è l'abbreviazione del nome di Gesù scritto in lettere greche, ottenuta scrivendo solo le prime tre lettere in greco, *IHS* (dal nome completo *IHSOYΣ*), con la sostituzione della lettera greca *Σ* (sigma) con la *S* dell'alfabeto latino⁹. Sempre all'interno del quadrato in cui è iscritta la testa di Sant'Ambrogio, alla sinistra dell'aureola, due frammenti tratti da due diversi scritti. Il primo dei due recita *OCTACORUM SANCTOS TEMPLUM SURREXIT IN USUS (AMBROS)*¹⁰ che, tratto da uno scritto di Sant'Ambrogio e traducibile con «L'edificio a otto nicchie è stato eretto per gli usi sacri», si riferisce alla costruzione del Battistero di San Giovanni alle Fonti di Milano la cui edificazione fu voluta proprio da Sant'Ambrogio. Non solo un riferimento letterario al Battistero, ma anche il non immediatamente leggibile inserimento della figura geometrica dell'ottagono. Sul piano planimetrico l'ottagono rappresenta infatti la forma geometrica tipicamente scelta come pianta dei battisteri. Esso è individuabile nell'intersezione tra il cerchio dell'aureola e il quadrato a sanguigna eliminando la parte della circonferenza che fuoriesce dal quadrato e gli angoli del quadrilatero, colorati di modo che questa struttura risulti più evidente. Il secondo frammento, immediatamente sottostante al primo, è stato tratto dalla versione latina del testo biblico, in particolare dalla prima lettera di San Paolo ai Corinzi I, 13:12 *per speculum et in aenigmate*¹¹, ovvero «vediamo come in uno specchio, in modo oscuro», e fa riferimento all'impossibilità, durante la vita terrena, di vedere Dio in modo chiaro e veritiero, ma solo come attraverso uno specchio, quindi in maniera offuscata; è infatti solo durante la vita

⁷ Sgarbi, Vittorio *L'ombra del Divino nell'Arte Contemporanea*, Siena, Cantagalli Editore, 20 dicembre 2011, p. 218-219

⁸ Cappelli, Adriano, *Dizionario di abbreviature latine e italiane*, Milano, Librai della Real Casa, 1929, p. XXI

⁹ [Ihs - Enciclopedia - Treccani](#)

¹⁰ CIL, V, 2, p. 617, 2 <https://arachne.dainst.org/entity/2247000/image/2255519>

¹¹ [https://www.treccani.it/enciclopedia/visio-beatifica_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/visio-beatifica_(Enciclopedia-Dantesca)/)

eterna che l'uomo fa esperienza della Divinità non più indirettamente, ma compiutamente. Quest'ultimo frammento, tratto dal testo biblico, è stato riportato nella sua variante volgarizzata, sempre in rapporto agli studi dell'artista. Durante il Medioevo il latino ha subito delle modificazioni che hanno portato alla formulazione di *per speculum ac in enigmate*. In questo caso i fenomeni cui assistiamo sono la monotongazione del dittongo (il dittongo *ae* diventa *e*) e l'assimilazione progressiva¹². Le scritte fino a ora analizzate, così come quelle a sanguigna, sono state realizzate a 'onciale'¹³, un tipo di scrittura utilizzato specialmente nei codici di autori cristiani e per i testi biblici. L'uso di questo tipo di scrittura si lega alla partecipazione dell'artista a corsi specialistici e alla frequentazione personale di maestri calligrafi italiani ed europei, quali Anna Ronchi, Klaus Peter Schäffel e Ivano Ziggiotti, che gli hanno permesso di approfondire le questioni stilistiche e tecniche che ruotano attorno alla produzione del manoscritto miniato¹⁴. Ha rivelato: «Sono stato chiamato a far rivivere due arti medievali per eccellenza che sono vetrata e miniatura, che nascono e muoiono sostanzialmente col Medioevo: l'epoca in cui la scrittura e il libro raggiunsero l'apice della bellezza e della cura, perché parlavano di quanto di più importante un uomo potesse pronunciare, cioè la preghiera, la lode di Dio»¹⁵



