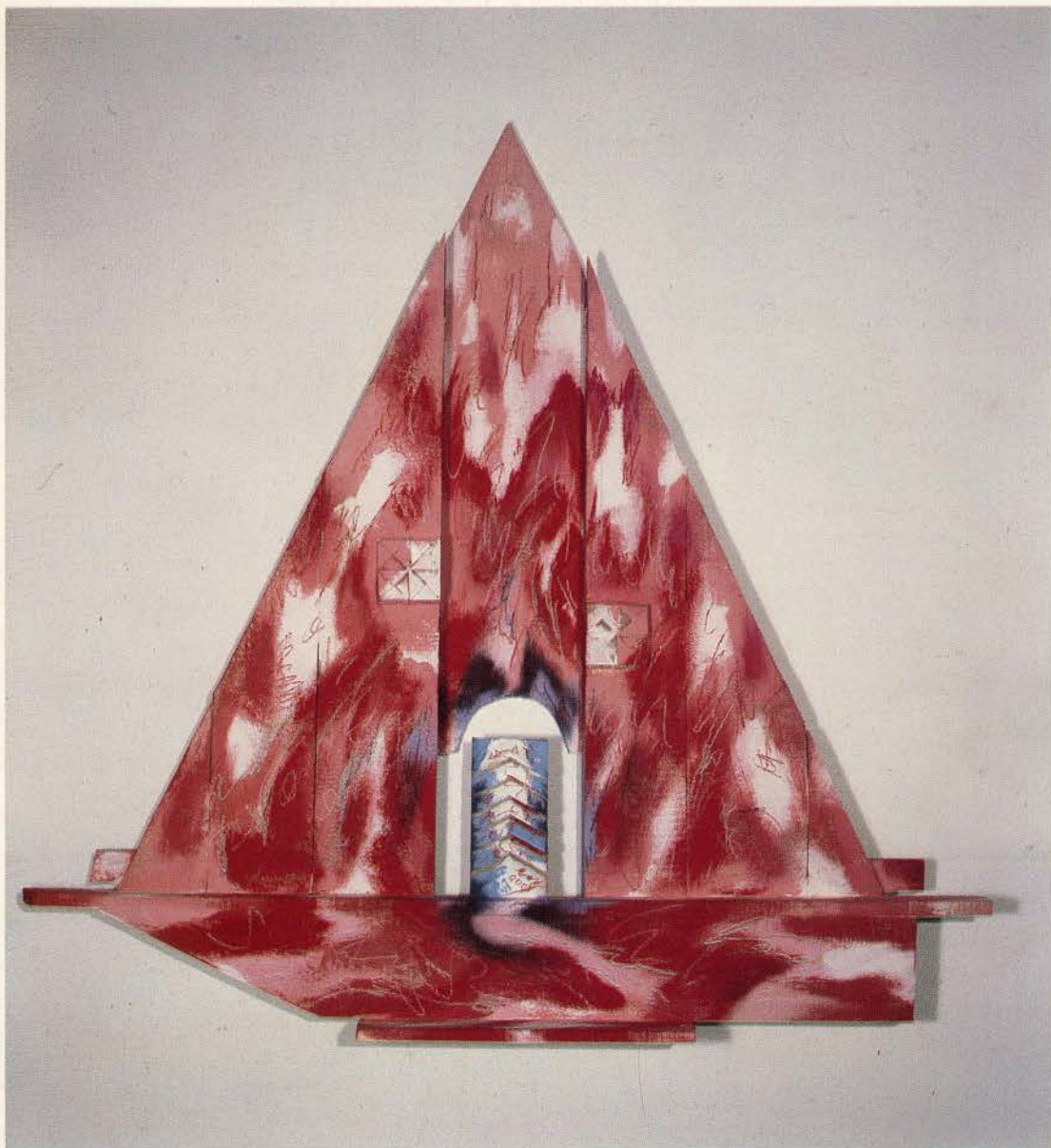


segno

notiziario internazionale di arte contemporanea

n.49 - ottobre 1985 - lire 5000



Giovani artisti contemporanei - Antonio Di Palma, *Divina trasgressione*, legno, tempera e pastello, 1985
(courtesy Galleria Vivita, Firenze)



"Promenades". Una esposizione internazionale di installazioni e sculture al Parco Lullin di Genthod, Ginevra.



