

# **SWEET DEATH**

Mostra diretta da Daniele Radini Tedeschi

## MOSTRA PROMOSSA E PATROCINATA DA



56. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE VISIVE – LA BIENNALE DI VENEZIA



ASSOCIAZIONE CULTURALE “LA ROSA DEI VENTI”

*Presidente*

Stefania Pieralice

**start**  
srl

START s.r.l



OFFICINA DELLE ZATTERE

# SWEET DEATH

56. Esposizione Internazionale d'Arte Visive - la Biennale di Venezia  
Padiglione Nazionale Guatemala

*Diretta da*  
Daniele Radini Tedeschi

*Con testi di:*  
Daniele Radini Tedeschi, Stefania Pieralice, Luciano Carini, Federica Peligra,  
Giorgio Vulcano, Annalisa Fanti, Alessandra Mazziotta, Arianna Fantuzzi,  
Roberto Miniati, Giovanni Faccenda, Valeria Tassinari, Michele Beraldo,  
Claudio Strinati, Egidio Maria Eleuteri

EDITORIALE GIORGIO MONDADORI

## **SWEET DEATH**

56. Esposizione Internazionale d'Arte Visive –  
la Biennale di Venezia  
Padiglione Nazionale Guatemala

Officina delle Zattere, Venezia  
9 maggio -22 novembre 2015

Mostra promossa e organizzata da  
"La Rosa dei Venti"  
"Start s.r.l."

L'opera è inserita nella collana Cataloghi d'Arte  
della EDITORIALE GIORGIO MONDADORI  
ISBN 978-88-6052-622-9

DISTRIBUTORE ESCLUSIVO ALLE LIBRERIE  
RCS Libri SpA  
Via Rizzoli 8 – 20132 Milano

*Realizzazione editoriale*  
Consorzio Grafico s.r.l.

© La Rosa dei Venti 2015  
Per i testi e per le foto ©gli autori

Proprietà artistica e letteraria riservata per tutti i  
paesi. Ogni riproduzione è vietata. L'Editore si  
rende disponibile per gli aventi diritto in materia  
di illustrazioni protette da copyright.

## **LA ROSA DEI VENTI**

*Presidente*  
Stefania Pieralice

*Produzione e Comunicazione*  
Simone Pieralice

*Ufficio Mostre*  
Maria Soldati

*Ufficio Stampa*  
Pencil Comunicazione s.r.l di Paolo Galli  
NCmedia

*Amministrazione*  
Gianna Verza

*Segreteria Generale*  
Alfredo Fidani

## CATALOGO

### *Curatore*

Daniele Radini Tedeschi

### *Realizzazione editoriale*

La Rosa dei Venti

### *Caporedattore*

Arianna Fantuzzi

### *Redazione*

Annalisa Fanti

Alessandra Mazziotta

Federica Peligra

Giorgio Vulcano

### *Responsabile Ufficio tecnico e grafico*

Giuseppe Scirocco

### *Traduzioni*

Federica Peligra

## MOSTRA

### *Commissario*

Daniele Radini Tedeschi

### *Curatori*

Carlo Marraffa

Stefania Pieralice

Elsie Wunderlich

### *Curatori aggiunti*

Luciano Carini

Simone Pieralice

### *Progetto allestimento*

Start s.r.l.

### *Servizio audio-video*

SG VIDEO

### *Trasporti*

Smart Service s.r.l. Roma,  
affiliato Mail Boxes- MBE 089,  
Roma.

Artindep, Milano

Trasporti Longo, Mestre

### *Assicurazioni*

Generali

### *Coordinamento tecnico*

Federica Peligra

### *Sede*

Officina delle Zattere

Fondamenta Nani - Dorsoduro  
947, Venezia

## ESPOSITORI INVITATI

Sabrina Bertolelli

Mariadolores Castellanos

Max Leiva

Pier Domenico Magri

Adriana Montalto

Elmar Rojas

Paolo Schmidlin

Mónica Serra

Elsie Wunderlich

Collettivo La Grande Bouffe

## COLLABORATORI

Daniele Accossato

Monica Anselmi

Luigi Bianchini

Ennio Calabria

Luigi Citarrella

Teresa Conditto

Maurizio Gabbana

Garullo & Ottocento

Carlo Guidetti

Marisa Laurito

Carmelo Leone

Carlo Maltese

Carlo Marraffa

Fatima Messana

Paolo Residori

Salvatore Ruggeri

Jucci Ugolotti

## RINGRAZIAMENTI

Governo del Guatemala  
Ministero della Cultura del  
Guatemala



Comune di Mornico Losana



Londa International Forwarding



Naturalia Energy Wellspring srl

Ottica Sari, di Natalino Sari

Paolo Ruggeri

Galleria Studio C  
di Luciano Carini



100Architetti e Casa Allegra

Bonaveri Unipersonale srl

Laura Gavioli



FB1913 (HK)Ltd

Gruppo Mosaicisti di Marco  
Santi, Ravenna

Gruppo Eleuteri di Egidio  
Eleuteri

Rita Pedonesi



Cancelleria Oliva

Beatrice Feo Filangeri



Azienda Piccinini Vini d.o.c.

**D'CASTELLI**

De Castelli srl

# INDICE

Prefazione <i>Stefania Pieralice</i>	pag.	9
Sweet Death <i>Daniele Radini Tedeschi</i>	»	13
Tavole	»	37
Uno sguardo all'Arte del Guatemala <i>Autori Vari</i>	»	111
Artisti del Guatemala a confronto <i>Annalisa Fanti, Arianna Fantuzzi</i>	»	135
Mariadolores Castellanos	»	137
Max Leiva	»	140
Elsie Wunderlich	»	144
Elmar Rojas	»	149
Mònica Serra	»	152
L'Arte: un dialogo aperto al Mondo <i>Autori Vari</i>	»	157
Sabrina Bertolelli	»	159
Paolo Schmidlin	»	170
Adriana Montalto	»	174
Pier Domenico Magri	»	186
Teresa Condito	»	197
Salvatore Ruggeri	»	204
Carlo Maltese	»	211
Fatima Messana	»	218
Daniele Accossato	»	222
Carmelo Leone	»	226
Garullo&Ottocento	»	229
Paolo Residori	»	233
Jucci Ugolotti	»	236
Monica Anselmi e Luigi Bianchini	»	240
Maurizio Gabbana	»	246
Carlo Guidetti	»	250
Carlo Marraffa	»	254
Roberto Miniati	»	260

Iros Marpicati	»	266
Ennio Calabria	»	272
Marisa Laurito	»	275
Luigi Citarrella	»	278

## Appendice

Al di là del confine, Viaggio nella vita e oltre...		
<i>Luciano Carini</i>	»	285
Dolce Morte		
<i>Egidio Maria Eleuteri</i>	»	289

## PREFAZIONE

Stefania Pieralice

*Sweet Death* è una rassegna colorata, connotata per alcuni aspetti da quella apparente vacuità capace di affrontare con un sorriso anche la morte. La mostra riflette quello stile di vita *noir*, beffardo, lussuoso tendente a una sorta di “*spleen*” baudelairiano che caratterizza il linguaggio del suo ideatore Daniele Radini Tedeschi.

Ecco presenti busti di *starlette* dell’artista **Schmidlin** rapportarsi al loro “ultimo viaggio”, imbellettate nelle loro cere, con un *make-up* che cristallizza lineamenti ormai sfioriti, monumenti di loro stesse in attesa di un confortevole sepolcro. Come allora non pensare alle figurine vitree della **Castellanos**: “*Lady Spondilus*” seppur avente una genia guatemalteca in realtà risulta “sorella” di una attuale Lollo italiana, intubata in cannule di ossigeno.

La *Lady* come la *Lollo* conservano quello spirito di salma esaminate imbalsamata nel belletto, la prima a mò di cariatide disvela le ricchezze di un fondale marino inerte e congelato, un acquario privo di vita dove ogni traccia vegetale galleggia alla deriva; la seconda ricorda il fasto italiano degli anni 50, bellezza di un Bel Paese che fu.

Tutto passa e scorre dinnanzi all’inesorabile Tempo, proprio quest’ultimo scandisce il percorso di *Sweet Death*, ogni rintocco diviene un ammonimento per le Nostre Coscienze. Ecco allora apparire una clessidra vitrea di **Residori** e una colorata bambola gonfiabile di **Condito**, rimandi reciproci fanno pensare ad un profumato preludio prima di un amplesso; da un lato la clessidra con il suo erogatore spruzza dell’aroma venefica e al contempo piacevole poiché il fumo accorcia la vita e ci distoglie dal peso di essa, dall’altro una *sex toy* rassicurante e dalle forme morbide, non parla ma riesce a compensare quella solitudine che spesso si fa fastidiosa. Quasi perfetta quest’ultima se non fosse per un piccolo orologio uscire furtivamente dal suo involucro più intimo, atto a ricordare che il piacere stordisce solo per qualche istante.

È stupefacente sorprendere poi pastorelli e Magi all’interno di quella casa che ho tanto desiderata da bambina e mi fu sempre negata dai miei genitori; le *Barbie* sono state sfrattate dalla loro villa, eccetto una, discinta, rimasta a intrattenere suonatori di zufoli; anziché oro, incenso e mirra si intravedono carrelli della spesa colmi di birre e simboli di piacere. Baldassarre fa uno schiumoso bagno nell’idromassaggio mentre l’asinello, accasciato sul divano e inghirlandato di perle preziose, sembrerebbe attratto dall’ultimo *reality* televisivo che ha tanto spopolato sulla rete privata. Piatti luculliani in un sfarzoso salotto e l’Angelo che sembra elevarsi per la gioia. Un rinnovellato Vangelo di Luca? Dove è la Sacra Famiglia?...Ecco allora apparire il Salvatore nella mangiatoia, lontano da quel mondo ma comunque presente, nella sua “Betlemme”.

Sotto un cubo in plexiglass si consuma dinnanzi ai nostri occhi il prodigio di salvezza: Dio assume la carne per distruggere la Morte in essa contenuta. Ci sarà la redenzione dai nostri peccati?

Se da un lato la caduta e la colpa viene raffigurata da un Topolino Mikey che tocca incredulo il costato a Cristo crocefisso nonché dalla Vergine incapsulata in un vitreo missile di Toy Story, fuggita dalla Terra per evangelizzare gli alieni (opere entrambi di **Garullo&Ottocento**); dall’altro appare come un bagliore di luce il volto affranto di

Papa Giovanni Paolo II appoggiato alla sua Croce, dipinto mirabilmente da **Ennio Calabria**. Le nostre infermità, le nostre sconfitte pesano su quel volto così provato, pieno di dolore e immolato per darci Nuova Vita dopo la Morte dello Spirito: Guarigione e Liberazione.

Liberazione come le duecento farfalle liberty, opera di **Montalto**, che ammantano i neri pannelli della perdizione simbolo di quella agognata trasformazione e preludio a una rinascita e ancora ascensione come quella simboleggiata da statue votive della **Wunderlich** la cui folta chioma sembra presagire il Paradiso Celeste...oltre questa Terra ci ritroveremo assieme.

Quante volte il popolo del Guatemala è rinato, nonostante le guerre civili e le calamità naturali; quante volte tale Nazione si è risolledata!

Ed ecco la foto di un curioso cimitero dalle tombe colorate immortalato, in modo diverso, da **Guidetti e Gabbana**. Il cimitero di Chichicastenango è preso a paradigma e spunto di questa mostra poiché esempio coraggioso di come la Morte venga rispettata senza paure o timori.

A catturare di nuovo l'attenzione è un imponente teschio cinetico color nero vernice, raccapricciante risulta il contrasto tra la lucidatura brillante e i denti colorati; esso sembra fare un ghigno e al contempo ostentare, conficcate nel cranio, matite variopinte come fossero fendenti... è *Charlie* dell'artista **Bertolelli**. Ormai il 7 Gennaio 2015 è data lontana, la nostra mente non riesce più a collegare il nome a quei morti ammazzati a Parigi. Tutto è già confuso poiché siamo presi dal presente, dagli occhi incavati di quella carcassa laccata.

Anche un bassotto appare colpito da quello spettacolo cibernetico, l'artefice dello stesso è **Carmelo Leone** che a mò di Geppetto con il suo Pinocchio lo ha preservato dal freddo con un mantellino griffato. Il mio pensiero è andato subito ad una signora, incontrata casualmente qualche giorno addietro, che accompagnava i suoi tre carlini all'interno di una confortevole carrozzina con il logo della stessa *maison* romana.

In fondo gli eccessi sono figli di questa epoca, l'autocoscienza è smarrita e l'essere ormai è altro da se, non si riconosce.

Fantasma aleggia nelle sale delle Zattere, le stesse presenze che vagano d'inverno in laguna alla ricerca di un approdo. Ecco quindi le anime di **Elmar Rojas** che si librano delicatamente sulla tela, leggere e sfuggenti, presenze che sorvegliano il nostro cammino e quei minuscoli mostriciattoli che assediano i sonni notturni di un pargolo scolpito nel gesso da **Daniele Accossato**. Quest'ultima è una sorta di lastra sepolcrale da cui emerge l'effigie di un fanciullo dormiente, laddove quei piccoli animaletti neri sembrano tormentare la sua anima pura: "*ripugnante un popolo di ragni dentro i nostri cervelli dispone le sue reti*" (da "*I fiori del male*" di *Charles Boudelaire*).

A far da contraltare a tale desolazione una imponente scultura di **Max Leiva** si erge, un uomo incappucciato e senza volto indugia sul limite di un precipizio bronzeo...Giordano Bruno è il suo nome e appare in balia tra la vita e la morte, tra il tramonto della conoscenza e gli albori dell'angoscia.

Tutt'un tratto il mio sguardo viene colto da una installazione del **Magri** festosa, di un rosa *shocking*, in cui idoli eterni e poi decaduti associati a Giovinezza, Eternità e *Fuhrer* trovano consolazione in un unico valore universale: l'Arte.

Tutto sfiorisce e ciclicamente si ripete siamo ciechi alla ricerca di qualche fulgido bagliore.

Tante sono le opere che si susseguono- tra gli altri **Carlo Maltese**, **Monica Anselmi** e **Luigi Bianchini**, **Roberto Miniati**, **Iros Marpicati**- gran parte risultano accomunate dai colori brillanti della gioia, dalla caricatura e dall'eccesso proprie dei *Cartoon's*. Un'impalcatura artistica realizzata ad *hoc* e caratterizzata da accentuati toni di "neorealismo", seppur di nuova matrice rispetto al passato, che attinge da importanti esempi di cinematografia italiana disvelando quella profonda crisi sociale propria di una era troppo spesso patinata- si pensi ai numerosi omaggi resi dai busti scultorei di Luchino Visconti, Tazio e Silvana Mangano realizzati da **Jucci Ugolotti** e ancora a una grande tela avente a soggetto una scena del Film *Morte a Venezia* dipinta mirabilmente nel suo realismo ironico da **Salvatore Ruggeri**.

*Sweet Death* non è altro che un forte attaccamento alla Vita, è la triste consapevolezza dello sfacelo "ingentilito" e reso accettabile. Esuli in questo mondo e troppo legati ad esso e ai nostri cari sarà soltanto la speranza di ritrovarci nell'Aldilà che renderà la Morte più Dolce, un ultimo saluto che ha il sapore di nettare di ambrosia.



## SWEET DEATH

Daniele Radini Tedeschi

In fin dei conti potrebbe andare bene così. Effettivamente tutti intorno amano e al contempo criticano il Kitsch... tanto vale allora chiamarlo con il suo giusto nome di Rococò. Perché vietare un ritorno del Rococò quando abbiamo accettato quelli del Classico con il neoclassico di Winkelmann, quelli del Barocco col neobarocco di Calabrese, del manierismo col neomanierismo di Portoghesi e di Bonito Oliva.

Sarebbe sbagliato però parlare di neo-rococò perché anche nella sua epoca fu più un'atmosfera bellissima, popolata da personaggi ognuno col proprio stile, da Mozart, Casanova, de Sade, pertanto non incasellabile in un concetto enciclopedico.

Lo stile settecentesco era il palazzo con le sue mura, il rococò l'aria che esso conteneva...semplicemente questo. Ed ora è come se un vento antico fosse riuscito a portarci questa folata di cipria, questa raffica di clavicembali, codesti soffi di bella vita.

Quindi, senza timore alcuno, sento odore di rococò nella produzione di moltissimi artisti oggi in voga, da Jeff Koons a Maurizio Cattelan, sino a certo lusso di Damien Hirst, giungendo poi al più giovane Francesco Vezzoli.

La mostra *Sweet Death*, svolta nell'ambito della 56. Biennale di Venezia nel Padiglione Nazionale Guatemala, vuole riproporre questo gusto naturalmente attualizzandolo con gli apporti a noi giunti dalla contemporaneità.

Tra essi in campo artistico bisogna ovviamente tener presente il padre di ogni Kitsch, Andy Warhol la cui spensieratezza, la cui vita artistica della *Factory* altro non era che una riproposizione delle pose Rococò. Vedere l'arte non come una cosa ieratica e solenne ma come un fenomeno riproducibile e quotidiano deriva immediatamente dalla pittura di genere dei Bamboccianti e dai quadretti d'interno del Rococò. Altro spunto potrebbe essere Duchamp il quale con alcuni suoi *Ready-made* seppe trasformare in opera anche il soggetto più banale, allo stesso modo di Jean Honoré Fragonard o di Françoise Boucher. Ed ecco con essi l'ingresso trionfante della moda nell'arte, Duchamp con *La Belle Haleine Eau de Voilette*, una boccetta di profumo appartenuta addirittura alla collezione di Yves Saint Laurent e ripresa da Francesco Vezzoli con il profumo *Greed*. Il rapporto di Warhol con la moda è assolutamente più stretto, e va dai ritratti e dalle *polaroids* con Valentino, Versace, YSL, sino alle sue frequentazioni con Halston e Calvin Klein.

Il connubio tra cultura, arte e moda rientra perfettamente nel *cliché* della mondanità, ripreso dal Rococò e poi rielaborato e osannato nella società dei consumi.

Orbene, definito appena l'approccio ed il gusto del Padiglione-su cui torneremo spesso in questo breve saggio- sarà opportuno delinearne il tema, il contenuto e le derivazioni.

Innanzitutto, partiamo dal Guatemala. Non tutti conoscono il cimitero di Chichicastenango in cui le lapidi e le cappelle appaiono coloratissime e variopinte. Questo camposanto deriva direttamente dagli antichi riti maya che venivano celebrati in Guatemala prima della colonizzazione; ebbene ad ogni colore era associato un tipo di defunto, ad esempio il colore bianco era per i padri, il turchese per le madri, il blu per i bambini, il rosa per le femminucce ed il giallo per i nonni.

Il cimitero oggi viene vissuto dalla popolazione a guisa di un centro commerciale,

con attività di mercato, giochi di bambini, Coppiette che si scambiano effusioni, anziani che si ritrovano per conversare. La morte così diviene dolce tanto che i familiari portano addirittura degli alimenti destinati a nutrire i cari estinti.

Fantastico questo sistema medioevale simile ad un *totentanz* in cui dopo il trapasso si determinano rituali atti a ricordare i morti.

Ecco come *Sweet Death* trova il suo senso ipnotico, visionario, da anfetamina buona, aprendosi allo sproloquio più liquido, senza freni né remore, senza indugi o paure.

Il vero soggetto comunque è l'ironia, a volte macabra talaltra ingenua, ma sempre dolcissima come zucchero.

La traccia segreta, l'*easter egg* potrebbe essere l'eutanasia, dolce morte in senso antico, dono ultimo che la vita ingiusta farebbe al povero essere umano afflitto dalla sfortuna, ma anche una moderna interpretazione del concetto cristiano della "buona morte", in cui il defunto segue una procedura ben precisa per entrare nel regno di Dio.

Ma adesso, giunti a questo punto, è opportuno porsi una domanda: quali sono stati gli spunti extra artistici allora? Ovviamente la letteratura, da D'Annunzio ad Arbasino, sino al sottoscritto ovviamente; la mondanità di Robert de Montsquiou e della Marchesa Casati; il cinema di Luchino Visconti con i suoi ambienti e personaggi stupendi; la moda di Poirot e Fortuny sino ai recentissimi Moschino e McQueen; Walt Disney con la sua statuaria policroma e divertente. Questo e molto altro.

Se la si dovesse stigmatizzare con tre parole questa mostra si potrebbe definire *iperrealista, psichedelica e rococò*.

*Iperrealista* perché vuole fuggire dal realismo, dal mestiere tradizionale, dal vissuto, in virtù di una pulizia superiore a quella un poco popolare del realismo e bucolica del naturalismo. Non compare l'arte sociale, non è presente la natura. L'iperrealismo, ha avuto il grave danno di cristallizzarsi nel virtuosismo senza comprendere la sua vera funzione, ossia quella di trampolino verso un'una realtà parallela; quella dell'inganno. Diciamo che molti pittori iperrealisti hanno voluto eccedere nel lavoro tecnico dimenticando il significato filosofico del loro atto artistico. Infatti ho sempre posto su di un livello diverso la scultura iperrealista rispetto alla pittura, proprio in virtù della sua tridimensionalità, di strabismo focale, di inganno semantico. Una scultura identica ad un uomo tende a farci ragionare sulla teatralità della vita, sull'immagine drammatica dell'esistenza- così come avviene quando si visita un museo delle cere- mentre un quadro resta, pur nella sua perfezione, qualcosa di più vicino alla fotografia che allo specchio.

È *psichedelica* poiché vuole condizionare lo spettatore, fare del male alle sue strutture mentali e alterarne gli schemi impostati. Ogni opera infatti cerca di dissimularsi, di modificare la sua composizione: se concettuale in partenza diviene poi volutamente banale, se povera cangia in ironica, se austera si altera in infantile. In più, la scelta da parte mia di selezionare una sede costituita da più sale chiuse e accessibili attraverso un percorso definito non fa che ausiliare una narrazione labirintica e fatta di sogni in compartimenti stagni. Il visitatore dovrà quindi procedere come in una via *crucis*, attraverso stazioni deliranti, allo stesso modo di un pellegrinaggio *horror*, il tutto supportato da un apparato luministico teatrale, con potenti fari e gelatine colorate di chiara ispirazione viscontea. Il filtro infatti serve a definire cromaticamente

lo spazio molto di più rispetto alla tinteggiatura delle pareti perché la luce riesce a colorare tutto ciò che entra nella sala, anche il pubblico. Inoltre l'atmosfera colorata è un modo per conferire al museo un suo significato diverso, legato al mondo del teatro, a quello della discoteca o del *night club* per signori. Ovviamente Luchino Visconti ci ha dato esempi mirabili di questo potere variopinto nel film *La Caduta degli Dei*, con Helmut Berger che camminava attraverso cromatismi diversi, ma si potrebbe citare anche la grotta di Ludwig in Baviera, anch'essa connotata da luci artificiali colorate. Inoltre il ruolo fondamentale e primario di questo tipo di illuminazione lo si ritrova anche nella *Salomé* di Carmelo Bene, in cui appaiono meravigliose le sculture scenografiche di Gino Marotta.

E infine la mostra si può chiamare *rococò* in virtù del fatto, come già accennato, che tende a sviluppare uno stile mondano e *snob*, definibile con il termine inglese di "pretty" e che in italiano potrebbe tradursi bellino, vezzoso, civettuolo.

Ecco la miscela per questo *Jukebox all'idrogeno*, per dirla con le parole di Allen Ginsberg, urlando così una situazione bizzarra e insolita.

Se la mostra *Tiltestetica* fu dominata da un certo gusto *Beat*, per ricollegarsi a Ginsberg -tematica decisamente inferiore in *Last Paradise*- ecco che nel progetto dell'esposizione veneziana torna a profilarsi attraverso una sua emancipazione la generazione della beatitudine, degli *ypies*, dell'*underground*, delle comuni, si incasella nella società costituita trovando una grande possibilità all'interno del libero mercato. Infatti non succede come nel caso di Calcata in cui si è venuto a creare un chiuso microcosmo *beat*, ma si tenta di diffondere tale creatività attraverso i mezzi del consumismo e del capitalismo, in maniera affine alla Pop Art.

Ma facciamo ora -prima di iniziare a parlare delle opere- un piccolo passo indietro e confrontiamo assieme i miei ultimi lavori sull'arte, recentemente pubblicati.

*Tiltestetica*, esordiva con una sua gittata filosofica decisamente solida: il concetto di *tilt* delle avanguardie e del postmoderno era alla base di una riflessione sulla crisi del gusto e sull'assenza di una estetica dominante. La stessa teorizzazione dell'Estetica Paradisiaca fu la proposta di una soluzione alternativa, di un farmaco filosofico per lenire i traumi novecenteschi. La portata di questa estetica si fondava sull'inversione di marcia nei confronti del pubblico: dopo l'odio dell'artista per lo spettatore, tipico del Novecento, era necessario ritornare ad amare il proprio pubblico. La stesura del volume si fondava su questa precisa architettura del pensiero.

*Last Paradise* invece si sorreggeva sulla delusione, sull'abbandono di ogni speranza e proponeva soluzioni nichiliste e pregni di depressioni. Il testo, abbandonate volutamente le velleità filosofiche, trovava una sua dimensione onirico-letteraria nella relativa mostra, labirintica, a spirale, con una decisa confutazione interna dall'estetica paradisiaca ai paradisi artificiali.

Con *Sweet Death* invece l'intento è quello di restituire un recupero di identità da parte della Bellezza, talvolta anche grazie al suo contrario, l'*Horror*; infatti, come disse Michel de Ghelderode, "gli aspetti della Bellezza sono limitati, quelli dell'Orrido sono infiniti" ma ugualmente legati alla sfera del *gusto* e non del *concetto*.

È d'uopo che l'arte torni nelle fila del gusto e non sia più in balia delle teorie artistiche e delle filosofie concettuali. Se si dovesse paragonare questo "Stile" di *Sweet Death* con qualsivoglia periodo della storia dell'arte, ebbene si troverebbe non poca fatica nel cercare qualche punto in comune con gli altri movimenti.

Una scultura in cera o in resina, policroma, iperrealista se non per certo spirito grottesco che stia ad animarla, potrebbe rappresentare un “amore verso se stesso sdoppiato” per dirla con il verbo della Body Art; questo ventriloquio tra un se artista ed un altro se, scultura, evocherebbe addirittura il mito di Pigmaglione, rimando la sua voluttà di creare.

### *Il Cavaliere*

Ma se nella Body Art vi era una rivolta contro la borghesia attraverso l'aggressività, l'odio verso il ceto capitalista, qui avviene l'esatto contrario. Per spiegare questo concetto sarà opportuno fare un riferimento di tipo storico artistico. Quante volte si è udito un titolo simile a: l'arte alla corte di Lorenzo il Magnifico; l'arte al tempo di Papa Sisto V; la cultura a Versailles... e così via. Ecco questo tipo di testi, recanti nel titolo simili etichette, servono per far capire non solo la peculiarità dei singoli artisti, ma soprattutto il ruolo decisivo del potere sulle arti. Orbene si potrebbe definire questa come Arte e cultura al tempo del berlusconismo.

Non che il presidente Silvio Berlusconi sia intervenuto direttamente su queste questioni, ma piuttosto tali fenomeni sono sbocciati direttamente da una certa emancipazione dettata dallo stile-Berlusconi. Sia ben chiaro, non si tratta di un discorso politico, ma semplicemente di rapporti tra impostazioni del potere e ricezione da parte delle arti di tali atteggiamenti.

Ebbene sì, ecco il vero risultato del berlusconismo: un'arte libera, sensuale, fortemente mediatica, ovviamente commerciale, figurale perché necessariamente accessibile, *kitsch* più che mai al fine di cogliere gli interessi di un pubblico distratto, pubblicitaria, liberale e “privatizzata”.

Partendo dal presupposto che io non abbia mai voluto giudicare alcuno di questi suddetti aspetti, sarà opportuno affermare quanto essi siano attuali al giorno d'oggi e quanto sia forte la loro gittata. Infatti, agendo su di un territorio anemico e vuoto, reso così dall'arte povera, minimale e concettuale, questo tipo di Arte, così come la televisione commerciale di *Mediaset*, trova immediato il suo consenso anche e soprattutto nei ceti più lontani da tale ambito. Ereditando dalla Pop Art il vero suo significato, essa diventa un'arte per la gente e non un'arte contro la gente, come la Street Art. Infatti il vero errore di Warhol fu quello di aver esaltato Basquiat come suo erede, forse poiché non conosceva Berlusconi.

L'esito della Pop Art non poteva ovviamente girare le spalle alla gente, anzi necessitava ovviamente di un diretto contatto con il suo pubblico, facendo sì che esso stesso divenisse protagonista: ed ecco il *reality*, la tv delle liti, la macchina del fango, il turismo dell'orrore, il tutto condito poi a livello internazionale dal web 2.0 fatto di reti sociali connotate da esibizionismo e voyeurismo.

Ebbene, una simile situazione, potrebbe essere rappresentata da uno specchio di Pistoletto, un'azione di Beuys, o, non so, da un rebus di Kosuth? Ovviamente no.

È come se vi fosse stata una parentesi aperta dal 1992 e chiusasi nel 2014, con due date storiche: la “discesa in campo” di Berlusconi col conseguente suo predominio nella scacchiera politica italiana e l'elezione del Presidente della Repubblica Mattarella, segno della assoluta egemonia renziana.

Ecco, in questi 25 anni -che tra l'altro hanno segnato in maniera combaciante le fasi della mia vita- l'Italia ha vissuto la sua era truccata, camuffata, la sua lieta illu-

sione. La cultura alla corte di Berlusconi ha decretato un *revival* novello per il nostro Paese, abituato a politici rigorosi, moralisti, austeri. Come dimenticare Togliatti il quale, munito dello pseudonimo Roderigo di Castiglia, affrontò l'arte astratta e gli scarabocchi della "Prima Mostra Nazionale di Arte Contemporanea" di Bologna, insolito intervento e per certi versi anche fuori luogo. Quell'austerità politica di Togliatti da un lato e poi Argan dall'altro ovviamente rispecchiava un clima politico freddo, in bilico tra Stati Uniti e Unione Sovietica, tra comunismo, socialismo e Democrazia Cristiana: il prodotto di tale situazione in Italia fu una frazione tra realismo e astrazione, una ferita difficile da ricucire. Ebbene a questa ferita serviva il belletto, il trucco, al fine di nasconderla e celarla alla vista...come al dramma barocco urgeva un farmacologico rococò, allo stesso modo alla cultura rigida e severa occorre il suo contrario, quella frivola, allegra e spensierata. Ed ecco la tv commerciale, Fininvest e poi Mediaset, l'utilizzo di schemi pop e consumistici, di *réclame* vistose e illusorie, la manipolazione delle menti attraverso un linguaggio iconografico nuovo ma fortemente pregnante su di un pubblico più che ricettivo. Tipiche di questo periodo le situazioni descritte dal film "La Grande Bellezza" con l'ottundimento generale tra feste, mondanità, droga, chirurghi plastici e simili ingredienti dell'*apparire*. Effettivamente il berlusconismo è stato tutto basato sul concetto di come sembrare agli altri, attraverso una teatralità ed una rappresentazione costante; come negare perciò che tali fenomeni non abbiano influenzato le arti.

Nolenti più che volenti, tutti hanno filtrato i nuovi modelli e le curiose prospettive serbando in incubazione il curioso linguaggio assolutamente inconsueto per gli italiani ma così gradito e atteso.

La grandezza di tale parentesi storica è stata quella di non aver avuto alcun baluardo di cultura, ovvero nessun proselitista: nessun intellettuale legato al berlusconismo rivestì il ruolo di profeta, qualcuno si finse *testimonial*, cavalcando l'onda del successo e facendo la propria fortuna approfittando della situazione...ma sia ben chiaro, il berlusconismo non ebbe profeti proprio per la sua natura antireligiosa e capitalista. Se nel capitalismo conta solo il capitale, nel berlusconismo occorre solo che esso *appaia* e tutto deve essere in funzione di tale ostentazione. Ricerca del lusso, della bellezza, del successo, della soddisfazione personale. Ma quanto poteva reggere questo principato ideale in un periodo di crisi economica come il nostro? Soprattutto, il popolo poteva resistere e accontentarsi di apparire e fingersi felice, soddisfatto attorno ai crolli, alle macerie della sua esistenza? La gente non riesce a capire che i mutamenti avvengono prima nella cultura e poi nell'economia: la fine del berlusconismo coincide perfettamente con lo scontento, l'antipolitica, la disillusione culturale, l'accettazione filosofica dell'uomo che comprende la sua tristezza. Il sorriso di Berlusconi era lo stesso di Monna Lisa e quindi del lieto Rinascimento, il medesimo di Marilyn serigrafata da Warhol simbolo dell'America felice negli anni '60. Adesso sono finiti i sorrisi, il trucco ed il cerone è rimosso, resta il cadavere.

Per questa ragione ho voluto in questa esposizione l'opera "*Il sogno degli Italiani*" di **Garullo&Ottocento**. La scultura in cera, raffigurante disteso in una teca, il corpo senza vita di Berlusconi, per me significa proprio la morte di un'epoca, la fine inesorabile di un tentativo di felicità, certamente di un'illusione. La riduzione del Cavaliere a oggetto senza vita, simile alla reliquia di un santo incassato sotto un altare, evoca una liturgia mediatica perfetta, in cui la cera corrisponde al cerone, la posa alla san-

tificazione, il sorriso bloccato all'illusione. La dolce morte dell'ultimo nostro paradiso. Certamente gli artisti autori della scultura avevano dato all'opera un altro significato, ma io credo che ogni manufatto assuma il suo senso a seconda dell'allestimento, dell'arredo circostante, dello stile dell'addobbo. Per me tale opera vuol affermare - senza ironia alcuna- la chiusura della parentesi culturale.

La dolce morte della scultura raffigurante Berlusconi corrisponde alla dolce morte variopinta delle tombe guatemalteche, in entrambi i casi l'uomo ha voluto vivere la sua illusione.

Ora attendiamo un nuovo Direttorio, speriamo non il Terrore.

La dolce morte è la consapevolezza di essersi illusi vivendo, senza però provare rabbia verso gli errori, senza acredine...l'approccio è stoico, warholiano.

Ma in fin dei conti, chi ha fregato Warhol? Berlusconi non ha fatto altro che portare avanti il suo verbo, concedendo a tutti quei quindici minuti di notorietà grazie alle sue reti commerciali, ma si è attenuto a quella clessidra; ma 15 sono pochi, possono solo dare a qualcuno una sbandata, facile poi da far rientrare nei ranghi. Distrazione grave è quella che perdura nel tempo, crea dipendenza, mantiene viva l'illusione: *internet*, il secondo web per meglio dire, ha reso tutti protagonisti per un tempo ancora illimitato...altro che i quindici minuti di Andy e Silvio. E a breve, quando saremo tutti rosolati ben benino, qualcuno ci potrà fagocitare con assoluta *nonchalance*. Verrà il tempo...

### *Tempore*

Come già accennato il profumo dell'arte ebbe poca o scarsa fortuna. Rari sono i casi in cui esso sia stato protagonista di un'opera, basti pensare a Bernard Picart con l'incisione *Le parfumer* tratta dal dipinto di Domenico Maria Canuti intitolato *Contadino che defeca*, ove appunto l'odore diviene protagonista di una scena alquanto volgaruccia. Ma il vero grande innovatore fu Marcel Duchamp quando lanciò sul mercato il suo profumo *Belle Haleine eau de Voilette* (1921) riprendendo e reinventando una bottiglia del profumo di Rigaud.

Il senso non c'era, almeno apparentemente, poiché lo scopo dadaista del Duchamp era quello di creare un *ready-made*, personalizzando la vitrea ampolla con una bizzarra etichetta. L'esemplare finì nella collezione di Yves Saint Laurent e Pierre Bergé restandovi sino al 2009, dopodiché venne battuta all'asta Christie's per un prezzo pari a 8,9 milioni di euro. Mai profumo venne venduto ad una cifra simile!

A seguire le orme di Duchamp ci fu poi Francesco Vezzoli che nel 2009, attraverso un processo diverso, lanciò il suo profumo *Greed*, con la solita etichetta rielaborata, la forma simile, ma l'intento certamente diverso. Vezzoli intendeva reclamizzare una bottiglia di profumo vuota attraverso un video spot diretto da Roman Polanski e interpretato da Michelle Williams e Natalie Portman. Se in Duchamp vi era *nonsense*, con Vezzoli si giungeva ad una critica del sistema pubblicitario, capace di innalzare addirittura un prodotto inesistente.

L'opera di **Paolo Residori** che ho voluto alla mostra veneziana si intitola *Tempore* riprendendo pedissequamente il nome del profumo di Laura Biagiotti. Si tratta di una grande bottiglia a forma di clessidra riempita per due terzi da mozziconi di sigaretta, il resto è colmo di un particolare tipo di vasellina utilizzata per gli incontri amorosi.

Il risultato è un assemblaggio coerente e lucido: il tempo viene scandito attraverso

la clessidra della Bellezza con il succedersi dei vizi, piaceri e peccati; un'opera "senza filtri", o meglio in cui anche i filtri hanno avuto il loro tempo... una *vanitas*, un *memento mori*.

E mentre il tempo passa, i rintocchi della fine si fanno udire sempre più minacciosi, la corsa dei granelli in tal caso mozziconi, diviene frenetica, drammatica...ora quanto si desidererebbe un ingorgo capace di intasare quel vitreo orifizio e fermare il Tempo, nemico primo di ogni entusiasmo, narcotico della noia e familiare della putrescenza, del deliquio.

Quanto avremmo agognato ad un *tilt* eterno, ad un blocco della macchina infernale, dell'orologio a cicche, ad un coma atemporale ma collettivo e comunicante. Tutti sospesi come marionette lignee e impolverate nel lercio teatro della vita.

Niente piaceri, niente sofferenze, solo gli occhi glauchi...fissi.

Con Residori, esponente di spicco della Tiltestetica, l'ingorgo diviene con quest'opera quanto mai attuato attraverso uno spazio delimitato e circoscritto. Se nel distributore d'acqua le cicche avevano una funzione esterna, infestando l'immaginario dell'osservatore assetato, qui il dramma è tutto interno, non minaccia nessuno, solo il proprio sé.

Il *tilt* infatti è nel sistema, nell'ingranaggio cieco, nella scatola nera, ossia nel luogo intimo della macchina, un *tilt* conclave, non tanto labirintico (da lavoro-dentro) ma da sostanza implicita alla sua stessa implosione. Il cortocircuito però in un distributore d'acqua può essere pericoloso mentre in una clessidra solo desiderabile.

È questa interpretazione della Tiltestetica che regna sovrana nella mostra in Laguna, esegesi che in tale frangente potrebbe chiamarsi Tiltestetica *calda* in contrapposizione con quella *fredda*, risolvibile nell'Estetica Paradisiaca. Infatti la glaciazione iniziale della teoria, filologicamente asservita alla constatazione del corto, ha trovato due esiti plurimi e variegati, da un lato il riciclo dell'arte povera, minimale e concettuale attraverso l'Estetica Paradisiaca, dall'altro la combinazione rococò di stampo iperrealistico. La prima strada, ovvero la Tiltestetica fredda è quella dell'asociale, dell'anemia, dell'autismo culturale ma soprattutto della *poesia*; la seconda invece è connotata dal palese riflesso sociale, dalla moda "barocca", dal berlusconismo, dall'*ironia*.

*Poesia ed ironia* sono così i tratti fondamentali del nuovo fronte artistico e culturale.

E l'intera Tiltestetica -quella basata su di un concetto espanso di comunione di drammi, fondata sull'affinità patologica- come potrebbe ora combinarsi con una ferrea scelta sovrana all'interno del suo esito caldo, in cui non solo ciò che è in tilt ha un significato, ma anche ciò che rientra in una estetica ben precisa, che possiede il suo stile ironico e rococò?

La risposta sta nell'evoluzione sociale oramai indirizzata verso un consumismo estremo incapace di afferrare il significato della poesia. Nel caso di comprensione essa finirebbe nel luogo dell'inutilità e per tale ragione non sarebbe più merce. Nel capitalismo poi la poesia non può essere classificata come merce, mentre l'ironia lo è maggiormente, trovando un nesso con il suo pubblico, certo più vasto e generico.

Così come le zolle terrestri della calotta ignea muovono i loro muscoli operosi nelle viscere del mondo, ecco che le teorie artistiche vagano alla deriva delle loro contraddizioni, dei *nonsense*. Finora una parte della storia dell'arte è stata scritta spesso da

emeriti ragionieri, tutti accomunati da seria scientificità -mai vi fu dadaismo nella critica- ma è ora che inizi lo slittamento necessario, affinché l'arte della critica torni a farsi creativa ed inconscia, a recalcitrare come l'asino di Buridano, finalmente stracato dai cumuli di fieno eguale a destra e a manca.

L'arte è come l'equino senza intelletto che, non sapendo se scegliere la via del vero o dell'astrazione, inizia quivi a cagare bisanti, divenendo egli stesso, ironicamente, opera d'arte, un poco cattelaniana.

E che differenza vi sarebbe ora tra l'Isaotta Guttadauro, il Risaotto al Pomidauro ed il Tarapia Tapioco? Semanticamente nessuna anche se l'onanismo del Derrida e delle sue conseguenti decostruzioni sarebbe stato alquanto gustoso.

Argan spese una vita a incastonare come in un mosaico le perfette facce dell'arte, dalle piramidi al cubismo, trovando sublimi nessi speculari, combacianti; il post-moderno scavò delle buche profondissime, creando così delle crepe, delle botole petrolifere; ciò che io faccio non ha alcun senso, fortunatamente.

### *La compagna metafisica*

E dopo i profumi, finalmente arrivano i balocchi.

Oskar Kokoschka oltre che un pittore espressionista e drammaturgo, va ricordato per essere un antesignano di quel culto oggi molto dilagante delle cosiddette *real doll*. Infatti la bambola gonfiabile è un utensile ibrido perché unisce tre essenze diverse e contrastanti in un unico oggetto: il giocattolo, la bambola, il sesso. Il giocattolo porta l'uomo a immergersi nella sua fanciullezza, nei ricordi lieti dell'infanzia; la bambola fa sì che questo giocattolo diventi "particolare" per un maschietto, imbarazzante; il sesso offre poi lo sfogo e la libidine della possessione incondizionata.

Kokoscha, definito da Strzygowski autore di "pozzanghere puzzolenti" fu certamente ritenuto, come ben notò Mario Praz, un "pagliaccio" da Hitler e Mussolini quando espose alla Biennale di Venezia del 1932, evidentemente desiderava un simile intreccio tra infanzia, inversione e possesso tanto da incaricare una artista professionista di nome M. di Stoccarda di eseguire la sua bambola personale. Sempre Praz lo definì il pittore della Vienna di Freud e con questa affermazione si può ben comprendere il ruolo della libido, dell'inconscio e dell'Es nella sua vita.

La signora M. fabbricò il suo mostro e il pittore lo adornò con la migliore biancheria e le calzature più ricercate, munì il feticcio persino di una carrozza e organizzò un *party* di presentazione al cospetto degli amici.

Ed ecco in *Sweet Death* la *Bambola a cucù* di **Teresa Condito**, che forse sarebbe anche piaciuta a Kokoschka per la sua capacità di aggiungere ai tre ingredienti sopra elencati anche un quarto: il tempo.

Dopo il profumo di Residori la *Bambola a cucù* reca evidenti e speculari ibridazioni tra il mondo dell'*eros* e quello del tempo. Se nel profumo la lussuria era simboleggiata dalla vasellina durex in un contesto essenzialmente cronometrico, qui avviene l'esatto contrario, dominando la grande sagoma della bambola munita però di un piccolo ingranaggio temporale, l'orologio con il cuculo meccanico.

Il significato di questa opera all'interno del contesto veneziano è plurimo in quanto potrebbe alludere al giocattolo, alla statua policroma, al sesso, al tempo, al *kitsch*, al rococò, al gusto ludico e lubrico al contempo.

L'associazione di idee così contrastanti ma intrecciate è poi tipica dei bambini il

cui casuale assemblaggio delle parti ci appare quasi ingenuo e per nulla licenzioso. L'artista, prendendo spunto da una mia idea, ha attuato un simulacro estremamente museale, adatto ad una visione tridimensionale e prospettica, capace persino di armonizzarsi su di una parete bianca vista la sua lucidità gommosa. Appesa come un vero orologio a cucù, questa scultura rientra nel gusto modernamente decadente della mostra, ennesima *vanitas* del XXI secolo. Ciò non contrasta affatto con l'indole di Teresa Conditto, ma solo col suo stile precedente: infatti è vero che realizzava opere estranee a questo gusto, ma è allo stesso tempo reale ed effettivo l'utilizzo da parte sua di materiali effimeri. Ebbene questa caducità ricercata della materia serbava in se la necessità di far dilagare la *vanitas* anche attraverso un linguaggio per lei nuovo ma ormai obbligatorio.

### *La Sindrome di Stendhal*

Quando ci si trova innanzi ad una bellezza talmente unica, emotiva, seducente la voglia di acquistare tale bellezza diviene subalterna ad un altro desiderio ben più recondito: l'iconofagia. Ebbene sì, diversi sono i casi in cui l'eccessiva carica emozionale porta l'uomo a desiderare una vera e propria fagocitazione dell'oggetto dei suoi desideri. La voluttà dell'acquisto è sempre un qualcosa di freddo, economico, tutt'al più una parafilia collezionistica; la brama di masticare, deglutire e incamerare invece è la più grande forma di possesso nei confronti di ciò che si agogna. Quando è un critico a desiderare troppo un'opera d'arte si può sconfinare in queste forme di cannibalismo estetico.

Il pubblico comune però solitamente non arriva a questi desideri estremi, si limita tutt'al più alla sindrome di Stendhal, detta anche sindrome di Firenze, cioè all'estasi con svenimento, discreto atto catartico di matrice barocca. Esistono però vari tipi di estasi e quindi, di conseguenza, svariate specie di sindrome di Stendhal: la più comune è quella canonica, in cui alla presenza di una o più opere avviene nel riguardante una forma di affezione psichica, capace di suscitare appunto vertigini, svenimenti, allucinazioni e stati confusionali. Un genere meno frequente è quello descritto da **Carlo Maltese** nella sua opera *Scandalo all'Accademia*.

In questo *assemblage* compaiono diverse Barbie succinte e scollacciate, alcune con i perizomini calati, le natiche al vento, le cosce ignude, tutte in fila innanzi alla scultura del David di Michelangelo, qui policromo e agghindato come un *sex symbol*. Ma ciò che alle fanciulle ivi presenti sembra interessare e generare estasi, non è tanto la bellezza estetica della scultura, quanto il grande pene eretto del *macho* michelangiolesco, vero e proprio utensile abnorme in carne e carne.

Le vergini-vestali-Messaline in fila longobarda attendono la benedizione del rabdomante icona *gay* la cui attività divinatoria avviene tramite la bacchetta, siccome la nomina di cavaliere avveniva tramite gesto regale con la spada sulla testa e sulle spalle, quivi le crociate come criceti cavie si accingono alli loro sperimenta da bestie in laboratorio, una dietro l'altra alla fonte nasona abbeverandosi a mo' di pecorine lanose e voluttuose.

Il museo è qui ridotto a *supermarket* erotico, a *sexy shop* con i carelli ripieni di arnesi fallici a cera persa, di siliconiche sfere capezzolate, di vulve vecchie in cera vergine, di *godemiché* bauhaus, di clisterucci gallè, per finire con i punti da ritirare alla cassa per i premi escorteggianti o per il calendario della De Lempicka nuda; senza

parlare poi del gelato al puffo e al viagra, che tanto aggrada il criticonzolo nostrano al fine di far rizzagli i capegli orquando altro non possa più destarsi dai tempi della laurea, ah! non mi ridestar ridestar...

Effettivamente quell'asse incerata a cui tutte le colombelle in celluloido vorrebbero posare le piumate natiche ovipore, poffarbaccho simiglia sempre più all'ananassa rigonfia di un sott'ufficiale a mezza paga, alla ghianda d'oro demodé e consunta dalla manipolazione, al negro carbone del befano sileno con le emorroidi per la troppa scopa in qualsivoglia *loco*.

Le barbie come automi ripieni di morfina estetica si dirigono marciando verso il sacro ciborio della bellezza colpevole, argonante in cerca del villosso vello o meglio depilato e lampadato, purché la sua carne resti fibrosa a mo' di un serpente a sonagli dalla cintola al pomello d'Adamo; nel mentre, fora gli uccelli stonano l'inno di Forza Italia del 1994.

Ed ecco Davide, gigolò fiorentino, 25 anni completissimo, estrarre la sua seconda fionda, sfoderando il gingillo identico ad una bottiglia vitrea di grappa rosa, boccia bavosa esalante sinistri liquori, distillata solamente di funghi d'oro, porcini aurei dalla frolla cappella e dalla corolla color nutella, sbocciati appena dalla terra brulla.

### *Uccellacci*

A Venezia ora non ci sono più solamente i piccioni di piazza San Marco bensì sono approdati chissà da dove i peggiori uccellacci abnormi e rigonfi come ninfee lagunari.

L'uccello qui ha un significato escatologico, simbolico, iconologico: il membro maschile. E in tal guisa è opportuno ricordare le parole del sublime Pietro Aretino che scelse Venezia per debordare tutta la sua carica linguistica e rigogliosa: "Fottiamci, anima mia, fottiamci presto/ perché tutti per foter nati siamo;/ e se tu il cazzo adori, io la potta amo,/ e saria il mondo un cazzo senza questo".

Oggi parlando di Venezia viene subito alla mente il Mose eterno, il ponte sdruciolevole di Calatrava, mentre una volta il vero simbolo di Venezia era quel personaggio meraviglioso di nome Giacomo Casanova. Amatore, seduttore, filosofo, avventuriero, alchimista, egli rappresentò l'intellettuale a tutto tondo, internazionale e mondano, raffinato e spregiudicato al contempo. Ma come fece Casanova a fuggire dai Piombi, terribile carcere veneziana in cui era stato recluso? Non tutto infatti venne raccontato nel suo libro biografico intitolato "Storia della mia fuga dai Piombi" dedicato alla notte fra il 31 ottobre e il 1° novembre 1756, quando il seduttore riuscì a evadere dalla sua galera. Infatti nell'opera di **Carmelo Leone**, esposta in mostra, si può ben notare come egli avesse fatto a calarsi giù dalla cella, dal tetto e dall'abbaino del Palazzo Ducale. Non utilizzò delle lenzuola tagliate e arrotolate con la paglia del materasso (seppur lenzuola e materasso fossero andate a genio ad un libertino come lui!) ma si calò direttamente usando il suo pene come lunga fune.

Oh che campionario di deformità smisurate, altro che malformazioni natali e complesso psicoanalitico del cordono ombelicale mai reciso, questo Casanova degno collega del Rasputin e del Siffredi, pare un pasticcio in cera anatomica adatto ad un museo di medicina in cui impera l'eccesso pelvico, pubico e fallico. Ma dove andrà vagando quel serpe carnicino durante le giornate comuni, sarà domestico o salvatico, sarà vizzo o spampanato, trepido o impietoso?

L'opera di **Carlo Marraffa** invece cerca una situazione più pasoliniana e certamente non allusiva alla sfera sessuale, seppur i piccioni e gli altri volatili siano inequivocabilmente simboli di forme erotiche maschili. Qui però tutto cerca una sua struttura sociale, con la ruota dell'automobile che schiaccia il nido in terra e attorno tutto lo schiamazzo degli uccelli accorsi e disperati. Credo che sia l'opera più tragica della mostra, senza alcuna pietà o provvidenza. È una fotografia senza Dio. Ricorda molto il pensiero di Thomas Hardy secondo il quale non esiste un Dio buono e creatore, ma un fato immanente, un destino caotico e ingiusto.

Infatti è proprio il tema dell'ingiustizia a dominare la fotografia di Marraffa...perché quei poveri uccellini dovrebbero fare quella fine atroce? La risposta è che viviamo in una tragedia e il nostro compito è recitare bene la parte, tenere salda la maschera, non farsi venire la voce strozzata dallo sconforto, resistere al nulla che ci circonda.

Se Marraffa avesse raffigurato la stessa scena sostituendo al nido un passeggino o una carrozzina, egli avrebbe colto la cronaca, un semplice incidente, un fatto triste ma umano; così invece ha stigmatizzato un simbolo, un'icona straziante proprio perché animata da protagonisti incapaci di salvare e salvarsi. Gli animali ci parlano molto di più proprio perché non favellano.

Chi ha udito il grido di un cane schiacciato sotto una macchina sa quanto dolore c'è nel mondo...sarebbe da ammazzarsi tutti insieme per mettere in *tilt* il sistema, la natura e il caso avverso, altro che Expo e bio-sostenibilità.

Torna l'ironia dell'uccellino con l'installazione di **Teresa Conditto** comunemente chiamata il Pistolino di Pistoletto, o meglio più ufficialmente *Il Pistolino degli Stracci*. Si tratta di una statua raffigurante un tipico puttino da giardino, sovente posto sopra le fontane, immortalato nell'atto di urinare. Ebbene questo bimbetto di marmo si sostituisce alla Venere di Pistoletto ma con un significato volutamente provocatorio: vuole urinare sugli stracci, irridendo ciò che spesso viene definito "arte povera".

Con le scarpe falliche di D'Annunzio eseguite da **Jucci Ugolotti** si chiude la vita degli uccelli, stilizzati in sagome di cuoio e cuciti per adornare i piedi del Vate, moderno mercurio con i calzari alati.

### *Memento "mori"*

Quando venni a sapere che il nuovo direttore della Biennale di Venezia 2015 era il nigeriano Okwui Enwezor volli subito collegare questa scelta con la città di Venezia, che nella storia ebbe diverse occasioni di contatto con condottieri dalla pelle nera. Otello di Shakespeare altro non era che un valente moro al servizio della Repubblica Veneta assoldato contro i Turchi per difendere Cipro. Inoltre Venezia è famosa nel mondo anche per quelle sculture in legno policromo raffiguranti degli uomini che sorreggono un candelabro, chiamati mori e soventi esposti in coppia nei saloni o al Grand Hotel.

Ebbene suggerii all'artista **Luigi Citarrella** di scolpire una statua raffigurante un moro munito di candeliera, recante nel volto le fattezze fisionomiche di Enwezor.

L'idea vuole giocare sul labile confine che c'è tra l'omaggio e l'ironia, lasciando allo spettatore l'ultima parola. Sono certo infatti che tale opera potrebbe dividere il pubblico formando un gruppo di spiritosi sostenitori ma anche un numero di persone infastidite dal solo accostamento diciamo "coloristico ed epidermico".

Quando Berlusconi disse che Obama era "giovane, bello e anche abbronzato"

voleva semplicemente fare dell'ironia, non del razzismo, ma come tale fu letto ai suoi oppositori. Ebbene è proprio la voglia di far parlare i moralisti e i benpensanti, di farli offendere, che mi porta a esporre simili produzioni.

Ecco, ogni opera dovrebbe causare questi opposti, generare questa biforcazione psicologica. La reazione farà parte dell'opera stessa. Il vero senso della scultura ovviamente è quello encomiastico e celebrativo, in pieno significato rinascimentale, in cui l'effigie del condottiero moro viene riproposta tra l'altro con un significato latente e nascosto: il moro che porta il candeliere è colui che porta la luce in piena età di oscurantismo, anche se al contempo chi porta la Luce è, a livello etimologico, Lucifero.

E poi quale titolo migliore di *Memento "mori"* poteva attanagliarsi ad una scultura protagonista della Dolce Morte?

### *Scimmie bestemmiatrici*

Ho fatto un sogno. Il Guatemala, oltre che il variopinto cimitero maya, offre un'altra rarità con le sue scimmie parlanti, educate dai turisti più maliziosi a proferire parolacce.

Il Vasari nella vita Rosso Fiorentino ci parlava della sua bertuccia dispettosa ed in quella del Sodoma raccontava di come il pittore avesse insegnato ad un "corbo" ad imitare perfettamente la sua voce. Neanche quindi i più pazzi pittori manieristi, tramandati da Vasari, arrivarono a educare una scimmia ad un siffatto eloquio turpe e blasfemo.

La bestemmia e la blasfemia nel mondo della cultura ha forse trovato il suo acme negli scritti di Antonin Artaud, nelle sue esagerate tiriterie contro Gesù, nella sua rielaborazione esaltata e vuota della tradizione nietzschiana. Nietzsche infatti, nell'Anticristo, proferiva addirittura parole di pietà verso Cristo, mentre l'Artaud sfociava in una rabbia senza logica alcuna, quasi come in un esorcismo. Ebbene le scimmie innocenti con il loro sproloquio potrebbero fare da coro ad un'opera alquanto provocatoria intitolata *Testicuoilos qui non habet, Papa Esse non posset* eseguita da **Fatima Messana**. Si tratta di una scultura vestita da pontefice con il canonico abito bianco, la croce al collo, l'orbe nella mano sinistra, l'anello del pescatore nella mano destra benedicente.

Il significato sociale della scultura, legato alla possibilità riservata ai soli uomini di ambire al ruolo di sommo pontefice, cede il passo alla sua valenza drammatica, in cui la papessa diviene nella sua venustà colonnare, una cariatide incapace di sorreggere e puntellare le rovine del mondo. Simile ad un relitto di colonna ionica scanalata stile Fortuny, rassomiglia in mostra a quelle rovine bianche al centro dei Fori, solitarie e inutili, un tempo invece sostegno di templi e sacralità.

Il Papa o la Papessa sono soli.

In un'altra scultura della Messana, titolata *Capra!* compare un busto zoocefalo e cornuto, vestito con una giacca sul cui taschino è affissa la sagoma rossa del Leone, simbolo appunto della Biennale di Venezia. Anche qui il significato è sostanziale e associativo, ricordandoci così come nell'oroscopo cinese ci fu l'anno del coniglio, il 2011 per Venezia fu l'anno del becco.

Ma ecco che queste bertucce mutano il loro sproloquio senza che niuno umano lo corregga: innalzano canti angelici e gorgheggi da voci bianche. La conversione

spontanea converge col quadro di Giovanni Paolo II di Ennio Calabria, ritratto di dolcezza assoluta e spirito senile. Dinnanzi ad esso le scimmie tacciono.

### *Dai pittori della realtà all'arte del reality*

Molti longhiani amano ripetere con nostalgico entusiasmo i titoli delle opere del maestro, così come i parroci di campagna si entusiasmano nel raccontare le parabole ai piccoli catechisti. Il culto di Roberto Longhi trova la sua massima espressione nella parola "realtà" capace ancora di estasiare i caravaggisti nostrani, di turbare i suoi oppositori, di annoiare quelli come me.

Il fenomeno del consumismo ha ristretto il campo dell'attenzione collettiva e quindi ha alterato i tempi e di conseguenza i modi di percepire una narrazione: se nell'ottocento vi era il trionfo del melodramma, il consumismo ha preferito il *reality*, cioè il vero messo in scena, spiato, indagato. La realtà rappresentata quindi dal Caravaggio trovava il suo eterno ritorno nel Grande Fratello e in simili "figurazioni". Innegabile quindi è la traslitterazione pedissequa di ogni simbolo passato ed ora riproposto e aggiornato. Il *Casanova* di **Carmelo Leone**, in fuga dai Piombi grazie alla sua fune fallica, è immediatamente collegata col mito del pornoattore Siffredi, immortalato tra l'altro nello schermo all'interno della casa di barbie dal titolo *Silent Night Club* di **Teresa Conditto**.

*Silent* è una installazione assemblaggio costituita da una vera e propria abitazione bambolesca, popolata però dai pastorelli e dagli altri personaggi del presepio, proprio a voler sottolineare il delirio consumistico della ricorrenza più attesa dell'anno. In un *bazar* di lucette, sofà, letti, televisori bivaccano come in un *night* di periferia tutti questi figure ammantati, con le loro pecore e le loro zampogne. Ma il vero spirito, il vero culto è nell'umiltà della capanna posta sotto il basamento, con la Sacra Famiglia per nulla distratta dal mondo.

Sempre di Carmelo Leone è l'opera *Bassa Moda*, disincantata rivisitazione del noto cane di Balla, in cui è protagonista un bassotto con tantissime gambe ed un piccolo cappottino griffato Fendi al centro del suo corpo, quindi incapace di riscaldarlo. È perciò una citazione al mondo lustrato della moda, in cui la marca primeggia su tutto, anche sulla taglia, favorendo spesso casi di magrezza estrema pur di far calzare bene un indumento. La scelta del marchio Fendi serve a voler rendere omaggio ai produttori del capolavoro cinematografico *Histoire d'Eau* di Jacques de Bascher.

Inoltre tutto ciò rientra nel gusto rococò del padiglione, in cui il cappottino firmato per il miglior amico dell'uomo diventa un vero e proprio *must* della società odierna.

Le duecento farfalle liberty e deco di **Adriana Montalto**, eredi della lezione di Lalique vengono qui consegnate al pubblico con il titolo di *Butterfly*. L'eleganza perduta di Lalique, ma anche di Gallè, che tanto emozionava il conte Robert de Montesquiou, con Adriana Montalto è rivissuta ma aggiornata grazie al contesto. Ecco la verità, bisogna aggiornare la Bellezza, non inventarne una nuova.

La realtà è anche quella della fotografia, in particolar modo di **Maurizio Gabbana** e della sua installazione luminosa dal sapore scientifico e matematico, in cui immagini di cimiteri adornano un cono con al suo interno lampadine colorate poi tendenti al bianco. **Carlo Guidetti** invece intende la realtà come trasfigurazione paradisiaca, ponendo il cimitero maya del Guatemala addirittura sulle nubi, come fosse proiezione superiore. Sia Gabbana che Guidetti collocano il camposanto nella sfera del sacro e

dello Spirito, alterano la realtà, superandola con un percorso evolutivo. Guidetti sembra sempre interessarsi al mondo fantastico che risiede dietro alla realtà, quasi a voler evadere dal naturalismo insito nella fotografia, all'imperativo verista ed al trasferimento pedissequo dell'osservato. In ogni suo scatto, grazie all'ausilio del *computer*, desiste dal suo compito di *reporter* in favore di una sensibilità onirica, felliniana, fatta di grandi ambientazioni popolate da nubi, silenzi, vento.

Lo stile guatemalteco, con i suoi colori accesi, contrastanti, a volte eccessivo per un europeo, trova una giusta cornice nell'opera di **Monica Anselmi** e **Luigi Bianchini**, i quali incasellano tale policromia all'interno di una sorta di altare pagano, forse maya, composto, oltre che dalla pala, anche da una cassa trasparente posta in terra e recante sabbia a mo' di reliquia. Ma la cosa più interessante, volutamente fuori contesto e perciò deragliante, è la testa di Topolino decollato posta sopra alla teca, citazione classica delle tante versioni del Battista decapitato tipiche della pittura rinascimentale. Il contrasto così diviene chiaroscurale essendo basato sulle due facce del mondo, la povertà da un lato, le multinazionali consumistiche dall'altro, il tutto all'interno di una sorta di culto collettivo e macabro.

Il ritorno di **Ennio Calabria** alla Biennale dopo la sua storica partecipazione all'edizione del 1964 è un importantissimo risultato per l'arte italiana essendo una sorta di riconoscimento internazionale ad uno dei più grandi maestri del panorama contemporaneo seppur così distante dalle mode e dai flussi oggi dominanti. Effettivamente Ennio Calabria è il reduce di una generazione importantissima per la pittura italiana, inizialmente protetto da Guttuso e poi invidiosamente rinnegato, compagno di Vespignani, Attardi nel gruppo "il Pro e il Contro", animatore della vita culturale e sociale attraverso una adesione fedele al nostro tempo. L'opera portata alla Biennale è *Garrula Morte*, sostanzialmente macabra e terrificata, capace di destare nella memoria i fantasmi di El Greco, di Goya sino a Van Gogh e Bacon, il tutto attraverso un alfabeto realistico ma pregno di vissuto e perciò volutamente non aggiornato rispetto agli imperativi iperrealistici o minimali sempre più richiesti dal mercato.

### *La storia della triste cicogna*

Credo vi sia un magnetismo poetico in alcuni regni della natura, una sorta di attrattiva comune che porta talune famiglie e specie a gemellarsi senza riserbi, tentennamenti o paure. Da piccolo seguivo con una cardiaca curiosità le gesta dei barboni sotto casa, notando come essi si accompagnassero alla pazza del quartiere, una smilza creatura dal sacco rosso, le calze rotte, la cicca in mano. Questi sublimi scarti della società cercavano una sola cosa: la bottiglia. Una bottiglia vera, senza romanticismo, senza lettere o manoscritti dentro, una ignobile bottiglia di *rum*. Giuditta avrebbe certo familiarizzato con quei derelitti, drogati e schizzati, poiché lei nella sua anima in fondo era alterata, disossata e sradicata. Ascoltava sempre le canzoni di Nico contemplandosi l'artiglieria inutile che recava tra le gambe. Teneva sempre sporchi i fornelli, senza desio alcuno di pulire le croste, le gocce, la rugiada. Non aveva mai preso in mano una siringa, per carità, dava solo il suo corpo per concedersi il lusso di una spigola il venerdì e un parrucchiere il sabato. L'*alcol* rientrava nella sua costante alimentazione poiché inaffiava i suoi germogli di pensieri con lo spirito delle gradazioni più forti e nerborute, peggio di uno scaricatore portuale o di un irlandese insoddisfatto. L'ultima volta che mi telefonò fu per raccontarmi un suo sogno che

tanto l'aveva turbata: era la storia della triste cicogna. V'era una famiglia borghese al settimo piano che tanto aspettava un figlio, la moglie voleva una bambina per tramandarle il bavaglino della nonna, il marito un maschietto per educarlo alla violenza e all'autodifesa. Una notte però la cicogna santa portò con se il fagottino bicolore, da un lato celeste, dall'altro rosa, al fine di accontentare entrambi i genitori. Ma quando la stoffa svelò il suo contenuto, entrambi i coniugi si guardarono con gli occhi brillanti di sangue, con l'odio liquido che scendeva in lacrime salatissime e calde. La cicogna dopo aver depositato sul letto un marmocchio piagnucolante con mostruose fattezze, volle dare una spiegazione ai suoi committenti e poiché in quel sogno si parlava solo in rima esordì in questo modo: <"Due piccole tette e due piccole palle, tiene il neonato nel suo repertorio, ha l'anima candida delle farfalle, ma un solo cervello e un solo accessorio". Così i genitori infiammati dal pianto, dallo sconforto, dalla vergogna, vollero subito lavare l'onta, tirando il collo a quella cicogna. Ed il bambino un poco bambina, imparò a piangere come voleva, iniziò a vivere a malapena, con quel suo pene tirannica pena>. Non vi furono altre telefonate, ma quel sogno raccontato dalla voce singhiozzante di Giuditta mi aveva talmente alterato che pensai dovesse esser eternato con una statua, un'opera d'arte capace di descriverne i toni più ironici e assieme più drammatici. La grande scultura per l'occasione realizzata da **Carmelo Leone**, intitolata *TransPort*, infatti raffigura proprio il momento in cui il bipede bianco -allusione alla maestosa cicogna Jabiru del Guatemala- consegna agli emozionati genitori il fagottino bicromo con la lieta novella.

Un simulacro sovente può essere lo specchio di gesta enfatiche, di azioni alte, di tripudi epici, ma in altre occasioni può semplicemente rappresentare un sogno, un ectoplasma della fantasia, trascrivendo un pensiero onirico. È meraviglioso concretizzare queste labili immagini sfumate nella memoria, molte delle quali disperse nella notte e al risveglio oramai svanite. Ora la statua di Leone è come un monumento ai caduti posto nel centro di una piazza sul lungo lago, con alcune farfalle che l'avvolgono nel loro volo primaverile.

### *Eternit Riposo*

*Sweet Death* cerca di porre il concetto di *vanitas* non più nella nicchia della cultura elitaria sul genere di Damien Hirst, bensì nella riconoscibilità della Pop Art. Warhol e le sue serigrafie con il teschio erano infatti delle eccezionali *vanitas* degli anni del *boom* proprio per la loro natura di specchio il cui monito era appunto: "tutto questo gaudio presto finirà, tutto questo *glamour* sarà spazzato via da una nuvola nera". La fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 cancellarono gran parte del mondo di Andy, mettendo vittime nella maniera più atroce.

In Italia la *vanitas* si tinge di cromie sociali: **Pier Domenico Magri** con la sua mega installazione *Eternit Riposo*, è la più grande di tutta la mostra, si concentra sulla caducità e sulla precarietà del tutto. Nell'opera compaiono diversi simboli: una tettoia in eternit, un busto di Hitler, un *pelouche*, un quadro. L'eternit, materiale che doveva essere eterno già solo per il suo nome causò infinite vittime; Hitler doveva creare il Reich millenario e durò meno appena un ventennio; l'eterna giovinezza è labile e i giuochi, i pupazzi e i balocchi ci guardano sfiorire; l'arte è forse l'unica cosa eterna?

**Sabrina Bertolelli** si innesta nel discorso del teschio come *vanitas* attraverso un

titolo ambiguo: *Charlie*. Una poderosa scultura raffigurante un cranio nero tiene nella sua calotta un numero notevole di matite giganti e policrome come le tombe maya che staccano con la tinta petrolio dell'osseo capo. Chi mai fu questo Charlie? Un gigante di polifemica memoria, un personaggio degno di Gulliver, un emblema dell'attentato parigino...l'artista conserva gelosamente il suo segreto, affidando allo spettatore la facoltà di decifrare il senso di questo mostro immoto e silente, anch'esso in eterno riposo.

Scena di strazio sommo è nell'opera di **Iros Marpicati**, in cui la tragica vicenda della morte torna a manifestarsi atroce e sofferente, anche in virtù della bicromia da film in bianco e nero dell'espressionismo tedesco. La volontà di **Roberto Miniati** di concludere la sua pittura astratta entro una cornice nera del seicento sta a significare una sorta di chiusura della bara, essendo la cornice una cassa lignea da serrare solo al momento in cui il corpo vi risiede. L'arte è celebrata come il corpo dell'essere, la metafora della rappresentazione-creazione serve a decretare una stasi, una necessità di superare il cerchio ed entrare nella nuova dimensione.

E persino i guatemaltechi **Mariadolores Castellanos**, **Mònica Serra**, **Elmar Rojas**, **Elsie Wunderlich**, **Max Leiva** portano il loro sussidio alla mostra fornendo una percezione di europeizzazione; come i primi grattacieli moderni in Europa e invece classicheggianti negli Usa, ecco che il Guatemala cerca di omaggiare l'arte europea attraverso la mimesi dei fenomeni culturali sviluppati nel Novecento.

Se la morte in Guatemala è stigmatizzata dal cimitero maya, la morte a Venezia è dipinta magnificamente da Luchino Visconti con le sue riprese ottocentesche, turneriane talvolta whistleriane. In mostra ho scelto di bilanciare quindi il trapasso centroamericano con quello lagunare, ponendo immagini tratte dal capolavoro cinematografico del nobile regista, concentrazione di gusto, raffinatezza, decadenza e spirito lugubre. La scultrice **Jucci Ugolotti** difatti ha immortalato i protagonisti della storia in magnifici busti in terracotta, con Tadzio dai biondi capegli, la Mangano celata appena dietro il pesante cappello e, addirittura, un graditissimo ritratto del conte di Modrone con la consueta sigaretta in mano. Altra celebrazione viscontea è il quadro di **Salvatore Ruggeri** che figura Tadzio assiso nel lusso veneziano la cui fisionomia del volto però è quella di Helmut Berger, l'attore amato da Luchino e stranamente assente nel film ispirato a Mann. Iperrealista ma alterato, il quadro di Ruggeri è un tripudio di colori, pasta vitrea, vetri istoriati, lacche orientali, tappeti ricercati, mirabilmente contornati da una luce colorata e teatrale appena ravvisabile nei risvolti degli abiti e nelle pieghe della carne. Dal film *La Strega bruciata viva*, sempre di Visconti, invece è tratto il busto della Mangano con il copricapo in mosaico aureo, condotto dallo scultore **Schmidlin**, anch'egli affascinato da quel lirismo sospeso delle eroine decadute. Come in un castello con alle mura i ritratti degli avi, ebbene queste immagini ci fanno rivivere un passato lontanissimo e araldico, sfumato nella velocità d'un futuro agghiacciante.

### *Il ristorante La Grande Bouffe*

La morte dei sapori e delle tradizioni culinarie abbisogna di un rispetto altrettanto degno poiché nella storia dell'arte quante furono le scene di macellerie, *bodegones*, nature morte, frutta, cacciagione e pesci? Quanto si parla di cibo oggi in televisione, sulle riviste, e addirittura all'Expo? Troppo a mio avviso poiché anche nel cibo, come

nel sesso, v'è una forma di voyeurismo dilagante e risibile. Ed ecco la cucina molecolare, quella biologica, la *nouvelle cousine* e via in migliaia di epiteti. L'arte diciamo è sovente accomunata a simili discorsi perché "si va a Rivoli per mangiare l'uovo cibernetico al Combal e poi per vedere le collezioni" e non sia mai che un museo pecchi nel non avere una caffetteria di lusso o meglio un ristorante stellato. Il modello è quello americano e straniero a cui noi siamo genuflessi con il *food* sempre pronto nei piani manageriali dei direttori di museo. **Marisa Laurito**, in tv, espone il suo ristorante in una installazione critica e caustica nei confronti della moderna cucina il tutto poi amplificato alle pareti dai ritratti degli odierni cuochi famosi in abiti settecenteschi, eseguiti da **Salvatore Ruggeri** e dalla scultura realizzata da **Luigi Citarrella** figurante una ragazzetta anoressica assisa davanti ad un piatto iperdietetico con solo uno spaghetti avviluppato alla forchetta. Questa fanciulla moribonda indossa un vestito che cita e ricorda la consueta *texture* tipica dei maya e quindi rappresenta da un lato la fame, ma dall'altro anche l'anoressia indotta dalla moda. Infatti il suo indumento altro non è che la trascrizione di quei motivi guatemaltechi operata da Missoni e quindi dall'*Haute couture*. Tutto e il suo doppio, la fame e la ricchezza, il nulla e il pieno, il cavo e l'empito. Da questo ristorante poi abbiamo tratto il nome, affidandolo ad un collettivo di artisti al fine di abbracciare anche altre opere esposte nella rassegna.

### *Incubo n. 70*

Repente lasciai Venezia invernale, avvolta nel suo olezzo salmastro, strano, con note di *Aromatic Elisir*. Le cosce grasse e luride della città si aprivano sul Canal Grande in una rodica monumentalità funerea, mentre subito prima del palazzo Venier de' Lioni un tempo della Casati e poi di Peggy, feci a tempo ad intravedere quel sublime dente cariato-istoriato, fin troppo gotico per restare tale, protesi aurea d'un molare rococò, appartenuto al povero Raul Gardini, cagione questi del crollo della prima repubblica. Carezzai la coda dello storione unto e liscio e presi il treno per Genova. Se Venezia ricorda una cortigiana, Genova potrebbe somigliare ad un transessuale. Chissà se nel leccare con le mie dita sporche quel pesciolone nel canale, avessi avuto un *déjà-vu* dell'acquario genovese, oppure questo altro non fosse che uno annunzio simbolico e fallico della tirrenia regina?

Albergaccio curato, piccolo e bianco come un canino appena devitalizzato e smaltato, ritto, senza ascensore, vampiresco; su via Balbi, proprio lì, pronto a farmi scendere per i caruggi giù per via Pre, sino a via Gramsci...al porto, al Museo.

Via Pre è un vicolo lungo e stretto, come un intestino sciolto e fuoriuscito, intercettato da mille traversine sporchissime. Non c'è una pianta, un albero, un vaso. L'urina è l'odore primario, diciamo la nota di testa, mentre la piramide olfattiva si compone poi di una puzza di cipolla. Tutti i rari genovesi autoctoni, colonizzatori un tempo ed ora colonizzati da orde di stranieri, hanno un solo santino nel loro altaruccio dimestico a mo' di tempio per Lari e Penati: de Andrè. Ed io che pensavo di immergermi nella roccaforte dei grillini!

Al museo Galata presentai anche la mia Biennale, il mio padiglione, mentre attorno brulicavano transessuali, scaricatori, larve umane, zingari, vecchi ubriaconi senza decoro, insomma un mondo in sfascio così rassegnato e colorito.

Capii che al quel mondo non vi erano alternative. Gli ecovillaggi, le comuni, i figli

dei fiori, le grandi illusioni di vite collettive che tanto ci avevano influenzato e mi avevano spinto a costruire la cattedrale di nome *Tiltestetica*, come avevano fatto a scomparire così? I progetti di vita alternativa non esistevano più per coloro i quali non avevano alternative.

E proprio nel rientrare al mio ostello, ecco ripercorrere i caruggi nei pressi di via del Campo, ma la musica che si udiva attraverso i vetri rotti per le sassate era quella del dolore e della malattia. Quanti ospedali hanno ucciso i malati per togliersi di torno la feccia, gli anarchici infettati? Meraviglia assoluta del sogno, essere infestati nella mente dai mille mostriciattoli nero petrolio che escono dalla testina del bimbo di **Daniele Accossato**, animazione cimiteriale senza pari, incubo e lapide, succubo e estasi di minorenni.

Su di un lacerto di carta scrissi alcune poesie:

### *Inni al nulla*

#### *Senza titolo*

Ai quant'amo i parchi  
schiusi innanzi agli ospedali,  
su cespi, lande d'amaranto,  
sbarco la stiva dei miei mali.

#### *Il dente d'oro*

Il dente d'oro  
*clochard* senza decoro  
mostrami con un ghigno.  
Ma la carie nera  
nella bocca scrigno  
già m'annuncia la sera.

#### *Postuma*

Caldo il fumo del puree  
nell'inverno senza te.  
Rimasti solo ricordi...  
ricordo che m'amasti.

#### *Il club*

Crisopazi liquidi e gemme nere  
brillano appena, al pianobar.  
Megere incipriate, bignè alla crema,  
mangiano toccano nell'oscurità.  
Bazar di rosce giarrettiere,  
eclisse di fallite star,  
le sere marce, scolorite,  
s'infognano in tal mondanità.

### *Armonia*

Giù sotto al fiume  
più grigio, più triste  
m'appare l'uomo...così  
che le sviste dei ciechi  
non lo giudichino buono,  
nuovo, solo.  
"Nulla" vuol essere colui  
che, stanco, sgrulla la vita  
sugli argini, nel fango.

### *Pensiero notturno*

La sera, mentre il lago  
brilla di luci artificiali,  
in volto cera di cinciglia,  
invernali fumi sulle gote,  
umile gode la mia mente,  
pensando alla docile famiglia  
dei tersi cigni estivi  
dispersi come sogni.

### *Lettera dell'8 marzo 2015*

Cara Bon Bon,

sono giorni duri quelli che mi tengono lontano da Venezia e non immagini il desio della mia mente al solo pensiero di immergere nuovamente le mie scarpe nell'acqua alta di Accademia, di sozzare i miei risvolti lanosi con il liquido salmastro che tutto stinge. So che di questi tempi cominciano ad approdare i turisti dall'oriente e perciò i tuoi servigi principiano a divenir internazionali, e di ciò me ne compiaccio piuttosto che vederti in balia dei vecchi spilorci sempre in cerca della puta onorata. Credo tu possa fare progressi nel concederti il lusso di fare sperimenta delli migliori alberghi del Canal Grande e delle *suite* cinque stelle con vista, dei materassi con piume di pavone e lenzuola nere di seta marezzata. Ho appena finito di vedere le fotografie di tutte le sculture di **Paolo Schmidlin** che saranno esposte in Biennale e noto in esse una forza dilaniante, una capacità di forare i nervi della critica d'arte, riflettono un bi-frontismo curiosissimo.

Ad esempio sono iperrealiste ma irreali, eleganti ma *kitsch*, le effigiate sensuali ma vecchie, erotiche e allo stesso tempo ripugnanti. Una mistura agrodolce di storia dell'arte e rotocalco, cultura alta e scurrile, insomma veramente rococò.

Alle terme ho visto una vecchia signora grassoccia, con la cuffia fiorita di gomma, tridimensionale, acquattata come una scultura di Schmidlin. Sentivo il desiderio o meglio la necessità di fotografarla ma non avendo con me alcun strumento, dalla rabbia finii per schiaffeggiarla. Sono opere che vien voglia di toccare, spremere, strizzare, picchiare.

Codesto Paolo Schmidlin è autore di gusto raffinatissimo e al tempo stesso con-

temporaneo, recando memoria antica e la fattura moderna. E sia ben chiaro che per moderna io intenda una peculiare evoluzione della statuaria, non certo una avanguardia. Ecco, lo Schmidlin pare nella tecnica l'equivalente scultoreo del pittore scandaloso John Currin, trattando entrambi uno spettro psicologico con una critica insita già nel farsi dell'opera.

Ovviamente la ricerca dello scultore è ben più impegnata e assai più ricca di citazioni, fonti e rintocchi d'un passato macabro e glorioso. E poi la sua tara sembra esser quella del decadimento fisico e della morte, siccome lo fu per incliti dipintori e modellatori passati e trapassati. Qualora si volesse affibbiargli una etichetta, come sovente s'utilizza nel gergo dopolavoristico artistico -sul genere di pittore del vento, scultore del mare e simili classificazioni- ebbene Schmidlin si potrebbe definire senza tema "lo scultore della cipria". Paradossalmente egli non scolpisce i fondotinta, le terre, il *rimmel* o il mascara, ma costruisce una narrazione in cui ad esser protagonista è sempre il trucco. Artefice rococò lo Schmidlin si contrappone ai suoi cugini d'oltre oceano, stile Jeff Koons, in cui l'equipollente gusto Kitsch si ritrova traslitterato in un alfabeto americano ma pur sempre lepido.

Guardando la scultura *Contessa* ben si evince quanto codesta anziana sia stata bagascia in gioventù, *escort* in maturità e maialina in senescenza; difatti essa, con un piede nella bara e l'altro nel letto orgiastico, sorride satrapa e licenziosa carezzandosi i capezzoli rugosi quasi a voler sorreggere quelle memmelle, simili a sam-pogne enfiate da un bimbetto morente.

Piacemi, ma di molto, la statua *Trans Parade* in cui a notarsi invero è soprattutto il sorriso del suo volto dolce.

Ho comprato tapioca e latte di pecora zibellina per soddisfare le mie voglie culinarie mentre per te conservo ancora la tartuga imbalsamata acquatica diversa dalla Cheli terragna.

Dimenticavo, dolce Bon, potresti indicarmi in quel della Giudecca, un tuo referente per l'antica anfetamina, essendo sprovvisto di conoscenze utili, non vorrei finire per condurre una vita casta e monacale in quella sorta di prigione a cielo aperto, per di più senza l'abituale *champagne* o Leon Beyer di cui in Laguna trovansi soltanto palliativi come la Lugana.

Finirovvi così ma mia missiva zuccherata a te caramella delle giugiole più stucchevoli, creatura rococò dalle pannelle utilissime e dal giallo vestimento, degno delle migliori cortigiane ben oltre il Carpaccio e il Palma.

Non sai quanto mi fu ostico lavorare sul tema della mostra e combattere con le differenze di culture, la mia da quella del Guatemala, così agli antipodi. Avrei potuto celebrare la loro produzione sconfessandomi, oppure celebrarmi in maniera narcisistica. Scelsi la via intermedia: la nostra cultura doveva tracciare la loro fisionomia, con il linguaggio italiano.

### *Finale con crescendo*

A Venezia morì Wagner, visse liberamente Pietro Aretino e meno liberamente Giacomo Casanova; Mann, Visconti e Britten ambientarono la loro opera; Gassman vi ha recitato nel capolavoro *Anima Persa*; D'Annunzio per Venezia scrisse *il Fuoco* ed altre sublimi pagine eterne; occorre fare qualcosa per proseguire questa genia, prima si propongano personaggi iniqui.

L'arpa di platino inabissata sotto il Canal Grande risuona il suo canto celestiale, lirici rintocchi di armonie sommerse, angelici suoni di cherubini e serafini cerulei, trasparenti.

Sopra la Laguna tutto appare logoro e decadente mentre sottacqua ogni cosa si muta in angelico spirito paradisiaco, cangia la forgia in dolcissimi toni tenui, s'ovatta l'aere liquida in un filtro celestiale. E noi che immaginavamo torbida quell'acqua quand'essa invece è così divina e polita. Miracolo mirabile è questa tersa sorpresa, codesta candida meraviglia. Osanna, gaudio e giubilo saper di tale perfezione. Emergono i piccoli pesci d'oro che tempestano le acque come agnoli sui nemi lattei, siccome i bottoni aureati del bianco manto dei pontefici. S'innalza l'innocua medusa come l'aureola sacra di luce. Osanna, gaudio, e giubilo conoscer tale perfezione. Sale la spuma rugiadosa carezzante gli scafi lucidi della gondola e del Bucintoro come ambrosia e tapioca nei pasti puri del divino. Osanna, gaudio e giubilo saggiar tale perfezione. Frena la luce dell'aurora appena come la sospensione del tempo elisio. Osanna, gaudio. Scende la marea latticina della Amaltea un poco per mostrare i suoi confini disegnati sulle facciate e sulle assi conficcate. Osanna. Cala la melica corale della purificazione e scende la voce comune giungendo ad un silenzio nudo, tutto cangia e il mar si abbella. Lo scalmo torna quieto e l'onda dolce sosta. Silenzio.

<FRETTA (rapidità di atti e movimenti); CONCITAZIONE (ridotte le capacità di controllo razionale); VERTIGINE (distorsione della percezione sensoriale e perdita di equilibrio); ESPLOSIONE (improvviso e violento rilascio di energia, onda d'urto, deflagrazione, detonazione)>

La talpa si interrà...(dove?) le finestrelle policrome dalle cornicette impiallicciate repente si chiuderanno sotto le araldiche persiane della Serenissima mentre correvole sarà l'andirivieni - capogiro delle maestranze rotanti pei canali su gondole dei folli, alla ricerca dello spolio museale stile mamma li turchi o ancor peggio l'Isis alle porte. Vista dall'alto Venezia simigliava al formicaio dalla *suspense* ossessiva dei bombardamenti antichi, con i borghesi intanati per la paura entro i secreti pertugi sotterranei (sic) e i ladri, le zoccole, i trasessuati, gli assassini ancora per poco raminghi al fin di rastrellare quelle poche operucce leggere che la Biennale esponeva orami solo per il califfato, a mo' di regaluccio dopo la fuga.

