

n u o v a **META** parole & immagini



RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI

38

ANNO XXXI - DUEMILASEDICI - PERIODICO

NEOS
EDIZIONI

Mostra di Aleksandr Rodčenko

Inaugurazione 26 febbraio 2016.

Oltre trecento opere, tra fotografie, fotomontaggi, collage, stampe offset e costruzioni spaziali, documentano la carriera di Aleksandr Rodčenko, uno dei più noti esponenti dell'avanguardia russa.



Museo d'arte della Svizzera italiana

Sede espositiva LAC

Piazza Luini 6, Lugano

n u o v a META parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI
ANNO XXXI - DUEMILASEDICI - PERIODICO

Direttore responsabile
Claudio Cerritelli

Redazione
Bruno Bandini
Marialisa Leone
Silvia Ramasso
Luigi Sansone
Franco Storti

Coordinamento e ufficio stampa
Maria Elisabetta Todaro

Impaginazione e grafica
Studio Del Castello

Editore
NEOS EDIZIONI
Via Genova, 57, Rivoli (TO)
Tel. 011 9576450
Fax 011 9576449
E-mail: info@neosedizioni.it
prestampa@subalpina.it
<http://www.neosedizioni.it>

Redazione
Via G. Bertacchi, 6
20136 Milano
tel./fax 02 89404689
claudio.cerritelli@fastwebnet.it

Autorizzazione del tribunale
di Firenze n. 4114 del 15/6/81

Tutti i diritti di proprietà letteraria e
artistica riservati a
Meta parole & immagini.

Numero finito nel mese
di dicembre 2016

www.rivistaartenuovameta.it



EDITORIALE	3
Claudio Cerritelli RITRATTO D'AUTORE	4
Bruno Bandini BENI CULTURALI	10
Giovanni Federle DESIGN	12
Debora Fella INTERPRETAZIONI	18
Rosanna Ruscio MEMORIA CONTINUA	22
Francesca Arzani DIALOGHI	26
Maria Teresa Antignani RICERCHE	32
Francesca Agostinelli LETTERATURA	40
Paola Fenini POESIA	44
Rosanna Ruscio SCULTURA	48
Franco Tripodi RIFLESSIONI	52
Francesca Arzani INTERVISTE	54
Roberto Rocchi, Ayako Nakamiya PAROLE E IMMAGINI	60
Daria Zacchetti Enisi, Sevil Amini	
Simonetta Ferrante, Emilio Giossi	
Isacco Del Castello	
Claudio Cerritelli OSSERVATORIO	74

NEOS EDIZIONI

Progetta e realizza cataloghi e volumi d'arte

www.neosedizioni.it

Rivoli (Torino) - Tel. 011 9576450

NUOVA META PAROLE E IMMAGINI

è anche online

www.rivistaartenuovameta.it

Su desktop, smartphone e tablet

The screenshot shows the website for 'NUOVA META parole & immagini'. At the top, the title 'NUOVA META parole & immagini' is displayed in a large, bold, sans-serif font. Below it, in smaller text, is 'RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO GERRITELLI'. A navigation bar contains links: 'La rivista', 'Ultimo Numero', 'Prossimo Numero', 'Archivio', and 'Amici di Nuova Meta'. The main content area starts with the heading 'Che cos'è Nuova Meta?' followed by a paragraph: 'Il sito NUOVA META - parole e immagini è un "luogo" nel quale è presente l'Archivio della nuova serie della Rivista, è uno spazio nel quale il nuovo numero della Rivista prende progressivamente corpo.' Below this text is a video player showing a woman speaking. To the right of the video player, the text 'Prossimo Numero' and 'Numero 39' is visible. At the bottom, there are two magazine covers. The left cover is for 'Numero 38' and features a black and white photo of a woman. The right cover is for 'Numero 39' and features a white silhouette of a person's head and shoulders on a dark background.

NUOVA
META
parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO GERRITELLI

[La rivista](#) [Ultimo Numero](#) [Prossimo Numero](#) [Archivio](#) [Amici di Nuova Meta](#)

Che cos'è Nuova Meta?

Il sito NUOVA META - parole e immagini è un "luogo" nel quale è presente l'Archivio della nuova serie della Rivista, è uno spazio nel quale il nuovo numero della Rivista prende progressivamente corpo.

Ultimo Numero
Numero 38

Prossimo Numero
Numero 39

META
parole & immagini

META
parole & immagini

Anche se una riflessione sulla libertà dell'artista rientra nel vasto territorio dei reati d'opinione o dei luoghi comuni frequentati nel corso dei tempi, più o meno contemporanei, questo limite consapevole non impedisce di spendere alcune parole al riguardo. Soprattutto per coloro che di aspirazione alla libertà ne ha fatto uso alterno, alternativo, alternante, altisonante, aberrante, nonché alienante.

Il sogno utopico della libertà è da sempre presente nelle dichiarazioni e negli scritti d'artista che rientrano nel complesso dibattito intorno alla funzione dell'arte nell'epoca della guerriglia consumistica delle immagini.

Oltre ai contributi disseminati nel vasto panorama delle avanguardie storiche, la memoria va spontaneamente alla stagione delle neoavanguardie degli anni Sessanta e alle ricerche di una nuova funzione comunicativa legata ad aree semantiche diverse. All'interno del territorio convulso della cultura di massa, la libertà dell'artista sta nel rovesciare le regole che governano non solo il linguaggio ma la condizione stessa dell'uomo, la prospettiva sociale e politica del suo agire.

Negli anni Settanta l'onda dell'impegno rifluisce dalle speranze progettuali verso zone interiori, respiri fisici e mentali di una tensione proiettata oltre il visibile, verso orizzonti instabili, con liberi processi di appropriazione dell'ignoto. Al di là dello stringente gioco delle tendenze più innovative, un senso di ritrovata libertà si avverte nelle riflessioni degli artisti più criticamente impegnati nella ridefinizione del loro ruolo, negando provocatoriamente gli assunti della responsabilità sociale per far emergere la pura indipendenza creativa. Non diversamente, per altri versanti, si aggirano anime rassegnate che esplorano non tanto le contraddizioni ideologiche del linguaggio quanto il flusso dubbioso dei significanti: libertà di non scegliere una direzione garantita, desiderio di sentirsi parte di un naufragio collettivo, condizione di allarmante perdita d'identità. Che nei decenni successivi fino ad oggi l'autonomia dell'artista si sia progressivamente dissolta nel territorio delle poetiche individuali e che la bella favola dell'artista libero sia sprofondata nella frenesia dell'apparire a tutti i costi, è questione sotto gli occhi di tutti, ma in fondo lo è sempre stata per chi identifica il valore dell'arte nel suo efficace dispiegamento mediatico. Ecco allora che la libertà dell'artista è un concetto che ha modificato il suo rapporto con i valori etici ed estetici, soprattutto politici, non estranei a un'ecologia sociale che respinge ogni tipo di autoritarismo culturale. Tutto il resto è terreno di conquista per operazioni che nulla hanno a che fare con la libertà dell'artista, con l'arte della libertà, con la vitalità critica del pensiero ancorato ai segreti dell'esistenza, insopprimibile esigenza di aprirsi o esporsi all'altro da sé. Libertà significa giocare contro la cristallizzazione dei linguaggi, non tanto negare le forme del sistema comunicativo e i suoi rituali, piuttosto capacità di sottrarsi al suo flusso mortificante, fuori dalle recite persuasive che lo attraversano, lontano dalla farsa dei compiacimenti libertari.

Così, l'artista è spesso soggetto a una doppia verità, quella di sentirsi "in teoria" autonomo dalle aberrazioni del sistema dell'arte, e quella di attendere "in realtà" che lo stesso sistema gli offra sia pur minimi bagliori della ribalta. (c.c.)

I GIOCHI DELLA PERCEZIONE

ATTRAVERSO L'ARTE DI GRAZIA VARISCO

Il divenire del progetto

Il percorso artistico di Grazia Varisco inizia come un "invito al gioco" e costruisce su questa premessa elementare il senso consapevole dei suoi progetti visivi. La parola progetto non è mai nominata come garanzia dell'operazione artistica, non è un fatto ideologico ma è un'immagine sempre presente, allusiva e concreta, chiamata in causa come riferimento costitutivo della ricerca.

Consideriamo l'idea del gioco intorno al quale si muovono le prime prove di Grazia Varisco, quelle tavolette magnetiche di sapore didattico che nell'infanzia catturano la mente come un evento magico e misterioso, pur essendo solo un fatto di attrazione-repulsione della calamita. Che altro è questa funzione del gioco se non quella di stimolare le diverse possibilità di un progetto linguistico sollecitando i comportamenti dello spettatore, dentro e oltre il perimetro in cui avvengono determinate regole? E inoltre, queste regole sono date una volta per tutte oppure risultano da nuove componenti del gioco, da alcune varianti che nascono fuori di ogni suo previsto svolgimento?

Non sono possibili risposte univoche ma almeno è necessario avvertire che il gioco cui fa riferimento Grazia Varisco è una identificazione visiva che permette di verificare il rapporto tra il soggetto e la visione, tra l'artista e il linguaggio, tra il pubblico e l'opera.

Nelle "tavole magnetiche a elementi componibili" (1959-1960) la programmabilità dei segni da spostare (punti, linee, segmenti, forme) è vissuta dallo spettatore come una partecipazione attiva al progetto dell'opera, anche se lo stato d'animo, l'emo-

zione, la condizione fisica e mentale non possono essere riducibili a una esperienza scontata, priva di deviazioni e di rischi. Nell'idea del progetto entra infatti l'inquietudine del gioco medesimo, un desiderio di partecipare al linguaggio che si carica di profonde interrogazioni intorno all'identità della forma, ai suoi aspetti in divenire. Indagare le variazioni continue del programma visivo è quanto Varisco propone negli "Schemi luminosi variabili" (1961-1965), specifica affermazione del ruolo della luce artificiale che determina il costituirsi dinamico dell'immagine. L'uso del motorino e, in seguito, quello del vetro industriale consentono al progetto dell'opera di attuarsi attraverso tempi e schemi precettivi stabiliti, accentuando quel fondamentale principio di variabilità che modifica la percezione dello spettatore.

Il fermento progettuale del linguaggio programmato tocca diversi campi di verifica, è un'intensione che si avvale di diverse esperienze, proprio perché non corrisponde al privilegio di un problema stilistico ma all'incontro sempre nuovo con l'esperienza dell'immagine. Nei "Reticoli frangibili-mercuriali" (1965-1971) il senso precario e provvisorio dello schema di riferimento è un carattere che ridefinisce il significato progettuale dell'operazione artistica alla luce del concetto di imprevedibilità. Ogni reticolo è un luogo fluttuante che produce condizioni sempre diverse del percepire e del sentire una determinata porzione di superficie. In questo senso, è un frammento di un progetto visivo totale a cui ogni immagine tende.

Varisco non teme di perdere il controllo visivo di quello che sta succedendo davanti agli occhi, anzi

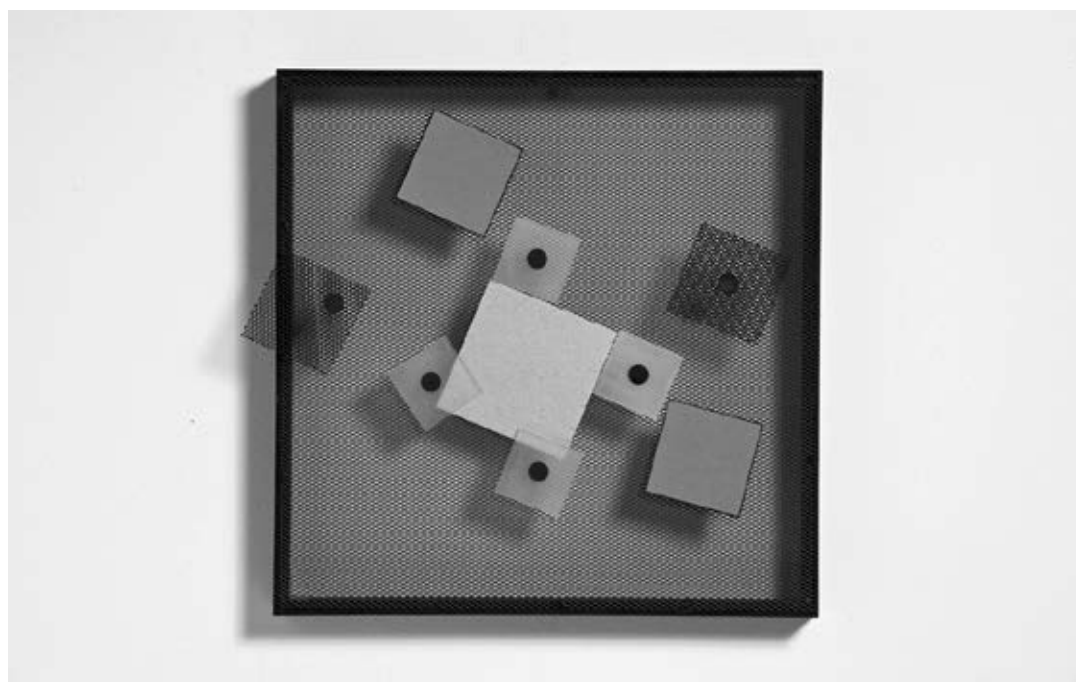


Tavola magnetica trasparente "Nove di quadri", 1962, cm 41x41.

si affida completamente alla dimensione non conosciuta dei segni che appaiono e spariscono sullo schermo della visione, combinandosi e cancellandosi sulla soglia sempre meno programmabile della superficie. Alla dimensione del provvisorio si lega anche il concetto di "caso", questa matrice costitutiva delle ricerche dell'avanguardia contemporanea che attacca l'estetica tradizionale liberandosi del condizionamento della logica. Il "caso" entra nella struttura dell'atto creativo, nell'operazione di Varisco esso diventa un momento interno alla visione progettuale, uno strumento per cogliere aspetti segreti che presiedono l'universo della ragione. Il "caso" non è solo una porta verso l'inconscio ma una vera chiave di lettura di un ordine a-logico che dialoga strettamente con le voci della ragione visiva. La progettualità dell'opera non può che arricchirsi perché ogni deviazione dalla norma fa parte della razionalità, quest'idea molto più complessa e contraddittoria di quanto non la si reputi, soprattutto nella dialettica tra percezione e immaginazione.

Alla progettualità infinita del "caso" sono dedicate anche le "Extrapagine" (1974-1982), un'intrigante ricerca di condizioni non omologate dal sistema della stampa, scarti e tracce che rimangono escluse dal prodotto tipografico finito. L'artista recupera gli aspetti che deviano dalla norma, ciò facendo instaura una perfetta complicità con quanto casualmente avviene in un sistema produttivo che censura ogni evento visivo tecnicamente non previsto.

Contemporaneamente Varisco sposta il centro problematico della sua ricerca nella serie "Random walks by random numbers" (1972-1974), un metodo di elaborazione specifica di uno spazio definito, trattato con il massimo di variabilità delle sue componenti. Al di là dello specifico tentativo di leggere la matematica statistica come un imprevedibile percorso immaginativo, quello che conta è lo sforzo di qualificare il programma visivo in base al caso, vale a dire la necessità di affrontare il progetto dell'opera come traccia che consente molteplici spostamenti sul foglio.

Questo modo di saggiare l'identità dello spazio deriva da una evidente insoddisfazione che l'artista sente nei confronti del linguaggio visivo come fatto abitudinario, come consuetudine che rende sterile la vita delle forme, l'esercizio dell'occhio. Urge l'invenzione di nuove posizioni. Per tenere desta questa esigenza, Varisco sottolinea anche la funzione dell'assenza, un bisogno vicino a quello che Gillo Dorfles ha definito come ricerca dell'intervallo perduto e che la nostra artista ha, già nel 1977, rivendicato come "spazio vuoto per un recupero di invenzione".

L'idea di assenza, il valore del tempo sottratto alla logica del consumo e della omologazione linguistica, consente di rigenerare il destino medesimo della



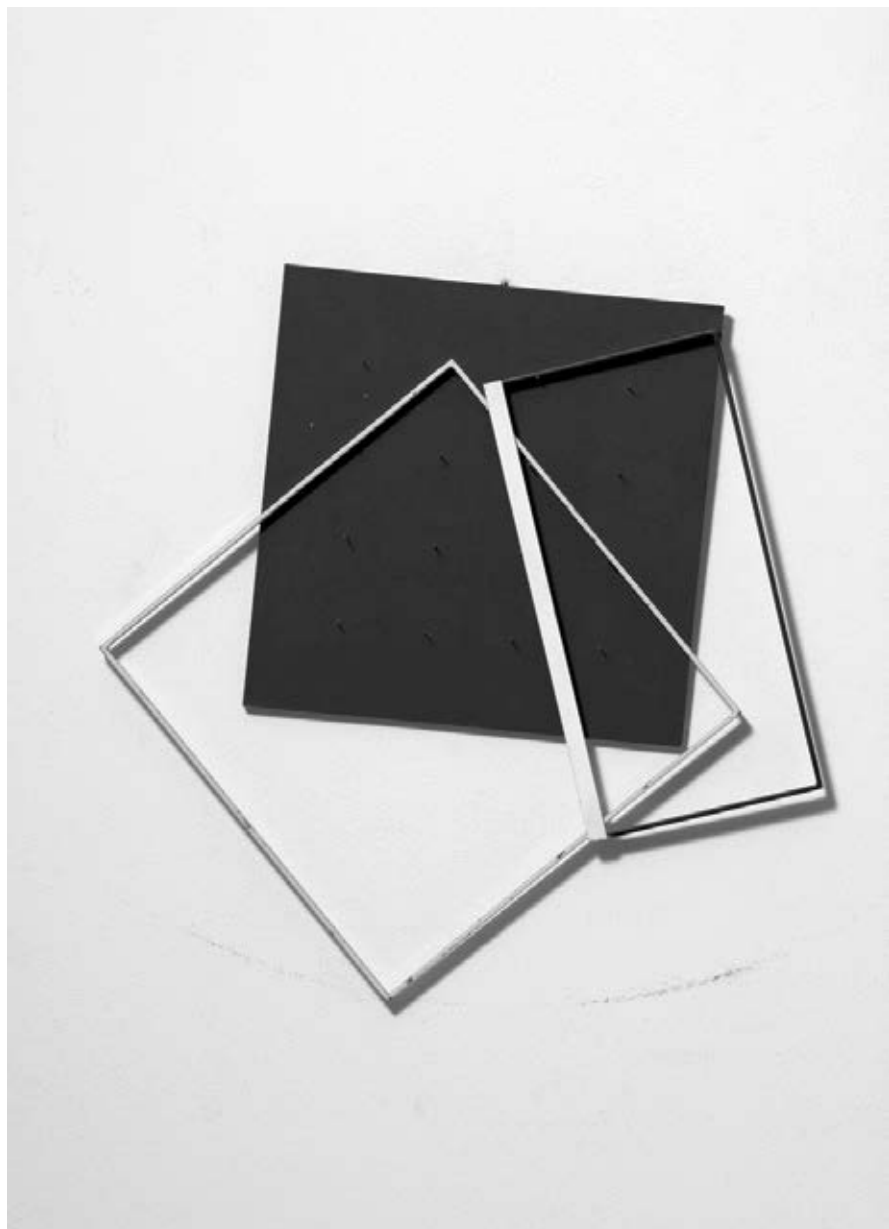
progettualità. Si potrebbe dire: nella presenza del vuoto non c'è assenza di progetto ma un modo diverso di affrontare i fondamenti del linguaggio visivo. L'assenza è dunque produttiva, efficace, essa è inoltre uno strumento che permette di concentrarsi sull'intensità di un'immagine, di valorizzarne la comprensione radicalizzando l'intenzione progettuale che la determina. L'assenza è una variante al gioco del fare, del produrre, dello sperimentare, del creare continue occasioni di certezza e di meraviglia dello sguardo. Essa è dunque un modo diverso ma pertinente alla costruzione dell'arte.

In un altro ciclo di ricerche intitolato "Between" (1973-1981), l'identità del progetto visivo è calata direttamente nell'analisi dello spazio urbano, dei segni precari che determinano il suo volto. I segnali di pericolo, le fasce bianche e nere dipinte sulle palizzate dei lavori in corso indicano un'altra soglia da svelare e da riconsegnare alla percezione in una veste non mortificante ma carica di ulteriori sollecitazioni. Il progetto dell'arte ridefinisce i segni della scena urbana sottolineandone criticamente limiti e sconfinamenti. Anche la dimensione impalpabile dell'ombra diventa un preciso strumento di scrittura dello spazio, come evocazione di forme virtuali che nascono dalla piega dei materiali, dai loro angoli, dalla piattezza o dal rigonfiamento della loro realtà apparente. Tra il 1975 e il 1987 Varisco cattura nel progetto di una geometria tridimensionale quel vuoto indeterminato che prende corpo nella trappola della parete, tra elementi che vi si appoggiano e altri che fuoriescono, calamitando le energie circostanti. Dall'interno della stanza gli elementi abitano anche l'esterno, in un'idea virtuale della scultura che dilata quanto più è possibile il respiro

Schema luminoso variabile "R.Random square", 1966, cm 51x51.

fisico e mentale dell'ambiente, con grande tensione angolare verso tutte le dimensioni del paesaggio. Nel rafforzamento di questo passaggio dalle due alle tre dimensioni l'orientamento prospettico degli angoli gioca un ruolo decisivo, esso non modifica il progetto linguistico ma ne amplifica l'orizzonte possibile oscillando dalla parete della stanza al prato esterno ove le forme angolari diventano protagoniste assolute. Questo slancio ad accorpere quanto più ambiente possibile si è sviluppato negli ultimi anni come capacità di abitare lo spazio attraverso sottili divagazioni nel bianco, muovendo l'eterno imbarazzo della percezione tra luci ed ombre, frammenti e dettagli, valori di superficie ed effetti tridimensionali. La funzione spiazzante della diagonale recita sovrana anche in questi "spazi in divenire" dove luce

Spazio potenziale, 1973, cm 44x44.



e trasparenza chiedono concentrazione e possesso di tutti gli elementi in gioco, partecipazione emotiva e razionalità. Solo in presenza di questo doppio piano di ricerca le immagini di Grazia Varisco sanno resistere, dopo oltre trent'anni di vicende pratiche e teoriche, all'usura delle occasioni, delle formule, delle tecniche via via adottate, come un contributo fondamentale all'esplicazione dei problemi della realtà, non solo dell'arte. Non vedo miglior esempio per un progetto dell'arte che aspiri a farsi conoscenza individuale e collettiva, non consumo di massa e negazione dell'individuo.

(testo pubblicato sulla rivista "Titolo" n. 15, Perugia, 1994)

Filo rosso e altre congiunzioni

Filo rosso è il titolo scelto da Grazia Varisco per accompagnare le ricerche comunicanti proposte in una recente mostra presso la galleria Cortesi di Lugano, opere distanti nel tempo poste in relazione attraverso la risonanza tra le loro diverse soglie percettive. Al di là della stretta osservanza cronologica, molteplici versanti operativi entrano in questa sintesi spaziale per ricreare "nel presente" il campo di congiunzione tra i fondamenti del passato e nuove aperture immaginative.

Il ritmo spaziale dell'esposizione propone potenzialità correlate tra valori di superficie e virtualità tridimensionali, perimetri misurabili e tensioni imprevedibili, fermezze strutturali e slittamenti percettivi, metodologie persistenti e deviazioni dalle regole costruttive.

Per Varisco la funzione dell'arte risponde al suo stesso processo di attivazione cognitiva, ha un significato indipendente da vincoli che non siano quelli predisposti per sollecitare la complicità sinestetica dello spettatore, scambio di tensioni che implicano nuove interrogazioni dello spazio, orizzonti d'attesa dell'ignoto.

La selezione delle opere restituisce in modo esemplare le diverse diramazioni di ricerca, dai giochi magnetici dell'iniziale fase programmatica alle costanti alterazioni delle regole visuali che segnano l'identità mutevole dell'artista dagli anni Sessanta fino all'attualità.

In ogni fase del percorso Varisco esplora l'essenza dinamica dell'immagine, usa diversi mezzi per modificare la sensibilità acquisita, strumenti operativi che non escludono mai il dubbio e l'inquietudine, amplificando la percezione di ciò che abitualmente accade e rimane inosservato.

La disciplina del vedere è un sentire profondo che scardina le metriche plausibili, sconfessa ogni dato programmato in nome del caso, cerca nuove apparizioni dentro la presenza ambivalente dell'assenza.

Lo sguardo è sospeso nel vuoto, cerca ambivalenze e contrasti, raggiunge un provvisorio appagamento quando è sollevato dal torpore abitudinario e proiettato verso stati di rivelazione, interferenze tra reale e virtuale, zone di confine dove la possibilità dell'invisibile sta nell'ambiguità del visibile.

Le "tavole magnetiche (1959) giocano sulle opposte risposdenze degli elementi mobili, disposti a calamita su tavole di ferro, oggetti da spostare, basati su elementari polarità dialettiche: ordine-disordine, pieno vuoto, aperto-chiuso, simmetrico-asimmetrico. Il movimento alterno delle forme geometriche e dei segmenti lineari determina la complessità cromatica del campo percettivo, predisposto alla sollecitazione diretta del fruitore, partecipe della tensione pluridimensionale dell'opera-operazione. Mentre sulle tavole di ferro Varisco dispone oggetti, segmenti, linee e stimoli cromatici in relazione reciproca e permutabile, sulle reti trasparenti e semitrasparenti la posizione degli elementi è visibilmente sospesa. Concentrata, da un lato, sulle sovrapposizioni dei piani geometrici, articolata, dall'altro, con sottili fasce e filamenti metallici che oscillano curvilinei tra valori tattili e ombre virtuali, fluenze spaziali sospinte dalle forze imprevedibili del caso.

Gli oggetti cinetici sono "schemi luminosi variabili" (dal 1962) che funzionano programmaticamente all'infinito, essenziale è l'energia dinamica che alterna luce e oscurità con seduttiva ipnosi elettrica, sottoponendo a costante verifica la capacità di elaborazione ricettiva dell'osservatore.

L'incidenza delle variazioni prosegue in altri oggetti ottico-cinetici (1963-64), il divenire percettivo nasce dall'interferenza -a dovuta distanza- dell'immagine retrostante con le maglie strutturali del vetro industriale.

I valori transitori luminescenti sono connessi alle possibilità combinatorie degli effetti positivi-negativi, fluidità percettive afferenti agli schemi primari che guidano il sistematico articolarsi delle vibrazioni. Le movenze ottico-cinetiche si accentuano nei "reticoli frangibili" e nei "mercuriali" (1965-1971), sperimentazioni d'insolita magia visuale che lasciano affiorare dalle strutture infrante il flusso provvisorio dell'evento percettivo, la sorpresa di qualcosa che si verifica mentre lo si guarda.

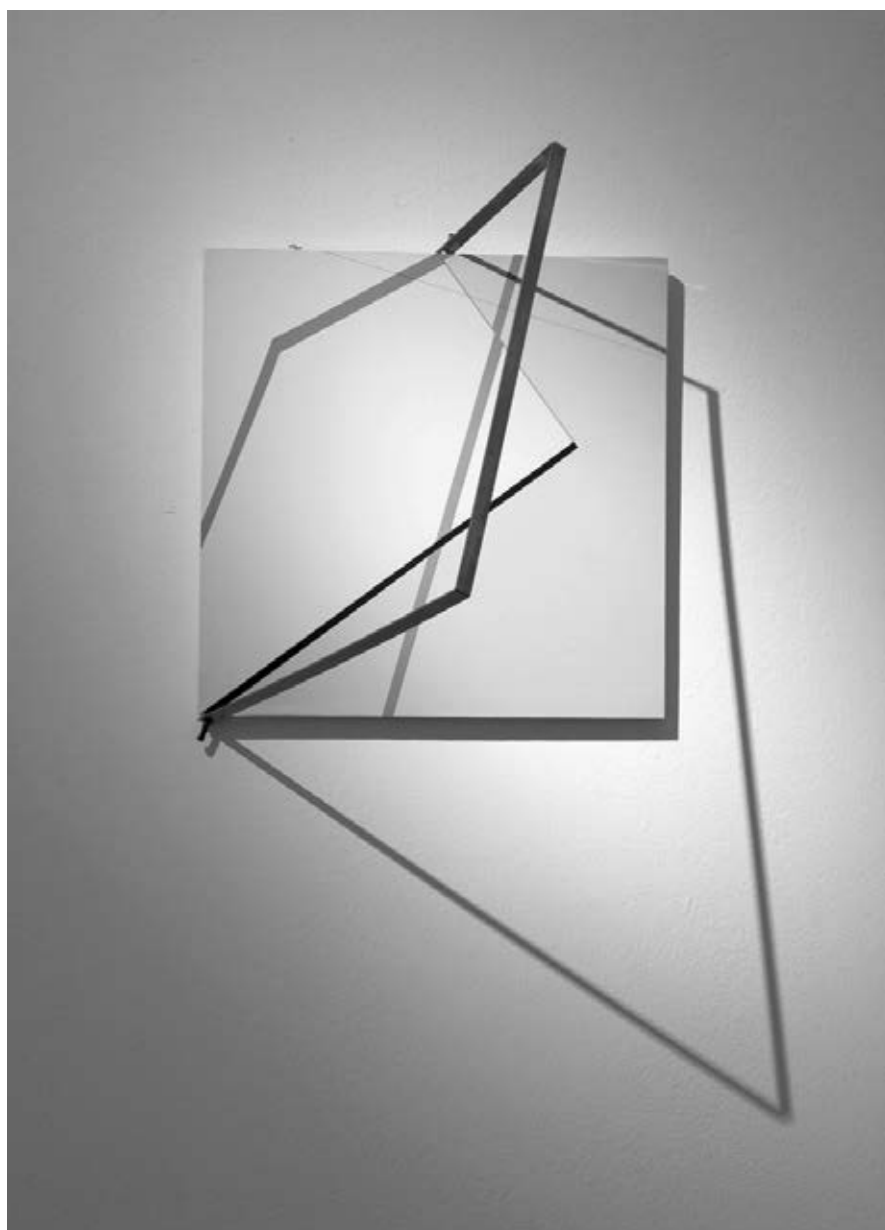
Un decisivo spostamento avviene rispetto alle implicazioni scientifiche della percezione, non più esclusive e impositive, ma disposte a essere turbate da slanci d'emozione, impulsi incontrollabili, variabili imprevedute, ritmi scomposti per captare altri esiti rispetto al campo programmato.

I segni si cancellano, diventano sgranati e sottili, perdono la perfezione del timbro cromatico, sembrano labili tracce di rigorosa memoria suprematista.

Il carattere provvisorio delle pulsazioni cromatiche riguarda anche le liquide densità mercuriali dei frammenti d'acciaio disseminati sulla superficie secondo differenti aggregazioni, immagini transitorie di una verità percettiva legata al differente peso alle strutture morfologiche.

Alle anomalie dei piani sovrapposti e slittanti rimandano gli "spazi potenziali" (1973-75), costruiti attraverso sfasature e devianze legate alla forza dinamica delle fuori-uscite, energie intuitive che interferiscono con l'assetto geometrico dei telai portanti. Lateralmente e trasversalmente sono i movimenti di fuga oltre il confine stabilito, volontà asimmetrica di rapportare strutture piene e vuote, perimetri reali e virtuali, misure che vagano nelle ambivalenze oblique del possibile. La disposizione regolare dei

Meridiana, 1974, cm 50x50.



chiodi sulle tavole di legno invita a immaginare molteplici ipotesi strutturali come manifestarsi ludico del pensiero progettuale.

Lo sguardo insegue lo spazio indefinito, s'insinua tra i reticoli del tempo, sviluppa variazioni che intercorrono dal grado zero del "tutto nero" alle interferenze sensoriali del colore. Si tratta di forme apparentemente dissestate, in realtà calibrate attraverso sovrapposizioni di piani sfasati in puntuale relazione, lievi profondità delle superfici vuote, perimetri sdoppiati nelle ombre e sospesi nei vuoti d'aria del campo visivo.

L'inclinazione a modificare la fissità frontale della superficie si avverte nelle "extrapagine" (1974-1982), pieghe aggettanti, calcolate devianze dalle regole formali, effrazioni della griglia geometrica, divergenze e scarti del caso, morfologie rispondenti agli eventi inattesi del reale.

Lo sbilanciamento delle pieghe indica un'apertura non solo alle implicazioni anomale della superficie

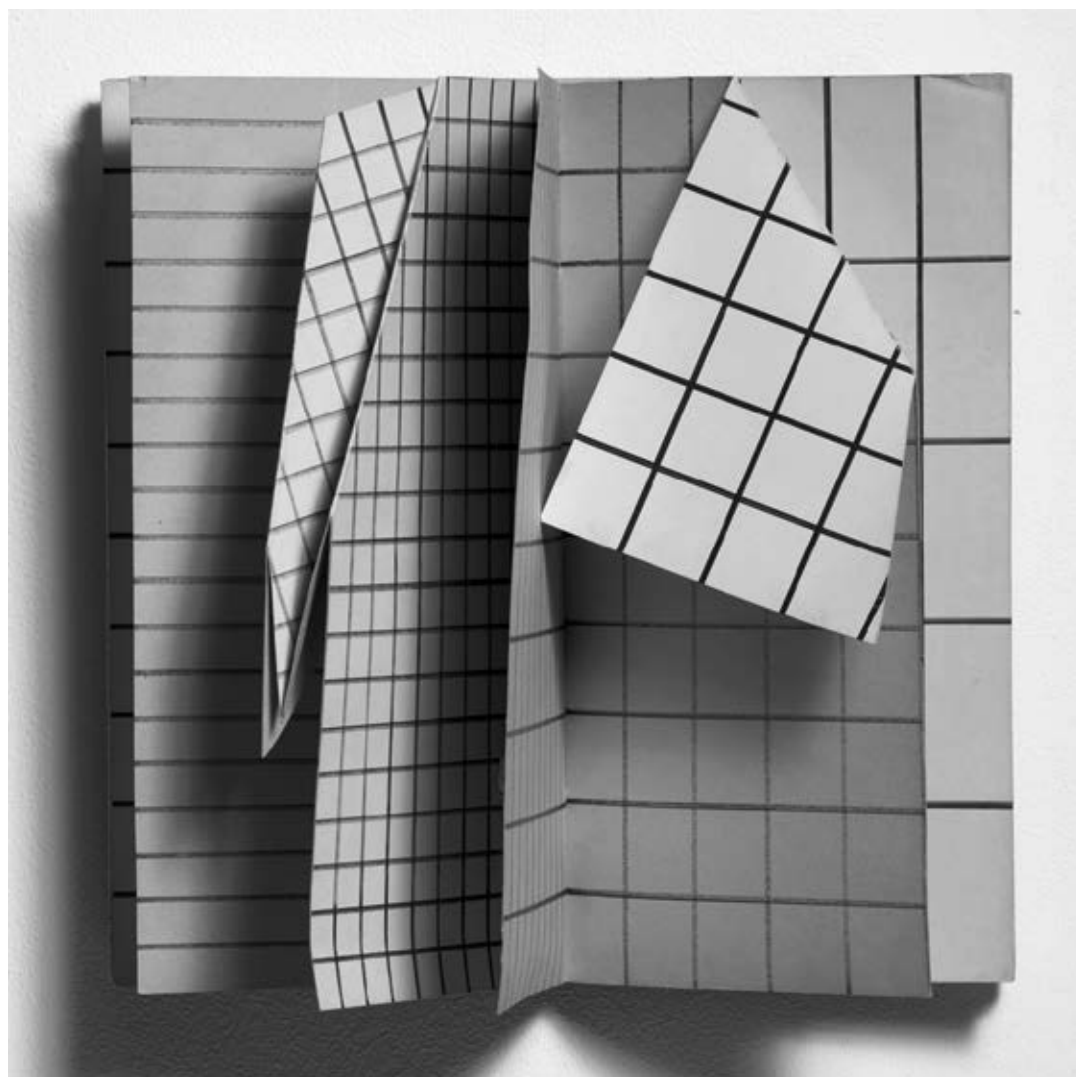
visiva ma, soprattutto, ai differenti esercizi di lettura richiesti dai forti disequilibri dell'immagine.

Varisco stravolge la frontalità delle pagine, accentua il ritmo delle divergenze strutturali, rende instabile la misura delle superfici, sia nella piccola dimensione delle carte che nelle ampie piegature dei metalli.

Le extrapagine sembrano assortite nel loro gioco ambivalente, nelle qualità strutturali e cromatiche dell'estroflessione, nella seduzione delle torsioni plastiche, allusive alle possibilità espansive della scultura-ambiente.

Non distanti da questa dimensione respirante sono gli "gnomoni" (1975-1982), strutture geometriche spezzate e alterate, una parte dei lati piegata e sollevata dal piano, dinamica alternanza di ombre reali e ombre disegnate, segni di sospensione che gravitano nel respiro della leggerezza.

Varisco è interessata alle implicazioni dello sguardo che fluttua a mezz'aria, alle sue implicazioni negli

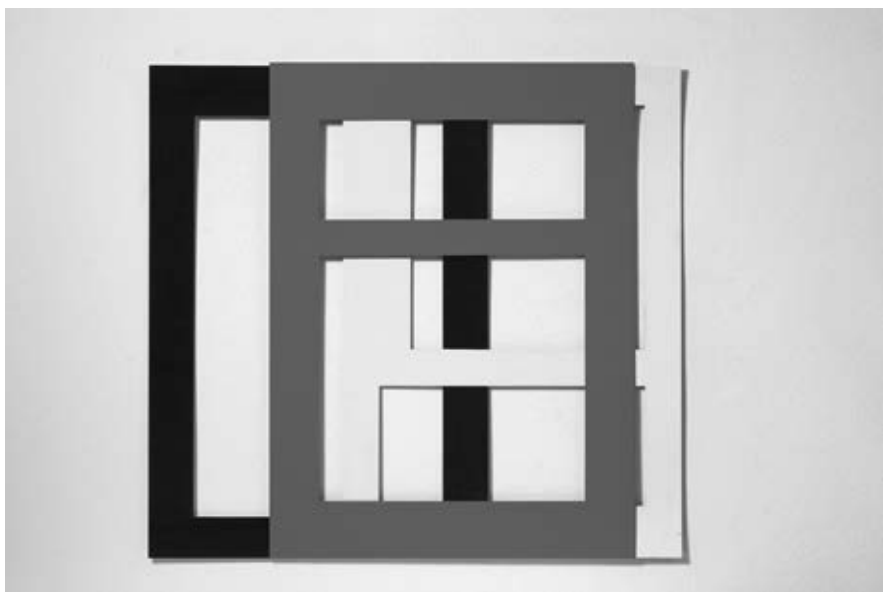


Extrapagina "Cartonlibro prova di stampa (44) al quadrato", 1975, cm 44x44.

snodi d'aria, agli effetti senza controllo che intercorrono con meraviglia tra superficie e terza dimensione. Lo spostamento fisico di chi guarda è sempre più necessario per esplicitare il variare dinamico degli elementi disseminati sulle tavole di legno, libere sequenze che aleggiavano nel vuoto come contrappunti e variazioni. In modo ancor più efficace, nelle installazioni direttamente a parete, gli gnomoni volteggiano come una danza lieve e divergente che evoca i movimenti del corpo, gli stupori della mente, le intermittenze del visibile, ma soprattutto le sorprese inattese dell'ignoto. Quando le tentazioni plastiche si confrontano con spazi aperti, le articolazioni diventano vere e proprie sculture con angolazioni divaricate e alterne, la visione d'insieme è la somma di andamenti trasversali che sveltano sulle ali della geometria. Questi raccordi tra strutture e ambienti sono sottoposti a ulteriori verifiche nel corso degli anni Novanta, nuove consapevolezze immaginative guidano le molteplici "articolazioni" che Varisco inventa in rapporto alle dimensioni specifiche degli spazi, occasioni per filtrare l'esperienza del mondo fisico riconducendo ogni scelta progettuale al corpo poetico del proprio sentire.

Nella serie degli "Oh!" (1996-2006) entra in scena la forma circolare, piegata e dialogante con l'ambiente, appiattita sul pavimento o inserita negli angoli per captare le intuizioni del vuoto che evoca altri vuoti, soglie potenziali che si amplificano nello stupore dei sensi. Il ritorno alla frontalità come profondità virtuale si attua nei "silenzi" (2005), spazi vuoti sovrapposti e modificabili nella loro variabile larghezza, lo spettatore può modificare a piacimento l'estensione strutturale delle forme e il conseguente peso primario del colore. Racchiuse su sé stesse fino ad annullare ogni vuoto interno, oppure dilatate con differenti aperture per ottenere varie situazioni dentro il susseguirsi dei pieni e dei vuoti.