Figura 16: frammento del *Victimae Paschali laudens* e mano di Sant' Ambrogio

Alla luce della sua esperienza didattica e artistica, risulta più chiara, nell'opera analizzata, la lettura dei molteplici richiami ai suoi studi e alla religione. Proseguendo la lettura della tavola destra, scorrendo in alto a sinistra, scritto sia in latino che in greco, un estratto del Vangelo secondo Giovanni (1:1) «in principio c'era la parola» (*in principio erat verbum; Ev αρχή ην ο Λόγος*) (fig.15). Lo stesso frammento del Vangelo, scritto sia in greco che in latino, si ritrova anche nella tavola di sinistra, sempre in posizione apicale, ma adesso come circondato da lettere dell'alfabeto sia greco che latino. Immediatamente sottostante, la frase *mors et vita duello confluxere mirando* (La vita e la morte si sono affrontate in un prodigioso duello) (fig.16) è tratta dal *Victimae Paschali laudens*, una sequenza che tradizionalmente viene cantata nella solennità di Pasqua.

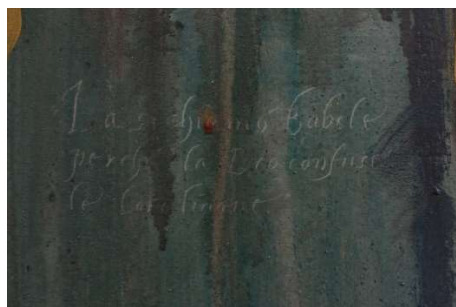


Figura 17: frammento a cancelleresca dalla Genesi



Figura 18: frammento dal Salmo 137

¹² Serianni, Lucia *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni Editore, nuova edizione: novembre 1998

¹³ Mori, Francesco intervista con l'autore in data 3 settembre 2024

¹⁴ non datato (ma 2021) <https://www.scholapalatina.it/docente/francesco-mori/>

¹⁵ Chiappalone, Stefano, *Francesco Mori: dipingere la tradizione dialogando con l'eterno*, in "La Nuova Bussola Quotidiana", 24 luglio 2024

Fondamentale nella comprensione del dipinto è proprio la componente del duello, un duello cui si fa riferimento a partire dal titolo dell'opera, *Sant'Ambrogio- l'assedio di Milano (de bello italico)*, dove, annotata tra parentesi, l'allusione alla guerra è esplicita. Il *de bello italico*, ma anche l'assedio di Milano sono riferimenti che richiamano i testi della letteratura latina; quindi, il rapporto che l'artista ha voluto suggerire con la scelta di suddetto titolo è quello che sussiste tra l'evento dipinto e un resoconto storico e militare antico¹⁶. Volendo approfondire questa chiave di lettura, si possono individuare due schieramenti opposti, in antitesi anche a livello visivo, individuabili, il primo, nella tavola a destra, quindi la Milano degli edifici storici capeggiata dalla colossale figura del Santo, il secondo, nella tavola di sinistra, concretizzato negli invadenti, svettanti e cromaticamente opposti grattacieli. Questo dualismo, evidente nell'uso dei colori, si manifesta, da una parte, nella scelta, per i fabbricati contemporanei, di un verde particolarmente freddo, reso tale dai toni del blu, dall'altra, nell'uso, come sottolineato in precedenza, dell'oro acrilico, che rimanda a una dimensione paradisiaca. Ecco, quindi, che sul fondo oro si ergono, in cerca di una rivalsa sul cielo, gli altissimi grattacieli. Sopra di essi la mano di Sant'Ambrogio che, in segno benedicente, si fa avanti verso le forze nemiche ed è proprio per questo in procinto di svanire (fig.16). Difatti, è proprio a questo concetto, quello della volontà, ma ancora di più della tracotanza dell'uomo che desidera raggiungere, eguagliare o addirittura confrontare l'Altissimo, cui rimandano i passi della Bibbia che si rilevano, in bianco su verde, scritti a 'cancelleresca'¹⁷, su due dei palazzi. Il primo «la si chiamò Babele perché là Dio confuse le loro lingue» (fig.17) è tratto dalla Genesi, capitolo 11,7 e narra la vicenda dell'uomo dell'Antico Testamento il quale, reo di aver costruito la Torre di Babele per elevarsi a Dio, viene punito per la sua superbia. Risulta evidente a questo punto il parallelismo tra la *ὑβρις* dell'uomo biblico e quella dell'uomo odierno colpevole di aver ingaggiato una lotta con Sant'Ambrogio e gli edifici storici di Milano. Il secondo frammento, «sui fiumi di Babilonia, là sedevamo piangendo» (fig.18), è ripreso dal primo verso del Salmo 137, il canto dell'esule. Esso tratta sia della condizione dell'esule che piange la terra lasciata alle spalle, sia del popolo errante che si affida alla Giustizia Divina affinché Babilonia riceva la sua punizione per i delitti perpetrati. Si ritrovano di nuovo il parallelismo con l'uomo contemporaneo, il cui termine di paragone è il popolo babilonese da punire, e l'accusa da parte di Mori. È questo il motivo della lotta con il Santo: la presunzione e l'incuranza dell'uomo nella costruzione degli avanguardistici edifici.