Eravi persino una prostituta sopra un equinuccio a dondolo in Piazza San Marco, impassibile, indefessa, immolata per la salvezza achea, pazza e convinta di esser lei il cavallo di Troia. Paripampum, pape Satàn, aleppe. Nel *cult* più sconcio e nella tregenda maggiormente triviale non v'era alcun paragone con la smania febbrile di quel fuggi fuggi generale, con amplessi *pre-mortem* nei retrobottega al fine di trapassar svotati, o pentimenti in fretta e furia pei sagrati, con un rosario di bestemmie da *tabarin* proferite per l'attesa del parroco troppo soffermatosi su quesiti tipo "quante volete?". V'erano pure artisti *snob*, flemmatici nel loro afrore di *vetiver*, che senza paura dell'Isis pensavano all'lila -istituto latino americano- e innaffiavano gli iris, la narcissa, e mangiavano l'ananassa. Gli ipocondriaci si facevano indomiti il *test* per l'Isis come se esso fosse una qualche virale epidemia gettando in laguna gli ultimi ottanta euro renziani cloffete, cloppete, clocchete. I palazzi diventavano sempre più storti come la fallica erezione pisana, persino Ca'Giustinan deambulava per il Canal Glande a mo' di gigantesco *toast* afrodisiaco mentre tornavano alla memoria le imburrate e Zozzette Parole del vate di Voghera e del suo dannunzianesimo *camp*,

mentre il vortice, la vampa solferina e parnassiana del cigno di Pesaro, con il coro di addetti stampa accreditati alla Biennale innalzavano inni blasfemi di sotto a Rialto come a voler rintanarsi nell'orifizio più sciocco della Serenissima. Il telegiornale annunciava l'avvento dei nuovi mori oramai a Chioggia, nerovestiti e terrifici con le loro scimitarre scintillanti e iPods cinguettanti. Nelle calli v'era un gre gre di ranelle, tin tin sonando così dolce nota. E noi vitelloni e velli d'oro restavamo appesi a filo della corrente per sapere se Nostra Signora dei Turchi ancora volesse proteggerci dai turbanti negri e dalle decapitazioni da *reality* che codesti inimici s'affrettavano a portare sulle antiche palafitte goticheggianti della Regina dell'Adriatico. Ed i fanciulli sporcaccioncelli dalle oro stanzette fantasticavano guardando il calendario della porno diva, al sol pensiero di come fosse diversa la loro cultura da quella degli Ottomani. Ai Giardini e all'Arsenale v'era un casino tale mentre al Casinò una quiete rinnovellata, a dire il vero si ci contentava del giuoco della tombola coi fagioli e le cotiche, nel mentre che la tragica notizia giungeva alle orecchie incredule dei veneziani e alle alte sfere della Biennale: un'avanguardia miliziana Isis era giunta oltre Ca'Rezzonico e dirigevasi diretta al cuore delle Partecipazioni Nazionali. Erano anni che non arrivavano avanguardie alla Biennale! La flotta invece s'era fermata a Lido. Ecco allora una schiera di opliti veneziani rinfocolati dalla grappa e dall'ombreta, destar le loro terga dall'immota aceda e sotto il vessillo del Moro di Venezia, del Leone e di quant'altro potesse far ombra a codesta schiera di arditi a mo' di stendardo, principiarono una scaramuccia rococò con lancio di bigné verso gli infedeli, pastarelle grondanti di crema di granseole tutte da leccare, mentre al centro del canale presero il largo gondole, ripiene di sculture iperrealiste, identiche a persone vere, solo che esse raffiguravano le summenzionate statue dello Schmidlin con i transessuati delle abnormi tette siliconiche e sifilitiche che, appena incrociarono gli sguardi dei miliziani, furono spauracchio immorale, come un tempo lo era la croce degli esorcisti. La filodiffusione intanto chissà perché sonava "Gondoeta, il mio cor ti farà tic e tac, cocoeta..." Aperse un cinema, sempre chiuso, con la proiezione della Lux film del cortometraggio futurista, nel mentre i veneziani, dalle finestre, sparavano ai mussulmani tappi dei loro vini Zonin quasi a volerli cecare col sughero esplosivo; i ragazzetti libidinosi infuriavano a caricare le loro baionette nella stanzetta inginocchiati sotto al calendario della culona, come i cosacchi steppa o le cinesi nella sala massaggi. Un catafalco nautico con la bara di Garullo&Ottocento recante la salma del Berlusconi navigava alla deriva verso San Tomà, sicché il miliziano giannizzero la vide inorridendo, essendo egli dell'Avanguardia e, impaurito, girò la prora verso la stazione, forse a voler pigliare l'ultima freccia, il tutto inaffiato dai *flash* dei paparazzi giunti per il festival del Cinema e per Clooney. All'arrivo dello *yacht* disegnato da Jeff Koons, al centro della Laguna, prese inizio una fanfara di fuochi artificiali festevoli e dell'allegrezza, come a voler tambureggiare l'arrivo del nababbo straniero - "magari comprasse qualche opera o almeno un *souvenir!*" - nel mentre che l'acqua alta, causata dall'ingorgo di navicelle e vaselli, aveva cominciato a trasportare le galleggianti sculture nel bel mezzo del canalone, persino il teschio *Charlie* della Bertolelli, quasi a voler rivendicare la strage di Parigi che recava un nome simile. Un miliziano che dal sonno irrecuperato s'era concesso un caffè ad Accademia rabbrividi innanzi al conto di 30 euro per consumazione e tavolino, mentre le esplosioni artificiali, pirotecniche e da carnasciale facevano ZZZANG TUMB TUN, rigettando così i pauriti del califfato oltre le banchine giù, giù verso il

Mose, ove l'errore umano fu invero quanto mai salvifico poiché, iceberg involontario, forò gli scafi e squarciò le poppe (sic) delle caravelle musulmane infondendo su di loro una paura mai vista prima, anche per la ragione del poco campo 3G che quella zona lontana dal litorale procurava ai loro social network, tra l'altro impazziti per il frastornante romore dei fochi riuniti ZZZANG TUMB TUN, Osanna, Gaudio, Giubilo, Kyrieleisonne, gre gre, paripampum, pape Satàn pape Satàn aleppe, Onta, Tripudio, Te Deum, la mona, il panettone Motta, la spigolatrice, la puta onorata, la potta odorata, la piotta ritrovata, la piovra biscottata, cloffete, cloffete, ZZZANG TUMB TUN, deflagrazione, Osanna, Gaudio, Giubilo, clop, Miserere, urto, urlo, bomb, beat, Kyrieleisonne, gre gre, paripampum, pape Satàn pape Satàn aleppe, fru fru tra le fratte, Onta, Tripudio, detonazione, Te Deum, peto d'upupa, crash, gulp, smac smac, boffice kiss, fuck, TUMB TUMB, Amen.



# I PRECEDENTI



Guy Bourdin, *Pentax Calendar*,  
36,8x48,9 cm. 1980 (part.)



Jeff Koons, *Popeye*,  
198,1x131x72,4 cm.  
2009-2011





Alexander McQueen, *Sfilata Autunno/Inverno, 2009-2010*



Moschino, *Sfilata*, 1988



Franco Moschino, *Orsacchiotto azzurro e cuore rosa*, pittura e cornice con assemblaggio di peluche, 1989-1990



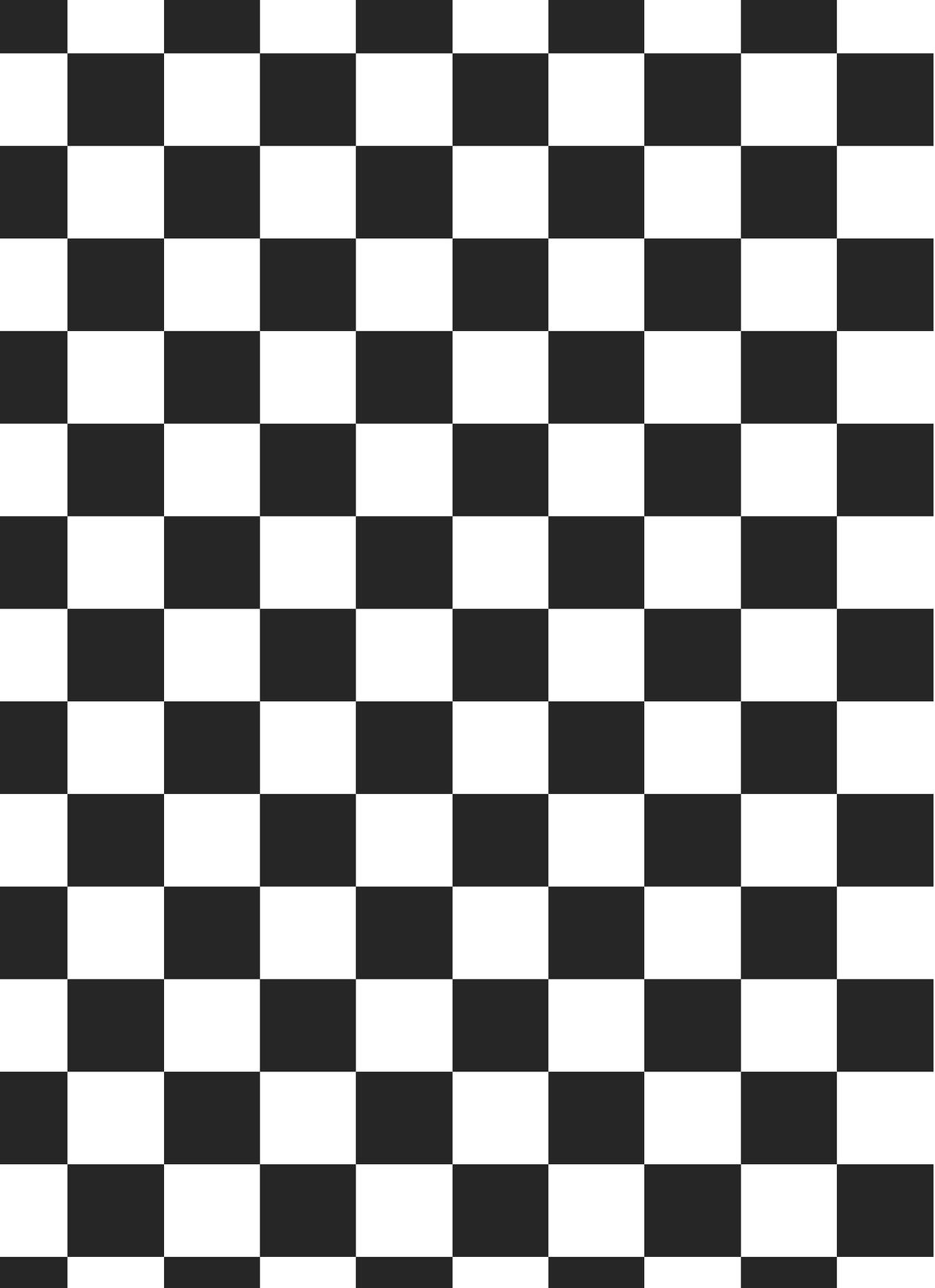
Luchino Visconti, scena tratta dal film *La Caduta degli Dei*, nella foto Helmut Berger canta Marlene Dietrich, 1969

Luchino Visconti, scena tratta dal film *Morte a Venezia*, 1971



Marcel Duchamp, *Belle Haleine - Eau de voilette*, bottiglia e carta, 16,5x11,2 cm. 1921

Francesco Vezzoli, *Greed, the Perfume that Doesn't Exist*, cristallo, carta, nastro, 40x27x13 cm. 2009



# SWEET DEATH



Sabrina Bertolelli, *Charlie*, installazione, 260x300x300 cm. 2015



Sabrina Bertolelli, *Charlie*, installazione, 260x300x300 cm. 2015



Pier Domenico Magri, *L'Eternit Riposo*, installazione, 362x 592x 250 cm.  
2015 (part.)



Garullo&Ottocento, Serie Religio-us, *The doubt*, giocattoli,  
articoli religiosi in plastica, 40x25x30 cm. 2011





Fatima Messana, *Testiculos qui non  
habet Papa Esse non posset*,  
vetroresina, 173x100x80 cm. 2014



Paolo Residori, *Parsmoke*,  
vetro, plastica, sigarette,  
vasellina, 50x25 cm. 2015



Teresa Conditto, *Silent Night Club*, installazione con materiali vari, 116x70x30 cm. 2015



Teresa Conditto, *Silent Night Club*, installazione con materiali vari, 116x70x30 cm. 2015 (part.)



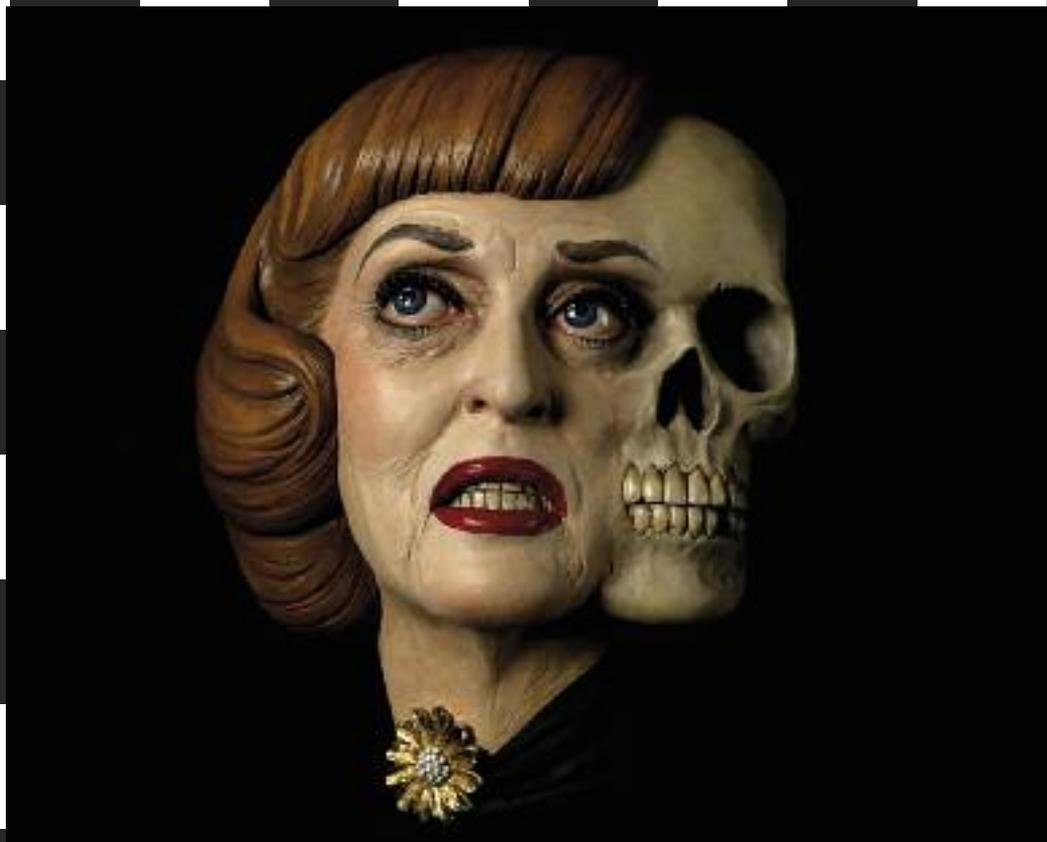
Luigi Citarrella, *Memento Mori*, scultura in resina, 110x40 cm. 2015



Paolo Schmidlin, *Settecento*, terracotta policroma, 54x51x58 cm. 1993



Paolo Schmidlin, *Frau Magda*, terracotta policroma, 54x51x58 cm. 2003



Paolo Schmidlin, *Dead Ringer*, terracotta policroma, 31x22x15 cm. 2011



Paolo Schmidlin, *La signora è servita*, bronzo dipinto, 16x41x32 cm. 2009



Paolo Schmidlin, *Baby Jane*, bronzo  
patinato e dipinto 76x50x40 cm. 2005



Paolo Schmidlin, *Silvana Mangano*, terre e mosaico, 60x36x24 cm. 2015



Paolo Schmidlin, *Bambola ad ossigeno*, bronzo patinato e dipinto, 67x43x28 cm. 2011



Paolo Schmidlin, *La Contessa*, terracotta policroma, 54x51x58 cm. 2001 (collezione privata Milano)



Garullo&Ottocento, *Il sogno degli italiani*, installazione, gomma siliconica, stoffa, legno, vetro, carta, capelli, metalli, 185x80x70 cm. 2010-2011 (part.)

Daniele Accossato, *Indole*, installazione, gesso, objet trouvé, 150x80x50 cm. 2015 (nella pagina a fianco)





Garullo&Ottocento, *Il sogno degli italiani*, installazione, gomma siliconica, stoffa, legno, vetro, carta, capelli, metalli, 185x80x70 cm. 2010-2011







Monica Anselmi e Luigi Bianchini, *L'altarino di Topolino*, installazione audio- video, plexiglass, plastica, vetro, foglia oro, sabbia, 150x120 cm. 2015 (part.)



Garullo&Ottocento, Serie Religio-us, *Nostra Signora dell'Universo*, installazione, giocattoli, articoli religiosi in plastica, 40x25x30 cm. 2011



Carmelo Leone, *Pene d'Amore*, sculpture in vetroresina, h 70 cm. 2015

Carmelo Leone, *Pene d'Amore*, sculture in vetroresina, h 70 cm. 2015 (part.)





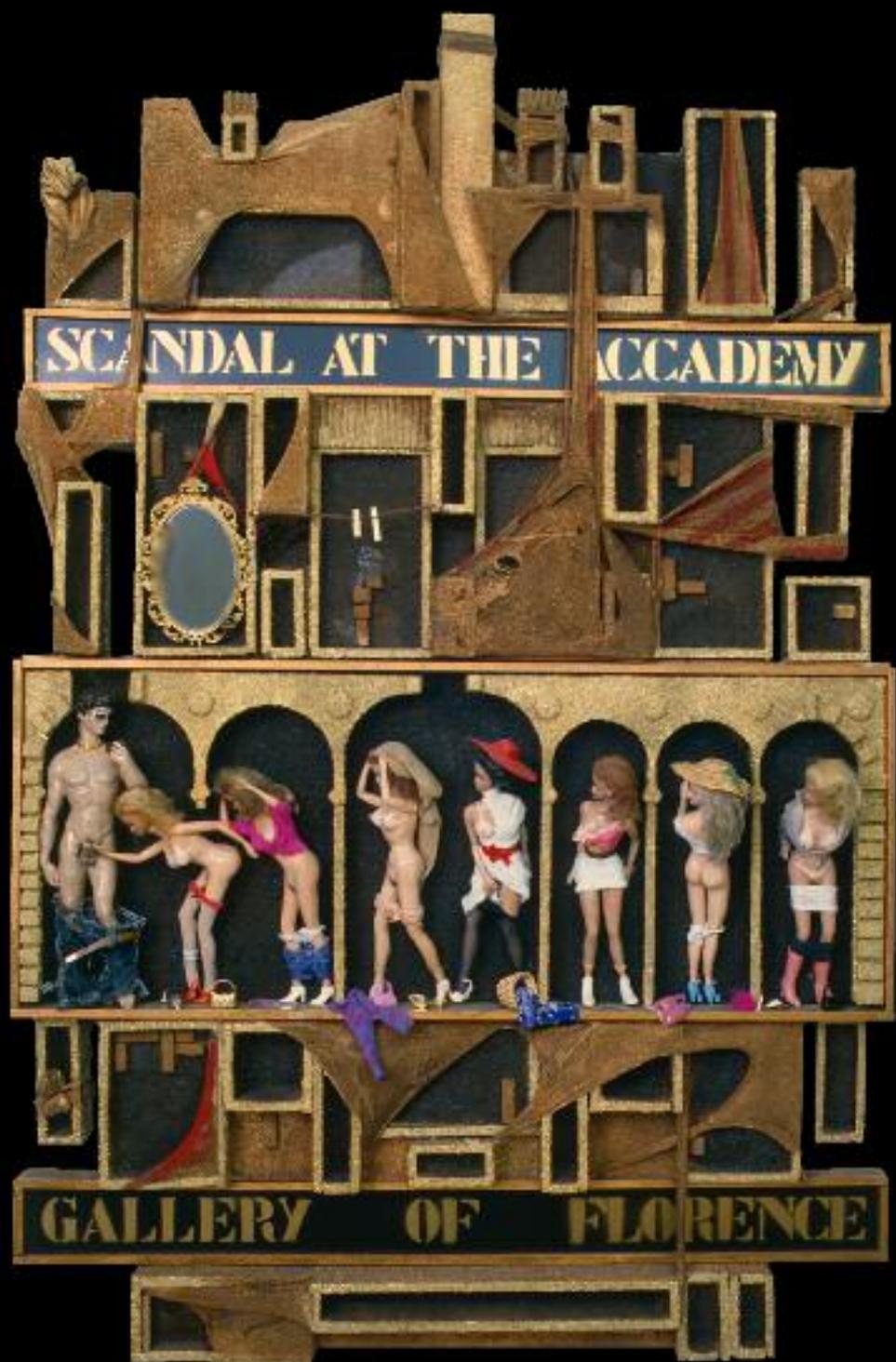
Carmelo Leone, *Bassa moda*, scultura in vetroresina e gomma siliconica, 200x45x25 cm. 2015



Teresa Conditto, *Bambola a cucù*, scultura in plastica, gomma e pelliccia, 152x40x44 cm. 2015

Teresa Conditto, *Il pistolino degli stracci*, installazione, 130x100 cm. 2015 (nella pagina a fianco)







Carlo Maltese, *Scandalo alla Galleria dell'Accademia*, assemblaggio, 156x100x22 cm. 2009





Mariadolores Castellanos, *Amor a primera vista*, tecnica mista, 45x42x28 cm. 2015

Mariadolores Castellanos, *Lady Spondylus*, tecnica mista, 74x43x28 cm. 2014 (pagina a fianco)



Salvatore Ruggeri, *Morte a Venezia*, olio su tela,  
100x130 cm. 2015



Jucci Ugolotti, *Tadzio*, terracotta dipinta  
(opera in corso di realizzazione)  
80x40x35 cm. 2015 foto di ©Graziano  
Fantuzzi



Jucci Ugolotti, *Luchino Visconti*, terracotta dipinta (opera in corso di realizzazione) 80x85x65 cm. 2015 foto di ©Graziano Fantuzzi

Jucci Ugolotti, *Le scarpe di d'Annunzio*, terracotta dipinta (opera in corso di realizzazione) 25x10x8 cm. 2015



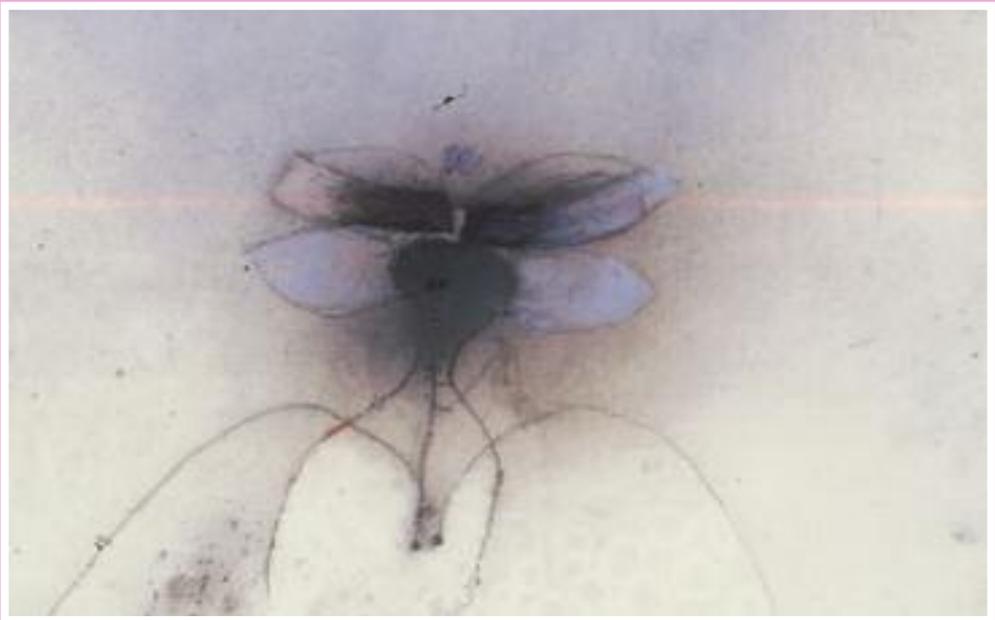


ESTINTORE FIRE EXTINGUISHER  
EMME  
C.C. 300

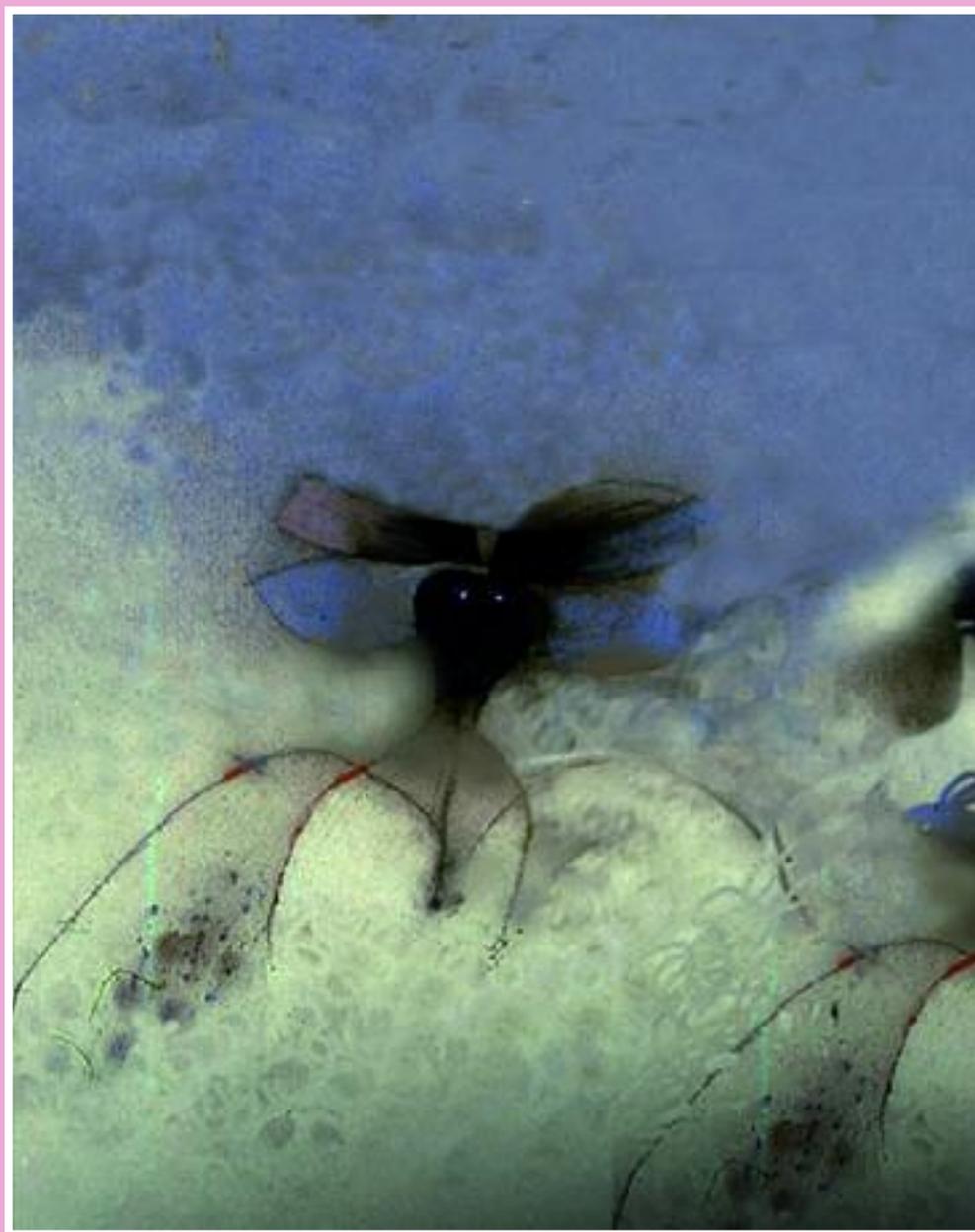


Max Leiva, *Hacia el Ágora*, resina, 116x54x43 cm. 2006

Max Leiva, *Giordano Bruno*, bronzo, 172x47x29 cm. 2015 (nella pagina a fianco)  
Estintore aggiunto nell'impianto scenografico e non parte dell'opera originaria



Elmar Rojas, *Espirito de los espantapajaros*, tecnica mista su lino, 130x100 cm. 2015



Elmar Rojas, Serie *Espiritu de los espantapajaros*, tecnica mista, 150x130 cm. 2014



Mònica Serra, *Desde la otra orilla*, acrílico su tela, 240x130 cm. 2014



Mònica Serra, *Senza titolo*, acrilico, 235x137 cm. 2012



Adriana Montalto, *Butterfly*, installazione, duecento farfalle in metallo colorate a mano, misure variabili cadauna, 2015 (part.)





Elsie Wunderlich, *Galactic Flower*, bronzo e vetro, 62x41x45 cm. 2012

Elsie Wunderlich, *Guardian de los bosques*, bronzo con patina, h 170x30 cm. 2015 (nella pagina a fianco)





Carlo Marraffa, *La Protesta*, fotografia digitale, 100x130 cm. 2015



Maurizio Gabbana, *Dinamic time's... Summer!!!*, particolare dell'installazione, dimensioni variabili, 2015



Carlo Guidetti, *Senza peccato*, elaborazione digitale, 150x100 cm. 2015



Iros Marpicati, *Madre con bambina - Tragedia del Vajont*, olio su cartone, 91x67 cm. 1964





Marisa Laurito, *La Grande Bouffe*, installazione ambientale, silicone, vetro, stoffa, metalli, carta, 624x665 cm. 2015



Salvatore Ruggeri, *Ritratto di  
Gentiluomo*, olio su tela,  
50x70 cm. 2015

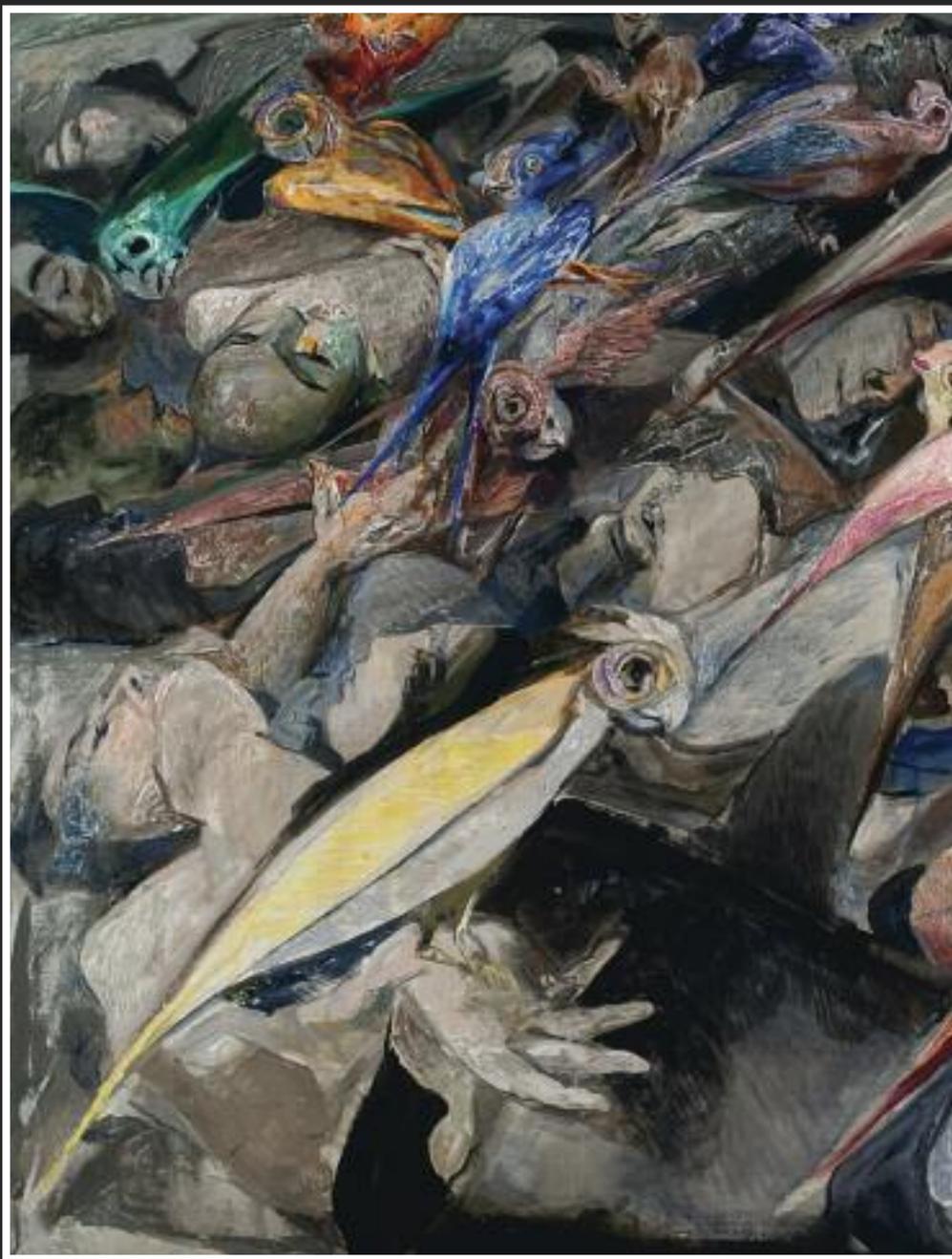




Salvatore Ruggeri, *Ritratto di Gentiluomo*, olio su tela, 50x60 cm. 2015

Salvatore Ruggeri, *Ritratto di Gentiluomo*, olio su tela, 50x70 cm. 2015 (nella pagina a fianco)





Ennio Calabria, *Garrula morte*, acrilico su tela, 200x135 cm. 2012

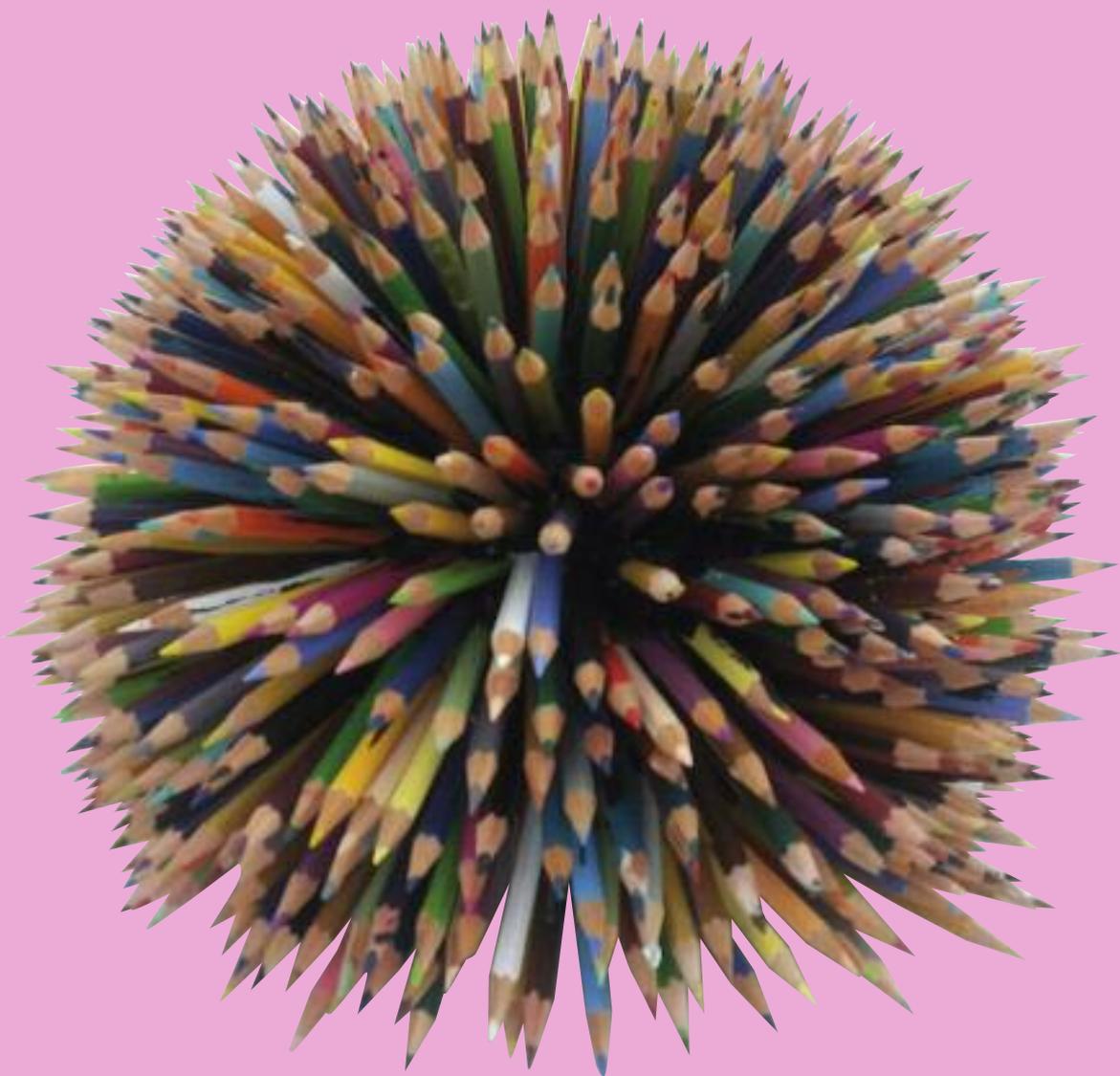




Roberto Miniati, *Popular Event*, installazione, dipinto, tessuto, plastica, legno, 180x180x150 cm. 2015



Roberto Miniati, *San Sebastiano contemporaneo*, acrilico su vecchio dipinto, 40x30 cm.  
2013



Sabrina Bertolelli, *Charlie*, installazione, 260x300x300 cm. 2015

# **UNO SGUARDO ALL'ARTE DEL GUATEMALA**



Federica Peligra

*La morte iscritta nella storia*

Il Guatemala ha in sé le radici della storia, non solo di un Paese che conta quasi quindici milioni di anime, ma di un'intera porzione di continente, quella dell'America centrale.

Nel suo turbolento passato, infatti, il Paese ha percorso un cammino storico che si potrebbe definire come uno spaccato dell'intera vicenda dell'America latina.

Pare che già nella propria etimologia il Guatemala sia stato preparato al suo destino. Pur non essendo del tutto chiare le origini del suo nome, tuttavia, la tesi ormai più affermata vuole che siano stati dei soldati atzechi - popolazione precolombiana proveniente dalla California che si stabilì nell'attuale area messicana - che, scesi dal Messico al seguito degli spagnoli, abbiano attribuito un nome emblematico sia alla struttura ambientale di questo Paese, sia alle genti che lo abitavano. In lingua nahuatl infatti Guatemala significa "paese dei tanti santi" con riferimento sia ai tanti alberi che si trovavano nella penisola dello Yucatan, sia alla stoica resistenza di un popolo, quello dei guatemaltechi, che ha saputo far fronte a una storia costellata di tragedie.

Anche la popolazione riflette il carattere contrastato della sua storia, una popolazione tutt'altro che omogenea che conta tra le sue componenti amerindi, ladinos, neri ed europei.

Gli amerindi discendono dagli antichi Maya, i primi veri abitanti di tutta questa zona dell'America centrale.

In epoca precolombiana, infatti, sorgono in Guatemala delle fiorenti città Maya, come El Mirador, così ricca e prospera da essere la città più popolosa di tutta l'America pre-colombiana.

Fin qui la storia del Guatemala appare ricca e felice, ma il racconto tragico, quello che porterà a rendere più comprensibile l'arte, la cultura e la filosofia del Guatemala, quel percorso di morte che costella quasi come una tragedia a più atti la storia di questo paese, inizia proprio qui, con la fine della fiorente cultura Maya.

Dopo il periodo di massima ascesa, che va dal 200 al 900 D.C., questa avanguardia culturale di civiltà finì drammaticamente i suoi giorni, colpita da eventi disastrosi, sia naturali, sia indotti dall'avidità e dalla sete di terre che sempre ha causato lotte tra popoli.

È infatti la siccità una delle cause principali delle difficoltà incontrate dal popolo Maya, seguita dalle ripetute invasioni barbariche, che portarono alla divisione in numerose città-stato, sempre più indipendenti tra loro e sempre più sole.

Il capitolo forse più triste e turpe della storia del Guatemala è probabilmente quello che vede l'arrivo dell'"uomo bianco".

Siamo nel XVI secolo quando il condottiero spagnolo Hernan Cortes Monroy Pizarro Altamirano, noto ai più semplicemente come Cortes, decise di iniziare la sua spedizione. Era poco più che un ribelle in quel preciso momento storico, in quanto, ironia della storia, ne era stata stabilita la destituzione come comandante.

La sfortuna volle che Cortes mise in atto con successo i suoi piani. Non si occupò direttamente di radere al suolo ciò che rimaneva di una già divisa e sofferente popolazione Maya, ma lasciò che altri si sporcassero le mani al suo posto.

Dopo la conquista della popolazione atzecca messicana, Cortes incaricò infatti due

sue luogotenenti, i fratelli Alvarado, di conquistare il Guatemala. Questi, prendendo come esempio la tattica usata da Cortes per sconfiggere la popolazione atzeca, sfruttarono le rivalità interne e le divergenze già insite nella popolazione, come molla per la conquista e la loro definitiva caduta.

Cercarono di fare dei gruppi più dissidenti dei guatemaltechi dei loro rivali, per capire i meccanismi e le modalità messe in atto dalla popolazione. Si "calarono nei panni" guatemaltechi per annientarne ogni possibilità di efficace risposta.

Da quel momento è la violenza più barbarica ad abbattersi senza pietà sui guatemaltechi, che dovettero sopportare le atroci torture messe in atto dagli Alvarado, rei, secondo le fonti, di impiccare e bruciare vivi tutti i capi locali che osassero ribellarsi al loro volere.

Venne meno ogni rispetto, ogni lealtà, qualsiasi dignità umana venne calpestata, persino i cadaveri non riuscivano a riposare in pace, dati in pasto alle bestie e privati di una degna sepoltura. Sarà forse proprio per questo motivo che oggi in Guatemala rivestono un ruolo così sacrale le tombe e la sepoltura, forse proprio come forza di rivalsa, come un modo per ribaltare la mancanza di un sonno eterno di cui troppe generazioni sono state private.

Il potere spagnolo si concretizzò con la fondazione della città di Santiago de Los Caballeros de Guatemala, oggi Antigua Guatemala, centro di cultura barocca e patrimonio Unesco dal 1979.

Prima di continuare il cammino luttuoso della storia del Guatemala è bene e, piuttosto doveroso, soffermarsi *sulla capacità di questo popolo di rinascere dalle proprie rovine, di fare un centro vitale e storico del proprio paese. Come la figura mitologica della Fenice, infatti, questo popolo così tante volte vittima di soprusi, è riuscito a sollevarsi e rialzarsi sempre.*

Ritornando al nostro racconto, ben presto gli spagnoli si accorsero che il Guatemala non era una regione così ricca di materie prime come credevano e la ricerca dell'oro si spostò in altri luoghi; dopo gli iniziali massacri iniziò un periodo di relativa tranquillità, anche se le malattie infettive portate dai conquistatori non lasciavano vedere un vero periodo di tregua.

Il Guatemala è riuscito a emanciparsi e rendersi un Paese autonomo solo in tempi relativamente recenti, a seguito di movimenti anti-colonialisti, che cercarono di tagliare fuori il potere spagnolo.

Nel 1821 un gruppo di guatemaltechi proclamò l'indipendenza, nominando una giunta provvisoria.

Quest'ultima anziché convocare l'assemblea costituente, favorì l'annessione del Guatemala all'impero messicano nel 1822. L'ennesima ricaduta in un catena senza fine di domini e sottomissioni.

Nel 1825 il Guatemala riuscì a costituirsi come repubblica e a promulgare una costituzione. Ma di nuovo la pace stava per cessare; infatti seguirono dieci anni di battaglie tra il liberale Morazán e il conservatore Carrera.

Carrera, un nome che ai più non dice nulla, ma che ai guatemaltechi apre un mondo di spettri e paure, fu colui che iniziò nel 1851 una dittatura. Si susseguirono colpi di stato e omicidi per la conquista del potere tra le alte cariche politiche.

La storia del Guatemala è stata significativamente marcata in tempi relativamente recenti dalla Guerra fredda tra gli Stati Uniti e la Russia. La CIA, con un piccolo

gruppo di guatemaltechi formato prevalentemente da ex carcerati, rovesciò il governo democraticamente eletto presieduto da Jacobo Arbenz Guzmán nel 1954, subito dopo il provvedimento populista fatto dal governo, che aveva espropriato la terra inutilizzata dai grandi possedimenti fondiari della nobiltà latifondista, per ridistribuirli alle masse più povere cui la terra era stata tolta nei secoli precedenti.

Il conseguente regime militare, iniziato dal dittatore Carlos Castillo Armas, un condannato a morte evaso quattro anni prima, causò 30 anni di guerra civile che, dal 1960, portarono alla morte di 200.000 civili guatemaltechi.

Durante i primi 10 anni, le vittime del terrore di Stato furono principalmente le categorie attive che sempre risentono della vendetta atroce del potere: studenti, lavoratori, professionisti e personalità dell'opposizione di qualsivoglia tendenza politica, ma negli ultimi anni la furia omicida colpì anche maya contadini e non-combattenti, con migliaia di vittime. Questo massacro è stato considerato uno dei più atroci genocidi e casi di pulizia etnica dell'America Latina; venne stabilito che lo stato guatemalteco avesse volontariamente e intenzionalmente avviato una politica di spietato martirio contro determinati gruppi etnici.

Dagli anni cinquanta agli anni novanta il governo USA supportò direttamente l'esercito del Guatemala con addestramenti, armi e finanziamenti. Appoggiò concretamente il colpo di Stato del 1954, che portò in Guatemala una dittatura che ha combattuto con metodi spietati la guerriglia armata, condotta soprattutto dagli indios. Nel 1985 i militari hanno ceduto il potere ai civili ed è stato avviato un processo di democratizzazione.

Gli anni della dittatura furono anni difficili soprattutto per gli Indios e le minoranze etniche, tanto che nel 1992 il premio Nobel per la pace venne assegnato a Rigoberta Menchú, un'attivista indigena per i diritti umani, che mise sotto i riflettori dell'opinione pubblica il genocidio perpetrato dal governo nei confronti della popolazione indigena.

Non deve dunque stupire che, ancora oggi, la morte rivesta un valore così sacrale e magico per la popolazione guatemalteca. Una storia di sangue e dolore non può che portare a fare della morte un simbolo, una fonte da esorcizzare più che una paura da combattere, un mantra più che un elemento da rifuggire.

La morte assume così un valore che potremmo dire apotropaico, di allerta, ma soprattutto di monito all'amore per la vita, alla valorizzazione costante di ogni singolo giorno e momento, incuranti del domani: i guatemaltechi, infatti, hanno sperimentato sulla propria pelle l'imprevedibilità di progetti a lungo termine.

La morte rappresenta un elemento estremamente consapevole nella cultura guatemalteca, tanto da apparire simbolicamente perfino nella bandiera di Stato dove, al centro di tre bande verticali, compaiono due spade e due fucili incrociati, testimoni non di un indole belligerante, ma di una necessità di difesa armata che ha sempre colorato di sangue il destino del popolo guatemalteco.

La morte che questo popolo sperimenta è anche quella lenta di tutti i giorni, quella delle differenze tra le classi sociali, che portano il Guatemala ad essere uno dei paesi latini con maggiore diversità sociale e culturale tra classi, con tutte le conseguenti imparità e ingiustizie che questo provoca.

Capire la storia di un paese non serve solo a comprendere il bagaglio esistenziale che un popolo porta con sé, ma aiuta anche a cogliere il presente, le scelte ed i com-

portamenti, e quelli dei Guatemaltechi non potrebbero risultare più chiari e coerenti con un passato che li ha fatti vivere nel terrore e piangere le proprie vittime.

Giorgio Vulcano

*La morte nel mondo Maya: il Guatemala terra di riti, sacrifici e sepolture*

*Avevano un grandissimo numero di idoli e templi, magnifici nel loro genere. E oltre ai templi della comunità, i signori, i sacerdoti e i notabili avevano anche oratori e idoli in casa propria, dove facevano offerte e preghiere in privato (Diego de Landa, Relación de las cosas de Yucatàn)*

Nel cuore della foresta guatemalteca giacciono i resti di uno dei grandi centri della civiltà maya, uno tra i maggiori siti archeologici del mondo, in cui sono presenti centinaia di strutture in muratura, magnifici templi alti più di settanta metri, complessi di palazzi e massicci monumenti scolpiti con complicati geroglifici ed effigi di sovrani potenti e dei loro dei, che, ignoti ai *conquistadores* spagnoli, furono riscoperti soltanto nella metà dell'Ottocento. La nostra conoscenza dell'organizzazione sociale, civile e religiosa, delle tradizioni, degli usi e costumi degli antichi Maya si basa su larga misura su quanto possiamo dedurre dai resti materiali della vita passata, sui siti archeologici sparsi in tutto il territorio maya, che contava poco più di quattrocentomila chilometri quadrati, nella parte meridionale della Mesoamerica, in un zona che comprendeva l'attuale Messico meridionale, il Belize e alcune zone del Guatemala, dell'Honduras e del Salvador.

### 1 - La vita e la morte

Nel libro *Grandezza e Decadenza della Civiltà Maya*, l'archeologo John Eric Thompson ha immaginato un vero *reportage* sulla morte e sui riti funebri dei Maya, basandosi sulle tradizioni e sulle osservazioni archeologiche dal vivo. Bisogna considerare che i Maya, a differenza di altre civiltà come gli Egiziani dei tempi dei Faraoni - con le *mastaba* (tombe monumentali) di Saqqarah o nelle necropoli di Luxor - non hanno lasciato molte scene animate e colorate che ci documentino la loro vita quotidiana. Se si eccettua la piccola scena di un villaggio costiero a Chichèn Itzà, in cui è raffigurata la popolazione che si dedica piacevolmente alle proprie attività, e la straordinaria cerimonia dipinta nelle tre piccole sale del tempio di Bonampak, non abbiamo molto altro materiale che descriva nel dettaglio lo svolgersi del quotidiano dei Maya. Diversi e quanto mai vari, invece, sono i manoscritti maya del XVII secolo giunti sino a noi, nei quali sono elencate molte malattie e le cure corrispondenti. Infatti, sappiamo che in caso di malattia si interpellava uno sciamano; egli, per curare i pazienti, si serviva di un misto di preghiere, cerimonie e somministrazioni di erbe, preparate con metodologie applicative assai particolari. Nel territorio maya crescevano molte qualità di erbe e piante medicinali e gli sciamani avevano a disposizione un'ampia provvista di farmaci. Alcune piante indigene, d'altronde, possiedono indubbie proprietà medicinali, per esempio il *kanlol* (*Tecoma stans*), che cresce nello Yucatan settentrionale; una dose dell'estratto ricavato da questa pianta, da due a dieci gocce prese ogni ora, è un forte diuretico e probabilmente anche un blando stimolante cardiaco. Le pratiche mediche erano molto diffuse tra le popolazioni maya, in quanto avevano un gran timore della morte, e quando questa coglieva un amico o un parente

se ne addoloravano profondamente e a lungo, come apprendiamo dalle parole del vescovo Diego de Landa, nel suo scritto *Relación de las cosas de Yucatàn*:

“Questa gente aveva una grande paura della morte, e la dimostravano con questo, che tutti i servigi resi agli dei non avevano altro fine né scopo che quello di far sì che gli dei dessero loro salute, vita e sostentamento. Ma quando la morte arrivava, era una cosa mirabile vedere quanto soffrivano e gridavano per i loro morti, e il grande dolore che ne avevano. Durante il giorno piangevano in silenzio; e la notte con grida alte e tristi, che era una pena sentire. E passavano molti giorni in dolore profondo. Facevano astinenze e digiuni per i morti, specialmente per il marito o la moglie, e dicevano che il diavolo li avevano portati via, perché pensavano che tutti i mali venissero da lui, soprattutto la morte”.

Erano diverse e diversificate le antiche pratiche funerarie dei Maya; generalmente il corpo veniva avvolto in un sudario, e la bocca riempita di mais macinato e di una o più perle di giadeite, che usavano come denaro, in modo che nell'altra vita non si trovassero senza qualcosa da mangiare. La gente comune veniva sepolta sotto il pavimento o dietro la casa, e poi, spesso, le case venivano abbandonate e quasi sempre nella fossa venivano gettati idoli di argilla, legno o pietra, e oggetti indicanti il mestiere o l'occupazione del defunto. Le usanze funerarie delle classi alte erano più complesse e articolate. Infatti, i corpi dei nobili o delle persone facoltose venivano bruciati e i resti di cenere posti in grandi urne, sulle quali venivano edificati imponenti templi. Quest'uso è testimoniato dagli scavi nella piramide su cui erge la *Tomba del Grande Sacerdote* a Chichèn Itzà (Messico), nelle costruzioni dei templi *A-I* e *A-XVIII* a Uaxactùn (nel bacino Petèn in Guatemala) e nelle piramidi del *Tempio I* a Tikal (Guatemala). La cremazione tuttavia dovette essere introdotta in epoca tarda perché gli scavi di queste strutture dell'età classica hanno rivelato che i resti dei sovrani non venivano bruciati. Tombe di persone importanti, in questo caso non cremate, sono state trovate in piccoli sepolcri rivestiti di pietra, con soffitto arcuato a mensole, costruiti sotto il livello della piazza a Chichèn Itzà, Palenque, Uaxactùn e Copàn. Gran parte di queste sepolture, sotto le piazze o nelle piramidi, contenevano ricchi arredi funebri, terrecotte squisitamente dipinte, perle di giadeite intagliata e oggetti lavorati di selce e ossidiana. Nelle usanze funebri dei maya vi sono però delle eccezioni: nello Yucatan settentrionale le ceneri dei nobili venivano racchiuse dentro statue cave, di terracotta o di legno, scolpite e realizzate a somiglianza del defunto, che venivano devotamente venerate fra gli idoli familiari. Le ceneri di una parte del corpo cremato erano messe in una cavità nella nuca della statua e il resto delle ceneri erano seppellite. Un'altra usanza funeraria, molto particolare e per certi versi “macabra”, è quella che vigeva fra i *Cocom*, la casa regnante di Mayapàn, sempre nello Yucatan: i corpi dei signori defunti erano fatti bollire finché le parti carnose si staccavano completamente dalle ossa. La parte posteriore della testa veniva segata, lasciando intatta la parte davanti, successivamente, al posto delle parti carnose del volto, veniva modellato un nuovo viso con delle resine. Le maschere modellate, assieme alle effigi di legno, erano tenute negli oratori delle case con gli idoli familiari, ed erano molto venerate soprattutto durante i periodi di festività in cui si facevano loro offerte di cibo, perché i signori, nell'aldilà, non mancassero di nulla. La consuetudine del togliere le ossa e le carni dal viso di un *cacícço*, per poi rimodellargli un nuovo volto con la gomma e con altri materiali, fu praticata ad Uaxactùn dall'inizio della loro civiltà fino

all'arrivo degli Spagnoli. Si è anche constatato, in qualche caso, che i femori venivano tolti e che il cranio, segato, veniva posto in mezzo alle ginocchia del defunto, come per rimpiazzare i femori mancanti, oppure accadeva spesso che venisse ucciso il cane del defunto e messo accanto a lui nella tomba, come ci riporta sempre de Landa:

“Per prima cosa venne ucciso il cane preferito dal defunto, perché la sua ombra potesse guidare quella del padrone durante il lungo viaggio. Poi il sacerdote uccise gli schiavi, quelli del defunto e quelli portati dagli altri capi. I loro corpi vennero deposti uno per uno nella fossa insieme ai loro utensili: pastelli, telai, fusi, aghi, scope, argilla per vasi, se si trattava di donne, asce di pietra, piantatoi, cerbottane, lance, coltelli e trappole se si trattava di uomini. La fossa risultò quasi completamente colma. Venne gettata della terra per riempire gli interstizi e il tutto venne battuto. Poco dopo i muratori avrebbero costruito un altare, sul quale si sarebbe bruciato dell'incenso e si sarebbe deposto del cibo per gli spiriti dei defunti, affinché nutrissero lo spirito del nuovo arrivato”.

Ad Uaxactum, ancor oggi, si osserva un'altra usanza funebre dei Maya, relativa ai fanciulli, il cui corpo veniva deposto tra due piatti rovesciati e in alcuni casi vennero trovate le ossa di un dito adulto. Inoltre l'abitudine di seppellire anche una falange della madre vicino al corpo del bambino si è mantenuta fino a tempi molto recenti, in territorio maya.

### 1.1 - I sacrifici umani

I Maya praticavano diversi tipi di offerta sacrificale tra cui quella di offrire il proprio sangue, che ottenevano ferendosi in diverse maniere, per mezzo di spine, di schegge di selce, di un aculeo difensivo di razza *pastenula*, che si infliggevano sulla lingua, nei lobi delle orecchie, nel setto nasale, nelle guance, nelle membra e persino nei genitali; tanto è vero che nel *Codice di Madrid* o *Codice Tro-Cortesianus*, un antico manoscritto in lingua maya conservato nel *Museo de América* di Madrid e risalente al periodo preispanico, sono raffigurati un uomo e una donna che si cavano il sangue dalle orecchie, spargendolo successivamente sugli idoli sacrificali. Talvolta si passavano un'intera cordicella, guarnita di moltissime spine d'alce attraverso la lingua, come si è potuto notare in molti rilievi, in particolar modo a Yaxchilan, o dedurlo dai numerosi aculei di razza *pastenula* che sono stati trovati in diverse tombe. Una volta effettuata la trafittura, si lasciava colare il sangue su fogli o strisce di carta di cortecchia, disposte in un cestello che successivamente veniva offerto agli dei. Inoltre, era una legge fondata sulla consuetudine quella di imbrattare di quel sangue gli idoli dei templi. I più fortunati offrivano piume di *quetzal*, pezzetti di giada, lame di ossidiana o selce, tagliata in forme originali e complesse, con un abilissimo virtuosismo. Senza dubbio il sacrificio di sangue rappresentava l'offerta suprema, con cui ci si conformava al dogma che affermava come non si potesse assicurare e trattenere la vita, se non donando la stessa. I sacrifici umani erano diffusi soprattutto in occasione di grandi calamità o cataclismi, come un'aridità prolungata, un'epidemia mortale o un uragano devastatore e spesso in occasioni di grandi inaugurazioni, come templi o piramidi. Dietro alcuni muri dei templi di Tikal, sono stati rinvenuti alcuni crani e ossa contenuti in vasi di terracotta; è possibile che questi resti macabri siano frutto di decapitazioni delle oblazioni di sangue, oppure siano semplicemente le spoglie di sa-

cerdoti o dei nobili la cui condizione, spirituale o sociale, li autorizzava a beneficiare dell'onore di essere seppelliti nella struttura del tempio, come in epoca feudale accadeva nelle nostre cattedrali. Attraverso le testimonianze raccolte dal vescovo Diego de Landa tra i notabili del Nord-Yucatan, è possibile ricostruire la modalità di esecuzione di alcuni riti sacrificali. Alle future vittime, spesso colte dal sentimento di rassegnazione, perché si faceva credere loro che fosse un insigne onore essere sacrificati e di conseguenza raggiungere con certezza il paradiso celeste, si faceva bere, prima di ogni altra cosa, una quantità sufficiente di *balché*, un nettare ottenuto facendo fermentare la corteccia dell'omonimo albero e addolcito con mais o anice, che li lasciava completamente storditi. Molto spesso si trattava di schiavi oppure di prigionieri di guerra, o ancora di bambini e giovani, perché si era sensibili alla qualità di purezza che valorizzava l'oblazione sacrificale. Gli officianti e la loro offerta viva giungevano fino alla sommità della piramide, attraverso gradini incredibilmente stretti, oppure si recavano nel cortile di un tempio basso, e i quattro *chaci*, aiutanti nei sacrifici, distendevano la vittima sul dorso, posta ad arco e con il torace sulla pietra convessa del sacrificio. La vittima veniva denudata, pettinata in modo particolare e dipinta di azzurro, il colore sacrificale, come tra l'altro riporta un affresco rinvenuto nel Tempio dei Guerrieri a Chichén Itzá. I quattro *chaci*, anche loro tinteggiati di azzurro come il suppliziato e la pietra sacrificale, trattenevano la vittima per le estremità delle membra tese. Possiamo immaginare una grande nuvola di fumo uscire dagli incensieri, spesso antropomorfi, che avviluppavano la scena, mentre un sacerdote, armato di un aspersorio costituito da spire di serpenti a sonagli, aspergeva di *balché*, l'idromele degli dei, il luogo e la vittima in modo particolare. Attraverso un pugnale sacrificale di ossidiana o di selce, detto la "mano di Dio", il sacerdote vibrava un colpo deciso alla base sinistra della gabbia toracica, strappava immediatamente il cuore e lo presentava ad un altro sacerdote che, a sua volta, lo tendeva al di sopra della sua testa verso Occidente, là dove l'astro del sole muore ogni sera; lo dimostra infatti un disegno inciso sui muri del Tempio II di Tikal in cui sono descritte minuziosamente le pratiche del sacrificio. Il corpo del sacrificato veniva precipitato giù dai gradini, dove altri sacerdoti lo scorticavano e lo decapitavano. Esemplicative sono anche due stele funebri di Piedras Negras che rappresentano una pianta di mais che cresce dal torso spaccato dei sacrificati, il che fa pensare come una tale oblazione sia stata necessariamente legata al culto agrario della fertilità. Successivamente si passava alle altre vittime, se ce n'erano, mentre continuavano a battere i grandi tamburi verticali, coprendo il frastuono delle conche, delle trombe, delle voci stridule e dei carapaci delle tartarughe battute con i rami delle corna dei cervi. I danzatori, nascosti dalle loro grandi maschere, si identificavano con gli dei, gli animali padroni dei loro *clan* o con i mostri celesti e erano disposti ai piedi delle piramidi, mentre i sacerdoti si avvicinavano all'idolo con in mano il recipiente contenente il cuore umano. Nel mezzo di una spessa nuvola di coppale, il grande sacerdote prendeva singolarmente le viscere sanguinolente e le passava sulla superficie della stele o della statua da onorare, macchiandole di sangue. Prima di ritirarsi si deponevano intorno all'idolo delle offerte, i monili, il nutrimento e le piume di *quetzal*, ovvero di un serpente piumato e divino secondo la cultura maya. Si giungeva così al punto in cui gli officianti ed i fedeli si lasciavano andare a sacrifici su se stessi, imbevendo fogli di scorza o bacchette del sangue delle loro piaghe e li offrivano alle divinità del tempio. Il corpo del suppliziato,

invece, se era stato un uomo di merito e valoroso durante la sua vita, poteva essere diviso e mangiato, così che ci si potesse appropriare delle sue qualità, ma anche di quelle della divinità nella quale si era incarnato al momento della morte. Il corpo del defunto veniva dato per primo ai capi, mentre la testa, le mani, i piedi andavano ai sacerdoti e ai loro assistenti e il guerriero che aveva fatto prigioniera la vittima, riceveva qualche osso, come le mandibole che venivano mostrate con fierezza dopo averle fatte passare come dei bracciali sulle braccia. Il sacrificio terminava con un banchetto e grandi bevute, tuttavia si ritiene che i sacrificati venissero considerati come dei santi e che il loro ricordo venisse circondato del più grande rispetto da tutta la popolazione.

### 1.2 - Il pozzo per i sacrifici di Chichén Itzá

Il pozzo sacro di Chichén Itzá fu teatro principale di un altro tipo di sacrificio della tradizione maya, ovvero quello dell'annegamento. In quel grande pozzo dalle pareti scoscese, largo circa sessanta metri e profondo circa una quarantina di metri, di cui almeno venti erano pieni d'acqua, i pellegrini gettavano ogni tipo di offerta, tra cui gioielli di giada, pallottole di coppale e anche esseri umani in onore di *Chac*, il dio della Pioggia, ciò per consentire l'arresto delle grandi siccità o di qualche spossante carestia e altre gravi calamità. Per ottenere il suo oracolo, dopo che gli officianti avevano osservato una continenza rigorosissima, che raggiungeva anche i sessanta giorni, alcune donne, preferibilmente di elevata condizione sociale, sul far dell'alba venivano gettate nel celebre pozzo. Esse dovevano chiedere al Dio, implorando, un'annata favorevole e benefica per il loro sposo o il loro padrone, nel caso delle schiave. Se a mezzogiorno galleggiavano ancora, veniva loro gettata una corda e venivano tratte in superficie, spossate e scosse; successivamente avrebbero potuto riprendere le forze vicino al fuoco, in mezzo a nuvole di coppale. Le donne che sopravvivevano erano venerate come creature scelte dagli dei. Non solo le donne venivano gettate nel grande pozzo, ma soprattutto uomini e bambini, attraverso la stessa procedura, da un tempio le cui rovine sono ancora visibili all'imboccatura del pozzo di Chichén Itzá. Agli inizi del Novecento, Edward Herbert Thompson, console degli Stati Uniti nello Yucatan, si appassionò moltissimo alla località di Chichén Itzá, acquistando la tenuta nella quale si trovavano le rovine e tra il 1905 e il 1908 fece effettuare dei drenaggi, scoprendo una grande quantità di figurine simboliche incise nella giada o sbalzate su dischi d'oro o di rame, oltre a un certo numero di *hul ches* o propulsori di dardi e numerose armi da lancio con punte abilmente lavorate di selce o calcite. Egli ritrovò anche decine di campanelle di rame che ricordano i sonagli attaccati ai vestiti del dio della Morte Ah Puch, alcune collane, orecchini, perle di smeraldo e coppe intagliate. Furono estratte dal fondo del pozzo anche moltissime ossa umane che confermavano il rito sacrificale e dal loro studio si poté dedurre la presenza di almeno ventuno bambini tra i diciotto mesi e i dodici anni, di otto donne e di tredici uomini. Inoltre, si è potuto osservare come gli oggetti offerti al sacrificio siano stati rotti, "uccisi" intenzionalmente prima di essere stati gettati nel luogo sacro, come se con quel "rituale di morte", lo spirito dell'oggetto offerto risultasse definitivamente neutralizzato. Un esame sugli oggetti rivelò che alcuni provenivano da Oaxaca, dal Messico, dall'Honduras, dal Guatemala e persino dalla Colombia e dal Panama. Nel 1960, un gruppo di studiosi messicani e americani hanno ripreso i lavori e con l'ausilio

di attrezzature moderne, come un aspirante a pressione d'aria, hanno potuto recuperare altre offerte e persino frammenti di tessuto, ciò sta a dimostrare che il pozzo non ha perduto la sua attrattiva con il passare del tempo.

## 2 - I templi funerari e le tombe a Tikal

Il massimo centro maya a noi noto, Tikal, è stato ampiamente studiato dagli archeologi: qui sono state ritrovate numerose tombe e diversi templi funerari. La scoperta ufficiale fu fatta da una spedizione del governo guatemalteco guidata da Modesto Mèndez e Ambrosio Tut, che raggiunsero Tikal nel 1848 e rilevarono alcune delle rovine più importanti del noto sito archeologico. Alfred Maudslay, nel 1881, fu il primo a fotografare le sculture e architetture di Tikal e il suo lavoro fu proseguito nel 1885 e nel 1904 da Teobert Maler, per conto del *Peabody Museum* della Harvard University. Successivamente, nel 1970, gli scavi del sito archeologico e il suo consolidamento furono affidati all'*Instituto de Antropologia e Historia del Guatemala*. Diretto da due esperti archeologi guatemaltechi, Carlos Rudy Larios e Miguel Orrego, questo lavoro si è concentrato soprattutto sul grande complesso di palazzi a sud est della Piazza Grande nell'area di Tikal. Gli scavi più intensivi del sito di Tikal si sono svolti nell'Acropoli Nord, situata immediatamente a Nord della Piazza Grande. Grazie a questi si è potuto rilevare non solo una complessa sequenza di costruzioni, ma anche una successione di tombe con ricco corredo, indicanti che questa area di Tikal fungeva da necropoli; qui furono sepolti i sovrani di Tikal del tardo preclassico fino a tutta l'età arcaico-classica. Infatti una tomba situata sotto una grande struttura muraria può essere datata verso la fine del IV secolo d.C. È possibile che sia stata, originariamente, la sepoltura del primo sovrano a noi noto di Tikal, Zampa di giaguaro. È stata rinvenuta anche la tomba del sovrano Naso Ricurvo, morto attorno al 425 d.C.: la tomba conteneva i resti dello scheletro del re e varie offerte che dimostrano gli stretti legami con le tombe nobili di Kaminaljuyù (importante centro di montagna alla periferia della città di Guatemala) dell'età arcaico-classica. Infatti la tomba conteneva vasi di terracotta di vario genere con caratteri maya meridionali, fra cui parecchi con decorazione a stucco, dipinto nello stile di Teotihuacàn, un'effigie grottesca in ceramica del "Vecchio Dio" (divinità di grande importanza nell'area meridionale), e offerte di animali (gusci di tartaruga, uno scheletro di caimano, resti di uccelli). Inoltre, è stata ritrovata anche una piccola testa di giadeite intagliata, la quale è stata interpretata come una rappresentazione del glifo onomastico del sovrano. Un'altra tomba regale è stata trovata sotto l'alta piramide centrale che fronteggia l'asse Nord-Sud dell'Acropoli Nord di Tikal. Si tratta della tomba del sovrano *Cielo Tempestoso*: qui è stato ritrovato, tra le altre offerte, un vaso dipinto con motivi di farfalle, strettamente legati all'arte del Messico centrale, e una data dipinta sulle pareti intonacate della tomba. Sopra la struttura tombale probabilmente vi era un tempietto funerario per il suo culto ancestrale e successivamente fu innalzato un altro edificio, forse per commemorare l'anniversario della morte del sovrano. Infine, è importante menzionare la tomba del re Ah Cacau, situata a Nord della linea centrale della piramide. Il luogo della sepoltura del sovrano consiste in un grande sepolcro a volta, costruito con uno scavo profondo quasi sette metri sopra il quale fu costruito il *Tempio I*. La camera, di circa cinque metri per due e alta quattro, aveva il pavimento occupato quasi per intero da un banco in muratura. Su questo banco furono ritrovati i resti dello scheletro di Ah

Cacau, giacenti su quella che un tempo era la stuoia tessuta e orlata di ornamenti di conchiglie d'ostrica e giadeite. Raccolto intorno ai resti era un corredo di offerte, fra cui vasi di ceramica policroma, conchiglie, perle e giada. Il re era ornato, invece, di una massiccia collana di giadeite, composta di grandi perle rotonde e fra gli otto chili di giadeite, contenuta nella tomba, c'era un vaso cilindrico a mosaico di giada, con un coperchio recante il geroglifico del nome di Ah Cacau, accompagnata da una sua testa in miniatura.

## **LO SPIRITO E LA TERRA: L'EVOLUZIONE DI UN POPOLO**

*Alessandra Mazziotta*

### *1. Nell'ignoto per trovarvi il nuovo: storia di colonizzazione*

Risale alla notte tra l'11 e il 12 ottobre 1492, dopo settanta lunghi giorni di navigazione, l'approdo in terra sconosciuta di Cristoforo Colombo e del suo equipaggio. La missione era partita per volontà della Casa Reale spagnola dei Castiglia, per espandere i propri confini; i territori scoperti per lungo tempo furono individuati come appartenenti all'Asia, più precisamente al Giappone e alla Cina. Le popolazioni incontrate durante i viaggi vennero trattate subito come selvaggi, paragonati ai discendenti di Adamo perché seminudi.

Negli anni successivi, per l'esattezza dodici dalla prima scoperta, numerose furono le spedizioni che videro impegnati gli uomini di Colombo; questa volta i grandi mezzi non mancarono a partire da diciassette velieri, diretti nelle Americhe, per la convinzione che fosse sempre l'Oriente.

Nel 1506 anno in cui Colombo morì altri esploratori proseguirono le spedizioni, come Juan Diaz de Solis e Vincente Yanez Pinzon; il mondo Maya non era stato ancora scoperto. Questo popolo aveva raggiunto un tale livello di conoscenza da essere misurato con gli antichi Greci e iniziarono a far parlare di loro nel Vecchio Mondo a partire dal XIX secolo. Il primo vero contatto avuto con i Maya si fa risalire al 4 marzo 1517, prima dell'arrivo di Cortés, quando la flottiglia ricercava schiavi da destinare alle piantumazioni nelle Antille. L'incontro-scontro che essi ebbero con gli indigeni gli permise anche di scoprire costruzioni in pietra per idolatrare le loro divinità e di tornare in patria con oro e oggetti vari sufficienti ad accattivare l'attenzione degli spedizionieri.

Diego Velasquez, divenuto conquistatore e successivamente governatore di Cuba diede a Juan de Grijalva il compito di seguire un nuovo viaggio che partì il 25 gennaio 1518, dopo brevissimi scali per approvvigionamenti, la flotta giunse all'isola di Cozumel e il seguente 7 maggio gli spagnoli poterono vedere i meravigliosi edifici in muratura di Tulum, che non rientrava tra le più maestose città Maya come Uxmal e Chichén Itzá. Tornati a casa, molte erano le avventure che i compagni di Grijalva raccontarono, racconti che accesero l'immaginazione di quanti ascoltavano, tanto da spingere all'organizzazione di un nuovo viaggio: al comando vi era il suo fidato segretario Herman Cortés. Figura irriverente che compì forse il primissimo gesto autoritario di evangelizzazione a Cozumel: demolì gli idoli del tempio per sostituirli con simbologie cristologiche come la croce e l'effigie della Vergine; molte volte Cortés compirà efferati gesti di questo tipo, convinto di avere il compito di missionario evan-

gelizzatore. Fu così che la vita degli indigeni e le loro credenze religiose iniziarono a risentire e ad essere minacciate dall'ostilità colonica, a cui si aggiungevano i già critici fattori ambientali come i cicloni, le eruzioni, i terremoti e catastrofi di ogni genere.

### 1.1. *Culto pagano: le ragioni di una diversa esistenza*

Per ciò che riguarda il culto religioso, l'uomo Maya fu dotato di profonda religiosità; socievole e servizievole impiegò la maggior parte del suo tempo verso l'opera collettiva e dunque alla costruzione di piramidi e templi. L'ideologia degli Indios non si costituì mai del monoteismo, fu al contrario basata sempre sul politeismo. La percezione universale dell'Indio era fondata su un pensiero profondamente religioso, pessimistico, distruttivo, secondo cui la morte tediava ogni cosa addirittura anche il corpo celeste. L'ambivalenza del culto e della relazione di questo alle divinità si segnala in accezione negativa e positiva, come il medesimo principio della pioggia, che può far crescere le piante, ma se è troppa le può far morire. Pioggia e Terra erano per loro divinità rappresentate come rettili, legate alla vitale attività agricola. Non siamo purtroppo in possesso di molte informazioni a proposito della religione dei templi classici. Essi credevano fosse compito degli uomini tenere un regime fondato sull'ordine generale. Ad esempio, il cosmo per non morire necessitava secondo le loro credenze di energie vitali, che si ottenevano con i sacrifici umani. La loro religione si incentrava sul principio basilare che si "produceva" la vita con la morte e che il cosmo, insieme alle divinità, aveva creato l'uomo come loro conservatore e loro nutrimento. Al tempo dei *conquistadores* spagnoli e nei decenni successivi, i Maya vennero falciati in maniera consistente, per meglio dire catastrofica, a seguito di massacri, malattie, abusi legati all'attività forzata dei lavori, anche se lento il processo demografico successivamente si riprese.

La cristianizzazione ha indiscutibilmente modificato il credo, ma il loro mondo religioso ha mantenuto in vita saldi elementi dell'antico *pantheon* e i vecchi riti, portando ad una vera forma di sincretismo.

Lo studio del *pantheon* ha permesso nel complesso di costruire alcune generali osservazioni; l'archeologo Eric Thompson (1829-1975) ne ha considerate alcune nei suoi studi: tra le principali troviamo sicuramente il carattere di "quadruplicità" che presentavano alcune divinità; quattro quanti sono i punti cardinali, assimilabile alla Trinità del Cristianesimo, la mancata "impermeabilità" tra universo celeste, terreno e sotterraneo (una divinità può trovarsi in uno dei diversi mondi) e infine il tempo, che è un'altra componente rilevante al quale molte divinità solo legate con il suo scorrere, il suo computo e la sua divisione.

Le divinità possono essere raggruppate in famiglie celesti (il Sole e la Luna), terrestri (Yum Kax - Signore delle foreste e il dio Giaguaro), sotterranee (Bolontku - nove Signori della notte), del tempo e delle cifre. Il dio supremo Hunab Ku, creatore del mondo e padre di tutte le divinità, stranamente occupò solo un posto mediamente importante nel *pantheon*. Tra le divinità celesti il Sole e la Luna venivano ricondotte leggendariamente a due coniugi sulla terra: la signora Luna non era stata fedele al suo compagno Sole dopo un litigio, così il suo sposo per punirla decise di accecarla rendendola meno splendente; si diceva che i due continuassero a litigare nei giorni di eclisse.

Tra i nove Signori della notte il più importante è Ah Puch il dio della morte che so-

vente, nell'iconografia, viene mostrato sotto forma di scheletro adornato di sonagli, accompagnato da alcuni animali dal cattivo presagio come la civetta, il cane, l'uccello moan; di rilevanza non secondaria alla Morte è il dio della guerra e dei sacrifici Ek Chuah rappresentato come una nera figura dalle labbra cadenti e coda di scorpione; tra le divinità legate alla morte includiamo la dea del suicidio, Ixtab, raffigurata sospesa nel cielo con una corda legata al collo.

Fondamentale era il ruolo attribuito a figure terrene come i "sacerdoti", poiché non vi era caccia, semina o raccolto così come costruzione di templi, case o celebrazioni nuziali che non prevedesse la loro consultazione.

All'adorazione delle divinità invece seguivano le offerte a loro devolute e i sacrifici; per ciò che riguarda le prime, la maggior parte consistevano in offerte di cibo e quella più singolare è sicuramente di sangue umano, che si otteneva infliggendosi ferite con spine o schegge. Il sangue che fuoriusciva si lasciava colare su fogli o su carta di cortecchia o veniva sparso direttamente sulle sculture dedicate agli dei nei templi. Per ciò che riguarda invece il sacrificio, a partire dal periodo messicano-tolteco, esso fu umano. Le vite umane venivano sacrificate per evitare crudeli calamità ma anche in occasione di importanti inaugurazioni come quelle dei templi. Ne sono testimonianza, anche se non in modo certo, le ossa e i crani rinvenuti dietro le pareti o nel suolo dei luoghi sacri. Le vittime erano convinte al sacrificio perché ciò che stavano compiendo era un atto d'onore, ed erano indotte a bere grandi quantità di balche -la cosiddetta bevanda degli dei- che provocava stordimento; la vittima era successivamente dipinta di blu e posta sulla pietra sacrificale in alto al tempio, l'aria era una nuvola di incenso e nel sottofondo si udiva il suono dei tamburi. Il sacerdote proseguiva il rito strappandogli il cuore, questo veniva innalzato sul capo del sacerdote stesso in direzione dell'occidente, là dove il sole andava a morire. Il corpo si faceva rotolare per i gradini della piramide dove veniva scorticato e decapitato. Un chilam, dopo essersi denudato si vestiva della pelle della vittima e danzava, ciò che invece restava del corpo veniva mangiato se era stato un uomo valoroso durante la sua vita, così da assimilare le sue virtù.

Diego de Landa racconta un altro sacrificio umano, che veniva svolto con le frecce, a cui è stato dato il nome di "San Sebastiano". La vittima veniva denudata, dipinta sempre di blu - il colore del sacrificio - e legata tra due pali con le braccia in croce e pettinatura conica. Le frecce scagliate dal sacerdote colpivano i genitali, il sangue che ne fuoriusciva era sparso sull'idolo festeggiato, danzatori accerchiavano il corpo e lanciavano frecce nella zona del cuore che era stata precedentemente segnata con il bianco.

Questo popolo tuttavia aveva una cultura profonda; i loro miti, le leggende e la storia dei Maya Quiché del Guatemala vengono messe per iscritto nel cosiddetto "*Libro della comunità*", che prende il nome di *Popol-vuh*. L'ultima versione pervenutaci è stata scritta intorno al 1550, in dialetto quiché e trascritto da un nobile cronista in caratteri latini. Ad essere trattato in primo luogo è la storia della Creazione, che si suddivide a sua volta in quattro atti. Questo testo rimane essenziale per comprendere l'anima Maya e come essi concepivano il mito della Creazione descrivendo l'evoluzione dell'umanità.

Agli inizi del caos primitivo erano presenti solo il cielo e l'acqua, solo fermezza e

silenzio nell'oscurità notturna, sino a che non si pronunciò - Terra! - e gli dei creatori Gukumatz e Hurakan, la realizzarono abbellendola di foreste e fiumi, la popolarono di animali unici nel loro genere. In seguito, i creatori modellarono formine in argilla prive di emozioni ed intelletto e privi di consistenza, incapaci di professare parola; così delusi, gli dei li distrussero sciogliendoli in acqua e passarono a scolpire sagome lignee che parlavano e mangiavano: ma il loro volto non era dotato di espressività ed erano ancora troppo imperfetti così li eliminarono. Gli dei allora impastarono la farina di mais, producendo questa volta un essere troppo perfetto, il cui sguardo giungeva sino all'infinito e somigliava così tanto a loro da necessitare un rimedio; si soffiò così sul loro viso in modo da velare il loro sguardo e ridurne la vista. Arrivò il giorno e il sole illuminò il mattino, l'alba fu il momento in cui si concluse la creazione umana che nel culto diventa secondaria all'alba. Dunque il Popol-vuh inizia dal *caos* primigenio e si conclude con la civilizzazione; la cultura è mitologia, scienza e storia, questi tre elementi non si sono ancora scissi dalla religione.

## 2. *“La espada, la cruz y el hambre...”. Il Vecchio e il Nuovo Mondo- incontro verso l'evangelizzazione*

La svolta culturale nelle Terre del Nuovo Mondo avviene ad opera dei *conquistadores* spagnoli, in modo particolare dai monaci francescani. Fu allora che si ispezionò meglio la Bibbia alla ricerca di un segnale che presagiva quanto stava accadendo, cercando risposte. Il francescano Jerònimo de Mendieta nella sua *Historia Eclesiastica Indiana*, aveva individuato nella liberazione del popolo di Israele dalle sevizie egizie la pietra miliare della vocazione divina, in grado di individuare il passato degli *indios* dallo stato barbarico al cristianesimo come volontà divina. Si attribuiva ai nativi il titolo di “popolo eletto” indirizzato a un nuovo credo e a una nuova chiesa. In Herman Cortés si individua il primo promotore dell'opera evangelica paragonato a Mosè chiamato ad aprire la via dell'esodo alle genti indiane verso la “terra promessa” del cristianesimo e della Monarchia spagnola titolata apostolica per volontà missionaria da parte di papa AlessandroVI.

Non era stata impresa semplice convertire genti che mostravano così tante diversità rispetto agli evangelizzatori e che in terre ancora così incontaminate dalla civiltà moderna si servivano di riti contro l'uomo e di esso si cibavano, ma erano pur sempre uomini semplici che a causa dei coloni vivevano in uno stato continuo di terrore. La conversione portava in seno un messaggio di liberazione, che è sembrata subito una delle ragioni di adesione ad un nuovo culto per queste popolazioni tediate dall'uomo occidentale e ridotte in schiavitù per suo volere. Un uomo che si batté per i loro diritti fu l'agostiniano frà Juan de Zapata che nel 1609, in uno scritto indirizzato al presidente del Consiglio delle Indie, reclamava la necessità di emancipazione dalla dura dominazione spagnola, sottolineando l'oppressiva situazione. A sostegno delle sue teorie Zapata si rivolse alla Bibbia, concentrando l'attenzione sugli scritti profetici di Isaia e Giobbe. Dal canto suo la chiesa del Vecchio Mondo vedeva in questa missione un riscatto per se stessa, dati gli episodi che contrassegnarono i precedenti secoli XV e XVI in cui si era manifestata la mondanizzazione del papato, la decadenza dei costumi ecclesiastici, della teologia stessa, con un affermarsi di aspetti per lo più negativi che portarono all'insorgere della Riforma protestante. Un significativo obiettivo prefisso dagli uomini di chiesa è stata la concretizzazione della frase “per

tutta la terra si diffonde la loro voce e ai confini del mondo la loro parola”, concetto che avrebbe idealmente unito il mondo tutto sotto l’ala protettrice della cristianità, avvicinandolo all’originario disegno divino ed esaudendo la profezia quattrocentesca: “e ci sarà un solo ovile e un solo pastore”.

Il benessere spirituale e non in ultimo quello temporale dei nativi americani è stato, per Las Casas l’obiettivo primario; l’evangelizzazione non poteva prescindere anche dalla salvaguardia del corpo, una salvezza dell’anima non poteva aversi con la forzatura battesimale e con la violenza e distruzione del corpo. La conquista aveva prodotto la privazione della dignità umana dell’indio e la guerra aveva generato due fazioni: l’oppresso, che non poteva credere nell’atto di salvezza del cristianesimo, e l’oppressore che, da annunciatore pacifista della parola del Signore, si era trasformato in crudele e ingiusto assassino. Solo la duplice salvezza poteva giustificare, secondo Las Casas, la presenza spagnola nelle Americhe, una presenza che doveva essere ancor più paziente poiché era impossibile decretare un giusto tempo per l’adesione a un nuovo credo, forse un’intera vita non bastava.

Ci sono stati casi documentati risalenti al 1535 del primo vescovo messicano, il domenicano Julian Garcés, che attestano una libera e curiosa volontà dei nativi ad essere istruiti sia nelle arti liberali e ancora di più nelle verità della fede e nel credo cristiano, smentendo così le false dicerie di quanti avevano mal giudicato questi individui privi di “ragione”.

Una data che si ricorda per importanza è il 1564, anno della chiusura del concilio di Trento e dell’apertura del periodo nel quale vennero applicati i decreti conciliari, che segna la conclusione della prima tappa fondatrice di evangelizzazione in America. Una nuova stagione si apre con la presenza della generazione missionaria: la Compagnia di Gesù. Questa si prefisse il compito di inoltrarsi ancor più profondamente nell’ostile territorio giungendo tanto alla marginalità territoriale, da trovarsi in aree pressoché inesplorate per allargare ulteriormente l’atto evangelico, sostituendo ancora una volta i loro templi con chiese e trasformando le loro divinità quasi in presenze demoniache. Il *modus operandi* era sempre il medesimo, si interloquiva in latino accompagnato dal linguaggio gestuale che si impartiva in lezioni diurne in cui si insegnava anche a leggere e scrivere, mentre di notte ci si dedicava alla parola del Signore; si iniziava dall’educazione dei bambini, più facili da indottrinare perché “vergini di conoscenza”, e poi tutti gli altri. Gli evangelizzatori erano un numero ridotto paragonati a quanti dovevano essere convertiti, e dunque si pensò di mandare (dopo essere stati ben istruiti) gli stessi nativi; essi diffusero il credo cristiano riscuotendo oltremodo successo, perché i loro visi per altri indios erano familiari ed appoggiarli risultava più semplice ed efficace, tanto che il numero dei battezzati crebbe notevolmente. Un grande aiuto ai fini interpretativi ed esplicativi è stato fornito ulteriormente dalle immagini; l’arte pittografica era immediata, facile da memorizzare e ricca di significati. Le raffigurazioni mostrate potevano suddividersi in due categorie: ecclesiastica e imperiale, quest’ultima era più particolareggiata e solitamente mostrava un albero i cui rami stabilivano la scansione gerarchica, alla sommità vi era sempre l’Imperatore. Nel 1574 si passò al cambio di lingua in senso ispanico in Guatemala e poi via via in tutti gli altri territori, poiché le lingue native erano considerate opere del demone, che proibiva l’unificazione linguistica per mantenere il maggior numero di persone sotto il suo dominio.

Da quanto scritto emerge un quadro complesso, ricco di personaggi, fatto di storie diverse; la scoperta del Nuovo Mondo offrì all'Europa (Inghilterra, Portogallo e in particolare alla Spagna) la possibilità inattesa di realizzare una conquista su tutti i possibili fronti e senza precedente alcuno. Sul versante indigeno, che indigeno non poteva più considerarsi, il cambiamento sostanziale fu la produzione di un'ideologia diversa, con una conseguente ibridazione culturale e cristianizzazione sociale che avrebbero profondamente condizionato la successiva storia di quei popoli e di quei paesi.

Una volta terminata l'evangelizzazione - a partire dal 2000 contiamo siano trascorsi cinque secoli- si passò appunto all'inculturazione e la compirono gli stessi amerindi che, con il susseguirsi delle generazioni, seppero fare una autonoma e individuale sintesi del Vangelo e delle loro culture. Testimonianza di tale fenomeno è la ricca e profonda religiosità popolare, arricchita dallo stile artistico del Barocco latinoamericano, risultato di una "contestualizzazione" della fede in America.

Ma a migliorarsi, e se vogliono a trarne giovamento, fu anche il Vecchio Mondo che risultò più ricco non solo di beni materiali come ori, argenti, pietre preziose, manufatti di ogni tipo e nuovi alimenti, ma acquistò una ricchezza ben più profonda e preziosa: il confronto con un'altra cultura diversa da sé.

Federica Peligra

#### *La declinazione artistica della morte*

È sempre difficile riassumere in un aspetto l'intera produzione artistica di un popolo, così come è ugualmente difficile trovare un dettaglio o una caratteristica che siano in grado di fare da elemento collettore della diversità artistica di un'intera etnia.

Il caso guatemalteco è però un caso molto particolare: mai infatti, come per l'arte guatemalteca è così chiaro quale elemento permea tutta la produzione artistica, e questo è elemento è il colore.