Dopo aver spezzato la costrizione del modulo geometrico ed esplorato le curvature anomale dello spazio, Varisco ritrova le virtù bidimensionali trasformando l'immagine dei passe-partout in un luogo d'infiniti scorrimenti. A questo si accorda l'elogio del silenzio visivo come muta distanza dal reale, assenza e svuotamento mentale, possibilità di misurare l'interno con l'esterno, e viceversa. Questa bivalenza accompagna l'insieme delle superfici dislocate lungo lo scorrere dei pieni e dei vuoti, attraverso sequenze soggette al loro modificarsi, dunque dettate dall'autore e dagli interventi non prefigurati dello spettatore. A esso è affidato anche il compito di rilevare "risonanze al tocco" (2010), con minima pressione della mano sulle parti incise nella lamina, forme flettenti che oscillano lievi nelle sonorità segrete della luce monocroma.



Silenzi, 2005, cm 96x70.

Con la serie dei "quadri comunicanti" è messa a punto l'idea di "allineamento rettilineo" nelle cornici metalliche, sospesa evocazione dello spazio simbolico della pittura, senza mai essere tale. La diversa inclinazione delle forme sempre uguali e sempre differenti è calcolata sui reciproci pesi percettivi, percezione sistematica di equilibri instabili. I quadri comunicanti sono immaginati all'insegna del "qualunque", termine scelto da Varisco per indicare i fondamenti attivi della casualità, provvisorià dello stare in bilico, situazione di fluida incertezza non garantita dall'allineamento rettilineo delle strutture inclinate. Nel loro elementare sbilanciamento queste opere non hanno nulla di illusorio o ingannevole ma sollecitano una riflessione intorno ai meccanismi intuitivi della percezione, al di là di ogni consueta regola gestaltica.

Del resto, non si comprenderebbe a fondo l'arte di Varisco senza avvertire che le invenzioni spaziali sono vissute come strappi alle regole, salti nel vuoto, modelli di casualità, incanti emotivi, come nell'ultimo ciclo dei "ventilati", forme variabili appese al filo della memoria.

Si tratta di quello stesso filo mentale che attraversa le opere di questa mostra, percorso predisposto al continuo confronto tra radici filologiche e urgenze del presente: esperienza totale che continua a sorprendere lo sguardo pervaso dal flusso radente dell'ambiguità. La coscienza analitica si abbandona sempre più alle interferenze del caso e alle ragioni del dubbio, alla trasparente incertezza dell'esperienza quotidiana, proprio perché – come scrive poeticamente Grazia – "il precario è definitivo".

(Testo pubblicato nel catalogo della mostra presso la Galleria Cortesi, Lugano 2015)

QUALE VALORIZZAZIONE?

L'IMPEGNO PER LA TUTELA DEL PATRIMONIO ARTISTICO

Nella seconda metà degli anni Ottanta qualche assessore per la cultura spregiudicato – e forse veggente – indicò una variante epigrafica non priva di senso volta a ridisegnare l'impegno che la "cultura" era destinata ad assumere. Quella funzione istituzionale doveva essere riconvertita in "assessorato all'industria culturale". Come dire: la cultura è una branca della produzione industriale. Una produzione immateriale, nei contenuti, nei saperi, probabilmente, ma estremamente redditizia, perché in grado di coinvolgere finanziamenti pubblici (allora erano ancora disponibili) e privati. Si chiamavano "sinergie": una parola magica che pareva dischiudere un approccio vivace, nuovo, sorprendente, dinamico, capace di surclassare un modo di "fare cultura" stantio, un po' mortifero, accademico, chiuso, incapace di "intercettare" (anche questo verbo comincia a diffondersi in modo imprevedibile e diffuso) le energie creative, i desideri di cambiamento, che i "mitici anni Ottanta" parevano garantire.

Velocità, decisione, "fare impresa" è anche questo. Una cornice normativa manca, ma questa non tarda ad arrivare: la legge Ronchey, prima, le fondazioni bancarie, dopo, il Mibact (dove la "t" di turismo chiude idealmente il cerchio) infine. In poco più di vent'anni abbiamo raggiunto lo scopo: "valorizzare" i beni culturali.

Salvatore Settis per primo sottolinea la gravità del problema; Tomaso Montanari, il brillante studioso del barocco e di Bernini, attraverso i suoi libri e il suo blog ("articolo 9"), prosegue nell'analisi dell'attacco che governi di ogni segno, composizione,

alchimia, muovono contro il dettato costituzionale: quello che, proprio nell'articolo 9, recita: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione".

Il tema, quello espresso in forma tanto lucida quanto radicale dall'articolo 9, si presenta all'interno del "patto" che ci vincola in quanto cittadini italiani in modo perentorio, inequivocabile. Eppure quel "patrimonio", quel dono che ci è stato lasciato affinché lo conservassimo e lo impiegassimo come il più mirabile strumento di conoscenza e di produzione di sapere, è oggi sempre più a rischio. Il rischio della sua mercificazione, della sua privatizzazione, del suo tradursi da "bene culturale" in deposito che, attraverso l'insidioso concetto della "valorizzazione", viene impiegato per essere esibito all'interno di progetti vani e vanitosi solo al fine di produrre utili.

Privati del patrimonio è un atto d'accusa impietoso, e in questo pamphlet Montanari ricostruisce gli ultimi anni di una "politica culturale" che, in modo lento ma inesorabile, ha mostrato il "lato oscuro" delle tanto declamate sinergie invocate negli anni Ottanta: le perdite si socializzano e gli utili si privatizzano.

"L'effettività della valorizzazione dei beni museali appare perseguibile attraverso la gestione imprenditoriale dei servizi aggiuntivi; ciò in quanto, in via generale, le amministrazioni pubbliche cui appartengono i beni culturali in questione non appaiono dotate degli strumenti e delle risorse per assicurare una gestione economica dei servizi". A scrivere queste parole sfrontate, nel 2009, è nientemeno che Antonio Catricalà, allora presidente dell'Autorità garante della concorrenza e del mercato. Da qui, da questa agenda che a tempi forzati pare aprire un'autostrada alla privatizzazione attraverso l'istituto della concessione (ma le premesse erano già nella legge Ronchey), a considerare il sostantivo "Soprintendente" il più brutto del vocabolario della lingua italiana ci passa poco. Garantire il mercato, questo sì, ma in barba all'interesse pubblico. Con questo risultato: "un enorme potere privato con enormi ramificazioni politiche schiaccia da anni la macchina difettosa e ingolfata dell'amministrazione pubblica". Il che procura una sorta di mutazione genetica dell'istituzione museale, vero e proprio asse sul quale s'incardinano le speranze e i progetti di tutela del patrimonio: da luogo per fare cittadinanza a luogo di intrattenimento; da luogo di produzione di sapere critico, magari legato al "contesto" della città che lo ospita, a luna park dedicato al connubio tra educazione e intrattenimento (*l'edutainment*, secondo le nuove varianti anglofile).

Tomaso Montanari, storico dell'arte.
Foto: www.museoradio3.rai.it



Nasce un sistema perverso nel quale un "pubblico" privato di risorse – perché ritenuto improduttivo, come se esistessero nell'intero mondo occidentale musei che producono reddito – e di personale – dalla sorveglianza agli storici che dovrebbero lavorare sui contenuti culturali che i musei custodiscono – viene ad appoggiarsi al "privato" chiedendo quello che non dovrebbe mai richiedere.

"Io non conosco una istituzione culturale che produca profitto – ha affermato Montanari in un'intervista – e poiché l'obiettivo dei privati è quello di produrre profitto, un privato che gestisca un sito pubblico per fare profitto e che attraverso questo produca anche cultura, io non lo conosco. Non si tratta di gestire un sito come si gestisce un locale, si tratta di produrre cultura, ovvero di investire sulla ricerca e questo non crea un ritorno immediato di denaro. La cosa curiosa è che la comunità politica, lo Stato comunità, lo Stato cittadini, dovrebbero avere un fine che non è quello dell'utile e non riescono, molte volte, a causa della cattiva organizzazione, invadenza e lottizzazione politica, a produrre questi dividendi. Perché dovrebbe riuscirci un privato che ha il fine del lucro? È legittimo, ma non conosco esempi validi".

E difficile è pure invocare, in Italia, il mecenatismo che pur è presente nei paesi anglosassoni e che pur si manifesta in certi casi emblematici nel nostro paese. E questo perché "noi permettiamo attraverso l'evasione fiscale più grande dell'occidente un'enorme creazione di ricchezza privata che in realtà è drenaggio della ricchezza pubblica attraverso l'evasione fiscale. E poi chiediamo ai privati, a cui consentiamo di non pagare le tasse, l'elemosina - defiscalizzandola, quindi perdendoci due volte - del mantenimento del patrimonio di noi tutti".

Come dire: cediamo porzioni di sovranità due volte. La prima, sottraendo soldi alla comunità; la seconda, concedendo ampi margini d'azione alla gestione del patrimonio al privato. "La leva – conclude Montanari – non è il mecenatismo, è una politica culturale e fiscale che prenda le tasse di tutti e le usi per il bene comune. Con il 5% dell'evasione fiscale nazionale si mantiene il patrimonio senza alcun bisogno di mecenatismo".

Insomma, ad essere sgangherata è la politica e la sua incapacità a delineare un progetto comune di gestione del patrimonio, che non è affatto un "giacimento", come il petrolio. Se così fosse, quel giacimento sarebbe destinato a depauperarsi progressivamente, fino ad esaurire il proprio stato e la propria funzione.

E questo rischio è ormai sotto gli occhi di tutti. Basta osservare quello che in vent'anni è accaduto all'azione imposta sul territorio nazionale dalle

fondazioni bancarie che, grazie al progressivo taglio dei finanziamenti degli enti locali, sono nei fatti diventate l'attore unico delle politiche culturali territoriali.

Il grande circo delle mostre – ultima quella all'interno del padiglione Italia dell'Expo milanese – non sta per niente tutelando il patrimonio storico e artistico della Nazione. Le mostre servono se producono conoscenza e non solo a sradicare – magari di poche centinaia di metri – le opere d'arte dal loro contesto.

E questo vale anche per il contemporaneo.

Tomaso Montanari Privati del patrimonio



La religione del mercato sta imponendo al patrimonio culturale il dogma della privatizzazione. Ma se l'arte e il paesaggio italiani perderanno la loro funzione pubblica, tutti avremo meno libertà, uguaglianza, democrazia. L'alternativa è rendere lo Stato efficiente. Ma non basta: dobbiamo costruire uno Stato giusto.

GIOVANNI ANCESCHI DESIGNER EDUCATORE

L'ATTUALITÀ DEL BASIC DESIGN



Giovanni Anceschi.
Foto: www.relationaldesign.it

Giovanni Anceschi è la figura che in Italia, sulle vicende della formazione dei designer, con i suoi scritti e il suo magistero ha avuto un peso e una diffusione paragonabile solo a quella di Bruno Munari. La prima esperienza come docente di Anceschi si svolge presso l'ISIA di Roma dal 1969 al 1971. Nel raccontarla nel 1972¹ pone al centro del suo intervento educativo la figura dello studente e le sue aspettative nei riguardi del corso di design, con grande chiarezza e capacità di preveggenza sui modelli pedagogici allora correnti che guardavano piuttosto al docente e ai contenuti. Adotta come tecniche formative la discussione intorno alla costruzione di un glossario comune al fine di "scalzare e mettere in crisi il bagaglio culturale preesistente", l'interdisciplinarietà, riconoscendo che non è sufficiente l'intervento dei singoli specialisti per affermare una trama didattica che metta insieme i saperi delle varie discipline ma che tale trama debba essere concepita nella fase programmatica dell'intervento formativo; la formazione del gruppo di lavoro "come unità pedagogica sostitutiva della classe". Afferma la centralità epistemologica della dicibilità, della trasmissibilità e della ripetibilità

delle operazioni progettuali, rivendicando uno statuto scientifico alla disciplina: "Se i suoi risultati invece saranno ottenuti col tramite di una metodologia rigorosa, avranno quei requisiti di precisione e anonimità necessari perché altri, altrove li possano usare come dati."

Come ultimo obiettivo viene elencata l'innovazione, Anceschi sfugge accuratamente il termine creatività, intesa come capacità di "risolvere problemi e produrre risultati" e come atteggiamento mentale del dubbio "fondato sulla revisione permanente di indirizzi e acquisizioni culturali, concettuali e operativi", anche qui con una chiara visione di un soggetto che tanto continua ad essere indeterminato o, peggio ancora, malinteso nella pratica educativa. Nel racconto viene narrata la struttura delle esercitazioni ed esplicitata quale forma di processo logico venga chiesta di volta in volta allo studente, deduttivo, induttivo, descrittivo e riduttivo o una forma che richieda la riorganizzazione delle premesse. Dietro questa riflessione sull'azione formativa Anceschi dimostra di avere ben chiara necessità di rendere lo studente "consapevole, efficiente e innovativo".

La tabella sintetizza
l'articolo del 1995.

	<i>Modello Orientale</i>	<i>Modello Occidentale</i>
Idea filosofica di fondo	l'uomo come fascio di potenzialità da sviluppare	l'uomo come vaso da riempire
Idea della conoscenza	incorporata nel discente, da liberare	raggiunta con la conoscenza delle regole
Ruolo dello studente	attivo	passivo
Motivazione dello studente	bruciante	va stimolata
Ruolo del maestro	maieutico: estrae la conoscenza dall'allievo inconsapevole	mediatore: possiede il sapere e lo distribuisce
Natura del sapere	concreto: il saper fare, fisico, è incorporato	astratto e codificato
Propedeutica	assente	presente
Modalità di acquisizione del sapere	evolutiva	per fasi distinte
Fasi esecutive del prodotto	l'ideazione coincide con l'esecuzione	l'ideazione si distanzia dall'esecuzione
Attrezzatura tecnica	minima, considerata come prolungamento del corpo	fondamentale: ortogestuale, corregge l'imprecisione umana
Ruolo della scrittura	come gesto: la calligrafia	come norma: la tipografia

Due modelli

Nel 1983² su Ottagono esce per la prima volta un articolo di Anceschi dove si tirano le somme dell'attività didattica di quel periodo storico e si constata la compresenza "della quasi totalità dei modelli possibili operativi e produttivi: appunto arte, artigianato, industria, design styling, moda."

Egli individua due macro categorie della formazione, intese come "trasferimento di competenze progettuali", un modello pedagogico orientale e uno occidentale. Ritornerà a più riprese sull'argomento (1983, 1995, 2000) rimaneggiandolo e ampliando l'analisi del modello didattico che Maldonado ha costruito a Ulm.

L'eredità di Ulm

Anceschi constata dal Rinascimento in avanti l'affermarsi nella formazione della cosiddetta "via occidentale" ma riconosce la compresenza dei due atteggiamenti nel Novecento a partire dall'esperienza del Bauhaus.

"Il basic design... è segnato anch'esso dal carattere della propedeuticità, ma in più tale propedeuticità è intesa volta a volta come il prevalere dell'uno o dell'altro approccio; quello dello skill della maestria, da un lato, e dall'altro quello della trasmissione, di un sapere oggettivo (e quindi legato all'esistenza e alla costruzione di fondamenti disciplinari)." E così via lungo la sua storia da Klee, a Kandinskij, a Itten, ad Albers che esprime una singolare integrazione tra i due modelli, training e fondazione. Fino all'esperienza di Maldonado a Ulm (1964) verso una progressiva "oggettivazione disciplinare" dove comunque sopravvive un residuo della "problematica della maestria".

Nello stesso articolo Anceschi sottolinea due altri punti di importanza fondamentale nella storia della formazione: la definizione di Basic design come attività propedeutica alla formazione con uno statuto specifico e autonomo "depurato dalle discipline scientifiche limitrofe", e in secondo luogo la dismissione delle tecniche della raffigurazione "le quali invece nella tradizione (architettónica, accademica) avevano esercitato esse sole il ruolo di propedeutiche (il disegno dal vero, anatomico, compositivo ecc.)"

Il modello didattico di Anceschi nel 1983 si rifà a Maldonado con le esercitazioni in forma semplificata di problem solving (definite come una semplificazione del reale brief di design, meno complessa e rivolta solo all'aspetto formale¹⁷), quindi non più nella forma sperimentale tipica della ricerca artistica rivendicando lucidamente una valenza rifondativa all'apprendimento, contrapposta all'apprendimento "nozionale e grammaticale": ogni

soggetto di esercitazione va precisamente formulato per iscritto e strutturato in obiettivi, elementi e regole, nonché vincoli esecutivi. Ecco che la formulazione scritta del compito progettuale diventa fondamentale. Conclude il saggio citato portando l'attenzione sul tentativo compiuto da Attilio Marcolli, con la pubblicazione del trattato Teoria del campo, 1971³, di portare molta parte del basic verso i gradi scolastici pre-universitari. Tentativo che non troverà riscontro nei fatti per l'impostazione decisamente alta del linguaggio del testo, poco adatta alle scuole di grado secondario e perché la trattazione rimane astrattamente teorica e non viene calata dentro quel modello didattico composto con le esercitazioni ideate da Maldonado a Ulm e tenacemente perseguito dallo stesso Anceschi negli anni a venire. Occorre dire che le stesse esercitazioni di Basic design nella forma sopra descritta non sono mai state raccolte in modo sistematico da nessuno dei protagonisti di questa storia, fatto salvo Joseph Albers⁴ che ne ha dato una personale versione tutta dedicata al colore.

Il Basic design

Anceschi nel 1995⁵ ritorna sulla carenza di studi in materia di formazione nelle "professioni della creatività" rilevando come ci sia nell'opinione comune un oscillare tra la credulità romantica (per cui l'opera sgorga dal genio) e che al fondo delle discipline delle arti e del design non esista la necessità della conoscenza tecnica.

Riconosce nel Basic design la compresenza dei due modelli, occidentale e orientale, con il "trasferimento del sapere fondativo e contemporaneamente di saper fare, o addirittura allenamento al fare." Nei saggi successivi Anceschi sottopone a giudizio, traendone conclusioni negative, i modelli di insegnamento compresenti in Italia: il modello "artistico" che fa ricorso al concetto di "talento da sviluppare", il modello architettonico, dominante, che ricalca la formula medioevale della bottega, saldato alla tradizione decostruzionista postmoderna; il modello "universitario" che funziona secondo i principi deduttivi ma che è ritenuto insufficiente per la pedagogia dell'invenzione e del design.

Addita come esemplare il modello della "verità dialogica", sperimentato da Josef Albers negli anni americani, che consiste nel mettere in discussione con gli allievi e validare dentro l'ambito chiuso della classe, le proposizioni della visione e della teoria del colore, alla ricerca di una verità che non è misurabile scientificamente perché soggettivamente dipendente dalla percezione del singolo, ma che trova una forma di oggettivazione nel compromes-

so comunemente accettato di una verità "qui e ora, e circoscritta". Albers è inoltre il propugnatore di una formazione costruttiva, attraverso un apprendimento fatto di prove ed errori.

Secondo Anceschi (2006) con l'aprirsi degli orizzonti del design sui nuovi mezzi di comunicazione e di informazione, e sul suo sviluppo da visuale a multi-sensoriale, si dovrebbe oggi parlare di Basic design Eidomatico⁶ che "si viene configurando come la disciplina nascente della progettazione informatica non solo delle immagini ma anche degli artefatti e degli eventi."

Infatti l'Eidomatica, che consiste nella progettazione e modellizzazione informatica degli elementi visivi attraverso l'uso dei dispositivi digitali, si pone come campo unificato, a sostrato propedeutico, di ogni attività di progettazione, favorisce di per sé la forma di apprendimento learning by doing, permette di costruire percorsi di ricerca controllabili e misurabili.

Anceschi traccia il panorama dei diversi Basic design che hanno percorso la storia e le diaspore dei docenti, dal Bauhaus a Ulm agli Stati Uniti dove si rifugiano Albers e Moholy-Nagy.

Individua il sostrato comune alle discipline che concorrono alla formazione al design appunto nel Basic design come sintassi costruttiva della visione e studio della ricezione dalla parte del fruitore, che coniuga il trasferimento dei saperi e contemporaneamente l'allenamento al fare. "...il Basic design si occupa dei fondamenti del design, si occupa cioè dell'individuazione e dell'insegnamento degli elementi che lo costituiscono (forma, colore, texture), e delle regole percettive con cui essi interagiscono col destinatario (contrasto, equilibrio)."

"...il Basic design è la disciplina centrale del design. È una disciplina estremamente particolare e originale come statuto, in quanto intreccia intimamente propedeutica, (cioè la pratica dell'insegnamento di un saper fare) e fondazione disciplinare (cioè il pensiero teorico e metodologico che le sta alla base). In altri termini il Basic design è il luogo ideale dove convergono e si concatenano di fatto ricerca formale e espressiva, progetto e, appunto, insegnamento."

Anceschi sostiene che il Basic è l'insieme delle formulazioni delle esercitazioni, che diventa esso stesso il corpus disciplinare delle conoscenze, disposto a rigenerarsi col passare del tempo, nello spostamento continuo dei propri orizzonti che mutano col mutare delle scienze e delle tecnologie. Le esercitazioni infatti devono essere paradigmatiche, riassumere in sé il problema che si vuole dimostrare in una forma di decantazione della situazione progettuale che ne estrae l'essenza.

"Il Basic design è insomma una disciplina rigorosa ma anche vivente e metamorfica."

Frammenti di conversazioni

Interviste del dicembre 2009

D: In Italia ci sono molte scuole dove si fa un insegnamento sostanzialmente di design, tra queste metto i Licei artistici e gli Istituti professionali che ereditano entrambi la tradizione dalle scuole d'arte e mestieri, che per una via o per l'altra sono diventate delle scuole di design di prodotto o di grafica; attraverso queste realtà formative passa un non piccolo numero di studenti e molti tra questi sceglieranno il percorso formativo universitario coerente con la loro formazione secondaria. Occorre prenderne atto e cercare di individuare la forma migliore per attuare una formazione che possa essere sensata e propedeutica ad un percorso universitario, anziché auspicare una "riverginazione" dello studente già formato nel momento in cui accede alla formazione superiore, come spesso mi è capitato di sentire da docenti universitari, come se il periodo trascorso nella secondaria fosse irrilevante se non da cancellare. Fatta questa necessaria premessa, chiedo a te che te ne sei occupato da tempo: avrebbe ragione d'essere un Basic design collocato in quella fascia d'età che va tra i 15 e i 18/19 anni e che corrisponde alla secondaria superiore?

R: Direi che si potrebbe veramente pensare ad un unico corso di formazione per gli studenti, io sono estremista, addirittura forse da quando comincia ad esserci l'insegnamento a scuola del disegno, in una certa misura. La capacità di "configurare" del Basic design che è l'oggetto del Basic, è una capacità che, a mio avviso, comincia dalla scuola materna; seguendo del resto il modello concettuale che proponeva Maldonado nei primi anni '60 o addirittura ultimi '50, si diceva che la cosa importante di cui tenere conto era di poter pensare ad un unico grande sistema legato a certe tematiche ma che bisognasse tenere molto bene distinti i vari livelli formativi. In particolare allora, faceva riferimento al fatto che la scuola attiva aveva origine, da un lato dalla Montessori, dall'altro di Waldorfschulen (le scuole steineriane) dove in qualche modo queste capacità venivano avviate a dei livelli molto elementari. Il Basic design invece, come lo intendeva Maldonado dentro la scuola di Ulm, doveva essere pensato in termini di una formazione universitaria e quindi complessivamente articolato. Rispetto all'attualità la mia impressione è che certamente si potrebbe pensare ad un Basic da collocare anche prima dell'università, simile al basic del Bauhaus che aveva un carattere abbastanza indifferenziato dal punto di vista delle diverse professionalità di sbocco.

D: Non dimentichiamo che in Inghilterra esiste questa forma di preparazione chiamata, Art and design, che insegna a fare, a costruire degli oggetti, e che Nigel Cross, teorico e formatore, ha scritto molto proprio sulla valenza formativa in sé dell'apprendimento del design. Ogni nuova conoscenza si basa sulle precedenti e dobbiamo fare i conti con un vissuto formativo antecedente al percorso universitario.

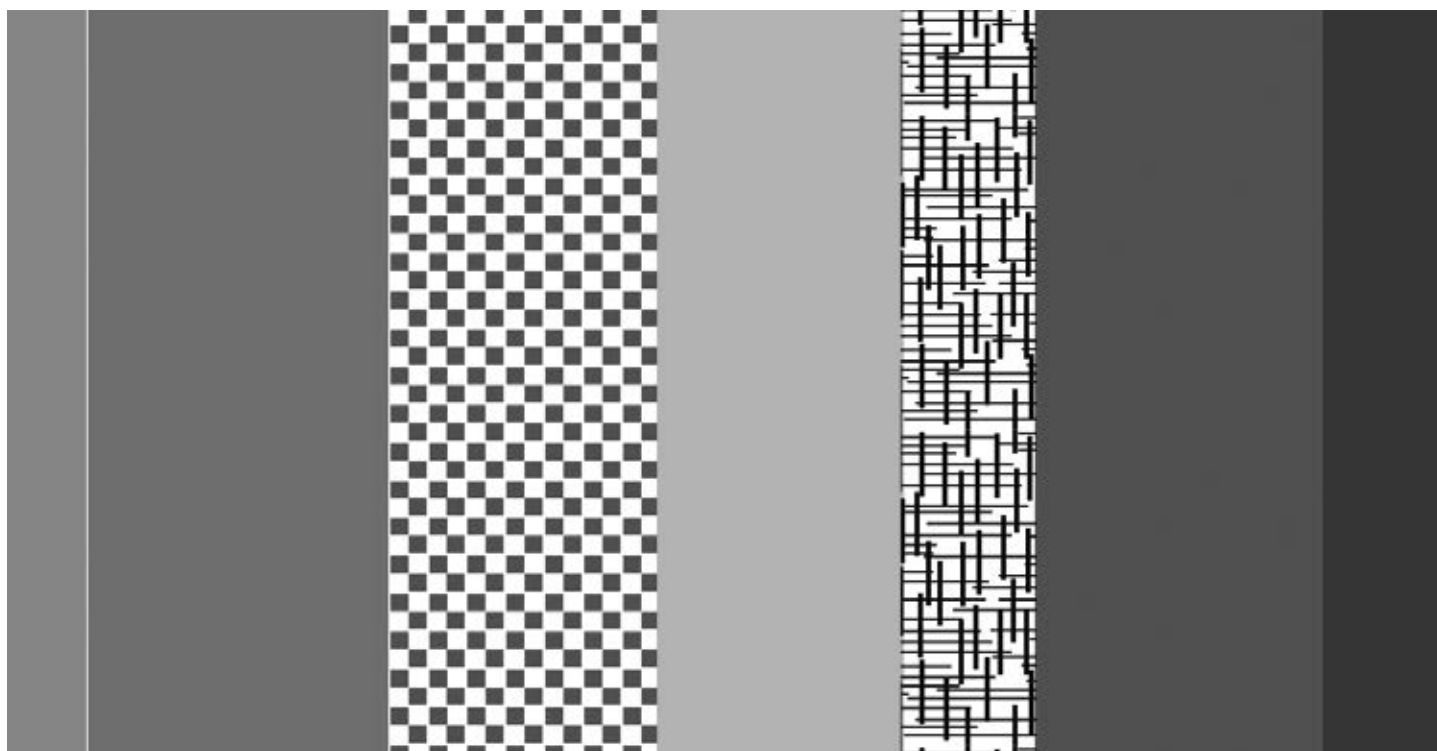
R: Quello a cui a facevo riferimento io era la posizione di Maldonado che negli anni in cui compie questa grande revisione del BD dalla fase bauhausiana alla fase ulmiana. Essa consiste nella specializzazione dei Basic design orientati ciascuno a diversi corsi di laurea. Infatti ad Ulm sboccia un basic architettonico, così per la formazione dei progettisti della comunicazione un basic del prodotto; nascono le differenziazioni, mentre prima nel Bauhaus il modello concettuale era unico. Il Bauhaus funzionava in modo completamente diverso perché era a livello universitario; con Ulm appunto c'è una grande svolta in senso concettuale, cioè Ulm punta a diventare università del design, non solo, ma a diventare ateneo. Ulm era un gruppo di tre facoltà, la prima *Visuelle communication*, cioè Comunicazioni visive, la seconda era *Product Gestaltung*, Configurazione del prodotto, e la terza era *Industrialisierte Bau*, architettura industrializzata. Tre facoltà perché ciascuna coincideva con un corso di laurea con tre orientamenti molto distinti dentro ad un unico

contenitore, come dire il wishful tinkering di Ulm, poi Ulm creò una Hofschule.

D: Tuttavia nella formazione attuale c'è il rischio che il tema della configurazione visiva finisca per prendere il sopravvento nella formazione e gli studenti si convincano che il design sia solo quello, anzi lo confondono facilmente con una cosa artistica. Al contrario si dovrebbe puntare in questi momenti iniziali a far lavorare gli studenti in modo rilevante altrettanto sul problema, anche se non in modo ingegneresco, e provare a vedere se tenendo in prospettiva il piano visuale non si riesca a dissipare questi pregiudizi.

R: Sono abbastanza netto e franco in una certa misura, non ho paura di dire che il mio modello concettuale non si concentra su uno degli organi di percezione, cioè su quello visivo, assolutamente noi facciamo del basic addirittura interattivo con la temporalità, di mezzo ma non sono io che sto sognando queste cose. Anche il basic di Mohly-Nagy aveva già questa prospettiva non "visivo-centrica", quindi non è quello il problema. Infatti io non uso il termine "forma" proprio perché tutti pensano alla forma visiva, parlo di "configurazione". La centralità del discorso è l'allenamento a imparare a come si mettono insieme, come si costituiscono, come si compongono gli elementi: questo non è assolutamente formalismo, poi se ci guardiamo in giro si vede che queste cose sono mal utilizzate, sviluppate in una maniera creativistica, formalista, artisticoide; il

Illustrazione sulle
esercitazioni di Basic design.



problema è rendersi conto che bisogna indirizzare e allenare i giovani a concentrarsi sulla maniera in cui viene attribuita una configurazione agli oggetti. Qui faccio riferimento a Maldonado, ad un testo che lui ha scritto già negli anni Cinquanta, dove afferma che il compito del designer è dar forma agli oggetti e si rende conto che si tratta di dare forma, o "come dico io" conformazione. Forma non è la carrozzeria, la figura, l'apparenza: è forma strutturale, l'organizzazione interna degli oggetti, la relazione della tecnologia con la configurazione. Il problema non è in sé la tecnologia. Il problema è centrare il discorso pedagogico sul configurare.

D: Esatto, soprattutto in un momento come questo dove la tecnologia informatica sembra a volte

dominare a partire dal momento progettuale a scapito della riflessione e del disegno. Ma portaci qualche testimonianza diretta.

R: Ti faccio un esempio di un'esercitazione che faccio fare, estrapolata da Munari, Narrazione per immagini, il cui obiettivo è quello di costruire una storia attraverso un sistema di inquadrature della stessa immagine, è un'esercitazione di narrazione con la fotografa il cui baricentro non è l'ottica, come pure in altre due esercitazioni, quella di Maldonado "Antiprimadonna", esercitazione che rivela la difficoltà di rendere le tinte e le texture, qualsiasi esse siano, omogenee e non dominanti. L'obiettivo infatti è quello di suddividere l'area a disposizione in sette fasce dalla larghezza e colore a piacere in modo da

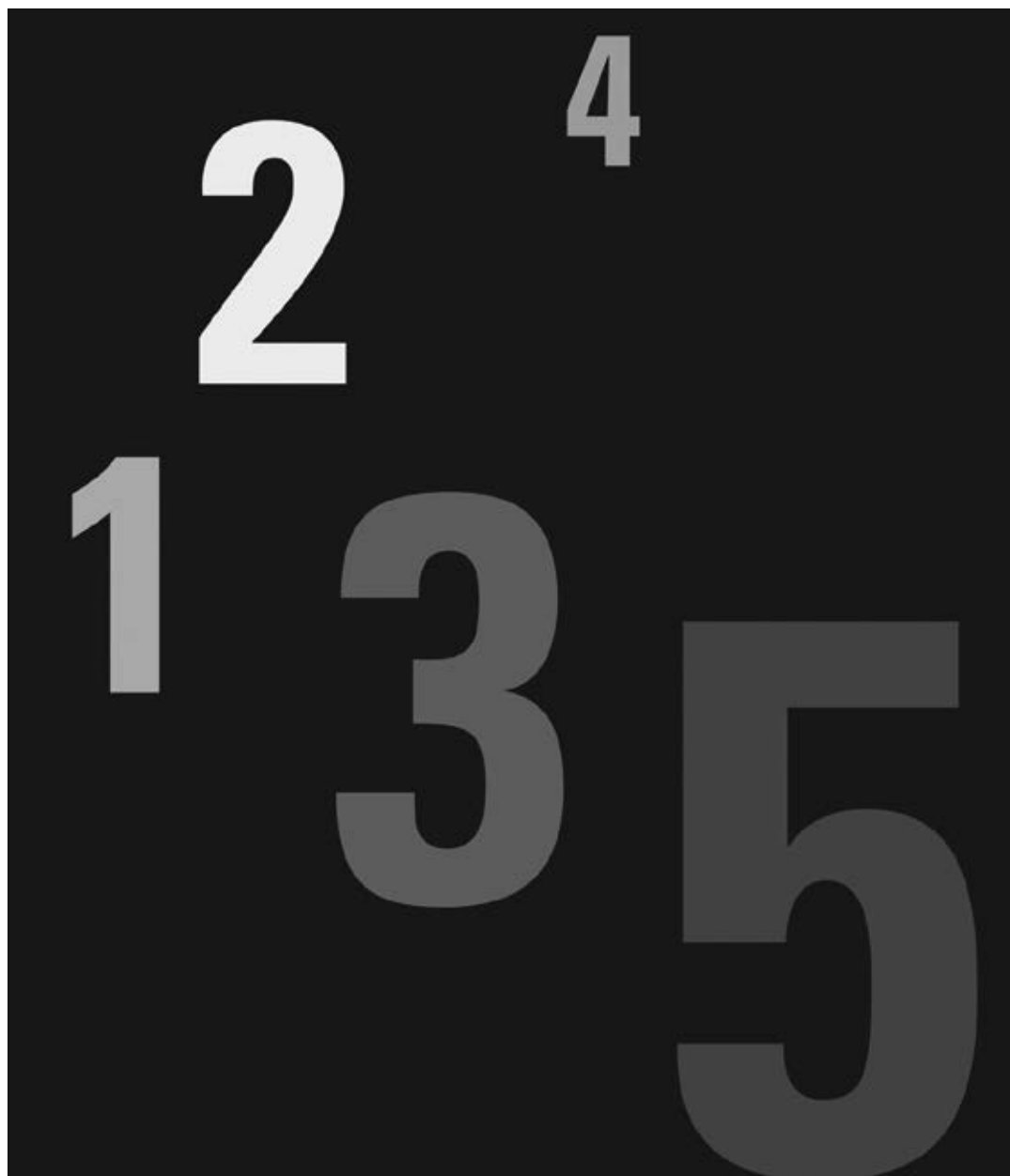


Illustrazione sulle esercitazioni di Basic design.

realizzare una configurazione in cui nessuna di esse eserciti il ruolo di primadonna. L'altra esercitazione è mia e si chiama "Influenzamento dell'ordine di lettura", che dimostra come a livello percettivo la diversa scelta dell'uso del colore e della disposizione all'interno di un contesto omogeneo possa generare la lettura di una serie di cifre differenti dalla matrice che viene proposta, nonostante la posizione delle cifre entro bande verticali non venga alterata se non per slittamento dall'alto al basso. Dire che queste esercitazioni sono visive è superficiale e riduttivo, il problema è che ogni problema di design consiste nella costruzione di gerarchie di significati da mettere in collegamento con gerarchie morfologiche. Quella esercitazione di Maldonado è geniale perché cerca di insegnare a costruire il contrario di una gerarchia morfologica, operazione che poi lo metterà assolutamente in grado di costruire quelle che servono a sviluppare le gerarchie di contenuto. Però non si tratta di avviamento al design, ma si tratta di Basic design, cioè di avviamento alla configurazione; Basic design è avviamento a quel particolare aspetto del design che è l'attribuzione di quella particolare configurazione a quella particolare struttura; si può partire da un processo ma poi alla fine si arriva alla configurazione, se il designer non decide la configurazione viene fatta automaticamente dal geometra, dall'architetto o dall'ingegnere, nel caso dei prodotti, o dal tecnologo della comunicazione, nel caso della configurazione della comunicazione.

D: Quindi dire "comunicazione visiva" è sbagliato o riduttivo perché anche una conversazione non è comunicazione visiva, semmai audiovisiva, è una comunicazione gestuale in quanto ti vedo spostare una mano.

R: Certo, comunicazione visiva è riduttivo, è una visione che corrisponde al moderno; sono ormai entrato nella prospettiva di fare una distinzione fra la modernità e i nostri tempi, e sono arrivato veramente all'idea che non è giusto parlare di post-moderno ma è giusto parlare di ipermoderno, surmoderno. Qual è la caratteristica della nostra era? Ci sono questi strumenti che ci consentono di guardarci negli occhi. Il secondo livello è che, in un modo o in un altro, qualcuno, e in questo caso,

quelli che fanno design, più che il progetto, fanno configurazione.

D: In che modo si possono far entrare in un corso di Basic design altri aspetti come la soluzione del problema o la capacità di individuarlo?

R: Il problem solving nel design è più questione di problem setting perché anche il porre i problemi trova la sua sponda tra il setting e il solving. Il problem solving deve fare i conti con altri tipi, non è che il designer non deve sapere niente della tecnologia, anzi ne deve essere un sofisticato conoscitore ma non è la sua competenza specifica. Nel caso ad esempio di Calatrava e la costruzione del ponte di Venezia, se Calatrava si limitasse ad essere il tecnologo che è si accontenterebbe di prendere la gente da una sponda all'altra, dalla ferrovia a piazzale Roma. Però lo fa in certo personalissimo modo, con un vetro verde grigio e in questo caso quello che lui sbaglia è proprio la configurazione. Complessivamente la campata è straordinaria, ma tutti ci scivolano sopra, inciampano, perché ha sballato la configurazione, tu prova a camminare e sei intrappolato in un errore di configurazione, di attribuzione che nuoce proprio all'uso. Sono assolutamente contrario ad una posizione formalista. Di questi errori di configurazione è pieno il nostro universo del progetto; sono così attento a questa fattore perché con l'irrompere delle nuove tecnologie stiamo diventando figure che si preoccupano di progettare non solo le forme o queste pitture utili che sono i manifesti.

D: Come sta mutando la figura del design oggi?

R: Siamo diventando dei progettisti di procedimenti e di comportamenti complessivi, io preferisco definirli "regia". Configuriamo non solo oggetti più o meno stabili come ad esempio il manifesto, ma dobbiamo occuparci della tematica dell'interazione e sempre di configurazione si tratta; noi diventiamo molto più vicini ad un coreografo che progetta la configurazione dei gesti, che a degli scultori o dei pittori. Sono favorevole ad un approccio formativo che potrebbe essere alla base di un sistema e che può cominciare tranquillamente ai livelli che precedono la formazione superiore, che inizi dalla scuola superiore per arrivare sino all'università.

Note

¹ Anceschi Giovanni (1972). Il Basic design al corso superiore di disegno industriale e comunicazione visiva di Roma, pubblicato la prima volta come "Relazione pedagogica per l'anno accademico 1969/70. Design Italia, n. 4, settembre 1972."

² Anceschi Giovanni (1983). Design di base, fundamenta del design, Ottagono n 70.

³ Marcolli Attilio (1971). Teoria del campo. Corso di educazione

alla visione. Sansoni Editore, Firenze.

⁴ Albers Joseph (1963). Interaction of Color. New Haven: Yale University Press. (Trad. italiana (2005) Interazione del colore. Esercizi per imparare a vedere, Il Saggiatore, Milano).

⁵ Anceschi Giovanni (1995). Linea Grafica, n 295 gennaio.

⁶ Anceschi Giovanni (2006). Basic Design, fundamenta del design, in <http://www.newbasicdesign.it/bdintroduzione>.

PENSIERI DELL'OMBRA

PERCORSI TRA I LUOGHI DEL MISTERO

L'ombra è inamovibile, perennemente contemporanea all'oggetto che duplica, simultanea e inscindibile. È una fonte di mistero in cui proiettare le proprie visioni, paure, desideri. L'ombra è enigmatica, fascinosa, ermetica, ingannatrice, talvolta benigna e protettrice. Secondo Parmenide la luce e l'ombra sono due aspetti di pari importanza perché nessuna prevale sull'altra. Leonardo le interpretava come la medesima sostanza solo espressa con diversi gradi di intensità.

Jung invece pensava che l'ombra non potesse mai essere completamente integrata nella coscienza umana perché sarebbe proiettata dalla nostra parte consapevole che in essa nasconderebbe i caratteri sgradevoli e gli elementi rimossi della personalità. Tuttavia non sarebbe solo il rifugio degli aspetti opposti al nostro conscio ma anche una fonte di impulsi creativi felici.