Baudrillard e l'immaterialità interattiva.
Conversazione con Jean Baudrillard a
proposito della mostra "Les immatériaux".



Ana Mendieta - Untitled sand and plastic over wood 160 x 95 x 5, 1983

Ana Mendieta e Carl Andre

di Enrico Cocuccioni

Questa intervista risale al 28 aprile di quest'anno. L'occasione era una mostra che Ana Mendieta e Carl Andre concepirono insieme, presentando un libro che raccoglie una serie di litografie (dal titolo *Pietre-Foglie*, edito da Romolo e Rosalba Bulla) alla Galleria AAM di Roma. Con quel lavoro i due artisti celebravano la loro unione creativa, offrendo al pubblico dell'arte le figure "minimali" della loro poetica. Lei rappresentandola con elementari strutture organiche (tracce di foglie di lauro ottenute a frottage). Lui con la ripetizione di un modulo quadrato lievemente irregolare (simile nella forma al tipico "sampietrino" romano).

L'interesse manifestato dai due autori verso il contesto italiano, la loro intenzione di rimanere a Roma, mi sembravano un ottimo spunto per l'intervista.

Quella conversazione assume oggi un significato ulteriore: la scomparsa in circostanze drammatiche di Ana Mendieta rende questo testo un implicito omaggio alla sua figura. La brutale notizia di un evento incomprensibile - le agenzie stampa riportavano l'ipotesi di uxoricidio - giunta dagli Stati Uniti alla vigilia della mostra di Carl Andre alla Galleria Sperone, ci ha lasciato perplessi e senza parole. Carl Andre ha voluto ugualmente la mostra, chiedendo che gli elementi dell'opera (una ventina di cubi di travertino) fossero disposti a forma di croce.

Lasciamo ai cronisti, ben più informati di noi, l'interpretazione dei fatti. Qui vogliamo soltanto riportare alcune riflessioni di Ana Mendieta e Carl Andre sulla presente condizione dell'arte europea e americana. Ma è chiaro che sarebbe fuori luogo rimuovere, o considerare del tutto impertinente sul piano storico e critico, questo enigmatico cortocircuito tra la perturbante dimensione della cronaca e la serena vocazione "atemporale" dell'opera d'arte.

E.C.- Secondo voi qual è la differenza saliente tra la situazione culturale europea e quella americana?

C.A.- La cultura americana è essenzialmente "televisione". Tutti guardano gli stessi programmi.

L'unico fattore saliente è questo!

E.C.- E se questa condizione fosse scritta per così dire anche nel destino dell'Europa? Oppure il peso delle tradizioni in qualche modo ci rende immuni dagli effetti più dirompenti del modello televisivo? Insomma, come vedete le nostre situazioni artistiche?

A.M.- Per noi è un po' difficile avere un'idea precisa di quel che sta accadendo in Europa. Io sono qui dall'ottobre del 1983, ma forse non siamo ancora entrati del tutto nello spirito di queste situazioni...

E.C.- Ma rispetto al vostro lavoro, il fatto che siate qui... In fondo il luogo dove si è, ha sempre la sua importanza nel lavoro dell'artista.

C.A.- Poco fa stavamo appunto parlando tra noi del fatto che forse è impossibile pensare a questo tipo di rapporto, di relazione che abbiamo, in un altro posto che non sia qui. È come nel libro: una felice combinazione tra le foglie e le pietre di Roma, e poi Romolo... una serie di circostanze che non si possono separare l'una dall'altra.

A.M.- Anche per me stare a Roma ha un significato particolare, perché io sono americana ma sono nata a Cuba, quindi vengo da una cultura latina. E sempre, anche a New York, il mio lavoro risente di queste origini. Sono come sospesa tra queste due culture. Mi sento molto a casa mia qui. Non pensavo di trovare un clima così familiare. Quanto alla "televisione" non penso che in Italia questa dimensione massificata abbia raggiunto livelli così incredibili come negli Stati Uniti. Le gente lì non ha più alcuna esperienza diretta delle cose, della natura.

C.A.- L'America di lingua inglese ha soltanto trecento anni dietro di sé, mentre la tradizione europea dà uno spessore diverso alla vita.