I colori, così accesi, vivaci, vivi, contraddistinguono tutta la produzione visiva del Guatemala e permeano ogni ambito e ogni aspetto della vita e delle cultura di questo Paese.

Come iniziare un discorso sul significato del colore se non attraverso le parole di colui che ha fatto del colore e del suo significato, nelle diverse sfumature, la chiave di lettura dell'animo umano, Kandinskij, che nello *Spirituale dell'arte* così si esprimeva: "il colore è un mezzo per esercitare sull'anima un'influenza diretta. Il colore è un tasto, l'occhio il martelletto che lo colpisce, l'anima lo strumento dalle mille corde". Questo è ciò che il colore rappresenta anche nella cultura Guatemalteca, molto lontana sì dalla Russia di Kandinskij, ma con un comun denominatore rappresentato dalla favola dei colori, che si rinnova costantemente.

I colori richiamano l'appartenenza etnica, la propria *genia*, orgogliosamente difesa da questo popolo, che mantiene aperte le tradizioni tramandate nei secoli.

Era, infatti, già parte della cultura Maya e delle società precolombiane in generale, questo uso di colori vivaci e onnipresenti.

Colori che, all'epoca, ovviamente erano del tutto naturali, ottenuti per lo più da piante e terre, il cui segreto di composizione è morto insieme al popolo che lo aveva inventato e che gelosamente lo custodiva.

All'arrivo degli spagnoli, infatti, tecniche e composizioni sono andati perduti e ad

oggi le misture e le preparazioni di certi colori rimangono un mistero, come per esempio il famoso blu Maya, oggetto di studio di chimici e fisici delle università più prestigiose del mondo.

Questo colore è ancor oggi famoso per la purezza della sua miscela, per la vivacità della tinta, per la lucentezza, per l'estrema modernità della sua composizione, capace di resistere persino agli acidi più potenti.

Il colore in generale, sin dal tempo dei Maya, ha avuto un profondo legame con i riti e gli usi che caratterizzavano la quotidianità della cultura centroamericana. Il blu, di cui si parlava poco sopra, infatti, era il colore dei sacrifici; di questo pigmento veniva ricoperto il corpo delle vittime sacrificali.

Anche se è scomparso l'uso di determinati colori, non è mai morto l'amore e la passione che ne muoveva l'utilizzo. La scelta dei colori, ancora oggi, rappresenta per i guatemaltechi in prima istanza una scelta filosofica, di ottimismo e di volontà di riscatto. I colori diventano così un elemento identitario forte, caratteristica riconoscibile che rende il Guatemala un paese che tutto il mondo conosce.

I colori sono innanzitutto quelli che lo spettacolo della natura regala ogni giorno agli occhi di abitanti e visitatori di questa porzione del centro America, con il verde dei suoi boschi, il blu dei suoi mari, il marrone delle sue terre fertili, il nero della cenere dei suoi vulcani.

*L'amore per i colori denota una sensibilità estrema e un forte attaccamento alla vita da parte dei guatemaltechi, anche nelle situazioni avverse e nei momenti di lutto, una gioia composta che si accompagna alla volontà di allontanamento dell'oblio.*

L'uso dei colori è profondamente legato anche ad un aspetto a tinte scure come la morte. Colorate sono per esempio le tombe in cui i guatemaltechi depongono i corpi dei loro cari, tombe che assumono le tinte sgargianti di un luogo di vita più che di morte, concetto forse ancora più profondamente cristiano dei nostri cimiteri, in cui lapidi tutte uguali e di color grigio si affiancano quasi come in un luogo di disperazione, in contrasto netto con un luogo di "altra vita" che troviamo nei cimiteri del Guatemala, in linea con i precetti religiosi di chi crede che la vera vita sia quella immortale. Nel cimitero di Chichicastenango, le tombe sono coloratissime, ai bambini è permesso giocare tra i loculi, i ragazzi si scambiano effusioni d'amore e gli anziani ridono tra le lapidi senza che nessuno veda questo come immorale o irrispettoso; si condivide la propria quotidianità con i morti, che vengono resi partecipi di gesti semplici e spontanei come risate e momenti conviviali.

Direttamente dai riti Maya, la morte ha i suoi colori, che non sono attribuiti con casualità, ma hanno una precisa scansione: le tombe bianche sono per gli uomini, quelle turchesi per le donne, blu per i bambini, rosa per le femminucce, gialle per gli anziani.

Il colore collegato alla morte non si ferma solo all'assegnazione di un colore alle tombe in base alla persona che le andrà ad "abitare"; c'è un altro rito "colorato", infatti, legato al mondo dei morti: si tratta del volo di aquiloni colorati messaggeri verso il cielo del saluto annuale che i vivi rivolgono a parenti e amici scomparsi. Accade il giorno della festa dei morti, quando grandi, immensi, aquiloni legati a fili sottili, si alzano liberi in aria. Partono dalla spiaggia, dove centinaia di persone gareggiano per il primato dell'aquilone più grande e colorato. Alcuni sono così grandi che non riescono nemmeno a liberarsi in volo. Riempiti di trame sottili, di disegni dai mille colori,

gli aquiloni sono portavoce dei vivi verso i morti, un aldilà immaginato come per tutti i cristiani rivolto verso l'alto e non infero, ctonio, come per altre culture.

Un mondo, quello dei morti, lontano ma strettamente legato e vicino a chi vive ancora, tanto che le rappresentazioni disegnate sugli aquiloni sono spesso legate ai temi attuali di politica o di religione e che si sposano perfettamente con la mentalità e l'ideologia di chi realizza il manufatto.

Un giorno di gioia non di pianto, quello dedicato ai morti, che inizia proprio dalle tombe colorate, dove i guatemaltechi si riuniscono e da dove parte una grande festa di strada con tanto di mais cucinato alla griglia.

Il giorno di Tutti i Santi la gente si veste di abiti coloratissimi e si usa andare a banchettare accanto alle tombe dei cari, dopo aver pulito e decorato le lapidi con fiori ed ornamenti.

Una tradizione questa davvero autoctona, legata interamente alla cultura guatemalteca, che attira turisti da tutto il mondo, sorpresi nel vedere con quanta allegria e gaudio si ricordino qui i morti.

*Il discorso fatto sul legame profondo che unisce la cultura guatemalteca ai colori rappresenta uno spaccato antropologico di grande interesse; dimostra cioè il forte senso di appartenenza di un popolo che ha subito nei secoli molte barbarie e ingiustizie, che non si è lasciato sconfiggere mai moralmente né nello spirito, che non si è abbattuto e che ha mantenuto saldi i propri principi e la propria dignità, le uniche cose che le armi non possono distruggere.*

I colori diventano così le variopinte sfumature di un Paese che ha deciso di reagire ed agire, le sfaccettature infinite di una identità salda che ha scelto la vita alla morte, che vuole affrontare la fine come un nuovo inizio.

Annalisa Fanti

#### *Il valore spirituale dell'arte Maya*

L'attuale città del Guatemala rappresenta il cuore della civiltà Maya, una cultura ancora avvolta nel mistero che ha segnato il percorso storico e artistico della regione ed ha lasciato inestimabili tesori archeologici, oltre che manufatti artistici di profondo valore culturale.

Nel campo delle arti plastiche i Maya, sono stati ritenuti indubbiamente superiori a qualsiasi popolo dell'America precolombiana; questa opinione è maturata in seguito a recenti ricerche ed esplorazioni condotte da Hebert Joseph Spinden (storico dell'arte antica americana), secondo il quale l'arte maya sembra essersi sviluppata sotto l'egida della religione del paese che ne compose probabilmente i canoni estetici. Tale ipotesi spiega come, tenendo conto naturalmente delle differenze prodotte dall'epoca e dal luogo, l'arte maya si sia conservata singolarmente omogenea in tutti i tempi.

La produzione artistica precolombiana, al pari di molte civiltà del passato si è caratterizzata soprattutto per l'architettura e la scultura. La pittura ed altre attività di tipo artigianale solo legate alla produzione di manufatti in ceramica, metallurgia e tessitura. Fin dal XVI secolo, l'architettura, per il suo stile inconfondibile dettato dall'armonia e purezza delle forme, suscitò un grande interesse in occidente. Le piramidi sono l'aspetto più caratteristico dell'architettura maya, ed in particolare le cosiddette "piramidi a gradoni", costruite sopra dei tumuli funerari o sul sito di templi preesistenti sovrapponendo più livelli di pietra fino a raggiungere una cima piatta, dove spesso si

svolgevano le cerimonie religiose. A differenza delle piramidi egizie, quelle dei maya non fungevano da sepolture, ma venivano considerate come la dimora delle divinità dove i sacerdoti celebravano il culto. Le piramidi potevano raggiungere l'altezza di 60 metri ed i gradini simboleggiavano la suddivisione delle sfere celesti. In Mesoamerica, la piramide a gradoni rappresenta la forma emblematica del potere politico e religioso del paese e simboleggia la vista di una montagna che permette di dominare la terra avvicinandosi al cielo.

Di recente, l'archeologo americano Stephen Houston della Brown University ha scoperto un nuovo tempio sconosciuto, che prende il nome di "Tempio del Sole della Notte", collocato alle spalle della Piramide di El Diablo, in Guatemala. Nella cultura Maya il sole è strettamente associato ai nuovi inizi e il dio Sole rappresenta la regalità. La presenza di volti solari sulle pareti di un tempio accanto a una tomba reale potrebbe significare che la persona sepolta all'interno sia proprio il capostipite della dinastia dei sovrani di El Zotz. Inoltre nel sepolcro, rinvenuto nella Piramide El Diablo, oltre ai resti del sovrano sono state trovate pitture, sculture, manufatti in legno, alcuni resti di bambini carbonizzati, offerti in sacrificio e recipienti in ceramica decorata contenenti altri resti di corpi umani.

Ogni prodotto artistico dell'arte maya evocava soggetti legati alla mitologia o ad alcune cerimonie a noi ancora sconosciute.

L'antica scultura maya può essere suddivisa in due categorie: i monumenti e la loro decorazione con elementi architettonici. I monumenti sono rappresentati da lastre di pietra verticale che prendono il nome di stele, decorate con figurazioni umane o animali combinate con dei simboli soprannaturali che comprendono l'iscrizione di alcuni geroglifici. Questi ultimi sono di fondamentale importanza per riuscire a comprendere il loro significato simbolico; infatti proprio attraverso le iscrizioni fatte su pietra e bassorilievi - utilizzando un sistema di scrittura contenente più di 800 caratteri, molti dei quali erano appunto dei geroglifici - i Maya iscrissero la loro storia e le loro usanze su scalinate, architravi e stele o colonne in pietra.

La seconda categoria scultorea comprende la variegata decorazione di piccole statuette in argilla, legno e giada, per le facciate di molti edifici; inoltre la pietra calcarea veniva utilizzata per la realizzazione di sculture più imponenti. Le tematiche affrontate per la scultura maya si riferiscono essenzialmente alla mitologia e ai riti, ed assumono quindi un carattere prevalentemente religioso.

Le statuette di giada (pietra molto preziosa per i suoi elevati costi) avevano un carattere quasi sacrale ed il loro possesso era sinonimo di appartenenza ad un rango sociale elevato; per lo stesso motivo, la giada costituiva uno dei doni più preziosi che si potesse fare agli Dei, tanto che piccole sculture di questo materiale, venivano collocate al di sotto dei templi o utilizzate per i rituali religiosi.

I blocchi grezzi della durissima pietra verde erano lavorati senza strumenti metallici e gli artisti maya impiegavano la sabbia, il filo e altre pietre, con tempi d'elaborazione lunghissimi per levigarli, tagliarli, perforarli e trasformarli in pettorali, orecchini, perle da collana, pendenti o statuette.

Scene mitologiche o di corte sono le immagini che ricorrono nella vasta produzione artistica in ceramica ed assumono un tono di particolare rilievo gli oggetti in ceramica policroma legati ai riti funebri maya. I manufatti prodotti erano in genere contenitori di forma cilindrica, piatti o recipienti di diverse dimensioni, ricoperti quasi

interamente da disegni tracciati in nero su un fondo monocromatico, dal color crema o arancio. Su questo sfondo si delineano con grande maestria dipinti con scene di carattere storico-religioso con la rappresentazione di figure antropomorfe o molto spesso di forme geometriche. In genere, i temi comparsi sulle superfici rinviano a due tipologie principali: una collegata ad avvenimenti e personaggi mitologici, soprattutto relativi agli inferi e alla vita dopo la morte, l'altra alla rappresentazione di scene di corte, con il re sul trono ritratto nell'atto di mangiare, ricevere ambasciatori e sudditi, giudicare prigionieri. La maggior parte di queste opere sono andate perdute o ritrovate in stato frammentario ed è per questo che per poter comprendere a pieno l'espressività raggiunta dai maya attraverso la pittura bisogna far affidamento alle pitture murali che rivestivano gli interni di alcuni edifici.

Tra gli antichi Maya esisteva una lunga tradizione artistica, tanto che c'erano "botteghe" o scuole di pittura che, grazie alla trasmissione delle conoscenze da una generazione all'altra, raggiunsero un enorme sviluppo e un tale grado di perfezionamento della tecnica, da generare composizioni magistrali.

I pittori maya seppero creare l'illusione dello spazio, pur non ricorrendo al mezzo prospettico; essi dipingevano il fondo lasciando libere le figure ed in un secondo tempo riempivano con diversi colori gli spazi preesistenti, utilizzando gradazioni di colore differente. I colori erano applicati secondo una sovrapposizione di strati di colori diversi, la cui sintesi visiva finale era avvertita dall'occhio dello spettatore. Per fare un esempio, il colore azzurro-verde brillante delle piume di Quetzal (un uccello dal significato particolare) era ottenuto collocando sullo sfondo bianco un fine strato di pigmento oca e su questo un altro strato verde e infine uno blu. Questa sovrapposizione permetteva non solo di riprodurre il colore reale delle piume, ma anche di comprenderne la consistenza.

I temi affrontati nella pittura parietale sono legati a scene di vita quotidiana o rituali religiosi che coinvolgono a loro volta le divinità ma possono anche mostrare un carattere più narrativo, di solito didascalico, grazie alla presenza di geroglifici.

Un esempio straordinario di pittura murale si trova nell'area archeologica maya di Bonampak, in prossimità del confine con il Guatemala e più precisamente nel cosiddetto "Tempio dei murali", costruito nel 790 d.C. dal re di Bonampak. Le pitture sono state rinvenute nel 1946 e le diverse scene rappresentano la vita di corte, le differenti classi sociali e i loro ornamenti, battaglie, processi ai prigionieri, celebrazioni pubbliche e l'auto-sacrificio rituale dei membri della famiglia reale consistente nel trafiggersi la lingua o i genitali con una cordicella ricoperta di spine per raccogliere gocce di sangue da offrire agli Dei.

Abbiamo visto come attraverso l'architettura, la scultura e la pittura il popolo maya sia riuscito ad indagare sul rapporto tra materia e spirito, in un'ottica che trascende il dato oggettivo per scoprire le segrete tradizioni di una cultura che si fonda su modelli che riflettono un mondo simbolico e misterioso.

Arianna Fantuzzi

*"Sweet death": la morte tra Antico e Nuovo mondo.*

La particolare storia del Guatemala, contraddistinta da secoli di ripetute catastrofi, segnata dalle sanguinose conquiste e dalle guerre civili, marchiata dalla colonizzazione e dall'evangelizzazione, rende questo Paese un *unicum* nel panorama inter-

nazionale. La storia e le origini Maya del Guatemala sono alla base di una concezione della morte e della vita ultraterrena estremamente particolare. All'origine dell'attuale religiosità guatemalteca, infatti, vi è un fenomeno indicato con il nome di "sincretismo" che, nell'accezione più comune, indica le mutazioni culturali che vengono trasmesse da un gruppo all'altro. All'interno del concetto di sincretismo, applicato in questo caso alla storia delle religioni, vi è insita la nozione di fusione ed incontro tra culture e dottrine differenti. Nel corso di una fusione sincretica, appaiono spesso elementi di manipolazione e rielaborazione e vi sono tre diverse possibilità di incontro: il gruppo autoctono può accettare in modo totale i nuovi elementi provenienti dall'esterno; li può respingere in maniera altrettanto radicale, oppure (e questa è la possibilità più frequente) può recepirli parzialmente, alterandone e ridefinendone forma, impiego, significato e funzioni. In base al modello che il gruppo autoctono adotta, si hanno nuovamente tre possibilità: l'"assimilazione" (che prevede la prevalenza di un modello sull'altro), la "dissoluzione" (ossia la separazione dei due o più modelli) o la nascita di una "nuova religione", con l'affermazione di un modello originale, coerentemente basato sugli esempi di partenza.

Per quanto riguarda il Guatemala - così come, generalmente, in ambito Mesoamericano - si è verificato il terzo caso, con un'assimilazione parziale dei contenuti cristiani, portati nelle Americhe dai missionari evangelizzatori e riadattati ai modelli religiosi preesistenti (basati sulla ricca cultura Maya). In effetti, gli elementi culturali di derivazione europea e quelli autoctoni sono stati intrecciati e modificati a tal punto da creare un nuovo complesso, non riconducibile a nessuna delle matrici che l'ha generato. Questo processo di fusione, elaborazione e creazione è stato risolutamente incentivato dalla natura dinamica e costantemente *in fieri* degli indios, che si sono appropriati in modo così forte della religione cristiana da stravolgere le sue origini e quelle del loro culto primitivo. Un esempio calzante è offerto dalle figure a cui, nella religione cristiana, è attribuita devozione (Cristo, la Vergine ed i Santi): esse sono state assimilate dalla cultura nativa in modo tale che il loro principio viene ricondotto ad un'origine indigena. In questo modo i nativi hanno permesso ai loro antichi dei e ai loro spiriti di sopravvivere, sebbene in nuove forme e con nuove vesti, introducendo contemporaneamente il nuovo credo monoteista e rivestendolo di una vivacità ad esso prima sconosciuta. La stessa concezione del passato e dell'antico culto amerindio, dunque, è stata profondamente modificata ed il suo ricordo, relegato ad una lontana fase mitologica, sopravvive in forme non del tutto autentiche. Ancora oggi, la componente indigena del Guatemala preferisce alle sacre scritture il racconto orale, fondando la propria religiosità su versioni apocriefe del culto cattolico, tramandate da una generazione all'altra e fantasiosamente rielaborate nel tempo. Quanto alla pratica rituale, essendo il cattolicesimo la religione più diffusa nel Paese, essa è esercitata dal clero, ma è sentitamente partecipata dalla popolazione, che interviene durante le feste sacre e nei momenti di religiosità condivisa con appassionata adesione.

Il sincretismo tra la cultura mesoamericana e quella cattolica ha dato vita a curiosi fenomeni di culto, come quello che riguarda la "Nuestra Señora de la Santa Muerte" (venerata specialmente in Messico) e la sua derivazione guatemalteca, "San Pascualito Muerte". San Pascualito è un santo locale, non accettato dalla Chiesa Apostolica romana. Il suo nome deriva da quello del frate spagnolo Paschal Baylon che, secondo lo storico Francisco Antonio de Fuentes y Guzmán, deve l'origine del suo

culto alla presunta apparizione in sogno ad un indigeno malato di San Antonio Agua-caliente. Quasi in punto di morte, l'uomo avrebbe ricevuto la visita di uno scheletro in abito scintillante, che gli avrebbe predetto la sua morte entro nove giorni e la fine dell'epidemia della febbre "cucumatz" che attanagliava il suo villaggio. Sempre secondo la leggenda, lo scheletro si presentò come "San Paschal Baylon" ed in cambio della salvezza dall'epidemia chiese di essere nominato santo patrono della comunità e che la sua immagine fosse venerata. Come predetto, l'uomo morì dopo nove giorni e l'epidemia cessò, rendendo San Paschal sempre più popolare, tanto da necessitare la formale proibizione del culto da parte dell'Inquisizione Spagnola. Ciò nonostante, la sua venerazione prese velocemente piede, giungendo sino ai nostri giorni.

San Pascualito, chiamato anche "Re dei Cimiteri", è rappresentato iconograficamente come uno scheletro, talvolta corredato di mantello e corona; coerentemente alla sua leggenda, il suo culto è legato sostanzialmente alla guarigione dalle malattie, alla vita ultraterrena e ai luoghi sepolcrali, mentre la sua origine pare legarsi agli antichi riti mesoamericani connessi alla morte. Al Santo è dedicata una cappella nel comune di Olinpeque, dove i devoti offrono doni e bruciano candele. Tipicamente guatemalteco è il significato che viene attribuito alle candele in base al loro colore: il rosa per la salute, il rosso per l'amore, il verde per gli affari, il giallo per la protezione, il blu per il lavoro, l'azzurro per il denaro, il nero per la vendetta, e così via; al Santo è dedicata anche una celebrazione annuale, che si svolge ogni 17 maggio. La sua controparte femminile è rappresentata dalla "Santa Muerte", venerata specialmente in Messico e raffigurata come uno scheletro corredato di vari accessori (la falce, il mantello, la bilancia etc.). Protettrice di omosessuali, transessuali, prostitute, carcerati e spacciatori, questa Santa si configura come la più trasgressiva del *pantheon* cristiano e, per questi ed altri motivi, il suo culto - per lungo tempo rimasto clandestino - non è mai stato accettato dalla Chiesa Cattolica. Queste forme di culto "deviate", infatti, sono state tacciate di eterodossia e idolatria dal Vaticano e sono state accostate al satanismo. Ciò nonostante, è interessante che, sia per San Pascual Baylon che per la "Señora Blanca", i loro culti siano intrecciati in modo indissolubile a pratiche tipicamente cattoliche, come la processione e l'invocazione del nome di Dio, fornendo un esempio perfetto di sincretismo tra culture eterogenee.

La riverenza del popolo guatemalteco verso la morte è esplicitata anche dalle commemorazioni del Giorno dei Morti (2 novembre), che si estendono talvolta anche al giorno successivo. La parte principale dell'attività commemorativa consiste nella decorazione delle tombe e nella collocazione di offerte, eseguita però in un'atmosfera leggera e festosa, lontana dai lamenti lugubri che in genere caratterizzano questa festa. In alcune località, come a Santiago Sacatepèquez, dei grandi aquiloni vengono innalzati in cielo per scacciare gli spiriti maligni, mentre in altri posti i bambini mangiano dolci e giocano gioiosamente intorno alle tombe.

La cultura guatemalteca, dunque, riconosce il ruolo che la morte conduce nelle nostre vite senza tabù e tenta di accattivarsene il favore attraverso rituali e simboli. Sebbene questo contatto diretto con i defunti ci possa apparire bizzarro e vagamente macabro, non dobbiamo dimenticare che anche la nostra cultura è fondata su un culto della morte assolutamente esplicito. Sin dalle origini cristiane, infatti, il culto dei martiri e dei santi è stato il pane quotidiano di milioni di persone ed il simbolo della croce, strumento di morte, si è diffuso esponenzialmente, decorando la maggior parte

dei luoghi privati e pubblici. Da tempi lontani, inoltre, mummie e scheletri di beati e santi sono collocati a vista, come reliquie, nelle chiese di tutta Italia e a loro sono associati culti collaterali, legati ad un'accezione miracolistica della religione. A Molfetta (BA), ad esempio, è presente la "Chiesa della Morte" (o Santa Maria del Pianto), che prende nome dalla relativa arciconfraternita: qui nel Seicento, durante una pestilenza, vennero seppelliti innumerevoli corpi, contribuendo a diffonderne la fama lugubre. Un'altra "Chiesa della morte" è quella di Offida, in provincia di Ascoli Piceno: il luogo deve il nome allo scheletro in legno del XVII secolo, collocato in una nicchia sulla parete di fondo e raffigurante un'allegoria della "Morte", emblema della Compagnia del Suffragio. Celeberrima è poi la "Cripta dei Cappuccini" nella Chiesa di Santa Maria Immacolata a Roma. Qui le ossa e i corpi di circa 4000 cappuccini furono usati per decorare l'ambiente sotterraneo della chiesa, creando una scenografia unica ed inconfondibile.

Nonostante queste forme di *memento mori* appaiano oscure e macabre, il loro intento principale è volto ad esorcizzare la paura della morte, ricordando come il corpo sia solo il supporto dell'anima, privo, una volta svuotato, dell'essenza del defunto.

Anche le feste dei santi patroni e le processioni italiane sono una manifestazione di devozione popolare ben conosciuta: esse conferiscono al culto cattolico un'attitudine quasi superstiziosa. Questo genere di manifestazioni, nate nel Medioevo, stimolano la sfera emotiva ed esigono la viva partecipazione dei fedeli, al pari delle feste guatemalteche. A tal proposito, la Festa dei morti raccoglie tradizioni in un certo qual modo affini a quelle mesoamericane. Nel passato, infatti, tra le comunità italo-albanesi della Basilicata e della Calabria si usava radunarsi in cortei diretti ai cimiteri; dopo aver pregato per entrare in contatto con i defunti, venivano allestiti dei banchetti direttamente sulle tombe, invitando a partecipare anche i passanti. La somiglianza con i convivii che, ancora oggi, si compiono il giorno di Ognissanti nel cimitero di Chichicastenango (Guatemala) è palese. Un'altra usanza italiana tipica del giorno dei morti è quella di non sparecchiare la tavola durante la notte, per permettere alle anime dei defunti di rifocillarsi: a questa tradizione fa riferimento anche l'intensa poesia di Giovanni Pascoli, "La tovaglia".

Al giorno d'oggi, in Italia, tali tradizioni sembrano svanire lentamente, come fantasmi di un passato sempre più lontano; ciò nonostante esse fanno parte del nostro patrimonio culturale e sono le radici dei nostri attuali comportamenti. Queste manifestazioni legavano in modo indissolubile la vita alla morte ed aprivano un breve spiraglio tra le due, fungendo da portale ultra-dimensionale. La perdita progressiva di interesse verso questi aspetti denota un fenomeno importante, un mutamento di visione: la Morte è più temuta oggi che nel passato. Nell'era contemporanea, infatti, l'uomo occidentale è impegnato anima e corpo nella creazione di nuove medicine che la allontanano e ricorre alla chirurgia estetica per mascherare il velo di morte che progressivamente copre il suo viso. Essa però torna a sorriderci ogni giorno, sogghignando e prendendosi gioco del nostro ridicolo tentativo di fuga. *In conclusione, quella dei guatemaltechi sembra una cultura che, rispetto alla nostra, accetta molto più la finitudine dell'uomo conservando la memoria di una dolce morte ritualizzata atta a rendere sempre presente la vita dei cari ormai scomparsi.*

# **ARTISTI DEL GUATEMALA A CONFRONTO**



## MARIADOLORES CASTELLANOS

Annalisa Fanti

Mariadolores Castellanos, nata a Boston nel 1958, vive attualmente in Guatemala. Ha studiato con maestri quali Manolo Garcia, Roberto Cabrera, Roberto Gonzalez Goyri e Elmar Rojas. Si è formata presso la Scuola di Arti Applicate e Restauro di Madrid. Ha fatto tredici mostre personali in Guatemala e negli Stati Uniti. Ha partecipato a numerose mostre collettive in America Centrale, Cuba, Repubblica Dominicana, Stati Uniti, Spagna e Germania. Nel 2003 ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale Biennale Scultura Toyamura del Giappone. La sua predilezione artistica si è dimostrata costante fin da bambina come fosse un "imperativo interiore", ineluttabile come il suo destino che ha trovato un punto d'arrivo nella scultura, dopo una serie di sperimentazioni con la pittura e la grafica. Nel liberare le sue enormi capacità creative, l'artista sembra seguire un sottile *fil rouge* che collega la sua "eterna fanciullezza" al fare artistico; ella concepisce la sostanza dei sentimenti per mezzo di opere definibili "icone femminili": *"conservare lo spirito dell'infanzia dentro di sé per tutta la vita vuol dire conservare la curiosità di conoscere il piacere di capire la voglia di comunicare"*. Le opere di Mariadolores Castellanos comunicano il bisogno di esplorare nuovi spazi dell'abitare percorrendo gli infiniti mondi dell'immaginazione. La sua produzione artistica attraversa un arco cronologico ampio, dentro il quale la Nostra sperimenta diverse tecniche diversificando l'utilizzo dei materiali e dei supporti. Il periodo che va dal 1989 al 1995 è caratterizzato da possibili influenze dell'arte precolombiana; le severe capacità di sintesi formale che sostanziano molta arte preispanica trovano la massima risonanza nella serie di opere del 1989 quali *"Sacerdotisa de la luna"*, *"Laberintos"*, *"Cardenal"*, che l'artista ha chiamato "galletas". Si tratta di rilievi bidimensionali nei quali la proporzione anatomica e il disegno sono assenti ma vi è una sovrapposizione di colori contrastanti tra loro che crea una profondità di *texture* materiche, che ricordano le ceramiche policrome prodotte dai Maya. Interessante risulta essere l'opera dello stesso anno intitolata *"Acróbata"*, realizzata in argilla bianca, poi successivamente decorata e colorata. Questa ginnasta bidimensionale, dalle sembianze di un pesce, è ben delineata nei contorni e sembra realmente sospesa in aria tra le "due corde", presentandosi simmetricamente allo spettatore con aria giocosa. Nel 1991 le opere dell'artista sono caratterizzate dalla produzione di sculture che riproducono figure femminili ingombranti, che ricordano i grandi volumi dei corpi realizzati dall'artista colombiano Botero: *"Pequen\_a conversaci6n"*, *"La Conquistadora"*, *"La Paradía"*, *"Sombrero de Añoranzas"*. La loro caratteristica estetica principale è la sproporzione del corpo rispetto alla testa e la particolare superficie materica che si fa più grossolana nelle parti di maggior rigonfiamento, risultando quasi terrosa. Questa espressività delle parti anatomiche si contrappone a quelle che sono le tematiche affrontate dall'artista, come la tenera relazione tra una madre ed il figlio che ha tra le braccia.

Al contrario alcune opere pittoriche del 1994-95 sono caratterizzate da una estetica raffinata nei colori e da un'osservazione attenta e quasi introspettiva dei soggetti, rappresentati come se l'artista stesse psicoanalizzandoli, dai quali traspare un messaggio utopico di bellezza femminile. Ad esempio nell'opera *"El li gar de los palmare"* è rappresentata una giovane fanciulla vestita con abiti indigeni femminili, concentrata

nei suoi pensieri, mentre sullo sfondo viene rappresentato in modo astratto il Lago Atitlan<sup>2</sup>. Lo scenario dal color turchese predomina nell'opera e la libertà viene simboleggiata attraverso gli uccelli in volo, i quali sono in un continuo rapporto tra il cielo e la terra e si configurano come i messaggeri celesti degli dei. Nel collage del 1995 intitolato *"Ovulación de los recuerdos"*, si fa probabilmente riferimento ad una tappa importante per la vita della Castellanos come madre, dove viene raffigurata una donna con un'imponente vestito dal color ardente oro (simbolo della vita), dentro il quale sono presenti figure di uomini in movimento all'interno di cerchi irregolari, con riferimenti alla virilità maschile. La figura femminile ha tra le mani un mazzo di gigli bianchi, in segno di purezza e candore. Sullo sfondo rosso intenso si intravedono le parole di un testo, come se fossero stampate su una pagina di un diario personale che racchiude la memoria del vissuto. Una scultura dello stesso anno dal titolo *"Corazón Milagroso"* rappresenta un cuore come contenitore dei sentimenti e simbolo delle funzioni intellettive di un essere umano - oltre ad essere l'organo essenziale per la vita - sormontato da due ali che tentano una via di fuga per raggiungere la libertà dello spirito dalla vita terrena. All'interno di questo "reliquiario" si trovano i simboli iconografici più comuni in rapporto al sentimento passionale: una chiave, delle mani, gli occhi. Il secondo periodo di riferimento della produzione artistica di Castellanos va dal 1996 al 2000, ed è definibile come "un recupero dell'*objet trouvé*" per l'interessante assemblaggio di materiali diversi che propone, ricomponendoli in forme e significati inediti, nei quali la scultrice conferisce una nuova vita a frammenti dimenticati. *"Exvotos"* è un'installazione realizzata nel 1996 con la ceramica grès, acciaio, argilla e metallo che fa riferimento alla dissezione di un cadavere femminile di grandezza naturale. Le sculture pendono dal soffitto tramite ganci di acciaio, come se fossero esposte in "una vetrina di un macellaio", dove lo spazio gravita intorno alle parti del corpo femminile.

Da questo momento i busti, ma anche le varie parti del corpo femminile diventano un segno ricorrente e riconoscibile nelle sue opere d'arte. *"Después de Tanto Palpitante"* opera in tecnica mista su tela ha una struttura quadrangolare, dove al centro viene incorniciato un cuore avvolto da una garza, simbolo di protezione sentimentale o terrena. Di questo periodo sono anche le opere che si caratterizzano per l'utilizzo di parole scritte al contrario, in modo da poterle leggere allo specchio, come in *"Feliz Aniversario"*, in cui l'atmosfera di festa viene smorzata dal fondo nero e dalla presenza di spine che simboleggiano gli ostacoli che rendono difficile l'esistenza umana.

Il fiore nelle opere di Castellanos si riferisce alla versatilità e all'instabilità delle donne. Il suo significato si caratterizza sulla base del colore del fiore e costituisce l'indice rivelatore di alcune tendenze psichiche, come nel caso delle rose rosse (rappresentate nella parte inferiore dell'opera), con particolare riferimento ai seguenti elementi: anima, cuore e amore. Nel complesso quest'opera trasmette un senso di fragilità e solitudine effimera. *"Ajedrez Humano"* è un'opera del 1996, nella quale si propone una "partita a scacchi umana"; infatti le pedine sono realizzate in ceramica grès e riproducono in miniatura parti del corpo: gambe, teste, cuori, mani e piedi. La simbologia adoperata in queste opere costituisce l'esplicazione del pensiero dell'artista ed anche questa volta sulla scacchiera sono disegnati i calici, insieme ad altri elementi che ricorrono nella sua produzione artistica come dei reliquiari.

Una serie di sculture realizzate nel 1996 dal titolo *"Desiderata"* mostrano figure

femminili di donne o bambine realizzate per metà busto in ceramica e per l'altra metà (dal ventre in giù) in ferro battuto, come se stessero sormontando una gabbia aperta con delle grandi fessure. In particolare l'opera *"Mundos Internos"*, ricorda la postura di una celebre fotografia realizzata dal poliedrico Man Ray dal titolo *"Portemanteau"* (1920) nella quale vi era un contrasto fra il nudo della modella ed il manichino con l'aspetto di un automa<sup>3</sup>. Castellanos inserisce nel busto femminile sei piccoli cassetti che raccolgono in senso metaforico una serie di emozioni, le cui chiavi e lucchetto sono appesi all'interno dello spazio circoscritto dal materiale ferroso. Il senso sta tutto in quell'intimo bisogno di comprendere i meccanismi dell'esistenza e della memoria, che è di fondamentale importanza nella poetica dell'artista. I "manichini" di Castellanos, realizzati nel finire del XX secolo, prendono una nuova forma che incorpora in se un diverso significato del concetto di femminilità.

Le sculture vitree assimilano forme anatomiche semplici ed essenziali, all'interno delle quali, per mezzo della trasparenza, sono visibili i sistemi arteriosi come i globuli rossi e bianchi, ed anche mondi fantastici caratterizzati da libellule, farfalle, fiori, insetti, pesci. Questi oggetti diventano preziosi e singolari tanto da essere collocati in quella categoria di rarità e artefatti dell'uomo che componevano le ricche collezioni di eruditi, scienziati e principi a partire dal '500 (gli *Artificialia*). Le trasparenze di alcune opere realizzate dall'artista quali *"Aqua Virgo"*, *"Blue Dreams"*, *"Bajo la Luz de Luna"*, *"De lo Exótico, Aqua"*, illustrano acquari, ali velate, alberi e piante, nuvole di luce, forme affastellate colme di significati, tratte dal regno animale e vegetale. Questi oggetti caratterizzano la fase artistica di Castellanos che va dal 2001 sino ai giorni nostri.

Nell'opera *"Corazón Abierto"*, i vasi sanguigni, con la loro tipica colorazione rosso sangue, pervadono il corpo vitreo, conflueno verso il cuore. Questa ramificazione sembra ricordare il prezioso corallo utilizzato nel Cinquecento per la realizzazione di numerose sculture di valenza alchemica, che successivamente confluiranno nelle collezioni delle famose "Camere delle meraviglie". Il vetro assume un significato legato alla vita spirituale, in cui si riflettono le meraviglie, proprio come nelle opere di Castellanos che, distaccandosi dal reale, propongono un complesso di strutture infinitamente piccole costituenti un sogno, un mondo magico e colorato. In particolare nell'opera *"Libres pensamiento"* (2014), entra in gioco il potenziale della trasparenza e della fragilità dei materiali utilizzati ma allo stesso tempo si impone la resistenza e la levigatezza della superficie vitrea che propone un busto femminile aggraziato nella parte superiore ed estremamente imponente nella parte inferiore, come se fosse "lo scheletro" di un vestito femminile ottocentesco. Il titolo dell'opera rende bene l'intento dell'artista, che è quello di trasportare lo spettatore, attraverso un'atmosfera ariosa, in un mondo naturale predominato da fiori, piante ed animali. Tant'è che in corrispondenza della porzione del busto dove dovrebbe essere collocato il cuore della "dama" vi è un uccello in volo, simbolo di leggerezza, eleganza e spirito di libertà. Le sculture di Castellanos possono definirsi come "spettri luminosi", attraverso i quali lo spettatore entra in un mondo microscopico generatore di una nuova vita. Infatti è l'arte stessa, come sottolinea più volte Castellanos ad essere vita.

## MAX LEIVA

*Annalisa Fanti*

Max Leiva, artista e scultore, si è diplomato all'Accademia di Belle Arti in Guatemala nel 1993. Dal 1990 ha approfondito le sue capacità artistiche presso grandi scultori come Dagoberto Vasquez, con il quale ha successivamente collaborato nel 1998, perfezionando la tecnica della fusione in bronzo; la formazione accademica di Max Leiva è di fondamentale importanza per la sua produzione artistica. Il suo pensiero è improntato su principi classici, frutto di un'idea che genera un disegno preludio delle sue sculture, dove il sacro e il profano convergono in maniera inscindibile nella materia. Tale corrente di pensiero è molto vicina a quella formulata da Federico Zuccari nell'ambito della romana Accademia di S. Luca, da lui fondata nel 1593. Infatti Federico Zuccari teorizzò e rese esplicito il modo di coniugare il passaggio dall'idea alla forma, di come cioè il 'disegno interno' (idea), che è di fatto una rappresentazione mentale, singolare, che si forma nel profondo della mente di ciascun singolo pittore, si traduce nella rappresentazione pratica dell'opera, che viene denominata "disegno esterno". Il disegno di Max Leiva, non è materia, non è corpo ma è forma, idea, ordine e oggetto dell'intelletto: "I processi di molte sculture che lavoro, quasi sempre iniziano con uno schizzo. Un disegno, pur essendo bidimensionale, può fornire un piano tridimensionale<sup>4</sup>".

Ideazione e comunicazione sono le linee guida per interpretare giustamente le sue opere che, improntate sulle radici culturali Maya del Centro America, hanno come protagonista la figura umana, portatrice di storia, cultura, mitologia e religione oltre che di sentimento. Tutti i riferimenti all'arte del passato e del presente sono inseriti come citazioni nella scultura di Leiva, il quale ne adotta una personale rielaborazione astratta, frutto di un pensiero dominato da sensazioni ed emozioni interiori. I materiali utilizzati dall'artista sono i più svariati; egli utilizza l'ottone con varie patine, il bronzo fuso sopra il quale applica strati di colore ocra e verde<sup>5</sup>, mentre per le opere monumentali si dedica alla scultura diretta sul marmo e alla tecnica a cera persa. La materia cattura come soggetti figure femminili, maschili (nelle vesti di amanti), genitori o personaggi pubblici che riflettono universalmente la sofferenza, la gioia, la speranza e la preghiera. Egli con la sua arte non spera di trovare una soluzione ai problemi e alle grandi domande della vita, ma intende semplicemente mettere davanti allo spettatore le emozioni e sensazioni che sono celate in ognuno di noi per far riflettere. Questo bisogno di comunicare indirettamente con lo spettatore ha segnato una generazione di artisti contemporanei, come ad esempio il famoso artista cubano Felix Gonzalez-Torrez, il quale attraverso le sue opere indagava l'emotività umana. Se Torrez impiegava una varietà di mezzi come fotografie, cartelloni pubblicitari, ammassi di caramelle o intrecci di luci utilizzando moltissimo la vivacità di colori, Max Leiva va a ritroso nel tempo dedicandosi alla tradizionale scultura arcana, dove i colori hanno il solo scopo di relazionarsi con i personaggi e l'ambiente nel modo più naturale possibile; anche per questo motivo egli utilizza tonalità naturali e vegetali. Le sculture di Leiva sono modellate prendendo in considerazione l'importanza del tempo infatti, grazie alla valorizzazione dell'elemento temporale, l'opera diventa una dimensione dello spazio. Fu proprio lo storico d'arte francese Elie Faure a sostenere che "l'arte plastica esprime la forma in stasi e movimento", una caratteristica comune a tutte le

arti dalla scultura, al bassorilievo, al disegno e al cinema. Il movimento nelle opere di Leiva è specificato dalle posizioni dei suoi personaggi, ad esempio nella serie *“El arte esta en juego”*; in particolare nell’opera in bronzo e acciaio inox *“Hombres Vela”* del 2008, il movimento e l’azione sono suggeriti dall’inclinazione dei due corpi che fanno da perno e opposizione alla forza energetica simbolicamente espressa da un filo di acciaio. Come suggerisce il titolo dell’opera, sembra che questa coppia di anonimi uomini stiano percependo la brezza del vento, dove lo spazio è segnato da curvature che ne segnalano il ritmo.

A volte la scultura di Leiva presenta uomini solitari, senza identità né volto, come in *“Pausa literaria”* del 2006, dove si indaga sulle variabili sentimentali attraverso superfici sapientemente levigate, piacevolissime al tatto, rese capaci di accogliere le migliori atmosfere appartenenti al silenzio.

La “pausa” per dedicarsi alla lettura suggerisce un’azione che precede il momento di stasi di questa figura “accovacciata” su una sedia, che ha tra le mani un libro socchiuso in segno di riflessione. Sono forme che delineano soggetti anonimi che richiamano le sculture di Moore, soprattutto il primitivismo estetico ma con una sostanziale differenza nel dettaglio descrittivo di un’azione specificata dalle posizioni dei suoi personaggi. Altre opere sono state concepite come una sintesi dell’amore nel mondo, come si evince dalla realizzazione di figure che sembrano totem nelle quali la relazione tra di esse diviene un messaggio universale.

Si può dare questo tipo di lettura al gruppo scultoreo *“Proteccion”* (2000), in ottone, dove le due figure sono allungate - probabilmente di rimando ad una tipologia di stele che utilizzavano in antichità i Maya - creando suggestioni culturali di più vasta latitudine tra le quali sono da segnalare l’arcaismo greco nonché alcuni spunti decorativi che rimandano allo scultore Brancusi.

Ciò che è importante sottolineare è la relazione tra i tre soggetti, legati da un rapporto consanguineo; infatti lo slancio verticale della presenza paterna è di conforto alle due figure più minute che rivolgono la propria attenzione. L’opera è una scultura sintetica, elegante, dalle linee slanciate che lo sguardo percorre con senso di dolcezza appagante. In un’altra opera in bronzo, *“Retrato de familia”* (2011), l’abbraccio paterno circonda l’amore nei confronti dei due bambini e della figura femminile, permeandolo di una spiccatissima sensibilità per il fascino della natura umana. La superficie si fa più severa e descrittiva nel viso dei soggetti, i cui sguardi sembrano rivolti verso l’osservatore, come se dovessero riflettersi in un mondo simile al loro, dove i sentimenti di amore, fedeltà e vicinanza sono esprimibili attraverso un semplice gesto.

Nell’opera *“Hacia el Ágora”* (2006), Max Leiva gioca sull’apparenza e sull’immaginazione, in stretto contatto con lo spettatore, delineando morfologicamente presenze corporee ravvicinate tra loro come se fossero una folla di persone. Ad uno sguardo più attento si osservano delle braccia e delle mani che simboleggiano per l’artista concetti quali il potere, il dominio ma anche le attività dell’uomo; esse sono accuratamente descritte in tutta la loro tensione prolungata dal palmo sino alle dita, strette tra loro. Il gesto e il movimento sono due delle caratteristiche che si riscontrano sempre nelle opere di Leiva, soprattutto per l’attenzione che egli pone per la rappresentazione di un antico gioco praticato dalla cultura Maya: il gioco della “pelota”. Questo si svolgeva in un campo di pietra nell’acropoli ed assumeva anche caratteristiche

simbolico-religiose, indice del ciclo degli eventi che avvenivano nel mondo e nella natura. Il gioco della palla era molto più che un semplice e puro divertimento: era un rituale dove venivano riportate a galla le tradizioni storiche dei Maya. Infatti, il confronto fra le due squadre rappresentava la lotta fra gli dei del cielo e i signori che abitavano il mondo sotterraneo. La palla simboleggiava il sole e per questo motivo non poteva essere colpita con le mani.

L'artista, attraverso il disegno, ha realizzato diversi bozzetti su carta nei quali raffigura un'immensa varietà di giocatori in movimento, delineati con cura particolare nei relativi profili espressivi e vestiti con abiti tradizionali, protetti da cinture che coprono le parti vulnerabili del corpo con paracolpi sulle braccia e sulle ginocchia. L'interesse artistico di Max Leiva spazia anche in temi di carattere religioso, affrontati nella serie di sculture come *"Al Margen"* (bronzo, 2012), *"Manto de Hierro"* (bronzo e ferro, 2012), *"El Lado Oscuro"* (bronzo e ferro, 2012) dove i soggetti riprodotti hanno come caratteristica aggiunta il *pulchrum*, ossia ciò che è bello. Come disse Dostoevskij "La bellezza salverà il mondo" e non è solo quella esteriore delle forme, ma anche quella interiore dei concetti che possiedono una dimensione etica e religiosa, in cui l'ordine e l'armonia che disciplinano il caos sembrano davvero nascondere il divino. L'arte così si fa portatrice di un messaggio religioso e attraverso l'esperienza estetica l'uomo cerca un contatto con la dimensione trascendente. Il primo a voler condividere con gli altri l'oggetto della sua creazione è l'artista, per il quale la bellezza è legata alle relazioni umane: è proprio questa infatti la sensibilità che viene evocata nei lavori di Leiva. Le sue opere sono disposte su basi come fossero piedistalli, per far sì che i soggetti rappresentati siano all'altezza dello sguardo, come se l'artista volesse creare un luogo "sacro" per lo spettatore, ponendo in risalto quello che è uno dei punti fragili dell'uomo: la sofferenza. Infatti, dal punto di vista iconografico, osserviamo gruppi di figure crocifisse, dalle quali però non traspare sofferenza, in quanto sono figure eleganti, raffinate, le cui braccia sono disposte orizzontalmente su di un piano rispetto al corpo, in modo ordinato e senza tensione. Come già esaminato in precedenza, alcune produzioni dell'artista si presentano in una realtà solo apparente, in quanto osservandole con estrema sensibilità regalano momenti di riflessione e bellezza dell'essere. Notevoli abilità manuali si riscontrano in una serie di sculture che riproducono uomini o gruppi di persone a cavallo come nelle opere *"Promesa"* (2014), *"Retorno"* (2010), *"Paracaidista"* (2010) in cui il movimento viene dato dalla posizione delle zampe e della testa china dell'animale. Nella forma, queste opere sembrano ricordare l'espressionismo pittorico di Franz Marc, dalle docili e leggere masse che si gonfiano in nuvole rotonde nelle quali l'animale diviene l'immagine dell'armonia. I cavalli di Max Leiva non corrono ma danno cenno ad un dinamismo leggero nella sinuosità della superficie. Sin dal 1996 l'artista ha realizzato una serie di opere monumentali oggi situate in spazi pubblici, come ad esempio il monumento a "Pedro de Bethancourt" (2000), situato nell'aeroporto Boulevard Aurora (città del Guatemala), dedicato al primo Santo del Guatemala e del Centro America. Quest'opera di tre metri e mezzo di altezza, in bronzo scuro, si pone di fronte allo spettatore emanando spiritualità e leggerezza e percorrendo una linea immaginaria che conduce al "richiamo del Santo", che deriva dal "suono" della campana che esso scuote in una mano mentre con l'altra sorregge con forza il corpo di un uomo abbandonato alla sua malattia. La distorsione, l'allungamento dei corpi, il taglio del panneggio sono caratteristiche

ben lontane dall'ordine, dall'anatomia e dalla compostezza della statuaria classica ed è attraverso il rifiuto dell'ordine che l'artista riesce ad esprimere il profondo bisogno di un conforto spirituale.

Oltre al disegno e alla scultura, l'artista ha sperimentato e realizzato nel corso degli anni diverse incisioni a stampa. Questa è una tecnica molto antica, la cui produzione viene eseguita tramite una matrice sulla quale la parte inchiostrata risulta essere in rilievo. Viene quindi scolpita la parte di matrice che risulterà, nel prodotto finito, bianca<sup>6</sup>. Max Leiva ha fatto uso di differenti tecniche e materiali (acquaforte, inchiostro, acquatinta) grazie alle quali ha ottenuto diverse stampe che rappresentano soggetti originali, come se fossero fumetti che si aggirano su carta secondo una gerarchia del colore data dai bianchi e neri, in un'alternanza di luce ed ombra. Max Leiva è un'artista la cui sensibilità non rimane a noi sconosciuta; egli fa parlare le sue opere che, esibite nella nostra contemporaneità, comunicano la loro universalità.

## ELSIE WUNDERLICH

Annalisa Fanti

*“I colori che ho visto nelle mie passeggiate nel bosco,  
nei vigneti e nei sentieri collinari sono rimasti nella mia anima”*<sup>7</sup>

L'artista, pittrice e scultrice guatemalteca Elsie Wunderlich, ha studiato Architettura, Pittura e Disegno presso la “Scuola Nazionale delle Arti Plastiche” di Città del Messico, frequentando i corsi con i maestri Dagoberto Vasquez e Victor Vaskestler. Nel 1995 si è laureata in Storia dell'Arte presso l'Università “Francesco Marroquin”. Ha studiato scultura con diversi artisti, uno dei quali è il maestro Max Leiva. Dalle sue opere emerge una profonda sensibilità nei confronti del mondo naturale: l'artista ha studiato infatti il paesaggio all'aperto con il maestro Miguel Angel Rios e dal 1994 al 1996 si è recata in modo continuativo a Giverny (in Francia), per dipingere i giardini cari all'impressionista Monet. Dal 1983 le sue opere sono state esposte in varie città del Guatemala, oltre che negli Stati Uniti, in Messico, nella Repubblica Dominicana e in Francia. Nell'ottobre 2009 ha ricevuto la nomina di “Artista dell'anno”, il cui premio è stato consegnato dal maestro guatemalteco Elmar Rojas. La rappresentazione realistica del paesaggio, attraverso la pittura (che caratterizza le sue prime opere), è un elemento importante per l'artista guatemalteca, soprattutto per la sua successiva produzione, che le permetterà di scoprire un proprio stile personale (vicino all'interpretazione del reale) e la passione per la scultura, discostandosi in qualche modo dalla sua “fedeltà naturale” del paesaggio. “Natura! Ne siamo circondati e avvolti - incapaci di uscirne, incapaci di penetrare più addentro in lei. Non richiesta e senza preavviso, essa ci afferra nel vortice della sua danza e ci trascina con lei, finché, stanchi, non ci sciogliamo fra le sue braccia. Crea forme eternamente nuove; ciò che esiste non è mai stato; ciò che fu non ritorna - tutto è nuovo, eppur sempre antico. Viviamo in mezzo a lei e le siamo stranieri. Essa parla continuamente con noi, e non ci palesa il suo segreto. Agiamo continuamente su di lei e non abbiamo su di lei nessun potere. Sembra aver puntato tutto sull'individualità, ma non sa che farsene degli individui. Costruisce sempre e sempre distrugge: la sua fucina è inaccessibile... Il dramma che essa recita è sempre nuovo, perché crea spettatori sempre nuovi. La vita è la sua più bella scoperta, la morte invece il suo stratagemma per ottenere molta vita... Alle sue leggi si ubbidisce anche quando ci si oppone; si collabora con lei anche quando si pretende di lavorarle contro... Non conosce passato né avvenire; la sua eternità è il presente... Non le si strappa alcuna spiegazione, non le si carpisce nessun beneficio, ch'essa non dia spontaneamente... È un tutto; ma non è mai compiuta. Come fa oggi, potrà fare sempre”<sup>8</sup>. Se leggessimo queste parole, scritte dal “filosofo della natura” Goethe, mentre osserviamo le opere dell'artista Elsie Wunderlich troveremmo tutti gli elementi poetici sopra descritti. Questa visione letteraria è come se si trasformasse in un'osservazione “scientifica” della natura; infatti grazie all'utilizzo del pennello e dei colori, l'artista delinea le forme basandosi sull'osservazione attenta del reale, donandoci una visione che non conosce né il passato, né il futuro: la natura viene intesa come una forza primigenia e il momento nel quale si concepisce l'opera è il presente, nella sua eternità. Così come la natura “*crea spettatori sempre nuovi*”, così le opere di Elsie Wunderlich si mostrano a diversi individui attraverso i “*Paisajes de Guatemala y Antigua*”, una serie di opere realizzate dal 1989 al 1993. La tecnica

utilizzata dall'artista (olio su tela) ed il linguaggio pittorico, soprattutto per quanto riguarda l'uso del colore e della luce, sono due degli elementi che rimandano al movimento pittorico impressionista e più precisamente, ai paesaggi rappresentati dal francese Camille Pissarro. La motilità della luce e degli effetti cromatici è data dallo "straripamento" del materiale pittorico. Il colore degli impressionisti è ben altro che una nuova tecnica di coloritura: attraverso il «colore» l'impressionismo si confronta con il mondo stesso; il pittore installa il suo cavalletto in ciò che esso chiama «Natura» che non è un insieme di oggetti-dati. Ciò a cui l'artista fa fronte, in modo specifico, è la totalità d'una apertura, un taglio di luce, di spazio e di vivacità sensibile, in cui l'evidenza delle cose è apparentemente inabissata<sup>9</sup>.

I paesaggi di Elsie Wunderlich sono caratterizzati da una corposa pennellata, la quale non delinea i contorni ma traccia alcuni giochi di macchie variopinte, come nell'opera "*Jardin de Antigua*", dove si intravede un sentiero immerso in un'atmosfera primaverile, in cui la luce riscalda l'aria conferendo un tono dorato ai fiori e agli alberi, facendo vibrare ogni particolare della composizione. La molteplicità dei tocchi e delle pennellate di colore contribuisce a dare il senso di una piacevole visione che, probabilmente, l'artista ha vissuto. Nell'opera "*San Antonio Aguas Calientes*" Wunderlich riproduce uno scorcio di una piccola città nel Comune di Sacatepequez (Guatemala); la scena viene incorniciata da un maestoso albero, vicino al quale appare una figura femminile di spalle, ritratta nell'atto di osservare una ampia vallata che conduce verso il centro della città. In questo caso i margini delle figure sono più definiti in primo piano, mentre sullo sfondo i colori sfumano l'uno nell'altro senza definizione.

"Sono costretto a continue trasformazioni, perché tutto cresce e rinverdisce. A forza di trasformazioni, io seguo la natura senza poterla afferrare, e poi questo fiume che scende, risale, un giorno verde, poi giallo, oggi pomeriggio asciutto e domani sarà un torrente.<sup>10</sup>" Negli ultimi anni della sua vita, Claude Monet si dedicò esclusivamente alla realizzazione di una serie di opere che rappresentano il giardino della sua tenuta di Giverny.

Come già specificato Elsie Wunderlich si recò continuamente in Francia per dipingere gli scorci presenti nel giardino dell'artista, come testimoniano una serie di opere note sotto il nome di "*Giverny, jardin de Monet, Francia*". Un'atmosfera romantica, ricca di cromatismi dove si prefigurano distese di tulipani, narcisi e le isole di ninfee che si riflettono sulla superficie stagnante dell'acquitrino, dove predominano le verdi foglie e le scene sono caratterizzate ciascuna dalle tonalità dominanti tra cui spiccano quelle rosse, gialle, arancioni o azzurre. L'opera "*Puente en Giverny*" può essere messa a confronto con molte delle opere di Monet che raffigurano il rinomato "ponte giapponese". Se per il pittore impressionista le pennellate sono veloci, intense e in direzioni diverse, in modo da dare l'impressione del movimento, nell'opera di Wunderlich avviene il contrario; il dipinto regala agli occhi di chi lo osserva un senso di quiete e di riposante contemplazione, proprio perché non c'è movimento e le campiture di colore sono piatte, descrittive e realistiche in particolare nella zona d'acqua dove si riflettono gli alberi.

Le opere dell'artista guatemalteca possono definirsi come "piantine geografiche" in quanto consentono non solo di addentrarsi nei paesaggi francesi, ma anche di poter "visitare" i bellissimi giardini del Sud America in una serie di opere realizzate nel 1998 dal titolo "*Magnolia's Garden South Carolina*". I Magnolia Plantation and

Gardens appartenevano anticamente (1676) alla famiglia Drayton e poi successivamente furono aperti al pubblico nel 1870. Elsie Wunderlich ne riproduce alcuni dettagli naturalistici, come nell'opera *"Reminiscencia"* nella quale sembra apparentemente che utilizzi una tecnica ad acquerello, tanto da far percepire le trasparenze del colore, ma, ad un occhio più attento è possibile cogliere la brillantezza dell'olio. Nell'opera *"Armonia en Azul"* il colore si fa più denso e acceso, dalle tonalità fredde, come si stesse rappresentando il procedere della notte, ma l'indefinitezza delle forme sembra ricordare i paesaggi del francese Pierre-Auguste Renoir.

Negli anni successivi al 1998 le opere di Elsie Wunderlich presentano alcuni cambiamenti, e la sua produzione artistica si arricchisce formalmente attraverso l'interpretazione soggettiva della realtà. Oggettività e soggettività rappresentano la polarità del sentire e del produrre arte e questo dualismo può essere messo in relazione alle due principali correnti artistiche dell'Impressionismo e dell'Espressionismo. Se da un lato gli Impressionisti, occupandosi della scomposizione cromatica, fanno dell'arte pittorica un'importante campo di indagine per quel che riguarda il rapporto tra arte e scienza, dall'altro lato la stagione espressionista tende ad indagare l'introspezione umana.

La resa pittorica di Elsie Wunderlich avviene in sintonia con un sentire poetico del tutto personale e non si discosta dal mondo naturale, perché la natura ed il paesaggio costituiscono per l'artista un travaglio creativo che supera il semplice interesse descrittivo di un'opera.

Nella serie di opere realizzate nel 1999 *"Bambues y reservas ecológicas tropicales"* assistiamo alla rappresentazione di bellissimi paesaggi tropicali presenti in alcuni paesi (Guatemala, Belize, Panama e Honduras). In particolare nelle opere *"Camino acuático entre bambùes"*, *"Bambùes"*, *"Feflejos de bambùes"*, *"Bosque de bambùes"* e *"A través de bambùes"* l'artista raffigura le vigorose piante di bambù che creano un'atmosfera fiabesca, essendo le canne disposte come in una quinta teatrale. L'efficacia coloristica di matrice espressionista e la semplicità descrittiva dei particolari rendono chiara e leggibile la sensibilità di Wunderlich ed evidenziano le bellezze del suo paese natio. Attraverso un'osservazione introspettiva della natura, in alcune opere della stessa serie (*"Fuerza de la naturaleza"*; *"Raíces"*), vengono messe in risalto le enormi radici degli alberi che all'occhio umano rimangono nascoste poiché sottostanti alla superficie della terra. Le radici, simbolo di forza, così rappresentate diventano forme vive, esseri fantastici che si mettono in dialogo con l'osservatore assumendo l'aspetto di sculture monumentali. Le opere del 2000 sono caratterizzate da uno spazio scenico del paesaggio inteso come una ricostruzione mnemonica del vissuto e delle sensazioni ad esso associate. La serie di *"Paisaje interior"* sembrano ricordare il mondo fluttuante delle stampe giapponesi, una modalità espressiva che aveva influenzato la pittura degli impressionisti. Contrariamente a quanto rappresentato da quest'ultimi, nelle opere dell'artista prevale un'inclinazione spirituale, come evidenziato anche in alcuni titoli delle stesse: *"Notas íntimas"*, *"Paisaje desde lo profundo"*, *"Reflejos"*, *"Infinitud"*: "c'è un paesaggio interiore, una geografia dell'anima: ne cerchiamo gli elementi per tutta la vita. Chi è tanto fortunato da incontrarlo, scivola come l'acqua sopra un sasso, fino ai suoi fluidi contorni, ed è a casa.<sup>11</sup>"

Il paesaggio interiore di Elsie Wunderlich è costellato da foglie come se fossero

coriandoli, che invadono le opere di colori tipici della stagione autunnale e primaverile. La continua sperimentazione e la ricerca del contesto naturale, in rapporto agli elementi esercitati da un'essenza intima della realtà, hanno portato l'artista guatemalteca ad esprimersi con un'assoluta libertà, trovando spunto nell'irrazionalità surrealista.

Il rapporto tra l'essere umano e la natura si è sempre manifestato attraverso l'arte: dal simbolismo della scultura medievale, ai fondali rinascimentali per l'azione umana, alla perfezione nel paesaggio immaginario seicentesco, fino ad arrivare nel XIX sec. all'interpretazione della natura come luogo che evoca degli stati d'animo.

Se nella prima produzione artistica di Elsie Wunderlich la figura umana veniva esclusa dallo scenario paesaggistico, la sua successiva "narrazione" pittorica mette in primo piano l'uomo che non è più un semplice spettatore ma entra in rapporto diretto, quasi in simbiosi, con la natura, immedesimandosi in essa. Nell'opera del 2008 "*Estados animicos*", l'artista propone un supporto tondeggianti entro il quale si movimentano un groviglio di elementi naturali, riconducibili a tronchi d'alberi ricoperti di foglie colorate. Tale interpretazione figurativa prende corpo animandosi degli sguardi di occhi femminili senza identità, che si dissolvono nel vuoto come con una metamorfosi tra il corporeo e l'incorporeo che trasforma metaforicamente la natura in un sogno.

In un'altra opera del 2007 dal titolo "*Dualidad de Frida*", è nuovamente presente la dissolvenza di uno sguardo femminile, con il paesaggio circostante al centro dell'immagine, nella quale si intravede l'intero viso che si divide per metà dell'opera. Nella parte sinistra predominano le tonalità calde, quali il giallo e l'arancione, mentre nella parte destra vi sono gli azzurri e i verdi: il tutto si dispiega in un ambiente poetico e fantastico. La soggettività prorompente di Elsie Wunderlich è riscontrabile anche nell'opera "*Paisaje Exelso*" dove il viso femminile, riconducibile ad un autoritratto, spicca all'interno del realistico paesaggio ma le apparenti montagne sono in realtà le fluenti ciocche di capelli dell'artista e gli alberi, in primo piano l'uno accanto all'altro, seguono il perimetro della superficie pittorica e determinano la visione dell'immaginario surrealista.

La pittura non è l'unico mezzo d'espressione dell'artista. Infatti è con la scultura che gli elementi naturalistici da essa rappresentati prendono vita e danno luogo a strutture dinamiche e eleganti, caratterizzate da una spiccata sensualità. Nelle sculture Elsie Wunderlich si avvale esclusivamente di curve e rotondità, plasma la materia, aderendo in modo allusivo alla figurazione umana. Quest'ultima viene però contorta, allungata o compressa con individuazione dei caratteri strutturali e con la messa in risalto delle possibili metamorfosi degli elementi naturali.

La produzione scultorea del 2009 è caratterizzata da una sintesi delle forme, nel complesso armoniose e realizzate con diversi materiali come la resina, l'acrilico e il vetro. L'aspetto polimaterico dei manufatti è la testimonianza di una notevole padronanza tecnica. La maggior parte delle opere sono contraddistinte da una struttura estetica comune: la scultura in resina opacizzante si innalza verticalmente, come se fosse un trofeo sorretto da una base geometrica vitrea di forma rettangolare o quadrata, la quale diviene una fonte di luce e trasparenze coloristiche.

Alla base rettangolare dell'opera "*Ciclo de Vida*" si possono osservare le stesse forme naturali presenti nelle opere pittoriche dell'artista. Il verde smeraldo è predominante in tutte le sue sfumature ma cambia d'effetto in base al materiale utilizzato:

la diversità della materia della resina risulta essere di un verde traslucido ma sicuramente più opaco rispetto alla superficie del vetro. Questo contrasto è di grande impatto visivo per il fruitore, ed è riscontrabile anche nelle opere *“Fuego en el Agua”* e *“Hojas Flotantes”*.

Nel biennio 2010-2011 Elsie Wunderlich produce una serie di opere in bronzo dove l'essenza della forma viene data dall'astrazione, ricca di una spiritualità antica, che rimanda ad un'entità naturale o soprannaturale totemizzata. L'antica magia del bronzo, caratterizzata in superficie da una patina scura, aggiunge un alone di mistero e intimità alle opere, che possono essere codificate come monumenti volti al recupero di un'espressività primordiale. Il bronzo, inoltre, con il passare del tempo acquista un colore simile alla vegetazione ed in tal modo l'artista, con l'impiego di tale materiale, riesce a riprodurre mimeticamente la natura e a creare così un inedito confronto tra i processi formativi naturali e quelli legati ad un fare artistico.

*“Flor Exotica”*, *“Sol-Flor”*, *“D-L'irio”* e *“Sublimacium”* sono alcune delle molteplici sculture realizzate da Elsie Wunderlich dotate di statura quasi umana. Le stesse hanno una forma piramidale affusolata alla base mentre nella parte più alta si presentano in una conformazione che richiama gli elementi naturalistici delle foglie. Se nei titoli delle opere non ci fosse un riferimento al mondo naturale, la verticalità di queste sculture potrebbe far pensare ad una stilizzazione del corpo umano, come nelle opere *“Flor Guardiania”* e *“Guardian de los Bosques”*; qui, nella parte superiore, è presente un viso che si fonde con la chioma di un albero o talvolta sorge all'interno dei petali di un fiore. Queste sculture presentano l'uomo come custode della natura ed in posizione di inferiorità di fronte alla grandezza di quest'ultima, solo l'arte può tentare un'unione simbiotica. Le sculture realizzate nel 2012 assumono caratteristiche di rarefatta visionarietà: *“Circulos de Vida”*, *“Flor Galactica”*, *“Escenario a un Mondo de Luz”* e *“Corazones de Luz”*. Le strutture delle opere sono composte da materia bronzea, vengono decorate installando all'interno sfere lucide e variopinte a loro volta illuminate. L'artista crea così un effetto a lente di ingrandimento, come se volesse proiettare nell'occhio dell'osservatore un'immagine fantastica di una natura stilizzata.

Per Elsie Wunderlich la natura quindi resta il punto focale della sua ricerca simbolo altresì di una elevazione spirituale, anello di collegamento tra dimensione terrena e ultraumana.

## ELMAR RENÉ ROJAS AZURDIA

*Annalisa Fanti*

Nato in Guatemala nel 1938, Elmar Rojas appartiene alla generazione dei Pittori degli anni Sessanta. Laureato in Architettura, ha proseguito i suoi studi in Lettere e Filosofia presso l'Università di San Carlos, Scienze Politiche e Sociali presso le Università Rafael Landívar e Francisco Marroquín. Interessato al mondo dell'arte, ha studiato Arti Plastiche in Guatemala, Madrid, Parigi e Perugia. Nel corso della carriera ha ricevuto numerosi Premi Nazionali ed Internazionali come quello del 1991, quando è stato classificato tra i quindici migliori artisti del Mondo al MAAA Washington. Le sue opere sono esposte nei più importanti musei del mondo ed alcuni lavori dell'artista sono stati di recente acquistati dal Metropolitan Museum di New York. Rojas è riconosciuto come un grande promotore della cultura, tanto che nel 1986 ha fondato il Ministero della Cultura in Guatemala. L'origine del suo lavoro è strettamente legato alla "Patria delle perfette gioie, fatte di suono, di colore, di sapone, d'aroma"; da essa attingerà la linfa creativa per le sue opere, impregnate di un sentimentalismo irresistibile che rispecchia il suo essere e al tempo stesso mette alla luce una serie di contrasti presenti all'interno del suo Paese. Infatti, nel 1969 nasce il "Gruppo Vertebra", fondato dagli artisti neo-figurativi Elmar Rojas, Marco Augusto e Roberto Cabrera; questo gruppo ha rappresentato un vero e proprio movimento degli anni '60 del secolo scorso ed ha influenzato decisamente l'arte contemporanea in Guatemala. "Volevamo qualcosa che simboleggiasse l'integrazione; ogni osso della colonna vertebrale è diverso, ma "lavora" insieme", dichiarò in un'intervista il co-fondatore del gruppo, Roberto Cabrera. Gli stimoli artistici divulgati nelle loro produzioni si evincono soprattutto in alcune opere di grafica e pittura, che costituiscono la denuncia pubblica del dispotismo militare, dell'oppressione delle popolazioni indigene e della violenza politica. Rojas è l'artista del gruppo forse più raffinato nell'uso della tecnica e nella poetica pittorica, con un senso particolarmente spiccato del colore<sup>12</sup>. La sua arte può essere codificata attraverso tre semplici parole: *connessione*, *labilità* e *storia*.

Il mondo pittorico di Rojas è pervaso dalle emozioni ed è caratterizzato da una connessione tra le relazioni umane, come se il supporto pittorico facesse da specchio alla realtà quotidiana, nella quale ogni essere umano è connesso con il mondo stesso da un vincolo che si nutre della forza della mente e del sentimento<sup>13</sup>. Ad esempio nella serie "*Alegria del Campo*", la figura umana viene rappresentata da sola o in relazione con altri personaggi, apparentemente tutti uguali e nella maggior parte delle sue opere, i soggetti sono sempre in comunicazione tra loro, come se fossero "incatenati" al fine di vivere insieme esperienze significative. Ad una lettura attenta delle stesse si individua una sottile labilità che va oltre i confini di un realismo rappresentativo, come se l'artista viaggiasse con la mente per trovare rifugio in un luogo dove impera l'irrazionalità. Sulla scia del Surrealismo, la percezione delle immagini a noi comuni si trasforma in un aspetto che trasmette l'idea di un diverso ordine della realtà. Infatti nella serie di opere "*Paisajes Imaginarios*", l'atmosfera cambia, la deformazione dello spazio è di notevole suggestione poetica. I personaggi assumono sembianze multiformi e spesso si mescolano con il paesaggio circostante. Le opere di Rojas sono come pagine di un libro, nel quale il racconto cattura la storia di un popolo, con le sue tradizioni e le successive evoluzioni.

Basterebbe “sfogliare” la serie di opere “*Espantapajaros*” dove il senso comune attribuirebbe a uno spaventapasseri la funzione di respingere gli uccelli che si nutrono di quello che viene coltivato; in realtà è probabile che l’artista raffiguri questo corpo senza vita al fine di alludere a una situazione politico-economica attuale, quella di un popolo che cerca di scappare dalle “mummie” che hanno colpito il Paese. I grandi problemi della denutrizione, della enorme disparità e disuguaglianza tra la popolazione ricca e quella povera, della concentrazione della terra in mano a pochi grandi proprietari terrieri, costituiscono la causa di profonde implicazioni socio-economiche che colpiscono la fascia più vulnerabile della società. Elmar Rojas lascia la sua firma connotandola da toni fiabeschi come testimonianza costante della presenza dell’uomo e del suo continuo rapporto con la natura, aprendo considerazioni più ampie sui segni lasciati da questo sull’ambiente, sul rapporto tra creatività artistica e storia. “I miei personaggi si assomigliano, la maggior parte non sono uguali. I miei mondi sono caratteristiche astratte<sup>14</sup>”, sono le parole che attraversando un mondo più ampio, si avvicinano concettualmente allo scopo principale degli esponenti di una corrente artistica e letteraria sviluppatasi negli anni ‘20 del Novecento: il Realismo Magico. L’importanza di ottenere una rappresentazione realistica del mondo e della vita quotidiana attraverso visioni distorte, sospese e quasi allucinate di essa era una caratteristica che accomunava tutti gli artisti del tempo e nelle opere di Rojas è come se si ritrovasse la capacità di invenzione dello scrittore Miguel Asturias<sup>15</sup> nel cui pensiero gli elementi magici appaiono sempre più fusi in un contesto realistico.

Il poeta francese, oltre che teorico del surrealismo, André Breton sosteneva che “bisogna spogliare gli oggetti che ci circondano dal loro aspetto abituale ed osservarli come se fossero insoliti”, determinando quindi una visione più “artificiale” rispetto al pensiero realistico di Asturias. Inoltre Alejo Carpentier (intellettuale cubano, che può essere considerato l’iniziatore del realismo magico) considera il *real maravilloso* come qualcosa d’insolito e singolare, vicino al concetto di reale e “spontaneo”. È interessante notare come nella pittura di Rojas il “fantastico” si identifichi con il “reale” e il “quotidiano”.

Analizzare nel dettaglio le opere di Rojas, significa entrare nella sua intima sensibilità, circoscritta materialmente nella tela, dove l’armonia cromatica delinea elementi figurativi che seducono lo spettatore. Ogni pennellata sembra indicare il gesto calmo e misurato dell’artista che sovrappone il colore sul supporto, rispettando le zone di luce e d’ombra di base e così facendo, riproduce la natura chiara o scura originaria del colore stesso. Scenari misteriosi, quasi metafisici adornati da alberi, forme vegetali, acque e terre, diventano filtri per una visione attenta dello spettatore e fanno da sfondo a personaggi, definibili come “fantasmi” provenienti da antiche culture, dalle forme enigmatiche e totemiche. Nella serie “*Temas de Maximon*”, viene affrontata una tematica cara alla popolazione Maya, legata alla venerazione di un Santo noto con il nome Maximon. Detto anche San Simón, il suo culto assume diverse forme a seconda delle città degli altopiani del Guatemala occidentale. Nella credenza popolare contemporanea, Maximon è una figura di buon auspicio, a cui vengono offerte candele, sigari, fiori, incenso, oppure somme di denaro. Assurge in tal modo a un simbolo di abbondanza tanto che viene di solito rappresentato con le sembianze di un uomo ricco, ben vestito con un cappotto, sciarpa di seta e scarpe di pelle, e spesso mentre fuma un sigaro. L’antropologo Samuel Lothrop lo definisce come “un

potente essere soprannaturale, con il corpo grottesco come un spaventapasseri, e con un sigaro in bocca”. Le opere di Elmar Rojas propongono un’ambiente immaginario del tutto personale nel quale i toni si fanno più spenti, ricordando uno spazio della memoria. Le sagome anonime movimentano la superficie e si mostrano nel particolare come fossero ingrandimenti fissati con lo zoom di una macchina fotografica.

Negli anni Sessanta e Settanta le opere di Rojas si caratterizzano dall’utilizzo di tonalità più cupe mentre con il progredire della sua carriera l’artista sviluppa tematiche gioiose e fantastiche, utilizzando una gamma di colori più ampia che va dal verde, al rosso e al blu, tonalità predominanti nelle opere con tecnica ad olio su tela. Oltre alla pittura si è dedicato anche alla scultura realizzando opere come *“De las doncellas”*, *“Animales mágicos del campo”*, *“Señor del Campo”*. È interessante notare che i soggetti realizzati con l’impiego di vari materiali come il bronzo o la pietra, sembrano aver lasciato i loro dipinti magici per mostrarsi in tutta la loro pienezza allo spettatore. Le superfici, ove si coglie un interesse per la forma-non forma, risultano essere lisce e specchianti oppure sono riccamente decorate in modo da impreziosire la scultura stessa. Questa duplicità di elementi ha la stessa natura simbolica del sogno, dell’immaginazione in cui persiste il realismo della memoria. Quest’ultima può darci un significato del vissuto attraverso l’esperienza e ci consente di riappropriarci del passato, quindi del tempo. Le opere di Rojas caratterizzate da una deformazione espressiva ma vicina al reale, possono essere assimilate in qualche misura, vagamente, a quelle dell’artista Renè Magritte, il poeta dei sogni, dove ogni opera è una scena aperta alla teatralità della mente. Elmar Rojas vive in Guatemala, dove è direttore e fondatore del nuovo centro culturale “Elmar Rojas”.

Egli ha contribuito con tutte le sue forze alla crescita culturale del suo paese stando a contatto con i bambini, giovani e adulti, sviluppando e migliorando le loro potenziali attitudini e capacità orientate alle arti visive: pittura, scultura, musica, teatro, danza. Con l’esperienza maturata nel tempo, Rojas è riuscito a dare una propria interpretazione di ciò di cui ha bisogno l’arte: la ragione, la passione e la tecnica, definendo il tutto come “la trinità divina dell’arte”. Il suo obiettivo principale all’interno del suo Centro Culturale è di scoprire i valori personali e promuoverne la formazione, diffusione e integrazione, con la consapevolezza di appartenere ad una società assetata di arte e cultura. A questo proposito le parole del filosofo illuminista Passerin d’Entrèves ben si ricollegano al pensiero di Rojas: “La tecnica non è altro che metodo: è il punto di contatto fra realtà e pensiero. La tecnica è senz’anima. La passione religiosa, il sentimento morale, alleati del pensiero, hanno mille volte generato nuove tecniche nella storia umana<sup>16</sup>”.

## MÒNICA SERRA

Arianna Fantuzzi

L'artista Mònica Serra presenta in questa 56. Edizione della Biennale d'arte di Venezia, un'opera dal titolo "*Desde la otra orilla*" (2014).

Il dipinto "*Dall'altra parte*", è un acrilico su tela, tecnica molto amata e spesso utilizzata da Mònica Serra che, d'altra parte, si rivela estremamente a suo agio e capace di gestire nel miglior modo tale modulo espressivo. Il quadro ha una forma particolare, un taglio tetragonale, che consente un'osservazione orizzontale del suo contenuto, più estesa rispetto ad una forma tradizionale. Dopo una prima visione, l'opera ci trasporta in un'atmosfera altamente suggestiva, dominata da una luce crepuscolare a tratti calda, a tratti fredda, contraddistinta da una radenza che le conferisce un tono sbiadito e al contempo molto chiaro. Il dipinto può sembrare inizialmente di stampo astratto, caratterizzato da colori che sfumano l'uno nell'altro, come nelle opere di Rotchko; tuttavia, se l'osservatore si sofferma attentamente, è possibile identificare, al di là delle intonazioni cromatiche perfettamente accordate, un paesaggio poco definito, lontano e spazialmente vasto. Questo paesaggio sembra comporsi, in primo piano, di una superficie acquosa, simile ad una larga ansa di fiume, a cui fanno da contrappunto delle zone erbose, dei lembi di terra collocati come penisole lungo la corrente di queste acque scure. Sulla linea dell'orizzonte, ad una distanza incalcolabile, sembrano apparire le linee evanescenti di una collina dai morbidi profili, sebbene la spessa coltre di nebbia che sale dalle acque renda offuscata la vista ed il giudizio. Il cielo assume una colorazione incredibile ed irreali, con toni che vanno dall'oro (nella parte destra della tela) al giallo chiaro (nella parte sinistra della stessa). In generale, le cromie dell'opera tendono ad assorbire la parte più scura dello spettro dei colori, rivelandosi nell'insieme piuttosto tette (eccezion fatta per l'oro del cielo). Il grande fiume del dipinto assume dei colori che variano dall'azzurro spento, al marrone, al rosso scuro, al bronzo antico, fino al beige-verdastro; per quanto riguarda la terraferma, invece, l'artista sceglie dei colori più scuri, giocati prevalentemente sulle tonalità del marrone scuro e del *beige*.

Ciò che distingue questo dipinto da un paesaggio o da una marina qualsiasi, tuttavia, è la particolare tecnica che Mònica Serra ha qui, ed in altre opere, adottato: l'intera superficie del quadro, infatti, è interessata da delle sottilissime linee di colore chiaro (un giallo canarino), che sembrano essere state lasciate colare dall'alto verso il basso, seguendo la gravità del loro peso. Nonostante la loro essenza di pigmenti, il loro assetto materico non è reso visibile e le linee vengono percepite in continuità con il resto del quadro. Le colature di colore non sono perfettamente perpendicolari alla tela, ma seguono itinerari che paiono decisi dal caso: questi, infatti, si interrompono e, talvolta, proseguono dopo la breve interruzione. Ma qual è il significato di queste linee? Esse si frappongono tra noi ed il paesaggio dipinto come una cortina di pioggia; in effetti la sensazione che si ha osservando il dipinto è quella di guardare la scena da dietro il vetro di una finestra colpito da una pioggerellina tenace. In questo senso, questo dipinto non può non ricordarci le opere di Joseph Mallord William Turner come "*Pioggia, vapore e velocità*" (1844), ma anche, e soprattutto, "*Sole nascente sopra ad un lago*" (1840). L'opera di Mònica Serra condivide con quelle di Turner il genere di impasto cromatico, ricco di suggestioni e dai contorni poco definiti, e l'im-

portanza data al dato naturale nella sua essenza: in questo dipinto infatti, così come in quelli citati del maestro inglese, l'artista è in grado di trasporre l'umidità dell'aria, il vapore acqueo che permea l'atmosfera e che bagna le umide terre scure. L'attenzione al dato naturalistico, dunque, è uno dei punti cardine (e di forza) del quadro, ma non è l'unico. Infatti, al di là dell'aspetto visuale dell'opera, vi è una componente più profonda, quella simbolica, che investe il dipinto di un significato specifico. Le linee che inframezzano la nostra visuale rappresentano, dal punto di vista metaforico, il "velo di Maya" della filosofia indiana, di cui parla anche Arthur Schopenhauer. Esse fungono come uno schermo, che ci mostra la realtà in modo distorto e non come essa si presenta realmente; in particolare l'opera "*Dall'altra parte*" fa pensare alla vita dopo la morte e al fatto che le nostre deboli menti non possano giungere ad immaginarla se non attraverso le distorsioni provocate dalla stessa natura umana. Quella di Mònica Serra, dunque, si configura come un'indagine sulla vita e sulla morte, in linea con il tema del Padiglione del Guatemala.

La produzione dell'artista consta di numerose opere, accumulate dalla tecnica utilizzata, l'acrilico su tela, e dall'interesse verso un mondo naturale trasfigurato.

Il dipinto "*Bosquejo*" (2012), ad esempio, condivide con l'opera precedentemente esaminata il reticolo di linee che pare scendere dall'alto. Qui, tuttavia, ci troviamo di fronte a dei tratti più spessi e mossi i quali, attraverso il colore acceso, creano come un drappo denso di fronte agli occhi dello spettatore. Il colore giallo acceso di queste linee, dona all'immagine una vivacità assente nel precedente dipinto e, per via della stesura sfatta e materica del colore, avvicina il quadro ad alcuni paesaggi impressionisti. Oltre le colature gialle si intravede quella che sembra un'ansa di un fiume o uno stagno, al cui centro troneggia un isolotto desolato, popolato solamente da tre o quattro alberi dai fusti bassi e dalle chiome ad ombrello. Il cielo azzurro indica l'ora mattutina o pomeridiana e riflette il suo colore nelle acque, che paiono immobili e silenziose. Nonostante uno dei colori prevalenti del dipinto sia un giallo vivace, l'apparente desolazione del paesaggio e l'immobilità della scena dona allo spettatore un senso di inquietudine, simile a quella che l'uomo occidentale prova di fronte al dispiegarsi di una natura ormai quasi sconosciuta. Molto particolare il fatto che al paesaggio sia riservato solamente un piccolo spazio nella parte inferiore della tela, mentre la maggior parte di essa è occupata da un cielo che si intravede appena, coperto da brevi filamenti dorati.

In un altro dipinto del 2012 ritroviamo, come di consuetudine, i finimenti di colore, stavolta però più sottili e ritmati. Il carattere del dipinto è conferito dalla stesura energica del cromatismo, che delinea un paesaggio maestoso, memore delle nature "sublimi" dell'Ottocento. Rispetto all'opera precedente, contraddistinta da una certa fissità, questa sembra condensare un dinamismo vorticoso e turbolento. In primo piano troviamo, ancora una volta, le acque tanto amate dall'artista, definite stavolta da colpi di pennello gialli, azzurri e verdastri; sulla superficie dell'acqua si specchiano dei giovani arbusti, collocati alle pendici di una collina spoglia. La vegetazione ritorna solamente sulla cima, mossa da un vento agitato che spinge le chiome degli alberi ad una danza violenta. Dietro alla collina si intravede una montagna lontana, le cui rocce risplendono illuminate dalla luce fioca del sole. L'elemento di maggior intensità è quello del cielo: quest'ultimo è contraddistinto da grandi nuvole dorate, sferzate da un vento incessante, che ne modifica i contorni rendendoli aguzzi e spigolosi. La luce

color oro che fende l'atmosfera suggerisce che ci troviamo di fronte ad un tramonto, sebbene il sole sia invisibile dietro alle nuvole spesse.

In altre opere del periodo, come in un acrilico su tela del 2012, l'artista predilige colori differenti: il bianco, l'azzurro ed il rosa cipria; un piccolo lago, circondato da alti alberi scuri che, con la loro ombra, creano l'unico punto di ombra del quadro, altrimenti chiarissimo. Ricerche del genere paiono richiamare dalle ceneri del passato gli effetti pittorici di opere come *"Sinfonia in bianco"* (1862) di James Abbott Whistler.

Mònica Serra predilige i paesaggi naturali anche per via della sua origine: il Guatemala è infatti una terra verdissima, caratterizzata da distinte regioni geografiche, ad ognuna delle quali corrispondono caratteri ambientali differenti. Per questa ragione, è possibile individuare nelle opere dell'artista paesaggi assai diversi tra loro. L'attitudine migrante di Serra, appassionata viaggiatrice, fa sì che lei conosca paesaggi anche diversi da quelli del suo paese di origine, tra cui quelli italiani; in Italia infatti, Serra ha frequentato dei corsi di pittura e disegno. Se osserviamo alcune delle sue opere, è possibile intravedere e riconoscere delle suggestioni che potremmo definire leonardesche: l'uso dello sfumato, la resa atmosferica degli elementi, la prospettiva aerea sono infatti tutti elementi indagati per la prima volta dal Maestro toscano, i cui quadri Mònica Serra ha sicuramente potuto osservare durante la sua permanenza in Italia.

Tuttavia, nei suoi dipinti ritroviamo anche elementi della pittura seicentesca francese: in particolare, se mettiamo da parte per un momento i filamenti di colore (che sono la caratteristica principale delle opere dell'artista), viene naturale pensare ai paesaggi classici di Claude Lorrain e di Nicolas Poussin. L'artista non è esente nemmeno da influenze del grande pittore inglese di paesaggi John Constable: come lui, infatti, Mònica Serra registra attraverso le sue opere il potere degli effetti delle condizioni atmosferiche e la loro mutevolezza e fuggevolezza.

Nonostante, dunque, la cultura di origine di Mònica Serra sia quella del Centro America, l'artista ha assorbito nel tempo anche il valore delle ricerche artistiche europee, ponendo l'accento, in particolare, sulla visione interiorizzata dei paesaggi naturali e mantenendo, in ogni caso, un'impronta originale e del tutto autentica.

Mònica Serra è nata in Guatemala nel 1966, ma ha studiato negli Stati Uniti, diplomandosi nel 1988 alla Syracuse University di New York. Viaggiatrice dall'animo inquieto, l'artista ha seguito dei corsi di disegno e pittura a Firenze (1986), e ha frequentato la scuola di Belle Arti di Madrid. Successivamente ha studiato in Marocco sotto l'egida dell'artista José Carralero e, nello stesso anno (1990), ha appreso dal maestro giapponese Hajima Maboroshi le tecniche incisive, frequentando il Museo Ixchel di costumi Maya, in Guatemala.