David Allan, *L'origine della pittura*
(o la fanciulla di Corinto),
olio su tela, cm 38,7x31, 1775.



L'ombra offusca la realtà delle cose così che la verità non si può conoscere se non prescindendo da essa, ma è pur vero che è anche l'ombra a rivelare la realtà stessa.

Si ha l'impressione che vi sia qualcosa di sempre sfuggente nel suo aspetto eppure le ombre svelano talvolta più della luce che tende a bruciare i contorni.

Si delinea la natura duplice dell'ombra che è insieme presenza e assenza indispensabili entrambe per determinarne l'identità.

È legata all'esistere e allo scomparire, alla concretezza e all'evanescenza.

È assenza come mancanza di immagine, presenza come orma, traccia, enigma dell'immagine stessa.

Non è un caso se sia per Lavater che per Albert von Chamisso l'ombra è investita del valore inestimabile di sostituto dell'anima nella quale si rivelano i proponimenti dell'essere e pertanto la sua identità.

Venderla equivale a perdere la propria individualità passando dall'essere al nulla, dall'esistenza alla non esistenza.

Eccetto che nel mondo della fantasia non esiste modo di perderla o cancellarla, l'ombra nasce e cresce con noi e si presta ad essere uno dei temi più presenti sin dalle origini nella storia degli uomini al punto che nessuna civiltà come nessuna forma d'arte è estranea all'universo umbratile.

Le leggende intorno all'ombra si sprecano. Tra le più note e le meno note se ne conoscono centinaia, due sono tuttavia i racconti fondatori perché all'origine della teoria occidentale della pittura e della conoscenza: la *Naturalis Historia* di Plinio e il mito della caverna di Platone.

È possibile stabilire una correlazione tra i due miti non solo perché si pongono ai primordi l'uno della rappresentazione artistica e l'altro della rappresentazione cognitiva, ma soprattutto perché si incentrano sulla proiezione di un'ombra.

Plinio il Vecchio narrava infatti di una fanciulla di Sicione che per ricordare il viso dell'amante in partenza ed esorcizzare i pericoli che lo avrebbero minacciato, ne 'fissò' l'immagine su un muro. Quando l'amato morì il padre della giovane, un esperto vasaio, ne creò un simulacro in argilla portato presso il tempio di Corinto per assurgere ad oggetto di culto. Così Plinio plasma la grande storia della nascita della pittura e della scultura dandole una forma mitica. Platone dal canto suo immagina l'uomo prigioniero in una grotta che altro non può guardare se non il fondo della sua stessa prigione dove sono proiettate le ombre di una realtà esterna di cui non si immagina nemmeno l'esistenza.

Soltanto rivolgendosi al mondo del sole egli potrà accedere alla vera conoscenza.

La polvere possiede un'ombra? O piuttosto è l'om-



Marcel Duchamp, *Élevage de poussière*,
polvere su vetro, 1920.
Fotografia di Man Ray, cm 24x 30,5.

bra ad essere fatta di polvere? Qual è il rapporto tra questi due elementi apparentemente estranei eppure così interrelati?

Anche la polvere è una materia impalpabile, eterea, sottile, a prima vista leggera e indifesa ma insidiosa, inesauribile, perpetua e immortale. Può essere maledica e mortifera o fertile e benefica.

L'immagine della polvere doveva essere molto antica se nella Bibbia Dio ne utilizza una certa quantità per plasmare il corpo del primo uomo collocandola all'origine della Creazione e di tutti i tempi e servendosi poi per maledire lo stesso uomo colpevole del peccato originale.

La polvere è usata nelle pratiche magiche e superstiziose come nella preparazione delle pozioni e degli incantesimi, è materia di maghi e streghe.

Si deduce il legame inossidabile della materia pulviscolare con l'origine e il tempo, il suo trascorrere implacabile e visibile nell'accumulazione che è segno di un tempo trascorso depositatosi strato su strato.

Il granello di polvere leggerissimo e sospeso prima di depositarsi sulla superficie è allo stesso tempo ciò che si illumina nella luce diffondendola per rifrazione e ciò che la ostacola producendo ombra.

La sua particolare propensione è quella di assumere le sembianze degli oggetti sui quali si deposita ren-

dendo la loro visione più opaca e insieme più visibile. Possono dirsi l'ombra e la polvere il doppio di tutti gli altri corpi?

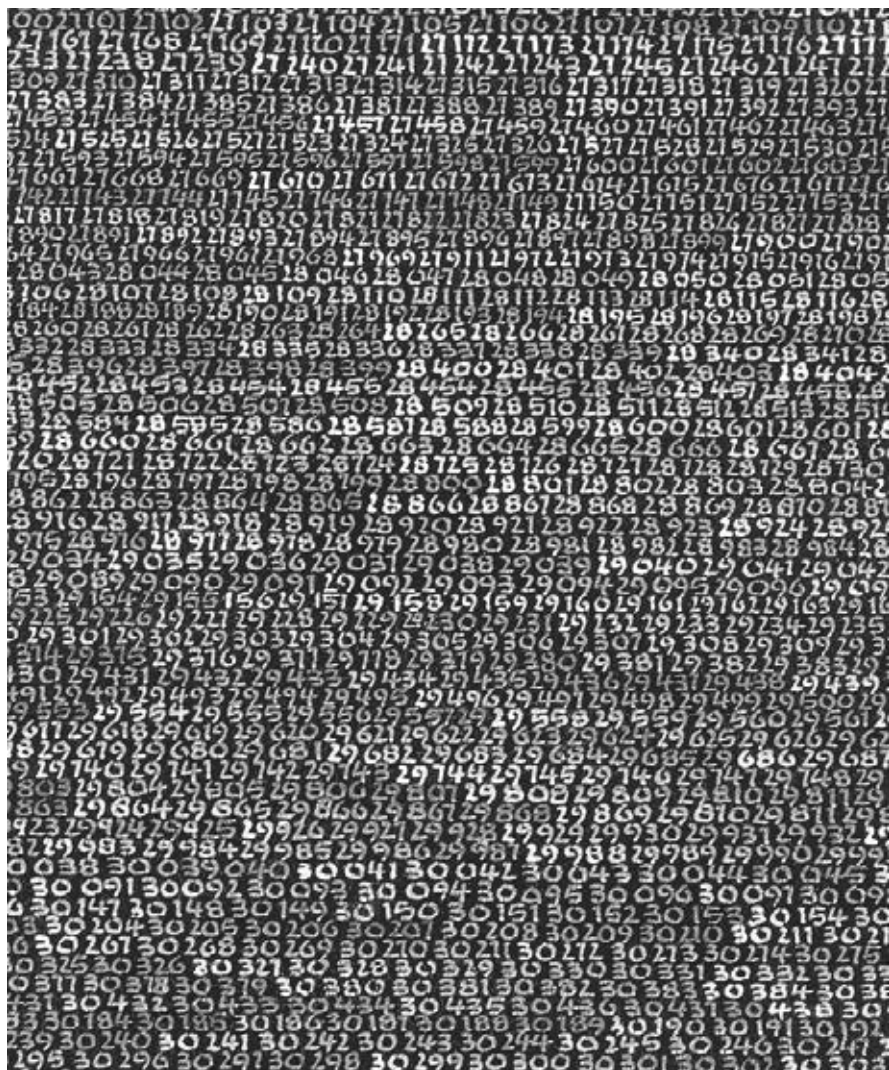
La polvere sporca le superfici sulle quali si deposita tanto che spostando l'oggetto ivi appoggiato questo lascia un'impronta che è come un negativo, una sottrazione.

Il risultato è quello di ombre bianche prodotte dall'assenza, aloni, auree, anime di una materia minima al limite della dissoluzione ma visibile quanto basta per segnare un passaggio, una 'materia dell'assenza', ciò che resta di un oggetto prima lì e ora altrove.

Nelle *Delocalizzazioni* di Claudio Parmiggiani gli oggetti lasciano il loro negativo sulle pareti, la cui forza simbolica è più forte degli oggetti stessi rafforzata dalla potenza evocativa del luogo.

Un'altra versione concettuale dell'ombra e della polvere è quella di Roman Opalka che si concentra ossessivamente su un tempo 'polverizzato' da quando dipinge numeri da 1 a infinito.

Si può parlare di una polvere metaforica, la cui materia non è visibile, ma di cui si avverte la sospensione, il ritmo calmo e determinato; la mano dell'artista che scrive ogni cifra è equiparabile ad un granello di polvere che ormai posatosi sulla su-



Roman Opalka, *OPALKA/1∞*, olio su tela, cm 196x135.

perficie segna un attimo già trascorso. L'accumulo dei suoi numeri e delle sue tele ha lo stesso irreversibile valore di un ammasso di polvere che scandisce il tempo come un orologio.

Parmiggiani, Opalka e Robert Longo sono artisti accomunati da questa sensibilità eterea, effimera, nel contenuto come nei materiali.

Roman Opalka (Hocquincourt, 1931- Chieti 2011) si forma come litografo, studia presso la Scuola di Arti Applicate di Lodz e all'Accademia di Belle Arti di Varsavia, per trovare infine il suo studio ideale nella regione della Loira.

A Varsavia matura l'idea dei suoi *Détail* che concettualmente rappresentano un 'dettaglio', un frammento di un unico quadro, un incomparabile progetto intitolato *OPALKA 1965/1-∞* al quale l'artista ha da allora votato la sua esistenza.

Il lavoro è supportato da una struttura logica e metodica che conduce l'artista alla scelta di dipingere tele con una numerazione progressiva crescente di numeri razionali interi dall'uno all'infinito presupponendo

che l'impresa finisca con la scomparsa di Opalka stesso. I numeri sono scritti in bianco mentre alla superficie di fondo inizialmente nera l'artista aggiunge ad ogni nuova opera un centesimo di bianco così da giungere con il passare dei giorni all'impressione che la numerazione si confonda con il nitore del fondo. Terminato ogni quadro il conto procede rigorosamente su una nuova tela. La progressiva scomparsa delle cifre è scongiurata dalla registrazione sonora della sua voce che conta in polacco, la lingua madre dell'artista.

Dal 1972 introduce a completamento dell'opera la fotografia del proprio volto scattata ogni sera al termine del lavoro, una sorta di 'memento mori' in cui ogni dettaglio è prova del passaggio del tempo attraverso l'inesorabile decadenza del corpo: allo sbiadire delle tele corrisponde quello di un volto scavato e logorato dalla vecchiaia.

La sua ricerca artistica è tesa alla rappresentazione del tempo irreversibile mentre la sua manifestazione formale corrisponde alla decorrenza cronologica fino all'equilibrio bianco che corrisponde all'equilibrio universale.

La sua scelta è estrema ed assoluta per la sua opera e per la sua vita da questo momento regolata da una disciplina ferrea e ossessiva.

La sacralità, la coerenza, la risolutezza, il rigore, l'ascesi, creano intorno alla figura di Opalka e allo spazio in cui si muove un'aura enigmatica, in cui la vita stessa è trasformata in modo rituale in un'opera d'arte.

Nell'opera di Claudio Parmiggiani (Luzzara, 1943) emerge ancora il tema della 'vanitas', del silenzio, nei soggetti e negli stessi strumenti pittorici legati alla materia cinerea con la quale l'artista plasma i suoi ambienti.

L'ombra e la luce come principi dialettici assumono qui un ruolo centrale, come il senso di sospensione del tempo che affiora dalla potenza implosiva delle immagini: le campane soffocate, il pianoforte muto, l'eco lontano del labirinto di vetri distrutto.

L'iconoclastia attuata da Parmiggiani si manifesta nella rarefazione della materia che nell'assottigliamento della propria presenza mette in luce l'assenza.

In opere come *Delocalizzazione* del 1970, nell'annerimento delle pareti con l'uso della fuliggine, del fumo e del fuoco l'artista opera non solo verso una negazione della forma ma anche dell'immagine.

In tale visione le uniche presenze restano le impronte sulle pareti di tutto ciò che il luogo aveva contenuto, ombre di forme scomparse e svanite.

La poetica della sparizione e dell'assenza alla quale l'artista si dedica risale forse ai ricordi d'infanzia durante le visite alla casa di Morandi con la copiosa nonché affascinante quantità di polvere osservata.

All'invenzione contenuta in *Delocazione* torna a più riprese nell'impiego del fumo e della fuliggine che evocano la fiamma e il suo bagliore che racchiude una valenza temporale rimandando all'istantaneità del gesto che l'ha eseguito.

Alla dimensione del tempo è fatto esplicito riferimento nel *Senza Titolo* del 1999 con la creazione di un luogo che ospita dozzine di quadranti d'ora e orologi a pendolo.

Sui muri si ritrovano le tracce da 'delocazioni', mentre l'ambiente resta in penombra come una soffitta polverosa con le lancette dei quadranti ancora immobili. Non si può non pensare all'*Enigma dell'ora* di De Chirico che aveva colto il mistero di un frangente temporale in cui ogni aspetto della natura, ogni edificio, ogni forma, sono come sospese nella stasi. Parmiggiani riconosce come suoi solo due autoritratti: una tela bianca del 1974 e una fotografia su tela della sua ombra del 1979; due ritratti in 'negativo' o un'unica rappresentazione dello svanire.

Robert Longo (Brooklyn, 1953) ha una formazione da scultore come trapela dai disegni modellati a grafite e carbone che rappresentano il fulcro della sua opera.

Il suo metodo operativo inizia dalla scelta di una carta piuttosto spessa montata su un pannello di alluminio.

Un pesante strato di carbone è strofinato sul supporto creando una superficie densa simile al velluto. L'artista modella la materia usando carboncini di varia densità, con valori tonali e tipi di nero differenti, servendosi di gomme da cancellare per dare forma alle immagini. I massimi punti di luce sono ottenuti preservando la superficie di carta immacolata. La fisicità del mezzo rende l'immagine tattile, diretta, piena di impatto, grazie alla natura iconica dei soggetti e alla loro riproduzione in grande scala.

L'immediatezza delle immagini ne rivela la diretta derivazione da fotografie digitali accuratamente mediate ed intensificate nel loro vigore dall'artista. Tra i suoi cicli pittorici citiamo la serie dedicata a Freud (*Freud Cycle*) attingendo alle fotografie realizzate da Edmund Engelmann, oppure i disegni delle grandi onde baroccheggianti che chiama efficacemente *Monsters* in cui il sentimento di paura per la forza prorompente si trasforma in energia vitale.

La poesia del sublime si compie nella serie intitolata *Sickness of Reason* che presenta lo spettacolo distruttivo delle esplosioni nucleari o nella serie nota come *Ophelia* dove lo spettatore è come inghiottito dai primi piani dei petali scarlatti di grandi rose il cui erotismo è velato dall'aspetto austero che evoca la morte. In *The Outward and Visible Signs of an Inward and invisible Grace* si alternano stelle e pianeti di grandi dimensioni di cui si scorgono i profili luminosi immersi nel fondo scuro dello spazio. *Men in the Cities* conta circa sessanta disegni con



figure umane in posizioni esasperate e contorte in un abbigliamento formale, rigorosamente in bianco e nero.

Robert Longo, *Moon in shadow*, carbone su carta, cm 182,9x 213,4, 2006.

L'inconscio collettivo, inteso come un serbatoio di immagini universale, è alla base della ricerca artistica di Longo che attinge le proprie idee non solo riferendosi agli archetipi di Jung ma anche dei media televisivi per esplorare la psiche contemporanea.

Claudio Parmiggiani, *Scultura d'ombra*, fumo e fuliggine su parete, 2010.



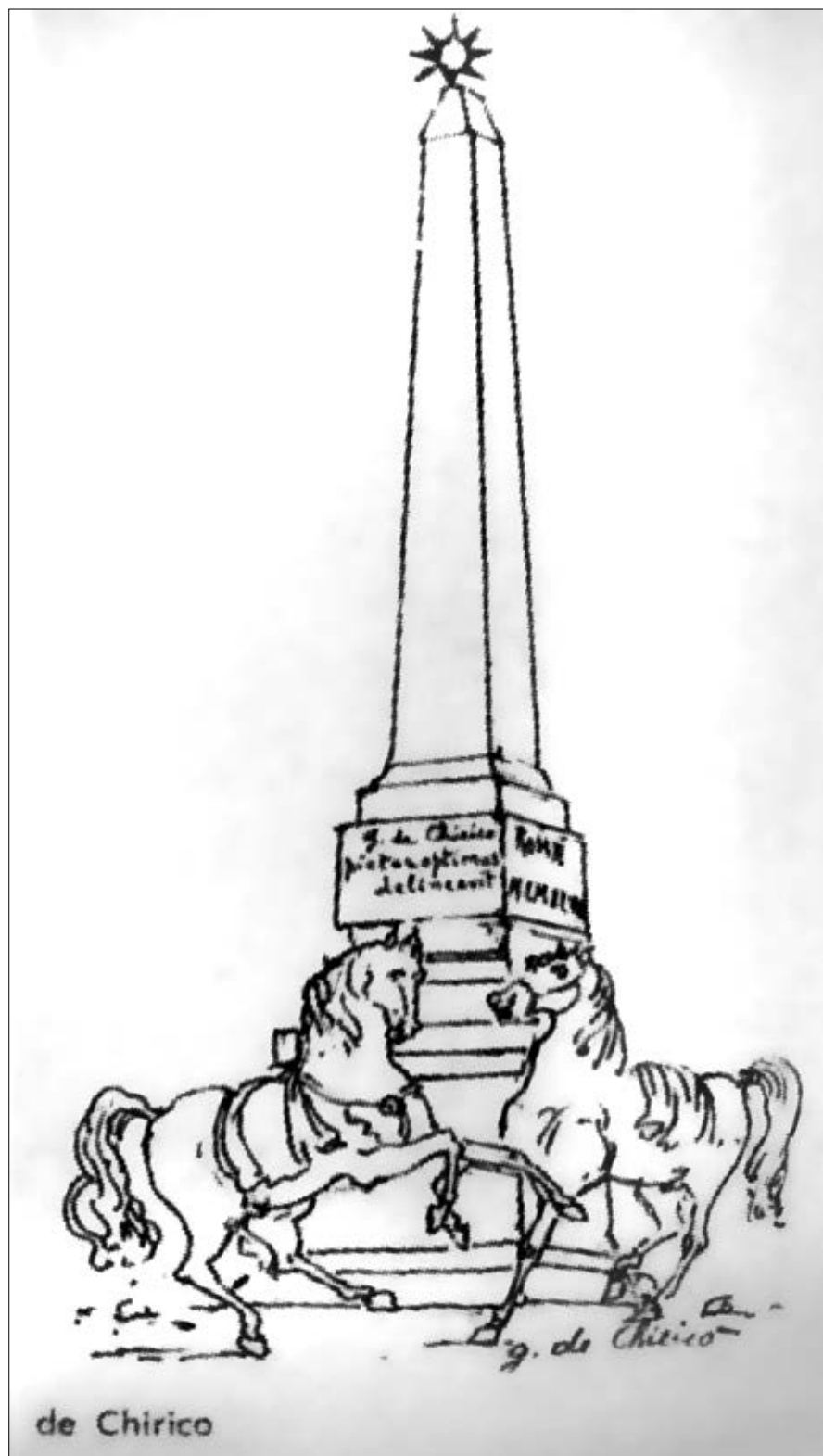
L'AVVENTURA DI UNA DONNA CREATIVA

IRENE BRIN E LA GALLERIA L'OBELISCO DI ROMA

Il logo della galleria L'Obelisco, in via Sistina 146, disegnato da Giorgio de Chirico.

Scrivere di Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria dell'Obelisco significa ricordare gli anni dell'immediato dopoguerra e una Roma povera, attiva ed allegra. Una città che avrebbe visto in poco più di dieci anni prosperare trentadue sale espositive ed un

altrettanto numero di luoghi espositivi: circoli della stampa, grandi magazzini, affitta-pareti, sedi di partito che si occupavano di Barbarie ed Arte sacra; e poi bar, caffè, osterie, tra cui la famosa Menghi di via Flaminia, che faceva credito senza garanzia a tutti i giovani talenti dell'arte astratta e d'avanguardia, e ai loro amici¹. La storia di ogni singolo luogo aveva i suoi protagonisti, c'erano gli artisti: poveri, appassionati e geniali, entusiasti, generosi e vili, spregiudicati, determinati, solidali e invidiosi. *"avevano il mondo e volevano conquistarlo - scriverà Angelo Guglielmi - ma non sapevano come e forse non gliene importava nemmeno tanto di riuscirci. Erano amici ma gli uni contro gli altri. I motivi del dissenso erano radicati nei loro convincenti ideologici e nelle loro scelte artistiche. Avevano ragione gli astrattisti o i realisti? Chi interpretava artisticamente il nuovo?"*². C'erano i collezionisti che erano politici, medici imprenditori cinematografici, scrittori, editori, poeti e registi, una sorta di critici che non scriveva e che invece agiva, offrendo amicizia e sostegno³. E poi c'erano i galleristi: architetti disoccupati, appassionati di musica, fotografi, tutti uniti da una comune amicizia con gli artisti e un altro mestiere: Giuseppe Giosi era un bravo corniciaio, Plinio De Martiis un famoso fotografo, Bruno Sargentini un collezionista ma anche politico e sindacalista, e poi Irene Brin, assunta come commessa il 10 settembre del 1943 nella piccola libreria d'antiquariato La Margherita⁴, senza stipendio, con una percentuale sulle vetrine e corrispondente in Italia di *"Vogue"* e *"Harper's Bazar"*⁵. Proprio l'avventura di questa brillante e carismatica donna, cugina di Riccardo Gualino costituisce un'importante presenza nella storia artistica della capitale. Nata nel 1911 come Maria Vittoria Rossi, grazie a Leo Longanesi che gli pubblica il suo primo articolo su *"Omnibus"*⁶ e gli trova lo pseudonimo Irene Brin, *"un nome corto, brillante, pungente, come la sua scrittura"*⁷, consolida ben presto la promettente attività di giornalista-scrittrice cominciata pochi anni prima con articoli di *"costume"*⁸. Scrive di cinema e cronache mondane, ma scrive anche libri, nei quali racconta la realtà di tutta un'epoca. È il caso di *Usi e costumi 1920-1940*, uscito nel 1944 e il cui incipit introduce alla sua visione di storia *"questa non vuole né può essere la storia di un ventennio - spiegava - ma solo un aiuto a comprendere una generazione rumorosa, ingenua e triste, che s'illuse di vivere secondo un ritmo eccezionale... così esaltata, nel sentirsi libera da ogni vincolo morale, sentimentale e fisico da non avvedersi, se non troppo tardi si aver perduto la libertà"*⁹. E se nei racconti *Le visite* (1945), divagava nella descrizione dei personaggi femminili, diversamente nell'inedito dattiloscritto *L'Italia*



esplode del 1968, si presterà ad una narrazione dal tessuto continuo ed audace, dove i riferimenti al suo vissuto e quelli della società del suo tempo si mescoleranno in un gioco di rimandi ed intrecci.

Sarà proprio la sua profonda cultura e il temperamento vivace e curioso - seppure sostanziato dall'indispensabile complicità di Gaspero del Corso - a determinare la progressiva apertura dell'arte internazionale nella capitale. Con lui, sposato nel 1937, riuscirà a far fruttare una piccola eredità e ad aprire nel novembre del 1946, la prima galleria a Roma del dopoguerra: l'Obelisco in via Sistina¹⁰. Fin dai primi anni, dominati dall'aspro conflitto che dividevano astrattisti e realisti, le scelte della galleria furono pionieristiche: promuovere l'arte italiana che non aveva trovato spazio durante il ventennio e portare le opere di artisti ancora sconosciuti in Italia. I nomi, tra i tanti, erano quelli di Morandi, de Chirico, Clerici, Capogrossi, Burri, Afro e Gnoli, ma anche Kandinsky, Klee, Rauschenberg, Calder, oltre i maggiori protagonisti del Surrealismo. Talvolta succedeva di eccedere in declinazioni apparentemente disimpegnate, come nel caso della mostra *Danza, Circo e Music-Hall*, modellata sulle opere di Toulouse-Lautrec¹¹, altre volte invece si agiva secondo ragionamenti polemici, come nella mostra *Fatti del giorno*, inaugurata nel gennaio del 1954 con artisti del passato e viventi. "Raccogliere alcuni nomi di artisti del passato e di artisti viventi sotto una stessa sigla sembrerà inattuale e anticritico - si leggeva nel catalogo - Ma in tempi di astrattismo e realismo ugualmente accademici, potrà incuriosire l'esistenza di artisti che, rifacendosi alla realtà più brutale, quasi alla cronaca dei giornali, hanno saputo esprimere non solo i tics della propria epoca, ma il colore poetico del tempo che passa"¹².

Quale sia stato il ruolo di Irene Brin nell'attività della galleria lo si potrebbe evincere dalle sue stesse dichiarazioni, seppure poco veritiere rispetto alla sua personalità: "Io fui felicissima - ricorda nel 1963 - di prendere il posto che mi spettava, quello di subalterno"¹³. Ma se a svolgere il lavoro di mercante era Gaspero del Corso, la sua presenza, per quanto riguardava i rapporti internazionali, fu decisiva. La visione dilatata verso sfere della creatività differenti, dalla moda alla letteratura, dalla fotografia al cinema, costituirono le premesse per un discorso culturale animato e cosmopolita, fatto di piani di linguistici alti e bassi, insomma diversificati. Stando a quanto scriveva sul "Corriere della Sera" nel 1963, pare mancasse di fiuto artistico: "Quando Burri ci mostrò le prime "Combustioni", le trovai orribili. Quando la vedova di Gorky ci scrisse da Firenze se volevamo esporre Gorky, io avrei rifiutato subito. Quando la vedova di Kandinsky ci

invitò a casa sua, io la trovai tanto divertente che non mi veniva in mente di guardare le tele. Quando Bob Rauschenberg ci presentò i suoi lavori, io mi misi a ridere. Quando, in un'enorme Quadriennale, mio marito si fermò estatico davanti a un minuscolo

Gaspero Del Corso e Irene Brin ritratti da Leslie Gill, fotografo di "Harper's Bazaar".



*Music, io chiesi che cosa ci trovasse. Quando ci offrirono i Picasso di Russia, a patto che li restaurassimo, io mi spaventai per la spesa*¹⁴. Ma benché sembrasse attratta più dalla personalità degli artisti che dalla loro opera¹⁵, quando si addentrava in letture più profonde, come nel testo in catalogo della mostra su Toulouse Lautrec¹⁶, sostanzialmente le sue descrizioni di una animosità narrativa piena di coloriture romanzate. *"Fosse rimasta tra biografia e memorialismo - scriveva Indro Montanelli - poteva diventare qualcosa di mezzo tra la Saint-Simon e Strachey con un tocco alla Sévigné. Altro che la Bellonci! Era un'osservatrice attenta (sebbene non ci vedesse da qui a lì) e penetrante, nutrita di vastissime letture: la prosa aveva ritmo, calore, l'aggettivazione precisa, l'ironia tagliente"*¹⁷.

La pubblicazione dell'inedito dattiloscritto *L'Italia esplode*, ultimo suo dattiloscritto prima della morte avvenuta nel 1969, restituisce un senso di completezza alle sue colte declinazioni. Scritto nella forma di cronistoria dell'anno 1952 per l'editore Immordino di Genova e da questo rifiutato, è stato riordinato da Claudia Palma e dato alle stampe nel 2014, aggiungendo così un tassello alla rete di connessioni tra le persone e le vicende culturali della metà del Novecento.

In un intreccio di dati ed informazioni sulle frequentazioni ed i viaggi, sulle personalità che affollavano la capitale: attori, registi, cantanti e grandi sarti, non mancano preziose testimonianze sulle "ambizioni imperiali e professorali" di Salvador Dalí, capace secondo la Brin di accumulare "i miti del



Copertina del catalogo della mostra di Arshile Gorky all'Obelisco nel 1957.

(...) tempo, quei deserti smaltati di ossa, quei grovigli di serpi, quelle donne dagli occhi distanti (...) quanto insomma oscilla tra Freud e Mae West, tra Brueghel e le copertine di Vogue, tra James Joyce e i tre Marx"¹⁸, e ancora i dispiaceri per talune attese disattese. "La presenza a Roma dei Cartier-Bresson, prima e poi di David D.D., ci era stata preziosa, perché coincideva con la mostra di Alberto Burri, "Neri e Muffe", inaugurata all'Obelisco il 2 gennaio- scriveva- Dire che è stata un insuccesso sarebbe un tentativo, vano, di addolcire i nostri ricordi. Fu un disastro. E ce ne consolarono i fotografi. Cartier-Bresson, personalmente, è un ammiratore ed un collezionista di Matisse. David personalmente, ama e raccoglie, oltre che Picasso, Rouault. Ma, insieme con Eli, erano così intelligenti ed intuitivi da capire Burri subito, da apprezzare il caldo impasto aiutandoci a superare un momento difficile. In Burri, noi ci credevamo, e ci abbiamo sempre creduto. Leggere sul quotidiano del mattino che "si tratta di un burro speciale, in quanto nero ed ammuffito, mentre di solito il burro ammuffisce in grigio, non era tanto piacevole. Un quotidiano della sera non resistette a biasimare una "arte ormai imburata ed annerita"¹⁹.

Quello che doveva essere un diario finiva così con l'essere un'irrisolta cronistoria. Ma l'incompiutezza come rovina di ambizioni e progetti, è riuscita lo stesso a conservare i segni dello sfarzo e della cura con cui era stato concepito ed enunciato nelle prime pagine del prologo: "Lentamente, attraverso



Irene Brin dietro la scrivania della Galleria L'Obelisco, Roma 1964.

so la doppia nebbia delle mie delusioni e della mia solitudine, capii che Roma era diventata il centro del mondo. E valeva la pena partecipare all'esplosione"²⁰.

Note

¹ Resta memorabile il racconto di U. Pirro, sceneggiatore e protagonista di quegli anni post-bellici nel suo *Osteria dei pittori*, Sellerio, Palermo 1994.

² A. Guglielmi, *Nota*, in U. Pirro, *Osteria dei pittori*, Sellerio, Palermo 1994, pp.164-165.

³ Solo per citare qualche nome, bisogna ricordare Riccardo Gualino, Cesare Zavattini, Leo Longanesi, Vittorio De Sica e Carlo Ponti che acquistavano per la gioia del possesso. Vedi B. Marconi, *Le gallerie e le mostre. Il mercato di quando non esisteva il marketing*, in *Roma 1948-1959* (a cura di M. Fagiolo dell'Arco- C. Terenzi), Skira, Roma 2002, pp.93-96.

⁴ La piccola libreria di due stanze divenne galleria nel novembre 1943, da questa data fino al 1946, Irene Brin insieme a Gaspero del Corso, sotto la falsa identità di Ottorino Maggiore, gestiranno lo spazio esponendo opere di artisti come Alberto Burri e Giorgio De Chirico.

⁵ Si può dire che svolgesse già allora il lavoro di Editor: scriveva gli articoli ma si preoccupava anche di scegliere le foto e di provvedere all'impaginazione.

⁶ È il 3 aprile del 1937, lo stesso giorno in cui sposa il tenente Gaspero del Corso.

⁷ I. Brin, *Un nome inventato*, in "Il Borghese", ottobre 1957.

⁸ Aveva cominciato a scrivere nel 1932 nella redazione del "Lavoro" di Roma.

⁹ La copia del libro *Usi e Costumi*, conservato nell'Archivio della Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, è citato in Irene Brin, *L'Italia esplode. Diario dell'anno 1952*, a cura di Claudia

Palma, Viella, Roma 2014, p.10.

¹⁰ Attiva fino al 1978.

¹¹ La mostra aveva una finalità natalizia. Nel pieghevole della mostra si legge: " L'Obelisco ha raccolto queste opere ispirate alla Danza, al Circo e al Music-Hall per suggerire ai suoi migliori amici regali di Natale. Nomi di artisti celebri, affiancati a quelli di giovani artisti. Autenticità garantita. Prezzi accessibili a tutti", *Danza, Circo e Music-Hall*, catalogo della mostra, 1952 (Archivio Bio-Iconografico, cartella L'Obelisco, GNAM, Roma)

¹² *Fatti del giorno*, catalogo della mostra, 1954 (Archivio Bio-Iconografico, Cartella L'Obelisco, GNAM, Roma)

¹³ I. Brin, *Autoritratto di una moglie*, in "Il Corriere della Sera", 8 giugno 1963.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ilaria Schiaffini, descrive questo aspetto di Irene Brin in *L'arte sullo sfondo de l'Italia esplode: Irene Brin e i primi anni della galleria L'Obelisco*, in *Irene Brin. L'Italia esplode*, op.cit. pp. 159-189.

¹⁶ Nel 1947 pubblica in francese il primo dei suoi due libri su Toulouse Lautrec, *Images de Lautrec* in occasione della mostra promossa dall'Obelisco.

¹⁷ I. Montanelli, in *I conti con me stesso: Diari 1957-1978*, Feltrinelli, Milano 2010, pag. 34.

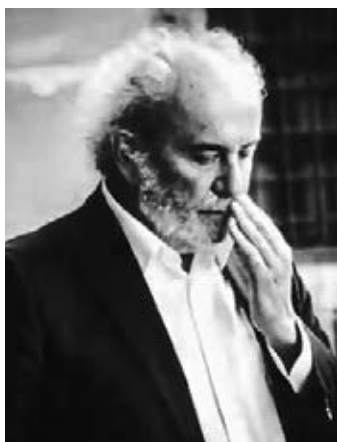
¹⁸ I. Brin, *Complicità con Dali*, in *Come vi piace (As You Like It)* di W. Shakespeare, nell'edizione della Compagnia italiana di prosa diretta da L. Visconti, Carlo Bestetti Edizione d'Arte, Roma 1948.

¹⁹ Ibidem, pag.51.

²⁰ Ibidem, pag.41.

PROFESSIONE D'ARTISTA

DIALOGANDO CON GIORGIO VICENTINI

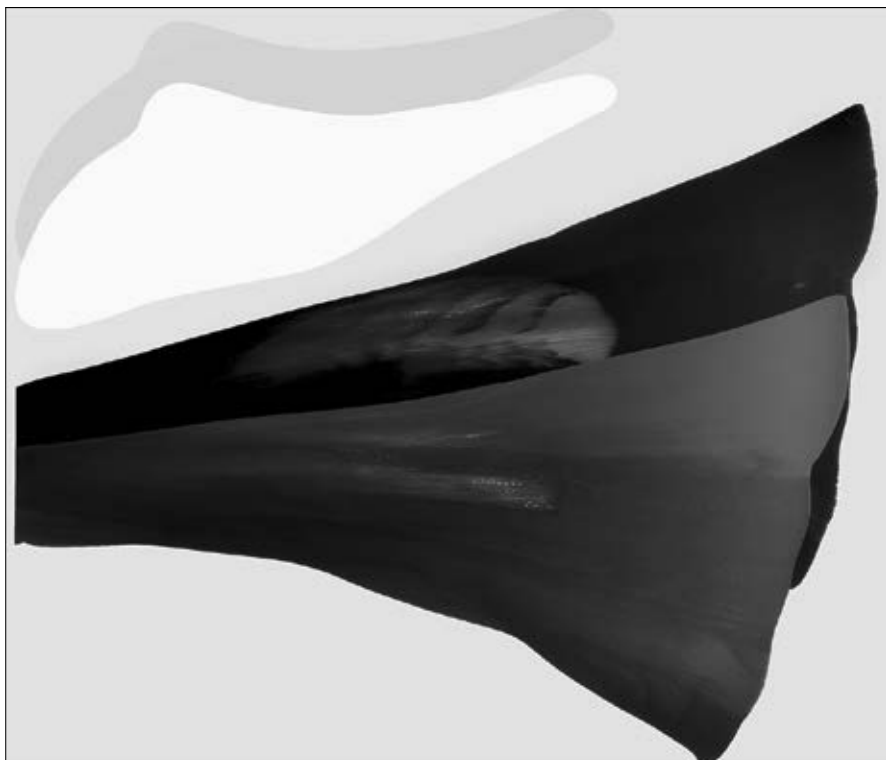


Giorgio Vicentini.

Francesca Arzani: Con il termine professione intendiamo quel possesso di conoscenze specifiche che sia ordinato teoricamente e che sia traducibile in un'operazione pratica; che eserciti un'autorità verso un pubblico, che disponga di un proprio codice etico, e soprattutto che sia riconosciuto dalla comunità. Qual è l'accezione della professione d'artista rispetto a un'altra professione comune? Può dirsi propriamente un lavoro?

Giorgio Vicentini: Il termine artista è piuttosto ambiguo: sicuramente la società gli riconosce il ruolo di una persona che ha scelto una strada alternativa, ma resta un ruolo che va confermato e guadagnato giorno per giorno. Personalmente preferisco definirmi pittore, perché mi protegge dalla *vanitas* implicita nel termine artista, e dalla sua ambiguità imperialista. Artista è un termine da usare con prudenza, se richiesto per motivi professionali desidero dichiararlo in modalità orizzontale e democratica, allo scopo di sottrarlo dal quel vischioso senso di superiorità. Il pittore è uno dei pochi mestieri al mondo che si fonda ancora sul lavoro manuale. Noi pittori, scultori, ecc. andiamo ancora a comprare il legno, usiamo la sega, il martello, lo scalpello, il pennello, i colori e le matite. Se dici a un bambino che fai il pittore capisce al volo, se invece gli dici che fai l'ingegnere gestionale faticherà molto a comprendere perché non riesce a farsi un'idea di cosa sia. Siamo una delle poche categorie che fa il lavoro, sia mentale che fisico.

Colore Crudo, cm 100x100, 2006.



Tutto ciò fa la differenza. Oggi molti professionisti soffrono di frustrazione perché non assistono alla realizzazione del proprio lavoro. Ecco la ragione per cui gli *hobbies* si moltiplicano. Al contrario, il mio lavoro di pittore è sempre con me, non mi sento mai solo, e questa è una grande fortuna e ricchezza. "Fare l'artista" può sembrare una posizione di comodo, poiché non richiede necessariamente degli studi specialistici, ma si tratta di un lavoro-non-lavoro che provoca grande sofferenza interiore, e mette spesso in conflitto con il mondo reale. È fondamentale essere dotati di grande perseveranza, modestia e convinzione per proteggere il nucleo di arcaica resistenza da cui attingere forza. Per andare avanti in una carriera sconosciutissima e solitaria, che spesso non dà garanzia di successo, ci vuole un fisico bestiale! Per me ogni inizio è come fosse la prima volta, la creazione non può avvalersi mai di una maturità raggiunta. Davanti ad un foglio bianco, a una parola, al cielo o alla natura tutta, ogni segno o la minima traccia su un foglio rappresenta una novità mai vissuta. Questa saggia consapevolezza è forse l'unica emozione che ci tiene vivi. Nel lavoro di pittore non si può parlare di *routine*, ma di *continuum*: non c'è mai tregua, ogni istante è in continua tensione. Migliorarsi è l'unica speranza, speranza che si semina nell'ignoto.

FA: Come ti poni professionalmente nel mercato, quanta importanza ha oggi l'apparato di gestione dell'opera? È possibile mantenere indipendente la propria opera, la propria professione di fede, o il sistema contemporaneo tende necessariamente al compromesso?

GV: Il compromesso è una brutta parola ma ha una sua verità. Il mercato è visibilissimo e invisibilissimo: gioca nel dubbio. C'è un mercato ufficiale che si muove ad arte e ha precise regole. Nell'occhio del ciclone si muove molto denaro, che viene spartito tra grandi mercanti e istituzioni a loro vicine, similmente a quanto accade nel mondo del cinema, che muove la propria industria grazie a grossi flussi di denaro. Forse è brutto dirlo ma è molto raro che il lavoro di un artista venga premiato "in vita". Il suo continuo "correre" produce una sorta di velo imperscrutabile che è difficile individuare nella mischia. È un lunghissimo procedere per piccolissimi passi, spesso invisibili per il mercato. Penso che ci voglia una certa castità e pazienza per fare la nostra professione. Molti anni fa fondai con alcuni amici artisti il gruppo NESSI SCONESSI: ognuno di noi portava avanti una ricerca libera e molto svincolata dal mercato. Eravamo felici e sicuri di noi. I nostri lavori, così diversi da ciò che voleva il mercato, ci rendevano forti, spavalidi, e soprattutto senza soldi.