Figura 19: copia di Mondrian



Figura 20: copia di Kandinskij



Figura 21: copia di Kandinskij



Figura 22: copia di Burri in plastica bruciata, dripping da Pollock



Figura 23: copia di Burri in tela

¹⁶ Mori, Francesco intervista con l'autore in data 3 settembre 2024

¹⁷ *Ibidem*

Mori stesso ha istituito quest'ultimo legame, quello tra il grattacielo e l'avanguardia, per mettere in rilievo come l'uno sia conseguenza dell'altro. Secondo l'artista, il cui pensiero è comprovato nella parte bassa della tavola sinistra, le avanguardie sono le tendenze artistiche che concretizzandosi hanno originato le strutture architettoniche che in quest'opera vengono duramente contestate¹⁸. Soffermandosi su questa zona dell'opera, si evince che la critica dell'artista non possa che partire dalle avanguardie, proseguendo con le correnti artistiche successive ad esse, di cui le principali, quelle che più hanno caratterizzato il secolo scorso, sono state qui imitate al fine di renderne ancor più didascalica la stigmatizzazione. Che secondo l'artista sia da esse che è scaturito ciò che Mori condanna, lo si comprende specialmente osservando la replica di una composizione di Mondrian (fig.19), copia in cui Mori ha adottato il linguaggio proprio del periodo tra gli anni Venti e Quaranta del '900 di Mondrian stesso. Tale linguaggio prevede la riduzione dei colori del mondo ai tre primari e quelli intermedi, bianco e grigio, la dialettica tra forme, senza che una prevalga sulle altre, e le linee nere che, non arrivando al confine del quadro, alludono a una sorta di apertura dello spazio. Mondrian sosteneva che l'artista neoplastico avrebbe dovuto estendere il rigore estetico dei suoi quadri all'ambiente del suo studio, cosicché questo potesse diffondersi ulteriormente alla casa, poi alla strada, alla città e infine al mondo. Si può dedurre, guardando al rapporto di stretta corrispondenza che viene istituito nell'opera tra le linee nere della copia di Mondrian, che propendono verso l'alto, e la forma sveltante del grattacielo, che, secondo Mori, l'utopia di Mondrian sia stata raggiunta. Questo *continuum* istituisce quindi un paragone tra le forme minimaliste e ortogonali dell'uno prima e dell'altro poi¹⁹. Proseguendo verso destra, sempre sulla superficie dei grattacieli, si fanno spazio le repliche di Kandinskij (fig.20, 21), Pollock (fig.22) e Burri. Di quest'ultimo i rimandi sono due, realizzati in materiale diverso: uno in plastica bruciata (fig.22) e uno in tela (fig.23). Ciò che interessa a Mori di Burri è proprio la materia, uno degli elementi centrali dell'arte contemporanea. L'artista toscano, infatti, ha ammesso che la materia sia affascinante, ma che, quando diventa preda del caso o della gestualità o, viceversa, elemento trascurato e quindi vittima della mancanza di intervento da parte dell'artista, l'arte degeneri, cessando di essere terreno d'azione degli artisti e divenendo patrimonio dei critici²⁰. In un'intervista ha affermato, a proposito delle correnti artistiche contemporanee, che esse siano «forme di espressione talmente soggettive da rimanere incomunicabili, tant'è che richiedono raffinate e arzigogolate spiegazioni tali che il discorso sull'arte prevale sull'arte stessa»²¹.