Dal 1991 in poi, ha realizzato più di dieci mostre personali, in Guatemala e in Messico, ed ha partecipato a mostre collettive in quasi tutti i continenti. Tra queste ricordiamo importanti esposizioni in Cina, Guatemala, Spagna, Italia, Stati Uniti e Giappone. Nel 1999 si occupa, come curatrice, della mostra *"Cien Años de la Plástica Guatemalteca"*, nel Museo Ixchel di Guatemala City; successivamente cura l'esibizione *"Mujeres Artistas de Guatemala"*, nel Palacio Nacional de la Cultura e, infine, *"Últimos Diez Años de la Plástica Guatemalteca"*, mostra itinerante.

Il suo impegno artistico, dunque, agisce su più fronti e la vede schierarsi in prima linea per la crescita e per la promozione dell'arte guatemalteca. Alcune delle sue

opere sono conservate nella collezioni del Banco Cuscatlán e del Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida; altre, invece, arricchiscono delle collezioni private in Ecuador, Italia, Spagna, Stati Uniti e Guatemala.

## BIBLIOGRAFIA

- Antiche civiltà, “La cultura dei Maya”, Zeus editoriale, 2000.
- F. CANTU’, “La conquista spirituale, studi sull’evangelizzazione del Nuovo Mondo”, Viella editore, 2007.
- A. CIUDAD RUIZ, M. H. RUIZ Y MA, J. IGLESIAS PONCE DE LEÓN, *Antropología de la eternidad: La muerte en la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas, Universidad Complutense, Centro de Estudios Mayas, I1FL, UNAM, Madrid, 2003.
- R. GIRARD, *La bibbia maya: il Popol-Vuh: storia culturale di un popolo*, Jaca book, Milano, 1998.
- D. de LANDA, *Relación de las cosas de Yucatán*, Edición Yucateca, Mérida, 1938.
- L. MARTINEZ FERRER, “A proposito del dialogo evangelizzazione-culture indigene nell’America Latina (1492-1825), testimonianze di alcuni missionari”.
- S. G. MORLEY, G. W. BRAINERD, R. J. SHAKER, *Il mistero dei Maya*, Edizioni Ghibli, Milano, 2014.
- A.PECCI (2009), “La pittura murale”, *Storia dell’arte universale*, 29, pp 155- 183.
- R.ROSSI, D.ZANIN, *Maya, atzechi e inca*, Giunti Editore, 1996.
- H.J.SPINDEN, *A Study of Maya Art, Its Subject Matter and Historical Development*, Courier Corporation, 1913.
- C.TOMMASINI, “Sciamanesimo e guarigione. Pratiche Neosciamaniche e medicina tradizionale nel Messico contemporaneo”, Tesi di Laurea in Storia, Antropologia e Religioni, Università la Sapienza di Roma, a.a. 2013/2014.



# **L'ARTE: UN DIALOGO APERTO AL MONDO**



## SABRINA BERTOLELLI

Arianna Fantuzzi

L'artista Sabrina Bertolelli presenta alla 56. Edizione della Biennale d'arte di Venezia l'opera "Charlie" (2014). Realizzata con tecnica mista, l'opera comprende scultura e pittura e allo stesso tempo assume la valenza dell'installazione. L'opera rappresenta un teschio dipinto di nero, dalla cui testa partono una moltitudine di matite colorate, con la punta rivolta verso l'alto. I denti del teschio sono caratterizzati dall'uso di colori l'uno diverso dall'altro: dal verde al rosa, dal giallo all'azzurro, dall'arancione al blu. L'opera può essere fatta rientrare nell'ordine dell'arte cinetica, dal momento che presenta una base rotante, munita di motore elettrico, che la fa girare completamente su se stessa. Se riflettiamo sul soggetto dell'opera, pare quasi doveroso fare un paragone con "For the Love of God" (2007) di Damien Hirst che, con il suo teschio prezioso, fece ai suoi tempi un enorme scalpore. L'opera di Hirst consiste in un teschio fuso in platino, sulla cui superficie sono applicati più di ottomila diamanti, incluso un diamante rosa a taglio *marquise*. Questa incredibile sovrabbondanza di pietre preziose rende quella di Hirst l'opera con i più alti costi di realizzazione al mondo; aldilà dello stupore e dei commenti che generò nei critici e nell'opinione pubblica, "For the Love of God" si configura come una "vanitas", ossia come una riflessione sulla transitorietà della vita e su ciò che perdura dopo la morte. In questo caso, l'artista individua nel soggetto qualcosa di immortale e di spirituale, simboleggiato dall'incorruttibilità e dalla purezza dei diamanti. D'altronde, già il titolo dell'opera conduce l'attenzione verso la sfera sovrasensibile.

La simbologia del teschio ricorre in tutte le civiltà del passato ed è densa di significati. Partendo dal contenuto più banale, il teschio rappresenta la morte, la corrottezza della carne e della bellezza, e dunque la rovina. In alcuni popoli antichi, come ad esempio presso i Sumeri, il teschio era considerato simbolo di vittoria sul nemico e per questo motivo i vincitori usavano collezionare quelli degli sconfitti. Questo simbolo assumeva dunque una valenza legata alla forza e al superamento degli ostacoli. Con la religione cristiana, il teschio diventa il simbolo di redenzione, di pentimento e soprattutto, della vita ultraterrena. Secondo il critico Alberto Zanchetta: "da un punto di vista iconologico, tutto ha inizio nel Medioevo, epoca in cui le rappresentazioni di corpi avvizziti o in disfacimento irretivano i viventi, ponendoli di fronte all'angoscia dell'aldilà<sup>17</sup>". In effetti, se pensiamo all'affresco del "Trionfo della Morte" di Buffalmacco, dipinto nel Campo Santo di Pisa o all'altrettanto celebre affresco conservato in Palazzo Abatellis a Palermo, quello che ne deriva è un *memento mori*, corredato da realistici dettagli di putrefazione. Nel Cinquecento e nel Seicento il teschio compare nelle cosiddette "vanitas", nature morte con elementi simbolici allusivi alla caducità della vita; successivamente il soggetto attenua la sua valenza terrificante e, nel Novecento, diventa un elemento ricorrente nelle opere di Klimt, Dalì, Wahrol, De Dominicis, Basquiat, Abramovic etc. Utilizzato durante la Seconda Guerra Mondiale come insegna dei nazisti, il teschio ricorre anche nella simbologia massonica, come segno della vittoria della mente sul corpo.

Osservando il teschio di Bertolelli, non si può evitare che il nostro pensiero corra verso questo retaggio culturale. Ciò nonostante, il cranio di "Charlie" assume signifi-

cati che si distaccano da quelli tradizionali; essi sono resi comprensibili grazie al titolo e all'interazione tra il soggetto e gli altri elementi della composizione.

Il titolo "*Charlie*", infatti, si riferisce al recentissimo attacco terroristico (7 gennaio 2015) contro la sede parigina del giornale satirico Charlie Hebdo. L'attentato, rivendicato da Al-Qaeda, ha provocato la morte di dodici persone, tra dipendenti del giornale e passanti. La vicenda è stata immediatamente percepita dall'opinione pubblica come un attacco alla libertà di espressione e di pensiero, considerata uno dei diritti inviolabili di ogni essere umano. Colpita dalla vicenda, Sabrina Bertolelli si è servita delle sue capacità tecniche e dei suoi mezzi di comunicazione per esprimere la sua idea di libertà di pensiero e di azione.

Avendo acquisito la chiave interpretativa dell'opera, possiamo ora analizzarne in profondità gli elementi: il teschio, le matite, i denti ed i colori che li ricoprono. Il cranio rappresenta verosimilmente il contenitore in cui si svolgono le attività intellettive dell'uomo, il luogo dove si annidano i suoi pensieri e in cui si raccolgono le idee; esso simboleggia, inoltre, la saggezza, la conoscenza, lo studio che eleva l'uomo dalla condizione di brutalità a quella di illuminazione. Ruotando a 360° attraverso il meccanismo automatico, il teschio diventa una sorta di pianeta terra, origine della vita e motore primigenio, che riunisce in sé ogni forma di vita visibile e invisibile. Sebbene ad un'osservazione superficiale il suo colore nero e lucido possa rinviare all'idea di morte, esso simboleggia tuttavia il mistero che si cela nella vita, la zona di tenebre in cui vivono i segreti. Ci si può chiedere per quale motivo del corpo venga rappresentato solo il cranio: esso è, secondo l'artista, "l'essenza dell'energia che, attraverso l'arte, è in grado di trasmettere positività, cambiamento, vitalità e crescita<sup>18</sup>". Dal teschio, infatti, si diramano verso l'esterno un gran numero di matite colorate, tutte rigorosamente appuntite e disposte a raggiera. Queste matite rappresentano le idee ed i pensieri concepiti dal cranio e materializzati, quasi per magia, sotto forma di colori. La loro parte appuntita, inoltre, mette in evidenza come le idee possano diventare armi, una volta espresse. Il colore nero del teschio si inerpica sulla base delle matite e le macchia, come a ricordare il processo di ideazione che gli ha dato vita. La materializzazione delle idee/matite, infatti, rappresenta metaforicamente il passaggio tra le tenebre della loro concezione e la luce (raffigurata dai colori) della loro attuazione. I denti irregolari del teschio sono colorati ognuno in modo differente: ancora una volta, il colore viene utilizzato per esprimere l'accento positivo che la vita può assumere. Essi rappresentano, infatti, ogni pensiero, ogni azione, ogni parola pronunciata che diventa una rivelazione ed un'occasione di rinnovamento per l'umanità. L'opera "*Charlie*", dunque è una meditazione sull'essenza dell'essere umano, costituita dal colore e dalla luce. Essa testimonia, inoltre, come l'arte, la creatività e le idee siano gli unici elementi in grado di sopravvivere alla morte del corpo e a trattenerne qualche aspetto di eternità. Attraverso quest'opera, dunque, Sabrina Bertolelli vuole lanciare un messaggio di tolleranza, all'insegna del rispetto reciproco delle libertà di espressione e di opinione.

Sabrina Bertolelli è un'artista cosmopolita, impegnata in una costante ricerca di evoluzione e perfezionamento stilistico. Con un'operazione che denota una profonda coscienza critica, l'artista non scinde mai l'aspetto pratico da quello teorico ed è tenacemente impegnata, come ricercatrice e studiosa, nell'esplorazione e nella sperimentazione di tecniche e materiali diversi e compositi.

Laureata all'Istituto Europeo di Design di Roma (IED), con un particolare interesse verso il settore della moda e del *design*, Sabrina Bertolelli ha saputo coniugare la conoscenza dei materiali e dei metodi di decorazione, appresa durante gli anni di studio, con la sua esuberante creatività. Infatti, oltre al lavoro come artista nel senso tradizionale del termine, Bertolelli si è dedicata anche come stilista al mondo della moda, partecipando a concorsi, esposizioni e sfilate. Come pittrice, dal 1994 in poi, ha partecipato a mostre personali e collettive in città italiane ed estere, tra cui Roma, Torino, Milano, Londra, Berlino, Parigi, Madrid ed altre ancora. Tra le manifestazioni più importanti possiamo citare: "Art Innsbruck Expo", Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea, Innsbruck (2013, 2014), "Berlino in Arte" Mostra internazionale d'Arte Contemporanea (2014), "Esposizione Triennale di Arti Visive a Roma" (2014), "Spectrum Miami Art Fair" Fiera Internazionale d'Arte Contemporanea, Miami (2015) e "Ar-terxpo New York" 36a Mostra Internazionale d'Arte Contemporanea, New York (2015).

Appare sempre difficile intravedere al di là dell'immagine pubblica di un'artista quella che è la sua personalità privata ed intima, la sorgente da cui sgorga la sua creatività. Nel caso di Sabrina Bertolelli possiamo utilizzare quella che è da sempre una delle porte di passaggio tra la dimensione dello spettatore e quella dell'artefice, ossia l'autoritratto. In "*Sabrina*" (2010), l'artista sceglie di rappresentarsi da un punto di vista molto ravvicinato, con un taglio che comprende solamente il capo, il collo e una piccola parte delle spalle. L'utilizzo dei colori acrilici su tela restituisce un'immagine dai forti effetti di brillantezza, traslucidità e luminosità, soprattutto per quanto riguarda la resa pittorica della carnagione. L'artista sceglie di raffigurarsi con una posizione totalmente frontale, che non lascia spazio al movimento e che sembra adottare un'impostazione da seduta fotografica. I capelli dell'artista, neri e mossi, sono legati all'indietro e lasciano ampio margine al volto, caratterizzato da un timido sorriso. L'ovale del viso proietta una profonda ombra sul collo, delineato da brevi e rapidi tratti che lo rendono meno "finito" rispetto agli elementi del volto; questi sono al contrario molto ben delineati, a partire dai grandi occhi castani, che catturano con la loro limpidezza lo sguardo dell'osservatore. Gli occhi sono messi ancor più in evidenza da una lieve traccia di trucco, che disegna delicatamente anche la linea degli zigomi, ravvivando con i suoi colori la cromia generale del dipinto. I capelli nascondono tra la loro tonalità nera corvina qualche filo bianco e trattengono riflessi blu e rossi, sfuggendo a piccole ciocche dalla pettinatura stretta sul capo. Le sopracciglia scure si curvano verso il principio del naso, stretto e dritto, sotto al quale risiede un piccolo e grazioso neo. Il sorriso dell'artista lascia intravedere alcuni denti, bianchi e regolari, ma l'espressione di gioia non si estende per la sua massima portata. Il sorriso infatti, rimane quasi bloccato, congelato ad uno stadio iniziale, che non coinvolge gli occhi e l'espressione generale del volto. Questo ritratto è dunque in grado di rivelarci la personalità dell'artista o, comunque, il suo stato d'animo nel momento in cui lo ha realizzato. L'impressione che se ne ricava è quella di una persona timida ma determinata, contraddistinta da una profonda sensibilità ed in grado di esprimere al massimo grado i suoi contenuti interiori, facendoli passare attraverso il vaglio di una spiccata emotività. Questo autoritratto si distingue dalla maggior parte degli autoritratti di artiste, basti pensare al famosissimo dipinto di Artemisia Gentileschi (1638-39)<sup>19</sup>. Se, da un lato, quest'ultimo rinuncia alla classica impostazione dell'autoritratto, mascherato da "Allegoria della pittura", in realtà è pur vero che la personificazione della

pittura assume i tratti della pittrice seicentesca, facendo risultare il dipinto un vero e proprio autoritratto. L'originalità del quadro sta nell'impaginazione: l'artista è raffigurata di fianco, con il busto inclinato verso una tela immaginaria, situata fuori dalla portata del nostro sguardo. La Gentileschi, per celebrare il suo ruolo e il suo *status*, non può evitare di rappresentare tra le sue mani gli strumenti del mestiere: pennello e tavolozza. Questa tendenza ad una meta-raffigurazione prosegue nel Settecento<sup>20</sup> e continua nel Novecento, con numerosi esempi che vanno dagli autoritratti dell'artista francese Elisabeth Chaplin (1890-1982) a quelli della canadese Alma Duncan (1917-2004). Con una tradizione così consolidata alle spalle, viene da chiedersi per quale motivo Bertolelli abbia scelto un tipo di autorappresentazione totalmente diversa, con un taglio compositivo così particolare. Il suo autoritratto è in effetti più vicino ad un altro tipo di ritrattistica, incarnata da artiste come Anita Ree (1895-1933) o Frida Kahlo (1907-1954): come per queste artiste, lo scopo di Sabrina Bertolelli non è la mera autocelebrazione narcisistica, bensì essa intende offrirci la sua immagine più profonda ed interiore, ossia l'idea che essa stessa ha di sé. Utilizzando le parole di Frida Kahlo: *"Dal momento che i miei soggetti sono stati sempre le mie sensazioni, i miei stati mentali e le reazioni profonde che la vita è andata producendo in me, ho di frequente oggettivato tutto questo in immagini di me stessa, che erano la cosa più sincera che io potessi fare per esprimere ciò che sentivo dentro e fuori di me"*<sup>21</sup>.

Il ritratto è il genere che l'artista ha scandagliato ed indagato più a fondo e più a lungo, concentrandosi sin dall'inizio della sua carriera. In *"Tibet"* (2007), Bertolelli prende spunto dalle immagini impresse nella sua mente a seguito dei numerosi viaggi che ha condotto nel mondo. In questo caso, la modella è una giovane donna tibetana, abbigliata con il tradizionale coloratissimo costume, che prevede numerosi accessori. Gli accessori, che includono cinture, pendenti, orecchini, anelli e gioielli, hanno un ruolo importante nell'abbigliamento tibetano e su i vestiti più ricchi sono incastonate pietre preziose e metalli, oppure vi sono incisi articolati motivi. Questo tipo di abbigliamento riflette l'ambiente della regione e il suo clima: l'altopiano tibetano è celebre per le rigidissime temperature invernali, vicine alla glaciazione, per la ventosità e per le forti tempeste di sabbia che coinvolgono gli estesi pascoli e le vaste praterie del territorio. Il popolo tibetano ha creato il suo abbigliamento tradizionale adattandosi all'ambiente ed ha dunque scelto vestiti caldi ed isolanti, ideali anche per la vita nomade. Come lascia intravedere il dipinto, il vestito tibetano è contraddistinto da una sottoveste variopinta, coperta dalla cosiddetta "chuba", ossia una lunga giacca fatta di pelle di pecora, resistente e calda. Le combinazioni di colore più comuni per queste vesti sono il rosso e il verde o l'arancione ed il blu. In questo caso, la donna del dipinto è abbigliata con una "chuba" blu, ma i colori del vestito sono celati dalla grande quantità di gioielli e di accessori sgargianti che si annodano intorno al collo della figura. La donna è colta in un momento di gioia, mentre rivolge all'osservatore un sorriso pieno e sincero, gli occhi sono rimpiccioliti dal movimento e le guance arrossate dal vento freddo. All'interno della società tibetana la donna ha goduto sempre di una posizione di sostanziale parità rispetto agli uomini, beneficiando di un'indipendenza unica a confronto del suo ruolo assunto in qualsiasi altra società tradizionale dell'Asia. A seguito dell'occupazione del Tibet, la condizione delle donne tibetane è terribilmente peggiorata, tanto che gli è interdetta la possibilità di svolgere qualsiasi tipo di

attività professionale e di avere accesso ad un'istruzione e alla sanità. Il sorriso della donna dipinta dall'artista riflette tuttavia l'ottimismo ed il coraggio nella difesa dei propri diritti. Il realismo del dipinto cattura piccoli dettagli naturalistici, come il dente scurito ed il ciuffo ribelle di capelli che, sulla fronte, sfugge alla pettinatura. Il trattamento pittorico della tela lascia spazio a piccoli tocchi circolari realizzati con la punta del pennello, che donano grande espressività all'immagine, definendola attraverso macchie di colore.

Interessante anche il dipinto *"Jaqueline e le lucertole"* (2010), che rappresenta una bambina attorno al cui collo si muovono tre grandi lucertole; quest'ultime, attraverso la loro disposizione, formano una collana variopinta, imprevedibile e mutevole. Lo sguardo della bambina, contrariamente a quanto si possa immaginare, non è spaventato o impaurito ma appare sereno e quasi divertito. La testa è immobile, il mento è piegato verso il collo, forse per non disturbare il lento movimento dei rettili, che esplorano le sue spalle come se fossero un terreno erboso. Sulle labbra della bimba compare un accenno di sorriso e le guance piene contribuiscono a restituire la forma perfettamente ovale del volto. I capelli mossi non reggono alla pressione dello stretto *chignon* e, attraverso il loro scompiglio, parlano di ore passate a giocare all'aria aperta e a scoprire le meraviglie della natura. Il volto è dominato dai grandissimi occhi color nocciola, spalancati sul mondo e sulle sue sorprese; il naso è corto e dritto, le sopracciglia sono appena accennate da una sottile linea scura. Lo sfondo azzurro del dipinto è cromaticamente ripreso dai colori vivaci della maglietta, contraddistinta da disegni viola scuro, lilla, gialli, rossi e, appunto, azzurri. La tecnica utilizzata (acrilico su tela), rende i colori del dipinto particolarmente brillanti e, attraverso campiture larghe e piatte, contribuisce all'effetto generale di morbidezza e limpidezza che esso restituisce. Il trattamento pittorico delle lucertole si distacca da quello dei restanti elementi della composizione ed è contraddistinto da piccole macchie di colore sovrapposto, funzionali a riflettere la luce assorbita dalle squame dei rettili. La sensazione che nasce dalla visione del dipinto, raro brano di felicità domestica, è quello di una gioia e di una spensieratezza infantili ed innocenti, non ancora intaccate dalla serietà e dalla consapevolezza dell'età adulta.

Il dipinto *"Kevin e i camaleonti"* (2010), realizzato in due versioni<sup>22</sup>, fa da *pendant* all'opera precedente. Il ritratto presenta un bambino dai capelli folti e ricci alle prese con tre camaleonti che gli si arrampicano sulle spalle. Il bambino, per nulla a disagio per la presenza dei rettili, punta lo sguardo verso l'osservatore ed accenna un lieve sorriso; molto naturalistico il particolare del camaleonte che si inerpica tra i capelli del protagonista. Lo sfondo del dipinto è turchese, più scuro di quello del dipinto di *"Jaqueline e le lucertole"*, e si accorda cromaticamente alla maglietta del bambino.

La scelta di utilizzare lo stesso colore azzurro, seppure con diverse sfumature, per lo sfondo del suo autoritratto e per quello dei due bambini fa pensare che tra i tre personaggi corra un relazione parentale e che l'artista abbia voluto esprimere il legame indissolubile che li unisce attraverso questo delicato espediente.

Il trattamento pittorico sfatto, di matrice impressionista, che abbiamo visto interessare i camaleonti del dipinto del 2010, compare anche in opere precedenti, come in *"Primavera"* (2007). L'uniformità del colore rosso porpora prevalente è interrotta a tratti da piccole zone dipinte di blu, verde e azzurrino e da sfumature gialle che si sovrappongono alla stesura. Nella parte inferiore del quadro appare una strana figura,

che ricorda un fiore. Il taglio del dipinto è verticale, così come sono verticali la maggior parte delle pennellate; nella parte inferiore della tela esse assumono tuttavia un andamento orizzontale e diventano brevi e spesse, mentre nel resto del dipinto sono sottili e lunghe. Il colore rosso, legato al fuoco, al sangue, all'azione e allo slancio vitale, evoca un'energia in espansione quale può essere quella della primavera, stagione che segue i torpori dell'inverno.

*"Profondo blu"* (2007) presenta una resa pittorica simile, anche se qui le pennellate si fanno più larghe e seguono un andamento prevalentemente orizzontale. Come suggerito dal titolo, il dipinto è a soggetto acquatico ed i colori prevalenti sono, di conseguenza, il blu e l'azzurro, con qualche traccia di verde e di bianco. L'opera ricorda, per via dell'atmosfera e per l'uso dei colori, alcune versioni delle celebri *"Ninfefee"* di Claude Monet; queste piante, coltivate dall'artista nel suo giardino acquatico di Giverny, furono il soggetto su cui egli concentrò la sua ricerca tra il 1893 e il 1926, anno della sua morte. Sebbene quello di Bertolelli non sia un dipinto figurativo nel senso stretto del termine, osservandolo vi si possono distinguere chiaramente dei motivi. L'opera sembra raffigurare infatti uno specchio d'acqua limpido su cui si riflette il blu del cielo, circondato da una rada vegetazione che si spinge sino a toccare le acque. Allo stesso tempo, il quadro ricorda l'immensità buia degli abissi del mare, abitati da una vegetazione misteriosa e da piante acquatiche ed alghe filiformi. In ogni caso, la motilità dell'acqua non è presa in considerazione ed è solo parzialmente suggerita dal movimento della vegetazione. La stesura piatta del colore è funzionale al bilanciamento armonico della composizione e produce nello spettatore un effetto di rilassamento e tranquillità.

L'opera *"Savana"* (2007) riflette, attraverso il mescolarsi delle sue cromie, gli odori, i suoni e soprattutto i colori della steppa africana. Il dipinto è costituito da piccoli tocchi di colore che sfumano da una base di color oro brillante a tonalità più scure, realizzate attraverso la fusione con tonalità rosse e verdastre. Le pennellate si incrociano e sovrappongono tra loro, creando una maglia indistricabile di colori e segni. L'insieme risulta comunque uniforme e permette alla mente di vagare con l'immaginazione e allo sguardo di perdersi tra i colori della tela. Il soggetto deriva dall'amore dell'artista per il continente africano, all'origine di numerosi altri suoi dipinti.

Il dipinto *"Samba"* (2013) presenta un soggetto diverso da quelli esaminati finora, ossia un pennuto dai colori sgargianti. Il titolo fa pensare immediatamente al celebre ballo brasiliano, portato a Rio de Janeiro dagli afrobrasiliani immigrati dallo stato di Bahia. Tuttavia un libro del 1786, dedicato tra le altre cose allo studio della fauna africana, definisce il "samba" come "un uccello le cui piume sono rosse come il fuoco"<sup>23</sup>. In effetti questo animale presenta questa caratteristica: le piume sulla sua testa sembrano delle fiamme guizzanti color arancione, bianche, gialle e rosse. Il piumaggio sul corpo mostra, oltre ai suddetti colori, anche piume di un intensissimo azzurro ed altre più scure, di un colore che si avvicina al nero. Il pennuto occupa quasi tutto lo spazio della tela, la sua testa si raccoglie verso il corpo per essere inclusa nella scena ma, come in un'istantanea, essa viene leggermente tagliata dall'inquadratura. Allo sfondo è riservata una piccolissima porzione della tela; qui il trattamento pittorico ricorda molto da vicino l'"armonia parallela" di alcuni sfondi delle opere di Paul Cézanne, sia per la stesura mossata, sia per il modo di amalgamare i colori. Il brano di maggior realismo, esplicativo riguardo alle capacità tecniche dell'artista, è

l'occhio giallo dell'uccello, sgranato ed attento ad ogni fruscio della natura circostante. Intorno all'occhio si raccolgono piccole piume bianche screziate di rosso, che terminano vicino al becco scuro del pennuto. L'insieme dei colori crea un effetto incredibilmente vario e vivace, e rende l'opera un esempio di maestria nella resa naturalistica delle forme.

Nel *corpus* delle opere dell'artista compare un altro pennuto, questa volta a noi più familiare, "*Il tacchino*" (2010). Questo gallinaceo è raffigurato attraverso un particolare procedimento iconografico facente in modo che la sua figura risulti ieratica e solenne come quella degli antichi imperatori rappresentati sul *recto* delle medaglie. Del tacchino, infatti, è rappresentato solo la testa, posta di profilo su uno sfondo scuro. Sebbene il soggetto sia un animale generalmente considerato stravagante o addirittura buffo, la sua espressione è fiera, lo sguardo è rivolto all'orizzonte. Le spalle del tacchino sono descritte da sintetiche pennellate chiare incrociate tra loro, mentre la testa è delineata con precisione. Il capo e la parte superiore del collo appaiono bitorzolute e dal collo, lungo ed arcuato, pende l'escrecenza carnosa, molle e flaccida, caratteristica del tacchino. Sebbene il soggetto sia assolutamente particolare, vi è un esempio antico risalente alla seconda metà del Cinquecento e considerato come un *unicum*: si tratta della figura di tacchino inclusa nella decorazione della "Stanza degli Uccelli" di Villa Medici a Roma. Anche in questo caso, il pennuto è rappresentato di profilo, sebbene nella raffigurazione sia inserito tutto il suo corpo e non solo la testa (come invece nel dipinto di Bertolelli).

Una serie di dipinti che hanno impegnato per lungo tempo l'artista fanno parte della serie denominata "*Essenze d'Africa*", nata dall'amore di Bertolelli verso questo continente incredibilmente vasto e vario. Il ciclo pittorico comprende i ritratti di donne, uomini e bambini africani, adorni degli elementi tribali ed ornamentali propri della loro ricca cultura. L'arte della decorazione corporea ha origini antichissime e fa parte delle forme di comunicazione non verbali; i segni, i colori e la loro disposizione servono ad esprimere messaggi, come ad esempio l'etnia di appartenenza e la condizione sociale della persona che li esibisce. Nel passato, questo tipo di comunicazione veniva adottata anche per spaventare il nemico in battaglia, per camuffarsi tra i boschi durante le battute di caccia, per definire la propria posizione sociale durante i rituali e, non per ultimo, come mezzo di seduzione. La pittura del corpo, infatti, assume ancora oggi un'importante valenza estetica presso i popoli che la utilizzano, al pari dello sfoggio di bei vestiti nella società occidentale. Queste decorazioni corporee - realizzate con la polvere di gesso, mescolata con l'acqua o con argilla e acqua - sono state del resto una delle prime forme di espressione artistica dell'umanità. Ogni colore assume un particolare significato: in generale, il bianco simboleggia il lutto e la purificazione, il nero (che richiama la notte) è associato al mondo materiale, il rosso, colore del sangue, è simbolo di energia vitale e fecondità. Nella coppia di dipinti "*Adamo*"(2010) e "*Luce (Eva)*"(2010) troviamo questi ed altri colori. Il primo raffigura un giovanissimo uomo africano, quasi ancora un bambino, con il volto cosperso di una pittura bianca rossa e gialla, che lo rende simile ad una maschera variopinta. Attorno alla sua fronte si annodano delle piante dai fiori voluminosi e sul capo poggia una grande foglia verde, a mo' di cappello. Lo stesso tipo di pittura e di ornamenti presenta la giovane donna protagonista del dipinto gemello, "*Luce (Eva)*". La liscia pelle color ebano ospita intorno al collo

numerosi monili formati da piccole perline e contraddistinti dai colori accesi (azzurro, rosso, giallo, verde acqua etc.). Le orecchie forate dell'uno e dell'altro personaggio esibiscono dei piattelli di medio formato, utilizzati in modo ricorrente da numerose tribù africane. La maestria dell'artista risiede, in particolare, nell'intensità che ha saputo conferire agli sguardi quasi liquidi dei suoi soggetti: nel caso del ragazzo, l'occhiata obliqua e le spalle leggermente alzate testimoniano una timidezza intrinseca mentre, per quanto riguarda la ragazza, lo sguardo rivolto in modo diretto verso l'osservatore rivela una sicurezza interiore ed una fierezza non comune.

Il dipinto *"Terra d'Africa"* (2012) ritrae una bellissima donna africana, colta di profilo e con il volto dipinto di bianco. La sua sagoma è contraddistinta dal grande piattello inserito nel labbro inferiore, elemento in grado di guidarci verso il riconoscimento della sua tribù di appartenenza. Come gli altri soggetti di questa serie, infatti, la donna del quadro appartiene al popolo dei Mursi, gruppo etnico dell'Etiopia, situato nella zona del Debub Omo. La caratteristica delle donne Mursi è proprio quella di applicare nel labbro inferiore dei piattelli labiali trapeziodali<sup>24</sup>; gli uomini della tribù usano invece dipingere il proprio corpo con decorazioni molto elaborate. Il dipinto *"Terra d'Africa"*, grazie ai sapienti giochi di luce e di ombra, crea dei contrasti veementi ed intensi, producendo degli effetti di grande potenza espressiva. Il volto della donna emerge dalle tenebre dello sfondo, il cui colore si accorda alle tonalità scure della pelle della protagonista; questa continuità cromatica è spezzata solamente dalla pittura bianca che ne maschera il viso. Il capo della donna è leggermente chinato, quasi a sostenere il peso del piattello di terracotta e lo sguardo, schivo ma deciso, è puntato verso un orizzonte che non ci è permesso di osservare. L'artista per realizzare questi dipinti utilizza una tecnica particolare, che consiste nel lavorare la tela con il gesso, sopra al quale vengono stesi i colori acrilici.

L'interesse di Sabrina Bertolelli verso il mondo africano è ben lontano dalla passione per l'esotico e dal mito della fuga dall'Occidente che ha condotto gli artisti di inizio Novecento (per primi Gauguin, Vlaminck, Matisse, Picasso) ad avvicinarsi all'arte "primitiva" africana<sup>25</sup>. Nella cultura contemporanea, infatti, l'atteggiamento verso il mondo primitivo diventa più critico e ragionato, spostando l'interesse verso nuovi e ben più profondi aspetti di questa cultura eterogenea. Se all'inizio del secolo si esaltava l'esoterismo, l'irrazionalità, il mistero, lo spiritualismo magico e in generale tutte le tendenze magico-simboliche dei popoli africani, dopo la Seconda Guerra Mondiale l'attenzione degli artisti e degli studiosi si sposta verso i rituali e le cerimonie sociali, verso elementi decorativi come i tatuaggi e soprattutto verso l'uso del corpo come mezzo di comunicazione. L'elaborazione di questi fenomeni è all'origine delle operazioni artistiche di Allan Kaprow, Ives Klein, Piero Manzoni e del gruppo "Fluxus", i primi ad introdurre nell'arte europea ed americana un nuovo atteggiamento quasi antropologico. La ricerca di Bertolelli pone le radici in queste concezioni: la serie *"Essenze d'Africa"* punta a mostrare un lato del continente sconosciuto a molti, quel lato che preserva ancora la magia delle origini. I volti ritratti dall'artista riflettono il carattere, le emozioni, le paure e le speranze di un intero popolo, anche attraverso l'ingegnoso espediente di raffigurare uomini e donne nei diversi stadi della loro vita, dall'infanzia alla vecchiaia. La sua indagine, inoltre, mette in evidenza la differenza che intercorre tra la vita occidentale e quella di questi popoli: la preservazione e la

salvaguardia di questi delicati microcosmi diventa allora un imperativo categorico per tutti i Paesi del Mondo.

Negli ultimi tempi la ricerca dell'artista si è spostata verso nuovi campi e, soprattutto, verso nuovi moduli espressivi. L'opera *"Dell'arte della pace"* (2014), ad esempio, rivela il passaggio verso lavori di stampo concettuale e, allo stesso tempo, introduce nello spazio della tela elementi scultorei. L'opera presenta una tela dipinta a scacchiera con colori pastello (rosa, bianco, azzurro e giallo). Al centro del dipinto si collocano quattro bossoli di proiettile, all'interno dei quali risiedono quattro mozziconi di matite. Il tessuto cromatico della tela è scandito da una precisione quasi matematica: i quadratini dipinti con i quattro colori si alternano con meticolosità e rigore. Questo genere di divisione particellare dello spazio ricorda le suddivisioni aritmetiche e l'astrattismo geometrico di Mondrian e di Theo Van Doesburg, ma anche le scansioni modulari della pittura Minimalista<sup>26</sup> e dell'"Hard edge Painting". La ripetizione inesaurita della griglia dipinta si interrompe al centro del quadro, dove si raccolgono otto quadrati bianchi consequenziali. Sopra a questo spazio poggiano i quattro bossoli di ottone, di eguale altezza e proporzioni. Le matite inserite al loro interno ripetono curiosamente la forma dei proiettili che solitamente vi sono alloggiati. Il titolo è una citazione colta, che viene tuttavia ribaltata nel suo significato: esso si riferisce infatti al libro *"Dell'arte della guerra"* di Niccolò Machiavelli, dato alle stampe nel 1521. Quest'opera fa parte della produzione politica minore dello scrittore, offuscata dalla fama estesissima del *"Principe"* (1513). Nel libro, Machiavelli addita come necessità immminente la riforma dell'apparato militare, vista come possibile ed unico scudo al "ruinare" degli stati italiani in mano agli stranieri. Lo scopo dichiarato sin dal Proemio è quello: "di onorare e premiare le virtù, non dispregiare la povertà, stimare i modi e gli ordini della disciplina militare, costringere i cittadini ad amare l'uno l'altro, a vivere senza sètte, a stimare meno il privato che il pubblico<sup>27</sup>". Quella di Bertolelli sembra dunque un'operazione volta alla riappropriazione di un contenuto culturale della tradizione e alla sua trasformazione in chiave moderna. Se, infatti, nel Cinquecento il prendere le armi sembrava l'unica via per la soluzione dei conflitti, nella società odierna possediamo teoricamente un vasto apparato di mezzi per sanare i problemi (la diplomazia, il dialogo etc.). Nonostante la possibilità di risoluzioni pacifiche, l'indirizzo di molti Paesi del mondo è ancora quello retrogrado e primitivo della guerra, incentivato dalle continue migliorie tecniche e tecnologiche ad armi di massa sempre più pericolose. L'artista riflette dunque su quello che, a questo punto della evoluzione umana, potrebbe e dovrebbe essere lo scenario attuale dei rapporti internazionali. I quattro bossoli, infatti, destinati a contenere la carica di lancio ed il proiettile, ospitano al loro interno il simbolo della civiltà, ossia la matita. Creata per scrivere, dunque per comunicare, la matita è il simbolo della cultura, della discussione costruttiva e, soprattutto, del dialogo. Queste matite però sono colorate, realizzate per disegnare e abbellire; il messaggio nascosto dietro a quello più visibile della necessità di dialogo è quindi quello di un'arte capace di modificare i comportamenti ed in grado di educare alla civiltà attraverso il suo valore estetico. L'apporto che l'arte può donare al mondo diventa, in questo periodo difficile, una necessità sociale e costruttiva a cui gli artisti non si devono sottrarre.

Sulla stessa scia innovativa dell'opera precedente, si colloca *"Uova fragile"* (2014). L'opera è composta da centoquaranta uova allineate tra loro a formare una griglia

simmetrica. Sulla settima fila a partire dall'alto, si colloca la scritta "fragile", che occupa con le sue lettere nere la superficie di sette uova. Il numero sette ricorre spesso in questa composizione: infatti, sette sono anche gli strati sovrapposti di colore bianco che ricoprono le uova. Il numero racchiude una forte simbologia, legata alla ricerca mistica, alla scoperta, alla conoscenza ed soprattutto a tutto ciò che è mediazione tra umano e divino<sup>28</sup>. Al centro dell'opera si colloca un uovo dal guscio spezzato, diverso dagli altri elementi della composizione anche per la sua superficie granulosa e non perfettamente liscia; se lo si esamina da vicino, ci si può rendere conto che questo è l'unico vero uovo dell'opera mentre, per quanto riguarda gli altri, si tratta di artificiali imitazioni. Il colore chiarissimo ed uniforme delle uova, che elimina le imperfezioni - come le macchioline o le variazioni di colore - indica chiaramente che, in questa composizione, all'aspetto realistico è preferito un approccio simbolico. Il simbolo dell'uovo ha assunto nel corso del tempo molti significati: i Sumeri hanno tramandato l'archetipo dell'"Uovo Cosmico", diffusosi poi in Egitto, India e Grecia e conosciuto anche da Piero della Francesca<sup>29</sup>. Nei culti legati alla Dea Madre, l'uovo è stato considerato simbolo di fertilità, femminilità e vita eterna mentre, con la religione cristiana, esso ha assunto significati legati alla venerazione della Vergine, poi confluiti nella simbologia pasquale. Dal punto di vista della scienza alchemica, infine, l'"Uovo dei Filosofi" è il punto di partenza per la "Grande Opera", ossia la trasformazione interiore da materia grezza ad oro filosofale. Le uova di Bertolli contengono e riassumono questi ed altri significati. L'uovo può anche essere considerato come il prodotto dell'artista, ciò che le sue mani hanno realizzato e che, per questo motivo, è fragile: esso contiene infatti i preziosi messaggi che la sua artefice gli ha affidato, fraintendibili e dunque delicati. Se considerato nel contesto dell'opera, l'uovo centrale appare come la "diversità", l'eccezione alla regola, l'imperfezione in un mondo popolato da uova omologate ed uguali tra loro. Se trasposta nel contesto umano, la fragilità del guscio spezzato potrebbe indicare l'umanità dei sentimenti - e dunque la conseguente possibilità di "andare in pezzi" - in contrasto con un mondo circostante dominato da macchine efficienti e prive di anima. Ancora una volta, dunque, l'artista dimostra una grande capacità di analisi verso la realtà contemporanea ed una delicatezza particolare nell'affrontare i temi che la riguardano.

"*Sete d'artista*" (2014) ripropone il fruttuoso binomio scultura-pittura. Su una tela completamente bianca sono applicati quattro bicchieri di carta dipinti di rosa, verde, bianco e giallo. Le tonalità utilizzate sono pastello, come nell'opera "*Dell'arte della pace*". I bicchieri non sono integri, ma si presentano accartocciati: dal loro interno fuoriescono delle gocce di colore ormai essiccate. Questi filamenti materici creano un'armonica alternanza di colori: il bicchiere rosa contiene del colore verde, quello verde del colore bianco, quello bianco del colore giallo e, infine, quello giallo il color rosa di partenza. Il titolo dell'opera, fortemente suggestivo, è in grado di guidarci verso la sua interpretazione; la "sete" dell'artista potrebbe essere provocata dai colori essiccati dentro ai bicchieri, simbolo di un'aridità che, se trasposta sul piano metaforico, può rappresentare la sterilità creativa. L'artista, dunque, desidera con tutte le forze abbeverarsi alla fonte da cui sgorga la linfa della produttività. Ragionando sul titolo ed osservando l'opera, emerge anche un altro tipo di riflessione: sembra, infatti, che l'artista, presa dalla sete di arte, abbia stritolato i bicchieri ripieni di colore, li abbia quasi "spremuti" per far fuoriuscire da essi tutto il potere costruttivo che contengono.

L'opera potrebbe quindi indicare l'impeto creativo dell'artefice che, nella foga, può essere espresso anche attraverso un gesto forte e quasi violento. In ogni caso, "*Sete d'artista*" pone l'accento sugli aspetti poetici e creativi da cui dipende la sua attività.

Sabrina Bertolelli è caratterizzata da un continuo ricambio di energie, da un instancabile movimento verso nuovi temi e nuove maniere di rappresentarli. Attraverso le opere dimostra la capacità innata di esprimere concetti e valori attraverso un linguaggio che, seppur nasconda una densa simbologia, ha il grande merito di risultare leggibile e chiaro. Questo dono di chiarezza, questa grande versatilità, fanno di Sabrina Bertolelli una delle artiste più interessanti di questo decennio: la sua vivace creatività, infatti, promette continui e sorprendenti risultati.

L'artista Paolo Schmidlin cattura ed eviscera gli aspetti celati e contraddittori della realtà, utilizzando come *medium* la scultura. In occasione della 56. Edizione della Biennale d'arte di Venezia, l'artista espone otto sculture, realizzate in terracotta e in bronzo.

"700" (1993) è, tra queste opere, la meno recente ma, ciò nonostante, presenta chiaramente i caratteri fondamentali del lavoro di Schmidlin e si pone perfettamente in linea con gli altri busti esposti. La scultura, realizzata in terracotta dipinta, è il ritratto di un'anziana donna abbigliata secondo i costumi settecenteschi, come rivelatoci dalla voluminosa parrucca, in voga soprattutto dalla metà del secolo XVIII. Gli accessori della donna ed il trucco pesante sono in sintonia con il clima del secolo, dominato dall'eleganza stravagante, dalla strenua ricerca di raffinatezza e dal gusto rococò. Tuttavia, lungi dall'esaltare l'antica finezza, Schmidlin rappresenta con questo busto tutto ciò che di grottesco, di costruito e di terrifico può provenire da un'epoca lontana. La donna, infatti, porta sul suo volto gli orribili segni di una decadenza fisica inarrestabile, tamponata attraverso l'uso indiscriminato del trucco; le sopracciglia diseguate, le labbra vermiglie, il volto incipriato accentuano tuttavia il collasso fisico della vegliarda. Attraverso una generosa scollatura, la donna sembra offrire allo spettatore la vista del suo seno ormai cadente, assumendo una posa assolutamente provocatoria, soprattutto se messa in relazione alla sua età avanzata. La bocca rossa dell'anziana si dischiude ma, lungi dall'apparire attraente, esibisce dei denti rovinati ed irregolari, dai quali pare spirare un alito di morte. Attorno alle labbra compare una fittissima ragnatela di rughe, che si estende su tutto il volto ed intacca le guance svuotate e cadenti. Ciò nonostante, il particolare che suscita più impressione è il bulbo oculare vuoto, privo dell'occhio sinistro. La donna sembra inconsapevole dell'effetto raccapricciante che il suo aspetto, unito all'atteggiamento seducente, può provocare nell'osservatore ed esibisce orgogliosamente una bellezza ormai avviziata.

Lo stesso velo di morte e seduzione circonda la terracotta policroma de "*La contessa*" (2000). Qui vediamo il busto senza veli di una donna non più giovane, colta in atteggiamenti esplicitamente sensuali. Il volto dell'anziana signora esibisce un largo sorriso, la bocca è colorata di rosso, i denti appaiono scuri e consumati vicino alle gengive. Lo sguardo languido è puntato verso l'osservatore, le palpebre sono rese più profonde dall'ombretto bronzeo e le ciglia sono annerite dal *rimmel*. Profonde rughe solcano il viso, il collo e le mani della donna, che coprono i capezzoli, tirando verso l'alto la pelle del seno. Il ventre gonfio è parzialmente coperto dalla *lingerie* di pizzo nero, scura come il cuscino antico su cui il soggetto poggia la schiena. Attraverso quest'opera, l'artista riflette sui modelli estetici, privi di eleganza, che la nostra società impone e sui suoi aspetti controversi; qui, in particolare, viene affrontato il tema della sessualità delle persone anziane, avvertita come tabù e dunque censurata ed epurata da ogni manifestazione pubblica.

L'opera "*Bambola ad ossigeno*" (2011) è un bronzo patinato dipinto con le sembianze di Gina Lollobrigida. La grande diva degli anni Cinquanta e Sessanta non è rappresentata nel fulgore della sua giovanile bellezza, bensì nel tramonto della vec-

chiaia. A testimonianza del decadimento fisico, dei tubicini flessibili che poggiano sulle sue orecchie ed immettono ossigeno nelle sue narici. La scultura è stata realizzata in occasione della mostra “Elementi: 50x50x4”, tenutasi a Catania, in cui gli artisti erano invitati a confrontarsi con il tema dei quattro elementi. Schmidlin affronta con quest’opera il tema dell’aria, trattandolo però non tramite le sue accezioni positive, bensì in negativo. Quella sperimentata dal soggetto dell’opera, infatti, è una mancanza d’aria, che viene supplita grazie ad un dispositivo artificiale. L’apparente salute precaria dell’attrice contrasta con le sue forme abbondanti, esibite dalla scollatura ampia, con i capelli folti e un trucco che le ringiovanisce il volto. Nonostante l’aspetto ancora avvenente, sul viso e sul corpo della Lollobrigida compaiono i segni dell’età: delle rughe impietose circondano i suoi occhi profondi, estendendosi al contorno labbra e alla pelle del collo, non più tesa. Quella evidenziata da Schmidlin è la progressiva perdita del potere seduttivo dell’attrice, contrastata grazie all’arma del *make-up*, ma destinata fatalmente a prevalere.

Con “*Frau Magda*” (2003), Schmidlin affronta un soggetto controverso. La protagonista di questa terracotta policroma, infatti, è Magda Goebbels, la moglie del ministro della propaganda nazista Joseph Goebbels. Ardente sostenitrice della politica del nazionalsocialismo e amica intima di Hitler, Magda svolse un lavoro di propaganda all’interno della Germania nazista, incarnando la figura di madre modello e di moglie fedele. La sua devozione nei confronti del Führer la condusse, dopo l’arrivo dell’Armata Rossa, a rifugiarsi nel Führerbunker e a rimanervi fino agli ultimi giorni. Quando la sorte dell’ideale nazionalsocialista fu ormai chiara, Magda avvelenò con il cianuro i suoi sei figli, per poi togliersi la vita insieme al marito. In questa scultura, la donna è rappresentata con un abito da sera nero, ravvivato dallo sfavillio dei gioielli. In particolare, la collana di diamanti ha come ciondolo una grande svastica, simbolo dell’ideologia nazista da lei fervidamente supportata. Lo sguardo di Magda è però circospetto, la bocca rossa serrata, la fronte solcata da rughe d’espressione. La donna si sta rendendo conto dell’atroce fallimento del sogno a cui ha dedicato la vita: la sua espressione meditabonda riflette la reazione a questa improvvisa consapevolezza. Nella sua mente stanno inesorabilmente prendendo forma i pensieri di morte che daranno vita al folle progetto omicida, attraverso il quale sterminerà la sua famiglia.

Affascinato dalle dive di Hollywood, Schmidlin ritrae in “*Dead Ringer*” (2011) la grande Bette Davis. Il busto dell’attrice riprende la locandina del film “Chi giace nella mia bara?” (“*Dead Ringer*”): la Davis, che nella pellicola interpreta il doppio ruolo di due gemelle, condivide la parte sinistra del volto con un teschio cinereo. L’artista gioca con il ruolo omicida dell’attrice nel film, ma anche con l’età avanzata della stessa, che la avvicina sempre di più alle tenebre della morte. Con un meccanismo piuttosto brutale, negli anni Sessanta e Settanta le dive di Hollywood ormai invecchiate venivano spesso ingaggiate per ruoli in film dell’orrore. Esauritasi la loro carica seduttiva, esse diventavano delle assassine, delle psicopatiche, delle streghe etc., con un cinico ribaltamento di ruoli che pareva esorcizzare la paura della vecchiaia e della morte. La marginalità che l’attrice ormai in declino assume nell’immaginario comune è riflessa anche dalla statua in bronzo “*Baby Jane*” (2005), che ritrae sempre Bette Davis, questa volta come co-protagonista di “*Che fine ha fatto Baby Jane?*”. Il ruolo dell’attrice nella pellicola, imprigionata nel ricordo dei successi della giovinezza

ed incapace di accettarne la fine (sino a perdere la ragione) esprime, in modo caricato, i fallimenti a cui è andata incontro quasi tutta una generazione di attrici, una volta perso l'antico splendore. Per questo motivo, sia in *"Dead Ringer"* che in *"Baby Jane"*, Bette Davis è colta nella desolazione della sua solitudine mentre, truccata pesantemente, combatte contro gli effetti del tempo, per preservare almeno in parte la sua immagine dorata. In fin dei conti, come lei stessa affermava, *"Old age is no place for sissies"*<sup>30</sup>.

Il gusto dell'artista per gli effetti scenici e cinematografici contraddistingue il bronzo dipinto *"La signora è servita"* (2009). Qui, la maestria tecnica di Schmidlin raggiunge livelli assai elevati, restituendo un'immagine così verosimilmente naturalistica da risultare raccapricciante. La scultura raffigura, infatti, la testa di un'anziana signora, truccata di tutto punto e corredata di gioielli, poggiata su un vassoio bronzeo, come se si trattasse del piatto forte di una cena di gala. La pelle della donna appare rinsecchita, come bruciata, punteggiata dalle macchie scure dell'età. La pettinatura perfettamente ordinata concorre a rendere l'immagine ambigua, ma l'elemento di maggior rilievo sono gli occhi blu dall'espressione inspiegabilmente serena, spalancati su un mondo ormai imperscrutabile.

L'ultima opera che Schmidlin espone in questa rassegna è un busto ritratto di *"Silvana Mangano"* (2012), realizzato in terracotta policroma e mosaico. La scultura raffigura l'attrice con gli abiti di scena dell'episodio *"La strega bruciata viva"* di Luchino Visconti, facente parte del film collettivo *"Le streghe"* (1967). Nella pellicola la Mangano interpreta una bellissima attrice, la cui aura di divinità viene dissacrata dai suoi presunti amici, che approfittano di un suo malore per rimuoverle il trucco ed osservarne i difetti. L'abbigliamento sfavillante dell'attrice, realizzato a mosaico, contribuisce a restituire l'immagine celestiale che la Mangano assume nel film. Tuttavia, l'elemento più espressivo è il volto: esso appare pallido, lo sguardo triste rivolto lontano, l'espressione sofferente. Questa espressione è presumibilmente dovuta all'interiorizzazione di quanto, durante una sequenza del film, un ospite le confida in modo piuttosto rude: *"Lei è un prodotto, un sublime prodotto [...] e se non fosse sempre della stessa qualità, dello stesso colore, dello stesso sapore, sarebbe un vero e proprio guaio. La più piccola variazione e la concorrenza scatta"*. L'opera palesa dunque le fragilità e le insicurezze della protagonista, mascherate e allo stesso tempo prodotte dal suo aspetto avvenente, di cui viene messa in luce, come in un prodotto alimentare, la data di scadenza.

Attraverso le sue opere, Paolo Schmidlin tocca quei punti nevralgici della vita comune tradizionalmente filtrati ed epurati, come la malattia, la vecchiaia, il decadimento fisico, la sessualità, la morte. Questi aspetti rappresentano i "fantasmi" della società contemporanea, il rovescio della medaglia del successo e dei trionfi giovanili, il destino irreparabile che accomuna tutti gli uomini. Le dive di Hollywood raffigurate dall'artista non sono più che l'ombra del loro passato, simulacri sgretolati di una bellezza ormai svanita; non appartenenti ancora all'epoca del "ritocchino", queste donne hanno dalla loro solamente il *make-up*, inefficace a nascondere i segni del tempo. Si intuisce tuttavia il rispetto che l'artista nutre nei confronti di questa generazione di donne che, nella vecchiaia, hanno saputo dimostrare una dignità superiore a chi oggi si nasconde annegando nel silicone. L'artista, dunque, scava nella materia delle sue sculture ricercandone la vera essenza: la trova nella raffigurazione della loro deca-

denza. Secondo Schmidlin, l'idea che ci si può fare di una vita umana deve comprendere necessariamente anche il suo epilogo, vera chiave di lettura di ogni opera. La sua diventa, dunque, un'"estetica della morte", concentrata sui momenti precedenti al trapasso e sulla scintilla che tenacemente dona linfa a corpi ormai sfatti.

Sebbene qualcuno possa giudicare le sue opere quasi scandalose, l'intento di Schmidlin non è la provocazione; al contrario, con un'operazione chirurgica, egli desidera affondare la lama negli aspetti poco marcati della vita, donandogli visibilità. Gli sguardi vacui e smarriti delle sue sculture, la verosimiglianza dei loro corpi, quasi commoventi nel declino, la lotta contro l'ineluttabilità della morte non sono altro che un *memento mori* per l'osservatore, il quale nella loro caducità si specchia e si riconosce. Le opere di Schmidlin, dunque, fungono da epitaffio per ogni viandante che si ferma davanti a loro, risuonando l'antico ritornello: *Quod tu es ego fui, quod ego sum tu eris*.

Paolo Schmidlin è nato nel capoluogo lombardo, dove vive e lavora. Dopo aver terminato gli studi classici, si diploma in Visual Design presso l'Istituto Politecnico di Design e in Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Brera. Successivamente si dedica alla grafica, al teatro e all'ambito pubblicitario. Da qualche anno si interessa esclusivamente alla sua attività artistica, realizzando sculture a grandezza naturale in terracotta, in bronzo ed in resina. Il suo gusto "camp" e la sua incredibile maestria da artigiano lo rendono un *unicum* nel panorama artistico italiano. Nella sua carriera ha partecipato a mostre collettive e personali, sia in Italia che all'estero; tra le altre, ricordiamo: "Schmidlin", Milano (2002), "Magnifiche Ossessioni", Torino (2012), "Sui Generis- Dal ritratto alla fantascienza. La ridefinizione del genere nella nuova arte italiana, Milano (2001), "Italian Factory- La nuova scena artistica italiana", Biennale di Venezia "Extra 50", Venezia (2003), "Da Tiziano a De Chirico- La ricerca dell'identità", Palermo (2003), "Le corps, l'atelier, le paysage", Biennale di Chateauroux, Francia (2005), "CAP-I-CUA", Barcellona (2006), "Vade Retro. Arte e omosessualità- Da Von Gloeden a Pierre et Gilles, Milano (2007) e "Dadaumpop- The Italian New Pop", New Delhi (2011). Durante la mostra "Vade Retro. Arte e omosessualità" la sua opera "Miss Kitty", raffigurante Papa Benedetto XVI in autoreggenti, è stata al centro di uno scandalo mediatico, venendo poi censurata e contribuendo alla chiusura della mostra.

## ADRIANA MONTALTO

Arianna Fantuzzi

Adriana Montalto ha affrontato, durante la sua lunga carriera artistica, molte tematiche, affidandosi a diversi mezzi espressivi e sperimentando nuove ed antiche tecniche. L'artista partecipa alla 56° edizione della Biennale d'arte di Venezia con un'installazione realizzata appositamente per il Padiglione del Guatemala e, dunque, legata concettualmente alla tematica dello stesso. Attraverso quest'opera, Montalto si distacca dalla produzione artistica antecedente - caratterizzata, per la maggior parte, da sculture in bronzo e dipinti - e dimostra di possedere un'ispirazione in grado di condurla incessantemente a nuovi esiti e risultati.

L'installazione che l'artista presenta in questa prestigiosa occasione ha come titolo "*Le farfalle di Belén*" (2015), ed è composta da 200 farfalle realizzate in alluminio. Il titolo dell'opera è un chiaro richiamo ad uno degli eventi di maggior clamore nella storia del Festival di Sanremo, ossia la sfilata di Belén Rodríguez, che mostrò in diretta il suo tatuaggio inguinale a forma di farfalla. Se la modella e conduttrice argentina si difese definendosi come "la donna delle provocazioni", il titolo dell'installazione appare altrettanto provocatorio, dal momento che collega all'ambito del gossip un'opera dai significati in realtà molto stratificati.

Le 200 componenti dell'installazione sono divise in grandi, medie e piccole, con dimensioni che variano dai 10 ai 15 cm. Le farfalle, oltre ad avere misure diverse, sono dipinte in modo che, in base al criterio cromatico, si possono distinguere in tre soggetti dissimili. L'installazione prevede che questa moltitudine di lepidotteri metallici siano applicati sulle pareti creando, tramite il loro affastellamento programmato, uno sfondo caratterizzato dalla motilità e dalla vibrazione cromatica. Infatti, attraverso i giochi di colore e le loro corrispondenze e tramite le sovrapposizioni materiche del metallo, si viene a creare un supporto verticale lungo il quale la luce scivola e si insinua alternativamente, esplorando i pieni e i vuoti della composizione. Sebbene tra una farfalla e l'altra si possano intravedere degli spazi di risulta, l'installazione è contraddistinta da un *horror vacui* che impregna e definisce ogni elemento della composizione. La stratificazione di elementi ricorda gli esperimenti di Damien Hirst con le farfalle, come ad esempio, la gigantesca opera composta da farfalle vive, esposta durante una mostra/scandalo alla Tate Modern di Londra (2012). Precedentemente, aveva già fatto clamore la tela "*I Am Become Death, Shatterer of Worlds*" (2006), realizzata sempre con le ali di questi animali. Nell'opera di Adriana Montalto è assente questa componente sperimentale ma, tuttavia, gli effetti pittorici e plastici della sua installazione risultano simili a quelli delle opere di Hirst.

Se ci avviciniamo alla parete possiamo chiaramente discernere quali siano gli elementi che distinguono una farfalla dall'altra. Prima di tutto, ogni componente dell'installazione è stata realizzata e dipinta a mano, con un procedimento complesso ed impegnativo, che ha occupato l'artista per lunghi mesi; questa modalità artigianale fa sì che ogni farfalla sia diversa dall'altra e restituisce alla manualità dell'artista l'importanza che, a causa dell'uso indiscriminato delle tecnologie, è andata negli ultimi decenni sempre più a scemare.

Il primo tipo di farfalla si caratterizza per le piccole dimensioni e per l'accuratezza della stesura pittorica; la forma di questo insetto assume dei contorni molto netti, con

una geometrizzazione che tende a dare maggiore spazio alla linea retta e alla sagoma triangolare, piuttosto che alle linee ondulate e mosse. Il corpo e le antenne della farfalla sono costruiti in maniera semplificata - la stilizzazione delle forme è una delle caratteristiche della scultura di Montalto - mentre maggiore rilievo è dato alla colorazione delle ali. In questi insetti, il colore delle ali è il risultato di colori fisici e di colori chimici e degli effetti della rifrazione della luce sulla microstruttura delle squame. Il colore delle loro ali non è mai casuale, ma è legato ad una strategia adattativa di sopravvivenza: infatti, se è simile a quello dell'ambiente in cui vivono, gli animali possono passare inosservati e mimetizzarsi. In questo caso, la farfalla assume delle tonalità che variano dall'arancione, al marroncino, al bianco, al nero, suggerendo una provenienza da un *habitat* boschivo. L'insetto presenta i caratteristici "finti occhi", un altro espediente di sopravvivenza utilizzato per spaventare il predatore. La stesura pittorica non trascurava le venature delle fragilissime ali e risulta estremamente verosimile.

Il secondo tipo di farfalla dell'installazione condivide con il primo la forma geometrica, ma si differenzia per dimensioni e colore. Il corpo dell'insetto è contraddistinto dalla consueta stilizzazione, ma presenta due strisce rosse orizzontali vicine alla testa. Le ali sono cromaticamente variopinte più che nel tipo di farfalla precedente, ed aggiungono ai colori della terra il rosa, il verde acqua, il violetto, il fucsia ed il giallo. Una serie di piccoli puntini neri sono sparpagliati lungo tutta la sottile membrana che, nonostante la sua reale consistenza metallica, risulta sottile ed impalpabile.

Il terzo tipo di farfalla è quello che rappresenta il soggetto nel modo più fantasioso ed elaborato. I contorni dell'insetto, infatti, assumono qui un andamento curvilineo e mosso, abbandonando la geometria dei due modelli precedenti. Il corpo dell'insetto è raffigurato sempre nello stesso modo ma, questa volta, presenta vicino alla testa due strisce orizzontali, di colore chiaro. Le tonalità che le ali assumono sono sgargianti, tendenti all'arancione, al verde acqua, al bianco e al nero. I colori creano, attraverso la loro disposizione, dei disegni complessi ed arditi, che richiamano quelli che rivestono effettivamente le squame delle farfalle esotiche.

Il soggetto animale, le modalità di esecuzione, l'eleganza e la leggiadria del risultato affondano le radici nelle raffinatezze che la corrente dell'"Art Nouveau" (o "liberty" in Italia) portò in Europa tra fine Ottocento e inizio Novecento. In particolare, Adriana Montalto sembra aver trovato una fonte di ispirazione nelle creazioni dell'orafo francese René Lalique (1860-1945), celebre per le raffigurazioni di elementi naturali, vegetali, animali e per i nudi femminili. Tra i gioielli più famosi di Lalique vi sono quelli raffiguranti libellule, realizzati con oro, smalti e pietre. L'artista ideò anche delle farfalle, il cui corpo ha tuttavia le sembianze di una donna dalle forme sinuose. Le farfalle di Adriana Montalto condividono con le creazioni dell'orafo francese la leggerezza e la preziosità, unite ad una policromia perfettamente calibrata. Del resto, il soggetto si presta in modo ottimale ad un'esecuzione improntata alla raffinatezza e alla leggiadria, sia per la fragilità costitutiva che abitualmente gli si attribuisce, sia per i significati simbolici che assume nella tradizione popolare.

Sin dall'antichità, la farfalla ha acquisito un'accezione ambivalente: vista come una figura magica, essa veniva associata, da un lato, al mondo solare e positivo della vita, dall'altro, a quello oscuro, enigmatico e negativo della morte. In entrambi i casi,

comunque, il suo significato simbolico deriva dalla metamorfosi che questo insetto compie nel corso del suo ciclo vitale. La farfalla, infatti, attraversa alcuni stati prima di diventare tale ed è l'unica creatura a seguire questo *iter*: dall'uovo emerge il bruco, che in seguito diviene crisalide ed infine farfalla. La farfalla è dunque solamente lo stadio ultimale di un processo di trasformazione: "La farfalla, infatti, [...] non è propriamente un animale ma solamente l'ultima, più elevata, festosa e vitalmente importante essenza di un animale [...] È la forma festosa, nuziale, insieme creativa e caduca di quell'animale che prima era giacente crisalide e, ancor prima che crisalide, affamato bruco<sup>31</sup>". Per questo motivo, la creatura rappresenta metamorfosi, rinascita e, in modo figurato, il sentiero evolutivo della nostra anima che, da una condizione terrena (simboleggiata dal bruco), accede per gradi alla vita ultraterrena (rappresentata dalla farfalla). Oltre questo significato "paradisiaco", nel passato le si attribuiva, come abbiamo detto, anche un aspetto crepuscolare: ad esempio, la farfalla *Acherontia atropos* o "Testa di Morto" veniva associata ai defunti e, per via delle sue caratteristiche, era considerata già dagli antichi romani portatrice di morte. Attraverso il colore delle ali delle farfalle si prevedevano inoltre buoni o cattivi raccolti e benedizioni o sciagure: se queste erano chiare sarebbero arrivate buone notizie, se invece erano scure preannunciavano problemi e disastri. La metamorfosi del lepidottero ricorda inoltre il processo alchemico di trasformazione da materia grezza a prezioso contenitore.

Le farfalle di Adriana Montalto, dunque, si accordano perfettamente al tema generale della mostra diretta dal Dott. Daniele Radini Tedeschi, improntata al concetto di "dolce morte". Infatti, attraverso la polarità dei loro significati (da un lato paradisiaco, dall'altro mortifero), le farfalle di Montalto diventano il simbolo di un trapasso e di una rinascita che possono essere, allo stesso tempo, salvifiche e terrifiche. Il loro significato è rafforzato dalle opere che le circondano e l'assetto scenografico dell'installazione non fa che aumentarne l'impatto visivo. Come diceva Kafka, riferendosi proprio alle farfalle: "L'arte vola intorno alla verità, ma con la decisa intenzione di non bruciarsi. La sua abilità consiste nel trovare, nel vuoto oscuro, un luogo dove poter saldamente afferrare il raggio della luce prima che ciò venga riconosciuto<sup>32</sup>."

L'artista Adriana Montalto è nata a Caltagirone, in provincia di Catania. La città è celebre per la produzione della ceramica, sviluppatasi a partire dal periodo di dominazione greca; è probabile che la tradizione millenaria della città natale abbia influito sulla propensione di Montalto verso la modellazione scultorea e la plastica. Successivamente l'artista frequenta il Liceo Classico a Palermo, città dove, al termine degli studi, consegue la Laurea in Giurisprudenza.

Questo primo interesse verso gli aspetti legislativi viene progressivamente assorbito dal prevalere della sua vena artistica, che la conduce nel 1965 a trasferirsi a Milano, dove vive sino al 1983. Qui, l'artista frequenta l'Accademia di Arti Applicate, conseguendo il diploma in Architettura d'interni. A partire dal 1972, Adriana Montalto si dedica alla sperimentazione polimaterica dei mezzi scultorei (tradizionali e non), a partire dal bronzo e dalla terracotta, per giungere poi al plexiglass e alla lavorazione dei metalli. Ultimamente, dopo anni dedicati allo studio degli effetti scultorei del bronzo e della terracotta, l'artista è tornata a confrontarsi con le caratteristiche e le specificità dei metalli, incoraggiata da autorevoli critiche positive. Nel 1983 Montalto

lascia Milano per tornare in Sicilia, trasferendosi a Palermo, dove attualmente vive e lavora.

L'artista ha partecipato a numerose mostre, sia nel territorio nazionale che all'estero. Tra queste, ricordiamo: "Adriana Montalto - Memorie d'Africa", Alcamo (2006), "Ambiguità dell'anima", Palermo (2009), "Il Saloon Internazionale di Porto Cervo", Porto Cervo (2011), "Tentoonstelling - Dall'Italia alle Fiandre", Bruxelles (2011), "I Big dell'Arte contemporanea", Roma (2012), "Grande Expò alla Sapienza", Roma (2012), "Omaggio a Caravaggio tra epifanie e epifenomeni", Roma (2013), "Festival delle Belle arti e della Cultura del XXI sec.", Capri (2013), "Paradiso / Poema libero", Roma (2013), "Adriana Montalto - Il recupero della memoria", Roma (2013) e "Triennale di Arti visive di Roma 2014", Roma (2014).

Come abbiamo visto, durante la sua lunga carriera Adriana Montalto ha esplorato le funzionalità di diversi mezzi di espressione; così come sosteneva Henry Focillon, l'utilizzo dei diversi materiali ha condotto l'artista a confrontarsi con diversi esiti espressivi: la tecnica utilizzata influisce, infatti, sul prodotto artistico, contribuendo a mutarne la forma. Per questa ragione, è utile procedere per filoni ed esaminare le opere dell'artista secondo il materiale utilizzato; solo in questo modo è possibile cogliere appieno i diversi influssi artistici che l'hanno guidata verso questo o quel risultato e restituire così ad un *corpus* artistico molto vasto tutto il valore che esso contiene.

Iniziamo questo processo di ricognizione dalle opere realizzate con il metallo. La Montalto vi si concentra, in particolare, verso la fine degli anni Settanta, quando in Italia l'operazione di recupero nei confronti dei materiali considerati estranei alla pratica artistica è già avviata. Se è vero che il campo della pittura era già stato stravolto dall'immissione di elementi non tradizionalmente consoni alla stessa - basti pensare alla pittura "Informale" e alla "Op Art" - la scultura è stata sempre preservata dai mutamenti repentini di stile e ha mantenuto spesso un carattere classicista da Accademia. Verso la fine degli anni Sessanta, tuttavia, qualcosa di nuovo si fa strada anche nel mondo della scultura: i principi di diversificazione dei materiali utilizzati iniziano ad assumere un rilievo sempre maggiore anche in questo campo, scatenando una rivoluzione che porta ad esiti prima sconosciuti<sup>33</sup>.

Nei lavori di Adriana Montalto innovazione e tradizione convivono e si fondono, producendo opere dagli esiti sempre imprevedibili. Per quanto riguarda le sculture realizzate in metallo, nel 1978 l'artista ne realizza una serie contraddistinta dall'assenza del titolo. In "*Senza titolo*" (1978) la superficie è interessata da una serie di linee incise, parallele e rettilinee oppure ondulate e mosse. Il centro geometrico dell'opera è occupato da una struttura ovale, attraversata da una linea verticale che pare tagliarla in due sezioni. Da questa linea retta si dirama un complesso di linee perpendicolari, che giungono fino al limite della superficie lavorata. Nella parte destra dell'opera troviamo una figura geometrica dai contorni ben definiti ed ondolati, a cui si uniscono quattro linee parallele tra loro, dirette verso la parte superiore della superficie. L'opera è resa più espressiva dalla differente colorazione che assumono le sue diverse componenti: la superficie metallica è infatti più scura o più chiara a seconda della zona interessata. Sebbene le linee parallele e le componenti geometriche tenderebbero a far etichettare l'opera come astratta, è possibile distinguere chiaramente delle forme: infatti, quella al centro della superficie metallica sembra proprio

una chitarra, resa certamente in modo stilizzato, ma ben riconoscibile. Il soggetto, nonché la modalità della sua rappresentazione, riportano alla mente i dipinti di Picasso raffiguranti questo strumento, diversi per via dell'intento destrutturante, ma simili per la sinteticità delle forme.

Un'altra opera della serie (1978) è dominata dall'ingombrante presenza di un semicerchio dalla superficie riflettente. Lo sfondo dell'opera assume una colorazione nerastra, che contrasta con la chiarezza della forma centrica. Sull'ovale centrale compaiono delle striature che assumono il colore dello sfondo, creando nei profondi solchi sull'altrimenti compatta superficie. Questi motivi ondulati donano dinamismo all'immobile sfera che sembra ricordare, con la sua muta fissità, un pianeta lontano, perso nell'oscurità senza suoni dell'universo.

Nella serie di opere del 1978 ne compare una molto simile a quella precedentemente esaminata. Essa è infatti caratterizzata dalla presenza di una struttura circolare, posta su uno sfondo monocromo nero. Qui, tuttavia, la componente centrale assume una forma più rotonda che ovale e la sua colorazione risulta assai più scura rispetto all'opera gemella.

In "*Senza titolo*" (1978) ritornano le forme circolari. L'opera è contraddistinta da uno sfondo scuro, su cui spicca una grande sagoma circolare più chiara; la metà di questa sagoma è attraversata da sette linee, parallele tra loro e ritmicamente scandite, che lasciano emergere con la loro presenza l'oscurità dello sfondo. All'interno della sagoma circolare compare un altro cerchio, di dimensioni più piccole e decentrato rispetto alla sfera che lo contiene. Questo piccolo cerchio è diviso cromaticamente in una zona nera e in una più chiara e contiene, a sua volta, un'ancora più minuta forma circolare. Quest'ultima, color metallo, è attraversata diagonalmente da tre righe rettilinee, che si accordano alle linee verticali del cerchio più ampio. La simbologia del cerchio è molto ricca: esso rappresenta l'unione, l'armonia, la completezza e la perfezione. Essendo sprovvisto sia di angoli e di spigoli, sia di punti di riferimento (come alto e basso, sopra e sotto) esso simboleggia l'assenza di opposizioni, di cesure e di conflitti. In questo caso, tuttavia, al suo interno si inseriscono delle linee rettilinee e diagonali, che spezzano l'unitarietà delle sue forme. Si può coerentemente pensare, dunque, che l'assemblamento di queste componenti stia ad indicare la lotta tra equilibrio e dissonanza che permea l'universo e tutte le cose in esso contenute.

Negli ultimi anni, Adriana Montalto è tornata a confrontarsi con la realizzazione di opere in metallo, come testimonia "*Il Cerchio*" (2013). Attraverso una superficie cromaticamente lucida, quest'opera riprende elementi già sviluppati in passato dall'artista, riattualizzandoli alla luce del percorso artistico che essa ha sviluppato. La superficie dell'opera, che assume una tonalità metallizzata, è rettangolare e ospita al suo interno, in posizione decentrata, un cerchio nero. All'interno di questa sagoma si estendono sottili linee parallele e perpendicolari tra loro che, attraverso il loro colore chiaro, spiccano sulla superficie scura del cerchio. Questo genere di opera testimonia un momentaneo ritorno dell'artista verso una radicale sinteticità delle forme. L'approccio minimale che la caratterizza ha la sua radice teorica nelle ricerche sviluppate da Kazimir Malevi\_ nel primo decennio del Novecento. Attraverso il suo lavoro, l'artista russo mirava a liberare l'arte dai suoi fini meramente estetici, con l'obiettivo di raggiungere ed esprimere la sua vera essenza<sup>34</sup>. Successivamente, questo bagaglio

teorico viene immagazzinato da molti artisti; in effetti, la geometricità delle linee di *"// Cerchio"* richiama anche i *"Black Paintings"* di Frank Stella e la ritmicità delle opere di Daniel Buren. In conclusione, l'opera della Montalto dimostra, da un lato, l'evoluzione dell'artista all'interno del suo personale percorso, dall'altro, l'assimilazione di concetti chiave dell'arte contemporanea.

Negli anni Ottanta, l'artista inizia a sperimentare la malleabilità e la duttilità del plexiglas, materiale utilizzato in genere per fini industriali. Modellando, dipingendo e decorando questa materia plastica la Montalto crea opere assolutamente particolari. Tra queste è compresa *"Capelli rossi al vento"* (1980), dove compare una figura femminile dai lineamenti kirchneriani, scossa da una forte brezza. L'opera è contraddistinta dall'uso di tre colori fondamentali, a cui si accompagnano le loro diverse gradazioni: il bianco vivo, il rosso e il nero dello sfondo. La sottile ed allungata figura della donna occupa la posizione centrale; essa è rappresentata stante, con il braccio sinistro all'altezza del busto ma da questo discostato e a seno nudo. Il braccio destro pare nascosto dalle pieghe del copri spalle rosso a righe, che ondeggia nel vento come una bandiera. L'immagine della donna si contraddistingue per la ieraticità e per l'immobilità della posa, che aggiunge *suspense* allo stato di attesa e di tensione che interessa il volto della stessa. I suoi capelli rossi, lasciati sciolti e liberi di muoversi, formano una corona disordinata intorno al suo volto e rievocano, grazie al loro spessore e al disegno che formano, le chiome serpiformi della mitologica Medusa. Essi sono tenuti fermi da un cappello, anch'esso rosso, che incornicia il volto pallidissimo della donna. Quest'ultimo è sostanzialmente minuto e sottile ma, allo stesso tempo, la sua espressione così intensa non riesce a farlo apparire fragile. I lineamenti sono fortemente stilizzati, le sopracciglia ed il naso sono costituiti da un'unica linea sottile, la bocca vermiglia si stringe in uno sforzo di concentrazione. La carica espressiva del volto è, tuttavia, affidata agli occhi bianchi e alle minuscole pupille, fissate in un orizzonte indecifrabile. L'immobilità della posa, gli occhi sgranati e fissi su un punto, la mano-artiglio ferma a mezz'aria, i capelli che volteggiano nel vento, danno l'impressione che la donna sia stata colta da un improvviso presentimento, novella indovina e incantatrice sconvolta dalla violenza e dall'oscurità degli elementi.

In *"Donna Sagittario"* (1980), ritroviamo gli stessi colori dell'opera precedente, ossia bianco, nero e rosso. Se in *"Capelli rossi al vento"* l'ispirazione di Montalto sembra trovare la sua fonte nell'Espressionismo tedesco di inizio Novecento, qui le sagome si fanno ancor più stilizzate, quasi astratte. L'utilizzo di triangoli rossi, di forme geometriche e spigolose e di linee rette e decise avvicina quest'opera agli esiti di alcune delle opere di Rodchenko e del Costruttivismo russo.

Al centro dell'opera compare il profilo di una donna, dipinto in modo sintetico con i colori del nero e del rosso. Il titolo può guidarci verso l'interpretazione di alcuni dei segni grafici che compaiono sulla superficie dell'opera. Il sagittario, infatti, sia come segno zodiacale che nella mitologia, è rappresentato come un centauro arciere; questo, tramite la sua essenza, combina l'istinto animale con il razionalità umano. Nell'iconografia tradizionale, il sagittario tiene con una mano un arco, mentre con l'altra carica la freccia: essa andrà a segno solamente se avrà impostato bene il tiro. Nella zona inferiore dell'opera di Adriana Montalto, compaiono delle linee rette la cui punta sembra tendersi verso un semiarco; questi rettilinei color del fuoco simboleggiano le

frecce che la *“Donna Sagittario”* sta per scoccare e, quindi, l’obiettivo a cui essa sta mirando.

*“Il mondo che viviamo”* (1980) assume uno stile diverso rispetto alle opere che abbiamo appena esaminato, sebbene sia stata realizzata con lo stesso materiale. Prima di tutto, qui compaiono più colori: oltre al nero e al rosso, possiamo notare l’utilizzo del blu, del marrone e del giallo. In secondo luogo, il soggetto viene affrontato con una libertà interpretativa ed una fantasia dinamica che pare svincolarsi dalla solidità e dalla fissità delle immagini precedenti. Nella zona sinistra dell’opera, sono rappresentati il sole su un cielo blu chiaro ed una specie di cascata di lava che converge verso uno scenario urbano curiosamente concentrato e compresso in uno strettissimo spazio verticale. Accanto a questi palazzi illuminati appaiono delle mani rosse e brune, addensate accanto a fiori gialli stilizzati; questi ultimi scaturiscono da un terreno color zafferano e sono rivolti verso una specie di tendone rosso, di forma triangolare. L’affastellamento dei palazzi ricorda le deformazioni prospettiche e il gioioso dinamismo del dipinto *“La strada entra nella casa”* (1911) di Umberto Boccioni. La potente carica emotiva, che nell’opera di Boccioni giunge a modificare e a piegare gli edifici, è la stessa che deforma i palazzi di *“Il mondo che viviamo”*. Il brulichio filamentoso di tonalità cromatiche che caratterizza il dipinto di Boccioni è, tuttavia, assente dall’opera di Montalto, sostituito da una stesura piatta del colore, che le conferisce una maggiore definitezza. Gli elementi dell’opera sembrano richiamare gli effetti che lo sfruttamento dei terreni e l’inurbamento disordinato provocano sulle bellezze paesaggistiche del nostro Paese e, più in generale, del mondo industrializzato. Una tettoia artificiale copre dei fiori che nascono da un terreno dal colore mal sano, delle lingue di fuoco riversano i propri liquidi sulle pendici della città, delle mani sembrano invocare aiuto. Queste mani sembrano ricordare i primi, elementari, contatti dell’uomo primitivo con l’arte della pittura<sup>35</sup> e rimandano ad un’universalità di gesti comprensibile da ogni essere umano. In generale *“Il mondo che viviamo”* è un’analisi sulla vita dell’uomo contemporaneo e sulle ripercussioni che essa ha sul territorio e sulla natura; l’artista, con la sua sensibilità, riesce a condensare queste tematiche in un’immagine dalla forte espressività.

Negli stessi anni, e poi in quelli a seguire, Adriana Montalto compie delle fruttuose incursioni nel mondo della pittura, la più tradizionale delle arti. Molto intensi sono i dipinti che raffigurano donne, come *“Donna che riposa”* (2005). Questo tela, dipinto con colori acrilici, raffigura una giovane donna sdraiata su un letto con le braccia conserte, strette intorno al suo busto per creare più tepore. Gli occhi della ragazza, ampi e dalla forma a mandorla, sono chiusi, mentre la bocca risulta semi-dischiusa. Le sopracciglia sono realizzate mediante due ampie linee a semicerchio, che terminano sul principio del setto nasale, diventando poi, per la descrizione del naso, decisamente più sottili. Dal cranio ovale si dirama una grande massa di capelli castani, lunghi fino alle spalle e sparsi in modo ordinato sul cuscino arancione. I capelli, pur mantenendo una tonalità cromatica prevalente, trattengono delle sfumature rosse, castano chiare e nere, implementando la ricchezza cromatica dell’opera. La donna è abbigliata con un vestito rosso fuoco, corredato da un *gilet* arancione: questi colori sono associati a quelli del cuscino e delle lenzuola, per l’appunto arancioni e rosse. Il letto sembra fluttuare su uno sfondo inesistente, dipinto di nero. Attraverso questo espediente, l’artista traspone perfettamente nel dipinto la sensazione di abbandono

che un riposo post-prandiale può regalare. La serenità del sonno della ragazza è suggerita anche dai toni caldi che ne incorniciano la figura, rendendola ancora più soave ed angelica.

In *“Donna con cappello a falde larghe”* (2005) l'artista raffigura il busto di una figura femminile stante che, con il suo corpo, occupa quasi tutta la superficie della tela. Lo sfondo del dipinto è verde scuro e contribuisce a porre in rilievo i colori forti tramite cui è costruita la figura. Essa indossa un abito rosso dal taglio particolare, che fa *pendant* con il cappello dalle tese larghe, ben calcato sul capo. Cioche ribelli dei ricci capelli castani sfuggono dall'acconciatura e incorniciano delicatamente il viso triangolare della donna. Quest'ultimo è caratterizzato dalla sinteticità dei tratti che delineano sommariamente, ma in modo energico, le componenti del volto. Nel suo insieme, la figura appare assolutamente simile ai ritratti femminili di Amedeo Modigliani, sia per la stilizzazione delle forme, sia per il tipo fisico raffigurato. Insieme al collo affusolato, gli occhi grandi e scurissimi sono l'elemento di maggior evidenza della composizione: essi sono rivolti verso il basso e contribuiscono a rendere meditata l'espressione della giovane donna, stemperata solamente dal lieve sorriso che sembra interessare le sue rosee labbra. L'orecchio sinistro, invisibile, supporta un pendente dal disegno elaborato, con pietre e perline verdi e rosse, che richiamano cromaticamente lo sfondo e l'abbigliamento della giovane. Anche le tonalità calde del dipinto riportano alla mente i colori dei ritratti di Modigliani, chiarendo dunque la derivazione stilistica. La donna stringe il braccio destro intorno al ventre, mentre quello sinistro è lasciato morbido lungo il fianco. La posa, l'abbigliamento elegante e l'espressione del volto danno l'impressione che la donna, presa dal turbinio dei suoi pensieri, stia attendendo qualcuno o qualcosa.

La stessa eleganza, anche se più malinconica, appartiene alla *“Donna con pelliccia di volpe”* (2005). Questo dipinto ritrae, con modalità simili all'opera precedente, una signora vestita in modo accurato; dalla voluminosa pelliccia nera, avvolta intorno al lungo collo, sbucca una collana di perle, così come di perla è l'orecchino che le illumina la parte sinistra del viso. L'abito che indossa ha una forma semplice, ed è composto da due strati: quello inferiore è rosso chiaro, quello superiore, invece, è rosso scuro; quest'ultimo si confonde con lo sfondo, dipinto con la stessa tonalità di rosso. Il braccio sinistro della donna è piegato, la mano tocca lo sterno e si infila sotto la morbida e calda pelliccia. Un cappello nero, attraversato da una fascia rossa, copre parzialmente i suoi ricci capelli fulvi. L'espressione del volto è triste, gli occhi, rivolti verso il basso, sono appesantiti dall'ombretto verde acqua, la bocca è serrata, le sopracciglia sono inarcate. La fissità della posizione contribuisce a restituire un'idea di stallo, di immobilità e di ristagno, evocata anche dall'espressione mesta ed inquieta della protagonista.

Diverso ancora è il ritratto *“Donna con sigaretta”* (2005): qui l'abbigliamento della protagonista appare altrettanto sofisticato, ma più esotico. Questa suggestione è confermata dalla carnagione della donna, più scura rispetto a quella degli altri dipinti femminili. I colori utilizzati dall'artista sono sempre il rosso, il nero, il verde ed il marrone, mescolati tra loro in modo sapiente, al fine di creare un'immagine dai contorni sfumati. Il gusto di Adriana Montalto per i cappelli insoliti è confermata dal copricapo della donna raffigurata, che unisce alla ricca fantasia una foggia particolarmente affascinante. L'abbigliamento della figura è giocato sui toni del

rosso: ad una maglietta aderente si sovrappone un *gilet* bicolore dai lembi tesi verso l'esterno. Una spilla etnica dorata e rossa decora questo capo ed assume una forma simile all'orecchino che pende dall'orecchio sinistro della figura. Curiosissima questa scelta di rappresentare, nei ritratti femminili di questo periodo, solamente un orecchino, solitamente molto elaborato dal punto di vista grafico. La donna stringe tra il dito indice e il medio della mano sinistra una sigaretta accesa e si appresta probabilmente ad aspirarne il fumo. Ciò che risulta più toccante è lo sguardo della figura: gli occhi intensissimi, color caramello, sono rivolti in basso a sinistra. Le donne raffigurate nei dipinti di Adriana Montalto sono donne solitarie e indipendenti; attraverso la loro presenza esse occupano tutto lo spazio della tela e sembrano spesso in bilico tra i loro pensieri. In questo modo rivelano una fragilità che tentano di seppellire sotto al *make-up* perfetto e agli abiti eleganti. Quelle ritratte dall'artista sono, dunque, donne vere, fatte "di carne ed ossa", nonostante siano delineate con pochi tratti sintetici.

Il dipinto "*Il mercato*" (2005) ricorda moltissimo la famosa opera di Renato Guttuso "*Vucciria*" (1974), ambientato nel famoso mercato di Palermo. Vivendo da molti anni nella città sicula, è molto probabile che Adriana Montalto vi abbia raffigurato un luogo simile, sebbene nelle bancarelle del dipinto dell'artista compaiano abiti e non alimenti. Il mercato è rappresentato dall'alto, con una visuale a volo d'uccello, che ci permette di insinuare lo sguardo sotto i tendoni che coprono la mercanzia. Questo vivace ambiente è curiosamente frequentato solo da donne: non si intravede neanche una figura maschile. Ogni banchetto è tenuto da una signora diversa, che attende pazientemente che qualcuno le si avvicini per chiederle consiglio. I prodotti venduti variano da abitini per neonato a ceramiche, tazzine e pentole, da centrini e pizzi, a colorati indumenti per signora. Le donne che lo popolano sembrano muoversi senza fretta, impegnate a contrattare il prezzo o semplicemente a dare un'occhiata distratta alla mercanzia. Ciò che rende così vivace e dinamico il dipinto, in ogni caso, è la straordinaria tessitura cromatica, che restituisce i sapori, gli odori ed i suoni di questo luogo variopinto e magico.

Un appropriato parallelo può essere stabilito con un altro dipinto di Adriana Montalto, raffigurante un soggetto simile, ossia "*Mercato arabo*" (2005). Qui possiamo vedere un tipico "suk" mediorientale, con le pareti tappezzate di tappeti coloratissimi, dipinti con una tecnica che ricorda le espressive stesure sommarie dell'Impressionismo. Il mercato è ospitato all'interno di una galleria apparentemente lunghissima, caratterizzata da uno stretto corridoio e da un altissimo soffitto voltato, corredato di costoloni decorati ognuno in modo diverso. Sul soffitto si aprono delle strette finestre ogivali che contribuiscono all'illuminazione dell'ambiente, resa uniforme dalle lampade fissate a diversa altezza sui muri portanti. Il mercato è popolato da venditori arabi, vestiti con i tradizionali abiti bianchi lunghi fino ai piedi e da donne abbigliate all'occidentale. L'incredibile varietà delle merci è resa cromaticamente tramite delle macchie di colore, che sembrano aprire sulle pareti dei portali delle fessure verso mondi sconosciuti.