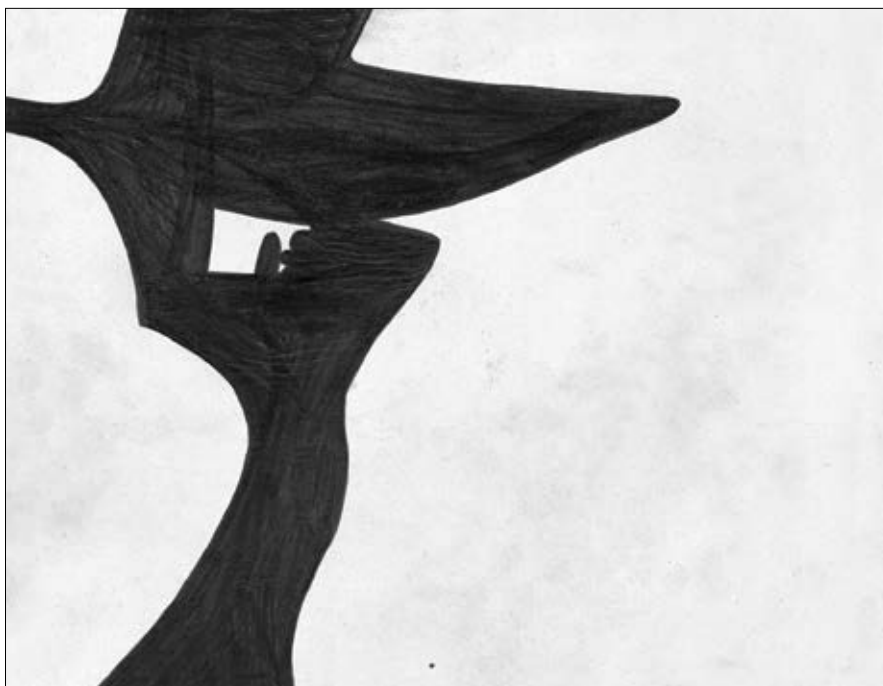
Un'altra tendenza di questi ultimi dieci anni è quella di celebrare l'artista dopo la morte, e questo spesso fa la fortuna di certi mercanti. Un "collega" una volta mi disse che gli artisti non devono avere una faccia, perché può condizionare il gradimento del loro lavoro. Invece io credo che il nostro lavoro ci somigli incredibilmente.

FA: Cos'è per te l'onestà?

GV: Onestà è sapere dove sono, conoscere molto bene i miei limiti, avere la capacità di vedere dove sono io rispetto agli altri. Non mi sono mai pensato altrove, esiste un *range*, conosco sia i maestri che mi precedono che tantissimi giovani bravi che stanno muovendo i loro primi passi carichi di talento e passione. In percentuale direi che mi sento onesto al 65%, perché il resto è anche mestiere, il saper fare, la bellezza, lo stupore... Quello che mi muove è ciò che ho in progetto di fare, l'urgenza di dover tendere sempre a qualcosa che non si ha ancora realizzato, pur rispettando naturalmente il proprio percorso. Non ho mai stravolto le mie intenzioni, il nocciolo primario è coerente, non ho badato alle tendenze del momento, ho sempre seguito una mia ispirazione personale, una mia traccia, senza tradirla pur essendo largamente libero di spaziare. Il tutto nel mio piccolo, so che il mio segno non cambierà il mondo, ma cambierà il mio di mondo, e chi con me ci crede.

FA: Spesso il riconoscimento di un lavoro da parte del pubblico avviene attraverso grandi operazioni di visibilità, in modo che il fruitore possa riconoscersi nel già noto, dissolvendo così il confine fra autentico gradimento e delegazione del proprio gusto a terzi. Spesso, inoltre, si tende a dare in pasto al pubblico cibo scadente. Ti chiedo: come si può educare la sensibilità del pubblico? È possibile porre un livello alto e renderlo comunicabile? O è una possibilità a cui si deve rinunciare?

GV: Di fatto bisogna accettare che il "tutti" non esiste. Anche il grande Richter, che è ancora primo nella classifica mondiale degli artisti, avrà di certo un pubblico plaudente a cui piace ma anche un pubblico che lo troverà banale oppure retorico. Per essere il più possibile onesti bisogna puntare a un livello molto alto e raggiungere la propria massima capacità, perché necessariamente il rapporto con la realtà tenderà ad abbassare il livello raggiunto. È una dinamica insita nella fattualità, si scende sempre di un certo livello nel passaggio dall'idea alla sua realizzazione. Anche l'idea più brillante e sconvolgente, "messa in pagina" (e ciò vale per il musicista, lo scultore, il mimo, l'attore ecc.) tende a ridursi. Io amo questa sconfitta, questo piccolo dolore. La volontà di dare un proprio contributo con una cer-



ta onesta, pur nella consapevolezza di non essere Masaccio, Ernst o Matisse, è un agire bello e pulito.

Furore 6B, cm 29,7x21, 2006.

FA: Qual è invece, intimamente, il rapporto dell'artista con l'altro da sé e con il mondo reale?

GV: Quella dell'artista è una condizione di solitudine. Forse sono condizionato in quanto figlio unico: ho un po' sofferto la condizione di isolamento e ho sviluppato questa esigenza di esprimermi e trasmettere per compensare la sensazione di incompletezza, ma intimamente credo che questa solitudine sia tipica dell'artista. È quella particolare condizione umana che impensierisce fino alla paura genitori, amici e amori. Questo scavo spaventa e lascia spesso senza fiato: intraprendere un lavoro con se stessi genera un prodotto talmente personale e vero, che il vincolo di appartenenza è indivisibile; allora nessuno potrà più veramente giudicare, perché nessuno potrà mai sapere dell'altro qualcosa di così personale. Questo travaglio può non finire mai, ma la capacità di trarre da una potenziale debolezza un grande coraggio è una cosa bellissima; bisogna avere il coraggio di sbagliare e affrontare la sconfitta. Avere la forza dell'umiltà è una dote indispensabile per un artista. È inoltre importante avere la garanzia di qualcuno accanto a sé, qualcuno che ti sovvenzioni con il suo sguardo dolce, perché chi è delicato spesso si tormenta nel dubbio di non poter essere compreso e di non poter condividere ciò che sente. Il proprio germe, quella malattia interna che fa palpitare, e che non è una facoltà che si può comprare, va solo coltivata dentro sé stessi.

Sono felice del mestiere che faccio, trovo più difficoltoso affrontare la normalità del reale, le cose di tutti i giorni. Fuori dal mio piccolo studio a volte ho un attimo di spaesamento nel tornare alla realtà, è difficile interrompere e attraversare la soglia del quotidiano.

FA: Mi hai parlato della solitudine intrinseca del lavoro, e di come questo costituisca un mondo spesso astratto dal contingente. Ma quando le opere escono nel mondo reale, quanto conta per te la risposta del fruitore?

GV: Se un lavoro esce è perché ne sono convinto, altrimenti non lo renderei visibile. Spesso distruggo: metà del mio impegno è distruggere, ciò che esce dal mio studio possiede una qualità di cui mi fido. Il giudizio degli altri conta, come per tutti. La fiducia che abbiamo in noi aumenta con l'età, più ti sei frequentato meno sbagli a mostrare il tuo lavoro. È da giovani che si ha paura e si è più insicuri, ma "il mondo" percepisce la tua fiducia...

FA: Si parla molto di democraticità dell'arte: l'industria culturale di ogni paese vanta l'affluenza alle

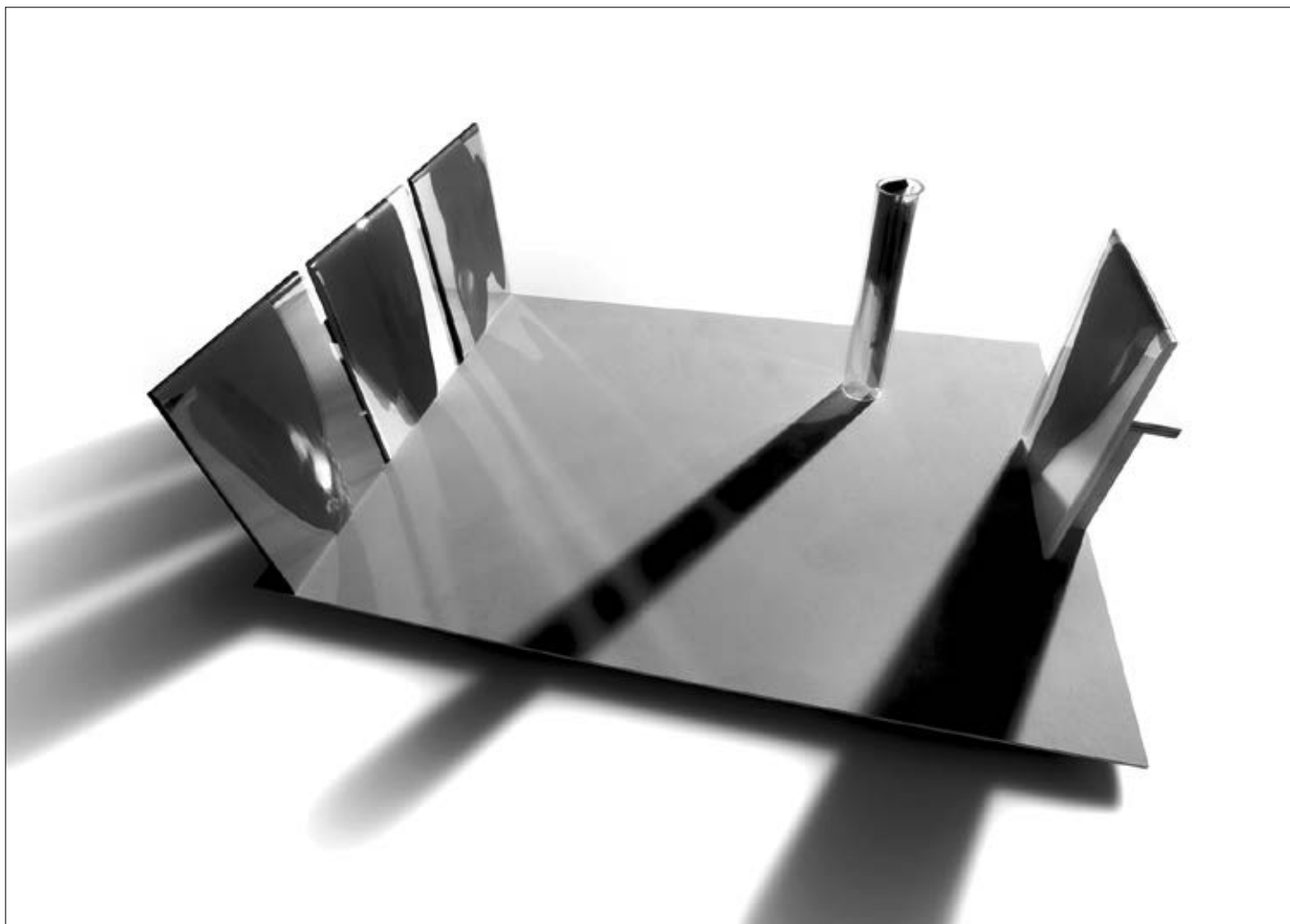
proprie mega-mostre come fossero luna-park. Credi in questa democraticità o per te l'Arte è un linguaggio elitario, un riconoscimento fra pochi?

GV: La possibilità di essere diversi ci affascina, lo snobismo c'è, non lo nego. Mi piace moltissimo concettualmente la democraticità dell'arte, ma di fatto non è possibile, è una nicchia, inevitabilmente. Anche con *sponsors* e grossi mercanti l'interesse che si desta nella società è abbastanza minimo. Un cantante con una canzoncina orecchiabile diventa un personaggio dominante nei media, l'artista visivo non potrà mai diventarlo. Anche una figura di spicco come Cattelan, che ha un fiuto e una intelligenza incredibile nell'intuire cosa vuole il mondo (attenzione: cosa vuole il mondo e non cosa vuole lui) non potrà mai diventare un'icona per la vasta platea...

FA: L'opera d'arte intrattiene un rapporto con la verità? È una fenomenologia del materiale, del processo pittorico, oppure (platonicamente) è un'illusione, una misteriosa apparenza?

GV: Il mio lavoro è processuale: idea, prova, mate-

Piazza degli Alibi, cm 100x70x29,7, 2007.



rializzazione. Mi piacerebbe poter realizzare dei gesti brevissimi, anche se il processo pittorico per sua natura ha dei tempi lenti. Tendo ad abbreviare il percorso tra ideazione e risultato finale, tento di sottrarre almeno un po' di "fatica artigianale", per evidenziare la nitidezza del risultato. Anche se ho grande rispetto per gli artigiani, ritengo che l'arte non debba evidenziare né fatica, né sudore. Certamente il fare è costellato da processi di avvicinamento al risultato ultimo, ma secondo me l'artista non deve mai crogiolarsi e gioire del proprio fare. Amo molto l'arte concettuale perché in sé ha già una bellezza intraducibile.

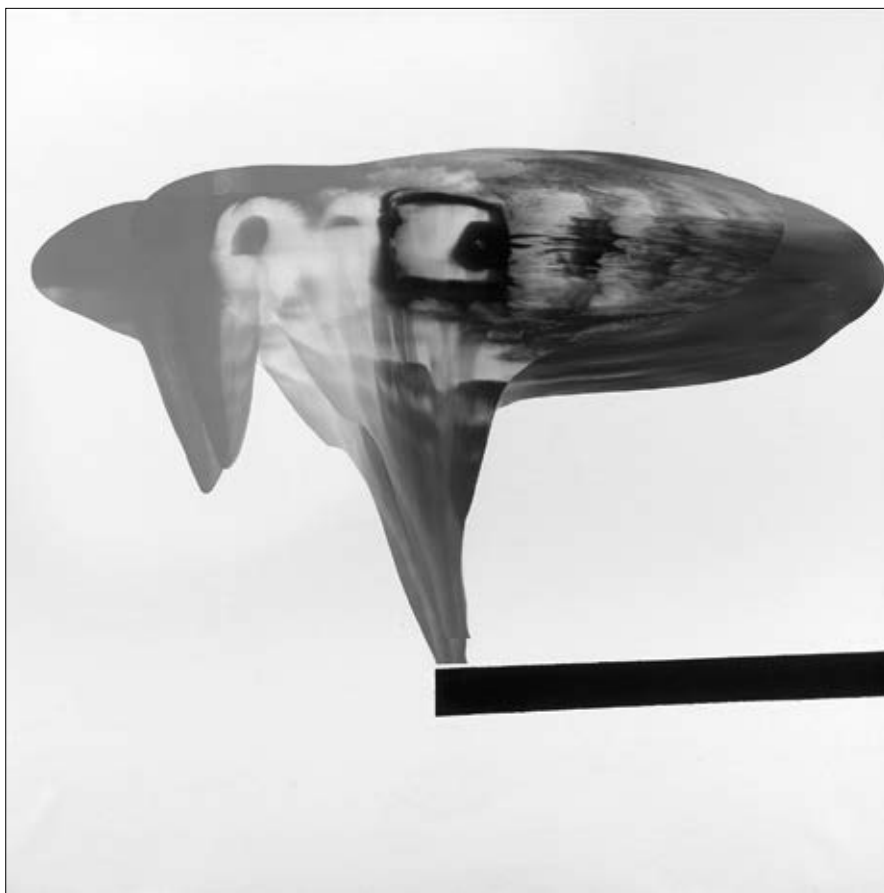
FA: Oltre al processo, cosa deve restituire per te l'immagine?

GV: L'immagine è sovrana, è talmente *evidente*: ogni segno è un'immagine. L'immagine è folgorante, sempre, anche se brutta. Sta negli occhi di chi guarda il riconoscimento di una certa bellezza interiore: se l'osservatore è sensibile non fatterà a riconoscerla, se invece è distratto e rozzo fatterà

molto a comprenderla. Esiste una piramide visiva. Se poniamo cento persone di varia provenienza e di diversa estrazione culturale davanti a un quadro di Matisse, tutti i duecento occhi vedranno la stessa immagine, ma ogni sguardo sarà unico. Il sacro è solo negli occhi di chi guarda. La trascendenza, la bellezza, sono il frutto unico dell'osservatore. Molta gente non ha cultura ma ha una capacità di essere, di guardare, di penetrare che è sorprendente, superando studiosi ed esperti: è questione di colpo d'occhio. I bambini per esempio hanno questa freschezza. Come davanti a una magnifica tavola imbandita scegliamo a colpo sicuro, così avviene con le immagini: è il nostro occhio che ci fa scegliere la cosa più buona per noi, o più bella (non mangiamo mai cose blu!). Il nostro intuito decide prima della nostra ragione, e non sbaglia. Secondo me esistono due punti di vista: il colpo d'occhio, che è quello che ci rende differenti l'uno dall'altro, l'incontro improvviso; e un tipo di sguardo più colto e approfondito che entra nel merito di questioni storiche, biografiche, ecc. Sono due approcci differenti, ma che possono coesistere.

Jamais, cm 21x29,7, 2013.





Colore Crudo, cm 80x80, 2015.

FA: Citando il maestro Olivieri: "dall'arte non c'è da attendersi che il raggiungimento di uno stato, un'improvvisa arrendevolezza al sublime e non qualcosa da capire, e così, intero, certo, uguale, portarlo con sé". Cos'è per te l'incontro con l'immagine?

GV: Claudio appartiene a quella generazione che ci ha ispirato molto, con quei suoi paesaggi visivi, gole profonde di immensità del colore... Io ho una grande voglia di tradurre ciò che vedo, mi capita con ogni cosa, ma nell'astrazione, che non conduce alla riconoscibilità dell'oggetto, ci vuole tantissimo di sé e della propria sensibilità. Bisogna essere fiduciosi e disposti a credere nella reversibilità del reale, altrimenti l'incanto svanisce. L'arte deve forse stupire, di certo non deve assecondare. La sua narrazione è scritta negli occhi di un buon osservatore. L'unica vera e autentica relazione è l'amore totale ed esclusivo tra l'osservatore e l'immagine osservata. L'arte in questi ultimi tempi ha perso parte di questa sua sacralità, si è banalizzata, e questo è un vero dispiacere cosmico!

FA: Spesso l'attitudine è a voler capire troppo, si ha paura quando si intuisce che qualcosa può sfuggire alla codificazione, perciò la si nega...

GV: ...per questo parlavo della sconfitta: è questa indicibilità, il non poter dire sempre di tutto, il non ave-

re sempre una risposta. Se una cosa piace è un semplice dato di fatto, non bisogna vergognarsene, né serve scomodare Popper o Hegel per trovarne le ragioni.

FA: Credi nell'arte come accadimento? L'opera deve avere una traduzione univoca, che sia esplicativa di un significato, o è una scintilla in cerca di orizzonti di senso da innescare?

GV: L'arte è un'apparizione, lo è sempre. È un'icona suprema. Ma la trascendenza di fronte a un'immagine avviene se ci si apre ad essa, se si ha fiducia. L'icona è sempre trascendente, anche quando sembra ammiccare, basta tradurre se dietro c'è un intento commerciale o se c'è una giusta dose d'onestà. Quello deve essere il nucleo centrale, altrimenti è distrazione.

FA: Se l'opera genera un incontro con qualcosa che va al di là, in quanto apparizione indicibile, da dove muove la creazione? Nasce romanticamente dall'ispirazione? Da dove parti per pensare e realizzare le tue opere?

GV: Oggi dire romantico sembra un po' di destra, però... Sì credo nell'ispirazione: è un nulla fantastico, un momento magico... Questo avviene con la frequentazione, non bisogna mai dimenticare che c'è sempre un mestiere dietro, dal nulla non si dà vita al capolavoro. L'opera è un insieme di storie, di segni e segnali interiori, il frutto di una vita alle spalle e di progetti futuri, è il *final-cut* di un bellissimo film. Inizio sempre da una percezione minima, un sussulto, non so da dove arrivi la mia ispirazione: da qualche entità superiore, dalla mistica, da un profumo, dal fato o dalla fede in sé, ma la confidenza con se stessi crea la scintilla di inizio. Ed è subito segno, l'occhio esperto sa dove trovare il principio.

FA: ...appunto: che rapporto hai con l'occhio estetico? Con la Bellezza e l'armonia delle forme?

GV: Forse è un limite, ma per me è un rapporto di emotività raffinata.

FA: Che componente ha il caso nella tua prassi artistica?

GV: 50%. Secco, brutale, per tutto. L'intuizione è il famigerato colpo d'occhio e ho una bella frequentazione con il caso. Non mi vergogno a gettare alle ortiche metà del mio lavoro... L'istante mi aiuta molto.

FA: Che rapporto hai con le nuove tecnologie?

GV: Fantastico, le uso con naturalezza. Mi stanno appassionando i social network, Twitter e Facebook: mi piace molto commentare attraverso il disegno, mi piacciono per la loro brevità. Lì frequento orizzontalmente senza vanità. Twitter su tutti offre uno spac-

cato trasparente della realtà. Si incontrano persone attente e curiose. Agisco in tempi super brevissimi così la mia "sincerità comportamentale" è molto elevata. Amo Radio3 e mantengo relazioni di profonda stima e amicizia con molti componenti della redazione.

FA: Astraendoti dal contingente, e quindi anche da tutto il contesto istituzionale e museale, quale sarebbe per te il luogo ideale in cui esporrebbe il tuo lavoro? Qual è il luogo ideale per collocarlo e lasciarlo vivere?

GV: Sicilia: spiaggia bianca e assolata ad Agosto, mare leggerissimo che appena si muove, le mie tele adagate sulla sabbia nel potente sole di mezzogiorno come libellule di pietra. Tutto è qui solo per la luce!

FA: Senti l'esigenza di estendere il tuo gesto e il tuo gusto agli oggetti e allo spazio attorno a te? Come prenderebbe forma, nel tuo mondo immaginario, lo spazio che ti circonda?

GV: Estendere è il termine giusto... Il mio sogno è una casa giapponese, pavimento in legno di rovere, pareti scorrevoli color della corda. La luce penetra e illumina pochi disegni in bianco e nero. Luce e ombra danzano lentamente nel silenzio, due elementi che non temendo l'*horror vacui* amano il mistero e la contemplazione dell'irraggiungibilità.

FA: Quali sono state le tue figure artistiche di riferimento? Hai avuto qualche grande amore?

GV: Io sono un ferreo matisiano. L'opera di Matisse è parte dei miei sogni e dei miei pensieri. Alla Tate di Londra dove sono esposte le opere degli artisti più illustri del mondo fa capolino nell'ultima sala un grande collage di Matisse che mette a tacere ogni inquietudine. Dentro quei semplici colori piatti si nasconde tutta la potenza della poesia, che senza apparente sforzo mette a tacere ogni tormento e ogni sorta di follia umana. La sua opera danza accompagnandoci nell'aria pura della vita.

FA: Hai amori in campi affini, come nel cinema, nella letteratura, nel teatro?

GV: Amori tantissimi. Dalla sperimentazione musicale al teatro, la scena buia quando entra l'attore e una lucina lo accompagna a emergere dal buio... Adoro la poesia, anche solo leggerne a caso qualche verso mi emoziona, e quando mi sembra di non capire sono ancora più felice. Il mio capire è non capire. Ho un rapporto amoroso con la bicicletta, il suo scorrere è simile alla traccia della grafite sulla carta e mi piace molto il cinema che è figlio della pittura.

FA: Che responsabilità comporta essere padre e insegnante, oltre che artista?

GV: Ho una bella famiglia e l'essere marito e padre mi riempie d'orgoglio. Sono un insegnante allegro e disponibile, cerco di restituire ciò che ho ricevuto. I miei studenti percepiscono la mia passione senza fronzoli e affettazioni.

Giorgio Vicentini, Studio Masiero,
Milano, marzo 2015.



VILIPERRORE

GENEALOGIA DI UN'IMMAGINE

Avvertenza: nell'ultima parte del testo la frammentazione delle righe corrisponde a una precisa scelta dell'artista.

L'immagine oggetto di riflessione ed analisi qui presentata (FIG. 9) scaturisce da una ricerca psicologico - esistenziale. Il progetto si avvale di un carattere tipicamente esperienziale, che fa dell'azione comune il movente stesso della ricerca, ma soprattutto dell'errore, un errore che ne è tutta l'essenza, oggetto di riflessione, deviando lo sguardo da una teoretica ed un'insieme di pre-montaggi strutturati, che a ben vedere, si sarebbero potuti consi-

derare fruttuosi solamente in un'ottica in chiave "economica". Seguendo a ritroso una logica "anti economica", si propone in questa sede un'analisi del processo di creazione di questo vilipendio, fin dalle prime fasi di realizzazione, per non rinnegare tentativi precedenti, non dimenticare il percorso seguito ed esibirne tutta la logicità delirante che "dall'esterno non risulterebbe altro che un comportamento patologico" (S. Lombardo 1979).

L'intento del progetto iniziale è consistito in un tentativo di risoluzione/integrazione di parte di sé dell'autore, passando per una analisi dei propri meccanismi patologici (Fig. 1), partendo dai presupposti di una concezione della psicologia "che vede nella ricerca della relazione la porta d'accesso privilegiata per entrare nel regno della trasformazione psicologica" (A. Carotenuto) (Fig. 2), proponendo una magmatica fusione tra universo psicologico interiore, valore resiliente della ritualità, ma soprattutto relazione "in esperienza".

Fig. 1

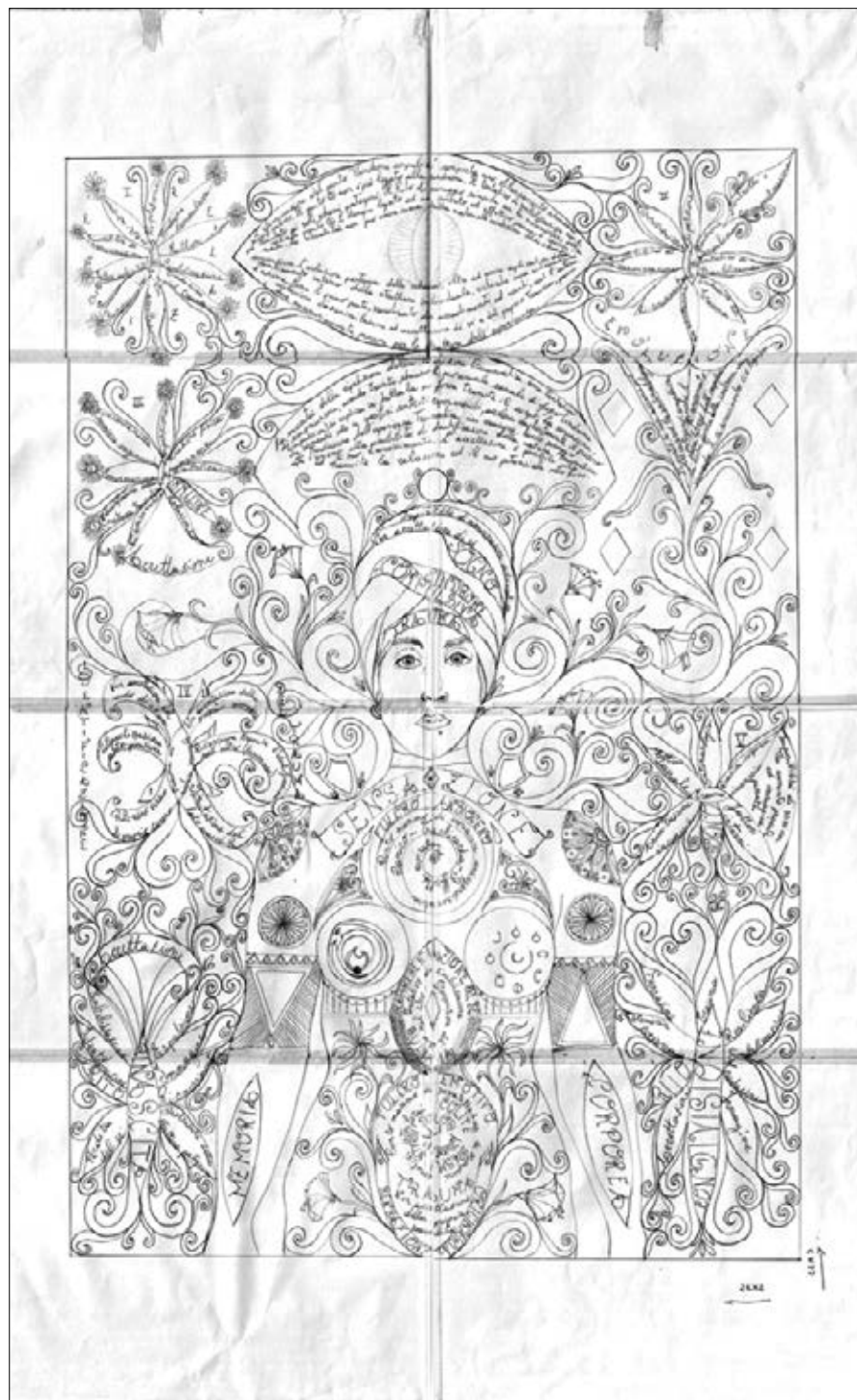


FIG. 1 - Chiusura, analisi del patogeno e volontà di risoluzione di sé

Tramite l'analisi dei meccanismi sintomatologici della compulsività, in particolare facendo riferimento ai Disturbi del Comportamento Alimentare (nello specifico Disturbi dell'Alimentazione Incontrollata e Bulimia Nervosa e dunque non in relazione al Disturbo Ossessivo Compulsivo secondo il DSM V), solitamente associata anche ad un vissuto infantile di natura traumatica nel soggetto, si è tentato uno studio approfondito sulle possibilità di comprensione e di accesso a vissuti emotivamente significativi e poco consapevolizzati attraverso un linguaggio "iconico", partendo dal presupposto che questo linguaggio avrebbe potuto creare un pretesto per la maggiore consapevolizzazione dei contenuti traumatici, proprio perché frutto di un processo primario (il principio che Freud definisce nell'Interpretazione dei sogni "principio di dispiacere", successivamente di piacere), inconsapevole, intriso di una forte emotività ad esso associata. Immagine dunque, come metafora di un evento vissuto, come frutto del processo di elaborazione inconscia dell'evento (che assume rilevanza significativa rispetto al soggetto in quanto, più che l'evento in sé "ciò che è traumatizzante per il paziente, è l'elaborazione fantastica da lui stesso compiuta" Freud. S 1897). Solo tramite la relazione uno spiraglio di possibilità a questa consapevolezza si è aperto. Il processo di apertura all'identificazione della natura traumatica dell'evento non memorizzabile dichiarativamente ('Teoria e clinica della memoria del trauma psichico infantile'), riguarda infatti ognuna delle relazioni messe in gioco. L'importanza del le-

Maria Teresa Antignani

game di fiducia reciproca ed accoglimento è fondamentale per quel che concerne il processo di contenimento della sofferenza dello sradicamento e l'accompagnamento nella espulsione, con la sua funzione maieutica, e dunque di una possibilità di riconoscimento e traduzione di una immagine rivelatrice di un vissuto traumatico infantile rimosso dall'individuo. La chiave di lettura di questo progetto è inscindibile dai trascorsi personali,

dalle motivazioni più intime di ognuno, dal legame in vista di un bisogno. Quel che tramite il rito vuole palesarsi, è il momento della condivisione, finalizzato all'accettazione e alla risoluzione di sé tramite l'altro.

FIG. 2 - La relazione, un momento epifanico
Una mancata mediazione che vuole avere la pretesa della rivelazione, tramite l'immagine.

Fig. 2

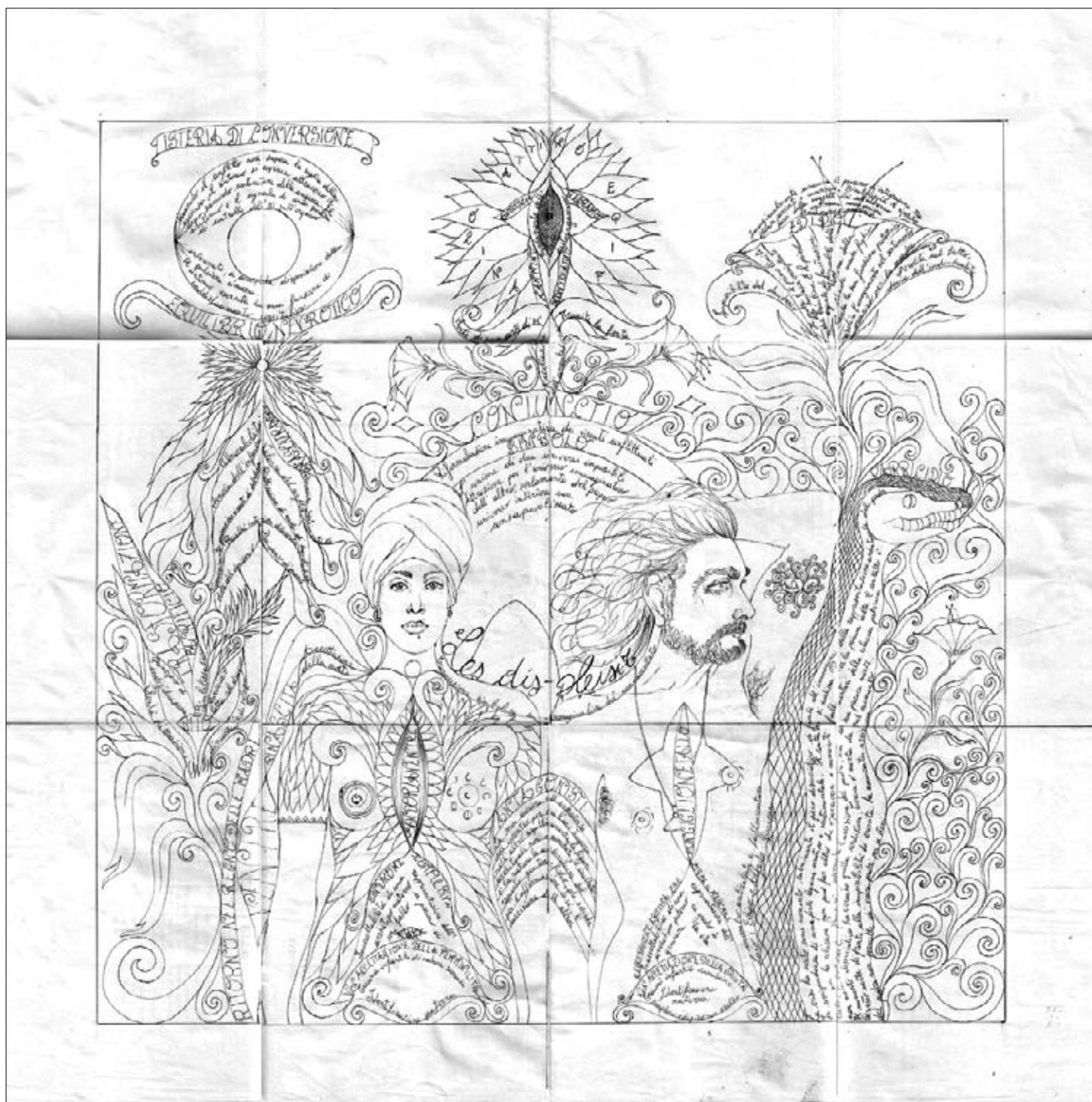
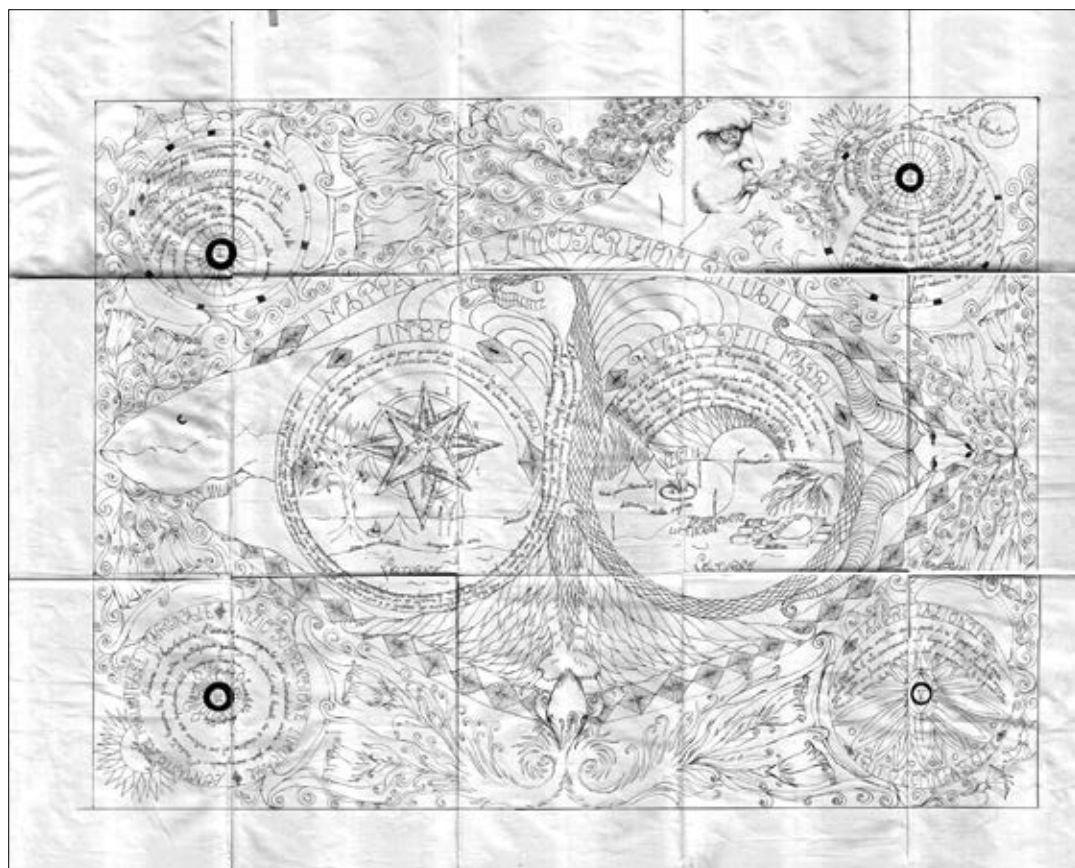


FIG. 3 - Il progetto d'equipe e la dimensione rituale

Quello che è emerso con chiarezza dai mesi di lavoro comune, era la necessità dell'intero gruppo di ricerca, di agire in concomitanza, attraverso l'elaborazione dettagliata di una esperienza chiave, che permettesse dunque di portare alla luce ciò che in condizioni normali è sigillato ermeticamente, inaccessibile all'osservazione ed al ragionamento quotidiani: "un'esperienza non è un'unità istantanea e isolata, poiché racchiude al suo interno dei rapporti diretti col passato. Un Erlebnis è distinguibile da un altro poiché possiede una funzione specifica in rapporto alla vita dell'individuo o del gruppo nel suo insieme. Ogni esperienza è parte di un tutto. L'esperienza è contrapposta alla vita per il suo essere intrinsecamente strutturale e non un flusso di momenti effimeri, è profondamente temporale eppure contiene un'unità strutturale dinamica che permette al valore passeggero del presente di diventare presenza significativa. Non si tratta più di individuare sistemi, funzioni e strutture che si perpetuano al di là di uomini e donne vivi ma, dal punto di vista dell'antropologia dell'esperienza, significa scendere nella vita, intrufolarsi nelle esistenze umane, entrare nella dinamica delle relazioni, nelle costruzioni, nel gioco delle rappresentazioni e delle relazioni" (V. Turner). Per scandire l'esper-

ienza di cui sopra, sono state elaborate differenti e specifiche fasi, che hanno preso spunto dagli studi antropologici dei riti di passaggio di Arnold Van Gennep, di cui si è ripresa la classica tripartizione dei rituali di passaggio, assieme alle immagini più suggestive dei diversi rituali proposti nello studio (molte delle quali legate ai riti della rinascita), con l'intento di formulare una serie di azioni che si avalesse di una struttura e di riferimenti, sì, in vista della definizione di esperienza, che si differenzia dalla vita proprio per una sua conformazione specifica, ma in primis questa struttura di riferimento, seguiva le dinamiche psicologiche messe in luce dallo studio del caso specifico, e dunque si interrogava sulla possibilità di risoluzione-condivisione di un trauma, tramite trasposizioni simboliche, nella rappresentazione (in particolare la sequenza di riferimento è uno specifico rito di iniziazione degli Ojibwa, tribù di Nativi Americani, unitamente ad immagini legate a trascorsi di natura traumatica del soggetto e a rappresentazioni immaginifiche di ognuno dei ricercatori, dunque di carattere strettamente soggettivo ed individuale). Commistione di significanti volta alla massimizzazione espressiva dei meccanismi relazionali, che più di altri tendono a palesare alcuni degli aspetti strutturali della personalità, con i suoi meccanismi di difesa, le sue

Fig. 4



proiezioni, le motivazioni profonde e spesso inconscie, causa di una impossibilità d'apertura e crescita psicologica. L'incertezza e l'ambiguità del progetto si vive in ogni tentativo di comprensione logica, che nell'impossibilità di capacitarsi a se stesso in un sistema di significati, tenta l'esplicazione per vie altre, è l'accrescimento tramite l'intuizione stimolata dal continuo svisceramento della coscienza in un componimento linguistico.