Figura 24: «in principio era il Caos», citazioni alla Pop Art



Figura 25: replica dei disegni di Leonardo da Vinci

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

²¹ Chiappalone, Stefano, *Francesco Mori: dipingere la tradizione dialogando con l'eterno*, in "La Nuova Bussola Quotidiana", 24 luglio 2024

[Digitare qui]

In risalto, rispetto alla sagoma della Milano moderna, emerge la frase «in principio era il Caos» (fig.24) in chiaro contrasto con la citazione biblica «in principio era la parola». Il dualismo risulta rafforzato dall'uso dell'anafora, in un interessante impiego della ripetizione cui è stato fatto ricorso per evidenziare due concetti antitetici e ossimorici. Si potrebbe ipotizzare che la scelta di utilizzare lingue diverse, antiche e moderna, sia da connettere con la volontà di mettere su piani culturalmente diversi i due emisferi della tavola. La prima delle due frasi, scritta in latino e greco, rispettando le regole della scrittura miniata, aulica e diametralmente opposta rispetto alla seconda, si legge nella parte apicale del supporto, dove trovano spazio anche gli elementi considerati 'alti' dall'artista; invece, quelli che vengono qualificati come bassi sono stati fisicamente relegati nella parte inferiore della rappresentazione («Le avanguardie sono l'inizio della fine»²², così si è espresso Mori, e ancora: «Moltissime avanguardie sono nate e alimentano l'esaltazione del nulla e del non-senso, la distruzione del passato o la volontà di andare contro la tradizione... ma abbiamo già distrutto tutto in un secolo e le forme si ripetono.»²³). Ecco che gli artisti della contemporaneità sono stati messi in opposizione a uno degli artisti più grandi dell'Arte Moderna, Leonardo da Vinci, del quale sono stati copiati alcuni dei suoi disegni: lo studio sull'ottica, quello sul volo degli uccelli, quindi per la macchina volante²⁴ (fig.25). Ulteriore differenza che intercorre tra le due frasi prese in esame è la calligrafia: da una parte, come già detto, trionfa la scrittura a onciale, dall'altra invece la scrittura viene arricchita con simboli appartenenti alla cultura massificata, capitalista e popolare. Compaiono la A cerchiata, simbolo dell'anarchia, il font della Coca-Cola e il logo di Superman (fig. 24). È in questo richiamo alla società di massa e ai suoi consumi che consiste il riferimento alla Pop Art. Infine, è da sottolineare che «in principio era il Caos» è scritta per metà sottosopra e, poiché essa deve essere letta al contrario, se ne deduce che anche i riferimenti alle correnti artistiche contemporanee debbano essere letti allo stesso modo.

La poetica dell'opera consiste nelle continue contrapposizioni, nel *bellum* tra gli schieramenti opposti, nell'assedio, nel duello tra il mondo come *Λόγος* (Lògos) e il mondo come Caos. Sul concetto di Caos per come lo intende l'artista è importante fare qualche approfondimento. Mori ha formulato la propria idea di Caos a partire da quella evinta dal *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe²⁵, dove la nozione assume un significato specifico. Nell'atto *Studio*²⁶, Faust, in cerca «della rivelazione, che mai come nel Nuovo Testamento rifugge di bellezza e dignità», apre il testo biblico trasportato dalla volontà di tradurne il testo nel modo più corretto possibile, quindi scegliendo i termini tedeschi più consoni e vicini al significato reale del testo. Pertanto, iniziando dal frammento tratto dal Vangelo secondo Giovanni «In principio era la Parola», Faust rifiuta la trasposizione tradizionale e, dopo aver vagliato diverse possibilità di resa, arriva alla conclusione: «improvvisamente mi si fa luce dentro: 'Di colpo vedo chiaro e scrivo con fiducia: In principio era l'atto!'». Il termine azione implica dinamismo, un divenire continuo, un mutare e mutarsi che imperversa anche nella Milano moderna, dove dilaga una frenetica e persistente esigenza di cambiamento, inteso in senso hegeliano²⁷. Secondo il filosofo, la dialettica, che comanda il divenire della realtà, è contemporaneamente in continuo divenire e il motore del divenire. La triplicità di cui si compone la dialettica di Hegel, tesi-antitesi-sintesi, non muta in funzione di una tensione verso un fine, ma unicamente in vista di una necessità di cambiamento, rovinosamente fine a sé stesso. In altre parole, secondo l'artista, l'uomo contemporaneo, quello

²² Mori, Francesco intervista con l'autore in data 3 settembre 2024

²³ Chiappalone, Stefano, *Francesco Mori: dipingere la tradizione dialogando con l'eterno*, in "La Nuova Bussola Quotidiana", 24 luglio 2024

²⁴ Nathan, Johannes, Zöllner, Frank *Leonardo da Vinci. Disegni* Berlino/Lipsia, Taschen Bibliotheca Universalis, nuova edizione giugno 2014