La passione dell'artista verso realtà diverse dalla nostra è manifestata anche da dipinti che riflettono una maggiore inquietudine, come "*Metropoli*" (2005). Qui una massa ordinata di persone di diversa origine sembra schiacciata dagli incombenti, uniformi palazzi che li sovrastano. Nonostante la diversità di cultura e di aspetto, le

persone sono tutte egualmente condannate a muoversi in fila, sullo sfondo di un paesaggio apocalittico.

Il linguaggio prediletto dall'artista, quello attraverso il quale riesce ad esprimere "ogni suo pensiero"<sup>36</sup> è la scultura, considerata nell'antichità la prima delle arti. Dalla modellazione della terracotta e dalla fusione del bronzo, nascono delle opere dense di rimandi simbolici e piene di una vitalità finalmente espressa. Esse sembrano scaturire dalla stessa materia con cui sono plasmate, come se fluissero, libere di muoversi, senza che l'artista compia alcuno sforzo. Questa impressione rivela il rapporto quasi viscerale che lega Adriana Montalto alle sue sculture: esse mostrano, attraverso l'eloquenza dei loro profili, l'universo soggiacente dell'artista, ricco come la sua complessa personalità.

*"Il divino e l'umano"* (1990) è uno dei bronzi realizzati dall'artista all'inizio degli anni Novanta. Le sue capacità manuali sono qui estrinsecate nel modo più evidente. La scultura, di piccole dimensioni, rappresenta infatti un gruppo di figure viste di spalle: attraverso i loro movimenti lenti, esse sembrano scaturire progressivamente dalla materia, con effetti simili a quelli dei *"Prigioni"* michelangioleschi. La sinuosità delle forme, che assumono un andamento serpentinato, ricorda anche certi esiti manieristi e soprattutto barocchi, rivelati anche dalle scenografiche accensioni luministiche che investono e colpiscono la materia. La scultura non ha una base ed assume una forma piramidale: al vertice della piramide troviamo una figura femminile, di cui si intravedono solamente la testa e la schiena. Alla base della scultura possiamo vedere, invece, due angeli con le ali semi-spiegate, raffigurati sempre di spalle. Gli angeli sembrano innalzare, con la loro presenza, la figura femminile, come se la stessero sostenendo fisicamente e proteggendo spiritualmente. I personaggi di questo bronzo sembrano, infine, compenetrarsi tra loro, realizzando una piramide dinamica la cui forza è rappresentata dall'amore divino.

La stessa tensione spirituale può essere individuata in opere come *"Qualcuno mi ama"* (2009) e *"Presenza d'amore"* (2010). Questi bronzi hanno le stesse dimensioni di *"Il divino e l'umano"* (45 cm.) e condividono con quest'ultimo la tematica celeste. In *"Qualcuno mi ama"* vediamo una figura femminile svestita, piegata sulle ginocchia, quasi accovacciata sul suolo. La resa naturalistica di questa figura richiama alla mente il verismo scultoreo di fine Ottocento e le opere di Vincenzo Gemito che, con il loro naturalismo, hanno rivoluzionato questo genere artistico. La mano della donna è delicatamente sorretta dall'angelo, che sembra essersi appena posato davanti a lei: attraverso il suo movimento pare che egli voglia sollevarla. L'unione delle loro mani crea un fenomeno che si manifesta attraverso un turbinio di piume circolari, che avvolgono con la loro presenza il muto contatto tra le figure. L'angelo forma con il suo corpo una spirale che si avvolge su se stessa; con le ali aperte e con il braccio sinistro rivolto verso l'alto, la figura angelica sta raccogliendo le forze per lanciarsi nel vuoto, portando con sé la donna ai suoi piedi. Il messaggio che l'artista affida a quest'opera è molto chiaro: anche nei momenti di estrema solitudine e disperazione, possiamo sempre confidare in "qualcuno che ci ama".

Simile a quest'opera è *"Presenza d'amore"*, dove compaiono varie figure che interagiscono tra loro. I personaggi, rappresentati senza volto, sembrano ancora una volta dividersi tra umani ed angelici. Due grandi ali, infatti, chiariscono inequivocabilmente il ruolo della figura maschile, impegnata a sorreggere tra le braccia un neo-

nato. Accanto a lui, una donna con i capelli corti tiene ordinatamente le braccia sul grembo, rivolgendole verso gli infanti che cercano di aggrapparsi alle sue vesti. La consistenza materica di questo bronzo ricorda alcune stesure sfatte di Medardo Rosso. La consistenza delle ali dell'angelo è espressa tramite profondi solchi, così come il panneggio della donna; al contrario, i capelli delle figure sono definiti tramite dei riccioli metallici similissimi a quelli del primo angelo nel dipinto del *"Cristo morto"* (1524) di Rosso Fiorentino. Il piccolo gruppo bronzeo restituirebbe un'immagine di serenità familiare, se non fosse per l'angelo, che le conferisce un'accezione totalmente mentale ed ultraterrena.

In occasione di una mostra personale dal titolo *"Memorie d'Africa"*, svoltasi ad Alcamo (TP) nel 2006, Adriana Montalto ha realizzato una serie di bronzi ispirati al continente africano e alla sua popolazione. Appassionata viaggiatrice, spinta dalla voglia di sperimentare, l'artista mette in opera attraverso i suoi bronzi quello che i suoi occhi hanno visto e quello che la sua mente ha assorbito durante i numerosi itinerari che ha seguito in Africa. Quello che ne deriva è un insieme di opere dalla straordinaria ricchezza, in grado di convogliare al loro interno aspetti quanto mai vari, quali la femminilità, la maternità, il rapporto con la terra di provenienza, la sensualità, la primitiva istintività. *"Memorie d'Africa"* (2006) è un piccolo bronzo (20 cm.) raffigurante una donna africana che stringe al petto un bimbo. I lineamenti caricati della donna chiariscono come l'intento dell'artista non sia improntato alla verosimiglianza: lei mira, infatti, ad estrinsecare una visione mentale dai caratteri indefiniti e nebulosi che si materializza, per forza di cose, attraverso tratti stilizzati. La donna, seduta per terra, circonda con le braccia magre il suo bambino, stringendolo al prospero petto. Il suo abbigliamento consiste in una gonna lunga che le copre i fianchi e le gambe mentre dei grandi orecchini pendono dalle orecchie. La chioma folta è resa attraverso un'estesa granulosa del bronzo, che forma un rilievo dai profondi e ampi contorni. Del bambino si intravede solo la piccola schiena, coperta da un vestitino elaborato, ed il capo riccioluto, poggiato sul morbido petto della mamma. Questa immagine di maternità esprime con forza il vincolo che lega indissolubilmente, a tutte le latitudini, una donna al proprio bambino.

Il bronzo *"Giovane donna"* (2007) fa parte della serie sull'Africa, ma si differenzia dall'opera precedente per le dimensioni. La statua, infatti, misura 183 cm. (compresa la base) ed è, quindi, ad altezza naturale. La capacità dell'artista di lavorare con eguale efficacia bronzi di piccole e grandi dimensioni testimonia la sua dimestichezza con il materiale ed una grande capacità tecnica, acquisita grazie ad anni di sperimentazioni ed elaborazioni. Quest'opera rappresenta una giovane donna africana mentre incede con grazia, con la gamba sinistra tesa ed il piede nudo che sbucca dalla lunga gonna. La donna tiene con la mano sinistra un otre pieno di acqua, mentre con la destra sembra offrire all'osservatore dei frutti appena colti. Il volto sorridente conserva gli stessi caratteri di stilizzazione osservati nell'opera precedente e rivela l'interesse dell'artista verso il "primitivismo" di inizio Ottocento, sviluppatosi grazie ad artisti come Gauguin, Picasso, De Vlaminck e molti altri; come per loro, l'arte di Adriano Montalto vuole essere libera ed immediata, lontana dai sofismi che rivestono alcune opere d'arte contemporanee.

Volumi essenziali, chiarezza delle forme e contorni ben delineati contraddistinguono il bronzo *"Armonia e forme"* (2006), raro esempio di una scultura che si muove

con intelligenza dall'astrazione delle forme ad una figurazione di derivazione brancusiana. Su di una base di metallo sottilissima poggiano infatti due forme geometriche spigolose, di altezza differente; ad esse è legata un'incantevole figura femminile, inarcata a formare una curva che parte dai piedi e giunge fino alla punta delle dita. L'unione di forme geometriche e di una figura morbida, dall'andamento ondulato, crea l'effetto di armonia ricercato dall'artista ed evocato dal titolo. Questa è, a mio parere, la scultura che meglio rappresenta l'*iter* artistico di Adriana Montalto, in bilico tra una figurazione densa di contenuti ed un'astrazione non sempre espressa, ma presente incessantemente sotto forma di una stilizzazione fantasiosa delle forme, che qui sfocia nella geometrizzazione.

In conclusione, il lavoro di Adriana Montalto è legato ad una sperimentazione ininterrotta delle possibilità espressive, resa concreta dall'effettiva versatilità manuale dell'artista, in grado di maneggiare i diversi materiali con eguale sensibilità.

Già presente, grazie all'interessamento di Vittorio Sgarbi<sup>37</sup>, alla 54° Biennale di Venezia, Pier Domenico Magri partecipa all'edizione del 2015 con un'installazione dal titolo "L'Eternit Riposo" (2015). Attraverso quest'opera Magri si distacca dalle modalità esclusivamente pittoriche precedentemente utilizzate per esplorare nuovi ed inediti aspetti e procedimenti del fare artistico. Siamo infatti di fronte alla prima installazione dell'artista che permette il disvelamento di una componente ironica e di un gusto caustico, sottile e mordace che nelle altre opere egli aveva sottaciuto. L'installazione è stata realizzata utilizzando diversi materiali e presenta molteplici componenti che, unite tra loro, rivelano il senso complessivo dell'opera. Procediamo con ordine e iniziamo analizzando quello che è il punto focale dell'installazione, ossia il dipinto "Nessun Dove", n. 2 (2014). L'opera fa parte di una serie numerata di olii su tela dallo stesso titolo e si caratterizza per il forte impatto emotivo che scatena sin dal primo sguardo. Diversamente dalle opere precedenti, che erano coloratissime e giocate su toni caldi, qui ci troviamo di fronte alla forza dirompente del colore nero, che pare ingabbiare ed assorbire nel suo buio ogni accento luministico. Le tenebre della tela sono tuttavia squarciate dall'irruenza impetuosa di pennellate quasi fosforescenti color ghiaccio, blu e violetto che si dispongono sulla pellicola pittorica in modo apparentemente disordinato. Il colore scalfisce il buio dello sfondo lungo tutta la superficie del dipinto ma tende a concentrarsi soprattutto nella zona centrale, sotto forma di agglomerato pittorico. Qui infatti compare una forma addensata, più materica rispetto alla liquidità delle pennellate, contraddistinta dalla modulata ripetizione di trattini stiliformi che, attraverso la loro disposizione, suggeriscono una struttura cuoriforme. Essa sembra poggiare su un reticolo composto dalla sovrapposizione di diversi tratti pittorici, che si differenziano per forma e direzione. Se alcune pennellate paiono disporsi a raggiera intorno al profilo cuoriforme, altre prendono la direzione opposta, incrociandosi e scontrandosi tra loro, perdendo forza, energia e spessore durante il cammino e ricomparendo qualche centimetro più in là. L'espressività di questi tratti si avvicina molto a quella dei dipinti di Hans Hartung, sebbene porti altresì l'eco di sperimentazioni ricollegabili all'"Action Painting" di Pollock, soprattutto per quanto riguarda lo sgocciolamento che certi grumi di colore sembrano aver subito<sup>38</sup>. Le pennellate si distribuiscono attorno all'accensione cromatica centrale seguendo una circolarità dinamica, arrestata a tratti da pennellate nere che cancellano il tracciato segnato nella tela; i densi e spessi tratti neri sembrano infatti voler attaccare le pennellate blu e bianche, eliminandone i connotati e rendendole disomogenee tra loro. Sul lato destro del dipinto appaiono sottili linee filiformi, parallele tra loro, che richiamano le cascatelle presenti in alcune delle opere precedenti dell'artista. Piccoli grumi di colore rosso, ottenuti attraverso la tecnica del "dripping", spezzano la continuità cromatica del dipinto, creando delle dissonanze coloristiche. Il dipinto, nonostante l'apparente fissità, è attraversato da un dinamismo che potremmo definire gravitazionale, dal momento che concentra le sue forze di attrazione e repulsione nel cuore della tela, vertice di un sistema cosmografico. È curioso come il motivo del Cosmo non abbandoni mai, anche a distanza di molti anni, i lavori di Magri e ritorni in forme sempre inedite e talvolta velatissime come in questo caso, dove il ricono-

scimento del motivo può avvenire solo a seguito di un'attentissima osservazione del dipinto. L'opera "*Nessun Dove*" presenta dunque una stratigrafia di significati, riconducibili a diverse interpretazioni a seconda dei punti di vista e degli elementi presi in esame. Il contenuto semantico più importante da definire è tuttavia il più palese, ossia la lotta che si sta svolgendo sulla tela tra tenebra e luce, tra orrore cieco e razionalità, tra disperazione e salvezza. In questo senso il tema ricorda certe contrapposizioni avanguardiste, come quelle del dipinto "*Ottimismo e Pessimismo*" del futurista Balla, anche se le modalità espressive di Magri sono assolutamente originali.

Conviene ora esaminare il dipinto all'interno dell'installazione "*L'Eternit Riposo*": l'interpretazione del dipinto analizzato come singolo viene infatti approfondita dalla relazione e dal contatto che esso stringe con gli altri elementi dell'opera. Nell'installazione la tela "*Nessun Dove*" assume la posizione di rilievo (quella centrale), ma gli elementi che ne definiscono la carica simbolica sono l'argentea cornice barocca e la tettoia che la protegge. Separata dalle altre opere da uno spazio sacrale, incorniciata e dunque distanziata ulteriormente dallo spettatore e dal mondo reale, protetta da una tettoia fittizia, l'opera si rivela in tutta la sua potenza evocativa come simbolo dell'eternità dell'arte.

La tettoia che protegge il dipinto è realizzata con un materiale simile all'eternit, utilizzato in edilizia sotto forma di lastre piane o ondulate per le coperture, impiegato altrimenti per la coibentazione delle tubature. Inventato nel 1901, il materiale fu utilizzato sino al 1986<sup>39</sup>, nonostante già negli anni Sessanta i risultati di alcune ricerche avessero dimostrato che la polvere di amianto, prodotta dall'usura dei tetti e usata come materiale di fondo per la pavimentazione di strade, fosse altamente cancerogena e provocasse asbestosi. Le drammatiche conseguenze sulla salute degli operai delle fabbriche, causate dal prolungato contatto con il materiale, sono balzate all'attenzione pubblica anche grazie alle procedure penali avviate negli ultimi anni dagli abitanti della zona industriale di Casale Monferrato, i quali hanno subito l'incidenza dei tumori provocata dalla presenza di polvere di amianto nell'aria. L'instabilità della tettoia dell'opera, unita alla dannosità del suo materiale, contrasta con il suo nome, non a caso titolo dell'intera installazione. L'inventore austriaco Ludwig Hatschek, infatti, scelse questa denominazione in riferimento al latino "aeternitas" (=eternità), rimarcando in tal modo l'elevata resistenza del materiale.

Ai lati del dipinto si collocano due piedistalli sopravanzati di poco rispetto al piano di fondo e simmetricamente distanziati tra loro, al cui vertice sono posizionati un busto di Adolf Hitler (a sinistra) e un pupazzo di *peluche* (a destra). Il busto del Führer è contraddistinto da una spenta monocromaticità, interrotta unicamente da un accenno di colore rosa nel famoso baffetto che ai suoi tempi fece moda. Esso dona all'immagine una leggerezza che non ci si aspetterebbe dal ritratto dell'uomo che ordinò lo sterminio di milioni di persone, eppure questo tocco "Pop" non stona affatto con il carattere complessivo dell'opera. Hitler, del resto, seppe creare intorno a sé un culto della personalità che lo rese un'icona già in vita; se avesse vissuto nell'epoca di Andy Warhol e dell'"Independent Group" probabilmente egli sarebbe stato raffigurato in un modo simile. Rientra in questo discorso anche la scelta del busto, una scultura in vetroresina realizzata artigianalmente, l'unica in commercio di questo genere e di queste dimensioni. La "damnatio memoriae" di questo personaggio, infatti, persiste ancora nella nostra cultura e, per questo motivo, la presenza del suo busto nell'in-

stallazione non può che provocare un senso di disagio e imbarazzo. Il Führer è rappresentato già in età avanzata, serio ed asciutto, con profondi solchi sotto agli occhi, come se si stesse rendendo conto del fallimento prossimo della sua impresa e non riuscisse più a prendere sonno durante la notte. La serietà degli atroci delitti da lui commessi, l'ingombrante spessore della sua personalità sono quasi annullati e messi in ridicolo dal pupazzo che occupa il secondo piedistallo. Questo morbido *peluche* raffigura una tenera paperella che siede in modo comico sul piedistallo. Il semplice oggetto, grazie alla valenza simbolica che unanimemente gli attribuiamo, è in grado di rendere il pupazzo un'opera d'arte attraverso un'operazione di memoria duchampiana. Legittimato il suo "status", il pupazzo mantiene comunque un aspetto straniante e stralunato, come se si stupisse di trovarsi in mezzo a degli oggetti artistici osservati da una folla di persone. Simbolo dell'infanzia, pare che il *peluche* abbia un'origine antichissima, risalente addirittura all'Antico Egitto, dove sembra che le pellicce venissero cucite per formare dei giocattoli a foggia di animali, che venivano regalati ai bambini delle famiglie agiate. Nell'epoca moderna, a partire dall'Ottocento, il *peluche* è diventato l'accessorio imprescindibile di ogni infante. Il pupazzo è dunque un chiaro richiamo al mondo dell'infanzia e alla sua innocenza, che si ripresenta in un contesto edulcorato ed alieno, dominato e fruito da persone in età adulta. Cosa simboleggia allora questo *peluche*? Ancora una volta è il contesto in cui l'opera è collocata che ne esprime il significato intrinseco; in questo caso, accanto a ad opere che rimandano a simbologie molto forti il pupazzo sembra sbandierare l'imperitura serenità e l'eterna giovinezza del mondo puerile.

Gli elementi dell'installazione sono distanziati tra loro seppur uniti percettivamente dall'orchestrazione teatrale che ne disegna l'assetto, basata in special modo sull'unitarietà cromatica dell'elegante tappezzeria "vintage" della parete. Per terra, tra i due piedistalli, la scritta "Eternit" collega le opere al loro titolo complessivo, ricalcando il *font* del marchio della ditta produttrice. I diversi tasselli della composizione sono legati dal punto di vista concettuale attraverso il significato globale dell'opera. Esaminati uno per uno gli elementi dell'installazione, infatti, siamo ora in grado di coglierne il messaggio: tutti gli elementi di "*Eternit Riposo*" sono simboli di qualcosa che fu considerato come eterno ed immutabile e che invece si rivelò, nella sua caducità, mutevole, instabile e perituro. Il dipinto rappresenta un certo modo di produrre arte e di considerarla tale quasi unicamente se basata sul *medium* della pittura; tale concezione fu superata grazie alle spinte riformistiche delle Avanguardie del primo Novecento, provocando uno sconvolgimento totale nella pratica artistica di tutti i giorni. La tettoia è costituita da un materiale considerato inizialmente "aeternus", rivoluzionario e rivelatosi in seguito una dannosa minaccia verso i suoi stessi promotori e verso chi si trovava a maneggiarlo. Attraverso la sua idealizzazione solenne, il busto di Adolf Hitler simboleggia tutte le aspettative verso quello che doveva essere un "Tausendjähriges Reich" (Impero millenario) e che invece fallì nel giro di poco più di dieci anni. Infine, il pupazzo allude ad un'eterna giovinezza che, nonostante sia follemente ricercata con tutti gli strumenti possibili ed immaginabili, non può esistere nella vita dell'uomo. L'installazione si configura dunque come una *summa* delle certezze spazzate via dal tempo, restituite sotto forma di arte in una composizione che le riconsegna al loro "*Eternit (eterno) Riposo*".

Pier Domenico Magri, attraverso questa complessa installazione, testimonia la

sua grande capacità di mettersi in gioco e di reinventarsi, riuscendo a veicolare e trasmettere i messaggi insiti nelle sue opere anche mediante l'utilizzo di nuove sorgenti espressive.

L'artista Pier Domenico Magri nasce nel paese di Trescore Cremasco, già da bambino inizia a maneggiare matite e acquarelli con un'estrema naturalezza, come egli stesso confessa in un'intervista: "è stato come camminare o parlare...una cosa assolutamente naturale"<sup>40</sup>. I colori intensi e vivaci della campagna natia lasciano la loro impronta nell'artista, ma è con il trasferimento a Milano, avvenuto durante l'adolescenza, che la sua passione per l'arte irrompe. Qui Magri è catturato dalla ricchezza di stimoli che la metropoli offre e per alcuni anni si dedica di giorno al lavoro e di sera alla sua istruzione scolastica. Nei momenti liberi il giovane Magri visita musei e gallerie e inizia a frequentare l'ambiente artistico di Brera e lo studio del pittore Giorgio Cigna, suo grande amico. Cigna, che all'Accademia di Brera aveva studiato con Achille Funi, Marino Marini e Guido Ballo, è in grado di guidare il giovane amico nella sperimentazione delle varie tecniche pittoriche. Nello studio del pittore avvengono inoltre gli incontri che segnano inconfondibilmente il percorso artistico di Magri. Qui egli conosce infatti alcuni dei protagonisti della scena artistica nazionale quali Roberto Crippa, Lucio Fontana, Gianfilippo Usellini e Carlo Carrà. In quel momento Crippa è impegnato nella produzione di opere polimateriche, Fontana si occupa delle geniali e complesse ricerche sullo Spazialismo, Usellini dei suoi affreschi, mentre Carrà è un "Grande Vecchio"<sup>41</sup> dai capelli bianchi, che con la sua esperienza rappresenta il passato recente dell'arte. In questa atmosfera ricchissima Magri partecipa alle lunghe e ardite discussioni sull'arte, acquisendo una conoscenza approfondita delle novità artistiche. Se i suoi primi quadri si ispirano al surrealismo, successivamente il suo interesse si sposta verso l'indecifrabilità e l'immensità degli scenari del cosmo. Fin da ragazzo egli si diletta infatti a disegnare pianeti, asteroidi e satelliti immersi nel buio dell'universo. Con il passare del tempo lo sviluppo della sua indagine lo conduce a rappresentare i suoi soggetti cosmologici attraverso delle convenzioni grafiche e a figurarne la forza evocativa attraverso elementi simbolici (la luna, le frecce etc...). Nel periodo in cui Magri si avvicina alla pittura, dunque, il contesto di Milano è estremamente fervido, vivificato dalla presenza di gallerie che espongono i primi esempi di "Arte Concettuale", "Minimalismo" e "Arte Analitica". Magri non si lascia condizionare da queste tendenze e procede in una direzione di rifiuto dei geometrismi e del rigore analitico delle forme, obiettivo condiviso con la corrente dell'"Informale materico". Di questa tendenza egli apprezza inoltre l'importanza conferita all'espressività e alla forza comunicativa del colore, sebbene la sua ricerca sia svincolata da una vera categorizzazione e proceda su binari assolutamente personali. Da un certo punto di vista, le opere cosmologiche della sua primissima fase possono essere messe in relazione con le coeve ricerche di Fontana, che miravano a suggerire effetti spaziali totalmente innovativi, evocando atmosfere non terrene. La cultura alle spalle di entrambi, in effetti, è legata alle scoperte scientifiche del dopoguerra e alla crescente importanza assunta dalla corsa all'esplorazione dello spazio<sup>42</sup>.

Le opere degli anni Settanta di Magri sono caratterizzate principalmente dalla forza del colore e dalla luminosità del tessuto visivo. In "*Prateria*" (1970) quello che balza immediatamente all'occhio è la straordinaria sovrapposizione degli strati di colore, che sono la prova dell'estrema complessità della realizzazione dell'opera. Lo

sguardo dello spettatore, infatti, scivola sulla superficie della tela e si perde nei labirinti creati dalle cromie, che tendono a confondersi e a mescolarsi l'una con l'altra, nascondendosi e riaffacciandosi dalla stratigrafia della materia come in un gioco capriccioso. Le sottili e uniformi pennellate che scalfiscono la superficie del dipinto sembrano incidere e segnare sulla tela delle direzioni che l'osservatore può divertirsi a seguire.

I precisi e rapidi colpi di pennello di Magri individuano delle linee che tendono ad assottigliarsi, rimpicciolirsi e divenire più fitte mano a mano che ci si sposta verso la parte inferiore della tela. In questa zona, nella parte destra del dipinto, compaiono le lettere della firma, seminascolte dalle linee verticali che scendono a capofitto dalla parte superiore del dipinto, simili ad una pioggia tagliente. Le tonalità su cui è basata l'armonia cromatica del quadro sono molteplici e variano dal blu intenso, all'azzurro, al giallino, al *beige*, passando per il rosso fuoco, il marrone, il verde, trasformandosi poi in lilla, rosa e cipria. L'opera, nonostante la vivacità dei colori, è in grado di evocare la brezza leggera che soffia sulle graminacee e sulle fitte e basse erbe delle praterie, come sottolineato dal titolo. Di poco successivo è il dipinto "*Spirali*" (1972), che condivide con l'opera precedentemente analizzata la potenza del colore e la diramazione dei segni grafici. Il dipinto è costruito prevalentemente sulle tonalità del rosso, del giallo e del bianco. Una fascia di colore corallo si estende dalla parte inferiore sinistra della tela verso il suo centro, seguendo una curva ascendente che la conduce a perdersi nella foschia nerastra che contraddistingue la parte superiore del dipinto. La parte inferiore destra della tela segue un andamento simile, traducendo progressivamente le tonalità biancastre di partenza in un giallo senape. La parte superiore della tela è invece dominata da toni molto scuri, vicini al nero, a cui si sovrappongono velature color ruggine. Nelle zone di passaggio i colori si confondono tra loro; questa fusione di cromie ricorda le campiture di colore di alcune delle opere di Rothko, soprattutto quelle contraddistinte dalle stesse tonalità calde dei dipinti di Magri. Sulla superficie del dipinto è tracciato un reticolo di linee, su cui si imprimono una serie di vortici che si diramano dalla base del quadro. Questi segni rapidi e queste linee marcate, uniti alle tonalità forti e scure, danno l'impressione che i movimenti sulla tela siano prodotti da agitazioni interne e da turbolenza emotive. In quest'opera la stesura del colore è la base di rapidi tracciati segnici, tocchi più materici, impronte, sbavature, che determinano l'aspetto finale del quadro; esso viene definito dall'apparente caoticità dell'ordito segnico, in realtà perfettamente calibrato in ogni singola componente lineare. Le spirali, attraverso il loro movimento vorticoso, conferiscono all'opera un accentuato dinamismo; esse contribuiscono inoltre alla fusione delle varie zone di colore, concorrendo all'unificazione percettiva dell'opera.

Negli anni Novanta le opere di Magri assumono un diverso aspetto - pur nella generale continuità stilistica che contraddistingue il suo *corpus* - ed evidenziano la maturità artistica raggiunta dal loro artefice. La composizione dei suoi olii sembra più pausata, la componente segnica appare più controllata<sup>43</sup>, la "forma" viene ora accettata, i contorni dei colori si fanno più netti.

In "*Fondale*" (1999), il dipinto è diviso in quattro zone, che corrispondono ai quattro colori prevalenti del quadro: rosa-mattone, verde-giallo, arancione, nero. Se nei lavori precedenti, sulla scia delle tendenze informali, le forme erano in maggior parte rifiutate dal pittore, qui esse ritornano, seppure depurate. La suddivisione cromatica del

dipinto crea infatti delle sagome dai contorni piuttosto definiti, soprattutto per quanto riguarda la zona più scura, che riproduce la forma di un triangolo. Tuttavia, nella linea di confine tra un colore e l'altro, il loro incontro produce ancora un sottile miscelamento, visibile in particolare nelle frange del triangolo nero, che assumono le tonalità gialline della zona in cui sconfinano. La superficie del dipinto non è uniforme, ma presenta delle zone in cui il colore sembra inciso, segnato a forza: otto linee curve attraversano e scandiscono diagonalmente il quadro e sembrano voler sfondare la bidimensionalità della tela, curvandola illusionisticamente verso l'esterno. Piccoli tocchi di pennello creano figure che ricordano elementi vegetali, come foglie e cime di alberi stilizzati. In particolare, la sagoma nella parte inferiore sinistra del quadro ricorda le asperità dei rami degli alberi sempreverde. I colpi di pennello sulla tela si differenziano per forma e aspetto: nella fascia verde del dipinto sono a forma di semiluna e distanziati in modo uniforme tra loro, nella zona nera ricordano un intreccio di maglie, in quella arancione evocano delle forme arboree mentre nella fascia superiore del quadro sono rapide e verticali da un lato e coniche e ordinate dall'altro. Osservando la consistenza materica di queste incisioni, appare stupefacente il modo in cui esse catturano le variazioni di luce che colpiscono la tela; esse inoltre, attraverso la scabrosità della loro superficie, suggeriscono la diversa profondità degli elementi del dipinto, definendo dunque un'illusione prospettica che siamo spesso abituati ad attribuire esclusivamente ai soggetti figurativi. Il colore, dunque, diventa qui un espediente su cui fondare delle ricerche di tipo spaziale e percettivo.

Il tessuto visivo del dipinto *"La fine dei colori"* (1998) appare sensibilmente più movimentato e dinamico. Lo sfondo del quadro è costituito da una serie di rapide pennellate orizzontali, dense e spesse, i cui colori (azzurro, rosso, nero, verde, giallo) si mescolano creando uno scenario vivacissimo. Su questo ricco fondale sembrano galleggiare alcune forme indefinite, che nascono dal libero accostamento degli ormai ben conosciuti tocchi di pennello di Magri. Questi segni grafici paiono aggregarsi e scontrarsi tra loro fino a comporre bizzarri agglomerati dalle forme talvolta armoniche, talvolta dissonanti. Nella zona superiore della tela prevalgono forme circolari o semicircolari, nella zona inferiore profili aguzzi e spigolosi, mentre la zona mediana è dominata da una sagoma dalle linee più morbide. Sebbene ci si trovi di fronte ad un dipinto non figurativo è inevitabile intravedere in questi curiosi accostamenti di colore delle parvenze e ombre di elementi reali che ricordano il sole, delle foglie, dei cespugli ed altri elementi vegetali. Infatti, nonostante la ricerca di Magri sia incentrata essenzialmente sul colore e sulla componente segnica, egli non trascurava la forma, che concorre, insieme agli altri elementi, all'icasticità e alla forza espressiva della composizione.

L'opera *"Le luci della città"* (1998) esemplifica alla perfezione questo atteggiamento. Qui iniziano infatti ad apparire quegli elementi cosmologici che da sempre interessano Magri e il cui significato egli continua ad approfondire anche negli anni seguenti. Il dipinto è infatti contraddistinto dalla presenza di alcune componenti dal forte significato metaforico: tra queste, la luna è quella che racchiude la simbologia più complessa. Essa è uno dei simboli più antichi utilizzati dall'essere umano sia in Occidente che in Oriente. Per l'uomo primitivo la luna rappresentava l'essenza femminile in opposizione all'essenza maschile (descritta dal sole) e nei millenni questo elemento ha mantenuto la sua valenza di archetipo muliebre, legato alla fertilità e

alla fecondità. Questa dualità tra luna (femminile) e sole (maschile) ha consentito nel tempo di codificare alcuni aspetti duplici della vita come Eros e Logos<sup>44</sup> nella cultura occidentale e Yin e Yang o Ida e Pingala<sup>45</sup> nella cultura orientale. Nell'immaginario mitico-religioso delle culture indo-europee, la luna è stata personificata da una serie di divinità femminili<sup>46</sup> che, con la loro presenza, incarnavano la polarità di concetti come nascita-morte, maternità-sterilità, sessualità-fecondità e più in generale, generazione-distruzione. Nel corso delle epoche il significato della luna muta a seconda dei contesti e delle culture: se quella crescente era il simbolo sacro dei babilonesi, per gli egiziani era l'emblema di Iside e per i greci quello di Artemide. Il simbolo viene attualizzato dalla mistica cristiana e riferito alla Vergine, principio di femminilità e luce delle anime smarrite nella notte. La cristologia e la mariologia pagana hanno analizzato anche le tre fasi lunari principali, che sono state messe in relazione con le tre Marie. Dal punto di vista allegorico è interessante anche l'aspetto passivo della luna, che non risplende di luce propria, ma riflette quella del sole. Per questa ragione nell'Impero bizantino (da Costantino in poi), durante le cerimonie ufficiali il simbolo della luna veniva assunto dall'Imperatrice, mentre quello del Sole era riservato all'Imperatore. Dopo la vittoria dei musulmani sui cristiani di Costantinopoli (1453), il simbolo della mezzaluna viene adottato dai turchi e diviene in seguito l'emblema dell'Islam, in opposizione alla croce cristiana<sup>47</sup>. La simbologia della luna risulta, dunque, assolutamente articolata ed eterogenea. La luna dipinta da Magri in *"Le luci della città"* occupa la zona mediana della tela, assumendo la funzione di punto focale della composizione. La sua forma indica la fase calante del calendario lunare, in cui la curva della luna, dal culmine della pienezza e della rotondità, si fa sempre più sottile e affusolata, come a ritrarsi e a nascondersi nel buio, diminuendo progressivamente la luminosità e la rifrazione dei raggi solari. La sagoma della luna sembra sovrainpressa su uno sfondo privo di profondità, che funge da fondale piatto su cui le forme possono muoversi liberamente. Questo sfondo è contraddistinto da un'estrema vivacità cromatica, con gradazioni di colore che variano dal nero al marroncino, al color sabbia, al bianco, per giungere, nella fascia superiore del dipinto, al verde e al blu, tornando infine al nero.

I colori sono stesi con pennellate rapide e spesse che lasciano delle tracce fortemente materiche; questo rilievo unito allo splendore e alla vividezza delle cromie, ricorda le opere di alcuni dei protagonisti dell'"Espressionismo Astratto", quali Hans Hoffmann, Jackson Pollock o Sam Francis. Oltre alla luna, sulla superficie del dipinto si aggirano altre forme che rievocano, tramite la loro morbidezza e circolarità, la sagoma della mezzaluna. Accanto ad essa, una specie di pungiglione dalla punta acuminata sembra muoversi lentamente con lo scopo di trafiggerla. Tutte queste sagome condividono un trattamento pittorico modulato, che delinea, dentro ai loro profili, ordinate file di piccoli segni talvolta triangolari, talvolta ovali. Il titolo dell'opera è in grado di guidarci verso un'interpretazione corretta. L'impressione che si ha osservando il dipinto è quella di entrare in una notte buia, illuminata dalla debole luce della luna, dai lampioni e dai fari della città, e rivolgere improvvisamente il volto verso un cielo misterioso e fosco che avevamo quasi dimenticato, con la speranza di intravedere qualche stella.

Negli anni Duemila Pier Domenico Magri è ormai un artista ampiamente affermato, stimato sia dai colleghi sia nell'ambiente dei critici e dei galleristi ma anche e soprat-

tutto dal pubblico, che ne apprezza la vivacità espressiva e la maestria tecnica. A riprova dei suoi meriti artistici, Magri ottiene numerosi e prestigiosi premi, tra cui il “Premio Sikelia” dell’Accademia Federiciana di Catania, il “Premio Salvetti”, il “Premio al Merito”, conferitogli durante la Triennale d’Arte Contemporanea di Catania ed il “Premio Empedocle” di Agrigento. Nel 2008 gli viene dedicata una Tesi di Laurea dal titolo “Il Signore della Luce” e l’anno successivo riceve per i suoi meriti artistici la Laurea honoris causa in Arti Visive e Discipline dello Spettacolo presso l’Accademia di Belle Arti “Michelangelo” di Agrigento. Nel corso di oltre quarant’anni di attività, Magri ha partecipato ad innumerevoli prestigiose mostre e rassegne, sia in Italia che all’estero. Tra queste si ricordano: “Artexpo” (2001) a New York, Triennale d’arte contemporanea (2005) a Catania, IV Biennale internacional d’arts plàstiques (2007) a Madrid, Gala de l’Art Hotel De Paris (2013) Principato di Monaco, “Esposizione di Arti Visive” Triennale di Roma (2014) e molte altre. L’artista, inoltre, ha esposto i suoi lavori in mostre personali in numerose Gallerie nazionali ed internazionali, tra cui la Galleria “Artincontri” (Torino), Galleria Studio C (Piacenza), Galleria d’arte Studio 54 (Pistoia), Galleria Schubert (Milano) e “Espce Kiron” (Parigi).

Una delle prime tele dipinte da Magri a inizio decennio è “*Nel deserto*” (2000). Rispetto alle opere precedentemente esaminate, si nota qui una più intensa ricerca di ordine, una spazialità più definita e meno ingombra ed un differente uso delle tonalità cromatiche. Il soggetto del quadro, infatti, induce l’artista a prediligere tonalità più chiare ed uniformi, che variano dal *beige* al bianco, al rosa. La granulosità della sabbia è suggerita dalla scabrosità della superficie del dipinto, che sembra essere attraversata da un reticolo di sottilissime e quasi invisibili linee incise. Sullo sfondo sabbioso si stagliano forme uncinata, sferiche e poliedriche che ricordano strutturalmente i fossili di organismi unicellulari primordiali o gli elementi vegetali preistorici che un tempo abitavano quelli che sono oggi i deserti. Attraverso i loro colori, queste forme vivificano l’altrimenti monocromatico dipinto. I colori che definiscono queste sagome procedono dal verde all’arancione, dal marrone al rosa, dal blu al giallo e, nonostante le tonalità forti, si accordano perfettamente alla cromia generale dell’opera, stemperata dal color sabbia dello sfondo. Le linee incise, che nei dipinti precedenti erano spesse e talvolta quasi geometriche, diventano qui dei fili sottilissimi poco calcati, che costruiscono delle forme lievi e delicate, quasi poetiche nella loro immaterialità.

In “*Armi, acciaio e malattie*” (2000), ritroviamo un uso materico del colore e un’espressività quasi violenta. Il titolo evoca il ferro e l’acciaio delle armi, il sapore ferrigno delle malattie, la forza brutta e la debolezza dell’invalidità, temi che vengono affrontati attraverso un apparato simbolico di linee e di forme. Nella zona mediana della tela appare lo spicchio della luna, che racchiude in sé i significati incredibilmente variegati già esaminati. Alla destra del satellite, una linea sinuosa e spiraliforme disegna tre onde che, attraverso la loro dinamicità, sembrano offrire allo sguardo un volto estremamente stilizzato, sopra al quale naviga una struttura triangolare realizzata tramite piccoli tocchi di pennello, simile alla punta di una freccia o alla parte terminale di un abete. Sopra alla luna, una cascata lascia sgocciolare lentamente il suo liquido verso il basso; alle cascatelle filiformi risponde, nella zona inferiore del dipinto, un insieme di massicci tratti pittorici che sembrano imporsi con vigoria una verticalità altrimenti innaturale. Su questi tratti, che paiono fili d’erba intenti a crescere, si poggia

stanca la luna, attaccata da più fronti dalle sagome che ricoprono la tela. Essa è infatti trafitta al centro (dunque al suo cuore), da una figura geometrica puntiforme delineata da sottili trattini, quasi invisibile ad un occhio non attento. La spigolosità di questa forma si contrappone anche metaforicamente alla sinuosità del profilo della luna, come se quest'ultima, rappresentante del mondo femminile, fosse colpita dalla spada, caratteristica del mondo maschile. Lo sfondo del dipinto, coloratissimo, ricorda le atmosfere delle foreste tropicali e si distingue per la rapidità e l'incisività delle pennellate che ne definiscono l'aspetto.

In questi anni Magri inizia la serie di dipinti intitolati "*Quadranti murali*", che si ispirano nel titolo allo strumento che nell'antichità serviva a misurare la posizione degli astri. In questo ciclo di opere il colore è il protagonista e prevalgono tonalità forti e contrasti cromatici accesi, giocati soprattutto su cromie dissonanti tra loro. Le pennellate tendono invece ad essere ampie, dense e corpose.

L'opera "*Scudi con reticoli*" (2005) introduce già nel titolo un elemento dalla forte simbologia, presente nelle opere di Magri sin dagli anni Novanta: lo scudo. In questo, come in altri dipinti, gli scudi non sono raffigurati nella loro interezza ma sembrano inserirsi a fatica sulla superficie dipinta, facendo capolino dalle estremità del quadro. Lo scudo è l'evoluzione naturale dei pianeti e delle sfere celesti della prima produzione artistica di Magri<sup>48</sup> e rappresenta l'ordine nel subbuglio della tela. Come oggetto, esso è stato la prima arma di difesa degli uomini primitivi e fa parte quindi dell'inconscio collettivo dai suoi primordi. Dal punto di vista simbolico, la funzione difensiva e protettrice dell'oggetto viene trasposta sul piano spirituale, conferendogli una valenza assolutamente positiva. In questo dipinto, così come negli altri dell'artista, lo scudo assume la funzione di difesa contro il disordine del mondo (rappresentato dalla tela). Se ci fermiamo ad osservare le sue cromie, il dipinto è contraddistinto dalla prevalenza di quattro colori, accompagnati dalle rispettive gradazioni: il blu, il nero, l'arancione ed il viola, colori che ritornano spesso nei lavori dell'artista. La fascia verticale che attraversa il centro della tela è attraversata da un reticolo di linee che talora convergono a formare delle strisce dai contorni fortemente delineati, somiglianti a degli spessi fili d'erba. Nonostante queste strisce sembrino cercare un contatto tra loro, le fasce cromatiche tengono a rispettosa distanza quelle dipinte di arancione da quelle dipinte di blu. Attorno allo scudo che occupa la parte superiore del dipinto si stagliano due o tre file di figurine che assomigliano in tutto e per tutto a delle foglie, confermando l'impressione che nel quadro siano ravvisabili richiami a motivi vegetali, pur attraverso la consueta, strettissima stilizzazione delle forme. Se alcuni avevano collocato le opere di Magri all'interno della corrente dell'Informale, appare qui in modo chiaro come questa attribuzione sia poco pertinente. Se, infatti, il segno distintivo delle ricerche di tipo informale è l'assenza di una "forma", nelle opere dell'artista questa è sempre ben riconoscibile, evidenziata e costruita attraverso il sapiente uso del colore.

In "*Scudi-freccia con cascata*" (2004) ritorna il simbolo dello scudo, questa volta associato a nuovi elementi allegorici. Il dipinto è interessato da un intenso dinamismo, determinato dalle pennellate di vario colore che nella parte destra della tela formano delle ordinate semi-parabole mentre nella parte sinistra si rivelano nella loro intrinseca caoticità. Da tre dei quattro angoli del quadro sbucano le forme a scudo, caratterizzate dalla stessa superficie mossa delle opere precedentemente analizzate e de-

scritte attraverso dei colori che sfumano dal giallo-arancione, al verde, al blu. Dalla sommità di uno degli scudi viene scoccata una freccia di colore bianco, delineata da poche e sottili righe tratteggiate, che sembra dirigersi verso una cascata stilizzata, rappresentata anch'essa dagli stessi, minimali tratti. Un'altra freccia, di colore giallo, si muove nella direzione opposta.

Quello della freccia è un simbolo archetipico, utilizzato per indicare il principio maschile.

Attributo del guerriero, la freccia si configura come proiezione verso l'esterno, verso il centro e dunque verso la realizzazione. Nel mondo classico le frecce di Apollo sono i raggi del Sole (benefici o distruttivi a seconda delle circostanze) oppure i dardi dell'amore scagliati da Eros. Con il cristianesimo le frecce diventano gli strumenti del martirio di innumerevoli santi; nell'Islam, invece, esse sono il simbolo della collera da parte di Dio. Nello sciamanesimo, infine, esse rappresentano il trascendere lo stato terreno, verso una spiritualità più accentuata. Fragorosa e travolgente, la cascata simboleggia invece il rinnovamento ossigenante e la rottura verso una condizione di inattività, immobilismo e stagnazione. È possibile decodificare l'iconografia di questo dipinto alla luce dell'analisi simbolica dei suoi elementi; le frecce, simbolo di virilità, entrano in rapporto sia con gli scudi, che con le loro linee concentriche evocando il ventre materno in espansione (dunque la femminilità), sia con la cascata, simbolo di rinnovamento. Sembra quindi che lo scopo indicato dalle frecce sia quello di uscire dall'immobilità, bagnarsi nelle acque del cambiamento e unirsi simbolicamente alla propria controparte, superando la caoticità (lo sfondo) che tenta di trarre a sé e distogliere dai propri obiettivi il soggetto della tela.

Negli anni Duemila, grazie all'incontro con il Prof. Nuccio Mula, Pier Domenico Magri riconosce nella filosofia empedoclea delle quattro "radici" il fondamento che sin dall'inizio soprassiede le sue opere. Empedocle (V a.C.), filosofo agrigentino, fu il primo a tentare di risolvere l'aporia eleatica di "essere" e "non-essere", introducendo una concezione pluralistica dei fenomeni. Secondo il suo pensiero, il "nascere" e il "morire" non possono essere intesi come un venire dal nulla ed andare nel nulla, perché l'essere è e il non-essere non è. Ne consegue che nascita e morte non esistono nel modo in cui sono immaginate tradizionalmente ma sono un mescolarsi e dissolversi di quattro sostanze, chiamate da Empedocle le "radici di tutte le cose": aria, acqua, terra e fuoco; queste sostanze permangono eternamente uguali ed indistruttibili<sup>49</sup>. L'unione dei quattro elementi porta alla generazione delle cose, la loro separazione da origine alla loro corruzione. Le forze che li uniscono e li separano sono rispettivamente l'*Amore* o l'*Amicizia* e l'*Odio* o *Discordia*: esse predominano alternativamente l'una sull'altra per periodi costanti decisi dal destino. Quando prevale l'Amore tutti gli elementi sono riuniti nello "Sfero", ossia in un tutto omogeneo. Nella fase successiva, sotto l'azione dell'Odio, le radici vengono progressivamente separate; quando l'Odio prende il sopravvento sull'Amore si giunge al Caos, che è la dissoluzione di tutta la materia. A questo punto il ciclo continua grazie ad una nuova azione dell'Amore. Contrariamente a quanto sia facile pensare, il Cosmo non nasce dalla prevalenza di Amore o Amicizia, ma si genera nei periodi di passaggio tra una forza e l'altra, grazie ad un mutevole e precario equilibrio.

Questa alternanza tra Caos e Disordine da un lato e ordine e chiarezza dall'altro è la chiave per comprendere ed interpretare correttamente le opere di Magri. Le ra-

pide pennellate dell'artista, infatti, conferiscono spesso ai dipinti un'impressione caotica, ma sono perfettamente controbilanciate dall'ordinato ed elegante disporsi delle forme che le dominano. Il *corpus* artistico di Magri si configura dunque come una ricerca costante di equilibrio tra le due forze che dominano la vita dell'uomo e che, con la loro precarietà e fragilità, restituiscono un'immagine perfettamente integra della bellezza del creato e della preziosità della vita.

Il contributo che Magri ha donato al mondo dell'arte nel corso della sua lunga carriera continua a riservare sorprese e non può che essere amplificato dal nuovo flusso creativo che lo circonda e lo investe.

**TERESA CONDITO**  
*Giorgio Vulcano*

*“Il grande nemico dell’arte è il buon gusto”.*

(Marcel Duchamp)

La dissacrazione dell’arte per mezzo della sua dissoluzione, della sua soppressione-realizzazione nel mero “reale-oggettuale”, trova paradossalmente una sua “ri-sacralizzazione” nel significato, nel concetto nuovo che un artista riesce a proporre. L’arte ci invita alla meditazione, ma non al solo scopo di ricreare se stessa, bensì per conoscere scientificamente che cosa sia l’arte medesima. Spesso è necessario che l’arte muoia per rigenerarsi nelle sue nuove forme e nei suoi nuovi scopi: un’arte, che sia in grado di studiare se stessa e il suo significato. Teresa Conditto nella sua installazione *Il Pistolino degli stracci*, presentata nel Collettivo *Le Grande Bouffe* del Padiglione del Guatemala ed esposta in occasione della 56. Biennale di Venezia, propone una immagine parodistica della celebre opera di Pistoletto *La Venere degli stracci* del 1967. L’opera della Conditto è composta da un cospicuo numero di vecchi indumenti, brandelli di tessuti e stracci che creano una struttura piramidale, davanti ai quali è posta una statua che ritrae un fanciullo nell’atto della minzione. La scultura in gesso è una copia del noto *Putto mictans*, realizzato nella seconda metà del XV sec. da un anonimo scultore fiorentino della scuola di Donatello, ornamento di una fontana custodito in una sala del Museo Stefano Bardini a Firenze. L’installazione della Conditto propone un irriverente amorino che dà l’impressione di incarnare un valore simbolico lontano dall’ideale di bellezza, di perfezione, d’ideale estetico dell’arte, ma, al contrario, sembra richiamare i valori provocatori e dissacratori nei confronti dell’arte stessa: seminudo egli è colto, infatti, nell’atto di sollevare il panno della veste ed espletare le proprie funzioni fisiologiche. Il gesto e la posizione del putto proposto nell’installazione della Conditto si contrappone alla bellezza ideale della Venere del Pistoletto, ma allo stesso tempo riporta alla memoria quel legame indissolubile che unisce i due personaggi mitologici; basti pensare al dipinto del 1513 *Venere e Cupido* di Lorenzo Lotto, ubicato nel Metropolitan Museum of Art di New York, in cui la dea Venere, cosparsa di petali di rosa simboleggianti l’amore, tiene in mano una corona di mirto (altro simbolo amoroso), attraverso il quale un Cupido impertinente urina. L’azione del putto di Lorenzo Lotto può riferirsi, nella lettura più semplice, ad un augurio di fortuna e fecondità, oppure, secondo una più approfondita indagine, può evidenziare la volontà dell’artista di rappresentare la Venere, dunque la donna, come il crogiuolo in cui si realizza “l’opus” del Cupido alato, fortificando il loro legame. L’amorino è infatti rappresentato con un sorriso di gioia compiaciuta: il suo atto è metafora del riversamento del piacere che trova, eroticamente parlando, giusta e alchimistica collocazione nella donna. In fondo trattasi di complicità, desiderio di voler condividere con la donna che si ama, le gioie dispettose e trasgressive della passione umana. Ne *Il Pistolino degli stracci*, il putto più che rifarsi alla tradizione iconografica di Eros, svolge una critica all’Arte Povera, trasferendo nel fruitore l’idea che l’arte ha sempre bisogno di rinnovarsi, di abbandonare gli schemi già proposti, di liberarsi anche delle eredità del passato, per far spazio a nuove visioni. Come Pistoletto ha ribaltato i canoni classici ponendo una Venere dinanzi a degli stracci, allo stesso modo Teresa Conditto pone un amorino

davanti al cumulo di tessuti lacerati, teso a irridere il concetto originario da cui l'installazione è nata. L'opera *Il Pistolino degli stracci* si contrappone dunque all'Arte Povera, la quale si colloca solo in parte su posizioni critiche e dissacratorie: essa è animata, piuttosto, dal desiderio di riscoprire i valori primari dell'uomo, come il senso della terra, della natura, dell'energia pura, della storia, aggiungendo la volontà di indagare i rapporti tra il soggetto e la realtà, dominati dai meccanismi della società moderna, di andare contro la concezione di unicità e irripetibilità dell'opera d'arte e di auspicare una fusione tra arte e vita. La *Venere degli Stracci* di Pistoletto è una copia in marmo di una Venere classica, che apre le porte a un'idea della citazione articolata nel rapporto tra passato e presente. All'algida Venere, figura per eccellenza del bello ideale, si accompagna una montagna di stracci colorati, segni viventi dello scarto, del rifiuto, di ciò a cui la società non attribuisce più alcun valore. Ma lo stesso posizionamento della statua le toglie autorevolezza: la Venere non guarda lo spettatore, ma gli stracci che la circondano, e l'osservatore a sua volta non vede che la sua parte posteriore. Pistoletto congiunge il passato, la bellezza che attraversa la storia con ciò che continuamente deperisce il presente, con quegli stracci che assumono significato di un consumismo esasperato e logorato. Quest'opera è divenuta un'icona del riciclo, in quanto trasfonde la propria incorruttibile bellezza ad una massa indistinta di rifiuti e, come per re Mida (che trasformava in oro tutto ciò che toccava) offre loro nuovo splendore. È un modo di ridonare alla Venere una vivace attualità - desaccralizzandola, tirandola giù dal suo piedistallo di icona atemporale - e contemporaneamente di avvolgere in un'aura classica la donna italiana intenta a far compere. Per lo spettatore resta tuttavia evidente la distanza che intercorre tra il mondo d'oggi e la sua arte e i loro corrispettivi nel passato classico. Condito avanza invece un diverso significato del putto cinquecentesco: potrebbe essere il simbolo del futuro, di nuove interpretazioni e frontiere del linguaggio artistico. Lo spirito irrisorio e dissacratorio di Teresa Condito si ritrova anche nell'installazione *Silent Night Club*, presente nello spazio dedicato al *Memento Mori* e alla *Vanitas* del Collettivo *Le Grande Bouffe*. L'artista utilizza il linguaggio dell'infanzia, dei grandi balocchi e degli svaghi per esprimere il valore effimero e fugace della nostra contemporaneità; ella, infatti, decontestualizza una grande casa-giocattolo di Barbie, addobbandola come un presepe, icona tradizionalmente sacra, legata alla nascita di Gesù e alla festa della famiglia, caratterizzata da diversi personaggi. Qui appare più evidente il tono sarcastico ed irriverente del fare artistico della Condito, atto ad evidenziare come oggi il consumismo sia imperante e ci allontani dalla vera spiritualità; non a caso le stanze della casa-giocattolo sono colme di significati simbolici e valoriali della nostra contemporaneità. Si parte dai vani del pianterreno, dove sono ben visibili i Re Magi che spingono carrelli della spesa pieni di prodotti di consumo, per poi scorgere nel salottino del piano superiore un grande televisore, sopra ed in alternativa al tradizionale camino, che trasmette il noto reality show *L'isola dei famosi*. Nel terzo piano della casa-giocattolo siamo turbati dalla vista di uno dei Re Magi che fa il bagno in una schiumosa vasca idromassaggio e rimaniamo scioccati da un pastore che giace su un sontuoso letto a baldacchino nella camera padronale. Nell'opera della Condito, anche grazie all'inserimento di luci colorate, tutto appare come un gigantesco presepe *kitsch*, che rispecchia la perdita dell'autentico spirito natalizio a favore del consumismo più esasperante che domina tutta la narrazione.

La casa di Barbie, d'altronde, "plastifica" un sistema di rappresentazione sociale e la stessa Barbie "incarna" i valori della nostra epoca, della nostra società, della cultura e dell'ambiente storico e geografico a noi vicino; la bambola è l'immagine della *femme fatale* nella sua evoluzione femminile, che dalla casa degli anni Sessanta, è scesa in piazza per contestare negli anni Settanta, fulminata dalla esasperata ricerca del *look* nel corso del decennio successivo, si ritrova infine nelle professioni e nel lavoro degli anni Novanta. Sorge spontaneo il parallelismo tra l'installazione della Condito e il collage del 1956 di Richard Hamilton *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*. Quest'ultimo è una parodia pop-psicologica della cultura di massa del dopoguerra, fatta con i suoi stessi *slogan* e ritagli di immagini, reinterpretati come uno sceneggiato freudiano, in cui i due narcisisti sono circondati dai surrogati, dalle merci e dalle icone del consumo come, ad esempio, lo stemma della Ford riprodotto sul paralume, che rappresenta quasi una sorta di emblema araldico della famiglia. L'artista Condito critica, dunque, il trionfo dell'artificiale, delle citazioni più *kitsch*, dello stereotipo più plastificato in una società di massa che continua a perdere sempre più la propria identità, ma soprattutto smarrisce i valori più semplici e autentici del vivere quotidiano; da qui la denuncia, con amara ironia, del nostro egoismo e insensibilità verso realtà più drammatiche dei Paesi in via di sviluppo. Nello spazio riservato ai volatili nel Collettivo *Le Grande Bouffe*, che trae ispirazione dalle numerose e differenti specie faunistiche del Guatemala, si inserisce l'installazione, fortemente sarcastica *Bambola a cucù*. Si tratta di un'opera composta da una bambola gonfiabile, dalla cui zona pelvica fuoriesce un cucù grazie ad un sistema a molla riprodotto dall'artista. È una composizione che gioca sui doppi sensi, su divertenti equivoci, ma in realtà è usata come un "mordente", un modo per corrodere la "serietà" che spesso è presente nel mondo dell'arte. Anche il gioco di parole è per Teresa Condito un'altra procedura fondamentale, attraverso la quale una parola perde il suo significato e ne acquisisce altri, giostrando anche sulle sonorità, su assonanze o dissonanze derivanti dall'unione di più termini. L'uso di un oggetto decontestualizzato, come punto di partenza di sperimentazione e di linguaggio, sfida le regole tradizionali dell'arte, capovolge i parametri artistico-estetici che identificano l'opera d'arte, e richiama inevitabilmente al concetto del *ready made* duchampiano, espressione del più concreto esempio di risemantizzare l'oggetto, per cui ad esempio un attaccapanni viene rinominato *Trabocchetto* (1916). Nuovamente la bambola di plastica si identifica in un valore oggi dominante: il sesso e le perversioni umane, il cucù con la sveglia posta dinnanzi allude invece al *memento mori*, allo scorrere del tempo che tutto divora e al relativismo di pseudo valori, come l'*eros* prima richiamato.

L'artista nasce a Torre del Greco, da una famiglia di artigiani del corallo, che le insegna la potenza creatrice del lavoro. Metalli, pietre, perle e coralli sono gli strumenti di mani esperte che rispettano la tradizione e le tecniche classiche: da essi assorbe il potere della bellezza, la forza della materia, le varie facce della volumetria. Desiderosa di aggiungere al fare il sapere, la Nostra intraprende gli studi di economia, frequentando contemporaneamente corsi specialistici di *design* del gioiello, della moda, della scultura in creta. La tecnica alimenta la creatività, consentendole di realizzare concretamente i suoi modelli. Attraverso ulteriori specializzazioni, presso le migliori scuole italiane di oreficeria, apprende le principali

tecniche orafe, come il trattamento della cera dura e morbida, il cesello, la micro-fusione e la lavorazione dei metalli preziosi. Le sue moderne creazioni “dalla genesi riconoscibile e dal fascino surreale”, si distinguono per originalità e raffinatezza. Arrivano così riconoscimenti prestigiosi come i premi *Tahitian Pearl Trophy*, manifestazione a cui partecipa dal 2001 al 2008, e i premi *Premier* (2001 e 2009). Contemporaneamente le sue creazioni vengono esposte in Italia, Francia, Spagna, Giappone, meritando pubblicazioni su riviste internazionali. La naturale crescita artistica porta la Condito a trovare, nel volume e nella forma, degli strumenti di comunicazione, dei simboli portatori di significato. Approda perciò alla scultura, realizzata in vari materiali, e partecipa a diversi concorsi internazionali di installazioni d'opere d'arte, a Pavia, Trento, Messina e Gela. Si consolida intanto uno stile creativo autonomo ed originale, che trae forza dalla tradizione, cura dall'artigianato ed ispirazione dal sentimento. Questi elementi, in “con-fusione” con la realtà, danno impulso alla metamorfosi della forma. Plasmata dalla personalità dell'artista, la materia diventa creazione unica, che si distingue per le linee sinuose ed essenziali, per le seducenti composizioni dall'equilibrio elegante e raffinato, colmo di simboli, valori, significati. Come le colonne di un tempio, le sue opere cercano nello spazio eternità, solidità, bellezza, forza, approdi.

Del 2010 è il progetto realizzato per la Piazza Benedetto XV a Casoria, che presenta un'opera in pietra lavica dal titolo *l'Essere*, costituita da quattro sculture in pietra di basalto. Qui l'artista immagina che un uomo affacciato alla finestra che dà sulla piazza, rifletta sul mondo e sull'umana esistenza e scopra che è il sentimento l'unica cosa che ci accomuna, che ci permette di provare compassione. Attraverso il sentimento (amicizia, amore, empatia) l'uomo realizza il miracolo di connettersi alla mente di un altro, ricorda di appartenere al creato, vegetale e animale, riconosce la propria identità. Ricreando il legame con l'Altro, l'esistenza umana può andare oltre il presente, oltre l'attimo, diventa infinita come l'oceano e si sviluppa nel suo divenire in armonia e senza singhiozzi. Così *l'Essere* evolve: prima chiuso in se stesso, poi genuflesso, in raccoglimento, colto nello sforzo di rialzarsi e di confrontarsi con il mondo; infine, pienamente realizzato, sicuro nel suo incedere. Il pavimento della piazza, in pietre naturali, allude all'oceano, all'infinito del mare; lo spazio che accoglie l'opera è stato concepito come una nave che simboleggia il percorso, non privo di ostacoli, dell'esistenza umana nell'universo. Conclude il lavoro una panchina, luogo di sosta, osservazione, meditazione e momento di recupero di quanto si è perso. In *I diversi si ritrovano*, progetto per la Piazza della Memoria a Messina che ha per tema il terremoto, le case diventano macerie, le finestre non sono più occhi sull'esterno, ma filtri che impediscono di vedere l'interno. La realtà si è fatta *puzzle* e ora richiede un nuovo e diverso sforzo dell'uomo: non più costruire dal nulla, ma ricostruire, rimettere in piedi sul dolore. È allora che si compie il miracolo: i corpi diventano case, che abbracciano, sostengono, proteggono. Le sculture di Teresa Condito sono frammenti che possono essere letti variamente nello spazio; e tuttavia si addensano, si compattano, cercando un'unità, come in *Fragments Vultus*. In *Paises*, invece, il concetto di unità si fa protagonista: qui l'unità è danza, armonia; ritmo costante che garantisce una solida eternità. *Paises* è anche scambio, accoglienza e ricambio, degli uomini, delle stagioni, delle culture, tutte con una comune radice. Ma si può approfondire la lettura e trovare

l'attrazione d'amore, il tango fiero dei corpi, la seduzione che aspira alla fusione. Così i paesi diventano quelli dell'anima, nel suo percorso di carne e spirito. Movimento e danza si leggono anche in *Bottiglie*, memori di Boccioni e di Dalì. Tuttavia la fusione, prima solo cercata, si concretizza in *Abbracci*, che paiono ora dita che si incrociano, ora corpi che si fondono come dita. L'abbraccio di uno è l'abbraccio di molti, le cui anime sanno compenetrarsi ed andare oltre il sé. Nel 2008 l'artista inizia a sperimentare nuove tecniche scultoree sul plexiglass, partecipando al Mitre Film Festival con l'opera *Unione*, dal 2012 esposta in maniera permanente al MAC di Caserta. La scultura, di grandezza naturale, è dedicata all'unità uomo-donna, raggiunta attraverso la condivisione e la comunanza di pensieri ed emozioni. Quando la Condito passa dalla terracotta al plexiglass, i valori, i concetti ed i sentimenti perdono in solidità ciò che conquistano in raffinatezza, leggiadria, eleganza. Forme che si staccano dalle unità come pezzi che fondendosi nuovamente fanno ritornare Uno; presenze che creano ombre, piani immaginari, vuoti e pieni d'energia e di esistenza, in giochi di continue armonie. Nell'opera *Danza Francese* il pubblico si fa spettatore dell'amore in una fusione della coppia che cresce, anche in dimensione, quasi accogliendo in sé le altre persone. Tra le opere in plexiglass più recenti si distingue *La famiglia*, realizzata anche con il legno e l'acciaio che del sentimento dell'individuo è origine e garante. Nell'opera, la famiglia è rappresentata da un sostegno d'acciaio, che avvolge i suoi membri in un'onda sinuosa, li protegge e li scherma, guardando loro le spalle: come un esercito compatto, la famiglia guarda nella stessa direzione, rendendo realizzabile il pensiero, concretizzabile il sogno, possibile la felicità. Sintesi sopraffina dell'uomo artista e cercatore è *Itaca*, in cui un uomo diventa tanti uomini, tanti colori, tanti sé, tante ombre. È ciò che è, ma anche ciò che gli altri vedono; è ciò che è stato, ma anche ciò che diventerà. Percorrendo il mondo, si trasforma e si arricchisce, ma sempre e costante è il viaggio, l'andare, lo scoprire. Un'altra opera significativa è *Il Fiore*, in esposizione permanente alla *Galleria della Memoria* a Colle di Miravalle, dedicata al simbolo naturale della bellezza e dell'armonia, che si declina in diverse dimensioni, profumi, colori. L'artista napoletana crea un'installazione in cui compaiono cinque grandi forme gialle e blu, che ricordano le fisionomie dei petali di un fiore e simboleggiano i cinque continenti: Africa, America, Asia, Europa e Oceania. Accade però che il fiore non si presenti sempre nella sua ideale perfezione ed interezza: alcuni petali cadono perché "strattonati", "rotti" o "appassiti". I petali "strattonati" simboleggiano gli individui, i popoli, le nazioni, protagonisti di continui cambiamenti sociali, spesso vittime di violazione dei più elementari diritti umani e civili; quelli "rotti" rappresentano la negligenza che l'uomo ha verso stesso e la sua intera comunità, ed infine, quelli "appassiti" esprimono il tempo che ogni uomo ha nel suo ciclo vitale, spesso scandito da dolori e sofferenze. A circondare i cinque petali che rappresentano il mondo, vi sono tre rudimentali sacchi di iuta, pieni di petali di diverso colore. Ai piedi dei sacchi, inoltre, una cascata di petali coinvolgerà lo spettatore: quei petali, così uguali e così diversi, rappresentano il destino di un uomo o di una comunità e chi vuole prenderà uno o più petali e li collocherà, secondo le proprie emozioni, esperienze e riflessioni, nel sacco dei petali strattonati o maltrattati, appassiti o sfruttati, rotti o violati. Lo spettatore dunque con quel gesto partecipa al dramma dell'umanità, di questo nostro villaggio globale, prendendo ancor più coscienza dei

mali del mondo, spesso causati dall'egoismo o da interessi economici e politici. Ogni petalo può significare, nella sensibilità di ciascun spettatore, l'uomo e la donna violati, i popoli offesi e discriminati, le nazioni ferite, i continenti sfruttati. Nell'installazione *Etica, dignità, relazione*, altrettanto significativa l'ombra riflessa dalle figure sulla parete rappresenta l'anima umana, in un percorso dinamico, evolutivo e di negazione della propria dignità, fino alla sua completa dissoluzione nel letto di sabbia. La figura sulla parete rappresenta l'io e quella distesa riproduce metaforicamente la dignità. I sacchi di iuta simboleggiano, invece, quella parte del genere umano privo di valori e di etica sociale, la cui testa è rappresentata da una lastra trasparente, vuota. L'etica sociale è espressa come la presa di coscienza più profonda, ossia non imposta da mode e dogmi, senza la quale la vita è bestialità. Gli specchi consentono di riflettere il fruitore dell'opera, non solo dal punto di vista fisico, ma più intensamente rifrangono la sua natura: egli è parte integrante dell'Universo e si ritrova a meditare sulla sua condizione e sulle proprie contraddizioni. Teresa Conditto, per l'Esposizione Triennale di Arti Visive di Roma 2014, realizza una installazione incentrata sul paradigma dell'estetica paradisiaca intitolandola *Oh!!!!!!!il Paradiso*. In terra si trova, al livello più basso, tanta immondizia bianca, quasi una citazione a quella che in America viene chiamata "*white trash beautiful*" ma che nel nostro Paese allude al gravoso problema dei rifiuti in Campania e alla "terra dei fuochi", ai roghi tossici e alle discariche abusive. Questa prima fase dell'opera rimanda all'origine dell'artista, alla sua terra natia. Questa spazzatura sembra sublimarsi in una soffice ovatta altrettanto candida, ma semanticamente diversa. Si tratta di nuvole morbide e albicanti, lattee composizioni di cedevoli ammassi nebulosi. In questo stadio l'artista comprende che la tragicità della vita può essere superata grazie ad una tensione verso le cose più nobili e quindi decide di elevare il suo spirito ad un'altra dimensione. Conditto compie un percorso ascetico, una peregrinazione in salita, che rievoca un Dante che dall'Inferno proferiva: "*... sì che 'l piè fermo sempre era il più basso*". La scala, presente nell'installazione, infatti, allude proprio a questa trascendenza, a quel *trasumanar* dantesco che portava l'individuo a diventare una creatura superiore. Anche i palloncini bianchissimi, fissati su aste rigide in un numero non casuale di nove, proprio come i cieli del Paradiso dantesco, riempiti di un materiale ancor più leggero dell'ovatta, l'elio, trasmettono allo spettatore il messaggio speranzoso e pacifico che si cela dietro un'opera solo a primo impatto enigmatica e curiosa. Opera fortemente spirituale, che possiede in sé le caratteristiche delle caducità e, seppur si esprima con diverso stile e affronti dissimili tematiche, rimanda alla leggerezza dei monumenti effimeri di Giuseppe Desiato, alle sue *performance* allestite spesso in maniera assolutamente estemporanea. Teresa Conditto è un'artista profondamente incline al senso provocatorio che un'immagine apparentemente innocua, sia per i materiali impiegati sia per i colori spesso tenui, può evocare se accostata ad un messaggio dirompente o ad un elemento dissonante. Infatti, sempre in occasione dell'Esposizione Triennale di arti Visive di Roma del 2014, l'artista campana realizza l'opera *Apple*, un'installazione di grandi dimensioni composta da una teca in *plexiglass* a forma di mela, la quale ospita un serpente vivo e vegeto che si attorciglia ad un bambolotto-giocattolo nudo, legato tramite il cordone ombelicale ad una sfera posta all'esterno della teca. La presenza del bambolotto, ancora in gestazione e il serpente simboleggiano

l'esposizione al peccato, la fallibilità dell'essere umano ancora feto rimandando al *Peccato originale* di Adamo e Eva, quando questi si abbandonarono al piacere della "mela proibita". È una situazione che rievoca anche, nell'immaginario collettivo, l'immagine che, nei primi anni del Novecento, Frantisek Kupka aveva proposto nella sua opera *L'inizio della vita*, in cui è presente l'elemento dell'infante ancora in uno stato di sviluppo embrionale. La *Condito* riesce dunque ancora a stupire lo spettatore attraverso l'insolito e l'ironia e persino a sconvolgere il popolo dei benpensanti, in un linguaggio artistico che scavalca sempre più i limiti del sacro e del profano.

## SALVATORE RUGGERI

Giorgio Vulcano

*Il realismo è la premessa della critica, mentre all'irrealismo è connaturata l'acquiescenza, la favola che si racconta ai bambini perché prendano sonno.* (Maurizio Ferraris)

Per la Biennale di Venezia Ruggeri presenta nel collettivo *La Grande Bouffe* un imponente dipinto intitolato *Morte a Venezia*, in cui il tema della morte trae inequivocabilmente spunto dal celebre libro di Thomass Mann e dall'omonimo film del regista Luchino Visconti. È un quadro iperrealista avente a soggetto principale l'attore Helmut Berger nei panni di Tadzio, inserito in un contesto raffinato che si mescola tra un'eleganza perduta ed un gusto *Art Nouveau*, negli spazi e negli arredi dell'Hotel de Bains della Serenissima. Si rievoca così l'immagine della città lagunare nei primi anni del Novecento, quando, riferendoci al film viscontiano, il musicista Gustav von Aschenbach, sopraggiunge nella località lagunare in cerca d'ispirazione per la sua ricerca artistica, che soccomberà di fronte ad un amore illecito. Il compositore, infatti, s'invaghisce follemente di un ragazzo, l'androgino Tadzio. Egli ne sarà ossessionato, sconvolto e disorientato: la sua arte muore di fronte alla bellezza proibita e irresistibile di quel giovane, tanto che il musicista comincerà a seguirlo di nascosto e ad inebriarsi della sua presenza. Quando a Venezia scoppia un'epidemia di colera, ormai ebbro di folle passione, Gustav si lascerà morire sulla spiaggia. Questa sarà l'ennesimo luogo mistico raccontato da Visconti, di fronte a quel mare così romantico quanto triste, dove per l'ultima volta il protagonista potrà vagheggiare il suo amore disperato. È la versione melodrammatica e riveduta da Luchino Visconti, del capolavoro di Thomas Mann, per certi aspetti biografico, un film che ha trasformato lo scrittore protagonista in musicista. È il grande tema dell'arte che s'inchina di fronte al bello, con le conseguenze tragiche che ne derivano; qui Visconti riprende anche altri temi a lui cari, quali quello della memoria, quello dell'omosessualità legata all'estetismo, il rapporto bellezza e morte, inseriti in una cornice funerea e sontuosa. Salvatore Ruggeri è catturato dal capolavoro viscontiano, nel suo dipinto dona al corpo di Tadzio il volto di Helmut Berger, uno degli attori preferiti da Luchino Visconti, che lo volle tra i protagonisti dei suoi film *La caduta degli dei* del 1969, *Ludwing* del 1973 e *Ritratto di famiglia in un interno* del 1974, portando in scena i vizi, le virtù, la sensualità di un giovanissimo attore e trasferendo nei ruoli la sua figura di giovane biondissimo dal volto quasi infantile ed ambiguo. Tuttavia il volto di Berger proposto dal Nostro, appare piuttosto lontano dall'innocenza del giovane Tadzio, sembra avere un'espressione più matura, più sicura di sé e che, sulle note della *Sinfonia n.5* di Gustav Mahler, si carica dolcemente di elegante erotismo. La tradizione letteraria ottocentesca e novecentesca ha portato avanti già da anni l'immagine stereotipata e mortifera della città di Venezia, toccando l'apice proprio alla vigilia della Grande Guerra con la pubblicazione del Manifesto di Marinetti, che proponeva di "colmare i piccoli canali puzzolenti con le macerie dei vecchi palazzi crollanti e lebbrosi". Dopo la pubblicazione del 1912 di *Morte a Venezia* di Thomas Mann, la trasposizione del mito della decadenza e della morte della Serenissima si afferma al cinema solo nel secondo dopoguerra, parallelamente alla raffigurazione ottocentesca della città. I termini cardine sono, non a caso, i due film di Luchino Visconti, *Senso* e *Morte a Venezia*, apparsi

rispettivamente nel 1954 e 1971. Nel film *Senso* è utile sottolineare la valenza che assume la figura della contessa Serpieri, che rispecchia fedelmente il declino dell'aristocrazia veneziana e la tragica contraddizione nella nobildonna, in bilico tra la fuga, la dedizione e il tradimento. Venezia, dunque, è specchio fedele dell'animo della protagonista, città doppia, ambigua, in bilico tra dominazione austriaca e risorgimento italiano, tra passione amorosa e politica e decadenza di valori e principi morali. Sedici anni dopo Visconti torna in un'altra Venezia in cui non c'è più quell'ambiguità, quell'incerta lotta tra vitalismo e decadenza che caratterizzava *Senso*. Il film *Morte a Venezia* assume un significato che va al di là della storia, e non solo quella del 1911, che costituisce il contesto di sfondo. Come Visconti provoca lo spettatore, raccontando *il declino di un estenuato esteta vittima dell'impossibilità di vivere un'ultima, tragica storia sentimentale*, Salvatore Ruggieri esalta nell'omonimo dipinto un'atmosfera di decadenza e di *dolce morte*, che spinge l'osservatore a leggere nelle indicazioni visive il contrasto, spirituale ed estetico, tra la bellezza della giovinezza e la triste decadenza della vecchiaia. Il collettivo *La Grande Bouffe* fa riferimento all'omonimo film del 1973 del regista Marco Ferreri, in cui i bisogni e gli istinti primordiali, filtrati e normalizzati nel loro raggiungimento, divengono "noiosi" ed abbisognano di continue unicità per essere graditi. Tuttavia la ricerca della difficoltà fine a se stessa comporta l'abbandono dell'utilità e sfocia inevitabilmente nella depressione e nel senso di inutilità: l'unica salvezza è rappresentata dal genere femminile, legato alla vita per missione biologica. Il lungometraggio contiene una feroce critica alla società dei consumi e del benessere, condannata, secondo l'autore, all'autodistruzione inevitabile. In questa prospettiva ben si inseriscono i sei dipinti di Salvatore Ruggieri, che, con straordinaria ironia, immortalano i ritratti, dal gusto settecentesco, di noti cuochi pluripremiati e icone delle attuali correnti culinarie. In loro l'abbigliamento è caratterizzato da beffarda opulenza, grazia, gioiosità e lucentezza e tradiscono un senso di frivola leziosità. I panciotti, ricamati con fili d'oro e d'argento, riproducono motivi talmente sofisticati e fantasiosi da sembrare dei veri e propri dipinti. Tale beffarda opulenza intende deridere i contemporanei modelli di consumo, le imperanti mode alimentari della nostra nazione che stridono con molti Paesi e realtà sociali in cui mancano totalmente beni di prima necessità. Ecco come i volti dei noti cuochi Carlo Cracco, Gordon Ramsay, Davide Oldani, Gianfranco Vissani, Davide Scabin, Ettore Bocchia, fanno da ambasciatori di nuove pratiche e fenomeni di cottura quali la *nouvelle cuisine*, quella biologica e la cucina molecolare. Si pensi a quest'ultima, divenuta ormai una scienza che, partendo dall'osservazione del comportamento molecolare dei cibi durante la preparazione, permette di trasformare la struttura molecolare degli alimenti senza fare uso di sostanze chimiche additive. Una pratica molto diffusa in Italia, che ha visto lo stesso Ettore Bocchia esserne grande sostenitore, tanto da redigere il *Manifesto della Cucina Molecolare Italiana*. È stridente e voluto il contrasto tra i ritratti ironici, il fasto dell'arredamento, le composizioni di raffinati cibi e la scultura in vetroresina di Luigi Citarrella che al contrario rappresenta una macilenta bambina guatemalteca, seduta davanti ad un dietetico pasto su un elegante e prezioso tavolo. Dunque, ancora una volta, l'arte di Salvatore Ruggieri è una pittura più che di accusa, di partecipazione, di lucida ed ironica denuncia dei problemi e dei comportamenti del mondo contemporaneo, che lascia alla sensibilità di un pubblico attento la libertà di riflettere e di giudicare.

Salvatore Ruggeri è nato in Sicilia in un piccolo paese, Itala Marina, sulla costa ionica tra Messina e Taormina. Colori, odori e sapori mediterranei, soprattutto il mare, lo hanno dolcemente suggestionato nella sua infanzia; infatti, sin da bambino con pastelli ed acquerelli fermava su carta da disegno quanto la natura e la fantasia gli ispiravano. Una forte passione la sua o forse una innata predisposizione che ha continuato negli ambiti scolastici: tracciare gli elementi prospettici di un disegno, disegnare dal vero, riprodurre ombreggiature e chiaro-scuro risultava per il giovane Ruggeri, naturale, immediato ed istintivo. Nel 1975 si trasferisce in Toscana, precisamente a Lucca, e dopo quattro anni a Firenze per lavorare presso il Ministero della Difesa fino al luglio del 2011. L'impatto con la Toscana e le sue bellezze, diventano un elemento fondamentale della sua formazione artistica. Nell'ambiente stimolante, come quello fiorentino, è spontaneo l'approfondimento di correnti e movimenti dell'800 e del 900; gli Impressionisti, i Macchiaioli e, fra i grandi del '500 e '600 italiano, soprattutto Caravaggio, hanno arricchito e perfezionato la sua formazione artistica. Partecipando a mostre collettive, concorsi ed esposizioni ottiene i primi riconoscimenti, tra i quali, nel 1976, quello di "Maestro di Pittura" dalla Unione Italiana Artisti di Roma. Collezionando consensi di un pubblico sempre più numeroso, l'artista rafforza gradualmente il suo legame con la pittura. Nel 1982, in occasione di un viaggio a Venezia, la sua visita alla mostra antologica a Palazzo Grassi dedicata a Renato Guttuso lascia un segno profondo nella sua sensibilità d'artista, tanto da rafforzare il legame emozionale con la pittura, vista quasi come unica attività. Segue un periodo di intenso e proficuo lavoro: negli anni 1985-88, le sue opere sono presenti in permanenza presso la Galleria d'Arte "Ballerini" di Prato. Nel 1994 viene accolto nella "Società di San Giovanni Battista" di Firenze, importante sodalizio culturale fiorentino che nel 1995 ospita una sua mostra. Alternando impegni lavorativi e produzioni artistiche, arriva nel 2007 ad una svolta importante: la passione per la pittura, per troppi anni sacrificata, diventa un impegno costante. La "cronaca" degli ultimi anni è arricchita da partecipazioni a mostre, soprattutto personali, contatti umani e professionali altamente significativi. Il suo stile potrebbe essere definito istintivamente nell'ambito dei dipinti realistici, basandosi sulla valorizzazione degli spazi mediante la ricerca di un ordinato disegno compositivo, sulla varietà di cromatismi che valorizzano la funzione della luce e dei colori, in un continuo studio di confronto, ricerca e crescita della pittura. L'arte di Salvatore Ruggeri si ispira di certo a quella bellezza estetica che riporta alla tradizione e alle esperienze del Realismo storico, ma soprattutto a quella breve "parentesi realistica" dell'Italia negli anni Cinquanta. Un'estetica del Realismo che vede in Renato Guttuso, ad esempio, la scelta di una figurazione che da un lato recupera in modo critico l'identità antica della pittura, la sua capacità di farsi racconto ed emblema, e dall'altro è lo specchio critico di un rapporto intenso, lucido, drammatico, anche con la storia. Salvatore Ruggeri dimostra di possedere una conoscenza della tradizione del Realismo storico e stilistico: il suo non è mero tentativo di proporre uno stile trasparente, un semplice simulacro o riflesso della realtà visiva ed oggettiva, ma è il desiderio di rivestire eventi e situazioni di una realtà superiore, generata appunto dal proprio spirito; è un qualcosa di più elevato, è una percezione del reale, dunque più puro. Un suo dipinto riesce, sì, a celebrare il passato attraverso certi valori ormai quasi perduti, che siano gli antichi mestieri o fatti quotidiani accaduti, ma propone anche quel realismo stilistico basato sulla percezione schietta, sulla ricerca

del verismo. Come tanti maestri della pittura, anche l'artista siciliano ha iniziato a copiare i grandi protagonisti della Storia dell'Arte, replicando i capolavori di Michelangelo Merisi da Caravaggio, come *Il Martirio di Saulo*, *San Giovanni Battista* o il celebre *Martirio di San Pietro*. Evidente in Ruggeri è quel desiderio di ricevere e raccogliere dai grandi capolavori del passato quanto esprimono attraverso il cromatismo, la struttura compositiva, la tecnica pittorica e la storicità che ognuno rappresenta. È in un proficuo ed intimo dialogo con le opere che l'artista cerca e trova i dettagli, gli effetti della luce, dei colori e delle pennellate, ammirando quanto di grandioso è stato fatto nel passato, soffermandosi sulle qualità estetiche e le capacità espressive. È un rapporto personale, non limitato al visuale, è uno studio ed approfondimento dell'opera ed anche un'ispirazione che punta essenzialmente alla cura di due elementi: il disegno compositivo ed il cromatismo.