FIG. 4 - Van Gennep, la tripartizione

Lo schema dei riti di passaggio si trova non soltanto alla base degli insiemi cerimoniali, ma è anche fondamento di parecchi sistemi autonomi che sono adottati per il bene delle società generali nella loro totalità, delle società speciali, o dell'individuo. In tutti questi insiemi si nota un parallelismo che vale non soltanto per alcune loro forme, ma anche per le loro stesse strutture. Non è una pura costruzione logica, ma risponde al tempo stesso ai fatti, alle tendenze nascoste e profonde, nonché alle necessità della vita sociale. (V. Gennep)

La tripartizione: separazione - margine - riagggregazione.

- Fase di separazione o pre-liminare: il soggetto è sottoposto a un allontanamento dalla vita sociale normale, in questa fase vivrà uno stato di segregazione dal gruppo.

- Fase marginale o liminare: è il mondo di mezzo. Quando gli individui o i gruppi si trovano in uno stato di sospensione liminare, separati dalla loro condizione precedente e non ancora incorporati in quella nuova, essi rappresentano una minaccia per se stessi e per il gruppo intero, è questo che esige la segregazione dalla vita quotidiana, in un ambiente circoscritto alle interdizioni rituali.

- Fase post-liminare o di riagggregazione: è la rinascita, la riagggregazione consiste nell'accettazione del soggetto da parte del gruppo.

FIG. 5 - Isolamento ed inizio della fase liminare.

"Così per il novizio c'è l'isolamento, nella foresta, in un luogo particolare, in una capanna speciale, accompagnato da tabù di ogni tipo, soprattutto alimentari. Questo dura per un periodo più o meno lungo e consiste in un indebolimento fisico e mentale destinato indubbiamente a fargli perdere ogni ricordo della sua vita infantile"

Nella fase di separazione, il soggetto ha vissuto un allontanamento effettivo dal gruppo, trascorrendo il suo isolamento nel luogo previsto per lo studio (si trattava di una zattera, una piattaforma galleggiante (3x4 m) dove ha avuto luogo la fase di



Dall'alto: Fig. 5 e Fig 5.1



Fig. 5.2

sospensione, costruita interamente con materiali di scarto), è stata costruita in questa fase "la capanna sacra", una sorta di bozzolo, rivestito internamente con riproduzioni dell'immagine-trauma, fissato alla piattaforma-zattera immersa nel Volturno.

FIG. 4.1 Bozzolo in sospensione sul fiume Volturno all'interno del quale il soggetto sta vivendo il secondo giorno della fase liminale dell'esperimento.

Nella seconda fase il soggetto è rinchiuso, dopo un percorso di preparazione, all'interno del "bozzolo", in isolamento totale, seguendo il digiuno, a contatto continuo con l'immagine (potrebbe essere letta come un'esasperazione di molte pratiche terapeutiche di stampo cognitivista, che prevedono un prolungamento dello stato di disagio del paziente, in particolare con DOC, raggiunto tramite l'esposizione, temporalmente prolungata, a stati psicofisici che di fatto ne comportano sofferenza). È stato poi raggiunto durante il secondo giorno da tutta l'equipe che ha seguito l'evolversi dell'esperimento per tre giorni, sulla riva del fiume, seguendo i tabù (alimentari e d'isolamento) previsti dai rituali. Il soggetto ha sperimentato in questa fase uno stato psicofisiologico alterato.

FIG 5.2 - FIG 5.3 Seconda notte di veglia dell'equipe lungo le sponde del fiume.

FIG. 6 - 6.1 Momento delle pitture corporali. *"Il senso è appunto che il neofita usciva dalla fossa come insanguinato, esattamente come il neonato esce insanguinato dal corpo della madre"*



Fig. 5.3

FIG. 7 - 7.1 Vestizione. *"L'indossare un costume particolare o una maschera o anche pitture corporali imprimono una differenziazione soltanto temporanea. Sono queste che svolgono un ruolo importante nei riti di passaggio".*

FIG. 8 - 8.1 Rinascita. *Momento della distruzione del bozzolo dopo il terzo tramonto dall'inizio del rituale; è l'inizio della fase di riaggregazione. "In precedenza si sono bagnati in un ruscello ed hanno dato fuoco alla capanna sacra"*

D'altronde un elogio all'errore non potrebbe darsi senza la presenza di una teoria che definisca la "correttezza" di un qualcosa, ed è, a ben pensarci, proprio l'estrema correttezza della ripetizione dell'identico (fig.1), il perpetuare nell'errore (di cui non si era consapevoli, altrimenti non potrebbe essere definito tale) ad aver permesso di inscenare una massimizzazione espressiva tramite i dettami teoretici nella rappresentazione narrata (Fig. 3). Questo è stato il vero svelamento, *il momento di verità nel falso* (G. De Bord). Ha fatto emergere così chiaramente una tendenza psicotica, la stessa che si voleva risolvere (Fig. 1) che l'ha resa inaspettatamente, se non risolta, risolvibile tramite la presa di coscienza della sua orrida essenza veritiera. Il culmine della possibilità, la *Chance* (Bataille), d'apertura a se stessi nel lavoro, come nella vita, non sta nella sua riuscita, nella messa in atto di una teoria tutta studiata a tavolino, ma nella risposta individuale ed emotiva che si ha di fronte all'inaspettato intralcio della messa in atto.



FIG 9 - VILIPERRORE - Quel che v'è di certo è che non è tutto così luminoso

Quello che prima viveva in vista di una ri-petizione, che si credeva parte del presente integrato con se stesso, ora, scioglie i nodi col passato proiettandosi in un futuro floreale.

L'incertezza e l'ambiguità si vivono in ogni tentativo di comprensione logica, che nell'impossibilità di capacitarsi a se stessa in un sistema di significati, tenta l'esplicazione per vie altre:

è l'accrescimento tramite l'intuizione stimolata dal continuo svisceramento della coscienza

in un componimento linguistico.

Il rapporto con l'immagine si palesa col palesarsi dell'immagine stessa: commistioni di frammenti sonori, *sinfonia*.

La primordiale ossessione va scemando, cambia forma, è strano.

Mania per l'immagine legata indissolubilmente a trascorsi psicopatologici.

Riflessioni altamente significative allo scopo dell'amor proprio

(in vista d'altro!).

Lo smembramento *deve* continuare. Strumento privilegiato è il montaggio:

non più sovrabbondanza vomitevole per gli occhi, ma lucida e delicata analisi della morte di una parte di sé. Come quando aprendo gli occhi sul proprio disgusto colla rottura dell'ipocrita teoretica fintamente salvifica, si comprende, ma soprattutto si sente, che si è accidentalmente e cocciutamente confuso, o meglio, voluto confondere, il piacere col ribrezzo.

V'è sempre l'incontro-scontro con la chimica del reale come piega infinita.

La relazione, il culmine della possibilità, *la Chance*

Fig. 6.1



Fig. 6

Fig. 7



d'apertura a se stessi sta nella risposta di fronte all'inaspettato intralcio: l'inatteso, la mancanza, l'intralcio della realtà, l'ERRORE.

Il delirio si avvale di una struttura per mettere alla luce le contraddizioni e gli entusiasmi conseguenti al fare comune, che si perde e si ritrova nella singolarità e nell'individualità, negli elementi condivisibili dell'esperienza, ossia la consapevolizzazione

dell'impossibilità di condivisione nonostante la coesistenza ed il senso di appartenenza alla comunità. L'importanza del legame di fiducia reciproca e di accoglimento è fondamentale per quel che concerne il processo di contenimento della sofferenza dello sradicamento. Tutto è inscindibile dai trascorsi personali, dalle motivazioni più intime e dal legame in vista di un bisogno. Coinvolgimento reale, censura, miscredenza. È la delusione dell'altro.

La mancanza di un momento dialettico e di pluralismo, frutto di manie di controllo, ha condotto ad uno spaesamento e ad un'incomprensione di fondo.

Questo errore è il vero svelamento: coincide l'inconciliabilità.

Incomunicabilità ed una strana forma di comprensione.

Quello che è stato è in quanto è stato.

Quello che è stato vive nel suo superamento, nella sua interiorizzazione in forme s-composte, ri-composte sullo sfondo buio dell'indicibile.

Il carattere narrativo ed esplicativo delle teorie e dei momenti che hanno mosso l'azione e la costruzione del rito, che compongono lo scheletro e la struttura dell'immagine stessa (Fig. 3), perde la sua funzione iniziale, quella di carattere descrittivo appunto, per lasciare spazio alla frammentazione dell'esperienza: è la necessità di accostarsi a un linguaggio fatto d'immagini scuotitrici di coscienza.

Attacco alla struttura dominante che si fa di particolari. Il montaggio, ha guidato la scenografia, facendo partecipe del passato l'atto presente e investendo il passato di attualità (W. Benjamin). Montaggio come processo di revisionismo storico, che svela i



Fig. 7.1



suoni di una lingua sempre parlata logicamente, ma che nel significante tiene celata la sua essenza. È l'esperimento di un esercizio appercettivo, vilipendio di una struttura d'azione, esaltazione del senso nel non senso. L'orpello che è sé e altro da sé, la decorazione, il barocco, la subordinazione del particolare: piccole ed essenziali dinamiche patologi-

che descritte nella loro mutevolezza immobile tra petali di fiori. L'unicità di ciò che riflette luce è l'abbondanza ingannevole: un falso nei cui sinuosi ed esagerati momenti, smodati, roboanti, accecanti, si cela il vero.

Figure 8 e 8.1



Fig. 9

NEI LUOGHI DI MEDEA

PASOLINI, ZIGAINA E LA LAGUNA DI GRADO. I DISEGNI RITROVATI



Pier Paolo Pasolini e Giuseppe Zigaina nella laguna di Grado, 1949.

Pier Paolo Pasolini fu introdotto alla laguna dal pittore friulano Giuseppe Zigaina.

Accadeva in anni di gioventù, come racconta una foto che li ritrae insieme, in barca, a Grado. Era il 1949, Pasolini aveva 27 anni, Zigaina 25. Dopo quasi vent'anni, una mattina di settembre, i due ripercorsero le acque ferme della laguna dove, tra barene e 'mote' su cui posano i casoni di canne e fango, Pasolini trovò l'ambiente sacrale e primitivo che andava cercando per girare alcune scene del film *Medea*. Così, nel caldo luglio del 1969, *Medea* fu anche nel silenzio antico della laguna di Grado. Sull'isola sbarcò una *troupe* di circa sessanta persone e il cast d'eccezione comprendeva Massimo Girotti, Laurent Terzieff, Giuseppe Gentile (il campione mondiale di salto triplo) ma soprattutto lei, Maria Callas, nelle vesti di Medea. Il comune di Grado, quale base logistica delle riprese, offrì l'isolotto di Mota Safon in concessione a Pasolini che lo utilizzò anche negli anni seguenti. Dal sodalizio con il luogo infatti prese il via il sogno di un festival del cinema, o meglio di un 'controfestival' della Mostra del cinema di Venezia, con cui il regista era allora dichiaratamente in polemica. La *Settimana internazionale del cinema* di Grado durò tre edizioni che tra il 1970 al 1972 portarono in laguna attori, registi, critici cinematografici, giornalisti, studiosi, mostre e tanti, tanti film, che nel settembre di quegli anni fecero dell'isola un centro di riferimento cinematografico a livello internazionale. La direzione del Festival fu affidata allo stesso Zigaina e la programmazione vide anche la presentazione a Grado dei film di Pasolini, talora nella prima italiana. Così, ancora in odore di Festival nel 1969 era avvenuto per Porcile, così fu per *Il Decameron* nel 1971 e per *I Racconti di Canterbury* nel 1972.

Pasolini fu dunque a Grado a più riprese, per diversi anni e per diverse ragioni, comunque legate al mondo cinematografico.

Accadde però talora, che staccando l'occhio dalla macchina da presa, egli guardasse la laguna con sguardo nuovo e la disegnasse raccontando un paesaggio contratto sulla carta nei suoi elementi di sabbia, conchiglie, fiori. Inventava tecniche coerenti alla sostanza fisica dello sguardo e alla propria sostanza culturale. Rappresentava la vastità del paesaggio e le persone quanto la piccola cosa, nella definizione di un carattere culturalmente e fisicamente complesso del luogo.

Se diverse di queste opere furono raccolte nel tempo in già note collezioni, tra cui quella di Giuseppe Zigaina, estimatore e promotore del Pasolini artista, altre opere dimenticate riaffiorano oggi dalle collezioni private del territorio grazie a

una ricerca partita dal racconto dello stesso Zigaina, sostenuta da fotografie, materiali d'archivio, testimonianze di persone che hanno consentito di mettere a punto il sistema di relazioni nella 'isola d'oro' in quegli anni irripetibili a cavallo tra il 1960 e il 1970.

Le opere ritrovate s'inscrivono nell'attività disegnativa che Pasolini aveva culturalmente maturato alla luce degli insegnamenti bolognesi di Roberto Longhi, il maestro "sguainato come una spada", come egli lo definì e si riferiscono a un più complesso, quanto indagato, rapporto di Pasolini con le arti visive.

Come egli stesso scrisse in un appunto di quegli anni, aveva da poco ripreso a disegnare e dipingere dopo un lungo periodo d'inattività. "Sento ancora, quando dipingo, la religione delle cose", aggiungeva in sintonia con la sua produzione lagunare. Alcuni caratteri di questa produzione emergono osservando delle fotografie, che hanno mosso le riflessioni prime sulla possibilità di esistenza di brani grafico-pittorici non ancora conosciuti. Si tratta di un corpus di fotografie presenti nella sezione fotografica dall'archivio Zigaina. Più volte pubblicate in ordine sparso, le immagini non sono mai state considerate per l'importanza delle informazioni che *in toto* esse sono in grado di restituire. Ricomponendo la situazione, ci rendiamo conto, quale dato iniziale, che sono state scattate tutte lo stesso giorno, da due mani e due macchine diverse. Il soggetto è Pasolini intento a disegnare sull'isolotto di Mota Safon, in una tarda mattinata d'estate. In quella che probabilmente è l'ultima in ordine di tempo, ma che vogliamo considerare per prima, i disegni realizzati da Pasolini sono a terra intorno a lui. Sono una decina e sono ora ad asciugare fermati da sassi e mezzi di fortuna perché non prendano la via del vento. Protagonista dei freschissimi lavori che il campo fotografico comprende (ma quanti saranno realmente?) è ciò che lo sguardo consente tra terra e acqua, nel limite di una staccionata presente nei disegni che ora si trova, nell'immagine fotografica, alle spalle di Pasolini. Oppure, guardando con attenzione tra i lavori a terra, ci sono alcune carte che si riferiscono a un nucleo di opere chiamate in senso estensivo da Zigaina "Pali e reti del Safon", accogliendo quanto in calce ad alcuni di essi Pasolini scrisse, apponendo poi la propria firma e la data: è il 1970. Le altre fotografie ritraggono Pasolini sempre in quella giornata d'estate, che ora diremo del 1970, mentre sta disegnando: Zigaina è con lui e lo guarda lavorare, Ninetto Davoli lo sta aiutando. Pasolini ha di fronte a sé una 'natura morta' che egli riprende e riprende ancora: è un assemblaggio 'alla buona' di pali e reti, disposto su un paesaggio



1) Pasolini disegna nell'isolotto di Mota Safon, Grado (GO), 1970.

2) Pasolini disegna nell'isolotto di Mota Safon, 1970. Sono con lui Ninetto Davoli e Giuseppe Zigaina.



3) Pasolini disegna nell'isolotto di Mota Safon, 1970. È con lui Ninetto Davoli.



4) Pasolini disegna nell'isolotto di Mota Safon, 1970. È con lui Ninetto Davoli.



5) Pasolini disegna *Pali e reti del Safon*, 1970. È con lui Ninetto Davoli.



6) Pasolini disegna nell'isolotto di Mota Safon, 1970.

a perdere, in cui lo sguardo padroneggia bellezza e vastità vertiginose. Ma l'inciampo dei pali e le reti diviene l'oggetto d'attenzione dell'autore che a loro si ferma per contrarre sulla carta gli elementi poveri di uno scenario straordinario. Una foto ancora e il contesto è completo. Alle spalle di Pasolini, sempre intento al lavoro, c'è la casa del centauro Chirone, il casone cioè che l'anno prima, nel film *Medea*, fu *location* e fondale delle riprese con Laurent Terzieff, Maria Callas, Giuseppe Gentile e gli argonauti. Questo nucleo di fotografie, nel loro insieme, ci racconta molto di cosa Pasolini aveva negli occhi mentre disegnava, qual era la collocazione del suo corpo nel paesaggio della laguna; ci racconta la precarietà del suo lavoro, la pochezza degli strumenti e il carattere di rapidità che lo caratterizza in un procedere moltiplicativo dagli esiti numericamente importanti. A specificare il suo agire pittorico ci sono i mezzi che Ninetto Davoli gli porge per realizzare quanto utile a un procedere che si completerà nei materiali direttamente prelevati dall'intorno. Con tutta probabilità è questo il contesto in cui nasce il ritratto che Pasolini dedica a Zigaina. Così pare raccontare il supporto cartaceo, i mezzi e la tecnica utilizzata nel disegno dall'autore che, in calce al ritratto, precisa "Pier Paolo Pasolini, Safon 1970".

Nella collezione Zigaina i disegni riferiti alla Laguna sono una ventina, ma non sono esattamente quelli che ritroviamo nelle fotografie sopra descritte. I cataloghi delle esposizioni e i brani che intorno al lavoro grafico e pittorico di Pasolini sono stati prodotti nel tempo non menzionano quanto le testimonianze fotografiche rilasciano. Inoltre i materiali noti non soddisfano dal punto di vista numerico quanto nei modi e nei processi pare realizzato dal regista nei suoi soggiorni gradesi. Da qui la domanda circa il destino di una parte, imprecisata, della produzione pasoliniana.

La risposta possibile è venuta da una nota nello scritto di Zigaina *Pasolini e la morte*, (Marsilio 1985) poi ripresa da Barth David Schwartz nel suo *Pasolini Requiem* (Einaudi 1992). Qui si dice che Pasolini, in ringraziamento di alcuni lavori eseguiti nel casone dell'isola di Safon, dona un ritratto di Maria Callas all'amico che allora lo aiutò. Ha preso allora consistenza l'idea che Pasolini avesse donato alcuni dei suoi disegni a quanti intorno a lui, e che una parte di essi fosse ancora presente sul territorio in cui furono realizzati. Una ricerca riguardo le sue frequentazioni gradesi, condotta tra fotografie, carteggi e testimonianze di varia natura, ha portato alle persone e ai conseguenti rinvenimenti dei disegni della laguna nelle collezioni private del luogo. Si è così giunti all'in-

dividuale di otto collezioni che tra Grado, Aquileia, Cervignano e San Giorgio di Nogaro, trattengono, da allora, i disegni di Pasolini dove l'autore stesso li lasciò. Solo uno dei disegni ha preso un'altra strada e di lui si sono perse momentaneamente le tracce. Alcuni brani, anche se non di sua proprietà, Zigaina li conosceva, perché sul retro di due di essi incontriamo la sua mano che annotava la certezza della paternità dell'opera. Non tutti i brani riguardano strettamente la laguna, ma restituiscono l'attenzione che il regista rivolse al paesaggio anche umano che attorno all'isola d'oro si muoveva in quegli anni d'intensa elaborazione intellettuale. Compaiono allora nuove immagini di Maria Callas databili al 1969 o il ritratto di un amico. Riemergono inoltre alcuni disegni che hanno per soggetto i *Pali e reti del Safon*; tornano i *Lumi del Safon* che conoscono, tra i mezzi utilizzati, le perle di cera delle candele. La più parte dei disegni è firmata, talora è dedicata. Poche sono le opere con la precisazione del titolo e della data. Tra i disegni una curiosità: il disegno firmato, senza data e senza titolo, ritrovato in una collezione di Aquileia. Rappresenta due donne sedute al sole sul pontile di Mota Safon. È da sempre chiamato dai proprietari 'Le due Marie', anche se nulla può confermare la certezza del soggetto. A sinistra forse è Maria Callas e l'altra Maria, si vuole, è Maria Zigaina, la moglie del pittore. È un'ipotesi che daterebbe il disegno al 1969. Ma ogni disegno ha la sua storia, che si iscrive in un territorio che oggi risponde a quasi mezzo secolo di distanza rilasciando i frammenti di un passato ancora vivo. Certamente la questione non è finita e la laguna trattiene ancora disegni di Pasolini che potranno emergere semplicemente ripercorrendo a ritroso la storia del cinema di un allora non così lontano. Purtroppo il grande e autorevole testimone di allora, Giuseppe Zigaina, è scomparso nell'aprile del 2015 e proprio per ricordarlo a un anno di distanza ha preso avvio col sostegno della Regione Friuli Venezia Giulia, del Comune di Cervignano del Friuli e del circolo Arci di Cervignano il più generale progetto *Zigaina e Pasolini: in scena*. All'interno del progetto, rivolto al cinema e curato dalla scrivente, sono stati ripercorsi alcuni anni del sodalizio tra i due intellettuali friulani ed è questo il contesto in cui sono emersi i disegni inediti. Il loro ritrovamento aggiunge un elemento di novità in un campo espressivo di Pasolini in cui Zigaina aveva fermamente creduto e invita a una riconsiderazione della presenza, dell'attività e del lascito del poeta regista nei territori che costituiscono la straordinaria ambientazione di 14 minuti del film *Medea*.

Manifesto del film *Medea*, 1969.





7



8

7) P.P. Pasolini, *Ritratto di Giuseppe Zigaina*, 1970, tecnica mista su carta, mm 410x310. Collezione Zigaina.

8) P.P. Pasolini, s.t. (*Pali e reti del Safon*), s.d.(1970), tecnica mista su carta, mm 470x230. Opera inedita, collezione privata Terzo d'Aquileia (UD).

9) P.P. Pasolini, *Paletti sulla laguna*, 1970, tecnica mista su carta, mm 390x290. Opera inedita, collezione privata Grado (GO).

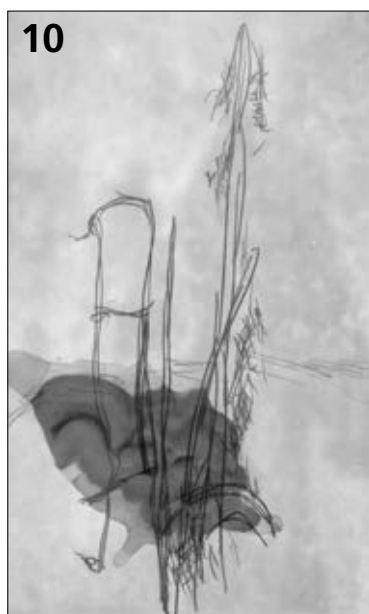
10) P.P. Pasolini, *Senza titolo (Pali e reti del Safon)*, Senza data (1970), tecnica mista su carta, mm 400x280. Opera inedita, collezione privata Grado (GO).

11) P.P. Pasolini, *Ritratto di Maria Callas*, 1969, tecnica mista su carta, mm 323x349. Collezione Zigaina.

12) P.P. Pasolini, *Senza titolo (Lumi del Safon)*, Senza data (1970), tecnica mista su carta, mm 300x400. Opera inedita, collezione privata Grado (GO).



9



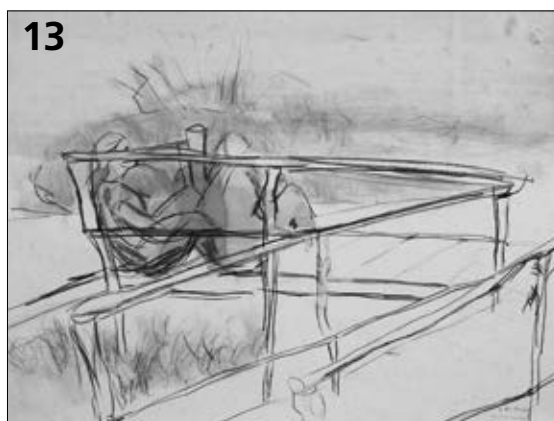
10



11



12



13

13) P.P. Pasolini, s.t. (*Le due Marie*), s.d. (1969), tecnica mista su carta, mm 470x620. Opera inedita, collezione privata Terzo d'Aquileia (UD).

ANATOMIA GERMINALE DEL SENTIRE

INTERVISTA ALLA POETESSA GIOVANNA DEMARCHI

Ritratto di Giovanna Demarchi

Nell'agosto del 2015 è uscita per i tipi di Campanotto Editore la prima silloge poetica di Giovanna Demarchi giovane poetessa friulana che ha dato alle stampe, due anni dopo la fine della scuola superiore, una raccolta di poesie scritte durante il periodo liceale. *Così distante* viene a configurarsi, pertanto, come una testimonianza di ricerca poetica nascente che porta con sé tutta la forza della sperimentazione e che richiede, per la sua rarità, un approfondimento del peculiare mondo lirico in divenire di cui è espressione. La delicatezza delle atmosfere, la freschezza delle immagini e l'attenzione nella scelta terminologica denotano un'unità di stile che guarda alle reminiscenze classiche con uno sguardo originale, appassionato e che riscopre l'intimismo poetico come momento di comprensione esistenziale che tracima il momento introspettivo per aprirsi a una consapevole anatomia germinale del sentire.

Paola Fenini: Quando hai iniziato a scrivere poesie? C'è stato un evento o una persona che ti ha iniziato alla scrittura?

Giovanna Demarchi: Ho sempre scritto, da quando ho memoria. Non ricordo il momento preciso in cui l'ho fatto per la prima volta, scrivere è sempre stata una costante nella mia vita, da quando mi è stato possibile farlo. Già alle elementari scrivevo filastrocche e poesiole, che si sono progressivamente evolute in poesie più sentite e consapevoli, per quanto realizzate sempre con i mezzi di una bambina. Questo flusso non si è mai arrestato, se non per mancanza di ispirazione o di insoddisfazione verso ciò che scrivevo, e continua ad attraversare tutta la mia vita. Non percepisco la scrittura solo come un'attività ma come il mio modo di vivere le cose. Non ci sono quindi eventi, persone, personaggi o esperienze che mi abbiano iniziato alla scrittura, almeno per quanto posso ricordare.

PF: Quali sono gli autori che hanno maggiormente influenzato il tuo fare poesia?

GD: Sicuramente il primo posto spetta a Pascoli, che fin dall'infanzia è stato il poeta che più mi ha colpita e continua ad accompagnarmi nel mio percorso: mi sono sempre riconosciuta in ogni aspetto della sua poetica e continuo a trarne lezioni e ispirazione. La lettura di tre autori ha poi dato una svolta significativa al mio modo di pensare la scrittura: Italo Calvino, Anais Nin e Dylan Thomas. Li associo un po' approssimativamente in questo elenco perché, benché in modalità diverse, mi hanno insegnato a "usare" la metafora non come figura retorica ma come una lente attraverso cui esplorare la realtà e interpretare le esperienze, mi hanno dato tre mera-



vigliosi esempi di immaginazione senza briglia capace di associazioni ardite e di visioni potentissime, caratterizzate spesso dalla compresenza di immagini eternee e carnali, delicate e violente, nonché tre modelli di proprietà e uso felicissimo di lessico e sintassi. Citerei poi Baudelaire per il forte impatto del suo universo poetico, e Ariosto, di cui amo la versificazione e che continua a stupirmi nella costruzione della trama e della narrazione dell'*Orlando Furioso*.

PF: Hai mai sentito il bisogno di confrontarti con autori tuoi coetanei?

GD: Sì, sento il bisogno di confrontarmi con i miei coetanei anche se per adesso questo confronto è avvenuto soprattutto nell'ambito delle mie amicizie e delle persone a me vicine. Sento l'esigenza, naturalmente, di confrontarmi in generale con gli autori contemporanei, al di là dell'età, purtroppo essendo ancora nel pieno del mio percorso di studi sono molto più a contatto con i classici e concentrata su di essi e -mia mancanza- non ho ancora avuto molto tempo e occasioni per confrontarmi con la poesia contemporanea. In seguito alla pubblicazione però uno dei miei propositi è proprio quello di conoscere meglio l'ambiente e ricercare in esso contatti e legami, soprattutto con i miei coetanei, per avere un vero e proprio confronto e occasioni di crescita e condivisione.

PF: Hai avuto difficoltà a pubblicare il tuo libro? Come è avvenuto l'incontro con l'editore che ha scelto di pubblicare la tua silloge poetica?

GD: Non ho avuto particolari difficoltà nel pubblicare il libro, più che altro il mio trasferimento ha dilatato i tempi tra una fase e l'altra della pubblicazione. Mi sono messa in contatto con la casa editrice Campanotto tramite mio padre, che aveva avuto occasione di lavorare con loro tempo fa, perché conoscevo le loro riviste di poesia contemporanea e

desideravo rivolgermi a qualcuno che si muovesse principalmente in quel contesto, e avesse un'autorità e un approccio critico verso la raccolta che volevo presentare. Sono stata infatti molto contenta che abbiano accettato la mia proposta.

PF: Così distante è il titolo che hai scelto per questo primo lavoro poetico. Di quali lontananze parlano le tue poesie?

GD: Per il titolo il merito va all'editore, in effetti non avrei saputo scegliere meglio: è un' espressione tratta dall' ultima poesia contenuta in "Quattro" e l'ho utilizzata proprio in riferimento a me stessa. Ci sono più lontananze e più aspetti della lontananza in questa raccolta, ma senz'altro quello fondamentale e più significativo riguarda il mio sentirmi distante dalla vita, intesa nella sua concretezza; la tendenza ad andare alla deriva, lontano da una serie di esperienze e di vissuti che vengono di solito considerati come tappe obbligate e scontate dell'adolescenza (dato il periodo di composizione della raccolta). Il titolo allude nello specifico a questo tipo di distanza interiore e al mio rapporto contrastato con essa e con gli aspetti di me stessa che la generavano: questo elemento è presente come stato di fondo in ogni poesia della silloge.

PF: Nel tuo lavoro emerge un rapporto emotivo che lega il tuo essere, i tuoi sentimenti alla natura: sia essa spunto contemplativo, specchio/similitudine del tuo sentire o ancora luogo di indagine dal quale emergono nuove possibilità liriche. In quali paesaggi la tua poesia ha trovato maggiore ispirazione e quale è, a tuo parere, il limite esperienziale che quest'ultima subisce?

GD: Sì, la natura è per me una sorta di pilastro religioso, nonché fonte di ogni tipo di arricchimento interiore, a prescindere da ciò che poi si riflette nell'ispirazione poetica. Ogni tipo di paesaggio e di realtà naturale per me è sacro, meraviglioso e suggestivo, nessuno di essi mi è sgradito o indifferente in questo senso. Ovviamente hanno avuto un ruolo fondamentale quelli in cui sono cresciuta e ho vissuto per la maggior parte del tempo: la campagna friulana e le montagne del tarvisiano. Dialogo ormai da vent'anni con il mio giardino circondato da campi di granoturco e con i boschi, i fiumi e le rocce della Val Canale, dove vivono i miei nonni, e questi sono i soli luoghi che oltre ad ispirarmi mi danno senso di protezione, conforto e tranquillità. In questo senso posso affermare che l' ispirazione che traggio dalla natura subisce il minor limite esperienziale possibile: quando parlo di alberi, animali o montagne non mi riferisco a oggetti semplicemente osservati, ma vissuti, anzi a soggetti che convi-

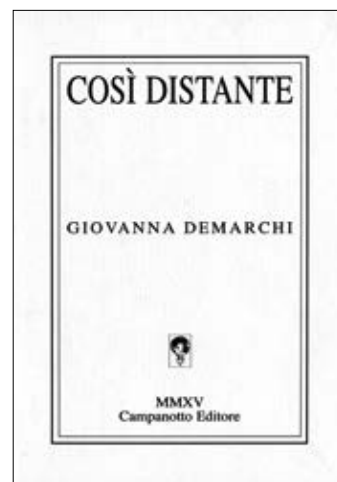
vono con me. Vivere a contatto con la natura è per me necessario e fondamentale, non solo in contesti ameni e convenzionali, come può essere riposare sul prato del proprio giardino in una giornata estiva, ma anche in quelli più inaspettati e meno praticati, come avventurarsi di notte in una foresta innevata. Nella raccolta tutti i riferimenti al contatto con la natura provengono da un'esperienza realmente vissuta, non da un'immagine arbitraria. Oltre a questo menzionerei anche il fatto che cerco sempre di approfondire un po' alla volta ogni aspetto della natura anche a livello biologico e scientifico, proprio perché desidero che la mia esperienza con essa sia il più completa e stretta possibile.

PF: In alcuni componimenti sono evidenti echi classici e riferimenti al mito greco. Cos'è per te il mito e quale il suo valore nella contemporaneità?

GD: Essendo ormai al mio ottavo anno di studi classici è inevitabile che l'universo greco e latino, ma soprattutto greco siano sempre presenti e disponibili nel mio immaginario come modelli e fonti di spunto. Il mito in particolare ha per me un valore profondo per più motivi. Innanzi tutto rappresenta una testimonianza ancora fruibile di quella che è stata una prima, arcaica, forma di conoscenza e tradizione, risalenti a un'età in cui il sapere non era ancora frammentato e specializzato, anzi unitario e archetipico: gli occhi del sapiente greco appartenevano contemporaneamente a un filosofo, a un poeta, a un fisico, a un religioso, a un biologo e percepivano la realtà nell'ottica del legame unitario di tutti questi aspetti e questa è l'unità, la verità che io vado cercando attraverso il mio scrivere. In secondo luogo il mito per me è una vera e propria struttura mentale: fin da piccola ho avuto la tendenza, che si rafforza sempre più nel tempo, a dare alla mia vita una specie di impronta "mitica", o anche " enciclopedica" o "antiquaria": in virtù di ciò le presenze del mio universo poetico, che sono tutte persone che ho avuto il piacere di conoscere, sono entrate in esso a livello paradigmatico e archetipico, portando con sé paradigmi etici, rivelazioni spirituali, minerali, profumi, colori, suoni, connessioni macro e microcosmiche, proprio come eroi omerici, come figure sacre, come allegorie alchemiche...e a distanza di anni rappresentano ancora per me i cardini della struttura su cui ho continuato a costruire me stessa e sempre sarà così.

PF: Quali/Cosa sono i Numi di cui scrivi?

GD: Ho usato il termine "Nume" per riferirmi alla parte spirituale che ciascuno possiede, ma nello specifico quella più recondita, pura, tenace ed essenziale, quella in cui risiedono le aspirazioni più



profonde e gli elementi più ingombranti e ingestibili della propria identità e coscienza. Ho scelto di chiamarla "Nume" perché la immagino e la sento come qualcosa di talmente potente e distante da sembrare divino, lontano dalla concretezza e dalle debolezze dell'uomo, dal corpo, dalle esigenze del vivere quotidianamente. Ascoltare e coltivare quel nucleo spirituale di identità secondo me è la via per diventare pienamente se stessi, ciò che ci si sente di essere; scegliere il Nume, come dice la poesia, comporta un immenso sforzo, la sensazione di incompatibilità con la realtà, la ricerca perenne della coerenza, senso di contraddizione con il corpo e con la vita, propria e altrui. Quando una persona abbandona un'aspirazione fondante o rinuncia a qualcosa di essenziale per scendere a patti con la realtà e i contesti io la vedo abbandonare il proprio Nume. Penso che molti lascino indietro il proprio Nume in favore del resto, in altri il Nume parla in modo così cristallino e imperativo che si è costretti a combatterlo o a scegliere di seguirlo. Questi sono i Numi di cui parlo.

PF: Hai progetti futuri? In quale direzione si evolve la tua ricerca creativa?

GD: I miei progetti futuri vedono sempre la scrittura al centro della mia vita. Ho quasi finito di preparare il materiale per altre due raccolte che spero di pubblicare presto, auspicabilmente a Bologna. "Così Distante" è composto da quanto ho scritto durante gli anni delle scuole superiori, quindi nel corso di questi tre anni è già avvenuta un'evoluzione di contenuti e in parte di stile legata alle nuove esperienze che ho vissuto. Senz'altro i principi del mio scrivere rimangono gli stessi, nonostante esso cresca e si modifichi in modo parallelo, anzi coincidente con il mio vivere.

Giovanna Demarchi è nata nel 1994 a San Daniele del Friuli, ha frequentato il Liceo classico J. Stellini e studia Lettere classiche presso l'Università di Bologna. La raccolta Così distante comprende testi scritti negli anni delle scuole superiori, dall'autunno del 2010 alla primavera del 2013.

CHIARO DI LUNA

La città-luna
nel mio petto
si è barricata
sotto l'assedio delle ossa,
impenetrabile
Terra di Nessuno
dai suoi palazzi di neve
fino alla superficie.
Immagino
che nella mia cassa toracica
vi sia un cielo notturno,
una notturna soluzione.
Immagino di attirare un cigno
con lo spezzarsi
delle mie ali invisibili.
Invece
soltanto i due soli
che racchiudi
teneramente tra le palpebre,
come mandorle
ancora acerbe
nel cuore giallo di una pesca,
si sono insinuati
con aghi di luce dorata
e con le tue dita aghiformi
attraverso i miei dolori nascosti
fino a raggiungere
le mie mani,
la luna di piume,
l'anima infranta.

ARCHITETTURE

*Se tu ti facessi così
piccola e preziosa
da vivere
dentro la cupola delle mie costole,
nel mio cantare
saremmo una sola nota,
impermeabile
al taglio del rigo.
Vivremmo a passo di roccia
tra geometrie minerali
che fioriscono al ritmo
della genesi.
Oppure,
se tu lo preferissi
saremmo fluide*

*e precipiteremmo
al tempo di un valzer imprevedibile,
trascinandoci a vicenda
come molecole d'acqua.
Ti porterei a visitare
le varianti di tutto ciò che è stato,
e ciò che non fu
ogni sera lo leggerei
sull'altra faccia delle foglie
per farti addormentare.
Avresti per gioielli
le rivoluzioni dei pianeti
attorno al sole;
come coperta d'inverno,
la nebbia incandescente
delle catastrofi astrali.
Se solo ti bastasse.*

NUME

*Chi sceglie di sé
il Nume
sparge
il proprio sangue in silenzio
con qualche lama,
ferro contro ferro,
sveglio,
seduto accanto a chi ama,
a chi dorme.*

*Chi ha scelto di sé
il Nume
non teme
che il freddo
inietti l'inverno
sotto la sua pelle tremante
e riceve con garbo
gli sfregi
inferti dalle parole di chi ama,
mentre il suo animo espirato
si attorciglia alla luna.*

*Chi sceglie di sé
il Nume
non vede chiavi d'argento
nei bagliori
che articolano il sentiero ghiacciato,
ma soltanto rocce
che con meraviglia*

*ama
mentre sfolgorano invisibili
le sconfitte,
al galoppo con le stelle
tra gli alberi neri.*

*E quei rami
che additano,
amano,
avversano il Nume,
quelle braccia spaventose
sole ne tracciano il passo,
si chinano
informi,
dalle alte montagne
per pietrificare un cuore straziato.*

*Chi ha scelto di sé
il Nume
vibra
dinnanzi alla carne
di chi ama,
la tenta con grazia
acconsentendo alle sue menzogne,
calibrando
il proprio amore incontenibile,
quando oltre la parete
il corpo del cielo
lascerebbe il suo amore
essere infinito.*

IMMAGINI DI CERA

RICERCA DELLA CONOSCENZA E METAFORA DEL MONDO



Medardo Rosso, *Ecce Puer*, cera, 1906 (collezione privata. deposito presso la Collezione Peggy Guggenheim, Venezia).

Didi Huberman nell'introduzione al volume *Storia del ritratto in cera* di Julius von Schlosser, ricorda come l'oggetto in cera presenti quella strana combinazione di plasticità e vischiosità che lo rende ovunque sfuggente e simile a se stesso, con la caratteristica di essere resistente e nello stesso mutevole fino al disfacimento.¹ Proprio questa caratteristica è forse tra le ragioni che hanno fatto restare la cera nell'ambito delle materie senza valore a cui è stato negata ogni possibile legame con l'estetica e la storia.² Senza dimenticare che essendo tra le materie in grado di restituire al meglio la somiglianza al vero fino nei minimi dettagli,³ non poteva certo ambire a vedersi riconosciuta una qualsivoglia nozione di stile. Tutto questo non solo per un pregiudizio verso tutto ciò che replicava pedissequamente il reale, ma soprattutto perché questa qualità costituiva al contempo il suo lato più oscuro, dando corpo alla paura di trovarsi dinnanzi ad un doppio inquietante, tanto verosimile, da sembrare dotato di vita propria.