²⁵ Mori, Francesco intervista con l'autore in data 3 settembre 2024

²⁶ Sanasi, Patrizio, *Faust. Johann Wolfgang Goethe*, Edizione Acrobat (PDF) pp. 26-27

²⁷ Mori, Francesco intervista con l'autore in data 3 settembre 2024

della Milano dei grattacieli, condivide con Faust quello che in tedesco si chiama *Streben*, ovvero il vivere nel continuo tendere e attendere di una qualche cosa. In una società in cui l'unica esigenza è quella di essere sempre diversi da quello che si era, l'artista si ribella condannando proprio questo aspetto della contemporaneità. Egli, insomma, auspica un ritorno alla tradizione: «L'occhio umano è fatto per scrutare la realtà: spazializza, riconosce i volti, nota le armonie. Di fronte a questo linguaggio universale non ha più senso parlare di passato o presente, ma del naturale, del reale...»²⁸.

La critica di Mori solleva numerose questioni riguardanti il discorso sull'arte. Per riassumere, egli disprezza l'arte non figurativa, che si distacca da quanto l'occhio assume come reale, l'arte gestuale, quella dettata dal caso o che produce oggetti sui quali l'artista non interviene; insomma, quell'arte che ha poco a vedere con gli artisti e molto a che fare con i critici d'arte. Per avere una visione più complessa e approfondita della questione, risulta interessante ciò che Otto Pacht ha scritto in *Metodo e prassi della storia dell'arte*²⁹. Egli si sofferma sul concetto di libertà creativa, quella propria degli artisti, la quale non coincide con la libertà di scelta, e, anzi, è rispetto ad essa limitata, questo perché è vincolata dalle questioni sollevate dal periodo storico cui l'artista appartiene. A questo punto egli parla di stile epocale, ovvero il gusto collettivo di un lasso temporale dato. Tale stile epocale si può comprendere unicamente individuando l'analogia dei compiti posti da quel determinato periodo storico. È nel cercare e trovare soluzioni alle problematiche poste dal proprio tempo e considerate vincolanti, che artisti tra loro contemporanei danno vita a uno stile epocale. Le attitudini richieste dalle varie situazioni storiche concrete sono completamente diverse tra loro. È l'epoca a decidere se una certa capacità è in grado di creare arte o meno. In altre parole, l'artista, in quanto parte integrante della propria epoca e da essa influenzato, anche se in maniera recondita, non può rispondere alle questioni sollevate dal periodo storico cui appartiene con soluzioni già esaurientemente sperimentate dalla tradizione.

Per quanto riguarda invece la questione del ruolo dei critici Otto Pacht si è soffermato sulla problematica che può nascere nell'operazione della descrizione di un'opera d'arte³⁰. Si è verificato nel corso della storia dell'arte che la presunzione dei critici, nello svolgere questo compito, abbia fatto sì che essi attribuissero un certo significato all'opera, anche impropriamente, e quindi piegando ogni dettaglio forzando l'evidenza dei fatti. Lo studioso ha riportato a tal proposito l'esempio del caso dell'opera di Tiziano *Amor Sacro e Amor Profano* che, durante il corso della storia, è stata soggetto di numerose e contrastanti interpretazioni improprie. Se ne deduce che quindi il problema del rapporto artista-opera-critico sia sempre stato terreno di complessità e momenti oscuri, al di là del carattere figurativo o astratto dell'opera. Piuttosto, sembra che sia causa di dubbi e complicazioni il fenomeno della sovrainterpretazione del prodotto artistico.

Infine, mi vorrei soffermare sulla figura dell'artista contemporaneo che, secondo Mori, si concentra, più che sulla produzione di un'opera artistica valida, sull'effetto di sorpresa che tale prodotto artistico deve suscitare. Egli, per raggiungere tale scopo, mira unicamente alla realizzazione di un qualcosa che rompa con la tradizione, qualcosa di nuovo. Di contro, Krauss in *L'originalità dell'Avanguardia*³¹ ha scritto che, a partire dal momento in cui gli artisti hanno incominciato a utilizzare nella costruzione delle loro opere il modulo della griglia, il loro lavoro ha smesso di evolversi per andare invece incontro alla ripetizione. Essendo però l'io

²⁸ Chiappalone, Stefano, *Francesco Mori: dipingere la tradizione dialogando con l'eterno*, in "La Nuova Bussola Quotidiana", 24 luglio 2024

²⁹ Pacht, Otto *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 1 settembre 1994

³⁰ *Ibidem*

³¹ Krauss, Rosalind Epstein *La crisi dell'ideologia dell'originalità* in Di Giacomo, Giuseppe e Zambianchi, Claudio, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza, gennaio 2008, pp. 152-169

dell'artista, quindi la sua singolarità a stare all'origine dell'opera, quest'ultima sarà paradossalmente inevitabilmente originale e, allo stesso tempo, parte di un processo di auto imitazione.