In particolare Ruggeri cerca di riprodurre l'opera nei suoi elementi essenziali e negli effetti cromatici di luce e di colore dedotti da un'accurata ricerca monografica, quanto più possibile fedeli al soggetto che ha inteso affrontare; ciò consente all'osservatore di avere un impatto visivo con il dipinto riprodotto altamente veritiero e rispettoso dell'originale. Tuttavia, la pennellata e quanto altro attiene la sfera esecutiva tradiscono la personale interpretazione e costituiscono gli elementi distintivi di apprezzamento. Caravaggio e Ruggeri hanno certamente in comune il senso di sacralità, che nel primo artista giunge attraverso un sofferto conflitto interiore alla ricerca della Fede, nel secondo, invece, sembra essere già posseduta in una direzione assai spirituale, trovando del sacro in ogni figurazione o momento, eletti come soggetti dei suoi dipinti. Esiste anche un'altra affinità tra Caravaggio e il Nostro; pur rappresentando della normalissima frutta, verdura o agrumi, le nature morte di Salvatore Ruggeri si elevano ad una volontà superiore: sono l'oggetto e assieme il soggetto della rappresentazione. Le sue nature morte sono distinguibili in due tipi: quelle tradizionali che ritraggono frutti e verdure e quelle contestualizzate in scenari di realtà quotidiana o che evocano ricordi ed ambienti di vita passata. Entrambe le tipologie raggiungono effetti di reale bellezza e sono pervase da uno squisito gusto tonale, carico di una sua sensibilità, attenta ai valori della luce. Si pensi alla *Natura morta con funghi* del 2008, nella quale l'artista non domina solo magistralmente il disegno, la tavolozza, la composizione, ma vuole fermamente anche condividere con l'osservatore un modo onesto di fare pittura, elevando a soggetti quei particolari pittoreschi tanto cari alla nostra tradizione. Infatti quel dipinto assurge a messaggio per l'umanità, per celebrare i valori della terra, della fatica, dell'agricoltura e della semplicità degli antichi mestieri. L'artista siciliano osserva, sintetizza e cattura quelle tradizioni locali, quelle abilità delle professioni ormai quasi scomparse che hanno caratterizzato la realtà italiana nel secondo dopoguerra. Ne è un valido esempio l'opera *Giovane e allegro pescivendolo* del 2008, in cui Ruggeri ritrae sapientemente un fanciullo che vende il pesce esposto sul banco. Sembra quasi un scorcio appena catturato dalla realtà, tra i vicoli del mercato della Vucciria a Palermo, luogo coloratissimo di bancarelle che traboccano di cassette di legno, esaltate dall'argento delle sarde fresche, dall'oro dei limoni, dal bronzo delle olive e dal corallo dei pomodori essiccati. Viene spontaneo fare un parallelismo col celebre dipinto di Renato Guttuso del 1974 *Vucciria di Palermo*, che rappresenta la vita del mercato siciliano, in cui si respira un'aria d'allegria baroonda, in una fantasmagorica tappezzeria di odori e colori. Nell'opera di Ruggeri il sacro è

dato anche dal sorriso e dall'espressione del ragazzino, quasi immortalato in una spontanea e ingenua reazione che colpisce immediatamente chi osserva il dipinto. Come un antropologo alla ricerca delle radici dell'uomo e della sua umanità, Ruggeri percepisce, studia, sintetizza la realtà che lo circonda: per fare questo è necessario un contatto col mondo autentico, intriso di spontanea oggettività ed una conoscenza organica delle cose, che egli certamente dimostra di possedere. Queste innate qualità sono evidenti anche nelle sue realizzazioni che trattano il mondo di quei mestieri quasi del tutto estinti, certamente ricchi di lirismo e poesia, ma anche da intendersi come dipinti sociali. Con l'opera *Vendemmiatrice* del 2007, egli ritrae una donna intenta alla raccolta dell'uva, la quale regge con la mano destra una rossa forbice forgiata e con la mano sinistra un tralcio di vite. Nonostante l'espressione del volto della figura femminile appaia confinato in una certa aria di grave austerità, in realtà tradisce un senso di dedizione al lavoro, di attenta selezione dei grappoli pronti per la vinificazione; è un'immagine della vita rurale positiva e piena di autentica genuinità, anche se non idilliaca. Nell'Ottocento, l'immagine del lavoratore dei campi faceva parte integrante del mito del realismo. Era metafora del lavoratore contemporaneo, ma anche autentica incarnazione di un'entità quasi metafisica, *le peuple*, come prototipo della "virtù quarantottesca", come figura d'immutabile ed inoppugnabile validità in un mondo industriale, commerciale, urbano che mutava con ritmi anche troppi rapidi. Per coloro che simpatizzavano con i movimenti popolari del 1848, la rappresentazione elevata e fedele della vita del proletariato costituiva un tema contemporaneo di scottante attualità. Infatti, il pensiero va al celebre dipinto *Spaccapietre* di Courbet del 1849 o al *Vagliatore* di Millet del 1848, da cui si deduce come i pittori, nonostante fossero soliti ritrarre i contadini senza alcuna idealizzazione nella stessa scala e con lo stesso impegno riservati fino a quel momento alla pittura storica, facevano un'affermazione di valore che assumeva immediatamente una rilevanza attuale nel contesto della storia sociale del tempo. Nei primi anni del Novecento persisteva un clima di costante verismo nell'arte, che attingeva alla realtà popolare e ad un'umanità derelitta tratteggiata con profonda sensibilità. Sentimenti e situazioni psicologiche trovavano spazio in una concezione dell'arte per niente enfatica, ma incline ad accogliere gli aspetti minuti e umili della vita, un'arte in cui spesso era presente quella spiritualità severa, emanata da un universo fatto di uomini provati, di donne dignitose, di giovani smarriti. L'ispirazione di stampo verista continua nell'opera *Mietitura* realizzata nel 2013, che mira ad un realismo che non è d'impressione diretta, ma risulta da un sistema di messa a fuoco e di ripresa del dato. Quest'ultimo rende dunque fedelmente ciò che si vede, per cui non solo il disegno rappresenta un dato essenziale della composizione, ma anche le sensazioni coloristiche infondono l'identità al dipinto, infatti tutti i colori funzionano anche come luce e come ombra: tra i due registri di valori, colori-luce e colori-ombra, vi è uno straordinario rapporto di equilibrio, decisamente proporzionale. Ruggeri coglie magistralmente il periodo della mietitura del grano, che almeno fino a pochi anni fa, ha rappresentato una scadenza lavorativa di primaria importanza in Sicilia, come in tante altre regioni d'Italia. Allo stesso modo sembra evocare quel passato in cui, a partire dal mese di maggio, nelle grandi aree cerealicole si creava la necessità di reperire una manodopera bracciantile non disponibile nei luoghi di produzione, attraverso correnti migratorie stagionali di lavoratori che dalle coste settentrionali o meridionali dell'Isola raggiungevano le *marine*,

immense distese del latifondo, all'interno della Sicilia. La mietitura del grano si configurava quindi come un momento di forte socializzazione e, di conseguenza, come un'occasione per riaffermare valori di vita comuni, vincoli di solidarietà, gesti di lavoro, espressioni vocali e modalità rituali, fuori dai ristretti confini della comunità di appartenenza. I braccianti si trasferivano quindi all'*antu* (campo da mietere), per ritrovarsi spesso fianco a fianco con squadre provenienti da altre province. La lunga giornata lavorativa, che aveva inizio alle prime luci dell'alba per concludersi all'imbrunire, univa all'iterazione regolare dei gesti dei mietitori, scansioni temporali sancite dai pasti e l'esecuzione rituale di forme di ringraziamento a Dio e ai santi. È da queste atmosfere che Salvatore Ruggeri sembra prendere spunto nelle sue realizzazioni, che fanno trasparire l'attenzione per il folklore, ma anche la sua sensibilità per il sacro. Anche il dipinto *Pescatore* del 2013 testimonia le antiche e tramandate pratiche delle nostre regioni; qui la composizione di stampo verista, assume un aspetto quasi crudo e pasoliniano, in cui il pescatore viene ritratto mentre districa una rete e il suo fedele cane giace sul natante, dolcemente assopito nel gran sole, forse di un calmo meriggio. In secondo piano si intravede un'altra barchetta che ha per nome *Salvatore 51*, un evidente richiamo biografico all'artista che in qualche modo suggella il profondo rapporto intimistico con la natura. In questo capolavoro il verismo si mescola all'iperrealismo, proprio per il peso così commovente del suo narrato. Nel dipinto *Grazia al sole* la protagonista è una donna sdraiata su un dondolo con un grande cappello di paglia, che ripara il suo riposo dalla troppa luce. La figura è contornata da elementi naturali, una rampicante che si avvolge alla ringhiera della terrazza, creando una verde e piacevole compagnia. L'elemento naturale ritorna facendo da sfondo alla figura femminile nel dipinto *Rammendo a Pontinvrea*, in cui una anziana donna, dedita ad antichi e semplici lavori di cucito, infonde un senso di nostalgia per un'atmosfera dal fascino discreto che ormai appartiene al passato. Nelle opere più recenti di Salvatore Ruggeri vi è una sorprendente resa iperrealistica: la straordinaria fedeltà nei confronti della realtà si contraddistingue dalla produzione precedente per l'accuratezza dei dettagli, che rendono i dipinti carichi di una intensa componente formale ed emozionale. Il pensiero va al noto artista statunitense Duane Hanson, scultore famoso per le sue creazioni raffiguranti persone comuni, spesso in atteggiamento lavorativo, o in atti di vita quotidiana, complete di acconciature altamente particolareggiate e abbigliate con vestiti veri. Hanson intendeva ricreare soggetti talmente perfetti e fedeli ai modelli reali da strabiliare chiunque ne avesse preso visione. Un dipinto piuttosto significativo della sua più recente produzione è *Tranquillizzarsi* del 2014, in cui l'uso dinamico dei contrasti, le linee di contorno, la resa luminosa dei colori, le sfumature sullo sfondo, propongono un efficacissimo scenario pittorico, che sfiora quasi la nitidezza fotografica. Nel dipinto compaiono scatole di farmaci comunemente utilizzati per risolvere disturbi da stress e attacchi d'ansia, proprio come suggerisce il titolo dell'opera. Egli dimostra oltre alla sua inclinazione iperrealista anche la volontà di esaminare temi seri della cronaca, incertezze e preoccupazioni della società contemporanea, ma anche l'ordinarietà che vive e si cela all'interno delle mura domestiche. Ruggeri è dotato di una tecnica infallibile, graficamente perfetta, che rende le sue realizzazioni inconfondibilmente accademiche seppur dotate di quel valore aggiunto dell'intimità caratterizzata da una poetica degli affetti. Esemplificativa è anche *Opera* del 2014, presentata in occasione della Esposizione Triennale d'Arti Visive di Roma nel 2014;

si tratta di una pala d'altare contemporanea, un "dipinto shock", che non ritrae un tradizionale Cristo sofferente, ma la crocifissione di Fabrizio Corona con sotto Francesco Schettino nei panni di Longino, il soldato romano che secondo la tradizione cristiana trafisse con la propria lancia il costato di Gesù crocifisso per accertarne la morte. San Longino è metà romano e metà comandante della Costa Concordia, nave da crociera protagonista del noto naufragio del Gennaio 2012, il quale è posto ai piedi di Corona con fare trasognato e una lancia sporca di sangue. Schettino veste i panni di una delle figure più dibattute nel mondo della cristianità, condividendone l'ambiguità di sorte. L'artista siciliano mette in scena un mondo fatto di contraddizioni, un mondo di sentenze che fanno clamore quando la massima "la Giustizia è uguale per tutti", presente in ogni tribunale italiano, non viene applicata.

**CARLO MALTESE**  
*Giorgio Vulcano*

*Pretendo di vivere pienamente la contraddizione del mio tempo, che di un sarcasmo può fare la condizione della verità.* (Roland Barthes)

*Scandal at the Accademy Gallery of Florence*, presente in mostra alla Biennale di Venezia, è stata realizzata dal Nostro immettendo tutto quello spirito toscano ed irriverente che gli è proprio. Carlo Maltese ha voluto far emergere la trasgressività e il senso di scandalo che le sue opere possono provocare nei “benpensanti”. Riferendosi ad una società sempre più globalizzata, caratterizzata da una massificazione dei linguaggi e dei costumi, egli intende far rivivere e conoscere, in un contesto internazionale, qual è quello della Biennale d’Arte di Venezia, l’umorismo toscano, pungente e canzonatorio nell’opera, che, pur con il titolo inglese, ricorda la sua città natale. Nella composizione, infatti, il celebre David di Michelangelo, simbolo ieratico ed universale della città di Firenze, è stato accostato a delle Barbie, emblema del più bieco consumismo e conformismo, ma rimodellate accentuandone le forme femminili, nel curioso desiderio di stabilire un contatto carnale con il giovane eroe. L’impostazione fortemente ironica, sottolinea la trasformazione del tipico ed innocente giocattolo per bambine, in un’immagine dalla forte carica erotica. Il contrasto beffardo, tra “sacro e profano”, è ancora più evidenziato dall’insieme della composizione, che vista da una certa distanza, con le sue architetture e fregi dorati, assomiglia vagamente ad una paliotto d’altare. Si tratta di una scultura in legno di grandi dimensioni, realizzata dopo da una serie di disegni preliminari, bozzetti progettuali, schizzi di pose di modelle, costituendo una delle opere più impegnative prodotte dall’artista. Il significato del “*tableaux*” appare evidente: con *Scandal at the Accademy Gallery of Florence* l’artista intende manifestare la sua critica per quel tipo di subcultura, nozionistica e superficiale, che spesso si coglie nel turista medio in gita a Firenze, e come in altre città d’arte, di fronte a straordinari capolavori del passato. In questo caso una statuette del David di Michelangelo, trasposto in modo dissacratorio, diverso anche dal *souvenir* in vendita in piazza, esibisce le sue fattezze ad un gruppo di turiste che si denudano per avere un contatto più esplicito e sessuale con il giovane eroe, evidenziando come l’aspetto fisico sia per loro l’attrazione più interessante rispetto al capolavoro michelangiolesco. La scena, impreziosita da archi e colonne, che ricordano l’architettura del Quattrocento fiorentino, così come il pavimento decorato a scacchiera, contribuiscono a dare un senso di eleganza al pannello che ricorda un’antica pala d’altare. Le sette bambole interpretano vari atteggiamenti che vanno dall’imbarazzo allo stupore, dal disagio allo scandalo, fino alla più aperta curiosità per l’esibizionismo del David reinterpretato. Vi è, in questa sorta di “simbolica umanizzazione” dei personaggi che animano il pannello, un’esplicita denuncia verso quel turismo massificato, che gira per l’Italia e non solo, limitandosi ad apprezzare la bellezza esteriore delle forme, senza indagare sulla loro storia e limitando spesso la conoscenza di un capolavoro al solo dato estetico. Uno scenario ben lontano dalla concezione utopica del *Grand Tour*, dall’idea settecentesca ed illuminista del viaggiatore “filosofo”, dallo “studioso itinerante” - si pensi a Goethe e il suo *Viaggio in Italia* - quale individuo che vagava nello spazio e nel tempo e che tornava alle origini e all’infanzia della civiltà, ricostruendone i passi del suo sviluppo. Una denuncia attuale

quella di Maltese, sul comportamento turistico contemporaneo, che mostra aspetti più espliciti ed esagerati di omologazione, verso una totale assenza di valori culturali ed esperienziali, che si manifestano anche in quei luoghi altamente privilegiati, proprio come le nostre città d'arte. Non a caso, nella parte superiore ed inferiore del pannello è presente una struttura a comparti, che crea spazi vuoti, coperti da stoffe lacerate, in una sorta di "impacchettamento" alla Christo, come se Firenze fosse un *cadeaux* da confezionare e consegnare al turista distratto che, come già scriveva Giovanni Papini su "La Voce" nel 1915, una politica e una cultura da bottegai ci costringe comunque ad accogliere e a rispettare. L'artista Carlo Maltese a Firenze ha conseguito i diplomi del Liceo Artistico e successivamente dell'Accademia di Belle Arti. Il suo percorso formativo, artistico e culturale, si deve soprattutto alla frequentazione dello studio dell'architetto Marco Dezzi Bardeschi, collaborando, come grafico, alla progettazione dei suoi lavori. Alcuni di questi, come la realizzazione della rivista di architettura *Psicon*, accoglievano collaborazioni del calibro di Giulio Carlo Argan, Eugenio Garin, James S. Ackerman, Rudolph Arnheim, Francois Burkhardt e tanti altri. Nel 1972 ha vinto una borsa di studio bandita dal Comune di Firenze per "Quattro Giovani Artisti", premio che gli fu consegnato dall'allora Direttore dell'Accademia Gastone Breddo, e che prevedeva l'acquisizione, da parte del Comune, di due sue opere plastiche da collocare nel futuro Museo d'Arte Contemporanea della città. Nel 1973 ha partecipato alla 15° Triennale di Architettura di Milano con un *assemblee* e, nel 1975 il Comune di Campi Bisenzio ha acquistato una sua opera. Nello stesso anno è stato chiamato ad insegnare Discipline Pittoriche presso il Liceo Artistico di Firenze. Nel 1983 ha vinto una cattedra di titolare per Disegno dal Vero presso l'Istituto d'Arte di Pistoia, dove ha insegnato fino al 2005. È membro del Circolo degli Artisti-Società delle Belle Arti - Casa di Dante e dell'Antica Compagnia del Paiolo. Nel corso di oltre 40 anni di attività ha partecipato a numerosi concorsi ed esposizioni, nazionali ed internazionali, ricevendo premi e riconoscimenti. Tra le mostre personali sono da ricordare quella del 1974, alla Società "Leonardo da Vinci" in Palazzo Corsini e quella a San Gimignano, negli anni 1988-1989-1990, della durata di tre mesi ciascuna. Inoltre quella patrocinata dalla provincia di Firenze nel 2002, alla Galleria "Via Larga" e quella del 2004 patrocinata dal Comune di Siena, a Palazzo Patrizi. Da citare anche l'esposizione di una grande opera plastica nel Padiglione Spadolini, alla Mostra dell'Artigianato del 2006 e, infine nel 2007 la personale alla Galleria "Spagash", in Via Santa Maria a Milano. Inoltre, nel giugno del 2011, a Firenze, nello storico Palazzo Medici-Riccardi, ha allestito una mostra-evento dal titolo *La materia del sogno*. Un percorso dinamico quello di Carlo Maltese, identificabile in tre principali passaggi che, in realtà, non siamo obbligati ad interpretare secondo una logica di successione statica o di progressiva evoluzione. Il primo coincide con l'identificazione di ciò che la gente normalmente butta via: i rifiuti; trarre spunto dai materiali di scarto per proporre un'esperienza straniante, piena di simboli comunicativi Il secondo passaggio avviene con la scoperta, durante il suo servizio militare a Roma, di un erotismo periferico, consumato ai margini delle grandi città. La drammaticità delle periferie romane descritte superbamente nei romanzi di Pasolini è stata spesso motivo di ispirazione per le sue opere giovanili. Con il terzo, che si riflette nelle sue produzioni più attuali, l'artista intende approfondire entrambi i passaggi, rivisitati e arricchiti attraverso una nuova ottica spesso ironica, ponendoli a confronto con ciò che di più caro

la nostra società possiede: la storia e la cultura, il nostro patrimonio conoscitivo e umano. La creatività e l'estro, presenti in ognuno dei suoi lavori, sono da collegarsi al comportamento esplorativo della prima infanzia, comune a tutti i ragazzi; infatti l'artista Maltese, fin da bambino, impiegava materiali semplici, come il legno, per costruire i suoi giocattoli. Ancora oggi questo prezioso materiale, unito alla sabbia, è lo strumento espressivo da lui più utilizzato. L'*Estetica del rifiuto*, eseguita con la tecnica dell'*assemblage*, può essere considerata esemplificativa della sua prima produzione artistica. Realizzata nel 1969, nel periodo successivo al servizio militare, l'opera ritrae la stanza da letto dell'artista già adolescente, suggerendone una vista dall'alto. L'introduzione di elementi polimerici, che siano un giornale appena visibile o diversi pezzi di legno raccolti, compongono una reale dimensione di un luogo assai caro all'artista. Nella sua grande composizione, la superficie non cerca più di riprodurre lo spazio della rappresentazione, ma lo costruisce in termini reali e concreti, ne fa il luogo deputato ad accogliere interazioni eterogenee tra materiali non omogenei, pietre, oggetti d'uso comune, legno, sabbia e gli elementi più disparati ed incongrui, strumentali a suggerire l'idea di una spazialità intrinseca all'opera, di uno spazio nel quadro e non di un quadro nello spazio; proprio in virtù delle sue potenzialità innovative e della sua duttilità espressiva, l'arte polimerica, per Carlo Maltese, diventa uno dei filoni privilegiati del suo fare artistico, in una versione squisitamente astratta ed informale. Inoltre, è proprio quella dimensione rappresentata, quello spazio costruito a rivelare lo stato d'animo dell'artista: la camera diviene luogo d'identità, una zona di intimità difficilmente accessibile al resto del mondo. La propria stanza, intesa come spazio separato all'interno del territorio familiare, in cui è possibile stare soli, incontrare amici, mettersi in contatto col mondo attraverso la musica, accogliere i simboli della cultura giovanile, è quel luogo pieno di segni della storia personale dell'artista fiorentino. Nell'opera *You live these condition* del 1973, ancora una volta sono gli elementi polimerici a creare una reale dimensione, che, in questo caso, testimonia una veritiera condizione sociale globale. La scultura è composta da un basamento che accoglie diversi elementi, legni e metalli quali simboli di materiali di scarto; inoltre è presente una struttura verticale sulla quale è impresso il titolo dell'opera, attraverso caratteri bianchi. I rifiuti, l'immondizia, i rottami abbandonati, oggi come nel 1973, rappresentano nell'immaginario collettivo lo scarto quotidiano, l'inutilizzabile, ciò che è superfluo. L'arte dunque compie un atto di vera e propria esegesi: non racconta solo l'elemento di rifiuto in sé, ma estrapola qualcosa dal reale, lo rielabora e lo ricolloca all'interno di esso, sfidandoci ad una sua rivisitata lettura e stimolandoci a nuove, interessanti riflessioni. La materia resta quello che è, ma si eleva dall'infimo al sommo grado del valore, diventa spazio e dunque l'antitesi di se stessa, senza cessare la sua natura. Quei materiali di recupero sono testimonianze di una loro storia, di cui non sappiamo molto, o forse nulla, tuttavia il loro passato tormentato ci coinvolge, ci colpisce; quanto più ci si immedesima con la materia, e con il suo patire, tanto più si prende coscienza. La scoperta giovanile delle installazioni dell'americano Edward Kienholz, come lo stesso Carlo Maltese ha affermato, non ha influito molto sulle sue *performance* artistiche. Piuttosto, egli ha ammirato in Kienholz la scenografica teatralità dei suoi *tableaux*, la forza espressiva e il coraggio di affrontare senza tabù temi considerati scandalosi per la società americana degli anni Sessanta. Infatti, l'opera del 1972 *Experience: colpo d'ala a Kienholz* si potrebbe interpretare più che

semplice omaggio all'artista americano una suggerita e validissima fonte d'ispirazione per il Kienholz adolescente del "*Waste not, want not*" ("Non sprecare e nulla ti verrà a mancare"), grazie alla presenza dei materiali di recupero ben visibili nella sua composizione. D'altronde lo stesso Kienholz era sensibile al valore intrinseco delle cose e convinto che una civiltà potesse essere capita da ciò che buttava, infatti, non a caso, egli rimase affascinato da un luogo dove i rifiuti sono beni ancora utilizzabili e la spazzatura poteva essere un tesoro per chi sapesse cercare. Probabilmente fu proprio il contatto con la città di Los Angeles a sviluppare, o forse solo accelerare, la propensione dell'artista verso opere *freestanding*, lavori che si staccavano dal muro invadendo lo spazio dello spettatore, costruiti con oggetti presi dalla realtà, trovati nella spazzatura o nei mercatini, portati a nuova vita dalla sua creatività e dal feticismo della nostra civiltà. Nacquero così gli *assemblage* e poi all'inizio degli anni Sessanta i *tableaux*. Quest'ultimo erano enormi *assemblage*, *human scale environmental assemblage*, che ricostruivano interi ambienti e situazioni. Si pensi all'opera *Roxy's* del 1961, la prima di queste opere ambientali che avvolgevano e sconvolgevano lo spettatore con i particolari della vita di ogni giorno. È interessante soffermarsi ancora sugli anni Settanta, quando Carlo Maltese, in maniera del tutto personale, ha continuato a sperimentare non soltanto diverse tecniche di realizzazione, ma anche modalità differenti nel rendere le cose e gli ambienti, prendendo le distanze dalla mera resa oggettiva del reale. Egli ha maturato sempre più l'idea che la scultura potesse essere un pretesto per la messa a punto di un modo di vedere personale, ma anche "mentale" e collettivo: è il caso dell'opera *Teoria della macchina* del 1972, una scultura composta da due travetti di metallo in posizione ortogonale, nei quali sono inseriti diversi oggetti riciclati. Dall'intersezione dei due travetti è ben visibile una ruota a denti dritti, quasi ad accentuare la congruenza dell'angolo retto. Nella sua composizione sembra rivivere una certa affinità col linguaggio del *Nouveau Réalisme* di Jean Tinguely, in particolare quello del *ReTable de l'Abondance occidentale et du Mercantilisme totalitaire* del 1989. Infatti anche nella scultura dell'artista fiorentino sembrerebbe che sia l'azione mentale del pubblico ad animare l'oggetto, a liberarlo nella sua vita meccanica di opera. Lo spettatore è attirato dalla scultura, si pone al centro della composizione, sedotto dalla stessa, particolare configurazione formale dell'opera; egli è spinto ad avvicinarsi sempre di più per decifrare l'iconografia degli oggetti riciclati nell'*assemblage*. L'opera, inoltre, sembrerebbe spingere l'osservatore ad immaginare quel movimento ripetitivo della ruota dentata, quel suo noioso lavoro meccanico e ad intenderlo come un'allegoria della ricezione e dell'oggettivazione umana e sociale in età industriale e postindustriale, in cui è sempre più difficile distinguere l'uomo dalla macchina ed in cui si rischia la massificazione del gusto, del pensiero e dell'azione. Un altro *assemblage* interessante di Carlo Maltese è il *Museo immaginario*, realizzato nel 1986. Il trittico è caratterizzato da una struttura apparentemente modulare, segnatamente dissimmetrica, che compone tre differenti spazi espositivi. L'artista ricrea un piccolo museo in cui sono inseriti diversi oggettini in legno e altri materiali, ognuno dei quali simboleggia un'opera d'arte della raccolta museale. È un museo "senza muri", in cui coabita un'assoluta difformità del repertorio collezionistico, "in un sovrapporsi di rifiuti inorganici, improbabili anatomie zoomorfe, architetture dismesse e cavi satellitari inseriti in biblioteche impossibili" (Lino Centi, 2002), conducendo così lo spettatore a riunire immagini di oggetti differenti tra loro e

decontestualizzati, in una dimensione esclusivamente mentale ed ottenuta grazie alla sua partecipazione emotiva. Il trittico di Maltese sembra trovare affinità con la teoria del “museo senza muri” di André Malraux: un tentativo di dare giustificazione alla comune presenza, all’interno di un museo, di opere tra loro antitetiche, per modalità di creazione, per funzione e qualità, ma riunite sotto il nome di arte, proprio perché essa trascende i secoli. Inevitabile è il parallelismo con la *Scatola-in-valigia* del 1941 di Marcel Duchamp, il suo museo “portatile” o “anti-museo” che ha costituito una validissima provocazione al museo tradizionale, evidenziando i sintomi di una profonda trasformazione dell’arte “nell’epoca della sua riproducibilità tecnica” e conducendo a nuove soluzioni per l’esposizione e la diffusione dell’opera d’arte, in una società divenuta di massa. Parte della prima produzione di Maltese, dunque, si lega con quelle suggestioni, implementate man mano dalla capacità di captazione e di drenaggio della sua sensibilità artistica. Anche i celebri “sacchi” di Alberto Burri sono entrati assai presto, metamorfozzati, nel linguaggio maltesiano. Si pensi al trittico designato *Détournement imparfait*, realizzato tra il 1985 e il 1987, dove, su un fondo purpureo, si dispiegano le esperienze della *Astrazione Lirica* fatte di “ossessioni materiche, screpolature di architetture disabitate, albe subissate da nubi massicce ed intuizioni sublimi che è stata la pittura informale da Hans Hartung a Willem De Kooning e da Pierre Soulages ad Antoni Tàpies” (Lino Centi, 2002). Nel suddetto trittico, Maltese ha disposto una sorta di allargamento plastico che percuote la logica tripartita, adeguandone l’unitarietà compositiva proprio attraverso la frammentazione. Nelle opere successive, l’artista Maltese continua ad indagare sul comportamento della società a lui contemporanea, fatta di cambiamenti trasgressivi e contesti senza inibizioni. Egli, infatti, è rimasto affascinato dalle espressioni di Joseph Beuys, artista, quest’ultimo, di sintesi della trasgressione da ogni ideologia e da ogni movimento, opzionando le sue inconfondibili installazioni, come accadde a Kassel per Documenta 1964 e poi al Guggenheim Museum di New York. “Così come Beuys è stato il “trita-carne” della società contemporanea, proponendo insieme residuali quali metafore della società dei consumi, così, a suo modo, anche Maltese partecipa e ripropone queste sue interpretazioni di realtà brutale, non gradevole, fatta di prevaricazione, di sangue, di violenza. Ma è proprio qui che si evidenziano le considerazioni umane, esistenziali, psicologiche del Nostro, che, mentre riassorbe alcune esperienze dell’adolescenza, come il sesso consumato in angoli di periferia o in prossimità di zone di accumulo di rifiuti, implementa il progressivo mutamento della sua poetica” (Francesco Guerrieri, 2009). È qui che la sua sensibilità, gli fa cogliere gli aspetti più angosciosi dell’esistenza, assai compatibili col pensiero di Baudelaire. Il sadismo, la morbosa sessualità, la curiosità perversa, lo *spleen* della poetica baudelairiana stimolano l’immaginario di Maltese e prendono vita nei pannelli a rilievo e nelle composizioni polimateriche, ispirate dallo “spettacolo” delle discariche in periferia, spesso considerate come la vergogna delle grandi città. L’ispirazione dell’artista fiorentino, però, non cede al “maledettismo” letterario, ma piuttosto è un punto di arrivo della sua sperimentazione, che reinterpreta la negatività della discarica urbana, come è evidente nelle opere del 1993 *Mobili periferici n.1* e *Mobili periferici n.2*, elevandola quasi ad una “poetica dei rifiuti”. Ma forse è più utile affidarsi ad un frammento autobiografico per poter cogliere appieno il significato della sua poetica, senza tentare ulteriori mediazioni: “Un giorno”, ci dice il Maltese, “mentre cercavo materiale per un

quadro, scopro in un luogo appartato della mutande da donna strappate e le raccolgo. Mi domando se chi le indossava è stata o no vittima di una violenza. O forse sarà stato solo un gioco erotico? Da quel momento, siamo alla fine degli anni '80, qualcosa comincia a cambiare nella mia poetica: l'idea dello "strappo" e della "lacerazione" inizia a farsi strada nella mia mente. Non più rifiuti generici come materiale per i miei quadri, bensì lavori eseguiti esclusivamente con calze, reggiseni, slip, vestaglie... Il feticcio elevato ad opera d'arte? Forse, ma c'è di più. L'idea della violenza mi affascina. Dal 1990 inizio una serie di quadri in cui appaiono delle canne (probabili simboli fallici) e degli indumenti femminili più o meno lacerati. Alcuni lavori sono più astratti, come *Canas con Sangre* del 1995, altri più narrativi come *Après l'Amour*, che si propone di descrivere la caduta di interesse verso la persona amata dopo la fine di una storia. Negli *assemblage L'estate del '73* la presenza femminile è rappresentata dalle impronte dei piedi lasciate sulla sabbia, mentre nella *Narrazione Interrotta* del 1995, "gli slip rossi lacerati in primo piano introducono al tema della violenza (poco importa se incidente stradale o stupro) vissuto come interruzione della vita della donna protagonista dell'*assemblage* (Francesco Guerrieri, 2009)". Il suo fare artistico, colmo di significati simbolici, è evidente nell'opera del 2007 *Omaggio a Gustave Courbet, L'Origine del Mondo, un assemblage*, in cui lo slip rosso sangue su uno sfondo materico, torna a metaforizzare la vita. Questo simbolismo potrebbe essere visto ed interpretato come immagine lontana dalla idea pura dell'arte, ma in realtà è conforme allo stesso effetto della poesia di Baudelaire, espressa in allucinazione ed intesa come riflesso della sua esistenza, in bilico tra il sacro ed il profano. In effetti, lo studioso Henry Peyre disse di Baudelaire, come di un intellettuale che "aveva vissuto in uno strano continuo di tensione fra posizioni antagoniste"; e del resto Jean Paul Sartre, padre riconosciuto dell'*esistenzialismo*, rimproverò a Baudelaire di "aver goduto della propria disgrazia, la propria maledizione, rifiutandosi di scegliere...". Maltese ha trovato nell'arte ciò che Baudelaire ha trovato nella poesia, ma anche la risposta ai suoi interrogativi angosciosi. Successivamente, dagli anni Duemila l'artista fiorentino ha voluto dare un nuovo orientamento alle sue sperimentazioni artistiche, attraverso approfonditi studi sulle proporzioni e sulla prospettiva architettonica, per lo più relativa ad ambienti interni. L'*assemblage Assenza* del 2011 ne è un valido esempio: l'opera colpisce senza dubbio per la geometrizzazione dello spazio interno di una stanza, caratterizzata da un pavimento a scacchiera, per la certosa ed armonica simmetria dei finestroni riprodotti sullo sfondo, ma anche per la presenza di una donna sola, distesa sul grande letto. È una costruzione fatta di contrasti: da una parte il pavimento che scorre verso l'infinito, dall'altra la presenza di finestroni architettonicamente ben costruiti, che infondono quel senso di finitezza e perfezione geometrica, da considerarsi quasi un omaggio agli studi prospettici del Primo Rinascimento. Tale perfezione di linee, tradisce l'unico messaggio di speranza di quel triste ed intimo percorso di solitudine rappresentato dal corpo femminile. Infatti, anche le pareti vuote, cieche e asettiche, fanno da cornice e specchio al corpo della donna in primo piano, distesa in un profondo sonno ed abbandono, quasi al confine con la morte. Una figura che rappresenta contemporaneamente la vita ma anche l'abbandono eterno, in dormienti spazi architettonici che preannunciano una dimensione dal carattere metafisico. Esemplificativa è anche la scultura *Memory*, che colpisce immediatamente il suo spettatore per le grandi dimensioni e l'enigmatica presenza di elementi simbolici

nella composizione. Realizzata in legno e polistirolo, rappresenta un massiccio muro organizzato dalla posizione di pietre irregolari e a vista, tra le quali si interseca un'esile fusto rampicante e volubile, forse, metafora di una vita e di esperienze costruite "mattone su mattone". L'insieme dell'opera suggerisce qualcosa di profondo, di intimo espresso dall'artista, che coinvolge l'interlocutore per la resa estetica e per la sintesi degli elementi. È proprio la presenza di una testa in polistirolo, quale espositore di capelli femminili, di una mano di donna dello stesso materiale, e la dicitura a suggerirci una possibile lettura in chiave biografica: *Memory* è un omaggio alla madre dell'artista fiorentino, quel che resta del suo ricordo positivo ed immortale, solido ed autentico. Alla base del fare artistico di Carlo Maltese c'è una sincerità disarmante, fortemente legata ad avvenimenti ed esperienze, talvolta traumatiche e dolorose, che hanno caratterizzato e caratterizzano la sua esistenza, che si traducono spesso e coraggiosamente in una totale libertà espressiva ed ironica capacità di trasgressione artistica.

## FATIMA MESSANA

Alessandra Mazziotta

Fatima Messana è un'artista italiana di origine russa, nata a Severodvinsk (Arkhangel'sk Oblast - Russia) nel 1986. Si forma come scultrice all'Accademia di Belle Arti di Firenze ove si diploma nel 2009. Nel 2013 è la vincitrice del Premio Nazionale delle Arti - sezione Scultura. Espone a livello nazionale ed internazionale, attualmente vive e lavora a Firenze.

“L'uomo è un mistero, io mi occupo di questo mistero perché voglio essere un uomo” diceva Dostoevskij e da questa citazione Fatima Messana sembra derivare il fascino verso la Natura umana, dalla quale percepisce una profonda contraddizione della “belva” istintiva-razionale, identificabile in un “animale sociale” che crea e distrugge - e al contempo si crea e si distrugge - generando una catena di processi storici che sono soliti ripetersi. Questa ripetizione diviene memoria, fondendo passato e futuro in una coesistenza presente. Siamo di fronte ad un'artista che vuol fare i conti con la verità misurandosi in un rapporto dialetticamente aperto con la realtà, potente fonte di riflessione.

La scultura diviene per Messana il frutto di tale riflessione, trasformata in un incredibile mezzo di comunicazione; quelle che Fatima Messana stessa definisce creature, sono il risultato di importanti ricerche su tematiche esistenziali, che affrontano senza filtri il delirio sociale contemporaneo. Grande centralità assume il realismo della forma, giungendo sino all'iperrealismo e consentendo a colui che guarda il trascendere del messaggio, il quale vuol essere emblematico e a volte beffardo.

Messana è un'artista che ha ben individuato e scelto la strada da seguire e lo fa con la coerenza di chi ha molto da esprimere. Indaga sulla vita, sulla morte, ma anche su temi caldi come la religione e la politica, sino a giungere alla riflessione più spirituale di mente e corpo nello stato di insofferenza e apparenza che investe l'Essere, in una ciclicità perversa che non può non attenere all'Uomo.

Le sue sculture umanoidi si vestono di potenziale riflessione allegorica ancor più originale dell'incidenza contemporanea. L'esempio più lampante è dato dall'opera intitolata *“Testiculos qui non habet, Papa Esse non posset”* tratto da “Prova di virilità” di Francesco Sorrentino. La scultura prende fonte d'ispirazione dal mito/leggenda di quella probabile e unica figura femminile salita al soglio pontificio, che avrebbe regnato la Chiesa con il nome maschile di Giovanni VIII dall'853 all'855.

Secondo la narrazione, la papessa non si esimeva da pratiche sessuali e rimase incinta. Nella solenne processione della santa Pasqua, il Papa dopo aver celebrato messa nella Basilica di San Pietro tornò in Laterano; durante il Corteo Papale l'entusiasmo della folla intimorì il cavallo che portava il Pontefice, a seguito della violenta reazione dell'animale il papa ebbe un prematuro travaglio. Una volta scoperto il segreto, la papessa subì l'indignazione e l'ira della folla che la trascinò per i piedi nelle strade di Roma e successivamente la lapidò a morte. Numerose sono le versioni di questa storia come quella riportata nei testi di Martino di Troppau, secondo la quale la papessa Giovanna sarebbe morta a seguito del parto oppure, una volta scopertane l'identità, segregata in convento.

Cruciale parte della leggenda è un rito mai svoltosi realmente, ma idealizzato e ripreso, in chiave anti-romana, da autori protestanti del Cinquecento, in cui si suppose

che ogni papa prima di salire al soglio dovesse essere sottoposto a un imbarazzante esame intimo che ne attestasse la virilità. L'esame consisteva nel far accomodare il futuro Papa su una seduta in porfido rosso, nella quale era presente un foro: dallo stesso i giovani diaconi si assicuravano della presenza di attributi maschili.

L'artista, per questa e per tutte le altre opere realizzate, parte dall'ideazione di un bozzetto preparatorio per creare l'armatura: l'anima-scheletro delle sculture sarà in ferro rivestito di materiale plastico e modellabile come la creta; successivamente effettua calchi in gesso o in silicone a seconda della forma che intende conferire, per poi passare all'uso della resina come materiale finale.

Nell'opera *"Testiculos qui non habet, Papa Esse non posset"* il corpo modellato da Messina è vestito con un abito cucito a mano in cui è riconoscibile la raffigurazione di una donna, per l'appunto una papessa, privata del suo volto e della sua identità, mostrando così ancor più l'attenzione riflessiva in senso critico dell'artista sull'esclusione, ancora oggi esistente, per le donne ad incarichi esclusivi e secolarizzati, appannaggio del genere maschile, ma probabilmente anche a verità e menzogne che possono celarsi dietro una candida veste. La figura scultorea sfoggia elegantemente una mano benedicente con indosso l'anello papale, con l'altra regge il globo. La tradizionalità simbolica è presente, a eccezione fatta per la croce appesa al collo, dove pare non esserci Cristo crocifisso, ma un corpo dai tratti femminili.

Questo operato artistico fonda tutta la sua essenza sulla ciclicità controvertibile di un'assenza presente e una presenza assente riconducibili al movimento eclettico ed elusivo della filosofia postmoderna, ma tende a divenire metaforicamente portavoce di liberazione: di convenzioni, di schemi, delle storie vere o di fantasia e, soprattutto, vuole porre un seme fecondo per profonde riflessioni e leciti interrogativi.

L'abilità di Messina non consta solo di una resa artistica impeccabile e sapiente, ma è la suggestiva capacità di accattivarsi l'occhio curioso dello spettatore che, apparentemente ignaro, si ritrova a fare i conti con questioni aperte; all'osservatore l'artista concede il dono di libera interpretazione: solo così l'opera si completa. L'essenza contemporanea nell'arte è data dal messaggio che l'opera espleta, e se la sua resa è ancor più suggestiva, il fruitore si troverà dinnanzi a uno spettacolo che prende forma nella realtà e da essa attinge profonda ispirazione; il risultato saranno opere molto forti e di grande presa.

Il noto-ignoto mistero legato alla figura alla papessa ha incuriosito il genere umano in diversi periodi. A partire dal XIX secolo la leggenda ha interessato numerosi scrittori e in anni più recenti registi ne hanno narrato le vicende sul grande schermo; ricordiamo: *"La papessa"*, film del 2009 diretto da Sönke Wortmann e tratto dall'omonimo romanzo di Donna Woolfolk Cross.

L'immagine della papessa è legata anche alla discutibile pratica della cartomanzia dove rappresenta generalmente la conoscenza segreta e la dualità tra l'universo materiale e l'universo spirituale. La Papessa è la seconda carta degli arcani maggiori dei tarocchi, ed è conosciuta anche come la Sacerdotessa; la dualità di questa carta in aspetto positivo indica consigli morali, se appare invece in aspetto negativo, rappresenta ignoranza, ipocrisia, falsità, bigottismo e superficialità; tutti elementi che probabilmente si riscontrano nella stessa accezione positiva e negativa della provocatoria opera di Fatima Messina.

La provocazione è ciò che spinge questa artista a dare il proprio punto di vista nelle sue diverse creazioni, unito ad un tono di crudezza.

Nell'opera *"Innocence"* (2008), possiamo vedere il chiaro messaggio delle atrocità e mostruosità di cui può essere capace l'uomo. Nell'opera di Messana una giovane fanciulla è legata e appesa per i polsi con una corda, apparentemente crocifissa. La presenza della Croce è il simbolo immediato di tortura, sacrificio e violenza inflitto sull'esile corpo infantile che appare stremato e impotente. Le ferite non sono visibili, perché il dolore in questo caso è più nell'anima che nel corpo. Il realismo dell'opera, realizzata in vetroresina e dipinta ad olio, è ulteriormente marcata dai lunghi capelli umani, appartenuti all'artista stessa, conservati amorevolmente dalla madre durante la sua infanzia e che Messana ha direttamente cucito sulla calotta. La bambina nell'opera è nuda con le gambe a penzoloni ma è "viva". Tale opera fa riflettere sulla bruttura umana e vuol essere un chiaro richiamo alla difesa della fragilità dell'infanzia e delle donne.

Nell'arte contemporanea, soprattutto quella legata agli anni del Femminismo (fine anni '60 - anni '70), uno dei temi principali era il corpo femminile, letteralmente svestito per portare avanti campagne ideologiche estremamente importanti: servendosi di tale pratica, le donne avrebbero portato il loro corpo all'attenzione generale. Un esempio può essere dato dall'opera *"Ecce Homo"* di Verita Monselles, dall'*"Alfabetiere murale"* di Bianca Menna in arte Tomaso Binga, dalle fotografie auto-rappresentative di Francesca Woodmann o ancora dalle performance di Marina Abramovic.

Fatima Messana con un'altra opera provocatoria, *"Capra!"*, vince il primo premio al X PNA nel 2013. La scultura mostra un busto umano finemente abbigliato con testa caprina, realizzato in stoffa e vetroresina. L'idea di base parte dalla esclamazione pronunciata dal Critico e Storico dell'Arte Vittorio Sgarbi "Capra!". Tale parola se apostrofata verso il genere umano diviene sinonimo di ignoranza e mancanza di conoscenza. Tutto si gioca sulla condizione esistenziale, nella quale il visibile è inganno e illusione. L'artista tuttavia oltre ad esprimere il suo disagio verso un'umanità sempre più bassa e servile vuole mostrare altresì come l'arte sia acquiescente verso il potere e accessibile solo a certe classi elitarie, concetto sottolineato dalla presenza del leone rosso, emblema della Biennale di Venezia, stampato sul taschino della giacca della figura.

Riprendendo la filosofia di Schopenhauer, l'illusione copre il volto delle cose, velando la loro autentica essenza o ancora, come rilevava Pirandello, la realtà esterna pur essendo unica ed immutabile, nasconde centomila realtà, tanti quanti sono gli Esseri.

Il genere cambia ma la materialità è la medesima, grazie all'uso sapiente del vetroresina, presente anche nell'opera *"Frosted Hearts"* del 2013. Una suggestiva installazione nella quale Messana mostra tre cuori glassati, fermi, lievitanti nello spazio e nel tempo; essi diventano movimento se animati da fattori esterni ma, al contempo, quasi congelati in un candore zuccherino. Sono forse metafora di un uomo che ha velato il proprio cuore privandosi di quei sentimenti che lo avrebbero condotto ad un'etica diversa da quella odierna. Il cuore è il centro motore dell'apparato circolatorio, dunque fonte vitale: la sua simbologia nell'arte e in altri campi lo vuole simbolo riferito alla spiritualità, emotività, moralità, insita nell'Essere. Un tempo si riteneva il cuore sede della mente umana, ma nell'opera di questa artista appare forse più come

una reliquia, tinta di bianco. Il bianco è il colore della purezza, della pulizia, dell'innocenza, della nascita e della precisione. Nell'arte paleocristiana si dipingevano di bianco le vesti dei santi, dei puri di cuore per l'appunto e dei fanciullini. Il bianco è il colore che annulla tutti gli altri e cancella il male, mantenendo al contrario quanto di più autentico ci sia.

Come vediamo siamo di fronte ad opere innovative e senza precedenti, che urlano e riflettono appieno lo spirito artistico contemporaneo. Il fulcro inventivo di un'artista come Messina è lasciare la più libera delle interpretazioni al suo pubblico, inducendolo a riflettere, a non essere statico e passivo. Per questo scopo, l'artista si serve di mezzi come la denuncia, lo stupore e l'insita destabilizzazione violenta, che affiora come immagine dalle sue opere, con il fine di scuotere le menti.

In quanto "figura" appartenente a questa società, Messina vuole esprimere il suo pensiero, la sua verità e il proprio gusto personale sulle vicende, sulle questioni che vorrebbe cambiare, facendo sentire in qualche modo la propria voce, attraverso quanto di più intimistico e spirituale ci sia per un'artista.

## DANIELE ACCOSSATO

Alessandra Mazziotta

Nato in provincia di Torino nel 1987, Daniele Accossato si affaccia al mondo della scultura a partire dal 2009 vivendo da protagonista numerose manifestazioni d'arte come: "Art Jungle", presso i Giardini della Reggia di Venaria, Venaria Reale nel 2013; esposizione collettiva "Scolpiti dalla crisi", Castello di Rivara; Centro d'Arte Contemporanea a Rivara, per citarne alcuni e consegue diversi premi tra cui il "Premio Ugo Guidi" II Edizione 2010 e il "Toro d'Acciaio" 2012 come miglior artista di Paratissima.

Consegue con lode nel 2012 il Diploma presso l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, specializzandosi in scultura.

Accossato è un artista che per merito intellettuale e inventivo, coniugato alla giovane età, è riuscito ad apprendere e ancor di più ad attingere dalla contemporaneità quegli impulsi in grado di conferire alle sue opere freschezza visiva e sottile provocazione. Lo scultore dà forma espressiva alla propria interiorità attraverso l'estrapolazione e la decontestualizzazione di forme usuali e soggetti per inserire i medesimi in visioni ludiche, costernate da un principio sensoriale di inquietudine che si smorza progressivamente con la curiosità che esse infondono. Il carattere dell'artista è ben chiaro: dalle tecniche scultoree tradizionali all'installazione multimediale il passo è breve, un'eterna ricerca di equilibrio vede ironia e gioco in una battaglia ad armi pari in cui è la vera arte a vincere.

Gli studi condotti dall'artista gli hanno permesso di reinterpretare soggettivamente le lezioni di quanti prima di lui hanno scelto l'arte come mezzo di espressione; ne sono prova opere quali "*Amore Kidnapped*" e "*Venere Kidnapped*", il cui ratto appartiene al grado di classicità scultorea che richiama inesorabilmente al canoviano di "*Amore e Psiche*" la prima e a Pistoletto con la sua "*Venere degli stracci*" la seconda, entrambe chiuse in piccoli e secondari spazi, quasi ad evidenziare quella perdita di stoicità e romanticismo che non appartengono all'odierna contemporaneità. Passato e presente sono sempre vivi nell'arte di Accossato, come nell'opera: "*Apple*", rievocante una natura morta dalla quale è stato estratto quell'unico frutto che appartiene all'originario peccato, ora investito di caducità e progressiva trasformazione. La stessa trasformazione si materializza nelle fasi di elaborazione di quest'opera, portando il siffatto oggetto ad una qualsivoglia evoluzione, una mela che attraverso i passaggi tecnici della fusione a cera persa, muta in bronzo. Durante la prassi, il frutto marcisce, riconciliandosi così con la mela originaria. Questo cambiamento potrebbe essere visto in quello di una società i cui valori si invertono e ricongiungono con lo stato primordiale. Medesimo principio dà fondo ad un'altra opera, quella di ritrovamenti archeologici di animali non definiti, resi ancora più materici dalla smaltatura argentea, che portano il kitsch in un ideale Museo di Scienze Naturali dove l'opera "*Finds*" trova giusta locazione. Riconducibili a quest'ultima opera ne troviamo altre prodotte da Accossato: è il caso di citare "*Choose your find*" e "*Choose your jewel*" dove il fruitore è invitato ad un'azione in più, la scelta, ideale s'intende, tra i diversi oggetti proposti arqueo-zoomorfi. Le opere di Accossato potrebbero seguire idealmente due filoni: il primo guarda in toto alla bellezza di un'arte che fu, con chiaro messaggio a valori estinti e trasformazioni, il secondo è la mera messa in scena di azioni e oggetti che possiedono un tangibile messaggio sociale, entro la quale la

gente può rispecchiarsi e ironicamente prendere coscienza di quanto più vero viene mostrato.

Le forme romantiche e sinuose usate nelle precedenti e citate opere sono state assorbite da una non più tanto romantica figura stesa su un lettino da sala operatoria, identificabile con il Buddha che è in procinto di rimediare chirurgicamente alle sue rotondità, per conformarsi alle misure estetiche che molte volte l'uomo impone su di se, credendo sia il volere altrui: parliamo dell'opera *"Ascetic Surgery"*. *"The Scream"* invece è la cabina dello sfogo interiore, perché lo *stress* in questa società è il nemico numero uno a cui si somma la vessazione al continuo caos. Il fine non ultimo di questo *box* è liberare un urlo che grazie all'insonorizzazione di materiale fonoassorbente permette allo stesso di rimanere personale, ancora più personale perché lo specchio all'interno riflette noi, il nostro bagaglio emotivo.

Tutto viaggia sul filo della fantasia, una fantasia surreale che si serve di giocattoli, nani da giardino incattiviti perché chiusi in un recinto come prigionieri nell'opera *"Save the gnome"* o masse informi, magmatiche, striscianti, viscide e aggrovigliate su un podio oratorio in *"Retorica"* o ancora città tanto futuristiche da appartenere alla solidità cosmica dell'opera *"Geoedri"*.

La padronanza scultorea di Daniele Accossato è il vincolo per superare se stessi, grati della modellazione mentale e dell'abbattimento delle barriere spaziali, uno spazio che diventa esso stesso mezzo autentico di fruizione, permettendo al corpo di spostarsi liberamente, agli occhi e poi alla mente di assimilare il giusto peso dell'opera. Il ludico è sottile, il sogno diventa realtà e le forme prendono vita. Questi sono gli elementi fondanti di un'opera come *"Indole"*, dove un fanciullo dormiente mostra tutta la quiete della sua disarmante puerizia. Egli si abbandona al sogno, unico luogo dove poter dar svago e forma alla propria fantasia, un luogo che accomuna il mondo degli adulti e quello degli infanti vissuto con la diversità delle esperienze e delle prese di coscienza. Dalla testa del bambino parte un flusso di giocattoli a formare un esercito del balocco; essi sembrano apparentemente presenze mostruose agli occhi dell'adulto, poiché questo è condizionato da messaggi esterni, che si sono svestiti di quella magia che appartiene solo al mondo infantile per assimilare le brutture della vita dove pare non esserci più spazio per la sola e pura visione di quello che realmente è, si cerca al contrario di vedere il negativo in ogni dove. *Indole* è il titolo dell'opera sì, ma è anche il carattere e la natura di chi la guarda, un'esperienza che diventa assolutamente personale a seconda di come viene percepita la realtà.

Un grandissimo Maestro del Novecento Cesare Zavattini, scrittore, pittore, giornalista e non in ultimo sceneggiatore di cui ricordiamo il celeberrimo capolavoro *"Miracolo a Milano"* per la regia di Vittorio De Sica disse che la realtà non è grigia e piatta come si crederebbe, è meravigliosa e che bastava saperla guardare e lasciarsene stupire: "Noi ci meravigliamo ancora troppo poco della realtà, non la si conosce realmente se non provoca stupore. È questa meraviglia che provoca a sua volta un'ulteriore conoscenza e insieme un'avversione per le forme concluse, perché le forme tutte sono sempre in gestazione". Si potrebbe presupporre che l'opera *"Indole"*, oltre a mostrare che l'Essere adulto è spinto più da preconcetti che verità, vuole mantenere un legame mai interrotto con la purezza dell'infanzia; quella condizione latente di inquietudine nell'opera svanisce se l'occhio di chi guarda non vede solo il bianco o il nero, ma vede gli oggetti che lo circondano con "colore". L'attenzione però non deve

essere data solo all'adulto che interpreta i giocattoli/mostri dell'opera, ma anche al bambino che mediante questi cerca una propria dimensione dell'esistere, superando l'angoscia di vivere in uno stato temporaneo di bambino in un mondo di grandi; solo affrontando le sfide della vita e superandole esso potrà arrivare alla propria indipendenza e realizzazione, così come l'eroe ottiene il suo regno e la felicità dopo aver vinto le battaglie che si presentano durante il cammino. Comprendiamo che i giocattoli sono più seri di quanto pensiamo.

Il fanciullo sognante dell'opera *"Indole"* trova un'ulteriore chiave di lettura ne "L'interpretazione dei sogni" di Freud in cui egli diceva che: "I sogni dei bambini sono corti, chiari e semplici da capire, che altro non sono se non la riproduzione dell'appagamento di un desiderio diurno che ha lasciato dentro di sé rammarico e malinconia senza alcuna deformazione onirica".

L'arte contemporanea ha più volte attinto materiale dalla sfera ludico-creativa anche se con intenzioni e produzioni differenti, pensiamo a Andy Warhol che ha composto una personale collezione di giocattoli, generando un'immagine piuttosto discordante da quella dell'avanguardista libero e provocatore; all'immediata riconoscibilità dei contenitori di zuppa, della scatola del detersivo, delle bottiglie di coca-cola egli unisce l'idea di abbattere la barriera tra arte seria e arte popolare, di scuotere le fondamenta della filosofia estetica, di riconoscersi nei miti concreti di una società sempre più materialista, ma anche più egualitaria e, paradossalmente, sognante. Pensiamo anche al suo degno successore neo-pop Jeff Koons che, dalla metà degli anni Novanta, festeggia la nascita e la fanciullezza del figlio Ludwig con opere pittoriche e scultoree che raffigurano oggetti legati ai liberi momenti giocosi come le feste, i compleanni o le vacanze, realizzando cinque tipologie in cinque varietà di colori dei famosi *"Ballon Dog"*. Per l'appunto, non sempre si è individuato nel balocco l'immagine spensierata dell'infanzia: l'opera di Accossato contiene l'ambivalenza mostruosa/benevola lasciando scegliere a chi guarda, cosa guardare e come guardarla. Forse la verità è che per apprezzare una realtà dignitosa abbiamo bisogno di costruirci mostri. Giuliano Scabia pone in merito alla questione una serie di interrogativi: "Mostri: esseri che appaiono, che vengono costruiti e narrati. Fanno paura o sono meraviglie? Dove abitano i mostri? Nelle caverne, nelle città, nelle parole, fuori dalle parole? Come si combattono i mostri? E loro come combattono noi? Esistono?". Domande, le cui risposte cambiano a seconda di chi se le pone.

Daniele Accossato è uno scultore emergente che con le sue opere affronta la crisi dei valori nella società contemporanea, crisi economica, crisi personale ed esistenziale, con una inquietudine condivisa.

Il materiale pesante da lui adoperato per le sue sculture-istallazioni è alleggerito da un elemento caratterizzante le sue opere: l'ironia. Egli è un gran innovatore di espressioni, nonostante i temi scelti appartengano genericamente all'uomo d'oggi, lui nel suo campo ha saputo toccare corde che altri hanno solo sfiorato, riuscendo a fondere linguaggi artistici con tale tatto e sensibilità di chi davvero si sente all'interno di un sistema potenzialmente discordante e perverso, quale quello contemporaneo.

Il Nostro, nella sua ricerca, tiene al contempo un legame con i profondi valori dell'arte passata che si sugellano in una accattivante espressività, mai fine a se stessa, insieme alla volontà di suscitare azioni, ricordi, emozioni, in quanti posano lo sguardo sulle sue opere.

Si è tanto discusso di un'arte contemporanea di difficile interpretazioni per chi non appartiene al "settore" non facilitata dall'intromissione di pluridisciplinarietà e plurimatericità. Ci spiega Angela Vettese in "Ma questo è un quadro? Il valore nell'arte contemporanea" che molti artisti ritengono che per riuscire ad apprezzare la loro opera sia necessario capirla, ma se l'osservatore non possiede gli strumenti giusti rischia di accettare «un'opera d'arte perché è gradevole, senza che questa gradevolezza abbia bisogno di ulteriori spiegazioni». Umberto Eco invece nel suo "Trattato di semiotica generale": "paragona l'opera d'arte a un testo che per essere tale deve soddisfare in primis una richiesta di leggibilità". L'opera d'arte non va più solo guardata, ma comincia a venir letta, come un testo. In questo caso specifico verosimilmente la materia scultorea non è cosa astratta per il fruitore, ci troviamo dinanzi a un arte contemporanea alla portata di tutti conoscitori e non. Questa volta a mettersi in scena non è dunque solo l'artista, le sue idee e le sue emozioni ma è il fruitore stesso che con il suo percorso di vita può facilmente riconoscersi empaticamente e simpaticamente in quei medesimi temi e in quelle medesime sensazioni che hanno portato Accossato alla creazione delle sue opere.

Apprendiamo non solo dai grandi Maestri dell'arte ma anche dalle nuove generazioni che si affacciano a questo percorso sempre meno facile, tramite loro filtriamo i disagi sociali, le pulsioni mai assopite di chi ha ancora voglia di sperimentare e mettersi in gioco, scoprendo tramite le loro opere, un mondo che cambia ma in realtà è sempre lo stesso perché appartiene all'uomo.

## CARMELO LEONE

Federica Peligra

Carmelo Leone, abile scultore, meticoloso e capace creatore, si presenta a questa edizione della Biennale di Venezia con tre grandi opere in vetroresina. Materiale quest'ultimo molto resistente e leggero; la vetroresina è costituita infatti da plastica rinforzata con vetro, è dunque moderna ed unisce la leggerezza della plastica alla limpidezza del vetro.

Queste opere, create dall'artista pugliese, uniscono la tridimensionalità della scultura alla teatralità dell'installazione; opere dunque che si ergono a metà strada tra il racconto e la favola, tra la sintesi di una metafora e la copiosità di una storia a più riprese.

Sono opere che si prestano a molteplici sfumature di senso e significato, ma che tuttavia hanno in sé il germe manifesto dell'ideologia.

Il loro messaggio arriva diretto e chiaro, forte e autorevole a chi le osserva: dietro "la bella forma" si nasconde un duro monito alla società frivola e ai costumi dissoluti che la dominano.

Carmelo Leone è anche un abile paroliere: tutte le sue opere e quelle che presenta alla Biennale non fanno eccezione, giocano molto sul rimando allusivo, apparentemente criptico e celato, che l'artista attribuisce al titolo.

La prima opera, nonché la più grande, con i suoi due metri di altezza, porta il titolo di "*TransPort*",

maestosa ed imponente cicogna, che porta un bimbo in fasce; per rimanere coerenti con quanto detto sopra circa il ruolo fondamentale del titolo nelle opere di questo artista, non si può fare a meno di notare il valore di guida al significato dell'opera che, anche in questo caso, il titolo offre, rivelandosi allusivo e chiarificatore allo stesso tempo.

Il termine "*TransPort*" offre due chiavi di lettura, che appartengono a due differenti livelli di senso: la prima chiave, letteralmente intesa, rimanda per assonanza alla corrente artistica che vede tra le sue fila il critico Achille Bonito Oliva e gli artisti: Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia e Nicola De Maria.

Il secondo significato è quello che lega il termine Trans (avanguardia) alla sessualità doppia, da ermafrodito, del bambino dotato di organo sessuale maschile, ma anche di attributi femminili (i seni) che compaiono sul suo piccolo petto.

Questa volta però la cicogna ha le idee confuse, il lembo di lenzuolo che avvolge il neonato è metà rosa e metà azzurro, proprio a sostegno dell'indecisione circa la sessualità del bambino.

L'opera affronta in realtà un problema attuale, quello dell'integrazione del diverso, dell'accettazione di persone che, sin dalla nascita, non si sentono a loro agio con la propria sessualità, quella datagli dalla natura, e sono alla ricerca perenne di una propria identità.

Carmelo Leone vuole quindi scalfire questo velo di indifferenza nei confronti di una categoria di persone, che troppo spesso è stata identificata, forse anche per via dei precetti religiosi, come sacrilega o impura.

Tutta la rassegna e in particolare le opere del Nostro nello specifico, cercano di

rompere i tabù socialmente imposti e accettati, per smascherarli, capirli e forse anche consapevolmente irridarli, ma sempre nel rispetto della diversità e del buon costume.

La seconda opera dal titolo *"Pene d'Amore"* ha ancora di più, rispetto alla precedente, il sapore teatrale di un'impalcatura scenografica.

Il titolo riporta subito davanti ai nostri occhi e alle nostre menti l'immagine del famoso avventuriero Casanova, prototipo del modello di libertinaggio e vita dissoluta.

Casanova rappresenta qui più che un personaggio storico, una figura mitica, più che un uomo, una categoria di uomo, uno *status quo*, un simbolo.

Non è infatti un caso che Carmelo Leone scelga proprio il libertino per eccellenza, un modello di vizio, in un padiglione, quello del Guatemala, che fa della bellezza, della morte di essa, il tema centrale della mostra; Casanova costituisce invece la figura dal segno inverso, che ha fatto dell'esaltazione della vita, della bellezza e delle gioie che essa regala il motivo portante della sua esistenza, o almeno questa è la figura che l'immaginario comune ci restituisce.

Casanova infatti è molto più di un uomo dedito ai soli piaceri della carne, sappiamo infatti che era un uomo colto, autore di una produzione letteraria molto vasta, grande conoscitore del francese tanto da averne fatto la sua lingua madre. Qui Casanova è rappresentato mentre fugge dai Piombi, storica prigione veneziana, nella quale il giovane Giacomo viene rinchiuso, per motivi che ancora oggi sono oggetto di discussione da parte degli storici; per lo più si ritiene che la sua vita dissoluta fosse considerata un pericolo sociale, soprattutto agli occhi della Santa Inquisizione.

Casanova riuscì ad evadere delle carceri nel 1756, precisamente nell'ultima notte di Ottobre, dopo un'attenta pianificazione della fuga, ignaro della pena a lui destinata, ignaro del fatto che gli avessero riservato una breve detenzione e che, quindi, quel gesto sconsigliato non valeva effettivamente la pena compierlo.

Carmelo Leone ha interpretato, come è solito fare, con un tono di ilarità e mesta giocosità l'intera vicenda, accentuando la sessualità del protagonista. Come nel caso dell'opera precedente, è infatti messa in mostra la sua virilità, attraverso la messa in primo piano della fune da cui Casanova si cala che parte direttamente dalle gambe dello stesso, prolungamento del suo *"Pene d'Amore"*.

La terza opera, probabilmente la più divertente e dolcemente ironica che Carmelo Leone presenta, solleverà di sicuro tanti sorrisi bonariamente divertiti, e vede la rappresentazione di un bassotto con indosso un cappottino supergriffato. Il titolo è sorprendentemente azzeccato e pertinente *"Bassa Moda"* riprende chiaramente la nota e costosa marca che l'animale indossa.

Quest'opera è un concentrato di leggerezza, ma allo stesso modo di profonda e quanto mai attuale riflessione; infatti dietro l'apparente semplicità del tema si nasconde una gravosa questione, quella che rappresenta il filo conduttore di tutto il padiglione: la bellezza, la morte di essa e il mercato capitalistico che impera l'età contemporanea.

Non a caso è stato scelto un animale e non un essere umano per far indossare il capo firmato, perché ancora di più si sottolinea il degrado morale e il disagio sociale che porta la società attuale a fondarsi su un'apparire sterile e inutile, che affonda le radici sull'apparire e non sull'essere, sul contenitore e non sul contenuto.

Carmelo Leone è un attento osservatore della realtà circostante, connota le sue

“creazioni-creature” con un’anima e un’identità rendendole protagoniste di un mondo impossibile, che tuttavia l’artista è in grado di rendere credibilmente vero.

L’elemento che ancor di più fa onore a questo artista è che la perfezione tecnica con cui elabora le sue sculture, non gli proviene da una preparazione accademica, ma da una personale e unica predisposizione naturale.

Si avvicina, infatti, al mondo della scultura da autodidatta, senza il filtro di nessun tipo di docenza, ma con l’istintività che solo una grande passione può dare.

Carmelo Leone nasce a Lecce nel ‘54 e pur conservando fin dalla giovane età una passione verso le arti figurative è solo a partire dal 2007 che si dedica assiduamente alla scultura.

Sin da subito ha l’opportunità di confrontarsi con mostre internazionali e di alto livello, colleziona poi negli anni successivi grandi successi e appare in prima linea in mostre collettive e personali in numerose città italiane tra le quali Roma, Milano e Venezia. Successivamente arrivano anche le presenze internazionali come la sue diverse mostre in Francia.

A livello stilistico, dopo un periodo iniziale, che si caratterizzava prevalentemente per il suo virtuosismo realistico e per abilità tecnica precisa e schietta, inizia poi un percorso originale che vede l’oggetto di ogni giorno (spesso di consumo), sempre al centro della sua poetica, a volte innalzato al ruolo di protagonista, altre volte utilizzato come appendice, ma sempre in posizione dominante.

La sua scultura sempre colorata, allegra, appariscente, gioiosa, ha però un messaggio profondo e una denuncia latente; Carmelo Leone cerca sempre di essere attuale, di partecipare alla vita sociale e politica con il suo personale contributo, attraverso ciò che gli riesce meglio: l’arte.

È così che le opere scultoree di Carmelo Leone bilanciano in modo perfetto spensieratezza e critica morale, associano titoli che creano chiavi di letture facilitate, che giocano con il segno visibile e il messaggio celato.

Carmelo Leone è riuscito nel suo percorso a rimanere coerente con le sue idee di sempre, quelle idee che lo hanno portato in ogni circostanza a distinguersi poiché fedele ai propri principi; un’artista che ha fatto delle sue opere la cassa di risonanza per esprimere i propri valori e principi.

Dedicata al tema della religione è la serie *“Religio-us”* da loro realizzata, composta da degli *assemblages* che ricordano alcuni lavori di Jeff Koons. In questa serie, presentata alla Biennale di Venezia 2015, le statuine *souvenirs* del crocifisso, della Vergine e del Papa sono messe in relazione con i pupazzetti Disney di Topolino, della *“Bella addormentata nel bosco”* e di *“Toy Story”*. L'accostamento dei personaggi sacri, caricati generalmente di un'aura solenne, al mondo colorato e chiassoso dell'infanzia rende queste opere spregiudicatamente divertenti. Le tematiche affrontate dai due artisti hanno una specifica iconografia, codificata già nel Rinascimento; la raffigurazione di temi radicalmente connaturati nella nostra tradizione artistica attraverso un linguaggio così moderno produce un piacevole e temporaneo *black out* nella nostra visione oggettiva delle opere. In particolare, la statua di Mickey Mouse che avvicina le sue cartoonesche dita al costato di Cristo - raffigurato sulla croce come Cristo *“patients”* - esclude a priori qualsiasi paragone con opere dello stesso soggetto e ci invita a riflettere sul possibile legame tra la figura di San Tommaso e il personaggio Disney. Se il Santo dei Vangeli era guidato dal dubbio, Topolino sembra piuttosto mosso da una curiosità divertita, che non lascia alcuno spazio alla commiserazione. Allo stesso modo, nella statuina raffigurante la Vergine all'interno della navicella spaziale di Toy Story, la devozione tradizionalmente attribuitele si trasforma nel tributo entusiasta di piccoli alieni, nuovi evangelizzati del Cattolicesimo in cerca di salvezza. Garullo&Ottocento espongono alla Biennale di Venezia anche l'opera che li ha resi celebri, ossia *“Il sogno degli italiani”* (2010-2011). La reazione di shock che essa può scatenare in un pubblico poco educato alla dirompenza dell'arte contemporanea e l'innegabile forza simbolica che la stessa trasmette, giustifica l'eco che questo lavoro ha avuto nella stampa e nei *mass media*. L'installazione rappresenta l'ex Premier Silvio Berlusconi disteso in una teca di cristallo come un antico papa o un santo. L'utilizzo magistrale dei materiali (gomma siliconica, stoffa, vetro, capelli organici, legno, carta e metalli) restituisce un'immagine di incredibile verosimiglianza, alla maniera di Duane Hanson o di Ron Mueck. Quest'opera condivide con *“L'inconfessabile gesto”*, altra realizzazione artistica che verrà spiegata nel corso del saggio critico, la grande quantità di rimandi simbolici, a partire dal titolo che si riferisce ad uno dei modi con cui Berlusconi si presentava alle signore (*“Io sono il sogno degli italiani”*) nonché ad alcuni suoi discorsi pubblici, come quello successivo alla vittoria delle elezioni del '94 (*“Anch'io, come altri prima di me, ho fatto un sogno”*). Anche questa volta l'interpretazione dell'opera di Garullo&Ottocento si accompagna allo studio della letteratura dedicata al tema, a partire dal libro *“Il corpo del capo”*, nel quale Marco Belpoliti identifica Berlusconi come *“il più warholiano dei politici”*, dunque il soggetto perfetto per un ritratto. Ed è proprio il suo ritratto uno degli elementi più importanti dell'installazione: il volto del protagonista, piegato verso sinistra, nasconde al primo sguardo un sorriso sognante. Questo sorriso, se messo in relazione con il senso di sacralità e di morte emanato dalla teca, produce nell'osservatore un effetto di spaesamento. Si inizia infatti ad avvertire l'ambiguità di un'immagine che si percepiva come inerte e spenta, ma che invece presenta ancora segni di vitalità. L'abito scomposto, la cravatta allentata, la camicia e i pantaloni sbottonati contribuiscono ad alimentare l'impres-

sione che la figura sia immersa in un sonno profondo, in attesa di essere svegliata come la Biancaneve delle fiabe. Il richiamo al mondo fanciullesco, d'altro canto, è veicolato dalle pantofole a forma di Topolino (divenuto l'emblema dei due artisti); le calzature rinviano infatti all'immagine giocosa e giullaresca di Berlusconi e contrastano con la solennità della vetrina. La mano destra del Cavaliere è posata sull'opuscolo che inviò a milioni di italiani per far conoscere la sua storia di uomo e di politico, mentre la mano sinistra poggia in prossimità del pube. Se dunque la parte destra del corpo (quella più visibile allo spettatore) rappresenta l'immagine ufficiale del politico, quella sinistra parla dell'ostentata voracità sessuale e degli scandali che hanno coinvolto l'uomo. L'opera di Garullo&Ottocento è infatti, prima di tutto, un'indagine sul corpo di Berlusconi, concepito come una sorta di icona fortemente imbevuta di simbologia. Il corpo dell'ex Premier è analizzato alla luce del culto della personalità che lo ha circondato, come icona del potere e come simbolo di un certo tipo di italianità. La teca dei due artisti ci consegna quindi l'immagine di un "santo postmoderno", diviso tra una personalità pubblica mistica, quasi da "re taumaturgo" ed una realtà umana. L'interpretazione del Commissario del Padiglione, Dott. Daniele Radini Tedeschi contestualizza l'opera ai nostri giorni. Esposta al pubblico nel 2015, infatti, la teca di Berlusconi assume il significato, a dirla con le parole del Commissario, di «simulacro vittima del nuovo "potere Renziiano". Berlusconi diventa attualmente percepibile attraverso le sue fragilità e la sua voglia di sognare<sup>50</sup>».

Gli artisti Antonio Garullo e Mario Ottocento si incontrano nel 1995 a Latina. Nel 1997 fondano il laboratorio di ceramica d'arte "Kerameion", decretando così la nascita del loro fecondo sodalizio. Da questo momento in poi i due artisti, coppia stabile nel lavoro e nella vita, si impegnano nella realizzazione di sculture e piccoli oggetti di ceramica. Dalla modellazione dell'argilla prendono forma silenziose figure maschili dai connotati appena accennati, spogliate di ogni elemento accessorio e colte spesso nell'intimità della lettura. L'assorta serenità che avvolge queste sottili forme è suggerita altresì dal colore chiaro che ricopre la ruvida materia argillosa. Alla solitudine di queste figurine si associa un uccellino che, posatosi delicatamente sulla spalla del lettore, sembra incitarlo a leggere ad alta voce il misterioso contenuto del libro che esso stringe tra le mani. Il muto dialogo e la pacifica convivenza tra l'uomo e il volatile conferiscono a queste sculture una profonda delicatezza. In questo periodo iniziale Garullo&Ottocento non trascurano la pittura, che spesso decora e completa le loro sculture. Con il trascorrere del tempo, pur non abbandonando la scultura, i due artisti decidono di dirigere la propria ricerca nel campo della pittura. Così Ottocento inizia a avvalersi del linguaggio informale e di quello astratto, mentre Garullo segue la via della figurazione. In questa fase, che si snoda a partire dagli anni Duemila, i due artisti lavorano fianco a fianco nel loro studio, che diventa una sorta di rifugio dove elaborare in silenzio il proprio linguaggio. I dipinti di Garullo sono contraddistinti dalla vivacità dei colori e dalle linee marcate e sinuose. La bidimensionalità delle forme, la stesura uniforme e piatta del colore, la dissonanza tra le cromie utilizzate e la conseguente accentuazione espressiva ricordano le opere del periodo "fauves" di Matisse. Il soggetto prediletto da Garullo è la donna, che viene rappresentata nuda mentre compie varie azioni: sdraiata su un divano dal tessuto floreale, seduta elegantemente su una poltrona, fluttuante sulla tela in una danza scomposta e liberatoria. Attraverso i suoi dipinti Garullo è in grado di mettere in luce la sensibilità, la

solitudine incompresa, la gioia e l'improvvisa malinconia della donna. Il risalto che assume talvolta il carattere sessuale delle figure (il seno grosso, il pube irsuto) rivela l'interesse dell'artista verso gli studi di nudo di autori come Schiele o Mapplethorpe, sebbene la loro profonda inquietudine sia assente nelle opere di Garullo. I suoi paesaggi marini assumono invece un diverso registro: la geometrica flessuosità delle forme, la silenziosità dei paesaggi vuoti, illuminati da una luce irreali, richiamano velatamente le forme "squagliate" e ondegianti della pittura Surrealista, immerse però in un'atmosfera da Metafisica. Mentre Garullo realizza questo genere di opere, Ottocento procede in una direzione parallela. Interessato al geometrismo astratto di Mondrian e alle dense striature di Sean Scully, l'artista esegue dei dipinti dalle cromie forti, caratterizzati dall'accostamento di forme morbide dai contorni netti e definiti. Seppur astratte, in queste tele sembra di intravedere segmenti reali, porzioni di corpi mescolati e bloccati su tela, pressati a forza tra sezioni di figure geometriche dai colori accesi. In altri dipinti questa impressione scompare e lascia il posto al complesso e dinamico incastro a "tetris" delle forme astratte. In questi anni, inoltre, Garullo&Ottocento partecipano a prestigiose mostre nazionali e internazionali, tra cui l'"Expo 2000" di Hannover e "Bella Italia", a Kyoto. Alla fine degli anni Duemila, il richiamo della scultura torna a farsi prepotentemente vivo e i due artisti realizzano una serie di opere che segnano il distacco dai lavori precedenti e la maturazione del loro linguaggio. La serie "Five me", composta da cinque sculture in bronzo, ripropone come protagonista l'uomo che legge: questa volta, però, la lettura del libro è impedita da una serie di elementi di disturbo. In una delle opere, forse quella di maggior impatto, il volto della figura è celato da un sacchetto di "McDonalds" serrato sulla gola da una rozza corda. In un'altra opera la stessa funzione di occultamento è assolta da un cappuccio nero. Anche gli altri bronzi della serie si dimostrano provocatori: la testa del lettore diviene il supporto per un dildo di silicone oppure ospita dei cavi della "Apple" arrotolati tra loro a formare una corona di spine elettrica. L'ultimo bronzo è soffocato da una plastica nera, lucida e oleosa che ricorda le immagini dei disastri petroliferi e le conseguenze sugli animali coinvolti. La serie "Five me", dunque, riflette su un aspetto chiave della vita moderna, ossia l'impossibilità di svincolarsi dalla realtà del consumo e dalle dinamiche capitalistiche che si riversano in ogni singolo aspetto della nostra vita. Nelle opere più recenti Garullo&Ottocento sviluppano e approfondiscono l'analisi critica della cultura contemporanea. Il loro radicale mutamento di linguaggio e di soggetto si colloca nel solco di una ricerca di matrice concettuale di memoria duchampiana, sulla scia delle maggiori novità artistiche degli ultimi vent'anni. Temi attualissimi - come le contraddizioni della società, l'ambiguità dei rapporti di potere, l'inquietudine, la politica e la religione - vengono mescolati nel calderone del loro studio, da cui escono digeriti ed elaborati sotto forma di opere conturbanti e talvolta sconvolgenti. Lo studio di libri, delle fonti iconografiche e della storia culturale accompagna e sostiene la complessa e problematica elaborazione di questi lavori. Tra le opere più recenti troviamo "L'inconfessabile gesto", un'installazione che rappresenta Papa Benedetto XVI scenograficamente incuneato dentro ad uno stretto confessionale in legno, dal quale debordano le ricchissime vesti cerimoniali. L'opera trabocca di rimandi simbolici, a partire dal pupazzo di Topolino (emblema dell'infanzia) che, ignaro del dramma esistenziale che vi si sta consumando, discosta le tendine del confessionale permettendoci di osservare la scena. Quello che appare dietro alle

consunte pieghe della tenda è lo scardinamento di una tradizione secolare di ritrattistica ufficiale. Se nelle grandiose opere rinascimentali il volto del Pontefice era il cardine del dipinto, qui esso scompare, celato da due mani ingioiellate. La preziosità delle gemme, unita alla sovrabbondante opulenza dell'abbigliamento, richiama la gravosità delle sovrastrutture del potere temporale e spirituale, che appesantiscono come un manto chi vi entra a contatto. Sulla cappa magna del Papa sono inoltre ricamati i nomi delle persone ammonite, inquisite o condannate dal Vaticano durante gli anni di Benedetto XVI. Il gesto di vergogna e di disperazione del Papa può essere compreso meglio se messo in relazione al vangelo che esso tiene sulle ginocchia, aperto al versetto "Lasciate che i bambini vengano a me" (Mt 19:14). Durante lo scoppio degli scandali sulla pedofilia Ratzinger aveva infatti confessato di provare "vergogna e rimorso". Sulla tiara del Pontefice, lasciata scivolare per terra, un fogliettino collegato allo scandalo di Vatileaks simboleggia un'altra delle forti scosse che hanno minato l'autorità ed il potere temporale della Chiesa. L'installazione è completata dall'uso del sonoro che satura la stanza del "chiacchericcio" sugli scandali della Chiesa, unito al discorso di abdicazione di Benedetto XVI. I suoni amplificano la sensazione di inquietudine provocata dall'assenza del volto della statua. Le parole di Benedetto ("Io sarò oscurato alla visione del mondo") chiariscono il motivo di questa lacuna: il vuoto dietro alle sue mani è il vuoto della Chiesa, lasciata senza una guida, in balia di se stessa.

Il grande merito che bisogna riconoscere a Garullo&Ottocento è l'aver dato maggiore importanza all'analisi e all'interpretazione della realtà contemporanea piuttosto che al suo giudizio, alla comprensione e alla demistificazione dei fenomeni più che alla loro dissacrazione. Il forte impatto delle loro opere è infatti indice di una profonda capacità di cogliere gli aspetti contraddittori della società e di una rara sensibilità nel tradurli in immagine. L'unione di qualità tecnica, contenuti e messaggio rende dunque le loro opere dei punti di riferimento per il ruolo che l'arte contemporanea può assumere.

## PAOLO RESIDORI

Federica Peligra

Italo Svevo così si esprime, nel 1923, nella sua opera più famosa, *La coscienza di Zeno*: “il dottore al quale ne parlai mi disse di iniziare il mio lavoro con un’analisi storica della mia propensione al fumo: scriva! scriva! vedrà come arriverà a vedersi intero”; forse, chissà, è proprio questo sogno di interezza a muovere l’opera *Parasmoke* di Paolo Residori.

In Paolo Residori confluiscono la vena creativa e la passione artigiana; ama il legno tanto da aver creato un laboratorio dove poter creare mobili ed oggetti.

La propensione materiale, l’abilità per le attività pratiche e manuali, la vena pragmatica sono dunque motori e vettori delle opere di Paolo Residori.

Le sue opere sono solitamente caratterizzate dalla presenza di mozziconi di sigarette, fumate a volte sino al filtro, altre volte lasciate svogliatamente a metà.

Residori ha un animo dadaista, negatore di ogni ipocrisia e falsa verità, contro ogni verità abusata dalla morale benpensante.

Come il dadaismo anche Residori insinua dubbi negli uomini più sicuri e mette in discussione tutte le convenzioni e convinzioni.

Abile paroliere, gioca con le parole e con i gesti, accosta vocaboli e materiali, creando allusioni allegre e stravaganti.

Rompe le categorie estetiche del passato risultando difficile da definire e da inquadrare in una corrente artistica precisa e riconoscibile, creando opere a metà strada tra scultura e installazione.

Crede molto nella filosofia esistenzialista dell’uomo artefice del proprio destino e questa riflessione, che riguarda il ruolo che ognuno ha nella propria vita, si riflette nelle sue opere, pur non dimenticando mai l’imprevedibilità della vita con le sue componenti fondamentali di nascita e morte sulle quali l’uomo ha poco, o meglio nessun, potere.

Residori condanna il manierismo, la rigidità dell’arte, attraverso la presentazione di una anti-arte, un’arte che va nel senso opposto, che inverte la rotta.

La sua è la poetica del residuo, di ciò che resta, di un “dopo” già trascorso, di un attimo di cui noi vediamo solo la fine.

È un “The end” il suo, ama raffigurare la morte o forse solo un’attesa di essa; ama alludere alla rappresentazione di un mondo che sfugge, a un vuoto conformismo che si cela dietro logiche apparentemente salutiste, un mondo che si regge sull’omologazione. È la morte della bellezza effimera intesa quella giovanile che si tramuta in vecchiaia.

Residori risponde all’unica legge saggia, quella del rispetto della propria intelligenza, del proprio senso critico e dell’autorità della propria morale.

Ripesca dalle radici della storia la tecnica del *ready made*, un “già fatto” che non presuppone la creazione, bensì esige l’ideazione. Il *ready made* duchampiano prevedeva il recupero *ipso facto* di un oggetto che anticonformisticamente veniva innalzato al ruolo di opera d’arte, il *ready made* di Residori prevede la trasformazione fisica e la destinazione d’uso dell’oggetto da parte sia dell’artista che del pubblico che osserva.

Usa oggetti finiti che hanno fatto il loro percorso di utilizzo e sono pronti per esser gettati via.

Questo è il caso per esempio dell'opera *Parsmoke* che ha in sé il principio onni-comprendivo della sua poetica.

È il tempo trascorso, è la gioia finita, è un profumo che ormai si è trasformato in maleodore, in cenere, è un grande metamorfosi kafkiana all'insegna di una fine gloriosa.

È la rappresentazione di una *vanitas* decaduta, una natura morta *sui generis*, che ci rammenta in ogni istante la precarietà delle nostre esistenze.

Nel Rinascimento il tema della *vanitas* era affrontato attraverso simbolismi, come quello del teschio, *memento* di una caducità delle cose terrene; qui al posto del teschio c'è il segno moderno della premonizione, a base di catrame e dipendenza, elementi tipici del periodo postcapitalistico.

Le sue opere sono davvero suoi prodotti *tout court*, ma gli oggetti usati in quest'opera sono entrambi, sia il profumo che le sigarette, oggetti di uso comune. C'è coerenza e sincerità nel pensiero di Residori, che cede il passo all'umorismo e all'autocritica, per poi uscirne sempre vincente e investito di un valore esemplare.

Tutta la sua produzione è improntata sulla consapevolezza dello scorrere continuo e cinicamente impietoso del tempo, che modifica le cose, che le imbruttisce, che le plasma trasformandole in cenere e fumo.

È l'inevitabilità della morte e soprattutto l'imprevedibilità di essa a coinvolgerci dinanzi alle opere di Residori, dove lui è presente solo attraverso ciò che lascia, tracce del suo passaggio quelle di fronte a noi, resti di sue attività passate, ma lui dov'è?

L'artista ci costringe a fare i conti con gli aspetti più scomodi della nostra esistenza, generando curiosità e dubbi, resistenze e risa, aspetti dissonanti e ossimorici, ma questo per Residori è il compito dell'artista, mettere chi guarda nella condizione di realtà più vera e scevra da inutili ipocrisie.

Paolo Residori produce dunque da sé il materiale su cui poi lavorerà per creare il prodotto finale.

Le sue opere hanno sempre il gusto felice della "trovata" con un effetto ironico e autocritico, senza nascondersi mai dietro facili deduzioni e ovvie massime.

Non cade mai nel cattivo gusto e non genera mai giudizi affrettati in chi guarda, ma riesce a renderci osservatori consapevoli e rispettosi.

A Residori sta' a cuore l'ambiente e le sue opere così sature di sigarette, fumate da lui stesso, così premonitrici di brutti pensieri e di angoscia derivante dalla preoccupazione per la sua salute, nascondono tuttavia un grande valore morale, un imperativo solenne, quello del rispetto dell'ambiente e della perdita del senso di onnipotenza dell'uomo, che lo ha portato troppo spesso e per troppo tempo a sentirsi al di sopra del mondo e del tempo. Per questo motivo i suoi sono oggetti di riutilizzo attenti alle politiche ecologiche.

Certo è che se si spruzzasse il nebulizzatore uscirebbe l'odore deleterio del fumo dei mozziconi di sigarette ormai spente.

L'opera in esame riassume in sé tutti gli elementi della natura: acqua, aria, fuoco e terra. Il fuoco è evocato dalle sigarette qui ormai spente, l'aria esce dalla boccetta di profumo, l'acqua è il liquido rimasto dentro il contenitore di vetro, epurato della sua essenza, e la terra sarà un giorno quella che decomporrà questi oggetti, riaccogliendoli di nuovo a sé.

Residori utilizza anche le diverse percezioni sensoriali come il gusto, il tatto, l'ol-

fatto, in un trionfo di sensazioni diverse tutte ugualmente importanti e tutte messe sullo stesso piano.

Nella storia dell'arte sono molti coloro che hanno elevato il fumo di sigaretta a ruolo di protagonista delle proprie opere. Sigarette reali nei *collage* o sigarette dipinte nei quadri d'autore.

Anche Damien Hirst utilizza mozziconi di sigaretta nelle sue opere che, partendo dal concetto di orrore, attraversano tutte le sfumature del vivere concreto, attraverso i poli della bellezza, della crudeltà, della nascita e della morte.

La scritta impressa sulla boccetta nel suo significato di "profumo" gioca molto con le parole di contenente- contenuto, lasciando un dubbio, un interrogativo. Paolo Residori tuttavia lascia intendere che non ha la minima idea di interrompere il "ciclo vizioso" che lo porta a riempire di sigarette oggetti che, di volta in volta la fantasia gli impone, anche a rischio della sua salute e del suo benessere fisico.

Nell'opera *Parsmoke* abbiamo l'impressione di stare di fronte ad un lavoro "*work in progress*", le sigarette non riempiono il contenitore sino all'orlo, come se ci fosse ancora dello spazio per modificare il prodotto ultimato.

È un'opera forse ancora aperta, pronta ad accogliere resti di pomeriggi passati tra un mozzicone e l'altro.

Un'opera che si apre a molteplici interpretazioni lasciando spalancata la porta del contributo attivo dell'osservatore.

È anche una clessidra, richiamata dalla forma a cono del vetro, che conta il tempo ormai trascorso, ormai concluso o forse richiama un apparente nichilismo poichè dietro la morte di ogni prospettiva c'è anche un risvolto positivo di fede e speranza.

È un labirinto il suo con percorsi tortuosi, movimentati che si celano dietro l'apparente immobilità delle cose, con un'unica via di fuga.

È l'energia, che attraversa oggetti e forme, la vera protagonista delle sue opere, che si declina nelle forme più imprevedibili, ma che riesce a catalizzare l'attenzione di chi si trova di fronte a questo concentrato di nicotina. Residori ha compreso e trasmesso una grande verità: che la sensibilità alla bellezza non si insegna ma è un dono che rende consapevoli della mutevolezza di essa, per apprezzarne ancora di più la sua presenza nella realtà che ci circonda ed accettare con rassegnazione la fine inevitabile del suo regno.

## JUCCI UGOLOTTI

Arianna Fantuzzi

L'artista Jucci Ugolotti partecipa a questa edizione della Biennale d'arte di Venezia con una serie di sculture, plasmate nello spirito della mostra ospitata nel Padiglione del Guatemala. L'artista, infatti, ha realizzato per l'occasione dei busti in terracotta dipinta, raffiguranti alcuni dei personaggi legati al film *"Morte a Venezia"* (1971). La pellicola, tratta dall'omonimo libro di Thomas Mann, narra la storia del musicista e compositore Gustav von Aschenbach che, nell'umida e mortifera atmosfera del Lido di Venezia, incontra un giovane dal nome altisonante, di cui si invaghisce. Ugolotti rappresenta, attraverso uno dei suoi busti, proprio questo angelico ragazzo, che nel libro e nel film risponde al nome di Tadzio. La terracotta ritrae il giovane con le sembianze dell'attore Björn Andrésen; la sua posa fiera, i riccioli ben modellati, lo sguardo altero ricordano le parole con cui Mann descrive la sua entrata in scena nel romanzo: *"Con sorpresa, Aschenbach notò che il ragazzo era bellissimo. Il grazioso volto pallido racchiuso tra i capelli color miele, il naso diritto e fine, la bocca graziosa, l'espressione di serietà incantevole e divina, ricordava le statue greche dell'epoca più nobile"*. Già dalla descrizione di Mann, dunque, il ragazzo appare come il soggetto perfetto per un quadro o una scultura e Jucci Ugolotti procede nell'operazione con una delicatezza smorzata solamente da alcuni tocchi di chiaroscuro, brutali ed incisivi. I capelli ondulati del ragazzo, ad esempio, raccolgono e riflettono la luce dell'ambiente, che si insinua tra le chiome creando zone buie e zone luminose. Il ragazzo indossa il costume aderente con il quale il protagonista lo vede giocare con gli amici sulla spiaggia e sembra sorridere in modo assente; questo è il sorriso che von Aschenbach desidera ardentemente che il ragazzo gli rivolga, come segnale implicito di una compiacenza segreta. Il busto di Tadzio riflette l'assoluta perfezione delle forme che solo l'arte classica possiede, ed incarna, con la sua figura, il concetto greco di *"kalòs kai agathòs"*. L'incredibile verosimiglianza della scultura rivela la maestria tecnica dell'artista, in grado di restituire un'immagine perfettamente aderente alla realtà. La ricerca del giovane adatto per il ruolo di Tadzio impegnò il regista per lungo tempo, fino a quando incontrò l'attore svedese, definito da Visconti come *"una creatura reale, splendida, una proiezione dell'intelletto"*. Ugolotti raffigura in uno dei suoi busti anche il regista del film *"Morte a Venezia"*, ossia Luchino Visconti. Egli è rappresentato durante le riprese del film, dunque in età avanzata, come si evince dalle rughe sul viso e dalle sopracciglia ed i capelli non più scuri. L'eleganza e lo *charme* della sua persona sono riflessi anche dall'abbigliamento curato: una sciarpa di seta sbucca dalla spessa camicia, posta sotto ad una giacca; dal taschino sporge un morbido fazzoletto di seta. Visconti stringe tra l'indice ed il medio della mano destra una sottile sigaretta, con un gesto lieve e delicato, dettato dall'abitudine. Il suo sguardo è concentrato su qualcosa che si sta svolgendo al di sotto dei suoi occhi, il corrugamento della fronte e la posa bloccata indicano il dispiegarsi di pensieri nella sua mente. L'artista riesce a cogliere, con questa scultura, lo spirito meditativo e l'intelligenza di uno dei maestri del cinema italiano.