E.C.- Vorrei riprendere il concetto di luogo in relazione alla scultura. Nella scultura moderna permangono talora alcuni tratti della scultura anti-

ca. Ad esempio il senso della pesantezza, della fisicità. Mentre il tratto tipico dell'idea di "monumento", e cioè la verticalità sacrale legata al concetto di luogo, è stata spesso messa in questione, almeno da Brancusi in poi. La scultura minimal mi sembra appunto al centro di questa messa in orizzontale della scultura. E questo, ancora una volta, ci riporta al discorso sulla cultura americana: forse questo rinnovamento si spiega anche con le caratteristiche dell'ambiente odierno, con una realtà che privilegia l'estensione quantitativa al valore singolare dei luoghi...

C.A.- L'ultima opera di Brancusi era come un parco, un giardino, cioè un complesso ambientale più che un singolo monumento. In pittura come in scultura, la dimensione verticale è quella dello sguardo, della visione contemplativa. Nel mio lavoro invece tu puoi entrare nello spazio della scultura. È una dimensione "tattile" che coinvolge tutti i sensi. E tuttavia nel mio caso non si tratta mai di "scultura architettonica".

A.M.- Io invece non escludo la verticalità, ma nella mia opera il rapporto primario è con la natura, non con la scultura intesa come oggetto. L'opera infatti non è mai un semplice "oggetto"...

C.A.- Certo, perché è, appunto un luogo! Noi con una battuta diciamo che Ana è un'artista paleolitica, mentre io sono neolitico. Non si tratta qui di una differenza tra l'antico ed il nuovo, ma del fatto che io privilegio l'astrazione e lei la rappresentazione simbolica.

E.C.- E questa idea di concepire un libro d'arte insieme? Non è forse molto diversa la dimensione del libro rispetto a quella in cui si esprime di solito il vostro lavoro?

C.A.- Io di solito non dipingo, non disegno, non faccio grafiche. Il metodo che ho usato in questo caso è stato quello di partire da una pietra e di sistemarla nello spazio del libro come se avessi dovuto costruire un muro. Sempre con la sensibilità e l'esperienza di chi deve costruire un muro in grado di stare in piedi. Quindi ho concepito l'immagine grafica come fosse una scultura.

A.M.- Per me invece lo spazio del libro è davvero molto adatto al mio modo di sentire. È appunto la dimensione della "foglia", dello sfogliare. Pensa a quelle persone che mettono una foglia in un libro per seccarla, e tenerla così... poi però c'è il gioco di comporre delle figure con la combinazione di più foglie. Per me è anche una relazione molto intima con la memoria. Il libro per me è una cosa quasi romantica.

C.A.- Vorrei fare una distinzione tra spazio e luogo. Nella pittura si può avere uno spazio illusionistico. Così come nella televisione, che è una specie di pittura in movimento, dove però si rimane nella bidimensionalità, per cui non puoi entrarci dentro. Mentre il luogo ha sempre una realtà fisica che vive nelle quattro dimensioni. Il luogo ha una consistenza specifica, penso ad esempio ai giardini giapponesi. Non esiste dunque un luogo astratto, perché occorre sempre esserci in concreto. È la stessa differenza tra un'architettura ben fatta e un'architettura grande. Tra un edificio bello solo esternamente e, ad esempio, il Pantheon, dove sei invece avvolto in un interno.

E.C.- Possono convivere oggi, nell'epoca della tecnologia elettronica le forme geometriche elementari, euclidee - tipiche dell'atteggiamento minimalista - con una realtà sempre più complessa?

C.A.- Verso il futuro sono molto pessimista, perché la tecnologia è sempre più sofisticata e potente, mentre noi restiamo uomini delle caverne sot-

to il profilo morale. Un generale in Vietnam disse che la soluzione del conflitto si sarebbe avuta bombardando quella gente fino a che non fosse regredita all'età della pietra. Sarei quasi contento se tornassimo tutti in quella condizione. Se l'uomo la donna dell'epoca delle caverne, trovassero un'opera composta da lastre di zinco, alluminio, magnesio, rame, ferro - come in una mia scultura - saprebbero certamente che farsene. Mentre se trovassero un televisore che cosa se ne farebbero? A me interessano soltanto le cose valide per sempre. Mentre la tecnologia punta solo su cose che servono per un immediato consumo. Secondo me gli artisti postmoderni sono quelli cresciuti con la televisione. Io invece mi potrei definire un postfuturista, perché penso che la cosa più importante oggi sia recuperare il passato. La cosa più radicale è recuperare la storia. E non solo la storia di un determinato periodo, ma tutta la storia... Non perché il passato sia migliore del presente, ma perché occorre avere il passato insieme al presente.