Sul fattore dello sconvolgimento destato dall'arte si è espresso Wind in *Arte e anarchia*³². Egli ha suggerito che, poiché siamo quotidianamente sovraesposti alle immagini, niente è più in grado di destare uno stupore reale, ma solo momentaneo. Scrive così «l'arte è così ben accetta perché ha perso il suo pungiglione»³³. La riproducibilità tecnica ha, da una parte, reso più accessibile l'arte, dall'altra, l'ha resa un fenomeno incapace di sconvolgerci profondamente: siamo ormai in grado di abituarci in poco tempo al motore del turbamento. Siamo vittima dell'apatia: l'arte, trasferita in una zona di sicurezza può continuare ad essere eccellentissima, ma i suoi effetti sulla nostra esistenza diventano nulli.

Non solo la riproducibilità tecnica, ma anche la questione della ricerca ossessionata di stupire lo spettatore è causa della perdita di reale interesse per l'arte secondo Wind. Gli artisti contemporanei, attraverso l'eccesso e la ricerca al progresso, tentano di sconvolgere i sensi del fruitore e questo accade per cercare di opporsi alla teoria dei formalisti, i quali hanno la responsabilità di aver allontanato dall'arte le emozioni. Così, gli artisti cadono nell'errore opposto portando le emozioni all'eccesso e dando vita a prodotti artistici in grado di travolgere unicamente in maniera effimera. È in questa perdita del duplice carattere insito nell'arte, dato dalle componenti di partecipazione e distacco, che si deve cercare la causa della mancata capacità dell'arte contemporanea di assolvere la sua funzione catartica e il suo essere relegata ai margini della società.



Figura 27: firma dell'artista

BIBLIOGRAFIA:

Bascape, Giacomo, Del Piazzo, Marcello Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna, Firenze, Casa Editrice Felice Le Monnier di Firenze con i tipi degli Stabilimenti Tipografici «E. Ariani» e «L'arte della Stampa», Ristampa dell'edizione 1983, luglio 1999, p.88

Cappelli, Adriano, *Dizionario di abbreviature latine e italiane*, Milano, Librai della Real Casa, 1929, p. XXI

Corsi, Francesco, Ferretti, Veronica *ARTinGenio MUSEUM 2021*, Firenze, ARTinGENIO MUSEUM, 2021, pp.80-81 Krauss, Rosalind Epstein La crisi dell'ideologia dell'originalità in Di Giacomo, Giuseppe e Zambianchi, Claudio, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza, gennaio 2008, pp. 152-169

Nathan, Johannes, Zöllner, Frank *Leonardo da Vinci. Disegni* Berlino/Lipsia, Taschen Bibliotheca Universalis, nuova edizione giugno 2014

Pächt, Otto *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 1 settembre 1994

Sanasi, Patrizio, *Faust. Johann Wolfgang Goethe*, Edizione Acrobat (PDF) pp. 26-27

Serianni, Lucia *Lezioni di grammatica storica italiana*, Roma, Bulzoni Editore, nuova edizione: novembre 1998

Sgarbi, Vittorio *L'ombra del Divino nell'Arte Contemporanea*, Siena, Cantagalli Editore, 20 dicembre 2011, p. 218-219

Wind, Edgar, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997

SITOGRAFIA:

Chiappalone, Stefano, *Francesco Mori: dipingere la tradizione dialogando con l'eterno*, in "La Nuova Bussola Quotidiana", 24 luglio 2024

CIL, V, 2, p. 617, 2 <https://arachne.dainst.org/entity/2247000/image/2255519>

Dell'Oca, Annalisa Sgarbi contestato dai terremotati. Lui: "Siete amici di Ingroia", in "il Fatto Quotidiano", 19 luglio 2019

<https://www.scholapalatina.it/docente/francesco-mori/>

[Ihs - Enciclopedia - Treccani](#)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/visio-beatifica_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/visio-beatifica_(Enciclopedia-Dantesca)/)

³² Wind, Edgar, *Arte e anarchia*, Milano, Adelphi, 1997

³³ *Ivi*, p.26