Sempre legato al film *"Morte a Venezia"* è il busto dell'attrice Silvia Mangano, che nel film recita la parte della madre di Tadzio. La Mangano è ritratta con i sontuosi abiti di scena e con il voluminoso cappello, che nasconde parzialmente i capelli ca-

stani e mossi. L'artista scolpisce, grazie alle sue doti, un'opera dalle forti vibrazioni luministiche, riuscendo nell'intento di conferire al soggetto la muta quietezza e l'intensità di sguardo che la contraddistingue. All'interno dell'esposizione, il busto di Ugolotti trova rispondenza in quello dell'artista Paolo Schmidlin, raffigurante sempre Silvia Mangano, ritratta però con gli abiti di scena di un altro film da lei interpretato. Le differenze tra i due busti riguardano la tessitura cromatica e la stesura materica, più spessa e chiaroscurata nell'opera di Jucci Ugolotti.

Di soggetto completamente diverso è un'altra opera che Ugolotti espone nel Padiglione del Guatemala, raffigurante un piccione impagliato, di cui l'artista ha realizzato l'anima e la struttura. L'uccello è collocato nello spazio del Padiglione dedicato ai volatili, realizzato in considerazione della diverse tipologie che vivono in Guatemala. Il paese, infatti, nonostante sia territorialmente poco esteso, consta di una grandissima biodiversità, che va dalle umide foreste tropicali ai boschi secchi. Questa peculiarità rende il Guatemala l'*habitat* perfetto per molte specie animali, tra cui gli uccelli: qui, infatti, vive l'incredibile numero di 700 specie, delle quali 150 endemiche. L'artista Jucci Ugolotti ha realizzato per questa sezione anche un'installazione dominata dal gigantesco Quetzal, l'uccello raffigurato sulla bandiera del Guatemala. Venerato presso i Maya, le sue variopinte piume erano un tempo utilizzate come moneta di scambio. La credenza popolare, secondo la quale il Quetzal morirebbe di fame pur di non vivere in gabbia, l'ha reso un simbolo di libertà e di indipendenza; secondo un'antica leggenda, inoltre, il piumaggio rosso del suo ventre deriverebbe dall'essersi macchiato con il sangue di un capo Maya, ucciso dai *conquistadores* spagnoli. Il volatile di Jucci Ugolotti, poggiato su un basamento, sembra voler attuare una giocosa vendetta nei confronti di un manichino, che riproduce le sembianze di una guida museale. L'intento ironico dell'opera è ravvisabile anche nella piccola terracotta che raffigura delle scarpette stilizzate, contraddistinte da una decorazione di tipo fallico che evoca le babbucce tanto care al sommo Vate. Le scarpe hanno un aspetto assai semplice ed elementare, quasi come se appartenessero ad un personaggio dei cartoni animati: anche per questo motivo, l'elemento fallico che ne decora la parte superiore suscita nell'osservatore una forte sorpresa.

Le opere che l'artista presenta in questa esposizione sono, dunque, assai diverse tra loro. I busti di Tadzio, di Visconti e della Mangano possono essere messi a confronto, per via del materiale utilizzato, con le opere precedenti di Ugolotti, realizzate in terracotta dipinta. Tra queste troviamo il ritratto di "*Padre Lino Maupas*" (1999), uno dei numerosi studi dedicati alla figura del frate francescano. Quello che colpisce in questa terracotta è l'incisività dei segni con cui l'artista traccia le linee che, congiungendosi, definiscono i caratteri fisiognomici del personaggio. Il volto triangolare e magrissimo del frate è attraversato da un reticolo di rughe ed i capelli folti formano una sorta di cappello intorno al suo capo; la conformazione degli occhi verso il basso, le palpebre pesanti e l'arcata sopraccigliare poco tesa, rendono lo sguardo della figura malinconico e compassionevole. Il bozzetto definitivo ci mostra una scultura a figura intera, piegata dalle fatiche e fortemente dinamica allo stesso tempo.

Altrettanto incisivo è il ritratto dell'industriale "*Pietro Barilla*" (2000) realizzato in terracotta naturale. Il busto mostra l'imprenditore parmigiano, appassionato d'arte e mecenate, mentre accenna un lieve sorriso. L'artista ha voluto in questo modo omaggiare il suo celebre concittadino, dimostrando la stima collettiva che la città gli porta.

Molto curiosa è la terracotta *“Capelli”* (1989), ispirata alla poesia di Pablo Neruda *“Non mi basta il tempo per celebrare i tuoi capelli”*. L'artista raffigura una donna dalla posa sinuosa, con la schiena curvata in modo quasi innaturale, in un movimento da contorsionista. Il soggetto solleva le mani verso la sua fluente capigliatura, lasciata libera di muoversi quasi fino a toccare con le punte la base dell'opera. L'espressività gestuale, la pastosità materica e la stesura sfatta rivelano una matrice espressionistica figurativa, tesa alla rappresentazione di concetti interiorizzati.

Il *corpus* di opere di Jucci Ugolotti è assai vario e trova le sue fonti di ispirazione in diverse epoche e moduli stilistici. La sua produzione scultorea vanta una grande vastità e può essere suddivisa in base al materiale con cui le sue opere sono state realizzate. Nel corso degli anni, infatti, l'artista si è dedicata sia a materiali preziosi, come il bronzo e il marmo, sia a materie *“povere”*, come il gesso e la terracotta. Per quanti riguarda i marmi, questo genere di sculture si presenta in modo radicalmente differente rispetto alle altre opere dell'artista. Esse sono infatti caratterizzate da forme geometriche che si intersecano tra loro, creando dei giochi di incastri, di pieni e vuoti del tutto astratti. Esse ricordano da vicino le analoghe sperimentazioni cubiste, operate da artisti come Picasso, Braque ed Archipenko, ma anche alcuni lavori di Raymond Duchamp-Villon, di Jacques Lipchitz e di Brancusi. Tra le curve lisce dei marmi di Jucci Ugolotti è tuttavia possibile identificare degli elementi che rimandano alla realtà, come in *“Torso femminile”* (2010), realizzato con marmo rosa del Portogallo; tra le linee disegnate dalla scultura è possibile intravedere delle forme femminili, seppur molto stilizzate. Lo stesso discorso vale per sculture come *“L'attesa”* (1984) e *“Forma femminile accovacciata”* (1985), dove all'apparente astrazione delle forme si unisce un velato intento figurativo. La preziosità del marmo e le sue caratteristiche fisiche rimangono, in ogni caso, al centro dell'interesse dell'artista, che le scolpisce e modella con sicurezza e capacità.

Tra le opere in bronzo ne troviamo alcune che condividono con i marmi la tendenza astraente ed altre, invece, essenzialmente di stampo figurativo. Tra queste ultime, molto particolare è la statua di *“Giuseppe Verdi”* (2000), realizzata con l'antica tecnica della fusione a cera persa. L'opera è il ritratto rivisitato dello straordinario compositore italiano e condivide con il dipinto dedicato allo stesso da Giuseppe Boldini la stesura apparentemente rapida ma, allo stesso tempo, estremamente accurata. Gli elementi del volto sembrano perdersi nel turbinoso dinamismo, che sembra investire la scultura come un vento sferzante.

Altrettanto dinamica è la produzione grafica dell'artista, che consta di disegni, realizzati con tecniche miste. Questi si configurano, generalmente, come degli studi per opere da realizzare in scultura; tuttavia, se presi in modo isolato, rappresentano opere a sé stanti. Ad esempio, *“Studio di nudo”* (1988) unisce all'incisività stigmatizzata dei segni, la rotondità e la morbidezza delle linee che modellano il corpo del soggetto, rendendolo simile alle figure piene di Botero. L'uso peculiare del colore, steso attraverso veloci segni verticali ed obliqui, dona ai contorni della figura una profondità illusionistica ed una vivacità fortemente suggestiva.

Le opere di Jucci Ugolotti, dunque, si diversificano a seconda dei materiali utilizzati, ma mantengono comunque quell'unità stilistica che è propria di chi possiede una profonda consapevolezza dei fini e degli scopi a cui il proprio lavoro mira. La mirabile qualità tecnica delle opere dell'artista è solo uno dei numerosi elementi che

possiamo individuare nei suoi lavori: essa ci spinge ad esplorare strati e significati più profondi, celati tra le luci e le ombre proiettate dalle sue sculture.

Jucci Ugolotti vive e lavora a Parma, città che ospita numerose testimonianze della sua attività artistica. Dopo gli studi superiori si iscrive all'Accademia di Brera, dove apprende i segreti del mestiere grazie alla guida di docenti del calibro di Marino Marini e Alik Cavaliere; a Brera si diploma discutendo una tesi di argomentazione plastica con il Critico d'Arte e Professore Guido Ballo. Del maestro Marino Marini, Ugolotti conserva la passione verso una scultura di matrice etrusca, unita all'interesse sempre fulgido per la materia modellata. Nel corso degli anni, l'artista ha partecipato a prestigiose mostre ed esposizioni ottenendo, grazie ai suoi meriti artistici, numerosi premi; tra questi possiamo ricordare il premio "Sant'Ilario di Parma nostra", l'internazionale "Nike di Samotracia" a Roma (2006), il "Big Howard dell'Arte Contemporanea" alla Triennale di Roma (2012) e molti altri. Nel 1995, inoltre, il Ministero dei beni Culturali le ha conferito la prestigiosa onorificenza di "Accademico" di Belle Arti. Oltre alla sua attività come scultrice, l'artista ha tenuto conferenze e curato testi d'arte; nel 2010, inoltre, ha allestito un museo personale di scultura contemporanea nel Palazzo Ducale di Sala Baganza, vicino Parma. Proprio nella sua città natale, troviamo la maggior parte delle opere pubbliche da lei realizzate, caratterizzate tutte dalle grandi dimensioni. Jucci Ugolotti è impegnata anche sul fronte della tutela e del restauro: nella sua città, infatti, ha proposto dei progetti volti al recupero e alla valorizzazione del patrimonio scultoreo monumentale, sperimentando lei stessa alcuni aspetti del restauro e realizzando riproduzioni su calco di alcune opere, come ad esempio l'*"Ercole Anteo"* di T. Vanderstuck.

*Io so, ora, che vita e morte sono significativamente legate fra loro* (Etty Hillesum)

L'incontro ed il conflitto, l'eterno intreccio tra *Eros* e *Thanatos* contrassegnano inesorabilmente il nostro umano incedere nel labirinto dell'esistenza; proprio la prevalenza dell'uno o dell'altro, sul piano dello spirito, prima che su quello biologico, persuade l'essere, fatto ad immagine e somiglianza del proprio dio, ad infrangere il velame delle certezze, per ritrovarsi solo in quell'insieme di contraddizioni, che siamo soliti chiamare vita. Sia *Eros* sia *Thanatos* vibrano assieme nell'opera *L'altarino di Topolino* di Monica Anselmi e Luigi Bianchini, presentata in occasione della Biennale di Venezia nel Collettivo *La Grande Bouffe*. L'installazione si mostra come un'imponente pala d'altare che nasce inequivocabilmente dalla dualità sottesa al tema del Padiglione relativo alla morte ed al *Giardino del disordine*. Nella dinamica esistenziale, l'esperienza dell'Eros e del Thanatos sono concatenate e si alternano vicendevolmente, compenetrandosi. È un eterno bilanciarsi delle schisi dell'essere, in cui la *forma mentis* del genere umano, a confronto con tali concrete dimensioni, ricerca naturalmente un'armonia ed un difficile equilibrio. Il contrappeso, dinamicamente necessario, e l'intreccio dei due impulsi hanno determinato la formazione di una tassonomia mentale per cui le esperienze, le sensazioni, i pensieri sono automaticamente ordinati in una immaginaria cassetiera dai molteplici scomparti sia dell'anima che della memoria. In realtà si tratta di un gioco complesso in cui la mente umana fluttua ed oscilla fra i due opposti, ininterrottamente. Anselmi e Bianchini hanno lavorato sul tema del Padiglione Guatemala partendo dall'idea della disorganicità e del suo opposto, la continuità, riconoscendo nel momento altissimo dello stile Barocco, un precedente affine per argomenti, profondità concettuali e dunque fonte di suggestioni formali. In particolare gli artisti si sono ispirati al dualismo della forma concavo-convessa, oltre che all'impianto scenografico e teatrale dei due punti focali, tipici dell'ellisse. Infatti, l'installazione *L'altarino di Topolino* si compone di un pannello *flip flop*, una soluzione tecnica capace di rendere visivamente il senso di transitorietà e dualità dell'immagine così come è percepita sulla retina oculare e, al tempo stesso, rende possibile l'unione delle due opere realizzate separatamente dai due artisti. Il lavoro di Monica Anselmi è stato composto con colori tipografici stesi direttamente a rullo su una superficie liscia. La struttura a fasce regolari nella parte superiore, che rimanda inevitabilmente a quella del paesaggio con la sua linea d'orizzonte, si stempera al centro dove i colori della terra si fondono con i rossi pieni. Lo sguardo dello spettatore viene così guidato verso un limite visivo oltre il quale si colloca un ipotetico "vuoto metafisico". L'opera di Luigi Bianchini è stata realizzata, invece, con una tecnica mista, che ha visto tra gli altri la manipolazione del supporto di base con della carta, l'ausilio dell'aerografo, colature e altri interventi manuali. In entrambe le opere i rapporti cromatici giocano sulle tonalità del rosso e del nero, che rimandano simbolicamente al dualismo Eros e Thanatos. Le opere, in origine di piccole dimensioni, sono state scannerizzate, per poi essere stampate su pannelli di grande formato. I due lavori si fondono ammalando e seducendo chiunque si relazioni con l'installazione. La compenetrazione dei due elaborati che si diluiscono durante il movimento del fruitore, ha lo scopo di generare sorpresa, meraviglia, stupore ed un senso di

spaesamento, “mobilizzando” la mente, anche solo per un attimo: è in quell’istante che la mente si arresta, crea un vuoto in cui il pensiero non è più il protagonista principale. È dunque una simulazione, una interpretazione di ciò che si prova davanti all’esperienza della morte reale. L’impotenza di fronte all’accadimento può determinare però una possibile esorcizzazione, attuabile attraverso la preziosa arma dell’ironia; non a caso sopra una alzata in ceramica dorata, posta sulla teca in stile barocco, che rende la situazione relazionale evocatrice dell’ambiente religioso, è posizionata la grande testa di Topolino che, cosparsa di colore rosso, evoca il terribile rito della decollazione (tema drammaticamente attuale) dei santi martiri e l’esposizione delle relative reliquie. L’opera è collocata su una parete, come una pala d’altare e chiusa da una spessa cornice nera dipinta ai margini con quadrati che richiamano temi geometrici dei tipici tessuti guatemaltech, caratterizzati dalla vivacità dei colori e dalle ricche elaborazioni. Il tema del sacro si fonde mirabilmente con l’intera installazione, nella quale l’atmosfera dei riti religiosi è evocata anche dalle luci a *led* che variano da colori caldi a freddi e che sono posizionate nella teca trasparente assieme alla sabbia richiamante sia l’archetipo della Madre-Terra sia il variopinto cimitero di *Chichicastenango*, dove si mescolano riti cattolici e della tradizione maya e i colori assumono svariati significati simbolici. I concetti di *Eros* e *Thanatos* in quanto forze opposte che regolano la vita sono state sempre oggetto di interesse del pensiero filosofico fin dall’antichità. Non a caso Empedocle di Agrigento parlava già di *philia* (forza creativa, amicizia, amore) e del suo opposto *neikos* (forza distruttiva, odio, discordia), oppure Freud la definiva secoli dopo *libido*, pulsione di vita e di *desdrudo*, pulsione di morte. *Eros*, in quanto forza creativa, *élan vital*, impeto, spirito guerriero di foscoliana memoria, libido freudiana, *philia* empedoclea, è la vita, l’istinto di vita, nella sua sostanza e nella sua essenza. Di contro *Thanatos*, che nella mitologia greca personificava la morte, è il contrario, porta allo spegnimento irreversibile di tutte le funzioni vitali degli organismi viventi, è la pulsione che spinge all’autoannullamento, al venire meno di qualsiasi manifestazione vitale. Ma *Thanatos*, contrapposto a *Eros*, non è la morte, è il desiderio di morte. È la coscienza di volere porre fine alla vita, il desiderio di spegnerla. Esso non è qualcosa di separato da *Eros*, di altro, di scisso. Esso vive nell’eros ed ha ragione d’essere finché l’eros esiste, in quanto ne è la negazione. L’installazione *L’altare di Topolino*, anche grazie alla prevalenza delle tonalità rosse e nere, sollecita la percezione dello spettatore a riflettere sulla profonda scissione che ognuno di noi si trova a dover affrontare in ogni momento della propria esistenza, la scelta tra bene e male, e l’enorme attrattiva che ha il male sull’uomo. L’anima di ognuno di noi è retta da quel sottile equilibrio che queste due forze raggiungono e la molteplicità dei comportamenti è data dalle varie possibilità di svolta che l’uomo ha per risolvere una situazione che gli si prospetta davanti. Per Anselmi e Bianchini è però attraverso l’ironia, liberatoria e catartica, che si afferma la superiorità dell’essere umano su ciò che gli capita. Il rito della decollazione di Topolino non si confronta solo con la memoria mitica e biblica delle decapitazioni, ma si rapporta metaforicamente anche con la cultura dell’aldilà in Guatemala, con l’insolito rituale della decorazione delle tombe di *Chichistenango*, con la tradizionale e curiosa parata dei *barriletes* nei cimiteri di Santiago Sacatepequez e Sumpango, dove, per celebrare la giornata di Ognissanti, molte famiglie guatemaltech costruiscono e fanno volare degli aquiloni giganti e coloratissimi che simboleggiano la possibilità di

portare messaggi ai loro cari defunti. La lotta eterna ed irrisolta tra *Eros e Thanatos*, tra l'istinto del piacere e istinto di morte, radicata eternamente nella nostra natura, è un tema che sembra essere stato già affrontato, più severamente, nel 2008 dall'artista Anselmi con l'opera *Il Rosso e il Nero (omaggio alla Costituzione Italiana)*, in cui i contrasti cromatici del rosso e del nero richiamano, in maniera allegorica, al conflitto del Sé, agli istinti primitivi e per nulla sopiti degli esseri umani, ma anche al contrasto di opposte fazioni ideologiche che tuttavia, solo con una matura collaborazione ed equilibrio, danno vita alle regole civili per la rinascita di un nuovo Paese. Inoltre è interessante soffermarsi sul ruolo della materia nel monotipo *Il Rosso e il Nero*: è lei a suggerirci possibili percorsi di ricostruzione di vite passate, è lei a lasciare delle impronte che creano tracciati fortemente evocativi e che ci conducono nel labirinto della storia umana. L'artista Monica Anselmi è nata a Milano. Dopo gli studi presso il Liceo Artistico Primo di Milano, nel 1984 ha conseguito il diploma in pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, studiando con Bruno Gandola, Paolo Minoli, Luisa Spinatelli, Pietro Diana e Raffaele De Grada. Nel 1985-86 ha frequentato i corsi di specializzazione in calcografia e litografia presso il Centro Internazionale della Grafica di Venezia. Nel 1990 si è diplomata in scienze religiose a Pavia. È docente di ruolo di Disegno e Storia dell'Arte presso il Liceo Scientifico "T.Taramelli" di Pavia. Ha insegnato Cromatologia e Disegno alla Scuola Cova di Milano e conduce corsi di pittura e Storia dell'Arte presso la Scuola Civica di Pavia. Vincitrice di numerosi concorsi e del premio Lions Brera negli anni 1983-1984, dal 1982 espone in mostre nazionali ed internazionali tra le quali nel 1996 "Arte Giovane" alla Permanente di Milano e nel 2000 "Cento anni di arte" a Pavia presso il Castello Visconteo. Nel 2014 è stata selezionata per esporre alla Triennale di Arti Visive di Roma presentando le opere *Danza delle spade* e *White shadow*. L'artista milanese opera spesso con matrici polimeriche su supporti di cartone, sui quali vengono applicati diversi materiali di scarto, *scotch*, plastiche o materiali vegetali, trattati con inchiostri tipografici e poi passati al torchio calcografico. Molto spesso è autrice di composizioni aventi una matrice sia polimerica sia xilografica, in cui la superficie del legno è leggermente scavata, con ancora impresse le impronte e le tracce delle parti che saranno colorate nei primi passaggi, mentre le zone scure, ben visibili nelle composizioni, sono le ultime a dover essere trattate. Durante il suo percorso artistico, ha realizzato opere pittoriche in cui si incontrano diverse tecniche che producono un risultato di alto lirismo. Il colore, la luce, il persistente reticolo di linee rievocano impressioni di luoghi e materie. Nelle sue composizioni appaiono stratificazioni cromatiche compenstrate dalla trama tipografica, quasi a rimarcare dei tracciati imperscrutabili che nascono tra bagliori e oscurità. Anselmi, attraverso l'uso di tecniche miste, realizza realtà utopiche, dimensioni percorse da grafismi particolarissimi tali da tradire il legame ancestrale e un senso di appartenenza a morfologie sotterranee, intessute di forze primigenie. Esemplificativa è l'opera *Terre ed acque* del 2010, in cui l'artista stabilisce con la materia un rapporto di continuità esistenziale, di immedesimazione. Qui la materia pittorica non è soltanto il mezzo con cui si esplicitano le sensazioni, ma una sostanza, tangibile e sensibile, tuttavia impressionabile, che delle sensazioni assorbe e fa proprie l'estensione e la durata. È un'opera che rievoca le poetiche esistenziali, i connotati informali e materici di Jean Fautrier e Jean Dubuffet e segnici di Georges Mathieu. Tutto ciò che si vive diventa materia, proprio come aveva enunciato Ber-

gson, la materia è memoria, qualcosa di nostro che tuttavia esiste per conto proprio. È dunque un frammento di realtà, ma proprio per questo realizza tragicamente la nostra esistenza frammentaria, il dramma del nostro essere nel mondo e tuttavia estraniati dal mondo. Solo quella materia che si appropria del nostro essere realizza la nostra condizione umana: la condizione di un esistere che non è un vivere, quella che Sartre aveva descritto nella *Nausée* del 1938 e che si traduceva in una disperata realtà negli anni dell'occupazione tedesca, quando era stato negato all'uomo il diritto ad essere tale. Anche nelle opere *Landscape n.5* e *Landscape n.8*, entrambe del 2010, Monica Anselmi affida al colore e alla materia l'arduo compito di evocare i più profondi stati d'animo e comunicare le più recondite emozioni. La trama cromatica è intensa, grumosa, addensata, a volte rarefatta, ma sempre timbricamente pura e vibrante. Nel solco dell'*Informale*, intenso ed istintuale, l'artista ci conduce in un mondo palpitante di infinite emozioni, rese attraverso una materia pittorica sensibile e luminosa, stesa con decisione quale testimone di un'istintiva gestualità. Il segno dialoga, descrive la sua storia, ed è necessario che sia la materia stessa a raccontarci il suo passato, a consentirci di decifrare i suoi segreti. I suoi dipinti più recenti sembrano ripercorrere vicende emotive di uno spirito ricco ed inquieto, affascinante e contraddittorio, mai appagato ed in costante lotta con se stesso. Esemplicative sono le opere *Dea sapientiae patronaque* e *Kalos*, entrambe del 2010, in cui la figura femminile appare magmatica, come un'icona della bellezza lacerata o quasi negata dai colori freddi giocati tra gli azzurri e i grigi, quasi a voler simboleggiare una femminilità in bilico tra emancipazione e tragico ritorno al ruolo di bambola senza dignità. Tra elementi pop e suggestioni del *Nouveau Réalisme*, tra gesti carpi dal graffitismo metropolitano e abbozzi incerti, sono le parole presenti nei dipinti a rivelare la volontà di raccontare e raccontarsi, come una sorta di sovrimpressione che funge da chiave di lettura, una voce sofferta nel ruvido della materia.

L'artista Luigi Bianchini invece è da anni impegnato nell'approfondimento sul ruolo che la percezione e l'immagine esercitano sull'uomo. Bianchini sin dalle sue prime realizzazioni, si propone di esprimere la certezza che la formazione degli oggetti visivi non è il risultato di un evento casuale o arbitrario, ma un processo che segue un decorso regolato da principi e programmi, che è possibile scoprire e decifrare. Luigi Bianchini è nato a Sant'Angelo Lodigiano. Al suo attivo ha numerose esposizioni collettive e personali in Italia e all'estero e molteplici riconoscimenti in concorsi nazionali e internazionali. Si occupa anche di restauro pittorico e scultoreo. Attualmente è impegnato in una ricerca su materie e materiali, cambiando le regole del gioco della propria produzione. In un certo senso abbandona il "valore culturale" dell'arte per il "valore espositivo" che finalmente libera con la sperimentazione di nuovi materiali. L'esperienza estetica è vissuta non come feticistica e "specializzata", ma come fenomeno legato ad una continua evoluzione che da un lato decreta il "fallimento" dell'artista, dall'altro gli assegna un compito dialettico in rapporto a ciò che è latente. Per l'artista l'immagine è un fenomeno che ha principi organizzativi, basati su diversi aspetti psicologici: la somiglianza, la vicinanza, la chiusura, la convessità, la continuità di direzione, l'esterno e l'interno. Bianchini, già nelle sue "opere modulari" degli anni Ottanta, punta sulla proiezione dell'individuo; stimolato, infatti, lo spettatore può combinare infinite composizioni muovendo con le proprie mani e col proprio vissuto frangenti d'immagini e da questi nuovi assemblaggi ottiene nuovi contenuti e impres-

sioni sul reale. Si pensi ai suoi “dipinti modulari”, in particolare l’*Acrilico su tavola* del 1985, composto da nove tavole di legno, in cui compaiono figure femminili e maschili, immagini che sembrano spuntate da una rivista patinata: qui la modularità, la depersonalizzazione grafologica, la mancanza di riferimento fisico, la composizione possibile di immagini prese dalla nostra quotidianità, rendono significativa il caos, la staticità, l’alienazione e l’espropriazione della nostra identità. In un *Acrilico su tavola* del 1985, invece, compaiono immagini che fanno continuamente riferimento ai *mass-media*, fotomodelle, personaggi di fumetti, copertine di riviste di moda, icone politiche e del cinema. La combinazione delle figure rappresentate è basata sulla compenetrazione di quattro triangoli, i quali creano apparentemente caos e disagio all’osservatore, ma con un occhio più attento ci si rende subito conto che l’opera può essere vista e letta in quattro posizioni differenti, una per ogni lato, giocando così su una “reale illusione”. Significativa è anche un’opera del 1986, che ritrae l’interno di un bicchiere d’acqua minerale, con una cannuccia di plastica ed una fettina di limone in primo piano. Il dipinto è stato realizzato con tecnica mista su tavola, ed anche in questo caso è caratterizzato da una struttura modulare di nove tavole di legno. La mancanza di contorno, o meglio forma, del bicchiere non ritratto per intero, l’illusione ottica creata da un’immagine iperrealistica e la tendenza a vedere l’immagine nella sua usuale ubicazione, inducono l’osservatore ad una lettura non oggettiva dell’immagine stessa, in realtà presentata a rovescio. Ecco come si spiega la presenza della scritta in basso che suggerisce come sia importante non smarrire la nostra autentica percezione del reale, quella non filtrata da tutto ciò che siamo abituati a vedere in maniera troppo superficiale. Esemplificativo è anche l’acrilico del 1986 che ritrae tre diverse mazze da golf appoggiate e inserite nella loro custodia; l’opera è composta questa volta da due tavole e realizzata con tecnica mista su bilaminato. Qui l’acostamento fra colore cromato e colore tonale e l’inserimento del colore fluorescente donano un effetto di straordinaria fedeltà dell’immagine riprodotta. L’opera sembra formata da un sistema modulare composto da quattro pezzi ma in realtà sono due soli i pannelli, resi evidenti dal taglio centrale dell’opera, su cui è riprodotta l’immagine, gli altri due sono illusori e resi da semplici linee grafiche. Sempre nel 1986, l’artista realizza una natura morta, un’opera modulare di tre tavole, che ritrae un rosso astice sulla parte superiore e molluschi in quella inferiore. Qui l’allusione ad indagare più a fondo sulla percezione umana è suggerita dalla scritta presente nel dipinto: “La realtà è astifana”. Una nostra lettura più attenta chiarirà che quel vocabolo così insolito, è l’anagramma della parola “fantasia”. L’azione verbale, così, crea un’ombra che evidenzia la bidimensionalità dell’immagine. Bianchini approfondisce il discorso artistico, ci invita a fare una distinzione tra il momento visivo ed il momento cognitivo della percezione, in quanto la composizione degli oggetti visivi è un aspetto sì importante, ma non predominante, mentre la codificazione degli oggetti stessi è il valore che noi diamo a ciò che vediamo, dunque è la grande distinzione tra vedere e pensare. Nelle opere degli anni Novanta, Bianchini approfondisce sempre più il rapporto tra l’uomo e la realtà. Il fascino delle superfici levigate e lucenti, protette in pure forme primarie dai bordi integri o corrosi, tradiscono quel pizzico di inquietudine quando queste si dilatano in improvvise spaccature. Significative sono le sue lastre di zinco o di rame trattate con acidi o colorate del 1990, in cui lo scavare sulla superficie evidenzia il fondo che diventa sempre più figura e viceversa, generando una straordinaria illu-

sione del reale. L'artista santangiolino si sofferma sul discorso di facciata, sulla bidimensionalità dei piani, quando essi paiono impadronirsi dello spazio, ruotandovi e componendosi dentro di esso, avvitando in leggerissime sfilate spirali senza volume. Le superfici ruvide del ferro, lisce dell'ottone, pallide dell'alluminio, accese del rame, trattate spesso chimicamente, rivelano l'aspetto alchemico dell'artista, ed il contrasto con materiali naturali evidenzia il tragico binomio insito nella nostra contemporaneità: era di tecnologie e natura, di scienza e umanità, di valori di superficie e di valori di fondo. Si pensi alle *Fusioni in ottone e legno colorato con vernici metallizzate* del 1991, oppure ai gessi sintetici, dipinti accostati a fusioni in ottone del 1992. Qui viene sottolineato ancor più lo scambio simbolico tra l'uomo e la realtà, infatti ogni riferimento spirituale viene trasferito sopra l'oggetto e questo crea uno svuotamento della personalità umana. Bianchini riporta così alla luce i temi più alti legati al dramma della condizione dell'uomo moderno, solo nel caos dell'incomunicabilità, del soggetto divenuto oggetto, traducendoli nel suo peculiare e preziosissimo linguaggio artistico. Nel 1995 realizza una serie di opere che sottolineano ancor più il suo proclama culturale: non esistono più gli oggetti e i fatti, ma solo le nostre interpretazioni su di essi. Per dimostrarlo Bianchini tenta una operazione autenticamente originale, rivisitando pittoricamente opere famose, come l'arte di Fidia o di Michelangelo, del Perugino o del Guercino, e mettendo in discussione l'ideologia stessa del museo, la conoscenza estetica, lo scientismo moderno che assegna all'arte un ruolo separato alla vita. Esemplicative sono la *Madonna col Bambino* e il *Seppellimento di Cristo*, entrambe del 1995, in cui i volti e i corpi sacri vengono decontestualizzati, riproposti in una totale libertà espressiva e smascherati dal monoteismo della ragione a favore di un politeismo dell'immaginazione. Nelle sue più recenti realizzazioni, il santangiolino Bianchini si concentra sui sentimenti dell'essere, sperimentando una tecnica personalissima; il più delle volte inizia imprimendo alla carta una forma che in quel momento può assumere sembianze di riconoscimento, suggerendo ad esempio l'idea di scenari e paesaggi osservati dall'alto, oppure personali viste del mondo, oppure ancora tracciati di visioni oniriche. In seguito, sulla carta preventivamente stropicciata, stende il colore in alcune zone che egli ritiene adatte a originare riconoscimenti o idonee a produrre equilibri formali e spaziali che donano suggestive e fantastiche sensazioni. Accade spesso che la carta, dilavata ed ultimata con colori acrilici, trattata attraverso l'uso dell'aerografo, venga applicata su un supporto cartaceo ottenendo suggestivi effetti di luce e trasparenze, come appare evidente nelle opere del 2008 n. 60433 e n. 6042. Significative sono le opere *Senza titolo* del 2010, in cui l'artista non solo afferma una propria sensibilità al tonalismo, ma riflette il proprio gusto personale per l'ideazione, la narrazione e il pensiero metafisico. Grazie all'estroffessione della tela, Bianchini assegna un ruolo percettivo anche allo spazio, crea una dilatazione che determina un dolce rapporto di luci ed ombre, conferendo all'opera un'intrigante illusione prospettica.

## MAURIZIO GABBANA

*Alessandra Mazziotta*

Maurizio Gabbana nasce a Milano nel 1956. La città natale gli fornisce una continua fonte di ispirazione: una Milano frenetica che trasforma tutta la sua corsa energetica in magiche vibrazioni visive, proiettate nelle opere.

Questo incredibile artista non può annoverarsi il semplicistico appellativo di fotografo d'architettura o quello di paesaggista perché lui è architetto, ritrattista, creativo e uomo curioso dotato di profonda sensibilità visiva: il connubio di elementi crea come risultato (non necessariamente finale) la realizzazione di ideali costruzioni.

Gli scatti che Gabbana realizza sono prodotti principalmente in analogico, un esempio di tecnica che è divenuto stile ed inconfondibile impronta. Una pratica svincolata da legami sentimentalistici passati, ma al contrario sinonimo di continuo sperimentalismo, come una sorta di entrata diretta nell'immagine per mutarne i tratti e le fisionomie; ciò oggi è possibile grazie all'ausilio di programmi computerizzati che privano la resa finale dell'elemento più rilevante, la mano dell'uomo calda e creativa.

Gabbana è stato in grado di svelare, grazie ad una resa artistica che si situa a metà tra le sovrapposizioni Pop di Andy Warhol e il Fotodinamismo Futurista dei fratelli Bragaglia, la parte più recondita di soggetti e oggetti mediante una personale percezione progressiva e frammentata del tempo, lasciando fuoriuscire quell'aura che solo l'anima sa e può lasciare, permettendogli al contempo un interessante dialogo formale con lo spazio.

Trovandosi di fronte alle sue opere si avverte quasi l'impressione di perdersi in un senso di vorticosa meraviglia, i nostri occhi non possono percepire la realtà così come mostrano le sue fotografie e siamo dunque indotti e coinvolti multi-sensorialmente in un mondo così spettacolare che va di gran lunga ben oltre qualunque dimensione spaziale.

Il senso di appartenenza a quei luoghi immortalati, a cui siamo abituati a lanciare una fugace occhiata, vengono stravolti a tal punto da obbligarci a soffermarci con particolare attenzione su ciò che ci circonda, cercando di cogliere sfaccettature precedentemente sempre ignorate.

Gabbana alterna le sue visioni, spaziando dalle rispettose rappresentazioni di silenziosi e assolati prospetti che invitano il fruitore ad una religiosa, quanto intimistica preghiera, al forte contrasto atemporale di "bianconeri" carichi di memorie oniriche e di riconoscibili stratigrafie, per giungere a raffigurazioni mistiche e ritmate, animate metaforicamente dal trascendentale.

Cogliere l'intimità dei luoghi diviene una prerogativa, senza che essa sia accompagnata da una precedente programmazione a tavolino, ma spinta unicamente dall'impeto del momento, dal quale si può trarre la primaria essenza e la freschezza che diversamente non si otterrebbe.

Un poeta visivo che ha dato forma all'immagine, un'immagine che ha catturato quanto di più prezioso ci sia per ogni essere umano, il tempo.

"Time. Into the time... Being alive...ever Daily...Time is it. Tempo...che non ha!...Tempo...Tempo...Taglia della vita... Luci delle menti...spazio! Time is it. Time in every time. Into our Time!" - Tempo. Nel tempo... Essere vivo... mai quotidiano... Il

tempo è esso. Tempo... che non ha!... Tempo... Tempo... Taglia della vita... Luci delle menti... spazio! Il tempo è esso. Tempo in ogni tempo. Nel nostro tempo!" (Maurizio Gabbana).

Il tempo si liquefa e poi si cristallizza quasi in molecole particellari una moltitudine di volte, rendendo la fruizione di un romanticismo astratto che si riconduce alla vera e pura concezione dell'arte. Un'arte viscerale che narra storie sempre diverse, quante sono le fotografie di Gabbana.

Un "*assemblage fotografico*" realizzato, per l'appunto, per unificare storie e linguaggi, è mostrato come esempio della grande installazione luminosa a forma di tronco di piramide rovesciata cava, dal titolo "*Time into the Time: new Life!*" - *Tempo dentro il Tempo: nuova Vita!* - al cui interno troviamo una serie di giocose lampadine di diversi colori e forme. Queste sono la metafora dell'illuminazione in quanto ingegno umano, ciascuna di esse diviene portatrice di un messaggio, di nuove idee, di nuove arti, di nuove forme di pensiero qualunque esso sia e a qualunque campo esso si riferisca. Queste lucine, diversificate a seconda dei colori, vogliono idealmente congiungersi verso la base come fossero attratte dalla grande fonte luminosa sul fondo, che simboleggia l'assoluto, luogo d'approdo finale per ogni cosa. Tutto ciò che è nuovo è racchiuso dall'emanazione della luce, luce che conferisce forma narrante alle fotografie, poste sui lati esterni dell'oggetto geometrico. Quattro lati per quattro immagini, tanti quanti sono i luoghi rappresentati e tante quante sono le stagioni che ritroviamo nei titoli di ciascuna, accompagnati dall'appellativo comune di "Tempo dinamico".

"*Dynamic Time's...Winter...*" la cui immagine mostra nella chiara e non banale leggibilità, uno dei luoghi più conosciuti al mondo, che ha fatto la storia della città stessa divenendo icona internazionale: il *Moulin Rouge* di Parigi. La fotografia porta in seno lo spegnimento emozionale conferito dall'originario accecante cromatismo carminio, per tingersi del bicromismo bianco-nero freddo e riflessivo. Tale elemento è presente anche nella fotografia "*Dynamic Time's...Spring!*" un estratto di luogo in cui si individua la città di New York. Il riconoscimento non si lascia attendere, chiari ed espliciti sono i segnali; le tipologie architettoniche e soprattutto la bandiera a stelle e strisce identifica questo luogo con quanto resta dell'originario spazio una volta occupato dalle Torri Gemelle: siamo per l'appunto a Ground Zero. Tra le luci abitative degli edifici si percepisce l'oscurità notturna, sottolineata dalla resa fotografica. Su un manto impalpabile l'artista colloca delle velate lapidi, a testimoniare il ricordo difficilmente soffuso di qualcosa che è presente anche se assente, testimoniato diversamente e divenuto immortale. Dopo l'inverno e la primavera arriva "*Dynamic Time's...Summer!!!*", l'unica immagine che mostra cenni di colore reso con tocchi di pennellate impressioniste rintracciabili nei fiori di fianco alle sepolture, nel verde del prato e nei rigogliosi alberi, con un accennato scorcio ceruleo per il cielo. I colori sono vivaci anche se siamo all'interno di un cimitero; la nostra immaginazione collega l'immagine alla tradizione di culture come quella guatemalteca, in cui il luogo del riposo eterno era ed è tutt'oggi valorizzato cromaticamente affinché la morte non indugi in quel laconico dolore che contraddistingue tali luoghi. L'unica fotografia di questo ciclo a non presentare la dicitura stagionale è "*Dynamic Time's...Hope...!*" seguito dalle lettere maiuscole N.E. che si identificano in Nord-Est. Nelle croci è come se l'artista volesse individuare l'incrocio dei punti cardinali o, probabilmente, un'effigie puramente

cristologica, riprodotta una moltitudine di volte, quante sono forse le speranze che ciascuno di noi serba durante la vita e dopo di essa.

Numerosi e importanti sono gli appuntamenti a cui Maurizio Gabbana presenta la sua arte; nel 2012 in una nota galleria antiquaria milanese, tra i suoi scatti contemporanei e l'antico con tele di Luini, Moretto, Guercino, Rubens, David. Alla fine del 2012 si tiene la personale alla galleria milanese "Studiò" e nel 2013 è presente alla "Galleria Morotti", Daverio (VA).

Il 2013 è un anno di particolare attività, citiamo alcune partecipazioni: "A dream NY & Mi" alla Silbernagl Undergallery, nella quale mette in mostra un sinergico parallelismo di vedute architettoniche di Milano e di New York, alternando di esse notturni e diurni: i primi nell'inconfondibile bianco-nero e i secondi a colori che paiono nel loro splendore quasi desaturati. Tutto si gioca su piani sovrapposti, su riflessioni specchianti, su velature, sulle torsioni e sulle diverse angolazioni inquadrature, che ritraggono luoghi milanesi come la Galleria commerciale Vittorio Emanuele II, con l'ingresso principale in Piazza del Duomo e la Torre Velasca, alternati ai newyorkesi edifici tra i quali si riconoscono Icon Building e Hearst Tower.

Nel medesimo anno tiene la mostra "La via di Barium", con il Patrocinio del Comune e della Provincia di Bari e dei Beni Culturali dove ritroviamo cenni newyorkesi, con tanto di Statua della Libertà con sfondo di grattacieli, che anticipano le immagini del Lungomare del Capoluogo pugliese dove le verticalità cementizia, l'acqua e le nuvole sembrano essere gli unici elementi comuni.

Nelle fotografie vengono mostrate le bellezze architettoniche che hanno subito il fascino della storia; la tipologia costruttiva, tipicamente di epoca fascista, si affianca alla religiosità del Romanico; quest'ultima si accompagna alla figura del Patrono della città, San Nicola, di cui l'artista immortalava anche le ricercate illuminarie del periodo celebrativo annuale a lui dedicato. I luoghi nevralgici sono stati reinterpretati con raffinato gusto criptico: il Castello normanno-svevo, il Teatro Petruzzelli, la Cattedrale, la Basilica di San Nicola così anche la monumentale fontana antistante la Stazione centrale in Piazza Aldo Moro.

Nel 2014 è protagonista in "Illustrating Florence", inserita nella Cinquantaseiesima Biennale di Firenze, nel doppio ruolo di autore e curatore. Le fotografie esposte ritraggono unicamente la città che ospita questo evento con i suoi luoghi più affollati e caratteristici: la Cupola di Santa Maria del Fiore, Santa Maria Novella, il Ponte Vecchio e Piazza della Signoria.

Maurizio Gabbana è ancora presente al MIA con una coinvolgente monografica. Questo evento, ancor più dei precedenti, segnerà una tappa fondamentale per la sua crescita espressiva; in tale occasione offre al pubblico una visione globale della sua arte, con un repertorio fotografico di più ampia veduta, nel quale assembla tutti i luoghi e tutti gli scatti sino ad allora realizzati.

Ricordiamo anche una sua installazione permanente nella sede de Il sole 24ore nel Palazzo Renzo Piano, in via Monte Rosa a Milano.

L'attenzione artistica di Gabbana si concentra anche sull'atto di immortalare aree urbane in cui vi è attivamente la presenza e la partecipazione umana. Ne è prova la raccolta fotografica "Looking the people" dedicata a ciascuno di noi. È lo spostamento delle persone a catturare il suo interesse, per molti sempre uguale, ripetuto quotidianamente che ha luogo in spazi metropolitani o per le strade; non sono presenti volti

e totalità anatomiche ma l'energia che scaturisce da essi e dal loro continuo azionarsi: "Persone che si spostano, si muovono, si sfiorano, coscienti o meno dell'istante che stanno vivendo...dell'istante che è irripetibile" (Maurizio Gabbana). Sono poi i passi ad assumere centralità, addizionati tra loro per ricreare la continuità dell'azione e in qualche modo scandire il tempo che noi dedichiamo a questo. "Persone che si spostano, che aspettano, che lasciano una loro traccia indelebile in un momento che è comunque storico" (Maurizio Gabbana).

Siamo di fronte ad un artista di profondo spessore, che dà vita a un'arte singolare, nonostante il *medium* adoperato sia presente in tutte le varie fasi sperimentali e produttive artistiche del Novecento. Le sue fotografie possiedono quel *quid* in più da poter rientrare nel novero di totale rivoluzione in campo fotografico. Avere il piacere di guardare i suoi scatti significa anche viaggiare, non solo con la mente ma anche idealmente con il corpo, perché ciò che viene mostrato sono luoghi, dettagli magari secondari e particolari, probabilmente sconosciuti o troppo lontani dalle proprie possibilità e dal proprio mondo, che innescano così in noi curiosità e partecipazione, proprio come si farebbe se avessimo la valigia in mano.

## CARLO GUIDETTI

Alessandra Mazziotta

L'artista si presenta alla 56. Biennale di Venezia con la fotografia digitale "*Paradiso Guatemalteco*", che attinge diretto richiamo al cimitero della città di Chichicastenango, località del Guatemala, un cimitero che fonde il proprio culto Maya con quello cristiano, a seguito dell'approdo spagnolo in terra.

Un cimitero fuori dal comune perché vistosamente colorato, colori che cambiano a seconda di chi viene amorevolmente seppellito dai propri cari: il colore bianco viene usato per i padri, il turchese per le madri, il blu per i bambini, il rosa per le bambine, il giallo per i nonni, creando così una moltitudine cromatica. L'opera di Guidetti estrae questo variopinto luogo di sepoltura per collocarlo successivamente in uno spazio paradisiaco atemporale, il cui colore prevalente è un etereo candore bianco in cui vige il silenzio e la calma, spiriti guida della vera e pura meditazione dell'opera.

La "macchia di colore" è sospesa a mezzaria in una scena che esclude altre inutili presenze materiali, lievitante su due grandi ali ricreate dalle medesime nuvole che sembrano quasi condurre nel più alto dei cieli entità che non sono più terra, acqua, fuoco, e aria ma pura pace. Un tappeto monocromo si sparge sul fondo della scena dando vita a una copertura celestiale che non promette molto di buono forse perché è il più vicino all'uomo, mentre la parte alta, mostra un cielo rasserenato e rischiarito da cui parte un fascio luminoso che illumina ancor più il luogo sacro. Nell'immaginario comune il luogo di riposo dei propri cari è un posto cupo, cupo come il dolore della perdita; al contrario ci sono culture come quella guatemalteca, che cercano di omaggiare il ricordo con colore. La profonda interiorità ed elevazione spirituale che si percepisce nell'opera non può che essere ultraterrena, portando la mente a un viaggio non solo paradisiaco ma di una tale bellezza immaginativa da sentirsi coinvolti emotivamente fino a sperare che è così che sarà.

Tale profondità rispecchia appieno la cultura guatemalteca con un patrimonio popolare straordinario.

Immaginare un mondo unito e globalizzato per certi versi risulta difficile ma l'arte si è assunta il compito di ridimensionare le distanze e fondere le culture permettendo di cogliere l'essenza primaria anzi dell'uomo, chiunque esso sia.

Carlo Guidetti con la sua opera "*Paradiso Guatemalteco*" coglie appieno lo spirito della tradizione di questo Paese, riuscendo a congiungere l'arte occidentale con una diversa tradizione, scegliendo come tema della sua opera quell'elemento, forse l'unico, che accomuna tutte le culture, tutti i territori e tutti gli uomini.

Modenese di nascita Carlo Guidetti risiede e lavora nel capoluogo emiliano svolgendo l'attività di ingegnere libero professionista. A partire dagli anni Ottanta inizia la sua sperimentazione e il suo fervore di ricerca verso un'arte che proietta se stessa sulla realtà. Il suo cammino espositivo risale alla prima personale tenutasi nella città natia nel 2007 presso la sala "Dei Passi Perduti" dal titolo "La Storia riflessa nel Mito" dove nel suo teatro immaginativo mette in scena due interpreti: l'Accademia Militare di Modena e l'Azienda automobilistica della Ferrari con i suoi veicoli. Nel 2008 propone al "Book-Fiera della Piccola e Media Editoria" tre immagini della "*Ghirlandina*" coperta da teli dipinti dal Paladino, raffigurati come un'invenzione lontana dalla realtà; una di queste immagini è stata successivamente pubblicata sul giornale "L'Informa-

zione” e riproposta più volte in successivi eventi tra cui “Floorarte”. Nel medesimo anno le immagini riflesse sulle Ferrari dell’Accademia Militare compaiono in occasione dell’evento “Modena terra di motori”. Nell’estate del 2009 Carlo Guidetti espone ai Giardini Ducali, in “I Giardini d’estate” dieci immagini dal titolo “*Le montagne d’acqua*”.

Moltissime sono anche le mostre personali e collettive alle quali partecipa nelle più importanti città d’Italia e riscuotendo notevole risonanza anche all’estero, in città europee quali Barcellona, Berlino, Lisbona, Londra ed oltre oceano, come a Los Angeles e a New York.

Guidetti registra attraverso le sue fotografie, che potremmo definire foto psicologiche, emozioni ancor prima delle immagini, spingendo così l’osservatore a guardare profondamente oltre la mera visione, dando nuova oggettività al dato reale che egli, mediante l’uso attento della digital art, è in grado di mutare e sconvolgere secondo personali trame percettive. Tale tecnica utilizzata fu messa in uso a partire dal 1950 grazie alla sperimentazione di Ben Laposky (USA) e Manfred Frank (Germania) due matematici e programmatori, non artisti, ma con delle sensibilità che vanno verso la grafica, permettendo loro di rifarsi al Costruttivismo e al Razionalismo della Bauhaus.

L’introspezione soggettiva di Guidetti diviene universale e, per quanto egli possa essere definito un paesaggista tradizionale, in realtà decide di distaccarsi dalla pura registrazione del bello naturale per indagare a fondo, secondo varie poetiche e interessi trasversali, le emozioni e le sensorialità che il fruitore del nostro tempo lascia scaturire guardando le opere. Il paesaggio dunque si trasforma in animo umano, i suoi scatti si cristallizzano a favore di una visione che da individuale si traduce in percezione e coscienza fruitiva.

La sua fotografia, unisce lo spirito formale del *medium* tecnico all’irrazionalità e verosimilmente alla parte inconscia dell’ispirazione artistica. I luoghi sono resi eterni e immutabili e, con l’esclusione dell’elemento umano, diventando nuovamente abitabili, anche se fermi in una sorta di limbo privo di temporalità. L’inviolabilità dei paesaggi urbani, campestri, industriali ripresi da Guidetti li rende, al contempo, psicologicamente intriganti e seduttivi come fossero nuovi mondi in cui abitare.

Con questo esteta riscopriamo la vera vena artistica contemporanea, che si richiama a quanti, come lui, hanno superato le barriere della visione anche se con azioni e fini differenti. Pensiamo ad artisti come Ana Mendieta che nella sua performance “*Untitled*” (Silueta Series) si serve di un quasi medesimo campo spaziale (quello naturale) adoperato nell’opera “*Vento*” di Guidetti, dove il segno indicale è dato dall’impronta in negativo nel campo di grano della prima e nel cambiamento di forma dopo la folata di vento la seconda, o ancora le lunghe aperture visive che accomunano “*Interno*” con l’opera “*Window on Window*” di Massimo Bartolini, in cui una finestra dentro ad un’altra incornicia un paesaggio che ci lascerebbe pensare a un invito alla riflessione in solitudine dove lo scorcio osservato diventa spazio della mente ponendo così un parallelismo con il paesaggio esteriore e con quello interiore.

Molte sue foto cristallizzano una probabile idea utopica di città, dalla quale il Nostro estrarre un unico modello di proposizione urbana, che nasce dalla luce e in essa si fonde: è il caso di “*Storie Moderne*” la cui struttura geometricamente lineare è resa essenziale; l’orizzontalità e al contempo la verticalità dei pre-formati industriali, che

invocano idealmente i ready-made di Duchamp, si fondono e in taluni casi si stratificano con la vaporosa idea di leggerezza; una leggerezza minata dalla solida geometria architettonica che sembra nascere dalla luce abbagliante, resa ancora più impalpabile da questa. La semplificazione induce alla dimostrazione che il decorativismo è superfluo, la pulizia visiva fa da padrona: ciò che occorre è una salda struttura su cui impostare nuovi valori e fondare così una nuova società non solo architettonica ma anche umana. Non c'è spazio, non c'è tempo, una visione archetipale proiettata dalla mente dell'artista e diretta verso il futuro ed è forse proprio questo il rimando che l'artista intende fornirci con il titolo.

Questo ciclo preserva al suo interno la storia di tutti i nostri giorni, dove le nuove costruzioni architettoniche moderne devono fronteggiarsi con un tessuto urbano che, col passare del tempo, perde identità facendo i conti con la contemporaneità.

Tutto è immerso nello spazio: del senso, dell'immaginazione, della realtà o del sogno; l'artista ci permette di sentire e percepire, dando corpo all'immaginazione.

Le prospettive si invertono, il cielo diviene piano di calpestio stradale, con tanto di segnaletica annessa e la gente si presenta sottosopra, gli edifici vengono sintetizzati alla vista in scorci angolari e l'occhio di colui che guarda è sottinteso, come in tutte le sue opere, ma può investirsi di plurime personalità, che si ricongiungono ogni volta con chi, al di fuori, guarda l'opera esposta, come nel particolare caso del ciclo *"Vero e Irreale"*.

*"Nella Notte"*, in *"Luce"* e in *"Paesaggi Notturni"* troviamo in modi diversi l'esempio di un mondo che scorre veloce, senza materialmente rendersi conto del cambiamento ivi compreso; nel primo esempio fluttuanti e vorticosi fasci luminosi appartengono ad un astrattismo che possiede un'anima digitale, mentre nel secondo i flussi si trasformano in sgargianti e policrome scariche elettriche. Nel terzo ciclo, invece, sono gli oggetti e le vedute cittadine a catalizzare l'attenzione in una atmosfera unica nel suo genere, dove nulla è stabile e tutto è vertiginoso movimento.

Nelle opere di Guidetti l'elemento catalizzatore è dato dalla presenza attiva e passiva del cielo, presente mediante la luce fuori campo e il riflesso dello stesso su diversi piani, che si serve di ombre e proiezioni, come nel ciclo *"A Terra"*.

In *"Nuovi Campi"* e negli scatti recenti troviamo invece richiami ai fasciami dell'Espressionismo Astratto, con i suoi colori vivi e materici. Insieme a superfici grezze tali cromatismi infondono intense vibrazioni, lo spirito si accende quando gli occhi possono vedere un messaggio in divenire in cui calore percettivo chiama a se ricordi nascosti.

Il gioco di sovrapposizioni diseguali ci permette di giungere a una nuova probabile chiave interpretativa, accompagnandoci in una visione irreale del reale dove l'acqua diventa cielo e il sogno si materializza.

Carattere diverso assumono le sovrapposizioni in *"Manifesti"* dove cartelloni squarciati concentrano l'attenzione su presenze figurative, ricreando un'idea di manifesti pubblicitari che rimandano ad opere di diversa matrice, come quelle realizzate dall'artista francese Nicole Gravier in *"Mythes et Clichés"* o ancora di ispirazione e simulazione di pose e atteggiamenti cari al fotoromanzo, visioni, quotidiane nella vita di ognuno.

Come possiamo ben vedere, l'arte di Guidetti spazia all'interno di pluralità tematiche con un fondo di velato romanticismo, sommato alla forte verità dell'artista con-

temporaneo che ha voglia di dialogare con il suo pubblico e trasmettere loro messaggi che possano essere materia di profonda riflessione.

A concentrare l'attenzione di questo artista, nella maggior parte delle sue opere digitali, è l'aspetto naturalistico, terreno e come questo possa suscitare fascino e devozione nell'uomo; importanti sono anche le nuvole, che assumono circostanziale carattere benevolo o sentenzioso e che vedono, nel ciclo *"La Passione"*, la presenza in primo piano di arbusti investiti di toccante sacralità, che assumono le sembianze di Cristo messo alla Croce. Le nuvole, dunque, protagoniste indiscusse dell'arte figurativa in ogni epoca - in particolar modo nel Romanticismo ottocentesco, in artisti quali Constable e Friedrich - lasciano con Carlo Guidetti il posto alla rappresentazione delle stesse in una versione inedita di immortalità, dove l'uomo è solo con i suoi errori, i suoi dubbi e le sue certezze, posto di fronte alla natura, al mondo e all'infinito.

*Penso che la composizione in fotografia sia molto simile al ritmo in musica. Se si dispone di grande ritmo si ha anche un grande senso della composizione. La composizione è un'eredità classica. Cioè, come le cose si collocano nell'ambiente, il loro posto e la loro grandezza, le relazioni tra gli oggetti e le persone, tra il fotografo e il suo soggetto, questi sono tutti elementi di un sentire classico. (Rodney Smith)*

La fotografia, dopo essere stata nell'arte, per lungo tempo, al centro di una riflessione sul quotidiano e sul reale, una testimonianza o un documento, portavoce di dettagli impercettibili, inquietanti o persino banali, negli ultimi decenni appare sempre più l'oggetto di una riflessione sulla presentazione del visibile e sui processi di enunciazione del personale. Nella seconda metà del Novecento, infatti, si sono sviluppate nuove forme e processi della fotografia, intese come un modo per ridisegnare il vero, guardarlo concettualmente, sottrarsi ad esso per ritagliare spazi semiotici imprevisi per l'immagine stessa e soprattutto per gli immaginari collettivi. La fotografia da sempre incentrata sul reale, si fonda su ciò che osserviamo, ma spesso può diventare anche il reale con minimi o apparentemente invisibili interventi. È il caso della fotografia, o meglio "Arte fotografica composta", di Carlo Marraffa che, in occasione della 56. Biennale di Venezia, per il Padiglione Guatemala, presenta la sua opera *La Protesta*. La fotografia è di grande formato e ritrae un gruppo di columbidi, fermi e in movimento, intenti ad osservare l'incedere di un'automobile che ha appena schiacciato con la sua ruota il loro nido. In primo piano, infatti, sono presenti quattro columbidi semi-selvatici, dal piumaggio quanto mai variegato, di cui tre assistono quasi passivamente, su un terreno pieno di guano, al tragico evento, ed uno, in volo, si sta dirigendo verso la ruota del veicolo che sta travolgendo il nido di paglia, comprimendolo tra l'asfalto e le scanalature del pneumatico. L'evento drammatico è al centro della narrazione ed è marcato ancor più dall'azione del colombo in volo, quasi a incarnare quello stesso spirito di reazione e di protesta di fronte all'errore e all'imprudenza del genere umano. L'immagine fotografica, realizzata su base analogica e successivamente ritoccata, è piena di significati simbolici; la ruota rappresenta il mondo contemporaneo, disordinato e disinteressato, testimone di quella caduta di valori, civili e morali, che caratterizzano costantemente la nostra epoca. Il nido vuole simboleggiare invece ciò che di buono e genuino abbiamo creato, la nostra rete di qualità, i nostri valori costruiti "mattoncino su mattoncino", il nostro "nido" da proteggere. Il volo, di conseguenza, è la nostra volontà di reagire, il nostro dissenso e libertà di espressione che si oppone allo spirito di sopraffazione e di prepotenza imperante nella nostra quotidianità. La costellazione valoriale dell'uomo contemporaneo si trova investita dal turbine dell'arroganza e dell'incertezza, con consequenziali reazioni di sfiducia, di perdita dell'orientamento, di riferimenti etici confusi; secondo una lettura più profonda della fotografia di Carlo Marraffa, la ragione di un radicale disordine non starebbe solo nella tanto declamata crisi dei valori, per altro annunciata già in tempi molto antichi, quanto nella difficoltà di discernere i tratti principali di quest'ultimi, a causa della pluralità di forme con le quali essi si esprimono nella situazione attuale. Forse, per poter uscire dal caos che investe la nostra realtà, è l'uomo stesso ad essere il valore principale per poter impostare correttamente una vita morale. Il drastico declino del-

l'uomo si manifesta costantemente nel nostro umano incedere: l'orgoglio della propria forza, il desiderio di dominio espresso senza falsi pudori, la sete di denaro al giorno d'oggi sono considerate le più alte virtù raggiungibili. L'epoca moderna è ritenuta da molti l'era del decadimento dei valori morali, come anche una caratteristica precipua delle società contemporanee, sempre più disimpegnate rispetto alla dimensione etica, a causa dell'egemonia esercitata sulla vita degli individui, dal progresso tecnologico da un lato e dall'economia di mercato dall'altro. Entrambi i fattori, per gli automatismi con cui procedono, per l'assenza di regole con cui si evolvono, per la pervasività con cui regolano la vita degli individui, tendono a relegare l'uomo ad un ingranaggio di un sistema impersonale, una veloce "ruota motrice" con la quale la responsabilità soggettiva e i principi etici tendono ad essere confinati in un ambito marginale. Per contrappunto, sono proprio alcune "conquiste" negative dell'umanità, come ad esempio gli effetti devastanti del progresso tecnologico o il potenziale distruttivo delle armi da guerra, a imporre una riflessione sulla dimensione etica nella vita sociale e civile. Marraffa riesce dunque a cogliere il lato più tragico dell'uomo odierno, inserito in una società lontana dai comportamenti pro-sociali dell'altruismo, della solidarietà, legate alla natura biosociale dell'uomo e al suo sviluppo morale, ma vicinissima ai comportamenti di presunzione, di egoismo e di violenza. L'arte fotografica del Nostro volge lo sguardo a micro-narrazioni, alla messa in scena di figure, spesso meno evidenti ed esplicite, alla articolazione di processi di enunciazione che toccano la memoria e l'affettività ma soprattutto ad argomenti che coinvolgono tutti gli individui. Egli propone infatti una fotografia che è un vero e proprio oggetto sociologico, in grado di cogliere sì la realtà, ma anche di estrapolare dal vivo una dialettica attraverso la quale comportamenti, azioni e momenti diventano significativi, sublimandosi in una dimensione comunicabile a una intera collettività. Marraffa offre così nuove prospettive simboliche, nuovi immaginari, che servono a toccare problemi e situazioni di cui forse si è fatta già esperienza, proponendo nuove forme dell'intimità e delle emozioni appartenenti alla sua storia, ad una sua dimensione di piccola o micro-storia, che si pone al centro di un diverso modo di intendere le azioni e le situazioni. Egli non cattura propriamente il reale, ma documenta realmente una invenzione di realtà, il risultato di un lungo processo che ha portato l'artista-fotografo ad immaginare l'azione, fino alla sua realizzazione. Realtà e utopia quasi si fondono, non vengono messe in contraddizione, ma sono l'opposizione di un'unica categoria semantica, la percezione; riecheggiano così le parole di Bernard Stiegler: "La possibilità di sentire si pone come percezione e non solamente come sensazione, è anche la possibilità di far sentire, è una produzione". La dimensione dell'affettività, che l'artista-fotografo Marraffa coglie nei suoi scatti, è dunque uno spazio semiotico che attiva immaginari, che sposta il piano della realtà dalla constatazione di quello che la realtà è, alla possibilità di introdurre in essa lo spazio immaginario, infatti a contatto con le sue opere rimaniamo sorpresi dall'aver scoperto quasi un indizio, un dettaglio che crea stupore e attiva qualcosa in noi, dunque ci fa comprendere come lo spazio semiotico sia passionale, connessa immagine e pubblico, in un rapporto unico e sia rivelatore di forti emozioni.

L'artista Carlo Marraffa è nato al Cairo durante la Seconda guerra mondiale; trasferitosi a Roma nel 1957, ha sviluppato una spiccata sensibilità verso le arti visive e grafiche, coltivando sempre di più la passione per la fotografia. Diplomatosi alla

scuola superiore di Cinema e Tv per la fotografia di scena, ha svolto diversi incarichi nelle aziende del Gruppo Eni, settore formazione, ed ha maturato una esperienza personale e professionale nell'ambito della sperimentazione fotografica, viaggiando in diversi Paesi del mondo e osservando con grande attenzione e curiosità le differenti culture, realtà e costumi della nostra contemporaneità. Oggi è direttore della Galleria romana "La Pigna", sede espositiva centrale dell'*Ucai*, Unione Cattolica Artisti Italiani, facente parte delle associazioni del Vaticano e sita nel Palazzo del Vicariato Maffei Marescotti a Roma. Il suo percorso artistico, come i grandi fotografi della storia, prima di giungere ad interessanti e innovative sperimentazioni, inizia con l'esercizio delle tecniche fotografiche tradizionali. Infatti nel 1972 vince un premio rientrando tra i finalisti di un concorso indetto dal Comune di Roma, con l'opera *E lo chiamano Campo dei Fiori*. Si tratta di una fotografia analogica in bianco e nero che ritrae una scena di vita quotidiana nella storica piazza del mercato di Campo dei Fiori, uno dei più antichi mercati capitolini riempito di variopinte bancarelle, che espongono varietà di frutta, verdura e carni. Lo scatto fotografico ritrae in primo piano un netturbino che sta pulendo lo spazio antistante da rifiuti e residui delle mercanzie esposte e due massaie che si affrettano a fare gli ultimi acquisti e negoziare l'ultimo prezzo prima dell'orario di chiusura del mercato, sotto l'occhio bronzeo di Giordano Bruno che veglia sui banchi del mercato, sul gesticolare manieroso dei venditori e sul quotidiano scorrere delle cose. L'istante immortalato da Carlo Marraffa sembra anticipare la chiusura del mercato, il momento che anticipa il disfare dei banchi e l'ordinare i carretti e i carrozzoni, utilizzati nelle prime ore del mattino dai venditori. La fotografia di Marraffa racconta un'Italia degli anni Settanta genuina, per certi versi contraddittoria, che vive tra il benessere moderno e le nostalgie del passato e che non dimentica gli antichi folklori e usanze, come ad esempio gli acquisti mattutini nei mercati rionali. L'artista racconta un pezzo d'Italia che non codifica l'immagine del consumatore massificato e livellato, alla ricerca di nuove abitudini alimentari o di nuove tendenze. L'opera *E lo chiamano Campo dei Fiori* ci riporta a riscoprire antiche realtà, intessute ancora nel nostro quotidiano, e a ripercorrere la lunga tradizione documentarista e di *reportage* della fotografia degli anni Settanta del Novecento; giungiamo persino a ricordare quella realista di Vittorio Alinari e il suo modo di documentare un tessuto di persone, di situazioni, di mestieri che avevano identificato la realtà della sua epoca: si pensi al celebre scatto fotografico *Roma, mercato delle Erbe e Campo dei Fiori* del 1899. Inoltre, la scelta di Marraffa di utilizzare la fotografia in bianco e nero, intensifica il rapporto che esiste tra l'artista e ciò che decide di osservare attraverso il mirino della macchina fotografica; egli preferisce, in questo caso, non manipolare la fotografia, ma documentare ciò che ha davanti, senza renderla esteticamente più accattivante in maniera artificiale. In quest'opera Marraffa vede la fotografia nella sua forma originale, escludendo le frequenze cromatiche già nelle fasi di ripresa. Il bianco e nero è una scelta voluta, volendo dare maggiore attenzione al contenuto, alla forma e alla direzione della luce, restituendo alle ombre un maggiore peso compositivo, più intenso rispetto ad uno scatto a colori. I contenuti e i contrasti del bianco e del nero nelle sue opere ricordano la fotografia di Ferdinando Scianna o di Alfredo Camisa, i quali hanno saputo interpretare magistralmente la realtà con il bianco e nero della loro pellicola, restituendo immagini di un mondo che avevano vissuto oltre il dualismo dei contrasti, cogliendone le più impercettibili sfumature e complessità. Lo stile del Nostro, come

quello dei grandi maestri italiani della fotografia degli anni Cinquanta e Sessanta, vive dello straordinario intreccio di tensione drammatica, visceralità e partecipazione e trova la sua dimensione nel racconto, nel narrare attraverso le immagini, che divengono la testimonianza visiva di un mondo sconosciuto, popolare e parallelo. La sua indagine fotografica compie una ricerca sull'identità, individuale e collettiva, che si risolve nella scoperta del senso di appartenenza ad una tradizione, senza rinunciare ad uno sguardo critico contemporaneo. Marraffa offre così un suo linguaggio in grado di raccontare una Roma che, nonostante stia cambiando velocemente, in realtà conserva nel profondo tradizioni ancora radicate nel nostro Paese. Nel 1978 vince il 3° premio del Concorso internazionale *Gente e Paesi* indetto dal Comune di La Spezia, con l'opera *La sete nel mondo*; qui ritrae una scimmia che appoggia le labbra all'estremità di un rubinetto senza acqua, avviluppandosi ad una tubatura e cercando di estrarne almeno una goccia. È uno scatto fotografico che possiede un forte impatto emotivo con lo spettatore-fruitore, documentando la tragica realtà che affligge tuttora il contemporaneo, denunciando una siccità che non fa sconti, che avanza inesorabilmente e che anche oggi mette in ginocchio intere popolazioni, colture, animali in un pianeta che ha sempre più bisogno dell'elemento essenziale per la vita. Marraffa si appropria del sentimento amaro di una realtà, che un fotografo ha ben presente in tali circostanze, ritraendo l'insofferenza nei confronti dell'immutabilità e delle ingiustizie sociali nei paesi più disagiati del mondo. Le sue immagini mostrano e dimostrano il "teatro dell'esistenza" attraverso il fluire e il fluttuare dei destini e della storia di cui ogni essere umano deve essere partecipe. È nel 1979 che Carlo Marraffa inizia a sperimentare il montaggio manuale, in camera oscura, per l'arte fotografica composta, vincendo il 2° *Premio internazionale Agip Petroli Roma*, con l'opera *Mamme*. In questo scatto fotografico l'artista descrive dettagliatamente, da una parte, una mamma africana che porta dietro la schiena suo figlio, mentre appoggia sulla testa una grande cesta e, dall'altra, due bambini colti in un atteggiamento affettuoso e denso di spontaneità. Marraffa mette a fuoco la bellezza ponderata di una donna africana, di una lavoratrice che ha percorso chilometri a piedi, sotto il caldo infernale del sole africano ma soprattutto il ruolo di donna che non può essere completo senza accostarvi quello di madre. Marraffa crea un montaggio parallelo, attraverso i negativi del rullino fotografici, unendo due azioni e situazioni concettualmente affini ma in luoghi e circostanze diverse. Realizza sostanzialmente l'accostamento di due diverse fotografie in una stampa sovrapposta, restituendo all'osservatore la creazione di un'immagine combinata ma molto vicina al reale. La sua personalissima tecnica riporta alla memoria le sperimentazioni dei grandi maestri della camera oscura a cominciare da Oscar Gustave Rejlander, che già nella seconda metà dell'Ottocento utilizzò esposizioni multiple a stampa combinata per allestire e creare immagini complesse. Si pensi anche alle innovative tecniche fotografiche del XX secolo degli americani Jerry Uelsmann e Duane Michals, che composero immagini evocative e sognanti con i tradizionali materiali in bianco e nero, oppure ancora alle sperimentazioni di Man Ray sulla luce come strumento e fine compositivo, dove le stampe fotografiche erano realizzate senza l'uso di una macchina fotografica, ma direttamente nella camera oscura, esponendo alla luce una lastra fotografica vergine per poi eseguire disegni direttamente sul negativo. Nel 1990 l'artista-fotografo Carlo Marraffa è stato protagonista di una mostra personale a Palazzo Barberini a Roma dal titolo //

*Pianeta Donna*, in cui ha presentato diversi scatti fotografici interamente dedicati alla figura femminile: qui i corpi e i volti si mostrano in un linguaggio eloquente, tra caratteri estroversi e visioni intimistiche. Esemplificativi sono gli scatti che ritraggono una donna con il viso coperto da un grande cappello rosa e un'altra che si sta truccando aiutata da una amica. Gran parte delle sue sperimentazioni fotografiche sono incentrate sulla figura femminile, sugli aspetti interiori ed esteriori del gentil sesso, che rivelano il più grande esempio dell'opera prima che il Creatore ha voluto donare all'umanità intera. Infatti Marraffa ha affermato in una recente dichiarazione: "La donna è l'essenza della nostra vita ed è una guida indispensabile per la realizzazione dei migliori progetti esistenziali. Questo mio dire sarà per molti un pensiero esagerato. Per altri ancora potrebbe essere utopia. Per me è solo la realtà che accompagna da sempre un uomo più che maturo a condurre una vita d'amore e di rispetto verso il creato". Nel 1991 per una sua mostra personale, presentata da UNICEF a Palazzo Valentini a Roma, ha esposto la serie "*I Bambini*", opere fotografiche interamente dedicate alle espressioni ed atteggiamenti dei bambini, colti nei loro momenti più spontanei e liberi, come nell'opera *Lo specchio* in cui una fanciulla è ritratta mentre si guarda allo specchio e pone sulla testa un cappello più grande di lei, oppure una bimba che osserva il mondo esterno attraverso il vetro di una grande finestra, stringendo a sé i suoi giocattoli. Nel 2004 Carlo Marraffa giunge tra i finalisti del premio Manzù, presentando l'opera "*La femminilità*" ritraente il busto di una donna, truccata e vestita di un solo e leggerissimo velo che ne fa intravedere l'elegante bellezza delle forme femminili, davanti ad un gruppo di persone. Qui l'illuminazione dal basso restituisce alla figura femminile l'elegante sensualità e sinuosità delle forme e l'effetto sfocato sullo sfondo sottolinea come al centro della narrazione ci sia esclusivamente la Donna. Dal 2006 al 2008 contribuisce alla progettazione e all'allestimento del patrimonio fotografico dell'Aeronautica Militare di Ciampino per i primi piani dei VIP degli anni '50, cura anche mostre a Castel Gandolfo (Roma) e al Comune di Assago (Milano), collabora per il Trailer del Primo *Festival del Cinema di Roma* 2006. Nel 2011 partecipa all'anno della cultura Italia Russia con il Ministero dei Beni Culturali. Nel 2013 espone a Palazzo delle Esposizioni a Bruges (Belgio) e al MITT di Torino nei Pays Bas, a Chicago e Bonn. Nello stesso anno vince il primo premio per l'Arte Digitale alla Biennale di Spoleto e nel 2014 partecipa all'Esposizione Triennale di Arti Visive di Roma con l'opera "*La colomba reale*". La fotografia, nelle realizzazioni più recenti del Nostro, viene intesa non tanto come progetto, ma soprattutto come modalità di apprendere direttamente dalle cose. L'arte visiva di Carlo Marraffa nasce dalla convinzione di come la comunicazione visuale sia fondata sulla supposizione che possa esistere una relazione tra il mondo interiore delle idee e il mondo esterno degli avvenimenti, implicando tanto l'abilità del fotografo nel rendere simbolicamente degli oggetti tridimensionali, quanto la coscienza dello spettatore nel riconoscere e reagire ai simboli che creano l'illusione. L'artista montatore opera una trasformazione provocatoria della realtà. Guardando le immagini si resta da un lato sbalorditi dall'aspetto documentario e dalla quantità di informazioni che racchiudono, dall'altro dalla chiarezza simbolica comunicativa. La produzione fotografica più recente di Carlo Marraffa si fonda proprio sul binomio e il legame della fotografia analogica e quella digitale, giungendo ad una personalissima sperimentazione in cui si mescolano i principi della realtà dell'immagine catturata nel quotidiano e quelli dell'immagina-

zione, derivati dall'uso di tecniche di elaborazione e post-elaborazione grafica attraverso le più moderne tecnologie. Egli definisce il suo fare artistico: *Arte Fotografica Composta*. Questo è un termine da lui stesso coniato, con il quale definisce l'evoluzione della tecnologia fotografica dei nostri tempi. L'era del digitale ha portato alla conoscenza di mezzi e strumenti di comunicazione fino a una decina di anni fa impensabili. La fotografia digitale è nata in un primo momento per risolvere magistralmente i percorsi di realizzazione dei servizi di cronaca che oggi sono pronti in tempo reale. Se la fotografia è un'arte e non solo un mezzo di comunicazione, oggi più che mai questa arte è notevolmente aiutata dall'era del digitale ed è notevolmente più aperta ad una creatività che con la semplice, vecchia (ma mai esaurita), fotografia analogica era impensabile. "Arte fotografica", in quanto si estranea dalla foto di *reportage* e diventa frutto del pensiero dell'operatore facendo parte di una sua personalissima ricerca che a volte può essere anche astratta senza figure e senza persone ma solo frutto di creatività artistica. "Composta" perché l'elaborazione digitale ci permette di elaborare in una sola immagine più elementi o più figure che daranno spazio alla narrazione suggerita dal pensiero creativo.

## ROBERTO MINIATI

*Seguiranno diversi testi critici che affronteranno l'analisi della produzione artistica di Roberto Miniati partecipante alla 56. edizione della Biennale di Venezia nell'ambito del collettivo La Grande Bouffe. Gli studiosi, nonché curatori dell'artista Giovanni Faccenda, Valeria Tassinari, Michele Beraldo esamineranno le diverse sfaccettature di un'arte complessa e universale.*

*Giovanni Faccenda (Sotto la pelle delle immagini)*

*«Diffido sempre di quel che vedo,  
di quello che l'immagine mi dimostra,  
perché immagino quello che c'è oltre,  
e cosa c'è oltre l'immagine al solito è ignoto a tutti.»*

Michelangelo Antonioni

L'ampio orizzonte espressivo, nel quale ha agio di trovare una propria identità la pittura di Roberto Miniati, appare cronologicamente ascrivibile a un contesto esteso fra la seconda metà degli anni Dieci e i due decenni successivi alla conclusione del secondo conflitto mondiale. Più che al peculiare codice futurista di Balla, occorre infatti risalire - quale sorta di origine plausibile e fondante per quanto concerne la complessa esegesi del lavoro di Miniati - al Costruttivismo russo sviluppatosi negli anni successivi alla Rivoluzione del 1917. Entro il più vasto ambito delle correnti analitiche e razionaliste, accanto al suprematismo di Malevič, al neoplasticismo di De Stijl e al funzionalismo del Bauhaus, ecco dunque collocarsi una simile «poetica» - detta, appunto, *costruttivista* -, rintracciabile, oltre che nelle esperienze polacche (W. Strzebinsky, K. Kobro, H. Stażewski), ungheresi (L. Kassák, L. Moholy-Nagy) e francesi (Abstraction-Création), anche nell'attività di due artisti potentemente attivi per gran parte del ventesimo secolo: Max Bill e Joseph Albers.

Tuttavia, qualsiasi riferimento storico-critico si scelga di adottare, qualunque figura o esperienza si pensi di citare, tutto, al solito, diventa immediatamente superficiale e pretestuoso in rapporto all'opera di Miniati, abitata com'è, fra l'altro, da evanescenti riflessi esistenziali, stati d'animo appena manifestati, un amore viscerale per la pittura, intesa come dominio di espressione di se stesso e di una contemporaneità traslata e astratta in una dimensione universale.

C'è, soprattutto, in quel sostrato intimo, che echeggia in lungo e in largo fra i ricercati accordi cromatici di un pittore per natura incline a un profondo scavo introspettivo, il sapore di una partecipazione sentimentale alle cose della vita pervasa da liquida poesia, la medesima che fluisce, sotterranea, oltre l'apparenza ingannevole di trame e concatenazioni geometriche invero allusive di una realtà interiore densa di assilli e trepidazioni, incanti e smarrimenti; l'essere ciò che si è per davvero a dispetto dell'idea che di noi hanno maturato gli altri.

Resiste, allora, sotto la pelle delle immagini partorite dall'estro e dall'immaginazione di Miniati, un'urgenza febbrile talvolta messa in relazione con le inquiete meditazioni visionarie di Serge Poliakoff, altre con gli abbandoni lirici di Afro e, finanche, con gli ardori segnici di Capogrossi. Ma *altro*, molto altro, emerge, oggi, al cospetto di un esercizio pittorico esclusivo e ormai indipendente, tanto da richia-

mare alla mente, quale proprio sublime compendio, questi toccanti versi di Ungaretti: «Ogni colore si espande e si adagia / negli altri colori. / Per essere più solo se lo guardi.»

### 1.1. Roberto Miniati secondo Roberto Miniati

Ho iniziato a collezionare dipinti con la consapevolezza intima e il desiderio di chi avrebbe voluto realizzarli.

Ho cominciato a dipingere nel momento in cui l'esigenza fu pari a quella provata nel collezionarli, nel possederli.

L'osservazione e lo studio di opere di grandi artisti mi ha parlato (attraverso le loro realizzazioni) come un professore parla al proprio allievo accompagnandolo in uno spazio infinito dove l'emozione (ti) avvolge senza dover essere interpretata.

Ho un rapporto molto intimo con la mia pittura, lo definisco auto analitico, dove il colore è il mezzo per arrivare nel profondo di me stesso e nel mio inconscio, aprendo la porta delle mie emozioni traducendole in un linguaggio composto da forme e segni.

Amo pensare che il pennello non copre ma scopre.

Nel catalogo dal titolo *Oltre L'Invisibile*, citando una frase famosa di Paul Klee:

“L'arte astratta rende visibile ciò che non è visibile”, affermavo, che è in quello spazio “Oltre L'Invisibile”, dove risiedono l'inconscio, la nostra anima e le nostre emozioni, che si differenzia l'espressione pittorica al di là della forma del colore e del segno.

Nel successivo catalogo, *Il Mistero Del Visibile* cito Oscar Wilde: “Il mistero sta nel visibile non nell'invisibile”, e ripercorro il condizionamento cosciente che l'arte tutta ha subito dalla storia che ci ha preceduto.

Si può resettare (per usare un neologismo) la storia, essa ti invade, ti travolge ed allora è necessario contenerla non negarla.

Molti artisti hanno negato l'arte che ci ha preceduto definendola inutile, altri metaforicamente l'hanno azzerata dipingendo la tela con un solo colore (monocromo), come a cancellare, forse nascondere alla vista la troppo condizionante arte esistita.

In qualsiasi forma d'arte, nella fattispecie pittorica, esiste a mio avviso il mistero di quello che si è voluto cancellare e che giace sotto la nostra pittura sia essa ricca di segni e colori o solo un monocromo bianco, questo è il mistero del visibile, il quinto lato della piramide, un lato che esiste ma non si scorge.

Negli ultimi lavori dipingo tele già dipinte che reperisco nei mercati dell'usato, rifacimenti di pittura classica, vecchie croste maltrattate. Questo fa sì che la vecchia pittura potrà suggerire una nuova forma, accompagnando la contemporaneità con l'esperienza del vissuto.

Nasco con il vissuto della storia tutta ma principalmente del xx secolo e degli anni che stiamo vivendo, questa è la ragione principale che mi fa essere contemporaneo: essere riconoscente alla storia stessa e realizzare quanto con essa possiamo aiutarci a costruirne il seguito.

### 1.2. Roberto Miniati secondo Valeria Tassinari

La grandezza del passato, che sovrasta e sostiene; l'invisibile come soglia oltre la quale gettare lo sguardo, per restituirsi una nuova visione; il pennello come stru-

mento per scavare nel profondo con il colore: sospese sul filo di evidenti suggestioni psicanalitiche, le parole con cui Roberto Miniati si racconta portano subito ad avvicinarsi al suo lavoro intuendo che, dietro e intorno alla pittura, per lui c'è tanto altro. Innanzi tutto c'è cultura, conoscenza, attenzione per la storia; poi ci sono memorie, consapevolezze, desideri, necessità sincere. La sua scelta di esercitarsi nell'ambito di un linguaggio ben definito, rigorosamente astratto seppur mai troppo rigoroso, risponde alla conquista di una dimensione aniconica, lontana dal racconto descrittivo e più incline alla riflessione esistenziale, in cui il pittore sente di potersi conoscere e riconoscere. In un certo senso, si potrebbe dire che per lui l'astrazione è un luogo divenuto familiare, uno spazio conosciuto del pensiero, nel quale inoltrarsi alla continua ricerca di una sorpresa, di una rivelazione. A proposito di luoghi famigliari, riflettendo sulla tradizione del giardino, il grande paesaggista Gilles Clément ha osservato che molte civiltà - in Oriente come in Occidente - hanno concepito il giardino come tramite per svelare l'invisibile. In effetti, se ragioniamo in analogia con quanto avviene per l'arte visiva, l'attenta ricerca di equilibri tra forme, colori e strutture compositive su cui si fonda l'idea stessa di arte del giardino non è che un modo per allontanarsi dallo stato di natura del paesaggio: un artificio del pensiero che non vuole fermarsi all'esistente, ma muove alla ricerca di un'idea, di una visione globale del mondo capace di superare la realtà spontanea. «Si tratta di collocare l'Uomo nel Cosmo, e non nella Natura», scrive Gilles Clément, offrendoci una definizione che, oltre a cogliere con esattezza il senso profondo del creare giardini, sembra individuare con mirabile sintesi la vocazione dell'arte astratta.

Il "giardino dell'astrazione", dunque, Miniati lo percorre da tempo, ispirato fin da ragazzo dalla visione delle mostre, dalla conoscenza degli artisti, dal desiderio di avere accanto a sé le opere che ama e di cui sa comprendere a fondo la poesia, per alimentare la propria ricerca espressiva con l'esempio e la riflessione sui grandi modelli: dai pionieri dell'avanguardia europea agli americani, fino alle straordinarie personalità italiane del secondo dopoguerra. Modelli che non divengono mai ossessioni ma che, acquisiti come patrimonio nel profondo, si compenetrano o si alternano, rivelando una varietà di lezioni ben comprese alle spalle di nuove opere che aspirano a una totale indipendenza. Così, nei suoi quadri, si legge la consapevolezza di tutti i fondamenti della pittura astratta, dalla composizione al ritmo, dall'accordo cromatico al segno, dalla forma ripetuta al possesso del rapporto tra spazialità e superficie, ma non si trovano repliche di altre opere.

Alla luce di questo, ci sembra particolarmente significativo condividere con Miniati l'idea di accostare il suo lavoro come una sorta di premessa visiva ai maggiori astrattisti italiani nel secondo dopoguerra. Personalità che appartengono alla storia dell'arte del XX secolo e che, in un'accezione delicata e totale, appartengono anche alla storia personale di questo autore, da quando la comprensione delle loro poetiche ne ha segnato la formazione intellettuale ed emozionale.

"Con Fontana ho capito il vero limite della tela, rivoluzionario ed importante come la teoria della relatività. Cosa, meglio di un taglio che attraversa la tela, può esprimere il passaggio di un concetto nello spazio infinito" Miniati

"Capogrossi è il segno che si ripete religioso come una preghiera che si alza sempre più in alto, come un esercizio spirituale, una litania" Miniati

"Accardi il segno femminile, il femminile di tutti, la dolce eleganza" Miniati

“Afro a mio avviso il più poetico, un’espressione esteticamente salvifica, un karma”  
Miniati

“Piero Dorazio è l’astrazione italiana, calda e mediterranea” Miniati

“Brurri ha dettato al mondo intero la legge della materia nell’arte, con gusto e grande equilibrio estetico” Miniati

“Vedova è l’energia esistenziale del gesto, la forza” Miniati

Questi citati da Miniati e molti altri grandi artisti sono stati gli interlocutori di una convivenza intima, presenze imprescindibili sul suo cammino di pittore, in un dialogo silenzioso e rivelatore di cui ora egli vuole renderci partecipi, rivelando con aperta onestà la propria ascendenza ideale, per mettere criticamente in evidenza la potenza di certe radici. Radici nutrienti, direbbe lui, dapprima riconosciute da osservatore appassionato, e poi rielaborate nell’atto di dipingere, quotidianamente ripetuto con una disciplina del fare che davvero risponde alla sua esigenza di alimentarsi costantemente attraverso la poesia, l’armonia, l’invenzione.