A.M.- Per questo ci piace stare a Roma, una città così ricca di storia, con monumenti di tutte le epoche. Ma qui torniamo ancora al punto dolente dell'America. Lì il problema è particolarmente grave perché non c'è alcuna evidenza della storia. In America tutto è artificiale, tutto è congelato, tutto è in scatola. Anche a Roma ci sono i supermercati, è vero, ma a me fa piacere vedere che la gente va ancora al mercato e sceglie roba fresca.

E.C.- Io a volte ho l'impressione che il recupero del passato da parte delle attuali tendenze artistiche europee non debba essere preso alla lettera. Il cosiddetto recupero postmoderno del "passato" a me sembra più una sofisticata simulazione - più un fatto di "look", di gusto della citazione e della contaminazione stilistica - che una possibilità realmente perseguibile o comunque affermata davvero come tale...

A.M.- Sono d'accordo. Nelle tendenze postmoderne il recupero della storia è spesso un fatto molto superficiale... a volte mi pare solo un gioco per fare soldi o magari per entrare nel mercato americano.

E.C.- Insomma, a quanto pare la vostra opinione sulle attuali trasformazioni del mondo è sostanzialmente pessimistica.

C.A.- Qualcuno ha detto che se non c'è Dio l'Universo è un disastro. Mentre se c'è Dio è un gioco. Io sono stato sempre molto fortunato. Inoltre mi piace vivere bene, intensamente, in maniera esistenzialista, e sono dunque una persona positiva. Però se devo fare un'analisi obiettiva questa non può che essere pessimistica verso il futuro. Io comunque non mi preoccupo più di tanto e continuo a lavorare...

A.M.- Io ho fiducia nell'Europa. C'è qualcosa che ha cominciato a succedere in questi ultimi anni in Europa...

E.C.- È possibile dunque ipotizzare che l'Europa possa rappresentare il luogo simbolico della ricerca di nuovi e più complessi equilibri tra questi estremi: da un lato una tecnologia che punta solo sull'orizzonte anonimo della pura "quantità", e dall'altro un attaccamento al passato che alla lunga rischia di risolversi in atteggiamenti meramente difensivi, regressivi, nostalgici. In una vera e propria fuga "romantica" dal proprio tempo.

A.M.- Secondo me, sí. Se qui non si fa, non si farà da nessun'altra parte. Perché qui ci sono, ripeto, tradizioni ancora molto sentite dalla gente. Ci sono valori importanti, c'è un rapporto diverso con la vita... □



Silvia Rizzo, particolare da scena d'inverno

Costa Verde/Castellaneta Marina (Ta)

Il seme dell'arte

Gli Enti locali in Puglia sollecitano finalmente il discorso dell'arte con modalità aperte, dialettiche e costruttive. Franco Sossi ha presentato un gruppo di giovani artisti di area pugliese presso il Consorzio turistico "Costa verde" di Castellaneta Marina in provincia di Taranto. Il critico ha emblematicamente scelto non solo gli artisti ma anche le scuole, i laboratori, le officine che in Puglia hanno generato situazioni imprevedibili ed inquietanti. In realtà oggi esiste una mappa più precisa della cultura pugliese a molti sconosciuta, ma non per questo meno interessante dei movimenti artistici considerati ufficiali.

Mimmo Conenna, Vittoria Colaianni, Betty Fasano, Carlo Fusca, Franco Granito, Gabriella Larinà, Emilio Bracciale, Piero Bruno, Lucia Buono, Franco Carrera, Giulio De Mitri, Delia Fischetti, Giuseppe Greco, Antonio Noia rappresentano parte del magma convulso delle energie artistiche più vivaci della terra di Federico II.

Franco Sossi li ha resi protagonisti di un dibattito che supera i confini della regione e si inserisce a pieno titolo nelle questioni più ampie della cultura italiana.