Materia estremamente duttile, sufficientemente economica e di facile reperimento, la cera è stata per secoli usata in maniera diversissima: oltre che come supporto ad alcune tecniche artistiche,⁴ soprattutto come materia da modellare. Lungo questa direzione è stata usata per la modellazione di figurine a carattere magico-religioso, per la realizzazione di ex-voto, per bozzetti in scala ridotta, fino poi a prestarsi alla scienza nella rappresentazione puntuale delle anatomie, negli anni in cui la medicina cercava figurazioni adatte a raccontarci gli esiti delle malattie ed il degrado del corpo. Proprio questa peculiarità ha reso memorabili le cere anatomiche di Gaetano Zumbo⁵ e quelle del Dr. Spitzner,⁶ il quale con il suo museo di mostruosità alla fine dell'Ottocento alimentava la fantasia sadico-surrealista degli uomini del suo tempo, tra cui anche Paul Delvaux che addirittura attribuiva a quelle immagini viste nel museo la sua

formazione visionaria.⁷ La somiglianza al vero spinta fino all'esagerazione di quelle ceroplastiche se una parte potenziava l'idea d'immaginazione come partecipazione alla verità del mondo, dall'altra riconduceva ad un regime di sensi assai incerto, dove il sentimento di rifiuto e paura di quanto appariva simile alla carne vera, scatenava quello morboso di identificazione. Deve essere stato per queste ragioni che la scrittura letteraria è riuscita nel tempo ad offrire testimonianze uniche sul fenomeno del contraccolpo interiore scatenato dalla visione di queste immagini.⁸ Persino Italo Calvino che non aveva attrattiva per viscere e profondità psicologiche, in un resoconto sulla "pedagogia del raccapriccio" nel museo del dott. Spitzner, ammetteva che unitamente al fastidio, questi "mostri in cera" come quelli del romanzo gotico e del cinema horror, riuscivano ad immetterci in un territorio affascinante e pericoloso, in quel godimento del perturbante che caratterizza molti eccessi e perversioni della modernità.⁹ Tuttavia se il senso di straniamento ed inquietudine generato da quanto appariva più vero della natura aveva contribuito a tracciare la ceroplastica di anti-artisticità, non è che la sommarietà plastica delle sculture in cera realizzate come modelli per opere più grandi ne garantiva un migliore riconoscimento, solo perché più distanti dal vero.¹⁰ Eppure, sarà l'anti-artisticità delle due contrapposte esperienze a determinare gli sviluppi di questa tecnica in una direzione completamente autonoma. Partendo di qui, Medardo Rosso¹¹ alla fine dell'Ottocento dimostrerà come la conoscenza della materia in quanto "infinitamente duttile" esige che tutto sia esattamente compreso, ubicato nello spazio e nel tempo. Questo avverrà anche mediante lo sfruttamento espressivo della cera, con le sue infinite connotazioni di flessibilità e coloriture.¹² Impegnato prima di altri ad eliminare la materialità della scultura, Rosso si servirà della cera non per studiare pose di personaggi e giochi di luce, ma come materiale con cui approfondire le possibilità di rendere vitale la relazione tra oggetto e lo spazio ambientale.¹³ I suoi ritratti non scimmiotteranno l'umano, non trafiggeranno la carne¹⁴ e non saranno bozzetti da definire, ma saranno masse opalescenti in grado di intensificare il magnetismo della materia, saranno luce e apparizioni dello sguardo. Di questa spinta dell'immaginazione a scoprire nuove potenzialità della cera, il secolo successivo sembrerà non preoccuparsi, anzi si può dire che il sopraggiungere delle avanguardie ne determinerà la totale scomparsa a favore di materiali più adatti ad interpretare la modernità. La cera, come tecnica tornerà ad essere inclusa nelle ricerche artistiche nella seconda metà degli anni Sessanta del secolo scorso, quando, tra

Medardo Rosso nello studio di Boulevard Des Battignolles, Parigi 1890.





Gaetano Zumbo, *Cera della pestilenza*, 1691-1965 (Museo della Specola, Firenze).

le tante cose, anche il dato naturale diventerà arte, quando la forma comincerà ad essere subordinata alla materia, aprendo la strada ad ulteriori ridefinizioni della concezione tradizionale di scultura e di quadro. La frammentarietà documentaria non permette una conoscenza puntuale degli antichi saperi, ma è anche vero che la sua permutabilità ha in gran parte mantenuto le stesse caratteristiche di sostanza tra due stati: plasticità e vischiosità, instabilità coagulata e resistenza visibile.

Restando nel campo strettamente formale e stilistico, si può vedere come nella contemporaneità questa tecnica artistica abbia continuato ad attrarre artisti di diverse tendenze. Per alcuni si è trattato di rigenerare la consolidata tradizione di esibizione del vero, per altri invece, di indagare le infinite potenzialità della materia stessa. Se pensiamo all'opera di artisti come Robert Gober o Urs Fisher, vediamo che nonostante la sostanziale differenza di intenzioni, entrambi operano nel territorio accattivante e pericoloso di quel godimento del perturbante che domina gli eccessi del moderno, la stessa indicata dalle statue di cera del dott. Spitzner. La grandezza naturale delle loro statue e la retorica iperrealista di ogni particolare rappresentato: dalla verità anatomica ricavata dai calchi alle vesti, riconducono a certi spettacoli della carne del passato, e nonostante un repertorio di figure modernissime alcune rappresentano solo parti di corpi smembrati e spersonalizzati,¹⁵ altre sono pensate come parte di un allestimento¹⁶ allo stesso modo sostanziano la convinzione che la cera sia una sorta di specchio capace di rimandare un'immagine di noi priva di ogni consolazione. Lungo questo filone John Isaacs è forse quello che più di altri riesce a includere nella perfezione tecnica dell'immagine un' inventiva furiosa disarmante, con la quale deforma le forme rivelando le infinite possibilità della materia, tra le

quali un senso incontrollato di espansione e spargimento. Egli sembra sapere che conoscere vuol dire inserire alcunché nel reale; è, quindi, per questo egli eccede nel reale. Un modo il suo, come si può veder in opere come *Fat Man* (1997)¹⁷ con cui sembra voler stabilire una continua tensione tra sé e le cose rappresentate, tra i corpi che si deformano e lo sguardo che ne rimane sorpreso e sconvolto.

Eterogenea e differenziata si presenta invece la ricerca di quanti hanno scelto di lavorare con la cera cercando nella stessa materia connotazioni espressive che comprendono ragionamenti sullo spazio, sul tempo, sulla texture, esulando dalla funzione descrittiva ed imitativa del reale. Per alcuni, questo materiale metamorfico ha determinato il ritorno alla naturalità come matrice esistenziale, un contatto con la sua essenza fisica, con il suo aspetto primordiale,¹⁸ per altri ha costituito l'occasione per generare nuove conoscenze legate alla sensibilità evocativa della materia stessa, del suo offrirsi ad infinite possibilità di applicazioni, di coloriture, di consistenze e trasparenze. Di fatto gli artisti che nel



John Isaacs, *Fat Man*, 1997.



Anish Kapoor, *Syayambh*, cera rossa e vasellina, 2007-2009.

secolo scorso hanno lavorato sfruttando il potenziale espressivo della cera sono numerosi, ma non tutti ne hanno fatto il mezzo caratterizzante della loro ricerca. Penso a Giuseppe Penone,¹⁹ Mario Merz,²⁰ Bruce Nauman²¹ ed un elenco consimile credo si potrebbe fare anche per gli artisti contemporanei. Un esempio che si presta molto bene ad un discorso sulla cera quale prodotto dalla natura, quale traccia di un'energia cosmica e naturale è quello di Wolfgang Laib,²² il quale elabora uno stile che corrisponde alla sua complessa epistemologia, in quanto sovrappone vari livelli sensoriali e vari significati. Le *Wax Rooms*, sono spazi angusti interamente coperti di cera d'api, ricostruiti nei musei o realizzate in grotte naturali. Luoghi del silenzio e della solitudine dove la morbidezza della cera, il suo colore, il suo profumo determinano una dimensione di

Gregorio Botta, *Senza titolo*, acqua, cera, ferro e vetro, 2011 (collezione privata).



smarrimento elaborando così un rapporto di interazione psicologica e sensoriale con l'opera. Per valutare come questa tecnica abbia continuato nel tempo ad occupare un posto nella ricerca artistica, bisogna ragionare sul fatto che contestualmente alla cera d'api si sono aggiunte altre soluzioni sintetiche che pur nella loro differenziazione cromatica, hanno mantenuto le stesse proprietà metamorfiche. Nell'arte contemporanea se si dovesse indicare chi più di altri ha trasformato l'ideale estetico di viscosità attraverso l'immaginazione ed il linguaggio, costruendo opere che rispondono alla rigorosa idea di monumentalità e duttilità della materia, direi Anish Kapoor, il quale usa la cera affiancandola ad altri materiali, per opere in cui il concetto di spazio e tempo si rivela attraverso la fragilità della materia fisica, consumata, scorticata, schiacciata. È il caso di *Svayambh*,²³ un enorme monolite di cera e vasellina rossa che su un binario attraversa a fatica una serie di porte (è stato esposto a Monaco e Londra) lasciando ogni volta una traccia di sé lungo il percorso, "come se fosse una pelle che si scorticasse".²⁴ Con lui, la materia spogliata dell'originario pallore e privata di ogni illusionismo si carica di ulteriori suggestioni, diventa pretesto per esibire tutta la sua organicità, sensuale e inquietante data anche dal quel rosso che evoca la carne ed il sangue: un modo il suo per moltiplicare l'idea del tempo nell'opera, per stimolare la dimensione percettiva davanti ciò che può inesorabilmente modificarsi, espandersi ed invadere.

L'interesse per la qualità traslucida della cera di cui si è scritto a proposito di Medardo Rosso, riaffiora nell'arte contemporanea come ipotesi di ricerca talvolta approssimativa e intuitiva, spesso dissolvendosi nella astratta speculazione intellettuale. In questo senso, il campo di indagine meriterebbe una disamina puntuale su quanti nel corso degli anni hanno lavorato in questo versante cercando di sviluppare dei coerenti stili formali. Per quanto riguarda il territorio nazionale si tratterebbe di capire se si tratta di un fenomeno riconducibile ad ambiti geografici specifici oppure semplicemente di manifestazioni in direzione sparsa, e lo stesso si potrebbe dire se si volesse seguire uno sviluppo cronologico. Di fatto la storia dagli svariati epiloghi di questa tecnica che talvolta ha finito con includere anche l'encausto, necessita di uno studio più approfondito, una sorta di censimento, attraverso il quale stabilire quali significati possono essere assimilabili e quali no, con il disegno generale che si vorrebbe dare alla storia della cera distante dalle regole dell'antropomorfismo. Ragionando sui diversi valori che la caratterizzano, direi che la malleabilità, la densità, l'opalescenza e la vischiosità continuano ad esercitare la maggiore attrattiva per gran parte

degli artisti assieme all' intrinseco valore che è quello dell'esercizio manuale. Solo per citare qualche nome Giovanni d'Agostino, Daniele Degli Angeli, Elena Modorati, ma anche Domenico Bianchi, sono tra quanti nel corso degli ultimi decenni si sono impegnati a mettere a fuoco le infinite potenzialità di questa materia nelle sue altrettante infinite digressioni. Diciamo tuttavia che le soluzioni visive indicate dagli artisti non sempre declinano nelle capacità scultoree, talvolta ne conservano soltanto un vaga

idea di espansione nello spazio (Paolo Grassino), mentre un maggiore margine di alternative possibili viene dato da chi lavorando sulla ambiguità delle forme, al confine di pittura e scultura, preferisce con l'uso di questa materia, dare corpo al dispositivo pittorico (Alessandro Piangiamore, *Cera di Roma*, 2012) o invece resta catturato nella rete di ragionamenti in cui la cera diventa congegno con il quale far vibrare la luce o trattenere le ombre, creare spazi sempre più rarefatti e pieni di vuoto (Gregorio Botta).

Note

¹ J. von Schlosser, *La storia del ritratto in cera* (introd. di G. Didi-Huberman), Quodlibet, Macerata 2011, pp.3-20.

² "È significativo che solo i musei di arti figurative o di arti decorative, come ad esempio il Victoria and Albert Museum di Londra, abbiano saputo evitare di censurare il valore antropologico, ma anche estetico della cera. "Dove c'è censura- spiega Didi-Huberman- c'è disagio: la cera sarebbe un materiale esteticamente vischioso nella misura in cui consacra la propria funzione di somiglianza al duplice disagio dell'alterazione e dell'eccesso". op.cit., p.11.

³ Ernest Gombrich, nel suo voluminoso *Arte e illusione*, dedica appena due righe alla cera che sembrano comunque senza appello: " di fronte alla proverbiale somiglianza dell'immagini a cera (...) proviamo un certo disagio, dovuto al fatto che essa esorbita dai limiti della rappresentazione simbolica", E. Gombrich, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965, p.70.

⁴ Grazie alla sua duttilità e la possibilità di cambiare consistenza con l'aggiunta di sostanze indurenti, la cera può essere lavorata secondo le tradizionali tecniche scultoree, modellatura, fusione in stampo, intaglio.

⁵ Gaetano Zumbo (1656-1701) fu il primo ad impiegare genialmente, con risultati insieme artistici e scientifici, le cere policrome. Le sue ricostruzioni anatomiche furono di un realismo sconvolgente, come si può ancora vedere nel Museo Nazionale delle cere alla Specola di Firenze.

⁶ "Per più di ottant'anni, a partire dal 1856, il museo delle cere anatomiche del Dottor Spitzner era stato un'attrazione delle fiere, soprattutto nelle città del Belgio". Vedi: I. Calvino, *Il museo dei mostri di cera*, in *Collezioni di sabbia*, Mondadori, Milano, p.29.

⁷ Il pittore surrealista Paul Delvaux aveva dichiarato che per la formazione del suo mondo visionario l'esperienza del museo di Spitzner, dove era esposta in una vetrina la "Venus endormie", era stata fondamentale, prima ancora della scoperta di de Chirico.

⁸ E. Trevi, *Cere scritte. L'illusione della materia*, in *Avere un bella cera. Le effigi in cera a Venezia* (a cura di A. Daninos) cat.mostra Palazzo Fortuny, Venezia 10 marzo-25 giugno 2012, pp.69-75.

⁹ I. Calvino, op. cit. pp.29-35.

¹⁰ Grazie alle sue caratteristiche di stabilità, la cera fin dal Rinascimento veniva usata dagli artisti per la realizzazione di modelli di presentazione al committente (spesso per raffigurare le parti scolpite di prototipi architettonici in legno) e di bozzetti in scala ridotta di opere da tradurre poi in proporzioni maggiori, in metallo, legno o pietra, contestualmente spesso erano un valido aiuto anche ai pittori che si servivano dei modelli in cera per conferire maggiore naturalezza alle loro figure.

¹¹ Medardo Rosso espose la prima cera, una versione di *Fine*, nel 1887 in occasione della Biennale di Venezia. Opera la cui novità venne del tutto ignorata dalla critica che recensì la mostra.

¹² Medardo Rosso è probabile che conoscesse i medaglioni e le sculture in cera tinta del Rinascimento, le maschere della tradizione mortuaria e le cere anatomiche conservate nell'università di Bologna.

¹³ G. Lista, *Rosso: scultura e fotografia*, Einaudi, Milano 2003, pp. 240-243.

¹⁴ M. Praz, *Le figure in cera nella letteratura*, in *Bellezza e bizzar-*

ria. Saggi scritti (a cura di A.Cane), Milano 2002, pp.1658-1682.

¹⁵ Robert Gober ricorre spesso alla rappresentazione di corpi smembrati di corpi maschili in età diversa, evocati da gambe tagliate sotto o sopra il ginocchio, meticolosamente realizzate in cera e complete di peli, calzini, calzature.

¹⁶ L'artista ha spesso usato la cera per le sue opere, tra le molte si ricorda quella realizzata occasione della 54 Biennale di Venezia del 2011, composta da una sedia, un ritratto dell'artista Rudolf Stingel e dalla copia della scultura in marmo *Il Ratto delle Sabine* del Giambologna. Anche in questa occasione, Fischer aveva collocato all'interno di ogni pezzo dell'opera degli stoppini accesi come candele che lentamente ne scioglievano le forme. Un modo, spiegherà lo stesso artista, con cui dare l'idea di qualcosa che progredisce, che si trasforma, che si consuma senza scomparire, che soltanto la cera come materia poteva offrire.

¹⁷ L'artista lavora utilizzando i materiali più diversi, dalla ceramica al tessuto, dal collage al neon, dal bronzo alla cera, con il proposito di indagare i temi legati alla complessità del vivere moderno, ai paradossi del quotidianità, nei suoi eccessi sovrabbondanti e incontrollati.

¹⁸ Nel loro percorso di anarchia linguistica e visuale, anche gli artisti che operavano nell'ambito dell'arte povera scelsero la cera per le loro opere.

¹⁹ Di Penone si ricorda tra le varie opere, *Libro di cera- 1 minuto e venti secondi*, 1969.

²⁰ Tra le tante opere in cui l'artista usa la cera si ricorda *Spirale di cera*, 1970-81

²¹ L'artista avido nella sperimentazione di tutte le forme di espressione, ha realizzato nel corso degli anni diverse sculture in cera, raffiguranti per lo più teste mozzate (come *Three heads fountain*, 2005)

²² Dal 1987 l'artista comincia a lavorare con la cera d'api, *Beswax*. furono i paesaggi deserti dell'Arizona e del New Messico alla fine degli anni Ottanta a suggerirgli l'idea di costruire delle strutture in cera da incastonare nella roccia come spazi abitabili, dentro cui muoversi. Negli anni Novanta nascono le sue stanze di cera, le *Wax Rooms*, fatte di grandi blocchi di cera e illuminate da spoglie lampadine appese al soffitto, e le *Wax Stars* dove si possono attraversare lunghi corridoi e tunnel sempre di cera.

²³ Realizzata nel 2007, l'opera composta di un blocco di cera rossa e vasellina (30 tonnellate, 4 metri e mezzo d'altezza, 2 di larghezza e 8 di lunghezza) è stata concepita per scorrere lentissimamente su un binario, attraversando diverse sale della Royal Academy di Londra. Il blocco compie il suo intero percorso avanti e indietro in un'ora e mezza e la scultura si crea grazie al proprio movimento attraverso gli archi di marmo, sui quali lascia il proprio materiale, modellandosi a loro. Il titolo dell'opera, in sanscrito, significa appunto "autogenerato".

²⁴ "Il mio blocco di cera -spiega l'artista- come se la pelle si scorticasse è quasi un prodotto dell'edificio, ricorda il processo con cui si forma il significato delle cose. La storia della scultura è storia della materia e della sua fragilità, anche il colore è materia fisica di cui facciamo esperienza, certe volte in modo tragico, altre più gioiosamente", D.Dall'Ambra, *Anish Kapoor, il mistero oltre la materia*, in " *Tracce.it*", 8 maggio 2012.

L'ARTISTA, UNO E MOLTEPLICE

SAPER VEDERE E SAPER PENSARE

L'uomo che avevo ricevuto nel mio studio stava in piedi a poca distanza da un mio dipinto collocato su una parete bianca, aveva uno sguardo come velato da incertezza, esprimeva a tratti delusione e una certa ostilità: "A me questo lavoro non dice nulla, non esprime alcunché, non riesco a vedere nessun contenuto di qualunque genere si voglia intendere. Scusi la franchezza: è come un dipinto primitivo sulla argilla cruda... bande di colore, si direbbe disposte a caso.."

Lei non riesce a vedere nulla perché non vuole o forse non può vedere nulla... Si è mai soffermato ad osservare uno specchio d'acqua leggermente mosso dal vento? Osservare come muta continuamente e impercettibilmente il colore della superficie, la zona d'ombra improvvisa che oscura i colori vibranti e cangianti come pulviscolo in piena luce... L'ombra mobile o il riverbero di un colore su uno schermo... Il viso di una ragazza nella calca dell'ora di punta nel metrò, diafano come porcellana venata di rosa e azzurro che guarda nel vuoto, poi in un attimo quel viso diventa tutti i visi che l'hanno segnata e quello futuro di vecchia signora, si guardano, cozzano, vanno in frantumi nel vortice come palline colorate sospinte da un vento impetuoso, poi con ritmo lento una scansione chiara mostra l'uomo, la donna, la bambina che è stata...

Non credo che abbia mai visto veramente nulla di simile, è ozioso, inutile e stupido dal suo punto di vista: osservare come un ebete l'acqua o le palline colorate nel metrò!

Lei è una persona concreta, cerca sempre l'utilità in ogni attività che svolge, non è così?

"Lei mi offende se crede che io sia una macchina buona solo ad accumulare avidamente e non riesca a vedere nient'altro. La sua pittura non capisco, mi sembra inutile e vuota nonostante usi belle parole e immagini suggestive, certo, per incantare le scimmie. Quando guardo un dipinto di Raffaello, Rubens, In-

gres, perfino Magritte, Dalì, fino a Lucien Freud e Francis Bacon... ecco a volte mi emoziono, quella pittura la capisco, eccome! Qualunque cosa rappresenti, ecco, intanto c'è un tema, un soggetto, poi la composizione studiata con grande maestria, la perizia tecnica meravigliosa, applicata con sapienza, la tecnica a strati, come si dice? A velature, oppure quella moderna con più materia pittorica ma sempre lavorata, mescolata per ottenere un certo effetto, per rendere meglio la cosa rappresentata... ecco almeno rappresentano qualcosa e non il nulla come tutta l'arte astratta, nulla! Siete snob e presuntuosi ma non la date a bere a tutti..."

Senta caro signore, si calmi, ecco il punto: nessuno vuole convincerla ad accettare a qualunque titolo quello che vede nel mio studio. Penso soltanto che lei - lo deduco da quel che dice - sia una persona che sceglie sì, è un suo diritto, ma non è abbastanza curiosa di conoscere e quindi di vedere altri modi o generi, altre possibilità di esprimersi al di fuori di un linguaggio consolidato dalla storia, accettato più per convenzione e non per conoscenza consapevole del valore che esprime.

È curioso come lei liquidi, a proposito di storia, senza nemmeno un grano di incertezza, dei maestri e delle scuole che hanno segnato non solo sul piano estetico tutta la cultura del Novecento. Penso a Klee a Kandinsky, ai costruttivisti russi e in Italia alla scuola comasca, la poesia di Fausto Melotti...

"Chi, quello dei totem filiformi e delle biglie ingabbiate? Uhm..."

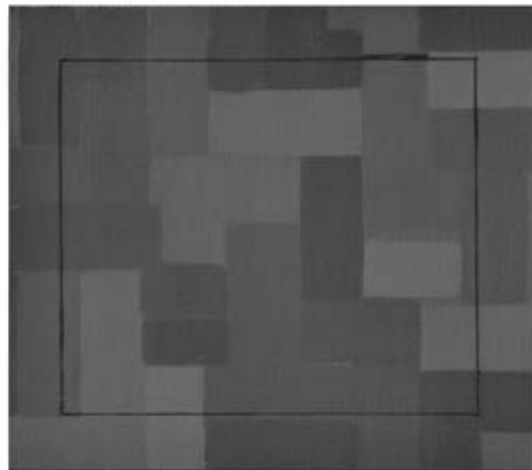
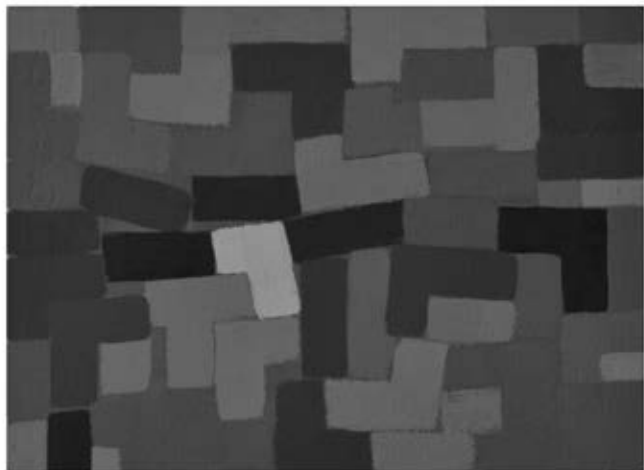
Lasci perdere, quando lei comprenderà un solo frammento di un'opera di Melotti, comprenderà la musica, la poesia, l'arte e forse la vita.

Lei dice che si emoziona... non so che genere di emozioni...

Sa che un giorno tanti anni fa, ero ancora piuttosto

A sinistra: Franco Tripodi, *Piccola tonale Aria*, 2014. Olio su tela, cm 28x22.

A destra: Franco Tripodi, *Piccola tonale*, 2014. Olio su tavola, cm 22,5x20.



giovane, provai una forte emozione osservando un dipinto che lei probabilmente non ha neanche visto anche se ha visitato il luogo: la *Deposizione dalla croce* di Pietro Lorenzetti nella chiesa inferiore di Assisi... "Effettivamente ci sono stato, mi ricordo solo di aver visto Giotto".

Ecco, le assicuro che avevo già superato le problematiche relative alla rappresentazione, al soggetto, nel senso di composizione figurativa o soggetto figurato, non perché non siano degne di essere contemplate, semplicemente perché mi sono rivolto altrove, in un mondo che esprime un modo di sentire più consono alla mia indole, alla mia sensibilità, insomma un linguaggio che ritenevo e ritengo più... non dico attuale, ma più energico, che contempli *Tutto* e non una parte del tutto. "Non capisco, cosa vuol dire tutto?"

Un linguaggio che scelga di volta in volta a secondo dell'idea che soggiace, i mezzi, la tecnica, la soluzione formale, senza badare a limiti di sorta, considerando quindi le diverse possibilità che la nostra esperienza e i materiali a disposizione offrono.

"Questo mi sembra interessante. Quali sono gli artisti che lavorano in questo senso e che lei stima particolarmente?"

Sono tanti, tra i contemporanei ovviamente, alcuni artisti dell'arte povera, per esempio Alighiero&Boetti "È una coppia di artisti?"

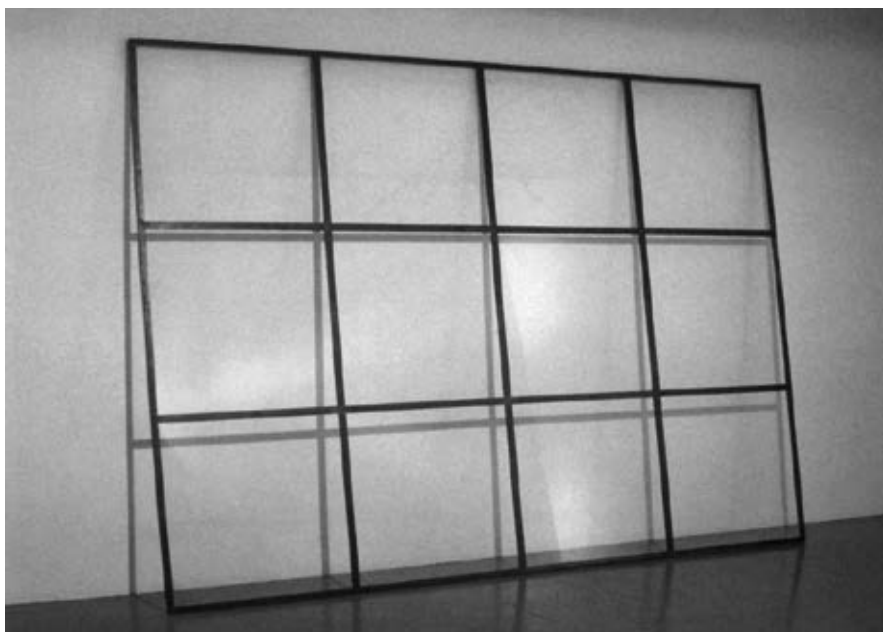
No, è uno e molteplice. Boetti è uno di quegli artisti che hanno visto prima di altri questa possibilità, considerando il nostro io diviso ma con la consapevolezza di esserlo e il controllo delle proprie azioni... nella letteratura, dopo Joyce, Fernando Pessoa è stato tra i più lucidi e interessanti. Nel suo *Libro dell'inquietudine*, esprime la forza della poesia e, nello stesso tempo la fragilità dell'uomo nella sua disperata solitudine.

"Non conosco quest'opera."

Pessoa, uno e molteplice. I suoi eteronimi li faceva vivere nello spazio e nel tempo come un burattinaio i suoi burattini: Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro Campos, Bernardo Soares... la invito a leggerla. Scoprirà come sia possibile vivere con estrema lucidità e consapevolezza camminando ad occhi chiusi sull'orlo del precipizio.

Nell'arte a parte il caso singolare del *Multiforme ingegno* Duchamp, bisogna aspettare il dopoguerra. Negli anni Sessanta operavano a Milano due artisti notevoli: Fontana e Manzoni... Piero Manzoni, che hanno aperto la strada a tutta la ricerca successiva. Ovviamente l'arte è senza confini, certo si parte da un luogo ma si agisce e si dialoga ovunque: la lingua comune degli uomini che sanno vedere e sanno pensare. Si diceva di Boetti, uno e molteplice. Le faccio vedere una delle sue opere significative (sfoglio un libro)...

"Cos'è questa? Sembra una finestra buttata per terra." Ah sì, anche questa è molto singolare, in effetti è un



telaio in ferro di una vetrata appoggiato al muro, Il titolo chiarisce tutto: *Nulla da vedere nulla da nascondere* è un'opera del 1969, chiaro no? Non può vedere nulla da quella finestra e non può nascondere nulla... (il mio ospite ride finalmente un po' rilassato).

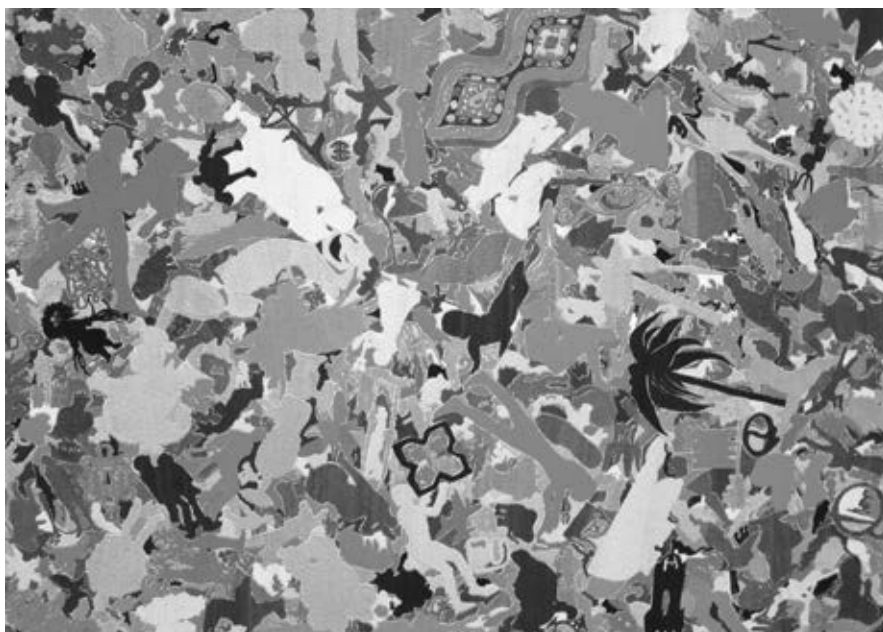
Ecco questa è l'opera che volevo farle vedere, si intitola non a caso, *Tutto*, è un'opera del 1990. Come avrebbe fatto il bambino Alighiero ritagliando figurine colorate di vario genere, saturando la superficie fino ad ottenere una immagine intera e nello stesso tempo frantumata e caleidoscopica come uno specchio incrinato...

"Chiedo scusa, rifletterò su quello che ha detto."

Addio signore, buon viaggio.

Alighiero Boetti, *Niente da vedere niente da nascondere*, 1969.
Ferro e vetro, cm 300x400x4.

Alighiero Boetti, *Tutto*, 1987/90,
inchiostro su carta.



DISFACIMENTO E CUSTODIMENTO

DIALOGO SULL'OPERA DI SOPHIE KO



Sophie Ko (Tbilisi, 1981).

Francesca Arzani: Consideri l'arte una professione? Come ti poni nel mercato e che importanza ha l'apparato di gestione dell'opera? È possibile mantenere indipendente la propria opera, la propria professione di fede, o il sistema contemporaneo tende necessariamente al compromesso?

Sophie Ko: Mi sembra che un buon modo per capire il senso delle parole sia guardare alla loro etimologia: la parola «professione» è etimologicamente legata alla parola greca *femi*, che vuol dire testimoniare, confessare, riconoscere; è una parola che ha in qualche modo a che fare con il *fatum* e dunque con la predizione, il destino. In questo senso la «professione» ha a che fare con il destino, non necessariamente si lega al mercato, anzi. Sono due mondi molto distinti: quello del lavoro e del danaro da un lato e quello del destino, delle inclinazioni e della poesia dall'altro. Non necessariamente questi due mondi hanno punti di contatto o forme di condivisione. In ogni caso occorre riflettere sul tipo di rapporto che si istituisce tra l'uno e l'altro. Oggi la professione è intesa come un impiego, l'occupazione che permette a ciascuno di vivere e di mantenersi; che l'incontro e la sovrapposizione tra destino e lavoro sia possibile non è di certo da escludere, anzi da auspicare; tuttavia quello cui assistiamo è un annullamento della dimensione del *fatum* a favore del commercio, dell'ufficio. L'ozio, ovvero il tempo libero, è stato considerato per secoli il legittimo coronamento cui la fatica del lavoro doveva condurre. Oggi invece l'*otium* è dissolto del tutto nel *negotium*. La professione dovrebbe portare tracce, segni del tuo destino, della tua dedizione, riconoscenza e immaginazione. È importante trovare una collocazione giusta al proprio lavoro nel mondo, ma oggi il mercato tende ad assimilare e digerire tutto, purché quell'oggetto artistico si adegui alle sue regole. Il mercato dell'arte innalza a feticcio da venerare tutto ciò che è funzionale al suo potenziamento; alla fine «va bene tutto» e qualsiasi opera o gesto – purché sia digeribile dal mercato – può funzionare. Questa logica però non può condurre a nulla di buono; a mio avviso l'arte è un gesto radicale, una posizione di resistenza. Per questa ragione, da un lato oggi è sostanzialmente impossibile non avere a che fare con il mercato dell'arte che rappresenta una delle rare opportunità attraverso cui si può vivere con ciò che si crea, dall'altro occorre trovare un equilibrio che permetta all'artista di non farsi risucchiare in meccanismi che nulla con la libertà dell'arte hanno a che fare. È possibile che tutto – arte compresa e non solo – sia ridotto a merce? È accettabile che l'immaginazione sia assorbita dal processo di mercificazione? È necessario riuscire a rompere questo meccanismo che riduce qualsi-

asi cosa – persino la vita – a merce. Oggi, almeno riportare l'opera al centro dell'arte – rispetto alle logiche mercantili – è già un passo fondamentale per l'artista, altrimenti si scivola irrimediabilmente nel compromesso o nell'alienazione rispetto a ciò che si vive e si fa.

FA: Il gesto artistico ha necessariamente bisogno di visibilità o lo consideri un atto solitario, un proprio destinarsi indifferente al mondo?

SK: L'opera d'arte vive con due polarità in una tensione fra esponibilità – un concetto che ha acquisito sempre maggiore importanza nella modernità – e il valore culturale. Anche qui serve il giusto equilibrio senza compromessi. L'arte vive nella visione dell'altro, in un dialogo muto di sguardi. Solo nello sguardo dell'altro l'opera può trovare il suo ultimo senso e riscontro. Forse oggi viviamo in un tempo in cui il valore delle immagini è semplicemente legato alle logiche di mercato. Il rovescio dello stesso rapporto con le immagini è che le immagini sono invisibili per ipertrofica proliferazione.

FA: Sei nata negli anni Ottanta, appartieni a quel periodo definito «post-moderno». Come collochi il tuo fare arte in questo mondo globale di «spettacolo integrato» e simulazione, in questo periodo di «oltre la fine»? Alla domanda «che fare» si può dare ancora una risposta?

SK: È vero che siamo in un mondo in cui tutto è compatibile con tutto e ogni azione tende a diventare funzionale; persino il sogno e il sonno hanno perduto il loro valore onirico, immaginativo, di quiete. Sogno e sonno sono stati messi al lavoro: il primo è diventato «analitico» già con Freud, il sonno – come mostra Jonathan Crary in *24/7* è oggetto degli studi di innumerevoli specialisti come ultimo territorio da conquistare perché possa essere messo anch'esso al lavoro. Viviamo in un sistema che tende a convincerci di poter superare la morte; però questo significa negare la vita, poiché considero vita e morte strettamente vincolati. Se non è in tensione con la morte, la vita si riduce a sopravvivenza. È la simulazione che si sovrappone alla realtà: se prima c'erano realtà e immaginazione distinte, ora vengono entrambe assorbite nel sistema dell'iper-realtà. Vorrei però proporre un'immagine che si oppone a tutto questo: il fatto che la terra sia sempre più uniformemente ricoperta da strade asfaltate non implica che essa cessi di esistere sotto superficie – tutto sommato – di fragile cemento. La terra sembra sparita, sembra che non abbia maggiore forza di quanto si sia disposti a credere; la terra comunque esiste e si muove, e molto. Probabilmente più la ricopri e più la sua forza di ribellione crescerà in silenzio. L'es-

sere umano oggi sa mettersi in ascolto di questa resistenza sotterranea? Bisogna trovare il modo di far inciampare questo sistema di simulazione.

FA: *Ti senti legata alle tue origini georgiane? Ritieni importanti i caratteri, la storia e la cultura dei luoghi oppure confidi in un mondo globale dove si dissolveranno tutte le differenze?*

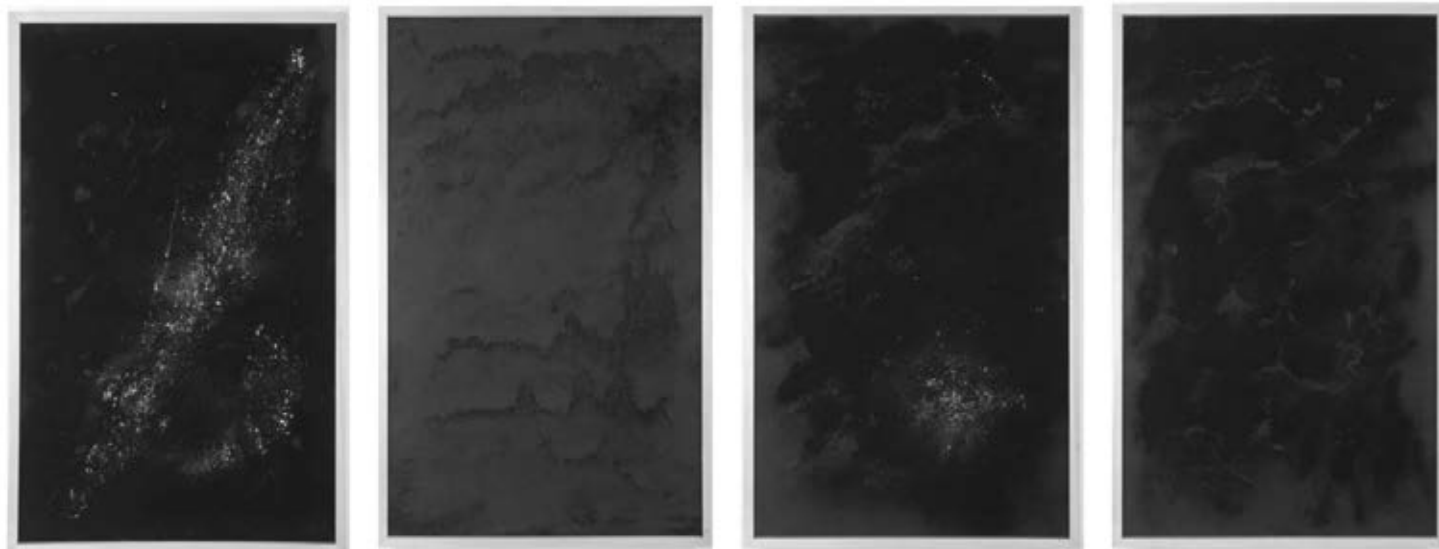
SK: Partirei da un presupposto: se l'arte è un gesto radicale, presuppone delle radici e dei legami. Nella formazione di ciascuno il luogo in cui si nasce, si cresce, si prende forma è assai importante. Il luogo di nascita è il luogo che ci segna all'origine. Da un lato c'è la mia formazione artistica classica, estremamente legata ai valori della «finestra albertiana», quindi gli studi sul peso, la prospettiva, il chiaro-scuro; dall'altro ci sono le origini e la cultura. Se devo pensare al mio passato georgiano penso al rapporto molto difficile con la cultura, divisa fra iconoclastia e iconografia. La stessa parola disegnare in georgiano vuol dire *iconare*: ogni volta che disegni devi *iconare* e in questo ti è affidata una grande responsabilità. Tuttavia ho preso consapevolezza di tutte queste cose osservandole a distanza attraverso la conoscenza della cultura, dell'arte e della lingua italiana. Anche dipingere, in georgiano significa «scrivere a colori»: è una lingua che non è propriamente contro le immagini, ma che dà decisamente più peso allo scrivere che all'immagine in sé; si tratta sempre di un «iconare», nella lingua l'immagine è sempre una «scrittura a colori». A mio avviso forse questo significa che per la cultura georgiana c'è un'idea che precede le immagini e a cui l'immaginazione deve sempre riferirsi. Durante la crisi degli anni Novanta in Georgia studiavo e quindi sognavo a lume di candela. Quella luce e quella fiamma è ancora presente nei miei lavori, ritorna

costantemente nelle mie opere. Credo comunque che partendo dalle proprie radici ognuno debba cercare di abbracciare il mondo, di legare queste radici al mondo.