Tanto che, in Miniati, la metafora dell’arte come nutrimento si esplicita persino in certe opere. Ad esempio in una serie di opere dove, abbandonato temporaneamente il pennello, egli costruisce *textures* di sottili pacchetti di pellicola trasparente per preservare le piccole quantità di colore ad olio avanzate sulla tavolozza alla fine di una sessione di lavoro: oltre l’apparente ironia, quasi un atto di devozione, nel rispetto di quella pittura in potenza che - come le briciole di pane sulla tavola degli onesti - sarebbe un peccato sprecare.

### 1.3. Roberto Miniati secondo Michele Beraldo

Nell’entrare in contatto con le opere di Roberto Miniati, a distanza di alcuni anni dai due volumi che insieme realizzammo, riscopro oggi un’artista più attivo che mai, capace di reinventarsi e di riformulare nuovi propositi creativi. Se oggi Miniati sembra trovarsi decisamente a suo agio con quell’insieme compositivo che è diventato nel tempo una “cifra stilistica”, un personale campo di indagine e ricerca sul “mistero del visibile”, lo si deve in definitiva a quel sistema di relazioni timbriche e spaziali che la sua pittura mette in atto, capace com’è di generare “figure” dai percorsi e dagli sviluppi ogni volta differenti.

Tolte le strutture più geometrizzanti che egli seguita occasionalmente a realizzare tassellando lo spazio in forme prismatiche, tutte le altre non occludono mai al loro interno il colore, per usare una metafora acustica non lo “insonorizzano”, esso semmai vibra e traspare, affiora e densifica soltanto in parte lasciando così intravedere ogni singolo aspetto della sua conformazione: da tenue a forte, da opaco a lucido, la propensione di ciascun colore, primario o complementare che sia, viene sempre rispettata.

In questa orchestrazione di forme, dove nel suo realizzarsi ogni colore pondera i margini del suo fondersi o del suo isolarsi, Miniati dirige esemplarmente - occorre dirlo - i tasti della sua tavolozza, intensificando o ammorbidendo, di volta in volta, i toni dell’apparire policromatico. Dagli azzurri più tenui fino ai viola più luminosi per poi passare dal giallo all’arancio, agli ocri, fino alle terre di Siena e al verde smeraldo, ai grigi e ai bianchi antichi, al magenta e al rubino, non c’è superficie del quadro che non sia dipinto con la grazia di chi sente il colore affine a se stesso.

Già dal ciclo "*Esigenze*" emergevano le forme di un pensiero dinamico e plastico, su cui prevaleva non tanto l'analisi costruttivista, fredda e composta dell'astrazione geometrica quanto, piuttosto, come si evince da queste ulteriori prove, la caleidoscopica visione di una realtà interiore che trova un generale riscontro nella componente astratta più lirica e spirituale del Novecento. E il tentativo che mette in atto Miniati, è proprio quello di avvicinarsi all'invisibile, di neutralizzare le componenti ostative dell'io cosciente per approssimare quanto più possibile la sorgente della propria creatività, tentativo posto in essere fin dalle prime esperienze pittoriche con lo scopo come ebbe a dire lo stesso artista "di evocare l'immaginario più nascosto e impensabile che la nostra coscienza ordinaria altrimenti non potrebbe contemplare". In sintonia con il dettato dell'arte contemporanea secondo cui "la realtà non può essere soltanto quella che ci appare", Miniati s'è sempre posto l'obiettivo di far emergere ciò che si nasconde dietro l'apparenza. Egli infatti sostiene che il colore "è il mezzo per arrivare nel profondo di me stesso e nel mio inconscio, aprendo così le porte delle mie emozioni".

Accanto a questo "esercizio" continuo di messa a fuoco della propria interiorità, per cui ogni tassello, ogni sagoma del dipinto, finisce per diventare un singolo elemento imprescindibile del tutto, Miniati sposta la sua visione anche al cospetto di quello che definisce essere il "mistero del visibile". Getta cioè uno sguardo su quanto è stato realizzato dagli artisti del passato facendosi deliberatamente contaminare. "Molti artisti hanno negato l'arte che ci ha preceduto definendola inutile - spiega Miniati - altri metaforicamente l'hanno azzerata dipingendo la tela con un solo colore come a cancellarla. In qualsiasi forma d'arte, nella fattispecie pittorica, esiste a mio avviso il mistero di quello che si è voluto cancellare e che giace sotto la nostra pittura". Questo è appunto per l'artista romano "il mistero del visibile, il quinto lato della piramide, un lato che esiste ma non si scorge". Ed è sulla base di questo proposito che Miniati, così come aveva già fatto nella serie dei "*Maestri del colore*", anziché nascondere rende visibile il passato, poiché, tutto ciò che noi realizziamo - è inevitabile a dirsi - risente di ciò che è già stato fatto. I sedimenti della cultura, soprattutto nel campo delle arti visive (giacché la visione è un processo ineludibile e spesso inconsapevole), hanno la forza di esercitare occultamente la loro azione, di influire segretamente nelle nostre azioni, nei modi di pensare e di agire, e a maggior ragione un'artista non può non tenerne conto. Consapevole o meno che egli sia, finirà sempre con l'intercettare il passato.

Miniati, che diversamente da altri non ha mai nascosto di aver subito l'influenza di due grandi artisti dell'astrattismo come Maurice Estève e Serge Poliakoff, ultimamente ha voluto ancora una volta rendere omaggio ai trascorsi dell'arte dipingendo sopra delle tele antiche reperite nei mercati dell'usato (solitamente dei rifacimenti classici e di maniera), dimostrando ancora una volta "che la vecchia pittura" non soltanto può suggerire una nuova composizione, come egli effettivamente dimostra di poter fare, velando e scoprendo alcune parti del quadro antico, ma più sottilmente, in un approccio che volge al concettualismo e che si avvicina alla poetica di Jiří Kolář, Miniati ricorda a se stesso e agli altri che il passato non può scomparire del tutto e se mai lo volessimo di proposito nascondere, il nostro inconscio prima o poi lo ricondurrebbe in superficie.

Il tema dell'inconscio, quella parte nascosta all'interno dell'anima umana che vo-

lontariamente o meno tendiamo a sopprimere (“Io sono luce”; “Io sono ombra”, è a tal proposito il titolo di una sua opera), costituisce per l’artista romano uno dei momenti di più largo interesse e approfondimento. È bene chiarire che non si trova alcuna ragione per identificare la sua pittura con la corrente del surrealismo e tanto meno vi sono analogie con le fasi processuali di quel particolare dettato artistico. Miniati, conviene sottolinearlo, non è artista “onirico”, e la sua pittura non risulta afferrabile a nessuna delle tecniche in uso presso i surrealisti come il *frottage*, il *grattage* e il *collage*. Se la creatività degli artisti dell’inconscio è principalmente indotta dalle forze indistinte della nostra attività psichica, per Miniati il subconscio non è visto come forza dominatrice e trascinate. Pur essendo articolato e apparentemente casuale, il suo lavoro è sempre fondato sulla consapevolezza dell’azione pittorica.

La regolarità e l’armonia delle forme dipinte, la loro reciproca adattabilità, costituiscono piuttosto un riflesso di un ordine interiore, o quanto meno un’evocazione anche soltanto immaginata o ispirata da un ordine che potremmo definire ideale.

Un ordine che Miniati ritrova anche nella geometria, le cui forme si conformano sì allo spirito (“*ad formam geometricam spiritus conformans*” Miniati), così come aveva teorizzato Kandinsky, ma analogamente presentano dei lati oscuri (“*animi geometricae inexplorata pars*” Miniati). Come il lato oscuro della luna che noi non vediamo ma che sappiamo essere morfologicamente il più accidentato, anche la parte sconosciuta e inesplorata di noi stessi presenta delle cavità, più o meno profonde, nelle quali preferiamo non addentrarci.

L’artista romano non si esenta dal ricordarci che alla luce corrisponde sempre la tenebra (Goethe affermava che non possiamo parlare di luce senza parlare anche di oscurità) e che il colore, analogamente a ciò che noi siamo, non può che rivelarsi dall’incontro tra la luce e la tenebra.

Miniati, così come si fa interprete della concezione unitaria dell’uomo (evitando gli equivoci odierni su una sua presunta unilateralità), si fa altresì interprete di una visione unitaria del mondo, così come dimostra testualmente nel trittico “*Summo maris fluctu; Super tellurem roboratam; In firmamenti immensitate*”. Nel definire visivamente l’originaria conformazione del mondo in cielo, terra e acqua, Miniati si fa sostenitore dell’indivisibilità degli elementi, della loro reciproca comunicazione e influenza, dimostrando l’utilità - a mio avviso - che la terra ritorni ad essere considerata un organismo vivente, le cui funzioni vitali non siano messe in pericolo dal pervasivo - per quanto utile e necessario - progresso, ma vengano preservate e tutelate.

Con la sua pittura Miniati sembrerebbe allora porsi lo scopo di ripristinare l’originaria unità degli elementi, ponendosi al servizio di un occulto intendimento che opera indistintamente negli artisti, i quali, nella volontà di opporsi alla frammentazione del cosmo, quotidianamente lavorano (“*Nulla dies sine linea*”<sup>51</sup> Apelle) per ricomporlo e così ricucire le continue lacerazioni alle quali l’uomo non sembra più in grado di porre rimedio.

## IROS MARPICATI

Claudio Strinati

Nel corso della sua carriera artistica Iros Marpicati ha avuto spesso a che fare con eventi e sensazioni gravi e devastanti, il più terribile dei quali fu forse la tragedia del Vajont. Quando il maestro si interessò di quel fatto terribile era già passato attraverso un percorso che si era nutrito di apporti dell'informale americano e dell'espressionismo tedesco, " al limite di un bianconero filmico espressionista", come annotò felicemente Fausto Lorenzi in un suo intervento critico del 1996. Maestro di profonda moralità e di severa introspezione. Marpicati aveva già alle spalle una produzione cospicua su cui si era appuntata l'attenzione di critici insigni e di appassionati d'arte delle più disparate provenienze. Un'arte, la sua, che sembrava oscillare tra impulsi audaci, tali da essere comparato all'*action painting*, e attitudini meditative altrettanto energicamente espresse e talvolta successivamente connesse con spunti provenienti anche dall'universo della musica, una musica, però, che parla sempre di sdegno, indignazione, tragico contrasto con la decadenza fisica e morale dell'essere umano e basti ricordare in tal senso gli echi di compositori come Bartok, Prokofiev, Stravinskij e soprattutto Luigi Nono alla cui grande opera *Intolleranza* Marpicati ha dedicato una eletta riflessione pittorica. Il mondo di Marpicati è stato da subito un mondo dolente e cupo e gli eventi, piccoli e grandi, che si svolgevano intorno a lui sembravano rafforzare sempre più la sua acuta disperazione e il suo bisogno di esprimersi con forza e franchezza. C'è, in proposito, un curioso parallelismo con la vicenda di Marpicati ed è quello di Alberto Burri, uno dei supremi esponenti dell'informale italiano, da cui non si può sostenere che Marpicati abbia tratto ispirazione, ma che ha definito alcuni termini della questione pittorica nella seconda metà del Novecento che hanno funzionato da orientatori per alcuni spiriti sensibili e fervidi che sono venuti dopo. Lo spazio lacerato e insieme compatto; le lame che tagliano la superficie; le punte che attraversano il classico equilibrio della distribuzione delle masse e di fattori compositivi: sono altrettanti elementi che Burri cominciò a affrontare e vagliare dall'immediato secondo dopoguerra e che un artista vero come Marpicati, appartenente però alla generazione successiva, ha come assunto su di sé, sia pure con una impostazione stilistica e una intenzionalità espressiva ben diverse.

A volte, per certi artisti, le chiavi interpretative sono nei titoli delle opere. Per Marpicati questo vale particolarmente. È stato notato come soggetti suoi emblematici possano essere addirittura circoscritti nei criteri della rappresentazione di devastazioni totali, di una sorta di deserto che spinge verso il nulla. È stato altresì notato come largo spazio della rappresentazione il pittore lo affidi sia alle macchine che torturano sia ai corpi dormienti e estenuati che sembrano ignorare tali presenze allucinanti ma vi sono immerse fino a sfiorarne il contatto che distruggerà quelle estasi e quello stato di compiaciuto "relax" in cui il pittore ama collocarli. Non sembrerebbe, a questo punto, possibile circoscrivere tali raffigurazioni in un'unica lettura critica che dia conto degli elementi essenziali dell'ispirazione di Marpicati. Ma proprio a partire da qui nacque la formula critica forse più efficace e che ancora, oggi a distanza di molti anni, è illuminante per l'arte di questo pittore singolare e rimarchevole. La si deve al suo esegeta più fine e fedele, Mario De Micheli quando, esattamente cin-

quanta anni fa, affermò come il giovane Marpicati fosse arrivato a una “espressione allarmante” che caratterizzava tutto il suo lavoro. È vero e resta valido ancora oggi.

Allarmante. Sembrerebbe qui risiedere la quintessenza di questa arte nitida, nobilmente atteggiata, aristocratica per certi versi, popolare per altri. La pittura di Marpicati, in effetti, era ed è restata negli anni un allarme gettato nel flusso della storia. Un “allarme” che continua a suonare (soffermandoci per un momento sulla possibile metafora scaturente da tale termine) anche se forse non può ridestare i suoi personaggi che dormono e che, come in una favola antica, ancora attendono il risveglio che li ricollocherà in uno spazio e un tempo felici e intoccati dal dolore e dalla morte. Invece abitano in uno spazio che per lo più Marpicati stesso chiama “inospite”. Non inospitale ma inospite. Quasi a rimarcare la parola “ospite” rivoltata di significato. Quasi che la pittura del maestro dicesse ai suoi personaggi: “vi desidero qui ma non vi voglio”.

L’allarme è una dimensione dello spirito un po’ particolare. Non è propriamente l’ansia, non è la paura, non è l’attesa angosciata magari decifrabile in senso kafkiano (e Kafka è stato più volte evocato commentando l’opera di Marpicati). Ma è uno stato di vigilanza unito a uno stato di distrazione. Chi si allarma o ascolta un allarme che lo sta richiamando, per lo più non sa bene cosa sta veramente succedendo ma teme che stia succedendo qualcosa di grave e forse di irreparabile. O, modificando un poco le parole, di “irriparabile”, di ciò, in altri termini, che non si può riparare.

Il mondo di Iros Marpicati è un insieme, insomma, che non si può riparare, che arriva a noi come massacrato e che possiamo solo contemplare e ricostruire mentalmente. Mette, dunque, in allarme il riguardante e non è detto che sia uno stato d’animo desiderato da nessuno di noi. Eppure sempre ricordiamo come uno dei compiti specifici dell’arte sia quello di indurre alla riflessione, a stimolare il pensiero verso orizzonti inattesi e non necessariamente rasserenanti. E si pensa, allora, a quelle opere che Marpicati ha ripetutamente intitolato “incidente” e si intuisce che dietro a quel titolo ci sia, o perlomeno ci possa essere, una disposizione d’animo ben precisa e una informazione circostanziata. “Incidente” è quello che capita, ad esempio, in automobile e che provoca disastri più o meno gravi. Provoca comunque rotture. Ma “incidente” è un participio presente del verbo incidere e in tal senso significa, dunque, ciò che incide. Può essere un’idea, un principio, un’opera d’arte, tanto acuta e potente da “incidere” profondamente sul nostro animo determinandone convinzioni, desideri, aspirazioni.

Non è il singolo quadro di Marpicati che rappresenta un incidente a interessare compiutamente l’indagine critica sul suo lavoro. È l’opera complessiva di Marpicati che è “incidente” sulla coscienza dell’osservatore. Incide nel profondo e condiziona il nostro modo di guardare tra spigolosità terribili e dolcezze altrettanto penetranti nel nostro essere.

È Marpicati, un artista dialettico che sa tenere in allarme i suoi osservatori, non per perseguirli ma per richiamarli a una sorta di dovere estetico che è quello di connettersi costantemente con la dimensione artistica onde non perdere i più intimi moti del cuore e dell’immaginazione, che competono a ogni essere umano. Segna le superfici con discrezione e precisione ma rappresenta tutto ciò che vede con le stigmate di una sorta di amore universale, per cui il suo tema supremo è proprio quello del-

l'armonia, della pacificazione delle forme, dell'immobilizzazione dei contrasti, sia latenti sia in essere.

Ne promana l'immagine di un dolente umanista che considera pressochè sacrale il suo lavoro di pittore grazie al quale, tassello per tassello, ricostruisce un universo scomposto e disordinato per renderlo organico e coerente nel tentativo di esorcizzare l'"incidente", come se all'uomo saggio e equilibrato fosse concesso di sfuggire dal caos della casualità. Naturalmente questo non è concesso a nessuno, ma è metaforicamente concesso all'artista di rappresentare tale aspirazione.

### 1.1. *Iros Marpicati secondo Giorgio Vulcano*

*Ogni volta che penso a Erto, il mio vecchio paese, quello abbandonato dopo il Vajont, con le vetuste case una attaccata all'altra e le vie di acciottolamento buie e strette, la memoria va verso l'inferno. Il primo ricordo è il tempo degli inferni, la memoria è quella della neve. Notti infinite, silenzi laboriosi, lunghi, pazienti, interrotti solo ogni tanto da spazzi di allegria nelle feste di Natale e capodanno. (Mauro Corona)*

"Ognuno sta solo sul cuor della terra trafitto da un raggio di sole: ed è subito sera", i versi ermetici di Salvatore Quasimodo, in una delle sue poesie più ricordate, perché dense di autentica e cruda realtà, esprimono la consapevolezza della precarietà della vita che ad un certo punto diventa morte. Non si può parlare di morte in modo superficiale nel mondo contemporaneo, anche quando tutto attorno a noi sembra illuderci c'è il famoso raggio di sole a non tramontare mai. Ne sono testimonianza i luoghi di dolore, in cui la morte e la lacerante drammaticità hanno segnato per sempre l'esistenza di un'intera comunità. In quei luoghi si respira ancora oggi un'atmosfera di grande dignità, quasi, paradossalmente, a non voler turbare l'incoscienza e l'innocenza di chi non ha conosciuto alcuna sofferenza. La poesia di Quasimodo potrebbe essere scelta quale interprete ideale o punto di partenza dell'opera "*Madre con bambina (tragedia del Vajont)*" di Iros Marpicati. Un'immagine di straordinaria potenza emotiva, presentata in occasione della 56. Biennale di Venezia per il Padiglione Guatemala all'interno del Collettivo La Grande Bouffe, che riporta in superficie il dramma del disastro del Vajont. Era il nove ottobre 1963, quando una immensa frana dal Monte Toc ingoiò un'intera vallata, spianandola e lasciando senza respiro molte vite umane. Marpicati ritrae il volto della morte, fermando l'immagine di una madre e di una figlia sorprese nell'ultimo, fatale respiro. Lo schiantarsi delle rupi, la cataratta di macigni e di terra che travolsero il lago e l'onda spaventosa che ha distrutto i paesi circostanti, si racchiudono in una tragica sequenza che la sensibilità di Marpicati è riuscita a cogliere. Questo non si limita a descrivere solo il doloroso evento, fermo in un passato che può essere solo ricordato, ma concretizza uno scenario portavoce di angosciose realtà, attualizzate e rese universali. Il dipinto si carica di un'intensa forza drammatica, sia nella scelta del non colore, sia nella postura dei due soggetti uniti per antonomasia: madre e figlia. Qui appare il forte contrasto tra l'atteggiamento della madre morta, che si scherma il viso con il braccio, ed il volto della sua creatura, in cui spiccano gli occhi sbarrati e la bocca spalancata, come in uno spasmo nel momento conclusivo dell'esistenza, nello scontro con la morte. Sorge spontaneo un richiamo alla poesia di Ungaretti *Gridasti: soffoco*, scritta in occasione della morte del piccolo figlio Antonietto, in cui il poeta rievoca l'atmosfera di straziante dolore e ras-

segnazione per l'accaduto. Nel quadro di Marpicati, inoltre, la mano in primo piano accentua il tragico momento del trapasso: la madre non ha fatto in tempo a salvare il suo nato, e quel viso abbandonato e nascosto, rafforza l'impotenza di fronte ad una morte che falcia all'improvviso vittime innocenti. Lo sfondo, quasi graffiato, inciso, dilata il dramma di quegli attimi spaventosi e li fa rivivere: lo scorrere dell'acqua impazzita, il frastuono della rovina totale, il coro di boati, gli stridori e i rimbombi, i cigolii e gli scrosci che si mescolano ai gemiti, ai rantoli e alle invocazioni. Resta solo una valle lacerata, un tessuto umano, sociale e culturale irrimediabilmente compromessi. Poi il silenzio, quel funesto silenzio di quando l'irreparabile è compiuto, il silenzio che pone il suo velo cupo sulle tombe delle innocenti vittime. Ci si può chiedere, come sia possibile comunicare attraverso l'arte certi orrori della Storia, e se non sia il silenzio la risposta più adeguata di fronte ad un evento innominabile e in traducibile che paralizza ed inaridisce la parola. Questo è un dubbio senz'altro legittimo quando l'uomo si sente impotente ad assumere su di sé il male di un dramma collettivo, la cui portata sembra trascendere l'orizzonte della quotidianità. E l'arte, in effetti, può essere appena sufficiente a tradurre l'intensità della sofferenza, la forza dei sentimenti e delle emozioni come pure a districare le nebbie dei tortuosi sentieri della memoria. Ecco allora che, forse più di ogni altra forma di comunicazione, un dipinto, nella sua nuda essenzialità, nella sua pietrosa tensione sa avvicinarsi all'inesprimibile, sporgersi sull'abisso del dolore, di inquietudini e angosce, non già per dare delle risposte o per consolare, ma per far emergere dalle radici dell'essere quei bagliori di speranza che sono l'essenza stessa della vita; in questo Iros Marpicati è grande maestro. L'opera del Nostro, creata per onorare la terribile vicenda del Vajont, anche a distanza di tempo assume un ulteriore valore: l'universalità del dolore, rappresentato dal trapasso di una giovane madre e della sua creatura. Contro le leggi di natura, il figlio è morto contemporaneamente a chi lo ha generato; di fronte a ciò, il fruitore non può che provare un senso di angoscia e disperazione per un evento ineluttabile, che forse poteva essere evitato o almeno ridotto. La nostra coscienza sembra essere diventata sorda, cieca e indurita al dolore degli altri, proprio quando dovremmo migliorare l'impegno e la partecipazione. Il terrore ormai fluisce ovunque nel nostro contemporaneo, dalla periferia al centro, aggiungendo maggiore sgomento e senso di insicurezza alle nostre già precarie condizioni esistenziali. Tale superficialità, congiunta all'egoismo, è diventata un alibi di chi pensa solo al suo *particolare*; a franare così non è solo un intero equilibrio sociale, civile, politico della Terra ma è la nostra vita, l'esistenza, la ragione, occludendoci la vista e mettendo in pericolo un intero sistema di valori condivisi.

Iros Marpicati è nato a Ghedi, in provincia di Brescia. Ha studiato all'Accademia Carrara di Bergamo con Achille Funi ed ha cominciato ad esporre nel 1957. In seguito ha conseguito il diploma al Liceo Artistico di Brera. Ha intrapreso gli studi alla Facoltà di Architettura presso l'Università del Politecnico di Milano, che ha abbandonato per dedicarsi alla pittura. Il suo lavoro si muove da anni su un territorio di evocazioni esistenziali. L'artista che opera tra Brescia e Milano, ha allestito diverse personali; tra le più recenti quella alla Fondazione Stelline di Milano nel novembre/dicembre 2010 e al Chiostro del Bramante a Roma nel settembre/ottobre 2011; egli ha inoltre esposto in importanti rassegne, come l'Esposizione Triennale di Arti Visive di Roma nel 2014. Il suo è un percorso artistico congruente e in evoluzione. Marpicati offre un ritratto drammatico della nostra società che minaccia l'integrità dell'uomo, ne racconta il di-

saggio introspettivo, indagando sulle più intime emozioni, sul suo inconscio, tracciandone debolezze, istinti ed impulsi, attraverso rappresentazioni talvolta figurative, talvolta astratte, caratterizzate da una grande forza gestuale. Nelle opere realizzate tra il 1959 e 1961, Marpicati professa una pittura di denuncia coerente, senza scendere a compromessi, esternando con la sua sensibilità il dramma esistenziale dell'essere umano, combattuto tra benessere e coscienza; egli ferma sulla tela, prediligendo toni scuri, forse anche questi simboli di una visione negativa dell'esistenza, immagini di una famiglia che, pur abbruttita dal duro lavoro, conserva una sorta di affetto primitivo e viscerale che la unisce. Ritrae inoltre un'anziana donna che mangia in solitudine, incarnando la fame atavica e la primordiale, drammatica esigenza di nutrimento: ciò riporta alla memoria la miseria e la vita di stenti che Van Gogh ha immortalato nel dipinto *I Mangiatori di patate* del 1885. L'artista ghedese, nei dipinti realizzati tra gli anni Sessanta e Settanta, descrive il profondo malessere della compagine umana dell'età postindustriale, nel rapporto tra individuo e società; analizza la realtà sia in un'ottica macrosociologica, come un'entità generale che sovrasta l'individuo, sia in una visione microsociologica, che traccia le relazioni tra l'individuo e ambiente, il cui prodotto ha per esito la costruzione della società, non sempre, né per tutti gratificante. Nei suoi quadri egli affronta infatti quello che è il nodo di tutte le questioni della società moderna: l'integrità dell'uomo e ciò che la minaccia. Le sue tele sono lo specchio drammatico di questo conflitto che vede l'uomo aggredito, lacerato, traumatizzato dall'orribile ingranaggio che cresce incessantemente nella nostra civiltà della tecnica, dei consumi, delle programmazioni: un meccanismo senza identità, che va occupando ogni giorno di più gli ultimi spazi di libertà, usurpando ogni margine d'indipendenza. Gli assurdi meccanismi, le gigantesche e complicate viscere metalliche che, nei suoi quadri, afferrano, travolgono e ingoiano l'uomo, sono dunque la rappresentazione emblematica di una condizione reale. Sono macchine labirintiche, misteriose, congegni che nessuno vede o ha realmente voglia di vedere; ma se per un momento si riuscisse ad allontanare l'udito da ogni altro rumore diversivo, forse si potrebbe sentire il rombo cupo e incessante fuori e dentro la nostra anima. In molte sue opere l'essere umano sembra, a prima vista, inesistente, ma osservando più da vicino, ci si accorge di come esso compaia piccolissimo, inserito in architetture irreali e privo di individualità e di espressione. Le sagome umane non hanno identità, camminano in paesaggi inesistenti, tra larghe strade e gigantesche costruzioni dai profili industriali, quasi a cercare il loro percorso smarrito da tempo, forse sin dalla nascita. Come Giovan Battista Piranesi, che nelle sue incisioni inseriva piccole figure umane, evidenziando la profondità del tempo che le rovine annunciavano - dando origine sia all'angoscia sia all'audacia dell'invenzione come unico modo possibile di agire - così Marpicati inserisce gli omini, dai profili quasi impercettibili, in luoghi d'ampiezza ir-reale, denunciando come questi "respirino" appena tra le "rovine" del presente. L'essere umano è visto come l'artefice e la vittima di una crisi della identità individuale, rapportato al mero produrre nel mondo contemporaneo, al mondo dall'industria capitalistica, che riduce il soggetto a semplice forza lavoro e l'oggetto a pura merce. Marpicati individua le ragioni di questa tendenza nel progressivo affermarsi di orientamenti spersonalizzanti della società, che trovano la loro reificazione nella mercificazione dell'arte, nell'instaurarsi del capitale monopolistico (che chiude l'uomo in grandi apparati produttivi anonimi), nell'espandersi della grande industria e nell'uso

delle macchine e della tecnologia. L'individuo diventa uno dei tanti operai che contribuisce in modo totalmente anonimo alla sopravvivenza del sistema. È totalmente scomparsa la passione, la volontà, la gioia nella partecipazione alla costruzione del futuro. Si tratta di una realtà esattamente inversa a quella classica, che vedeva l'uomo come creatore del proprio destino e che sfocia dapprima in una sorta di chiusura nella soggettività e poi in una frantumazione totale dell'identità, in uno stato d'animo che non permette all'uomo di individuare la sua vera essenza. Nei suoi dipinti si legge chiaramente un ritmo di linee e di superfici colorate, e nella massa spigolosa delle composizioni, prevale il nero che si alterna a campiture di colori puri. Ciò ricorda Piet Mondrian quando, riducendo la superficie pittorica agli opposti fondamentali - colori puri, forme elementari, direzioni orizzontali e verticali - eliminava (apparentemente) ogni somiglianza col mondo degli oggetti familiari, manifestando l'esigenza di liberare l'arte da quella realtà concreta: era la chiara "realizzazione del ritmo liberato e universale, distorto e nascosto nel ritmo individuale della forma laminante". Nelle opere realizzate tra il 1996 e il 2008 l'artista dipinge contesti astratti, dalle sembianze industriali, ma anche giovani visi e corpi inermi, quasi impotenti di fronte al dolore procurato dalla stessa società: essi giacciono in un sonno forse di morte o di fuga dalla crudele realtà, eppure affascinanti nella loro innocente e indifesa nudità efebica. Ogni corpo ch'egli dipinge, quasi senza colore, è quindi come una vittima sacrificale. La violenza della "civiltà" colpisce, non dà scampo. Quanto ai suoi "nudi" è, invece, la tenerezza che domina, la delicata istanza della passione che pretende il riscatto. Patiti e amorosi, questi giovani sono invasi da un'ebbrezza di morte. È una sfida quella che ci rivolgono. Ed è appunto così che Iros li dipinge. È come se il suo pennello avesse ingrandito i profili degli omini nelle sue opere precedenti, come se fossero stati definiti gradatamente i loro tratti e ricostruite le loro identità. Abbandonati al loro turbamento, essi si offrono all'esaurita attenzione di noi spettatori e la stravolgono, rendendoci prigionieri attoniti, smarriti nel gioco di specchi perverso e sublime che Marpicati sa disporre sui suoi cartoni intelati. Di rado nella pittura contemporanea l'eterno scontro ed incontro tra *Eros* e *Thanatos*, i due lati fatali dell'umanità, si sono potuti specchiare nel medesimo ordine d'immagine così come nel suo caso. E di rado dipinti come questi analizzati, che non potrebbero essere più figurativi e più contemplativi, più "pittorici", possono apparire così poco iconici, così poco didascalici, esibendo, invece, tutta l'astrattezza dinamica delle figure di un film, tutta la velocità fulminea e l'effimera indeterminatezza dei fotogrammi che scorrono nel fascio luminoso della proiezione. Custodire l'immagine di quei corpi è quindi un impegno da non lasciar cadere. Così Marpicati li conserva per sempre nelle sue immagini: un sudario di luce spietata e dolcissima, spiritata e dolente che avvolge l'angelo decaduto verso un limbo di notte bianca del mondo. Con l'emozione noi possiamo solo guardarli, perché sono il tributo a un incanto che ormai da anni abbiamo perduto. Altri dipinti astratti, invece, evocano taglienti lame, che l'uomo ha usato da sempre e di cui è stato vittima, in una sorta di amore e odio. Come aveva interpretato Eugenio Montale già nel 1925, si avverte *con triste meraviglia com'è tutta la vita e il suo travaglio in questo seguire una muraglia che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia*. L'essere umano, che con l'ingegno e la tecnica ha creato la "società delle macchine", ne diventa ora vittima, vede monopolizzato il suo tempo, fagocitata la sua vita, dispersi i suoi valori e i suoi affetti.

*“C’è una sola vita anche se ci sono modi diversi di conoscerla”<sup>52</sup>*

L’autoritratto permette all’inconscio di parlare con il linguaggio dell’arte, attraverso la capacità di sdoppiamento della sua stessa immagine, da cui però si differenzia. La conquista del proprio lo sembra essere un gioco di simmetrie e differenze in cui vi è una vera e propria scissione tra l’oggetto e l’oggetto. Infatti un artista, per potersi rappresentare come oggetto e per diventare l’immagine del quadro, dovrà considerare la sua immagine al di fuori di sé. Come disse Francis Bacon: “Per me l’arte è un’ossessione della vita e poiché siamo degli esseri umani, siamo noi il soggetto della nostra ossessione “. La pittura di Ennio Calabria è determinata da un processo difficile da decodificare, dal momento che esprime la distruzione di un’intenzionalità logica del fare artistico. I suoi autoritratti rappresentano la volontà di annientare il ritratto inteso come la copia fotografica di se stesso. Questa necessità è sorretta da un’altra forma di coscienza, non basata su un processo logico formale, che determina nell’immagine pittorica dell’artista, ciò che viene definito come opera d’arte. Queste riflessioni sono lo specchio del pensiero dell’artista: “Attraverso le opere, io non esprimo un contenuto, un messaggio o un concetto, ma rendo partecipe chi guarda oscuramente, dell’organizzazione della mia mente in quel determinato momento. Questa è la vera funzione dell’arte, il resto è spettacolo<sup>53</sup>”. Nell’opera del 2008, denominata *“Autoritratto: il pensiero, il caso, la carne”* l’artista si presenta come un soggetto enigmatico che sembra seduto davanti al cavalletto, dove è posizionata una tela impregnata di colore, dalla quale proviene un flusso di pittura nera. La parte retrostante della tela è a noi visibile e, in secondo piano, il corpo dell’artista presenta una distorsione, la quale si configura come una massa aggrovigliata di colore rosso. L’effetto deformante, che non deriva tanto dalla pennellata, bensì\_ dalla pulitura del colore che cancella parti della figura e del viso, ricorda le opere di Francis Bacon. Ansia, panico e allucinazione sembrano essere le parole chiave per poter entrare nel quadro, al cui interno disordine casuale equivale alla brutalità del reale. Il pittore afferra nella mano destra un gatto, anch’esso informe, il quale genera un’ombra che allude ad un crocifisso; nella mano sinistra impugna un pennello rivolto verso il fruitore, come se stesse dipingendo la cruda realtà delle cose. L’espressione deforme, grottesca e anamorfica del viso dell’artista rimanda al celebre autoritratto di Michelangelo presente nell’affresco del Giudizio Universale, e si manifesta come una traccia trasparente di un’identità reale che cede il passo alla sfumata opacità surreale.

Ennio Calabria è stato individuato dalla critica d’arte tra i pittori più significativi della generazione emersa tra il 1950 e il 1960, testimone indiscusso del suo tempo, con una pittura rivolta sia al territorio sociale che a quello esistenziale. È nato a Tripoli nel 1937, consegue nel 1955 la maturità artistica, frequentando in seguito la Scuola Libera del Nudo dell’Accademia di Belle Arti di Roma. Nel 1961 insieme ai pittori Attardi, Farulli, Gianquinto, Guccione e Vespignani, e ai critici Del Guercio, Micacchi e Morosini fonda il gruppo “Il pro e il contro” che diventa un forte punto di riferimento per le nuove ricerche figurative in Italia. Sono gli anni del *boom* economico e questi artisti propongono il ritorno alla figura come soggetto e alla pittura come tecnica, in opposizione alla tendenza dell’ultimo quinquennio, caratterizzata dal trionfo dell’in-

formale. Secondo questi artisti, ogni evoluzione pone due temi in relazione fra loro: il soggetto in rapporto all'oggetto. Ennio Calabria considera la pittura come "Un'orgogliosa, eterna avanguardia di quei caratteri dell'umano che proteggono l'individuo dal rischio di robotizzazione a causa della sua progressiva dipendenza dalle tecnologie". La continua ricerca pittorica dello stesso si configura come una ricerca sulla luce, sulla materia, sul colore e come la riproduzione della spazialità compositiva dell'opera stessa, testimonianza autobiografica che costituisce "la traccia del suo essere nel tempo". Sin dagli anni Sessanta, la pittura di Calabria è caratterizzata dall'aderenza alla realtà ed affronta varie tematiche, sia politiche che culturali, attraverso le quali è possibile identificare una serie di contenuti, indici rivelatori di una sensibilità governata dall'istintività. La partecipazione dell'artista alle grandi manifestazioni sindacali e di massa nel periodo romano degli anni Sessanta e Settanta costituiscono la testimonianza del suo notevole impegno politico e sociale, sfociato nella costante polemica contro la mercificazione della cultura e dell'arte. La figura umana, con la sua essenza corporea, costituisce il fulcro centrale dell'arte pittorica di Ennio Calabria e si manifesta in modo frammentario ed imperfetto: essa diviene al contempo lo specchio di una personalità profondamente riflessiva, rivelata dalla sua mente. Interessanti risultano una serie di ritratti di personaggi pubblici, ma anche di uomini che hanno segnato la storia come Stalin, Mao, Gramsci e Gandhi. In altre opere troviamo i ritratti di personaggi noti, come quello del Ministro Tommaso Padoa Schioppa, oppure di personalità della scienza, della medicina e della storia, come Isaac Newton, Hector Berlioz e Benedetto Croce. Il Nostro afferma in merito: "Dipingo ritratti di personaggi di tanto rilievo perché penso che in essi si manifestino con più vigore che nell'uomo della strada le tendenze etiche dell'uomo moderno. Ed io sono come molti alla ricerca di tale materiale umano che deve divenire il centro emotivo e visivo della pittura, il reale soggetto di qualsiasi sperimentazione, operazione linguistica e culturale". L'artista, discostandosi dai soggetti comuni, conferisce alle sue opere un valore culturale. Alcuni ritratti che rimandano, per la visione sfaccettata delle forme, al mondo cubista e al movimento futurista, in particolare al dinamismo futurista di Boccioni, come nel caso di opere quali "*Gandhi (1971)*", "*Gramsci (1967)*" e "*Mao Pianeta (1968)*". La tavolozza di Calabria si riempie, in questo periodo, di tonalità irreali, quasi violente e presenta immagini deformate e consumate dal tormento interiore; il colore sembra sforzarsi per uscire dalla tela, con una modulazione cromatica di toni spezzati che costituiscono il soggetto dominante. Ad esempio, nel ritratto di "*Giovanni XXIII (1964)*", la figura prismatica è formata da un "reticolo di colori", concatenati tra loro attraverso campiture piatte che determinano una tridimensionalità dell'immagine. Dagli anni Novanta in poi, la ricerca pittorica di Ennio Calabria è contraddistinta da un rinnovamento stilistico nell'ambito del quale il colore diviene la struttura della forma; sulla tela vengono delineate presenze che sembrano geroglifici: esse rendono la pittura l'unico mezzo tramite il quale poter produrre e visualizzare i "nuovi pensieri". In questo senso la leggibilità delle opere di Calabria è segnata da un autentico percorso interiore, inserito in un determinata frazione di tempo che coincide con il quotidiano. La sua arte è definibile come "teoria della mente", dal momento che l'informità dell'immagine è percepibile attraverso il pensiero.

L'artista, dal 2002 al 2005, realizza una consistente serie di ritratti su ben ventidue tele, ispirati a Giovanni Paolo II; la scelta del soggetto come iconografia della collet-

tività, permette ad Ennio Calabria di cogliere una grande quantità di implicazioni emotive del presente, del passato e anche del futuro. Il concetto di ritratto, nella serie di opere dell'artista, viene in un certo senso snaturato ed al soggetto rappresentato viene conferita una personalità eterea, nella quale il volto va smarrendosi con la pittura sciolta ed i lineamenti dello stesso viso si perdono, dissolvendosi lentamente sullo sfondo. Analizzando nel dettaglio l'opera del 2004 denominata *"Un Papa polacco"* è possibile percepire un gioco variopinto di colori, in cui la materia pittorica sembra corrosa dal tempo e determina un'intima drammaticità del tracciato. I lineamenti del viso sono sconvolti dalla sofferenza e l'occhio del soggetto sembra cristallizzato, offrendo allo spettatore uno sguardo che è il riflesso di forza dello spirito paterno. Lo spazio nel quale la figura prende corpo non contiene alcun riferimento storico, conferendo in tal modo importanza al soggetto, inteso come traccia del tempo. Il viso diviene l'elemento unificatore delle coordinate spazio-temporali, all'interno delle quali si struttura il percorso vitale, quindi storico, dell'uomo. Proprio su questo tema, nel 2008, l'artista svilupperà un nuovo ciclo di ritratti dal titolo *"Un volto e il tempo"*. Significativa è l'opera del 2005 intitolata *"Pantani: nell'accadere del ricordo"*, che raffigura il celebre ciclista nell'iconografia Cristiana di una Crocifissione, a braccia aperte (un rimando alla vittoria del suo costante traguardo) con gli occhi chiusi e la bocca spalancata. Nel suo volto si legge la sofferenza che segna il destino di una tragica morte: "in questo caso il trionfo e la morte non si negano l'un l'altro. Il trionfo appare sul filo del rasoio con l'annientamento e quindi sostanzialmente è un'immagine sulla fragilità <sup>54</sup>". L'opera ricorda lo splendido quadro del pittore Marc Chagall, dipinto nel 1938 e intitolato *"Crocifissione bianca"*, con particolare riferimento sia alla percezione onirica della composizione, sia all'utilizzo di sfumature lacerate di colore, che creano un effetto d'azione pittorica. Ennio Calabria ha mantenuto la sua promessa nei confronti dell'arte, attingendo a situazioni magiche e mentali, rappresentando un dimensionamento autentico del tempo frutto di una personale ricerca pittorica, fatta di colori, di ritmo e riconoscibilità. Nasce spontanea una domanda: quale sarà il futuro della pittura? L'artista risponde. "La pittura vive la stessa situazione della mente umana rispetto ai *computer*: ci sarà un momento in cui dovrà in qualche modo ricostituire le ragioni della propria inalienabilità e quello sarà il momento in cui l'attività creativa (e anche quella piccola sua ancella che è la pittura) riavrà futuro".

**MARISA LAURITO**  
*Federica Peligra*

Marisa Laurito presenta due grandi installazioni estrose ed allegre proprio come l'autrice sa essere.

Opere, queste, che hanno il sapore - mai termine fu più azzeccato come in questo caso - della critica alle nuove tendenze del gusto, ma che rilevano anche il gioco divertito dell'ironia, della satira che per una volta non è rivolta alla politica, al mondo patinato, o almeno non esclusivamente ad esso, ma ci coinvolge in prima persona, portandoci ad interrogarci su noi stessi e in particolare sulle nostre abitudini.

Marisa Laurito unisce le sue due grandi passioni ossia la cucina e l'arte; la prima installazione è intitolata *La grande Bouffe*, un vero e proprio ristorante ricreato alla perfezione, con tanto di tavoli e insegna di ingresso.

Il titolo dell'opera fa presagire già tutto un discorso ideologico, nitido e profondo.

Un rimando immediato di tutta l'installazione è al film omonimo di Franco Ferreri del 1973 in cui i protagonisti, stanchi della vita inappagante da loro condotta, decidono di togliersi la vita proprio attraverso un consumo estremo di cibo.

Nel film il cibo diventa strumento di morte e perde ogni valenza sia di sussistenza che di piacevole momento di convivialità; in ogni caso viene meno ogni qualifica positiva, completo appiattimento di ogni stimolo al gusto che Marisa Laurito invece vuole recuperare, proprio partendo da questo film, per poi invertirne il segno.

Marisa Laurito cerca infatti di rovesciare dogmi imposti da una moda tutt'altro che condivisibile, quella di chef-stars che subordinano il gusto e i sapori tradizionali al fine di confezionare con i colori e le immagini un piatto innalzato a monumento artistico.

Le immagini di questi personaggi pluripremiati compaiono, quasi come ritratti rinascimentali di ricchi e potenti possidenti, sulle pareti del ristorante, per completare un discorso che non può che risultare più che coerente.

Marisa Laurito cerca di tornare alla purezza e alla semplicità di un momento conviviale e ricreativo come lo stare a tavola sottolineando proprio ciò che più allontana da questo.

Nel ristorante, ricreato come concentrato di errori del contemporaneo, vediamo sistemati tre tavoli, che rappresentano, in qualche modo, la vetrina di abitudini e pensieri sempre più generalizzati. Giunti al primo tavolo, lo spettatore si troverà di fronte ad un desco ben apparecchiato, con servizi raffinati ed eleganti, ma a catalizzare tutta l'attenzione sarà presente una fragola di proporzioni ciclopiche rispetto al piatto che la sorregge.

La critica malcelata è a tutto il fronte degli eccessi, a chi da una parte vuole che la verdura e la frutta siano degli oggetti d'esposizione e che al mercato sceglie ciò che più convince per l'aspetto; a chi mira all'apparenza, metafora di un'intera generazione di esaltazione dell'effimero.

Nello specifico tuttavia, questa gigantesca fragola è anche uno sberleffo divertito a tutta la generazione degli OGM, degli organismi geneticamente modificati, il cui patrimonio genetico è stato alterato manipolando il DNA, metafora di un ideale di resistenza agli agenti esterni e al risultato migliore possibile a qualunque costo.

Il materiale è il consueto silicone che Marisa Laurito utilizza in tutte le sue opere, materiale eterno e artificiale al tempo stesso, anch'esso simbolo dell'artificiosità di

un mondo che lo usa per modificare parti del proprio corpo, corredandosi di protesi come appendici, finalizzate all'esasperazione del bello e del piacente.

Questo sarà l'angolo delle contraddizioni, degli eccessi messi in ridicolo, dei paradossi della contemporaneità, che ama le novità tanto da trasformarle in patologica ammirazione.

La Laurito, amante della genuinità ironizza altresì sulla *novelle cousine*, sui cotanti palati finto-raffinati, a cui vanno associate polizze assicurative al pari di qualsiasi fonte di reddito.

Dove è finita la buona cucina, dove l'amore per essa? forse dietro gli inglesismi che fanno tanto *chic*? O forse dietro i programmi a tema a alle diete macrobiotiche?

Ecco contro quali facili sillogismi si scaglia Marisa Laurito, che non cade in inutili polemiche ma riesce ugualmente ad essere chiara e pungente.

La grande fragola, se da una parte richiama la lotta contro gli Ogm e tutta quella falsità insita nel volere la bellezza anche in quello che mangiamo - legando la qualità all'apparenza, legame che quasi sempre si rivela fallace - dall'altra quest'opera si contrappone alle portate minime che vengono presentate nei lussuosi ristoranti di nomea internazionale.

È proprio questo concetto evocato dal secondo tavolo in cui nel piatto vediamo solo uno spaghetti e tre tristi pomodori. Dinnanzi ad esso una fanciulla emaciata e scarna realizzata da Luigi Citarrella si accinge a nutrirsi. Debitata e chiaro rimando, per le caratteristiche dei colori della maglia, a una ragazza guatemalteca essa si pone a contrasto con quella tavola preziosamente imbandita. L'immagine sottolinea la distanza tra il mondo del fatuo benessere e quello in cui a volte vi è la mancanza dei beni di prima necessità. La stessa tuttavia è volontariamente scolpita al fine di far emergere un ulteriore significato interpretativo: le sue braccia e le sue gambe possono sottintendere a una grave inappetenza.

Il mondo della cucina è sempre più prepotentemente sotto i riflettori mediatici e sempre meno sotto quelli di una corretta alimentazione, fattore testimoniato dall'aumento di problemi ad essa connessi come obesità da una parte ed anoressia dall'altra; due facce della stessa medaglia in cui da un lato il cibo è portato all'eccesso perché fa *business*, dall'altro "la società della bella apparenza" vuole una bellezza standardizzata e patita. Anzi, la contraddizione più grande è insita nel fatto che nella società opulenta occidentale più un ristorante è di alto livello, più è costoso e meno abbondante sarà il pasto; una vera ironia che ha però il gusto terribile della realtà.

Sul terzo tavolo una gallina di cui si possono contare le orme, ha appena deposto un uovo nel piatto, scherno evidente a tutti coloro che fanno della devozione al biologico una religione, una fede.

Associazioni, consorzi e comitati sono nati all'insegna dell'adesione totale alla cultura del biologico, ideale di vita che crede nel consumo esclusivo di prodotti derivati da piante prive di concimi e di qualsiasi elemento artificiale che intacchi il naturale equilibrio ambientale e naturale.

In nome di questo credo è iniziata la gara quotidiana al prodotto più fresco possibile, al frutto appena colto, e perché no, all'uovo appena deposto.

L'intero ristorante è rappresentato quasi fosse una zona invalicabile, una frontiera, una zona militare con pericolo di isotopi radioattivi, schermato dietro un filo spinato, ad indicare che il fronte è aperto e la lotta a queste manie è già stata dichiarata.

Marisa Laurito mostra una intelligenza rara nel saper cogliere le contraddizioni, le assurde ipocrisie e le false ideologie del contemporaneo senza risultare mai insensibile né priva di tatto. Deride ma non irride, schernisce ma non si burla, ironizza ma non diffama.

La passione per l'arte l'ha accompagnata per tutta la vita, ma solo in tempi recenti ha reso pubblici i frutti del suo duro lavoro.

La Laurito artista cerca di solleticare la fantasia di chi guarda, scuotere le coscienze, dare uno scossone alle menti addormentate.

Una donna dello spettacolo che contesta, con queste opere, tutto un sistema che lo spettacolo avalla e asseconda, segno di profonda integrità e di invidiabile moralità.

La seconda opera presentata alla Biennale, che, a primo impatto, appare frutto di un'estetica separata dalla prima, condivide con essa, oltre al materiale (il silicone), anche il messaggio di fondo; è, infatti, sempre il profondo legame uomo-natura al centro, un legame controverso, forzato e qualche volta di non scontato esito.

Infatti, nella prima grande installazione sembrava l'uomo, pur se assente, il protagonista dell'opera. Un uomo potente, in grado di avere la meglio sui prodotti della terra, tanto da stabilirne i ritmi biologici (costringere la gallina a deporre un uovo al bisogno), da modificarne la conformazione fisica trasformandone al vetro i meccanismi di crescita (la fragola gigante) in modo da far eco ad un sistema intrinsecamente poggiato su basi labili dell'ignoranza e pigrizia mentale; questa seconda opera ha invece il sapore amaro della sconfitta per l'essere umano, anche qui totalmente escluso dalla scena.

A testimoniare un lontano passaggio è l'incuria onnipresente: in questo caso un bicchiere ancora pieno di vino bianco e dei mozziconi di sigarette sono poggiati su un tavolino di marmo.

Qui, ancora più che nella precedente opera, si nota un silenzio che suona come un lamento soffuso. Quello che si sente sarà forse il miagolio di tanti gattini che riempiono la scena con le loro pose disparate.

Sono finti anche loro, ma così ben realizzati da apparire reali nelle loro posizioni così armoniose e veritiere, pare quasi di sentirne i lamenti.

Qui è la natura incolta a fare da padrona, quella natura indomita, che non si lascia manipolare e che mostra quasi come vendetta il suo potere distruttivo, inglobando e riportando ad uno stato primordiale ciò che incontra lungo il suo cammino.

## LUIGI CITARRELLA

Federica Peligra

Luigi Citarrella, giovane scultore palermitano, fa sfoggio, a questa 56° edizione della Biennale veneziana, delle sue abilità come artista, ma anche come creatore di temi e tendenze.

Espone, infatti, due opere, che vanno perfettamente ad integrarsi con il tema del Padiglione di cui fanno parte, quello del Guatemala, riuscendo però anche ad apportare qualcosa di nuovo e di interessante.

Queste opere sono permeate dell'interesse, sempre presente in Citarrella, per l'attualità, per gli eventi del mondo che lo circonda, in cui l'artista si trova a vivere ed operare, e per i temi che quotidianamente coinvolgono o sconvolgono la società civile.

La prima opera di Luigi Citarrella esposta nel padiglione nazionale Guatemala, entra a far parte dell'installazione di un'altra artista, Marisa Laurito, creando un'unica grande opera che può definirsi come universalmente toccante.

L'opera cui si fa riferimento è la *Gran Bouffe*, il ristorante in miniatura, ricreato *ad hoc* all'interno del padiglione nazionale, che vede il concorso di forze e la collaborazione tra più artisti, tra cui appunto spicca il nome di Luigi Citarrella.

Una volta preso coraggio (visto il filo spinato che delimita l'accesso) e superato l'ingresso, lo spettatore si trova di fronte a tre tavole imbandite, più o meno grandi, alcune apparecchiate singolarmente, altre predisposte per accogliere più persone, ognuna architettonicamente definita e unica nel suo genere, caratterizzate tutte in base alle differenti portate sopra esposte.

Nel caso specifico che coinvolge il nostro artista, in sodalizio con Marisa Laurito, vediamo un tavolo in cui è servito un misero spaghetti con tre pomodori di dubbio aspetto, troppo perfetti per apparire veri, e una scultura, opera appunto di Citarrella, con una ragazza anoressica.

Un piatto triste e per nulla accattivante, quello che Marisa Laurito mette in mostra, ma che vuole essere tale proprio gettando un'ombra di sospetto su un significato che si rivela angosciante quanto inquietante.

È come un giallo a più indizi quello che vien fuori da quest'opera e, appena se ne scopre uno, non si può fare a meno di ipotizzare la soluzione finale.

Appare tautologico il contrasto tra il pietoso pasto, servito in un piatto volutamente amplificato e sproporzionato per qualunque tipo di contenuto, anche il più copioso, e l'insegna a caratteri neri del locale che allude a un'abbondante mangiata.

È un contrasto voluto, cercato, caricato. Si vogliono mettere a nudo le ipocrisie, le false verità, le bugie dette con il sorriso e gli inganni malcelati.

È una idiosincrasia di immagini e sensazioni che affiorano pian piano, che toccano, coinvolgono e sconvolgono.

Siamo attratti dalla graziosità del contenitore, ma proviamo repulsione per il contenuto. L'interno del ristorante appare infatti delizioso e perfettamente pensato nei minimi dettagli, con le uova che fanno da gambe al tavolo che ha sopra proprio un uovo.

Anche il tavolo che vede servito lo spaghetti, di cui si parlava sopra, presenta come sostegno una struttura che ha la forma e il colore proprio degli spaghetti; ma

se la presentazione nell'insieme può apparire di piacevole godimento, di certo l'ospite seduta a questo tavolo non lo è.

Seduta, o meglio accasciata, su questo tavolo vi è infatti una bambina, o meglio adolescente, guatemalteca che a stento riesce a sostenersi eretta o, a ben guardare, proprio non ci riesce.

Questa scultura in argilla è una delle opere meglio riuscite di Citarrella, non solo per la perfezione tecnica e il vivace realismo, ma soprattutto per la forza etica del messaggio, urlato seppur muto, che l'opera possiede.

È un condensato intenso di stupore e brivido, di domande e risposte.

Diventa all'improvviso chiaro anche il significato di quell'unico spaghetti in solitario, che si trasforma da pasto per pochi a poco pasto per tanti.

Questa ragazza è simbolo di una condizione umana assurdamente condivisa da molti, troppi, uomini, donne e soprattutto bambini, che non solo non possono scegliere di cosa nutrirsi, ma non sanno nemmeno se e quando arriverà per loro il momento di un pasto caldo.

Quello che rappresenta un modello di bellezza nei Paesi più ricchi, capitalisti, industrializzati, la magrezza a ogni costo, la diretta proporzionalità tra numero di ossa visibili e bellezza raggiunta, rappresenta un terribile martirio per chi non ha scelto di convivere con il flagello della fame.

L'arte vuole e deve occuparsi anche di questo, l'arte non è sterile manifestazione del bello secondo i canoni non si sa imposti da chi, ma è vita ed è proprio questo rapporto arte-vita che Citarrella cerca e raggiunge.

Un plauso speciale e accorato va proprio a questa sua opera, che mostra il lato triste, ma veritiero, di un Paese, il Guatemala, che come altri, soffre il dramma della povertà e il disagio dell'ingiustizia sociale, il divario tra la ricchezza di pochi e gli stenti di molti.

In un Padiglione, che già dal titolo della propria rassegna sceglie il tema della morte della bellezza, non può che dar voce anche ad un aspetto fondamentale di questo argomento - oltre quello della vecchiaia, fine della bellezza per antonomasia - quello della bellezza mancata anche nell'età più florida, causa disagi e privazioni.

L'anoressia è un disagio che assurdamente colpisce anche i Paesi ricchi come il nostro e, che, quindi, svolge bene il ruolo di collante tra le due Nazioni, quella italiana e quella guatemalteca.

Tuttavia, con degli opportuni distinguo, se da una parte nei Paesi più opulenti, l'anoressia rispecchia la patologia dannosa di un ideale deviato, quello proposto da tanta televisione demenziale, dall'altro rappresenta uno stato di fatto, un condizione tragicamente esistenziale.

Luigi Citarrella mostra in questa Biennale il suo lato più ingegnoso, fiero delle sue capacità e orgoglioso della propria abilità manuale.

L'artista riesce a lavorare l'argilla, materiale che predilige, con una maestria davvero appannaggio di pochi.

Questa capacità esecutiva in parte proverrà certo dai suoi studi specifici condotti all'Accademia di Belle arti di Palermo, dove si diploma, ma in parte sono frutto di un dono ricevuto dalla nascita, che lo porta a risultati mirabili e che hanno in potenza la capacità di traguardi sempre più elevati.

La seconda opera che porta il nome di questo artista, in questa edizione della

Biennale di Venezia, stempera e sdrammatizza un po' la serietà e l'ingombro di tristezza che sicuramente avrà riempito gli animi.

Quest'opera infatti raffigura un moro porta-torcia, apparentemente tema semplice e classicamente risolto nelle forme più tradizionali.

Come al solito però Citarrella sa sorprenderci, nascondendo l'asso nella manica e tirandolo fuori sempre al momento giusto.

Sorprese, quelle che ci regala, che si colgono solo attraverso un'attenta ed interessata meditazione e contemplazione.

Il moro ha infatti le fattezze e le sembianze, per non dire l'aspetto nudo e crudo, privo di idealizzazioni, del Direttore della Biennale stessa: Okwui Enwezor.

È proprio di uno dei più famosi curatori viventi al mondo, quel volto dai tratti così marcati, con una perfezione tecnica e una somiglianza voluta e raggiunta.

Luigi Citarrella appare dunque un po' il Medardo Rosso del 2015, condividendo con l'artista torinese la scelta del reale perituro visto con i propri occhi più che l'ideale etereo difficilmente perseguibile, una scelta di campo che porta Citarrella a non venir mai meno ai suoi obblighi e a condividere con Medardo Rosso la passione per il ritratto individualmente caratterizzato.

Non è satira quella che si cela dietro quest'immagine dal ritratto così calzante, così luminosamente messa in risalto dalla profusione del color oro che investe abito e torcia e che ricopre anche la testa della figura, ma un intento celebrativo semmai.

Citarrella vuole infatti in parte giocare, ma in parte anche omaggiare il ruolo "luminoso" che ha il direttore di una rassegna così prestigiosa e importante.

Enwezor sarà infatti il portatore della torcia della saggezza e della mediazione tra Paesi di tutto il mondo che avranno un proprio bagaglio culturale e ideologico, soprattutto in un momento così difficile che vede il mondo sempre più fratturato da guerre e fondamentalismi ideologici e religiosi.

Necessario più che mai risulta quindi il ruolo di guida che il curatore nigeriano andrà ad assolvere, quasi come fosse il portatore olimpico della fiaccola che non deve mai spegnersi, in questo agone fatto a colpi di arte.

Il titolo *Il moro* ha molteplici sfumature. Per estensione oggi il termine viene riferito a tutti coloro che possiedono tratti naturali come pelle, capelli e occhi di colore scuro esattamente come Okwui Enwezor.

Sempre con possibile riferimento a quest'ultimo, il moro rappresenta anche genericamente il nativo africano, poiché l'origine del termine era proprio in diretto riferimento agli abitanti della Mauritania e poi dell'intero continente africano.

Ma il legame ancora più stringente che rende quest'opera perfettamente in tema con l'intero contesto della Biennale e, non solo con quello del padiglione di cui fa parte, è che la figura del moro, come molti sapranno, è immagine simbolica quanto mai cara ai veneziani.

Già nel Quattrocento e Cinquecento infatti abbondano in affreschi e dipinti con figure di islamici e di genti dal colore scuro di pelle, con cui i veneziani sono, sin dalla caduta dell'impero Romano d'Oriente, abituati a condividere, ora in modo belligerante ora in modo più pacifico, spazi e contesti.

C'è di più: i "mori veneziani" sono delle presenze costanti nel panorama veneziano. La città ne è piena. Mori sono chiamate per esempio le due statue di bronzo che battono, nel vero senso della parola, l'ora sull'orologio di San Marco.

Campo dei Mori viene anche chiamato il sito dove sorge la chiesa della Madonna dell'Orto, ma soprattutto dove trovano collocazione due statue scolpite in pietra d'Istria, incastonate nel muro, che raffigurano proprio due Mori.

I mori veneziani sono anche i tipici porta candelabri, oggetti d'arredamento tipicamente veneziano, che vedono fattezze del tutto simili a quelle che Citarrella ha realizzato, e rappresentano personaggi di carnagione scura, probabile retaggio di tutta una tradizione di rapporti che Venezia nella sua storia ha intrattenuto con i Turchi-Ottomani.

Citarrella riesce quindi ad essere attuale e moderno, pur usando strumenti e metodi tradizionali, come la lavorazione dell'argilla, rimanendo nel solco di tutta una tradizione di temi e concetti. L'artista riesce ad essere attento al presente pur inserendosi nella storia della città che ospiterà le sue opere, mostrandosi quindi grato e consapevole della grande esperienza e della faticosa sfida che si accinge ad affrontare.



# APPENDICE



## AL DI LÀ DEL CONFINE, VIAGGIO NELLA VITA E OLTRE...

Luciano Carini

*“Vita e morte non sono due estremi lontani l’uno dall’altro. Sono come due gambe che camminano insieme ed entrambe ti appartengono. In questo stesso istante stai vivendo e morendo allo stesso tempo. Qualcosa in te muore a ogni istante” (Osho)*

Magica, surreale e un poco inquietante l’atmosfera del padiglione Guatemala di questa cinquantaseiesima Biennale di Venezia.

Una luce calda e teatrale introduce tra busti imbellettati di personaggi scomparsi, tra alberi antropomorfi che richiamano una dimensione oltreumana, poi una teca con una salma in cera e una grande installazione dedicata ai morti dell’Eternit.

Proseguendo, altri numerosi richiami all’oltretomba. Allora il mio ricordo va ad un’altra importante esposizione internazionale dove, all’interno di un grande spazio, erano state collocate venti lucide bare. Il pubblico entrava e osservava. Si notava lo stupore della gente, il senso di smarrimento e di sgradevole, assurda sorpresa. Quando poi le persone si avvicinavano alla bare e scorgevano le loro immagini riflesse sullo specchio che gli artisti avevano applicato sui tradizionali coperchi, allora la scena raggiungeva il culmine e c’era chi usciva disgustato, chi imprecava e chi, invece, stando al gioco, scriveva il proprio nome sullo specchio con un pennarello indelebile.

Il pensiero della morte mette paura e c’è chi fugge, chi impreca e chi, fingendo indifferenza, cerca di esorcizzarla. Ma intanto gli artisti che avevano ideato *la performance* avevano raggiunto il loro scopo: quello di verificare la reazione della gente di fronte alla morte.

Ho avvicinato le due manifestazioni perché entrambe hanno alla base la tematica della morte, ma ben diverse sono le finalità e gli obiettivi che si prefiggono. Nel caso delle “bare”, infatti, l’intenzione degli artisti era solo ed esclusivamente quella di registrare e verificare atteggiamenti e reazioni o, tutt’al più, quella di richiamare l’attenzione del pubblico su un argomento “tabù” dei nostri giorni.

Ben diversi sono invece gli obiettivi e le finalità del padiglione Guatemala. Qui l’argomento viene visto e affrontato a trecentosessanta gradi, è articolato e complesso, si dilata ad altre e diverse culture, pone seri interrogativi su usi, costumi e tradizioni diventando così argomento di grande attualità.

E allora, ancora una volta, la memoria mi riporta ad un’estate di diversi anni fa, quando mi recai a visitare la chiesa dei Cappuccini a Palermo. Ricordo, come fosse ora, la figura alta e secca del frate che mi accolse, la discesa ripida delle scale fino alla grande cripta. Mi sovviene anche il graduale, lento silenzio che mi avvolgeva sempre più mentre, scendendo in profondità, mi allontanavo dal caos cittadino. Poi la luce fioca e sinistra della cripta e quindi, improvviso, l’impatto con la morte. Prima un odore dolciastro e intenso, poi un numero infinito di bare collocate le une sulle altre, tantissime bare, montagne di bare. Molte avevano ceduto sotto l’enorme peso e i cadaveri erano usciti fuori assumendo posture e atteggiamenti innaturali e scomposti. Poi la salma di un bambino mummificato con i capelli biondissimi e gli occhi grandi che sembravano chiedere aiuto. Mi prese un senso di paura e smarrimento, il desiderio istintivo di uscire fuori e ritornare alla luce, ma ormai ero lì e dovevo proseguire.

Sembrerà strano, ma mentre proseguivo il mio percorso e più mi addentravo all'interno di quella "città morta", la paura e lo smarrimento lasciavano sempre più il posto ad uno strano senso di pace e silenzio, di dolce e sicura quiete.

Ora camminavo in mezzo alla morte e non avevo più paura: tutto mi sembrava logico e naturale. Quando, molto più tardi, tornai in "superficie" e nuovamente mi incontrai con il frastuono della città e il rumore del traffico, provai quasi un senso di disagio e un bisogno incredibile di pace e silenzio.

La stessa sensazione, gli stessi stati d'animo e le stesse emozioni si provano entrando all'interno del padiglione Guatemala: prima sorpresa e smarrimento, poi quiete e dolce abbandono e quindi riflessione, sospensione emotiva e tante, infinite domande sul senso della vita e il significato della morte: cos'è la morte? Perché incute tanta paura? Qual è l'atteggiamento delle altre culture sull'argomento? Può esistere un collegamento tra vita reale e oltretomba? Come è possibile notare, dunque, questo padiglione affronta con coraggio, determinazione e competenza una delle tematiche più antiche e misteriose che da sempre accompagnano il cammino dell'umanità.

Molte di queste domande affondano le loro radici nel tempo e alle loro risposte sono da sempre impegnati scienziati, filosofi, sociologi e antropologi. Molte altre, invece, che all'apparenza possono sembrare di facile soluzione, sono forse le più difficili e complesse perché coinvolgono affetti, sentimenti, legami intimi e profondi.

Di certo noi occidentali temiamo la morte perché l'accostiamo al dolore e alla fine di tutto. Né ci conforta il pensiero di una vita ultraterrena, migliore, dove poter vivere in pace e armonia per l'eternità. Forse perché sono davvero pochi quelli che "credono" veramente o forse perché, accanto a questa vita serena, il Paradiso, viene spesso accostato all'inferno, luogo di sofferenza e dannazione.

Anche i nostri riti funebri, d'altra parte, non concedono nulla alla gioia e alla positività e lo stesso vale per i nostri cimiteri, luoghi tetri e tristissimi. Non è così, ad esempio, per le popolazioni del Guatemala dove le tombe sono coloratissime e variopinte. Qui la popolazione si riunisce per giocare, gioire e fare festa. Il lutto conserva i suoi colori e la morte diventa policroma perdendo la sua connotazione buia e tragica. Che dire, poi, dei funerali dei neri d'America che accompagnano gli estinti con i canti e l'orchestrina band? Certo anche loro provano dolore e smarrimento per la morte di qualcuno, ma la malinconia e il ritmo di quei canti ci fanno chiaramente intendere che loro, forse, hanno capito meglio di noi il significato di questa parola: non la vestono di nero e viola e neppure la rappresentano con macabre immagini.

Questa gente, che viene dalla schiavitù e dalla sofferenza, ha quasi un senso di naturale comprensione verso le avversità, anche quando sono gravi e drammatiche. E molti altri sono, nel mondo, i popoli che con la morte hanno un rapporto più sereno e positivo, quasi un proseguimento naturale della vita stessa. Allora particolarmente riuscita, all'interno di questo padiglione, è senza dubbio la parte scenografico-teatrale e il richiamo di *"Morte a Venezia"*, capolavoro di Luchino Visconti tratto dal romanzo di Thomas Mann.

Come non ricordare la scena finale del film quando il protagonista muore lentamente sulla spiaggia scrutando per l'ultima volta l'immagine giovane e bella di Tadzio? Dal suo volto, a poco a poco, cadono i trucchi e i ceroni, cade la maschera della finta giovinezza e infine giunge la morte. Una morte dolce e languida, come dolce e languida è Venezia, città di acque e canali, di nebbie basse e misteriose dove il mare

si confonde con le nuvole e il cielo con la terra, di finzioni e travestimenti, di nobiltà e alta decadenza.

E questo film rende in modo mirabile proprio l'atmosfera livida e cupa della decadenza, i miti della bellezza e dell'arte, la fuga consapevole dalla realtà, il senso grande e poetico della solitudine. Anche qui, come in altre opere di Visconti, si ripresenta poi il tema del tempo, o meglio, il tema dello scorrere lento, inesorabile e inarrestabile del tempo, immortalato splendidamente dalla metafora della clessidra.

Ecco, la tematica del tempo che tutto ingloba e consuma, che muta cose, persone e destini e che, lentamente, conduce verso la fine è, forse, l'immagine più adatta a rendere il concetto di morte dolce, indolore e quasi accettata e accolta perché parte della vita, atto finale e ineluttabile della vita stessa.

Una tematica, questa, cara e sentita anche da tanti artisti affascinati o perseguitati dal pensiero della morte. Penso al Realismo Esistenziale e ai suoi massimi esponenti: Gianfranco Ferroni, Bepi Romagnoni, Giuseppe Zigaina, Giovanni Cappelli, Giuseppe Banchieri: nomi di "nicchia", forse riservati solo a pochi ed eletti collezionisti, ma importanti per la loro qualità artistica, per il rigore morale e intellettuale, per la loro filosofia di vita tutta incentrata sull'uomo, il senso dell'esistere, il destino finale del tutto.

Una concezione pessimistica e leopardiana dell'esistenza, un senso di disperata impotenza che toglie la voglia di combattere e resistere perché tutto è già stato scritto e deciso. E quanti sono, poi, i poeti e i letterati che hanno sentito, descritto e vissuto questo argomento! L'elenco sarebbe lungo: poeti e scrittori di ieri e di oggi che, seppure in modi diversi, hanno reso immagini, sensazioni ed emozioni legate al pensiero della morte.

Mi sovviene allora una bellissima poesia di Cesare Pavese "*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*". In questi versi, che preannunciano il suicidio del poeta, la morte, implacabile e invincibile, costantemente e ossessivamente presente nei suoi pensieri, assumerà gli occhi belli e profondi della donna amata e in quello sguardo, di cui si fida ciecamente, egli potrà finalmente leggere il grande mistero della vita e il significato del "nulla":

*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi-  
questa morte che ci accompagna  
dal mattino alla sera, insonne,  
sorda, come un vecchio rimorso  
o un vizio assurdo. I tuoi occhi  
saranno una vana parola,  
un grido taciuto, un silenzio.  
Così li vedi ogni mattina  
quando su te sola ti pieghi  
nello specchio. O cara speranza,  
quel giorno sapremo anche noi  
che sei la vita e sei il nulla  
Per tutti la morte ha uno sguardo.  
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.  
Sarà come smettere un vizio,*

*come vedere nello specchio  
riemergere un viso morto,  
come ascoltare un labbro chiuso.  
Scenderemo nel gorgo muti.*

E poi, ancora, come non ricordare *“La morte di Cecilia”* di Alessandro Manzoni, descrizione dolcissima e struggente di una madre che consegna al “monatto” la sua bambina per l’ultimo, definitivo viaggio:

*“Scendeva dalla soglia d’uno di quegli usci, e veniva verso il convoglio, una donna, il cui aspetto annunciava una giovinezza avanzata, ma non trascorsa...”*

*La sua andatura era affaticata, ma non cascante; gli occhi non davan lacrime, ma portavan segno d’averne sparse tante...*

*... Portava essa in collo una bambina di forse nove anni, morta; ma tutta bene accomodata, co’ capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, come se quelle mani l’avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo, e data per premio. Né la teneva a giacere, ma sorretta, a sedere sur un braccio, col petto appoggiato al petto, come se fosse stata viva...*

*... Un turpe monatto andò per levarle la bambina dalle braccia, con una specie però d’insolito rispetto, con un’esitazione involontaria. Ma quella, tirandosi indietro, senza però mostrare sdegno né disprezzo,- No!- disse: - non me la toccate per ora; devo metterla io su quel carro...*

*... La madre dato a questa un bacio in fronte, la mise lì come sur un letto, ce l’accomodò, le tese sopra un panno bianco e disse l’ultime parole:- Addio Cecilia! Riposa in pace! Stasera verremo anche noi, per restare sempre insieme. Prega intanto per noi; ch’io pregherò per te e per gli altri - poi voltatasi di nuovo al monatto - Voi,- disse,- passando di qui verso sera, salirete e prenderete anche me, e non me sola...”*

A tutto questo si deve aggiungere il lungo cammino dell’arte visiva (pittura, scultura ecc) all’interno dell’argomento “morte”, senza dubbio uno dei più sentiti e trattati insieme a quello dell’amore.

Tanto per fare un breve e sintetico accenno si va dalla pittura medievale a Leonardo, Michelangelo e Caravaggio e poi al Romanticismo, all’Espressionismo fino al Novecento con nomi come Andy Warhol, Richard Richter, Hermann Nitsch, Robert Mappelthorpe, Sophie Calle, Damien Hirst, David LaChapelle e quindi all’italiano Maurizio Cattelan. E ancora ai nostri giorni questa tematica continua a suscitare interesse, ad essere motivo di feconda e poetica ispirazione, argomento di appassionato dibattito. Forse perché, come dicevo sopra, tutti noi siamo consapevoli di avere quel faticoso appuntamento, quel fatale e ultimo incontro.

Morte! Nome semplice e breve, suono morbido e delicato, quasi melodioso. Eppure la sua pronuncia incute soggezione, rispetto, paura.

Che la sua venuta sia languida e dolce come una carezza, che la sua falce non punga né faccia del male, che il suo abbraccio sia soffice e caldo come quello di una madre!

## DOLCE MORTE

Egidio Eleuteri

L'uomo nasce, vive e muore. Generalmente dopo la sua morte ne resta il ricordo, la presenza, l'immagine, la dirittura morale, e l'esempio per i pochi o tanti che lo hanno conosciuto. Fin dai tempi più remoti esisteva il culto dei morti. Venivano costruite, secondo il potere avuto durante la sua esistenza, piramidi, mausolei, templi, prestigiose tombe, monumenti a perenne ricordo della grandezza delle sue conquiste, delle sue battaglie, dei suoi editti, delle sue leggi, dei suoi scritti. Era il tramandare ai discendenti ed ai posteri il ricordo imperituro della sua nobile figura. Ma per i semplici, per i modesti, per il popolo minuto difficilmente si poteva trasmettere nel mondo antico, il ricordo, probabilmente nell'evolversi di una generazione se ne perdeva la memoria. Le tombe costituiscono, infatti, una preziosa fonte di conoscenza antropologica e spesso rivestono notevole pregio artistico e monumentale, oltre a costituire diretta evidenza delle differenze di espressione del culto dei morti attraverso le culture e le usanze religiose. Per i Maya, dopo la morte la vita continuava in un altro mondo. Per questo ponevano accanto ai defunti oggetti vari nella convinzione che si sarebbero rilevati utili nell'aldilà. Il filo conduttore del percorso artistico al Padiglione del Guatemala alla 56. Biennale Internazionale d'Arte a Venezia, parte dal titolo **Dolce Morte** che si riferisce alle tombe del cimitero di Chichicastenango (Guatemala). Queste decorazioni cromatiche servivano per illuminare e dimenticare la visione buia e tetra della morte. Le dinamiche culturali che attraversano la via indicata dal curatore della Mostra, il Prof. Daniele Radini Tedeschi, sono molteplici, profonde, interessanti, e di notevole spessore. Ovviamente anche se viaggiando sullo stesso binario, pur nella mutazione del paesaggio artistico (scelta personale di ogni singolo partecipante al Padiglione), la dinamica rappresentativa del proprio *stato ansioso creativo* crea differenti visioni ed interpretazioni del tema di base su cui sviluppare il proprio racconto pittorico. Tra i numerosi artisti che si affacciano sul panorama culturale, tutti degni di attenzione e meritato riconoscimento della loro fatica, ha colpito la mia capacità di lettura l'opera eseguita da Pier Alberto Faina, in particolare il quadro di cm. 100 x 80 dal titolo "*Il bronzo gemello*", si tratta del recupero della memoria dei "Bronzi di Riace".

Una visione, quella di Faina, immersa in un lirismo plastico contemplativo che rammenta la grandiosità dell'arte classica: *l'esaltazione del bello*. *L'esaltazione del bello* è la genitrice primaria di tutto il complesso mondo dell'arte. Una scelta che nel corso dei secoli ha mutato, non la scelta della rappresentazione ma le dinamiche operative di raffigurazione del messaggio artistico, scegliendo altre tipologie, altre grida, e diciamo pure, altri mormorii.. Il racconto pittorico di Pier Alberto Faina nasce dal fatto che rispetto all'originale la figura è riflessa da uno specchio e che quindi nella realtà non esiste; è, appunto, il terzo gemello. Raffigura il guerriero nell'atto di proteggersi con lo scudo da un aereo che appare disegnato su un muro screpolato. Un'opera di profondo significato culturale che riesce a coniugare la classicità con le forze innovatrici che attraversano il mondo attuale. Un dipinto denso di rimandi profondi, attenti, ermetici, una profonda anticipazione del futuro che pochi, veramente pochi, riescono a raffigurare. Infatti in questa opera di alto linguaggio viene rappresentato il Vir che difende la cultura, la civiltà, le radici della vita contro la barbarie che avanza attualmente. Un canto simbolico che avvolge tutta l'opera, il cui significato di



attualità viene evidenziato anche nei due parallelepipedi che partano dai suoi piedi come ombre, sono la presenza del recupero della tragedia dell'attacco delle Torri Gemelle. Una scelta fortemente intellettuale che ricorda il nostro mondo, la nostra cultura: *la civiltà occidentale* è stata costruita giorno per giorno, mese per mese, anno per anno, secoli per secoli, da quelle linee di forza nate dagli innumerevoli e continui racconti sulla mediocre cronaca del quotidiano, che da vicino sembrano sparsi qua e là ma che da lontano sono diventati una unica linea: la Storia. La Storia che racconta la nobiltà della evoluzione e che è la radice della dignità dell'Uomo.

## NOTE

---

<sup>1</sup> Cit. Bruno Murani (artista e designer italiano).

<sup>2</sup> È il lago più grande del Guatemala. Si chiama *Atitlan*, ed è una parola maya che vuol dire “*il luogo dove l’arcobaleno prende i suoi colori*”. Infatti viene anche chiamato “*il lago dei 7 colori*”.

<sup>3</sup> Man Ray, Archivio ufficiale.

<sup>4</sup> Cit. Max Leiva (2013)

<sup>5</sup> I Maya avevano una particolare predilezione per il colore verde, in riferimento alla preziosa pietra di Giada

<sup>6</sup> B. Starita, *Xilografia, calcografia, litografia: manuale tecnico*, Guida Editori, 1991.

<sup>7</sup> Cit. Elsie Wunderlich.

<sup>8</sup> J. W. Goethe, *Frammento sulla natura*, 1792.

<sup>9</sup> B. Denvir, *Impressionismo*, Giunti Editore, 1992

<sup>10</sup> Cit. Claude Monet

<sup>11</sup> Cit. Josephine Hart

<sup>12</sup> M. Sartor, *Arte latinoamericana contemporanea: dal 1825 ai giorni nostri*, Jaca Book, 2003, pag 260.

<sup>13</sup> B. Giordano, *La magia dei vincoli*, Filema Editore, 2008

<sup>14</sup> Cit. Elmar Rojas.

<sup>15</sup> Asturias è stato uno scrittore, poeta, drammaturgo e giornalista guatemalteco. Egli fu uno dei primi a coltivare il realismo magico in America Latina.

<sup>16</sup> E. Passerin d’Entrèves, “Religione e politica nell’Ottocento europeo”, pag 203.

<sup>17</sup> A. Zanchetta, *Frenologia della vanitas. Il teschio nelle arti visive*, Monza 2011.

<sup>18</sup> Cit. Sabrina Bertolelli.

<sup>19</sup> Prima del Seicento l’interesse per la psicologia e per il carattere dei soggetti raffigurati si basava spesso sul pensiero pseudoscientifico dell’epoca, basato sugli studi fisiognomici, sull’alchimia e sulla magia. Dal XVII secolo in poi l’autoritratto assume una “*facies*” più moderna, naturalistica e razionale.

<sup>20</sup> In questo periodo abbiamo moltissimi esempi di autoritratti femminili, come ad esempio quello dell’artista Adelaide Labille-Guiard (1749 - 1803) o quelli di Marie-Gabrielle Capet (1861-1818).

<sup>21</sup> H. Herrera, *Frida. Vita di Frida Kahlo*, pag.197.

<sup>22</sup> Le due versioni sono una monocroma ed una colorata. I due dipinti mostrano delle differenze, come il taglio compositivo (che in quella monocroma comprende una porzione più ampia di superficie) e come il volto del bambino (più pieno nel dipinto a colori e più asciutto in quello monocromo).

<sup>23</sup> *Storia Universale dal principio del mondo sino al presente scritta da una compagnia di letterati inglesi; ricavata da’ fonti originali, ed illustrata con carte geografiche, rami, note, tavole cronologiche ed altre; tradotta dall’inglese, con giunta di note, e di avvertimenti in alcuni luoghi*, Amsterdam 1786, in “*Storia del Madagascar*”, sezione seconda, p.153.

<sup>24</sup> I Mursi si distinguono da altri sottogruppi per l’abitudine di utilizzare piattelli labiali rotondi di terracotta, mentre altre tribù (come i Surma), li utilizzano triangolari e di legno.

<sup>25</sup> Questo contatto con l’arte “primitiva” ha trasformato del tutto le sorti dell’arte contemporanea ed è all’origine di numerosi aspetti della stessa.

<sup>26</sup> Ad esempio, si può fare un paragone assolutamente significativo con le opere dell'artista minimalista Ellsworth Kelly (1923-).

<sup>27</sup> Libro de la arte della guerra di Niccolo Machiavegli cittadino et segretario fiorentino, Venezia 1521.

<sup>28</sup> Il numero sette ricorre molto spesso nelle diverse religioni e culture. Ad esempio, sette sono i giorni della creazione, i sigilli dell'Apocalisse, i peccati capitali ma anche i chakra, gli attributi fondamentali di Allah, gli Dei della felicità del Buddhismo, i metalli simbolici della trasmutazione alchemica etc.

<sup>29</sup> Come testimonia la sua "Pala Montefeltro" (1472 c.a.)

<sup>30</sup> Trad.: la vecchiaia non è un posto per donnicciole.

<sup>31</sup> H. Hesse, *La farfalla*, ed. Nuovi Equilibri, Viterbo 1997.

<sup>32</sup> F. Kafka, *Confessioni e diari*, ed. Mondadori, 2013.

<sup>33</sup> Negli Stati Uniti e in Europa questo processo era già stato avviato da qualche decennio. Importante, in tal senso, fu il recupero dei materiali prelevati direttamente dalla realtà e utilizzati per realizzare "sculture", come nel caso degli artisti del "New Dada" e di quelli del "Nouveau Realisme".

<sup>34</sup> Secondo il "Suprematismo" di Malevi\_, questa era raggiungibile attraverso il colore, elemento cardine di ogni dipinto astratto.

<sup>35</sup> Infatti sono molto simili alle pitture rupestri della "Cueva de las Manos", in Argentina. Questa caverna è famosa per le incisioni rupestri rappresentanti mani appartenenti al popolo indigeno vissuto in quel territorio tra i 9.300 e i 13.000 anni fa.

<sup>36</sup> Cit. Adriana Montalto.

<sup>37</sup> Il critico e storico dell'arte ha dedicato a Magri diversi articoli e pubblicazioni nell'Editoriale Mondadori.

<sup>38</sup> Comune alle opere dell'"Espressionismo Astratto" americano è anche l'interesse verso un approccio a tutto campo, che considera in egual modo ogni zona della tela.

<sup>39</sup> Dal 1984 in poi le fibre di amianto vennero sostituite da altre fibre non cancerogene, tuttavia in Italia la commercializzazione di eternit contenente amianto proseguì fino al 1994.

<sup>40</sup> Serena Ciotta, "Intervista a Pier Domenico Magri", gennaio 2008.

<sup>41</sup> Così Magri ricorda Carlo Carrà nell'"Intervista" di Serena Ciotta (2008). Nel testo l'artista riferisce anche le sensazioni provate di fronte al Maestro: "Una grande emozione, un pezzo di storia vivente. Indimenticabile!". Di Fontana egli racconta invece: "Lo ascoltavo, poiché non osavo interrompere le sue geniali e ardite riflessioni".

<sup>42</sup> In questi anni, la Guerra Fredda tra Stati Uniti e Unione Sovietica assume la forma di competizione anche dal punto di vista dell'esplorazione dello spazio. Tra il 1957 e il 1975 circa, la "corsa allo spazio" delle due superpotenze produce una serie di importantissimi successi tecnologici e scientifici, che permettono il lancio di missili, dei satelliti ed infine, nel 1969, l'agognata conquista della Luna. Questa incredibile quantità di nuove informazioni sull'universo produce un'immediata risposta nei più diversi campi della cultura, tra cui l'arte ed il cinema, di cui Magri è appassionatissimo.

<sup>43</sup> Nonostante la gestualità e la componente segnica sia qui più controllata, l'artista mantiene comunque inalterata l'esuberanza cromatica caratteristica delle sue tele.

<sup>44</sup> Logos (in greco= ragione, verbo, parola) è la legge di intelletto e razionalità, è il principio di conoscenza, tradizionalmente legato all'uomo. Eros (=amore) è il principio di unione, legato alla sfera istintiva ed emozionale della donna.

<sup>45</sup> Yin e Yang (Cina) e Ida e Pingala (India) sono principi duplici e complementari che deri-

vano dall'unità primigenia; attraverso la loro ciclica alternanza, essi rappresentano ed esprimono la dualità cosmica degli eventi.

<sup>46</sup> Ad esempio Astarte, Ishtar, Cibele, Iside, Artemide e Diana.

<sup>47</sup> Il simbolo della luna crescente era impresso in ogni angolo di Costantinopoli per via dell'antichissimo potere salvifico che i suoi abitanti gli attribuivano, risalente ad un episodio di guerra del IV a.c. I turchi, dunque, riconoscendogli un'aura magica, convertirono l'antico simbolo nel nuovo emblema della loro religione.

<sup>48</sup> Abbandonate le ambientazioni cosmiche del primo periodo milanese l'artista ha infatti condotto una stilizzazione progressiva delle forme, fino a raggiungere le attuali sagome.

<sup>49</sup> Nasce in questo modo la concezione di "elemento" come qualcosa di originario e qualitativamente immutabile.

<sup>50</sup> Cit. Daniele Radini Tedeschi.

<sup>51</sup> Titolo mostra Museo Nazionale Villa Pisani

<sup>52</sup> E. Paci, *Introduzione in M. MERLEAU-PONTY, Eloge de la philosophie*, Gallimard, Paris 1953, trad. di E. Paci, *Elogio della filosofia*, Paravia, Torino 1958

<sup>53</sup> Intervista ad Ennio Calabria, a cura di Marco Tonelli.

<sup>54</sup> Intervista ad Ennio Calabria, a cura di Andrea Romoli.



Finito di stampare nel mese di Febbraio 2015  
a cura del Consorzio Grafico s.r.l.  
Via Empolitana, Km. 6,400 - 00024 Castel Madama (Roma)  
Tel. 0774 449961/2 - Fax 0774 440840