Dalla pittura poetica di Bracciale, ai voli pindarici di De Mitri, dalle architetture segniche di Bruno agli arabeschi di Buono ai felici "divertissement" di Conenna, alle elaborazioni materiche di Granito, ai giochi di Fischetti, al ludismo esplosivo di Fasano, alle sotterranee emozionalità di Colaianni, Fusca, Larinà, Carrera, Greco, Noia... una rassegna estremamente felice e variegata che teorizza non il sistema dell'arte pugliese, ma soprattutto la genesi intelligente di fermenti, attese ed aspettative.

Santa Fizzarotti

Galleria Chisel/Genova

Mimmo Germanà - Silvia Rizzo

Come diceva Mickey Mouse in una vecchia "strip": "Non uscirò di qui prima di aver risolto il mistero". Ed è proprio il filo del mistero a percorrere, in due modi diversi, le ultime due personali allestite dalla Galleria Chisel: Mimmo Germanà, in maggio, e Silvia Rizzo, in chiusura di stagione.

Il mistero per Mimmo Germanà si coniuga, traducendosi, con il sogno. I suoi colori sono squillanti, densi, estremamente concreti. Non c'è realtà, non c'è sogno: c'è una realtà sognata. Le tele di Mimmo Germanà prendono corpo, si animano nella magia di un colore quasi in rilievo; i suoi personaggi, presenti quasi in ogni quadro, sono molto vivi, anche se assorti in una loro compostezza remota, da età dell'oro, ambigui, nell'apparente innocenza che potrebbe sembrare facile se non fosse continuamente tradita/svelata dal clima inesorabile, incombente nella festa del colore.

Nel catalogo della mostra che raccoglie interventi di Isabella Puliafito e Tommaso Trini, Mimmo Germanà sottolinea, nella sua conversazione con Isabella Puliafito: "Nei miei quadri, sì, c'è questa idea di continua trasformazione, una cosa si trasforma in un'altra, un cielo diventa albero, un albero diventa montagna"... "c'è sempre l'idea che una cosa continui nel-

l'altra..." e ancora "Lo scienziato, il filosofo, l'artista sono gli esseri che hanno meno consolidato quest'idea di gravità, in effetti si vola col cervello".

Metamorfosi domestiche, capriole dell'immaginario albergano il mondo artistico di Mimmo Germanà, dove comunque gli oggetti e i personaggi sono riconoscibili, abitano il nostro quotidiano: bambini, case, alberi, mare, hanno una concretezza e una forza che dal reale, più sbiadito, davvero più confuso, prende le distanze; la loro autenticità, anche violenta, prepotentemente creativa, nasce altrove, agita e messa in gioco dalla fantasia, "dal volo della mente". D'altronde "è apprezzare la vita proprio per quello che è, abbandonarla per un sogno". (Montaigne).

Il mistero che, galleggiando dolcemente, affiora nelle tele di Silvia Rizzo è connesso intimamente ai temi e alle problematiche del Femminile. Un Femminile polivalente e polimorfo è la dominante di questa mostra, non casualmente intitolata "Occasioni d'amore".

Le tele sono geometricamente tagliate, una teoria di frammenti che riproduce solo l'ipotesi, o la memoria, di un discorso figurativo. L'andamento prezioso e lucidamente nevrotico del linguaggio artistico di Silvia Rizzo è continuamente interrotto, qui, dalle forme che racchiudono, inesorabili figure e colori dilatati, in espansione. Metafora di un'impossibilità di "dirlo tutto" il Femminile? Sì, certo, ma anche aggancio storico agli affreschi di Palazzo Rosso (realizzati da Gregorio De Ferrari, Luca Cambiaso, ecc.) punti di partenza per il gioco, tutto concettuale, di rilancio, recupero, memoria, che interessa all'artista.

Scrivono Tommaso Trini nel catalogo di accompagnamento alla mostra: "Silvia Rizzo non ci confina nell'archeologia delle modalità dirupate della raffigurazione pittorica" ... "Al contrario, ci introduce nell'avventura delle scaturigini della pittura..." È particolarmente interessante questa osservazione di Tommaso Trini che accentra l'attenzione sulla forte qualità di contemporaneità e di freschezza, presente nel lavoro di Silvia Rizzo, pur così legato e connesso ad un passato splendido e ormai codificato, da interno di museo.