FA: *Il museo è un'istituzione di origine illuministica, tre secoli di vita non sono molti nei confronti dell'intera storia conosciuta. Credi nelle istituzioni (musei, gallerie) come necessari e appropriati luoghi di destinazione del tuo lavoro? Credi che la loro validità durerà nel futuro o senti che sarà necessario trovare delle forme altre di destinazione e comunione dell'arte? Inoltre, è fondamentale il riconoscimento istituzionale per un artista o sarà inevitabilmente il tempo a generare le sue sopravvivenze?*

SK: Il museo dove oggi tendiamo a raccogliere la nostra storia culturale, come forma di memoria e conservazione del passato, si differenzia molto da ciò che il *museion* era per la cultura greca. La parola dal greco alle lingue moderne è rimasta quasi immutata, eppure il suo senso è profondamente cambiato. Tutto ciò è il segno del nostro rapportarci alla storicità. La «memoria» per i greci era qualcosa di essenzialmente diverso, rinviava a qualcosa di eterno, di ideale, al mito, non alla contingenza della storia come noi oggi la concepiamo. Tutto quello che era legato alla conservazione del passato sul piano della contingenza era impensabile: tutto si giocava nel presente sul piano della vita corporea. Ne *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler ci sono pagine meravigliose in proposito. Spengler sintetizza questa assenza di passato e di futuro (così come noi oggi lo intendiamo) in una espressione: «per i greci si voleva il Mito, non la Storia». Se torniamo all'esistenza dell'opera d'arte dialetticamente in tensione tra culturalità e religiosità, oggi potrebbe apparire che tutto si risolva nell'esponibilità

Sophie Ko, *Geografia Temporale, Delle stelle fisse*, 2014, cenere di immagini bruciate e pigmento puro, cm 100x60 ciascuno, collezione privata.



e quindi nella riproducibilità e nel funzionamento del mercato. Nell'arte del passato era consueto che molte immagini esistessero solo in un senso culturale: pensiamo a certe statue costruite in punti irraggiungibili delle cattedrali gotiche, a volti murati, a opere create solo per essere viste dai sacerdoti nelle celle, oppure a figure di Maria tenute coperte per tutto l'anno e rese visibili solo in alcuni momenti particolari. Credo che anche oggi l'arte continui ad avere bisogno di una dimensione di culturalità, di invisibilità. C'è tanta arte che possiede ancora una propria religiosità: penso a un artista come Claudio Parmiggiani, alla sua *Terra*, sepolta e dunque invisibile, o al *Faro d'Islanda*, collocato in luogo inutile e difficilmente raggiungibile. Direi che ci sono altre vie rispetto a quelle strettamente istituzionali; oggi siamo essenzialmente assorbiti dai meccanismi del mercato, anche nell'arte; eppure l'arte credo possieda ancora una forza che si sottrae alle logiche mercantili e in questo sta la possibilità della sua sopravvivenza, della sua vitalità.

FA: Credi nella democraticità dell'arte? O consideri il gesto artistico elitario, un riconoscimento fra pochi?

SK: Indubbiamente l'arte come ogni linguaggio ha la sua specificità. Sono sempre molto vigile quando si parla di democrazia. Si tratta di una conquista mai raggiunta del tutto, di una conquista in ogni caso fondamentale per la storia dell'uomo. Bisogna intendersi sulla questione degli eletti: elitario, da *elegere*, scegliere quei pochi, ma ovviamente non inteso in termini nobiliari. Io considero l'arte un gesto politico perché ridefinisce le cose a livello sen-

sibile. La politicità dell'arte non sta ovviamente in prese di posizioni ideologiche o nella partecipazione all'amministrazione della cosa pubblica, ma nella ridefinizione delle cose nello spazio e nel tempo. In questo senso l'artista – qualsiasi artista: poeta, pittore ecc. – è elitario, nel senso che deve scegliere, scegliere anche con chi entrare in un dialogo. È come se ci fossero delle vette, delle altezze, e fra di loro un vuoto: alcune di queste vette si chiamano fra loro, si cercano e si amano ed esistono propriamente sostenendosi a vicenda, al di là delle lontananze temporali e delle apparenti distanze spaziali o culturali. Questi dialoghi a distanza sono ciò di cui si alimenta la vita di un artista innanzitutto. In questo dialogo l'artista trova un sostegno, un appoggio, un punto di confronto e di orientamento. In questo senso l'arte è elitaria. Nello stesso tempo occorre anche sgombrare il campo da facili scivoloni elitistici: tutti devono poter aver accesso alla conoscenza delle arti esattamente come chiunque si ammalia deve potersi curare.

FA: ...ribalterei la questione dell'accesso democratico dalla prassi al rapporto con la fruizione; ovvero, a livello di comprensione del proprio gesto, l'arte non rischia di abbassare il proprio livello rendendosi accessibile a tutti?

SK: In questo senso assolutamente non si deve mai abbassare il livello, al contrario bisogna alzarlo! È democratico fare sì che tutti possano confrontarsi con la profondità, la bellezza e la complessità di Eraclito, Platone, Dante, Beato Angelico, Rothko; non è democratico – piuttosto direi è demagogico



Sophie Ko, *Geografia Temporale, Pala d'altare*, 2014, pigmento puro, cm 140x225, courtesy A+B Gallery Brescia.

– semplificare le opere di questi stessi autori. Avere la possibilità di confrontarsi con la complessità del pensiero, della letteratura e dell'arte è democrazia. La leggibilità immediata, la semplificazione non rientrano tra i fini delle arti, né della democrazia. Nello stesso tempo, il fatto che lo splendore della luna sia accessibile a tutti, nulla toglie alla sua bellezza e al suo mistero.

FA: Spesso il riconoscimento di un lavoro su vasta scala avviene attraverso grandi operazioni di visibilità, in modo che il fruitore possa riconoscersi nel già noto, e che il confine fra autentico gradimento e delegazione del proprio gusto a terzi finisca per dissolversi. E spesso si tende a dare in pasto al pubblico cibo scadente. Ti chiedo: come si può educare la sensibilità del pubblico? È possibile porre un livello alto e renderlo comunicabile? E inoltre, è responsabilità dell'artista occuparsi del pubblico e della sua "educazione estetica e sentimentale" o non è necessario?

SK: Non credo che l'arte debba avere intenti pedagogici. La formazione attraverso l'arte dovrebbe avvenire attraverso le immagini e le questioni che l'arte pone a chi ne fruisce. In questo senso, certo, occorre che nel rapporto con l'osservatore ci sia un dialogo. Ma di dialogo si tratta, appunto, non di indottrinamento o di pedagogia. Sotto questo punto di vista l'arte non è comunicazione, né informazione.

FA: La tua opera Grembo, in che rapporto si pone con l'iconologia occidentale? Vuole essere una citazione, la ripresa e la continuazione di un gesto, o l'esposizione di un'agonia, sia in termini valoriali e strutturali che estetici?

SK: È avvenuto per caso, io bruciavo tutti i cataloghi d'arte e di immagini perché la cenere che uso nelle mie opere è composta di «immagini bruciate», e pensavo ad avere più cenere possibile; a un certo punto ho visto che questa pagina bruciava così lentamente finché si è spenta; quel frammento ha posto resistenza. La serie *Grembo* è composta di resti incombusti che ho lasciato crescere dal 2009, e poi li ho scelti: è rimasto ciò che ha resistito, ciò che non si è lasciato bruciare. Il primissimo pezzo non l'ho più toccato per diversi anni, doveva passare il tempo, si trattava appunto di una resistenza. Con questo gesto io visito con il fuoco le immagini del passato, vedo il fuoco e la cenere si come luogo del disfacimento ma anche come luogo di custodimento; è un vedere dove l'immagine brucia ancora, dove urge. Indubbiamente c'è anche la visitazione e il riconoscimento delle iconografie occidentali, ma credo che il grembo sia sempre un grembo materno, un luogo di dolorosa separazione, di *pietas*, ma anche di una so-

lenne annunciazione, una nascita. Fine e inizio. Credo che tutte le cose vivano in questa tensione.

FA: Credi che l'arte intrattenga un rapporto con la verità? E il «luminoso» proprio dell'arte deve darsi al mondo in termini di significati da comunicare o si tratta invece di una potenza seduttrice non codificabile?

SK: Secondo me l'arte consiste nel porre una domanda alla quale non necessariamente va trovata una risposta, è una domanda che va conservata. Io stessa quando visito delle immagini non cerco nessun significato. Sono quelle domande eterne, come «perché tutto finisce», «perché viviamo», che l'uomo si è sempre posto, e io credo che gli artisti, i poeti e i registi in fondo agiscano a partire da questa domanda, da questa dolorosa separazione dalle cose. È un «perché» che uno si chiede senza trovare mai la risposta, ed è lì che risiede tutta l'umanità: nel continuare a domandarsi... Ed è un'interrogazione non soltanto contro una sofferenza, un'ingiustizia o il nostro passare irreversibile, ma anche davanti a uno stupore, che nel mondo c'è ed esiste. L'opera d'arte secondo me conserva questa domanda, è impossibile spiegare fino in fondo il perché di una forma, di una macchia, o perché è accaduto un fatto piuttosto che un altro: l'arte deve conservare questo stupore. Con Heidegger, direi che «la domanda è la pietà del pensiero». Sulla questione dello svelamento mi viene in mente una fiaba di Novalis ne *I Discepoli di Sais*, in particolare la fiaba di Giacinto e Fiordiroso: Giacinto, lasciata la sua casa a Fiordiroso, parte in cerca della verità e dopo varie peripezie giunge al cospetto di Iside, la Dea velata; allora ella solleva il velo leggero e scintillante e Fiordiroso gli si getta tra le braccia. Alla fine si riscopre ciò che già era presente all'inizio. Quindi dietro questo velo c'è il riconoscimento, il già da sempre conosciuto. Dietro questo velo c'è il desiderio di intravedere se stessi.

FA: Una sorta di riconoscimento di ciò che è già inizialmente presente...

SK: Sì, il rendere visibile ciò che già ami, ciò che già conosci, che sta dietro questo velo. C'è anche un'altra versione in cui dietro al velo Giacinto trova se stesso; dietro il velo si ha il desiderio di intravedere se stessi, di riconoscersi, ed è il velo che rimane davanti a un'opera, la seduzione o altre interrogazione avvengono perché ci si riconosce dentro di essa.

FA: Cos'è per te l'immagine?

SK: Secondo me l'immagine è sempre immaginata, è qualcosa che già c'è, e deve solo avverarsi. Ci si avvicina un po' alla cieca con mille palpiti, però è

già sempre immaginata questa immagine.

FA: ...mi stai parlando del creare immagine, o del visitare un'immagine?

SK: Sì parlavo del fare immagine; come osservatrice le immagini sono in continua metamorfosi, appaiono e spariscono, in effetti io non cerco mai immagini, ma cerco in esse. Una volta un cieco mi disse che provava nostalgia per le immagini, a volte sento di avere la stessa nostalgia. Anche se oggi ne siamo continuamente circondati, l'immagine è sempre da immaginare, da conquistare.

FA: Come avviene per te il momento della creazione? Da dove nasce questa immaginazione dell'immagine?

SK: Non si tratta di partire dal reale nell'immaginare l'immagine, ma è come cogliere della tracce che sono molto lontane fra loro e riavvicinarle, portare la lontananza nella vicinanza. Deve solo avverarsi. Ed è un processo che non inizia e non finisce nelle ore di lavoro concreto con la materia. Avviene dopo tante ore di attese lunghe e silenziose. Penso spesso alla figura della Musa, una parola abusata e ormai esiliata dal mondo dell'arte, in quanto figlia di *mnemosyne*, della memoria.

FA: Che componente ha il caso nella tua prassi artistica?

SK: Caso vuol dire accadere, caduta, accadimento. Da un lato ha molta importanza nel mio lavoro. Le crepe nel mio lavoro accadono, non sono prevedibili, ma questa prevedibilità è presentita. Quel che al nascere poteva essere considerato caso, se riconosciuto acquista la potenza del destino. Anche certi incontri con le persone all'inizio sono casuali, poi possono diventare importanti... È meraviglioso che certe cose ci colpiscono del tutto accidentalmente, e che il solo fatto di riconoscerle le tragga fuori dall'indeterminazione.

FA: Quanto conta l'occhio estetico nel tuo lavoro? Credi nella Bellezza?

SK: È stato detto che il bello non è altro che la promessa della felicità. C'è questo eterno desiderio del bello, che è composto da due poli in tensione: un bello eterno e una contingenza della bellezza, che dipende dal tempo, dalle mode, dal sentimento; così scriveva Baudelaire. Un bello solo eterno, solo infinito, sarebbe inattuabile, inesplicabile, invisibile. Ha bisogno di declinarsi ogni volta nel tempo, nella forma, nella carne della vita. Il bello come lo penso io ha la potenza della Grazia: in greco è il segno dell'avvenuta riconciliazione dell'uomo con il mondo infero, con la morte.

FA: L'oro che valore ha nelle tue opere?

SK: L'oro è un colore che definisce le cose, che trac-

cia i confini e rende visibili le cose. Tornando alle origini, vengo dalla terra del Vello d'Oro, è una parola che sento dall'infanzia, come una promessa. Poi penso a tutto il segreto e la promessa solenne che c'è nei modi di dire «le mani d'oro», «le parole d'oro»...

FA: Che valori attribuisce all'oggetto-quadro? Immaginando di poter giocare liberamente con gli elementi e le leggi della fisica, la tua opera si incarnerebbe ancora nell'oggetto-quadro?

SK: Credo che le mie opere siano essenzialmente pittura; la dimensione in cui mi muovo è quella del quadro. Da un lato sono estremamente colpita dalla perfetta bidimensionalità del quadro, racchiusa in questa cornice che inizia e finisce. Da visitatore non ti consente di girarci intorno come un'installazione o una scultura, nasce come una finestra sul mondo, attiene al visivo. Da una porta entri ed esci, dalla finestra tu guardi, contempi; nasce anche come negazione del muro. È proprio un desiderio dell'aperto e ha il compito di avvicinare le lontananze. Ed è proprio ciò che cerco nelle immagini. La superficie mi è molto cara e preziosa, è la pelle, ciò che emerge. Ovunque per me c'è una dialettica: io non rappresento, la mia cenere non è un'allegoria, ma allo stesso tempo è il materiale concretamente che cade, predispongo materialmente questa caduta e le sue lente metamorfosi. Questi stessi mutamenti risultano spesso impercettibili all'osservatore, proprio perché non direttamente comunicati, richiedono tempo e attenzione; come guardarsi allo specchio e scorgere inevitabilmente delle impercettibili differenze di volta in volta. Questa caduta è irreversibile, inevitabile. Il mio sguardo vorrebbe muoversi in questa dimensione.

FA: Che rapporto hai con le nuove tecnologie?

SK: Apparentemente nessuno. Uso il fuoco nel mio lavoro, una *techne* antichissima, il gesto che dà origine a ogni possibilità di trasformazione della natura. Comunque non ha senso dire oggi che non si hanno rapporti con le nuove tecnologie; oggi che viviamo sotto il segno di quel sentimento che Günther Anders chiamava «vergogna prometeica». Con il lancio da un aereo delle prime due bombe nucleari è l'essenza dell'uomo stessa che è mutata; da quel giorno anche l'ombra dell'uomo non è più la stessa. Prima l'ombra era legata al corpo, eravamo legati a essa, ci testimoniava, con l'esplosione nucleare avviene che l'ombra si distacca dal muro, possiamo vedere l'ombra, mentre il corpo a cui era legata non c'è più, nemmeno sotto forma di cadavere. Mi viene in mente ciò che scrive Ernst Jünger quando analizza la differenza fra la clessidra e l'orologio meccanico, su quanto il passaggio

tecnico cambi il sentimento stesso del tempo: con l'orologio a polvere o la clessidra si misura il tempo concretamente, materialmente grazie al rendere visibile una forza naturale, la gravità. L'orologio meccanico, invece, produce un tempo astratto, che non esiste in natura, ma solo nel meccanismo dentro la cassa dell'orologio. Le nuove tecnologie modificano completamente la natura del mondo. Molti fenomeni quotidiani connessi ai nuovi dispositivi di cui ci serviamo spesso in modo inconsapevole e irriflesso, testimoniano di un mutato rapporto tra noi e il sensibile, quindi di una mutazione di noi e del sensibile. Da questo punto di vista, la mia prassi artistica non si serve di questi dispositivi, eppure domande legate a queste modificazioni sono presenti nelle mie opere; del resto non sarebbe possibile diversamente, vista l'epoca in cui vivo.

FA: Quali sono state le tue figure artistiche di riferimento? Ci sono stati pensatori che ti hanno in-

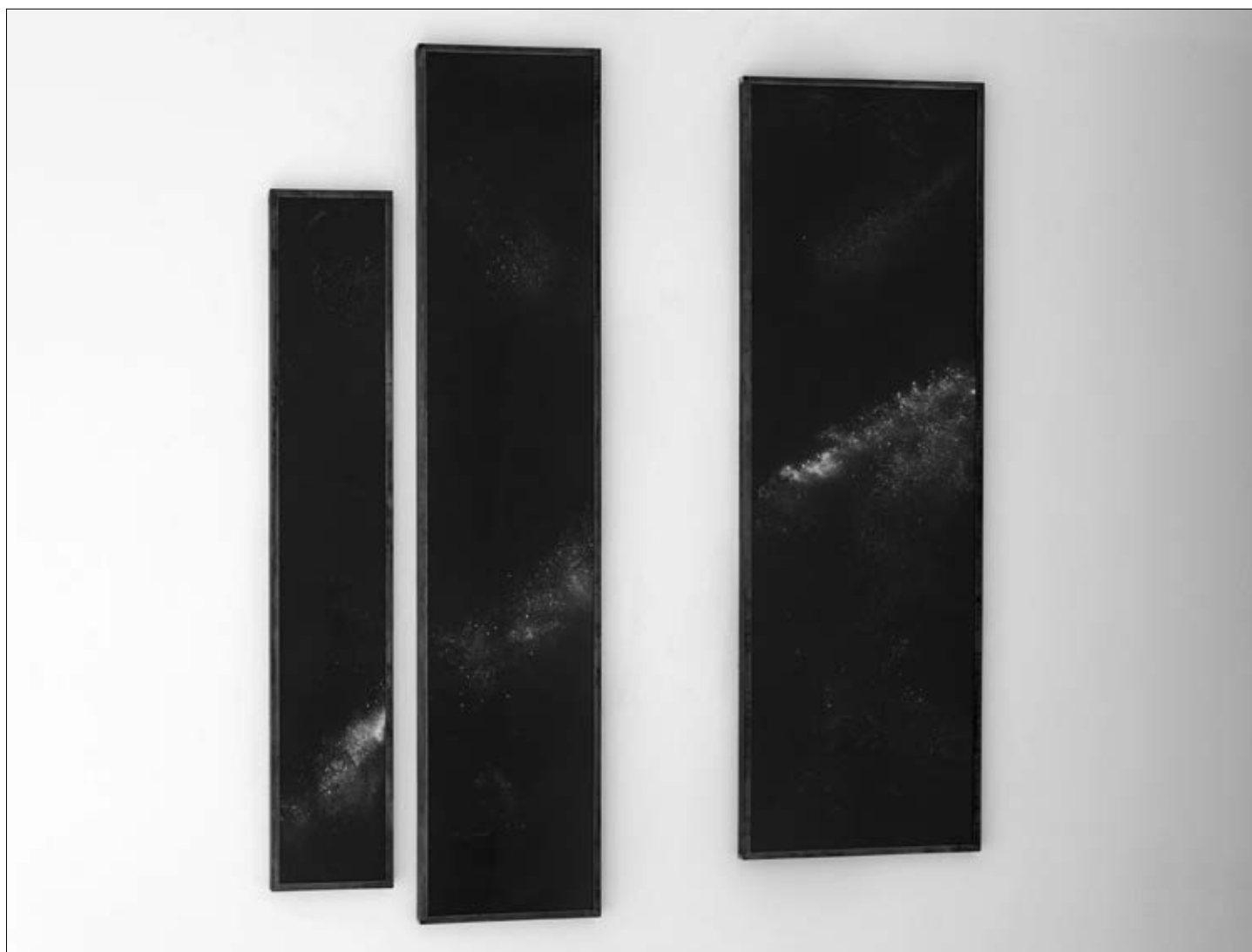
fluenzata, o anche contaminazioni con campi affini all'arte, come il cinema, le poesie, ecc.?

SK: Non ci si può sentire mai soli in mezzo a tante presenze a cui non si saprebbe rinunciare, basta una sola presenza di queste ad avvicinarci al mondo. Rilke, Novalis, Hölderlin, le poesie di Omar Khayyam, o icone che non ricordano i nomi dei loro autori; a volte incide anche una lenta ora che passa, o una stella che si spegne.

FA: Prima ti ho chiesto se l'oggetto-quadro era la dimensione ideale, adesso ti chiedo, sempre astraendoti dal contingente, e quindi anche da tutto il contesto istituzionale e museale, quale sarebbe per te il luogo ideale in cui esporre la tua opera? Quale sarebbe il luogo ideale per collocarla e lasciarla vivere?

SK: ...in fondo in fondo a me non interessa la collocazione, credo che l'opera sia destinata a vivere nell'altro, è nel suo sguardo che trova il suo aperto e il suo ultimo rifugio, del resto forse un muro vale l'altro.

Sophie Ko, Geografia Temporale, *Inni alla notte*, 2015, pigmento puro, cenere di immagini bruciate, dimensioni da sinistra: cm 177x28, 225x45, 205x64, 80x37, collezione privata.



SPAZIO BIANCO

Roberto Rocchi

“

Credo che quando si entra in contatto con una scultura, soprattutto nel contemporaneo, si venga risucchiati, assorbiti all'interno di uno spazio. Spazio determinato dal valore dell'opera! “Spazio Bianco” cerca di fare questo. Quando pensavo a questo lavoro, come anche a “Spazio Ideale”, il desiderio era quello di concepire un luogo del pensiero dove le nostre idee, le nostre sensazioni venissero filtrate, attraversate (alambicco). Anche altre opere contengono la volontà di condurre l'osservatore al di là o al di dentro, per percepire le proprie sensibilità più profonde. L'idea è quella di dare vita attraverso l'opera ad uno spazio ideale dove il fruitore si avvicina, ci cammina a fianco, ci si siede davanti, ci sale sopra, la ascolta o semplicemente la guarda, entrando in uno stato di pace, di purezza. Questi miei lavori vorrebbero essere operazioni sinestetiche dove più sensi si attivano.

”

Spazio Bianco, 2014, ferro e resina, installazione, cm 200x150x250.



TORNO AL FIRMAMENTO

Ayako Nakamiya

In ricordo di Viclinda e Gottardo Ortelli

“

E di nuovo al firmamento
Nell'alzare una nuvola di cenere
nel segno e nel tono
nel cuore nella brillantezza
nella forma nella purezza
terra e spazio.
Canto con l'ombra mia.
Torno al firmamento
Gettare una manciata di cenere
e nella passione e nel silenzio.
Stringo quella stella mia.

”

Al firmamento-B, 2016, acquarello su carta, cm 77x57.



SPAZIO

Daria Zacchetti Enisi

“ Niente che mi sia noto, se non ad uno stato molto profondo, forse, ma che non posso facilmente attingere e distinguerlo chiaramente. Allora, finalmente, non ho più alcuna cognizione di misura e lo spazio è totale, puro.

Questo è lo spazio.

Quello che è de-stabilito che non ha coordinate, che ha dimensioni diverse, che risponde a criteri differenti, oltre i criteri noti, che non conosci, che ti sfuggono ma che senti.

Che non capisci ma che riconosci.

È Sperdimento Allora si sono nello spazio Nello spazio puro

Nello Sperdimento

Ti lasci guidare, ti abbandoni, ai soli impulsi istintuali, puramente animali, e torni alla dimensione primaria, e la misura è quella che percepisce la tua stessa pelle.

Ti orienti e metti in campo le misure e le dimensioni che sono incise nelle nostre arcaie e ti senti libero (e solo) come il primo uomo.

Ciò che ti guida e che ti orienta nello spazio è il tuo istinto primigenio. Tu sei puro spazio e le dimensioni sono misurabili dal tuo cuore. Dalla tua sete. Dalla tua fame. Dalla tua paura.

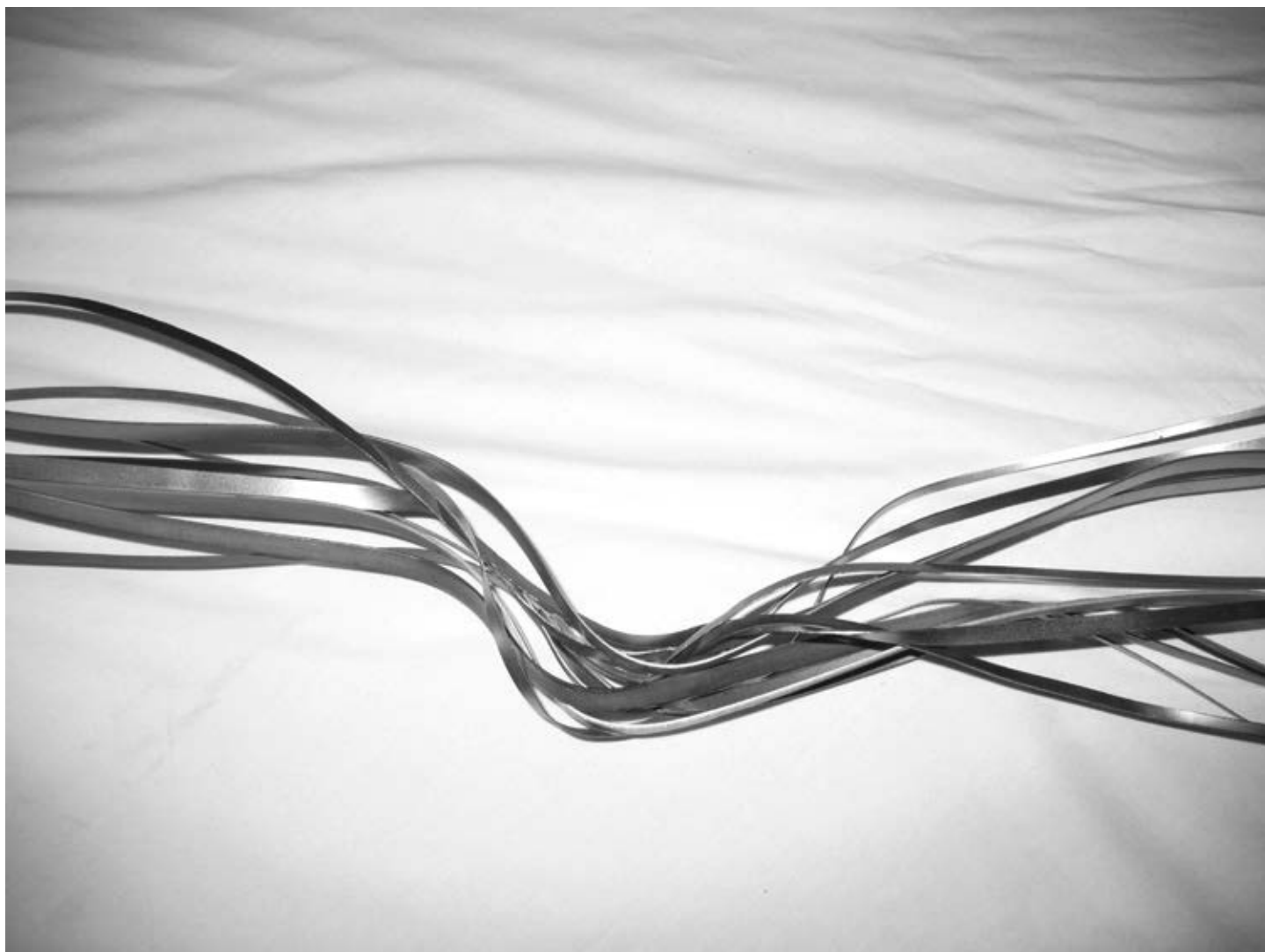
Quando altre dimensioni che sono il sentire, il sentire profondamente la tua dimensione spazio e non le misure di ciò che ti circonda,

Quando il vuoto raggiunge una certa consistenza e catalizza un compiersi, Allora percepisci lo spazio.

Chi ha concepito e creato uno spazio, sia esso chiuso o aperto, ha al tempo stesso “fatto spazio” e donato a me il desiderio di crearne un altro. Con una nuova “misura”. Il mio spazio. Che a sua volta apre ad altri.

”

Linea di Pensiero, 2012, ferro, 250 mt. in linea continua + 200 mt. in sviluppi variabili (c.a 4,50x1,40x0,4 mt). (particolare)



LA SOGLIA DEL VUOTO

Sevil Amini

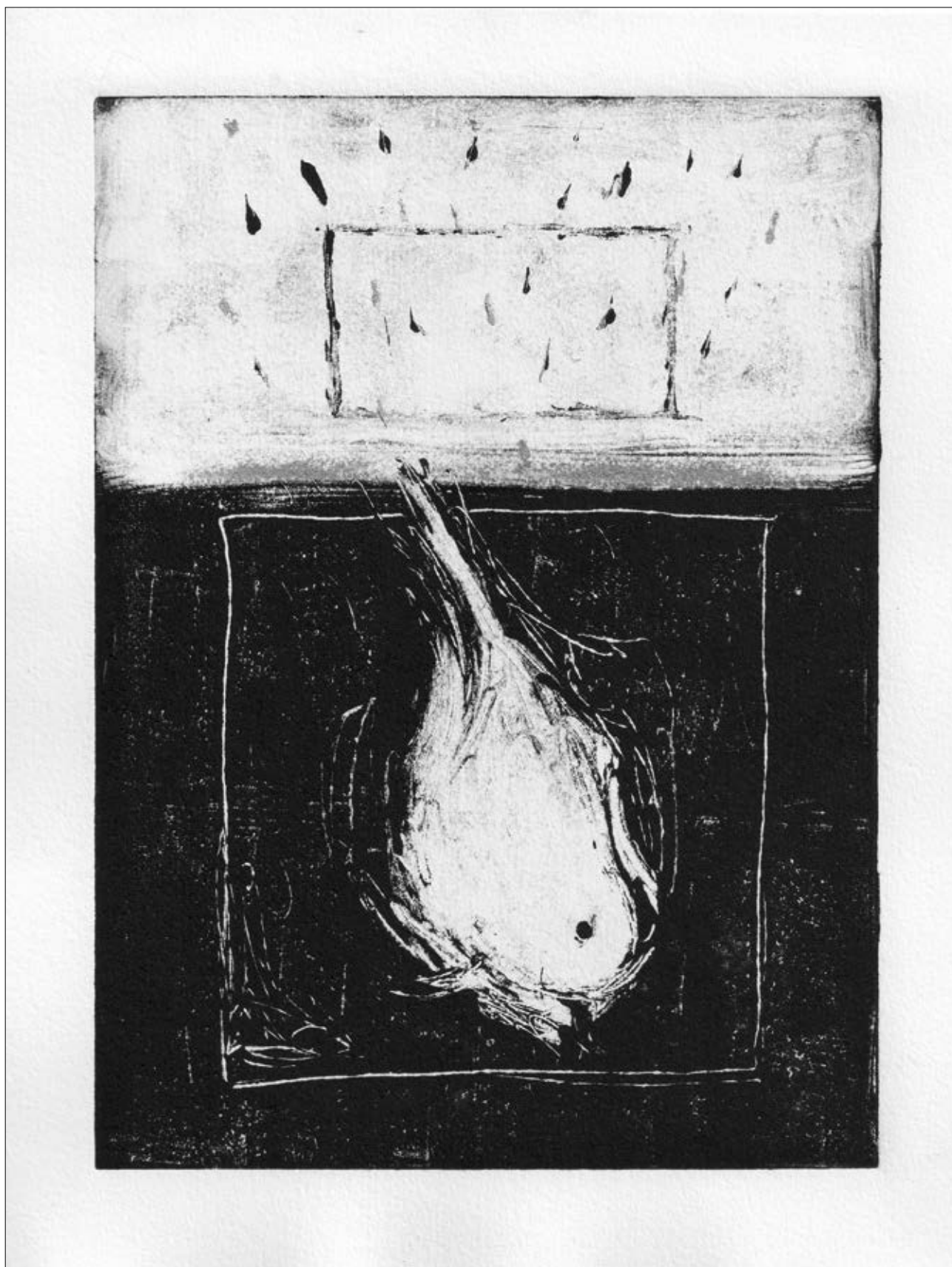
“

La base dell'esistenza...? Forse il vuoto!
Con la nascita, si oltrepassa la soglia del vuoto,
cadendo nell'illusione.
Quando una storia o un episodio quotidiano
mi coinvolge tragicamente,
allora percepisco uno schizzare
che si muove tra l'alto e il basso.
Tutto circoscritto in uno spazio indefinito;
un paesaggio etereo.
È in questo territorio impalpabile,
dove l'orizzonte può essere verticale,
sento il crepitio di una fiamma,
percependo questo movimento
di caduta trasversale.
Un movimento forte e pesante,
capace di contaminare e di infrangere;
lasciando le proprie invisibili tracce.
Sento aprirsi di una ferita
sulla pelle del cielo.
Per non rischiare di perderla,
vorrei fissare l'immagine
di questa illusione che perpetua
lunga una vita.
Infine tutto è un “non riuscirci”.
Non resta altro che un “non finito”.
Come può essere finita e definita
un'esistenza che nasce dal vuoto?
Nei miei dipinti c'è sempre
un lasciare alla loro sorte
ogni singolo elemento,
che in qualche modo deve raggiungere
il suo destino, con la propria forza.

Ma la fine, è il vuoto!

”

Autoritratto, 2015, monoprint, cm 18x24.



SERENDIPITY

Simonetta Ferrante



Da qualche anno galleggio su un mare di creatività che a volte mi invade e sbocca in idee spumeggianti, non le cerco, arrivano con minimi impulsi. Penso di essere un vaso pieno di emozioni, notizie e nozioni, immagazzinate in tutti questi anni; ho una specie di rifiuto a leggere libri accumulati nel tempo; accolgo ciò che mi arriva inaspettato, ma non mi voglio più sforzare per inghiottire cose nuove.

Sento di essere avvolta da fili di memorie che entrano ed escono.

La mia vita di lavoro e poi di percorsi artistici si è basata su segni, linee, parole che poi sono sfociati negli studi calligrafici, percorso finale degli ultimi anni.

La ricerca interiore unita alla pratica Buddista mi hanno supportata in questa via finale in cui accetto ciò che arriva e mi permette di sperimentare nuove tecniche e nuovi strumenti.

Questo galleggiare sopra un mondo e una vita che non mi è più congeniale, forse mi salva da pericoli e scoramenti e mi aiuta a continuare.

Fa parte di tutto questo anche il desiderio di staccarmi dai miei lavori e solo a momenti sento una voglia impellente di creare cose nuove.

In questi ultimi anni mi sono scoperta molto Serendipity, mi piace lasciar accadere, ogni volta è un mistero che si rivela ai miei occhi. Mi piace che dalle mie mani fluisca un'energia che non so bene da dove provenga e che mi trasporta in flussi sconosciuti ma sicuri.

A volte mi domando quanto l'arte possa aggiungere alla vita delle persone intorno a noi, però molti commenti testimoniano che schegge illuminanti raggiungano anche gli esseri meno acculturati, per cui spero di aver lasciato alcune tracce nei miei allievi e in chi ha visto i miei lavori.

Sono ansiosa di vedere in questa mia mostra al Max Museo tutto il percorso della mia vita e se ha avuto un senso il mio lavoro di tanti anni, soprattutto dopo il periodo londinese che mi ha aperto degli orizzonti inaspettati.

Comunque, gli impulsi a lavorare salgono ancora e spero mi aiuteranno a trascorrere al meglio questa ultima fase della mia vita.

(testo letto in occasione dell'incontro dedicato all'artista presso il Museo del '900, Milano 22 giugno 2016)



Alfabeti di altri mondi, 2013, tecnica mista, cm 75x55.



SIBILLA CUMANA

Emilio Giossi

“

Ti ho trovato nella mia casa
e la mia casa sta sulla collina
ogni anno fiorisce un ciliegio
matura il frutto, ti assaporo.

Così quanto
la Sibilla versa
nella sottile ampolla
diviene sangue
sciolto il cordiglio che la cinge
lo annoda e lo scioglie all'infinito.

Mare del mare
sciogliere e legare
in mezzo all'atto
il mistero della morte
la ragione dell'amore.

”

Ardente, 2013, olio su tela, cm 89x116.



REPERTO DEL VISIBILE

Isacco Del Castello

“

Tracce sul muro
sospese e inermi
osservo distratto
nella luce perplessa
cicatrici del tempo.

Erosione dell'aria
disgregata impronta
del caso rotolante
sulla pelle avariata
segni vagabondi.

Custodi del silenzio
palpiti di cielo
sottratti al rumore
silenti e invisibili
voci senza senso.

Sulla soglia del nulla
affiorano essenziali
frantumi e pulviscoli
echi ambivalenti
stralunate parvenze.

”

Erosione, 2016, fotografia, cm 20x30.



SULLA PITTURA DELL'IGNOTO

COLLOQUIO TRA CASIRAGHI E RACITI, MUSEO DELLA PERMANENTE

* Le ricerche pittoriche di Mario Raciti (1934) e di Roberto Casiraghi (1957) sconfinano dai luoghi del visibile per inoltrarsi nell'esperienza dell'ignoto, nella dimensione del continuo accadere della forma oltre sé stessa, nell'incontro tra lo spazio dell'esistenza e la parte assente che ne dichiara il senso. Il colloquio sollecita reciproche risonanze tra i loro modi di sentire la pittura come linguaggio dell'altrove, viaggio errante tra le luci e le ombre del conoscibile, oscillazione perpetua dentro e fuori le certezze del pensiero, esplorazione persistente della sostanza misteriosa dell'immagine dipinta.

Le loro storie individuali hanno radici diversamente articolate nel corso del tempo, tuttavia emerge un'analogia inclinazione verso la luce del bianco come leggerezza e incanto dello sguardo, stato di sospensione delle forme che appaiono e svaniscono nei fondali mutevoli della superficie pittorica.

Un altro aspetto che avvicina il loro modo di intendere lo spazio è l'atto di perdersi nell'indistinto apparire delle ombre, nelle segrete voci del silenzio, seguendo tracce visionarie e inevitabili, frammenti d'identità in bilico tra le profondità di mondi sotterranei e altezze immaginative colme di stupore. Nelle qualità cromatiche di Raciti e Casiraghi si possono riconoscere altre affinità, in special modo l'impulso al disorientamento delle forme, al palpito dei segni e dei colori che transitano sul velo della memoria, scie luminose e lievi gesti d'astrazione che si dilatano nel vuoto, perdutamente.

Non dissimile è la ricerca di equilibrate dissonanze dei corpi cromatici, diafani bagliori e linee musicali, ritmi sonori e misurate estensioni, vibrazioni e intermittenze della materia, pause necessarie al fluire conturbato dei segni.

* La continuità persistente del dipingere pone i nostri autori lontano dalle oscillazioni degli stili imposti dall'attualità, la visione si sottrae alle codificazioni del linguaggio, prevale la necessità di interrogarsi sul valore dell'immagine come continuo slittamento tra ciò che persiste e ciò che si dissolve nell'evento del suo farsi, estrema soglia della coscienza che si dissolve. Questo flusso esistenziale è il mistero stesso della pittura, condizione della sua utopica purezza, sintomo di un'inquietudine felice che perdura come naturale destino del fluire enigmatico delle forme. Senza il quale l'atto creativo rischia di essere imitazione di sé stesso, ripetizione di alfabeti cristallizzati, non più esperienza capace di aleggiare tra effluvi interiori e fantasie illimitate.