L'attualità scatta nell'uso del colore, sfumato, acquoso, seduttivo nei rosa, negli azzurri, nell'oro, a dirci che ciò che ci viene trasmesso non è più il discorso sociale/allegorico degli affreschi del passato, ma qualcosa di più intimo, un segreto da sussurrare, un racconto bucatato dal vuoto di una memoria ormai perduta, che coincide con altri vuoti: quelli del colore consumato dal tempo.

Così gli spazi di vuoto intervallano i vapori dei colori, sempre mescolati e sovrapposti, come veli d'acqua, in cui il segno volutamente in-definito crea, inseguendole, forme aperte, quasi nebulose in espansione.

Il gioco di Silvia Rizzo è un gioco di frontiera in cui passato e presente sconfinano, per raccordarsi in una formula di affascinante impenetrabilità, di mistero.

Daniela Turco

AAM/Coop Architettura Arte Moderna - Roma

Franco Libertucci

Siamo grati a chi ogni tanto ci costringe a interrompere il nostro cammino per invitarci a prestare attenzione e riflettere su ciò che troppo frettolosamente avevamo dimenticato o ignoravamo addirittura. La AAM/Coop. ci ripresenta oggi un artista schivo, che tuttavia ha svolto un ruolo stimolante nel panorama culturale romano degli anni '60.

La ricerca artistica di Franco Libertucci sembra porsi sul limite che separa esperienze e linguaggio, guardando ad entrambi, quasi volesse colmarne la distanza, elaborando un complesso sistema di segni, ambigualmente sospesi tra spazio e tempo che, attraverso il loro stesso dichiararsi come frammenti fisicamente separati e tuttavia concorrenti insieme a narrare un' unica storia, di essa ci rivelano il carattere lacerato e lacerante. A questa espropriazione dall'esperienza nel moderno egli oppone il racconto, la memoria, indagata e analizzata nelle sequenze di cui si compongono i suoi disegni, di attimi intensamente vissuti, di eventi che, pur appartenendo al quotidiano, proprio per questo loro collocarsi nel quotidiano, ne rivelano, a chi sappia prestarvi attenzione tutto il carattere catastrofico. Quanto di essenzialmente intuitivo ed ineffabile appartiene all'esperienza amorosa, al viaggio in barca a vela, si propone quasi in una sorta di linguaggio ideogrammatico che conserva l'ordine della narrazione, senza rinunciare ad interrogarsi e interrogarci essenzialmente sul "che cosa" e sul "come" dell'esserci del proprio essere presenti immersi nel flusso degli eventi che continuamente ci mutano e le cose con noi. Al cartesianesimo abitante della metropoli ricorda l'esistenza di un altro sapere e di un'altra ragione, il sapere e la ragione del corpo, le cui "parole astratte" si sfanno in bocca "come funghi ammuffiti". L'esperienza, ciò che è propriamente inenarrabile, incommunicabile si frantuma nella narrazione di Libertucci volta ad indagare il momento in cui la pienezza del vissuto si riduce e si contrae nelle categorie spaziali e temporali del linguaggio.

Se il Frenhofer di Balzac aspira a "cogliere lo spirito, l'anima, la fisionomia delle cose" attraverso "una forma, che essa stessa plurale, proteiforme, come la realtà che ci circonda, come la vita che *deborde* che *fluttua nebulosamente all'intorno*", egli invece a questa simultanea molteplicità delle voci della realtà oppone una narrazione tradotta in linguaggio, temporizzata nella successione dei suoi ideogrammi, se Frenhofer arriva alla drammatica conclusione che l'arte si illude "per aver rappresentato la natura di averne anche strappato il segreto. Ma, se si stende la mano sulla tela, su quel corpo che è lì rappresentato, su quel seno che appare così *solido e rotondo*, si incontrerebbe il freddo di una statua, la morta rigidità di un cadavere". Frenhofer scopre lungo questo itinerario che solo può rappresentare "niente", che comunicabile di quella profonda intuizione delle cose è "niente". Libertucci lavora invece proprio sulla linea di confine tra i due luoghi, tra la memoria del corpo e il desiderio della ragione che vuole costringere in una forma l'intuizione, la conoscenza profonda delle cose e ri-posarsi così nella pienezza, nell'abbondanza degli attimi intensamente vissuti.