La totalità del visibile sta nelle forme del dubbio che Raciti e Casiraghi vivono senza alcuna garanzia conoscitiva, sogno consapevole di una meta mai raggiungibile, non essendovi alcuna identità possibile che non appartenga allo stato provvisorio dell'immagine, alla precarietà dello sguardo errante. Le misure soggettive del pensiero visionario trasformano ogni scelta intenzionale nel desiderio di abbandonarsi alle vertigini del colore, alle orme

Opere di Roberto Casiraghi, Museo della Permanente, Milano, febbraio 2016.



rarefatte dei segni visibili e invisibili, all'avventura potenziale dell'immagine che prende corpo attraverso le trasmutazioni della materia. Tutto ciò che da essa nasce non si manifesta mai compiutamente, rimane sempre la presenza del non detto, la misteriosa forza del nascosto che viene allo scoperto in modi estranei alla logica, con enunciati irrazionali che sono i percorsi dell'immaginazione.

* La visione di Raciti presenta traiettorie sfuggenti, fantasie balenanti, trasalimenti inquieti, ambivalenze di mondi vicini e lontani, tracce e frantumi che si stratificano nell'attesa di svelare altre apparizioni, presenze e assenze congiunte nello stesso processo di rivelazione, dimensione non definibile.

Nel presente si avvertono i sedimenti di sempre: vortici di luce, seduzioni fugaci, itinerari stralunati, gesti volanti, lievi affioramenti, avvistamenti devianti: tutto è fissato dal rapinoso flusso dei segni che trapelano dal bianco. Visioni inafferrabili si sprigionano dalle antinomie dell'inconscio, smarrimenti di forme corrose dal nero, luminose creature sospese nell'aria oppure oscuri presagi d'oltretomba, brame poetiche disseminate nei bagliori dell'assenza, sentieri inaccessibili che incrinano ogni fatua speranza di certezze. La pittura scava dentro il proprio divenire, interroga le forme dello spaesamento, insegue i fantasmi del profondo, provoca le immagini del cuore a rivelarsi nei fremiti corporei della luce. Nel vuoto

indicibile dell'ignoto appaiono figure conturbate, gesti afferrati nell'atto del disfacimento, segni vitali immaginati come dardi che trapassano l'epidermide del mondo con la passione inevitabile del dipingere.

* Di Roberto Casiraghi colpisce la sensibilità germinativa dello spazio, la pienezza di un sentire pittorico che rifiuta di lasciarsi intaccare dagli stereotipi dell'astrazione, preferisce concentrarsi nelle profondità della meditazione. Affioramenti d'ombra si congiungono ai bagliori della luce attraverso memorie e presentimenti d'immagine, movenze e metamorfosi che infondono all'immagine un senso di enigmatica visione, implicita complessità custodita nelle impronte del colore. I moti istantanei del vuoto sono animati dal respiro del colore che deborda da sé stesso, velate trasmutazioni evocano luminose lontananze, sembianze di corpi primigeni, risonanze di pensieri in controluce. D'altro lato, Casiraghi si lascia condurre da immagini di volo, nuclei di forme che spostano lo sguardo verso i bordi, punti di vista vaganti in continuo stato di sospensione, sempre sul punto di dissolvere gli equilibri provvisori. La purezza dei mezzi inventa continue intermittenze tra le cangianze del bianco e l'inquieto fluire dei segni, palpiti emotivi e luminose trasparenze, scintille di fantasia e stupori di silenzio, oscure densità della memoria e filamenti del pensiero in cerca dell'invisibile, varco verso l'ignoto che nasce dalle fibre dell'inconscio.

Opere di Mario Raciti e Roberto Casiraghi, Museo della Permanente, Milano, febbraio 2016.



PITTURA COME ANELITO

OPERE DI TETSURO SHIMIZU ALLA GALLERIA IL MILIONE DI MILANO

Da quando ha messo in dubbio i limiti convenzionali del supporto, Tetsuro Shimizu ha sviluppato molteplici ancoraggi tra pittura e spazio ambientale, superficie e parete, estensione del colore dentro e oltre i perimetri della tela.

Nella fase progettuale l'artista valuta il peso spaziale del telaio sagomato, studia le diverse inclinazioni delle smussature che definiscono lo slittamento dei bordi, flessioni e curvature, equilibri e sconfinamenti che modificano la tensione della superficie. Con questa ridefinizione strutturale del supporto, la forma dell'opera assume una nuova identità, il processo di alterazione del piano pittorico si avvale di calcolate fenditure che attirano l'esterno verso l'interno, rafforzando la reciproca tensione tra le due componenti.

Questa scelta ha lo scopo di esaltare la dimensione oggettiva dell'opera coinvolgendo i bordi della tela come se fosse un corpo cromatico auto-

nomo, una parte per il tutto, un frammento che esprime la realtà totale della pittura.

Lo sbilanciamento della forma-quadro nega l'impostazione ortogonale giocando su lievi distorsioni del canone geometrico, in tal modo ogni minima modificazione dei margini crea effetti di spaesamento tra il flusso cromatico e le relative interferenze con la parete.

Con rigorosa ricerca di spostamenti e dislocazioni percettive tra il pieno e il vuoto, Shimizu ha messo a punto il suo originale stile plastico-pittorico, acquisendo una particolare visibilità tra gli artisti della sua generazione, soprattutto quelli impegnati a sostenere il ruolo del dipingere nell'attualità.

Il suo modo di sentire il respiro fluente del colore è legato ai movimenti ambivalenti dello spazio, al desiderio di creare diverse sintonie tra l'invenzione strutturale della superficie e la sua possibile dilatazione.

Tuttavia -è opportuno chiarirlo- l'artista non si confronta con le pratiche dell'istallazione o della disseminazione spaziale, egli difende la sua natura di pittore concentrato sui valori bidimensionali della superficie, fondamenti che persistono anche quando l'energia luminosa tende a sconfinare.

Inoltre, l'immagine trascende i possibili referenti naturalistici o l'evocazione del paesaggio, essa si pone sempre come puro campo cromatico dove si congiungono valori razionali ed emozionali, pensieri riflessivi e intuizioni immediate, tensioni esistenziali legate al divenire sensoriale del dipingere. In tal senso, la visione costruttiva di Shimizu è caratterizzata sia dalla fisiologia dell'atto pittorico sia dal processo psichico e immaginativo che affiora cercando una durata percettiva che fluisce nell'evento del colore.

Le vibrazioni luminose sono elaborate come pulsazioni ritmiche che invadono la misura del supporto, questo avviene attraverso una sensibilità esecutiva che l'artista mostra nel continuo sovrapporsi delle pennellate, nel loro andamento fuggevole che oscilla da un punto all'altro della superficie, suscitando ampi margini di apertura per lo sguardo dello spettatore. Anche le zone non dipinte fanno parte della pittura, acquisiscono un peso percettivo interno al denso traspirare dei pigmenti, suggerendo stati di sospensione, soprattutto dove più evidenti sono le trasparenze della materia.

La scelta di lasciare affiorare parti non toccate dal colore significa creare un sottile magnetismo tra materia e vuoto, tra luce fisica e luce virtuale, alludendo a ciò che il lettore può immaginare oltre la stesura cromatica.

Si tratta di un'apertura mentale e sensoriale suggerita dal fatto che ognuno può interpretare a modo suo, secondo il proprio sentire, questa di-

*Imperfezione T-2, 2015,
olio su tela, cm 120x80.*



menzione volutamente non completa, la rarefazione dello spazio non finito.

In tal modo, la tensione emozionale si amplifica, il dato percettivo si trasforma in impulso immaginativo, la presenza del colore dialoga con la sua stessa assenza, ma si tratta di un vuoto non riduttivo, fortemente necessario al movimento complessivo dell'immagine.

Del resto, Shimizu adegua il processo del dipingere alle morfologie del supporto, segue con l'azione del colore l'instabilità dei perimetri, modifica con slancio creativo il profilo dei margini per ottenere differenti connessioni tra la superficie dipinta e la presenza attiva delle fenditure.

Inoltre, i bordi sono dipinti per diffondere il loro bagliore sulla parete, così la pittura accentua la sua parvenza oggettuale, può essere vista sul fronte e di lato come spazio che vive nell'instabilità calcolata delle sue oscillazioni.

Le opere scelte per questa esposizione appartengono al più recente periodo di lavoro (2014-2016), esse esprimono la costante aspirazione a sentire la pittura come anelito, afflato, palpito, bagliore, barlume: termini poetici che riguardano stati d'animo inquieti, rivelazioni del profondo che Shimizu esplora con vibrazioni avvolgenti e flussi concitati d'energia cromatica.

Il percorso delle immagini coinvolge lo spettatore ponendolo in relazione con le molteplici soglie della pittura, con il movimento ritmico delle forme sagomate, segnate da tagli di lunghezza e sottigliezza variabile, a seconda dell'esigenza di creare interferenze di luce e d'ombra, reali e virtuali.

In "Tempo rubato" (2014) chiara è l'allusione musicale ai cambiamenti di ritmo del colore, ai movimenti liberi di articolarsi per accelerazioni e rallentamenti, con un'elasticità percettiva che permette di captare suoni cromatici inconsueti, risonanze che accrescono la percezione del visibile.

Tre tagli di diversa ampiezza occupano altrettanti perimetri del campo rettangolare, composto da due superfici congiunte trasversalmente, con lievi flessioni che sottolineano l'assottigliarsi degli angoli e la loro spinta verso l'esterno. L'impulsivo stratificarsi delle pennellate crea un movimento ampio e oscillante che sembra scendere dall'alto, come uno sciame arioso di luce blu e azzurra, a seconda dei differenti addensamenti di materia.

Un solo taglio fende la superficie di "Afflato" (2015), emanazione intensa che alita con ripetuti soffi di blu e chiarori d'azzurro, aggregazioni instabili di luce su luce, come se dal fondale della memoria si avvertissero echi indistinti, riverberi di spazi lontani, sensazioni staccate dalle cose terrene.

In una tela dell'anno successivo (Im-perfezione) non è presente alcun taglio, la superficie è preservata da incursioni esterne, vive in uno stato di magica sospensione della forma, irregolare, modificata, simile a un'icona suprema, racchiusa nell'incanto del suo volontario isolamento.

L'immagine è sbilanciata dall'accentuarsi irregolare degli angoli a sinistra, ma ogni alterazione è riassorbita nel silenzio lunare del bianco, nei palpiti leggeri con cui la luce monocroma si diffonde tutt'intorno, sospinta dal gesto che commisura le pennellate alla configurazione del supporto.

Avvolte dalle impalpabili vibrazioni del bianco sono altre due opere, in "Anelito" (2016) le stratificazioni del pigmento coprono quasi tutta la superficie, brevi zone di vuoto emergono sugli angoli trattene-
ndo il movimento della materia. Quest'opera presenta due sottili fenditure che forzano con opposte direzioni il perimetro alto e quello basso, le

*Anelito T-10, 2016,
olio su tela, cm 120x115.*



intermittenze costruttive sembrano cingere d'assedio il corpo della pittura.

Modulato sulla linea dell'orizzonte è il supporto di "Interferenza" (2016), la forma morbida e fluente è segnata da un solo taglio, inciso trasversalmente dall'angolo alto a sinistra per poi addentrarsi nella pelle della superficie. L'energia strutturale dell'immagine è alleggerita dal velo di bianco che placa la forza della fenditura e ne riassorbe l'urto, la penetrazione, il sentore di un trauma ricomposto nella serenità interiore. In questi casi, l'azione del colore dialoga con la morfologia del supporto ma non ne subisce l'impatto, quasi estranea alla tensione dei perimetri e concentrata sui minimi sfioramenti della luce: il respiro del bianco trapela come stato d'animo sospeso, sussulto emotivo dello spazio.

Analoga immersione sensoriale caratterizza un'altra opera, anch'essa intitolata "Anelito", immagine dedicata allo stupore celestiale della luce che aspira alla trasfigurazione mentale di uno spazio visionario. In questa diversa conformazione del supporto, il

taglio parte dall'angolo in alto a destra senza sbilanciare la compostezza dell'immagine, la forma lievemente arcuata accoglie il delicato trasalire dell'azzurro e del blu. L'opera assume le sembianze di una pagina pittorica di misurate sonorità, visione musicale e armonica che aleggia nel sogno della pittura, avventura del colore sospinta verso il confine tra realtà e immaginazione.

Più intensa è la struttura cromatica di "Barlume" (2016), la luce notturna si schiarisce per brevi attimi, barbagli di luce affiorano dal fondo dell'oscurità mentre le parti non dipinte della tela creano due zone soffuse e silenziose.

Il taglio in basso è così sottile da non divaricare il supporto, sembra una linea che s'insinua sulla superficie con un minimo slittamento dell'angolo, in perfetto equilibrio trasversale con la morfologia del lato opposto.

La descrizione sintetica di questi meccanismi costruttivi risulta necessaria per comprendere che ogni opera è basata su variazioni dello stesso sistema linguistico: da una parte, il ruolo innovativo del



Afflato T-12, 2016,
olio su tela, cm 90x60.

supporto sagomato, dall'altra, la costante vibrazione del colore come luminosa purezza.

Le fenditure si inseriscono nel campo cromatico violando l'unità dello spazio fenomenico, infatti per Shimizu fare pittura significa dare forma spaziale alla soggettività del colore, verificando relazioni inconsuete, spiragli e raccordi tra la superficie dipinta e la pienezza del vuoto.

Un successivo percorso di opere è dedicato all'uso incondizionato del rosso, alle differenti cangianze che contengono chiarori d'arancio e lievi tracce di giallo, ardori e stupori di luce stratificati nella memoria del vissuto.

Il colore si espande come un'emozione a tutto campo, libero da ogni referente esterno, il suo respiro dipende dai tempi di esecuzione che l'artista adotta per trasformare la materia nei modi specifici che gli sono congeniali.

In "Afflato" (2016) la luce si sviluppa da minimi barlumi di giallo verso la totale densità del rosso, il movimento del colore si contrae e si dilata mentre una precisa

fenditura crea punto acuminato che punge il vuoto. Nell'occhio della mente scorrono altre sensazioni del rosso che spostano lo sguardo da un punto all'altro, in "Palpito" (2016) il taglio in basso non divide il supporto ma comprime la forma sagomata in modo risoluto, lasciando che l'epidermide viva di battiti, apprensioni, prolungati attimi.

Caratterizzata da una compostezza più equilibrata del solito è "Osmosi" (2016), una delle rare opere che non hanno fenditure, le inclinazioni del supporto sono assorbite nel puro valore della superficie, come se il pittore volesse affidare tutto il peso dell'immagine al canto incontrastato del colore-calore, all'armonia delle diverse pulsazioni luminose.

La sequenza delle opere si conclude idealmente con "Torna nel cuore" (2016), immagine dedicata alla memoria di un amico scomparso, evocazione di una perdita incolmabile che Shimizu trasmette attraverso il corpo ferito della superficie, luogo di turbamento e passione interiore che la pittura comunica con un tono di velata malinconia.



*Torna nel cuore T-9, 2016,
olio su tela, cm 120x115.*

TUFFO NELL'INSIGNIFICANTE

ORIENTAMENTI DELLA PITTURA DI ROMANO RAGAZZI

Diversi temi di racconto si intrecciano e si sovrappongono nei recenti dipinti di Romano Ragazzi, proseguendo la ricerca di risonanze interiori disseminate su piani simultanei del visibile, sul filo di emozioni mentali che nascono da reperti desunti da differenti tramiti del reale.

Il precedente uso del dettaglio fotografico non è più citazione diretta ma persiste come genesi dell'immagine che affiora sulla soglia della pittura, pura traccia mnemonica affidata alla mutevolezza del segno e del colore, condizione anteriore per movenze figurali tra il dicibile e l'invisibile.

Dopo varie elaborazioni di referenti iconici della comunicazione, oggi l'artista si affida alla dimensione allusiva dell'immagine, alla vibrazione di ritmi grafici e fervori cromatici, dominati dal respiro impulsivo del gesto.

In tal modo, Ragazzi coltiva un senso di compiuta padronanza degli strumenti espressivi, si sente libero di interpretare antiche ossessioni e nuovi spiragli immaginativi, si muove come un osservatore intuitivo di forme che dal reale slittano verso il fantastico, senza mai perdere contatto con il mondo.

Le opere denominate "Incipit" alludono al processo generativo dell'atto pittorico, l'ispirazione scaturisce da un dettaglio o da un bagliore che colpisce l'immaginazione dell'artista, spingendolo verso una trascrizione rapinosa che fa pensare ad altro, alla vertigine dell'ignoto, alla soglia dell'insondabile.

In un dipinto di questo ciclo (2014), ampie stesure di colore (rosso-nero-blu) sormontano lo spazio delineando presenze vicine e orizzonti stralunati, segni

vaganti nel chiarore indistinto, estensioni del tempo da cui emerge una traccia ardente di rosso, come un suono prolungato nel silenzio della superficie.

Non dissimile per struttura compositiva, ma differente per densità cromatica, è "Incipit" (2015), strisce di rosso e di nero comprimono un roseo barlume d'aria, sovrastando una massa oscura in cui si annidano alcuni frammenti di luce, schegge della memoria che affiorano dal profondo.

A dare slancio a questa visione immersa nella cecità del visibile intervengono segni contorti come arbusti disseccati, umori terrestri che dalle radici salgono oltre l'orizzonte, protesi nel bianco disabitato in cerca di ancoraggio.

Già qualche anno prima Ragazzi aveva dipinto spazi equilibrati per accogliere "i segreti a cielo aperto" (2013), immaginando di congiungere parvenze di oggetti mondani al flusso aereo che sconfina dai perimetri stabiliti, oltre i meccanismi del pensiero inebriato di sé stesso.

Per l'artista si tratta sempre di alludere alle stratificazioni del reale, di considerare l'evento pittorico come "ampia zona" del possibile, luogo dove il fluire visibile crea interferenze continue a contatto con la superficie, muta estensione di ciò che sta per rivelarsi nel folgorante accadere delle forme.

In alcune opere (2014-2016) lo spunto iniziale proviene dalle immagini fotografiche di Fausto Giaccone, le cui iniziali sono indicate nei titoli sia come doverosa citazione iconografica sia come omaggio alla qualità creativa dell'autore, particolarmente apprezzato da Ragazzi.



Romano Ragazzi, Milano 2016
(foto di Raimondo Santucci).

Per quanto il lettore possa ignorare queste fonti ispiratrici, non può sottrarsi alla curiosità di chiedersi: che cos'è quest'immagine, da dove proviene, a cosa rimanda, quale nuovo significato assume? Fino al punto di capire che ogni citazione –esplicita o segreta che sia- funziona come pretesto per le trasmutazioni dello sguardo, purché si tratti di pittura e null'altro.

Questione –questa- che Ragazzi tiene in gran conto, soprattutto quando il colore fluisce e deborda senza trattenersi, invade con le sue masse colanti i profili che si sfaldano suscitando l'erotismo dei corpi e i fantasmi della mente, gli ardori provocati dalla sensuale evidenza dei tratti anatomici.

Tutto si origina dal vero e ogni immagine è destinata a oscillare tra la forma e l'informe, trasfigurandosi nelle invenzioni segniche e nei brividi cromatici che captano lo spazio con quei caratteri figurati che sono lo stile di Romano. Tracce, macchie, impronte, gocciolature, filamenti, graffiture, spessori: frammenti di una scrittura vitale che valorizza le cose vissute e disperse nel corso del tempo con accenti informali, grafie instabili, umori ambivalenti.

Lo storico del contemporaneo potrebbe a questo punto esibire le coordinate più credibili a sua disposizione, collocando la ricerca di Ragazzi nell'ambito di una linea segnico-cromatica che rimanda ai modelli del passato, da Pollock a Tapes, da Afro a Novelli, da Tancredi a Scanavino, da Schifano a Twombly.

Ma è fin troppo chiaro che questi riferimenti sono ipotetiche chiavi di lettura per un contesto storico plausibile, mentre ciò che attualmente sostiene l'intento di Ragazzi è la volontà di stare nel presente, seppur in modo solitario, con le intatte potenzialità dell'istinto pittorico, e del suo cosciente articolarsi. Nei dipinti dedicati allo "spazio grigio" (2014-2015) si addensano molteplici stati d'animo, frammenti coloristici e segni graffianti, masse d'ombra e trasparenze luminose, sottili filamenti e grovigli inestricabili, parvenze figurati e astratte campiture. È la condizione ideale per seguire i movimenti del pensiero in sintonia con il destino possibile della pittura, in preda a tensioni ambivalenti, talvolta angosciate per gli affanni del vivere e, in altri casi, felici di ritrovare armonie perdute.

Nella luce degli "spazi grigi" Ragazzi rivela la pura immediatezza del suo talento grafico-pittorico, zone di rosso fendono il vuoto dialogando con segni disseminati in punti distanti e instabili, sovrapposti e insinuanti, tramiti tra il disorientamento soggettivo e l'evocazione del mondo collettivo.

I livelli espressivi scivolano a fior di pelle oppure sono ricavati negli spessori della materia, in procinto di assottigliarsi fino al limite del percepibile, come se l'atto pittorico potesse intuire le verità più

recondite, in bilico tra il fervore degli automatismi e il controllo razionale.

Ogni spazio cresce su contrappunti dinamici tra segno e colore, la dominante espressionista è sempre commisurata agli scatti gestuali, si esalta nella vastità incantata del grigio e non si attenua neppure quando sono le ombre più marcate a nascondere ogni traccia riconoscibile del reale.

Nel ciclo "Interiors" (2015-2016) è lo spazio incorporato del bianco ad assorbire il campo di vitalità che Ragazzi interroga fissando umori tattili e suoni fruscianti, forme concrete e astratte percezioni intuitive. Se nelle immagini più liriche e rarefatte il segno si abbandona a miraggi e barbagli di luce, nei dipinti più densi e contrastati si avverte una presenza di nuclei narrativi che fanno dell'immagine uno schermo fluttuante del presente in atto.

In uno di questi dipinti, una forma plastica in primo piano, appoggiata su una striscia di colore sanguigno, sembra una presenza immacolata su cui incombe una massa rosso-arancio, mentre una nuvola di fuoco si staglia in lontananza.

In un altro esempio, dettagli di vegetazione dialogano con strane morfologie disperse nel vuoto, una cascata di materia grigia si stacca da tutto il resto affondando nell'immisurabile spazio del profondo. Più che soddisfare le aspettative del lettore, sembra che Ragazzi lasci affiorare le forme in un disordine anarchico e svante, che non vuol dire assecondare una germinazione caotica del visibile ma tenere in sospensione gli elementi pittorici, tra superficie e profondità, apparenza e verità interiore.

Alcune opere hanno titoli che corrispondono all'atmosfera delle stagioni, evocano i mesi, i giorni e forse anche le ore della giornata, come se l'artista fosse particolarmente ispirato dal clima della natura. Tuttavia, non vi è nulla di naturalistico in queste visioni dove l'occhio segue il coagularsi del colore dentro la trama dei segni, dove si aprono varchi e nuove connessioni tra forme che talvolta mostrano sensazioni stridenti e pericolanti.

Una piccola casa dal tetto rosso abita solitaria l'orizzonte come un punto luminoso, isolato nella luce offuscata da una tempesta di linee, lampi dettati dall'urgenza di fissare energie che travalicano il visibile (Settembre, 2015).

Fatue e -al tempo stesso ben distinguibili- sono le forme corporee che a brandelli si diffondono nello spazio, segni esitanti affiorano dal sostrato della memoria, in sintonia con il ritmo del divagare pittorico (Ottobre, 2015).

Attraverso scosse rapprese tra luce e oscurità, l'energia del gesto sconvolge gli equilibri improbabili del flusso cromatico, i segni scivolano tra le pieghe dell'inconscio oppure scalfiscono la pelle del bianco

affidando a minime tracce di rosso il compito di risvegliare i sensi (9-11-2015).

La poetica dell'incipit torna a guidare l'immaginazione di Ragazzi nella serie "Copia dal vero" (2016), un titolo che ha tutta l'aria di promettere al lettore un campo referenziale ben articolato, per farlo sentire meno disorientato di fronte all'insorgere delle forme. Dettagli femminili erotizzano lo sguardo, figure seducenti si espongono al piacere dell'occhio che si insinua tra le linee sfuggenti dei corpi, incanto dei sensi che si amplifica nelle deliberate atmosfere dell'amore mercenario.

Le visioni oscillano tra spazi riconoscibili e forme indecifrabili, colori carnali e segni imprecisabili, suggerendo il valore esistenziale del provvisorio, quel limite tra il visibile e il possibile che si identifica nell'idea del non finito.

Concetto che, se da un lato evoca il valore delle cose che affiorano dal vuoto al pieno, dall'altro indica presenze che provengono dall'osservazione del vissuto, dunque emozioni che abitano con

pienezza lo spazio della pittura.

Ogni soggetto, ogni scena prelevata -come di consueto- dal pretesto fotografico, è destrutturata, deformata, e reinterpretata attraverso una sintesi che in sé raccoglie il movente originario e l'istante intuitivo dell'invenzione.

Più che rappresentare le cose, Ragazzi persegue i momenti in cui esse si dissolvono in vari umori creativi: differenti stesure e segni inquieti, zone liquefatte e campiture compatte, colori gridati e stralunati silenzi.

Le figure di prostitute mostrano gambe statuarie, disegnate e dipinte modificando continuamente la loro posizione, talvolta sembrano penzolare statuarie come se fossero appese al cielo, presenze quasi senz'anima.

Le loro movenze alludono agli abbagli del desiderio, ci sono sempre due o tre sagome affiancate, dialoganti, animate da controverse passioni, ma l'artista non cede alle mitologie romantiche e ci ricorda che si tratta di pura brama consumistica, "ser-



Copia dal vero, tecnica mista su tela, cm 42x42, 2016.

vizio notturno" (2016), come recita il titolo di alcune opere tra le più ironiche del repertorio recente.

In questa fase, Ragazzi carica senza freni le immagini estrapolate con discernimento, la pittura può alludere all'acqua di una piscina che tracima dai bordi come un'onda ribelle, oppure accentua i contorni di una natura morta e risorta, infine trasforma l'immagine kitsch di un divano a misura di cuore, come una strana apparizione che galleggia in un'atmosfera surreale.

Si tratta di idee figurali già presenti in altre opere, tracce che riemergono senza necessità di avere un metodo, avvengono senza premeditazione seguendo gli impulsi l'immaginazione fantastica, senza bisogno di spiegazioni.

Emblematiche sono in tal senso alcune opere tra le più intense dell'ultimo periodo, esse portano un titolo dal tono irragionevole e provocatorio, "Tuffo nell'insignificante" (2016), un invito che l'artista rivolge a sé stesso più che al lettore, quasi per convincersi che è necessario affrontare senza esitazione quelle zone dell'ignoto di cui è pervasa la realtà.

Infatti, Ragazzi va tramutando ogni nostalgia del "vero" in una visione che slitta dalla precisione dei significati al piano aperto dei significanti, fino al punto di volersi confrontare con l'aspirazione all'insignificanza, con l'esperienza della pura percezione dove fenomeni e cose non coincidono, vera essenza del pensiero creativo.

Si tratta, dunque, di un versante di ricerca che comporta la possibilità di abbandonarsi all'incomprensibile, allo stupore dell'indicibile, all'indecifrabile identità della pittura che non ha storie descrivibili, giustificazioni da esibire, certezze da offrire, in quanto la sua più profonda ambizione è di annullare ogni paradigma estraneo alla qualità poetica del suo processo immaginativo.

E in virtù di questa tensione interiore, Ragazzi continua a dipingere con la consapevolezza di non dover rappresentare nulla che non sia l'emozione pittorica in sé stessa, capace di captare nuovi intrighi di segni e di colori, rilanciando i propri modi espressivi verso nuove trasfigurazioni spaziali.



Tuffo nell'insignificante,
tecnica mista su tela, cm 42x42, 2016.

FOMENTARE LO SGUARDO

LE AVVENTURE ICONOGRAFICHE DI ANTONIO FOMEZ

Nel vasto e poliedrico susseguirsi di cicli creativi non si può sorvolare sul periodo iniziale di Antonio Fomez, il cosiddetto "informale materico" (1956-1963), costellato da segni già in cerca di identità e da umori cromatici disposti ad attenuare la riconoscibilità dell'immagine.

Più che la presenza del colore informe, è soprattutto l'istinto disegnativo a caratterizzare le mosse iniziali dell'artista napoletano, in sintonia con l'idea di studiare i maestri del passato (da Brueghel al Rosso) o del contemporaneo (da Klee a Mirò), inseguendo movenze figurali di inequivocabile evidenza.

Al cospetto della rapida e intuitiva trascrizione dei modelli preferiti, le ricerche più strettamente informali non hanno il futuro che avranno le figure dipinte o disegnate con graffiante espressività sulla soglia del 1963.

Anno cruciale, oltre il quale scatta la costruzione linguistica tipica di Fomez, il gioco combinatorio di immagini di massa che lo rende protagonista di un modo "tutto suo" di contribuire al clima di una ipotetica Pop italiana. Definizione- questa- che va chiarita nelle molteplici e differenti poetiche degli artisti annoverati sotto la sua sigla, con una sostanziale autonomia immaginativa (da Roma a Milano) rispetto ai caratteri standard dell'arte statunitense, o quelli tipici del Pop inglese e di altre narrazioni figurative.

Nel caso di Fomez si tratta di giocare criticamente

sulla misura dissacrante delle immagini di consumo, di rovesciare i paradigmi della comunicazione di massa, inserendo nell'imperante sistema delle merci la linfa vitale delle icone popolari, quelle presenti nell'immaginario del territorio napoletano.

Segni laici e religiosi, reperti ambivalenti di un universo talvolta 'vulgare' e pittoresco, contaminato di ardore folklorico, in grado tuttavia di dialogare con le icone pubblicitarie e molteplici dettagli massmediatici.

Assemblare, ricombinare, stravolgere ironicamente il piano dei significati, alterare i codici convenzionali della storia, porre in primo piano le urgenze della società alienata, irridere la frigidità dei concetti analitici, calarsi nel tripudio liberatorio dei linguaggi: sono questi i meccanismi compositivi che reclamano il fondamento di nuovi contesti da cui estrarre insolite visioni.

Il fervore creativo di Fomez non pone limiti a sé stesso, rappresenta con sarcasmo i simboli persuasivi del consumo, le promesse improbabili dei politici di turno, i mostri sacri dell'arte e i marchi delle mode imperversanti.

Assediato dalle mescolanze imprevedibili della comunicazione sociale, l'artista sbandiera con spirito profetico l'idea di Europa unita, indaga la disperazione della vita alienata, frequenta latitudini conoscitive differenti, mette a confronto l'aura artistica del passato e il fumetto contemporaneo, la Gioconda e Diabolik, James Bond e Josè Altafini, solo per citare alcune mitologie desunte dai messaggi debordanti dell'ipnosi di massa.

Nelle opere dipinte a partire dal 1964 si alternano molteplici fonti iconografiche, forme dipinte e segni concreti, cifrari disseminati nel territorio della visione permutativa, trattati con quella sensibilità pittorica che esalta l'impeto del colore timbrico, anche il fluido palpito delle pennellate.

Intorno al 1967 compare la presenza dell'oggetto, si apre un versante di ricerca dove Fomez offre il meglio del suo gioco combinatorio con cui inventa accostamenti, accordi, continue risonanze tra le citazioni iconiche e il peso dei differenti materiali che ne fissano l'emblematica presenza.

Lo sguardo dell'osservatore incontra giocattoli di varia dimensione, ex-voto, oggetti d'uso, vaschette con acqua e pesci, madonne e altarini, monumenti alla guerra, balconcini e rilievi, congegni cinetici, tavole tattili, oggetti agitabili, aggregazioni sorprendenti dove valori cromatici e consistenze plastiche galleggiano in una dimensione di calcolata sospensione.

È sempre arduo seguire nei minimi particolari il sistema compositivo che l'artista pone in atto nei teatrini e nei casellari, spazi multipli e policromi, talvolta spruzzati di un bianco totale (achromes), un velo

Invito al consumo (o del bimbo che mangia la pappa), 1964-65, acrilico su tela, cm 150x140.



azzerante che raggela l'ardore iper-sensoriale delle forme, il loro gusto contrastante.

Con questo carico di sensazioni immaginative, la ricerca di Fomez prosegue negli anni Settanta alternando alla poetica dell'oggetto un ritrovato interesse per l'immagine dipinta, abitata e pervasa da riferimenti eccellenti, situazioni ben calibrate dove si perpetua il processo di appropriazione simbolica. Entrano in scena i personaggi più attraenti per l'immaginario collettivo: da Piero della Francesca a Brueghel, da Raffaello al Pontormo, da Fussli a Ingres, da Braque a Carrà, da Rimbaud a Jarry e a Majakovskij: icone assimilate e filtrate da emulsioni luminose che ne dilatano la magia.

Con particolari tecniche miste su tela Fomez dialoga con i fantasmi del proprio universo culturale, agisce come un funambolo sul filo di un realismo visionario, varca le soglie del presente con gli strumenti della storia, manipola un grande arsenale di immagini viventi e gaudenti, con un irrefrenabile senso di abbandono emotivo ai flussi della memoria.

Non a caso, tra i cicli inventati negli anni Ottanta spicca quello dedicato alla scuola napoletana del Seicento, alle nature morte di Recco e Ruoppolo, al gusto dei sensi gastronomici che dalle rappresentazioni antiche sfocia nel contemporaneo: conviviale banchetto dei linguaggi sinestetici.

La scena non è mai vuota, le immagini da dipingere sono molteplici, le citazioni risultano sempre appropriate rispetto all'identità dei soggetti, dalla sontuosa re-interpretazione dei cibi si passa alle tavole imbandite con ogni genere di oggetti. L'artista sperimenta anche la tecnica dell'ologramma per creare un diverso tono luminoso, patina del tempo e alone della memoria, quasi a distanziare l'eccedenza cromatica delle cose apparecchiate.

Su un altro versante, l'appropriazione indebita di immagini della storia dell'arte confluisce nel ciclo delle "sostituzioni", prima tra tutte è la sequenza dedicata al Rosso Fiorentino, una serie di tipologie rappresentative dove critici e intellettuali, complici del gioco intertestuale, sono raffigurati nelle vesti aristocratiche e nelle pose paludate di un'epoca lontana. Il piacere di elaborare con ludica eccitazione una galleria di singoli ritratti (Barletta, Eco, Dorfles, Del Guercio, Di Genova, Fagone, Gualdoni, Menna, Sanguineti, Vergine) si sviluppa con crescente divertimento sia nell'opera-inchiesta "Chi li ha visti", sia nella sintesi espressiva della "Tarantella critica", culmine immaginativo di una rappresentazione metaforica dove si esalta con ironia una danza popolare che non ha paragoni.

Del resto, Fomez è profondamente legato alle sue origini, al mondo delle passioni autentiche e a quella giocosa follia di cui rendono testimonianza



articoli e saggi scritti fin dal 1957, pubblicati a più riprese con l'intenzione di cimentarsi a ruota libera su svariati argomenti.

A proposito dell'influenza che le radici degli anni Sessanta continuano ad avere nelle ricerche degli anni Novanta, va considerato un ciclo di "interni pop" costellato di antiche presenze, i riferimenti sono animati dall'incanto dell'infanzia (Pinocchio) o dalle etichette dei prodotti di consumo (Baci Perugina e Caffè Paulista), nonché dai rituali sportivi di massa posti a confronto con la sfera della cultura figurativa (Calcio di inizio con Courbet).

Diverso, ma non in contrasto con la pittura, è lo sguardo esercitato sulla scultura, intesa come luogo di incontro tra forme di diversa e opposta origine, campo di contaminazione di radici culturali alte e basse, valide proprio perché non esiste una vera e propria gerarchia per chi -come Fomez- intende l'arte nel senso più profondo e generativo del termine.

La citazione iconografica dei quadri cede il passo all'idea di assemblaggio di segni plastici di varia derivazione, si tratta di congegni polimaterici, giochi oggettuali, forme eccentriche, cifre ornamentali,

Alfred Jarry, 1974, tecnica mista su tela, cm 140x120.

metamorfosi esistenziali che dialogano con l'angelico e il diabolico, il sublime e il putrido, il classico e l'informe, interpretando con fluide giustapposizioni ogni altro simbolico feticcio, manipolato sempre con istinto dissacratorio.

Il repertorio frequentato nelle terrecotte, nelle ceramiche policrome, nei calchi in gesso e nelle sculture metalliche (bronzo, rame, ottone) è caratterizzato da dinamiche volanti, slanci iperbolici, costruzioni in bilico, ardite traiettorie che esplodono improvvisamente oltre i perimetri delle forme. Fomez cerca impercettibili equilibri nel territorio del fantastico e dell'abnorme, "sospinto come sempre – ha osservato Gillo Dorfles (1998) – dalla sua volontà dissacratoria e dalla sua sottile vena satirica".

Il senso del proibito allontana ogni regola conven-

zionale della scultura, preferendo confrontarsi con oggetti già fatti, forme di plastica ceramizzata, finzioni materiche che hanno lo scopo di condensare fantasie vitali.

Il racconto figurale suggerito da queste invenzioni plastiche spinge a modificare continuamente sia il punto di osservazione, sia lo stato di attesa di fronte ai temi prescelti: mitologie quotidiane, luoghi del desiderio, stupori dell'infanzia, memorie familiari, messaggi sociali, utopie perdute, speranze di mondi migliori che contrastano con i sogni ereditati dal passato.

Nelle sculture di Fomez i fantasmi dell'inconscio stringono un patto di allegra alleanza con le evocazioni naturalistiche, suscitando scenari popolati da inconsueti connubi tra realtà e immaginazione, figurazione popolare e deformazione surreale, con



Tarantella critica, 1984, tecnica mista su tela, cm 120x140.



Scimmia compresa, 2013, tecnica mista su tela, cm 91x74x7.

quel libero sprezzo che sovverte il frigido rigore concettuale attraverso l'ardita fisicità del corpo plastico, visibilmente manipolato sul filo del Kitsch e del più sarcastico feticismo.

Il divertimento è garantito dalle incursioni degli amati bamboletti che dialogano sospesi su costruzioni meccaniche, con aria di baldanzosa estraniatura dal contesto che li accoglie e li riscatta a nuova vita.

D'altra parte, emerge un lieve clima barocco che ingloba simboli vegetali, animali allegorici, spensierate gravitazioni su orizzonti pericolanti: non sempre è possibile prevedere le conseguenze allarmanti dei vari assemblaggi.

Vasi, piatti, mattoni, oggetti d'uso, reperti meccanici, frammenti classici, ogni genere di implicazione con gli stili del passato-presente diventano tramite per insorgenze plastiche che affiorano dalle viscere terrestri per assumere le sembianze di figure irresistibili: bambini guerrieri, creature alate, giustizieri della notte, parenti-serpenti, madri dolorose e innocenti trionfi, solo per indicare alcuni motivi iconoclastici giocati tra ironia e sarcasmo, con gusto spietato e irriverente bramosia distruttrice.

Anche il tema della fontana seduce l'immaginazione di Fomez, la fontana dei fiori, quella di Venere ferita, quella che può nascere da un carciofo, oppure quella del tutto "inutile" che l'artista sogna di

poter utopicamente realizzare al posto di una delle inguardabili fontane collocate nelle piazze d'Italia. Nel più recente periodo, le invenzioni plastiche si convertono ancora nel desiderio pittorico di rimettere tutto in gioco, di citare con rinnovato entusiasmo il repertorio combinatorio già elaborato nelle opere del passato. Nascono così altri cicli di ricerca, teatrini e nature, oscenità di guerra, ritrovate commissioni di messaggi pubblicitari, la perpetua mitomania dell'automobile da corsa, la glorificazione ironica del mito animalista, dove l'energia vitale è messa in gabbia e mortificata dalla cosiddetta civiltà.

Questo modo di procedere per rispecchiamenti e autoriflessioni, per dettagli e macroscopici ingrandimenti, non è una semplice esibizione narcisistica ma si pone come naturale destino di una concezione dell'arte che – come aveva già intuito Umberto Eco (1971) – è un processo dove "il pittore inventa possibilità aperte di comunicazioni possibili".

Proprio per questo, se è vero che per ogni artista la verifica è sui tempi lunghi, oggi possiamo dire che – al cospetto di una mostra di opere scelte dal suo stratificato percorso – Fomez mantiene "la capacità di generare interrogativi" attraverso i segni permutanti e complessi della società contemporanea, suscitando nuove sorprese e continue meraviglie negli ambiti diffusi dei suoi processi di comunicazione.

"E adesso ti regalo una storia
Conversazioni quasi sempre telefoniche
con Tonino Guerra"

di Marialisa Leone

Neos Edizioni 2016





TUTELA
DEI BENI:
CORPI DEL
(C)REATO
AD ARTE
(il valore
di un'opera,
in persona)

Pinacoteca di Brera
Alessandro Bergonzoni

Esposizione, proiezione-intervento
sul tema della tutela del "corpo del (c)reato"
anche come bene artistico.

26 Maggio 2016