Il frammento di vita, la memoria della catastrofe, nel passaggio dal disegno alla scultura si libera del tempo, della dimensione ordinata nel tempo, della grammatica narrativa, se i disegni rappresentano ancora la sequenza, le sculture isolano ulteriormente l'attimo dell'evento, per fissarlo in una dimensione solo spaziale, in una prometeica presa di possesso dello spazio che è sia quello fisico, più imperiosamente reclamante un esperire di tutto il corpo, sia quello mentale, soggettivo, mnemonico. Attraverso entrambi i medium artistici, egli sembra ricercare quella lingua capace di narrare e ricordare l'esperito. Questo il senso alfabetico, più chiaramente leggibile, nella sua produzione pittorica, utopia del moderno ideogramma, degli ideogrammi capaci di condensare, in un unico segno, teoria, cioè chiara visione, ed emotività, affettività, intuizione profonda e violenta del proprio esserci, il dolore che attraverso l'esistenza di questo artista e che trova una sorta di liberazione nelle sue opere è propriamente questo scarto tra il linguaggio ed il suo oggetto, dolore per Libertucci è la distrazione, la superficialità che banalizzano sentimenti e ricordi, dolore ancora è la solitudine di un dialogo che scopre i propri limiti e la propria impotenza, il "niente" su cui apre la parola, ma è proprio questo "niente" che bisogna indagare, che è "oggetto" dell'opera d'arte, essa anzi apre al "niente", ad un niente sorgivo di opere, e con esso alla consapevolezza del divenire, alla intuizione profonda di questo nostro affacciarsi sull'abisso, apre allo scontro, alla differenza tra parole e cose, tra scienza e natura. Nel suo porsi come conoscere intuitivo l'opera mostra l'indicibile della cosa, ce ne rende partecipi, ci mette così nella condizione di fare esperienza, esperienza di questo abisso e di questa differenza, di questa catastrofe continua di cui la lingua non può cogliere l'essenza, che non può nominare, dell'imprevedibile e del casuale che sfugge ad ogni definizione, ma imprevedibile e casuale è proprio il quotidiano, l'esistere, discontinuità e conflitto interminabile tra desiderio e progetto della ragione e continuo irrompere del caso. In Libertucci dunque il segno si dà in una sorta di alfabeto sui generis, non il segno, ma un sistema di segni per dire, raccontare, perciò ideogrammatico, in quanto forma intermedia tra intuizione e ragione, in quanto comunica, e in questo partecipa della ragione, l'idea, ciò che viene prima e sta oltre ogni definizione, e in qualche modo inesprimibile ci fa partecipi di essa, questo progetto è la nobile utopia di questo artista, tensione verso il comunicare l'intuizione, quegli stati primordiali, il piacere e il dolore dell'esistenza.

Anche nelle "sculture abitabili" si vuole narrare un'esperienza, non l'abitare originario, né la memoria archetipica della capanna rustica, matrice di ogni pensare l'abitare, ma un'e-

sperienza senza storia in cui si mescolano il ricordo di un abitare infantile, di un abitare della memoria con l'abitare reale, quotidiano, nel moderno, due stati diversi, ma aspetti di un'unica situazione, condizioni entrambe del nostro essere "qui ed ora". Libertucci protegge e custodisce queste lacerazioni all'interno dei suoi "cubi", delle sue "macchine da abitare". Ma cos'è il cubo se non una forma della ragione, una forma geometrica del controllo, del dominio, la forma in cui compare il minimo grado di libertà? Allora esso, chiuso spazio della razionalità, regolato da essa, custodisce un abitare già nel moderno, di cui mostra il conflitto in fieri, la differenza tra dentro e fuori, tra l'essere dentro e l'essere fuori, una inversione in cui alla semplicità e linearità dell'esterno, ciò che è la comunicazione, corrisponde la maggiore complessità dell'interno, mai chiaramente e nitidamente percepibile, intuito, ma soprattutto immaginato, attraverso le smagliature, i varchi, le fessure del contenitore. Questo l'enigma cui rimandano le "sculture abitabili", quasi macchine, "enigmi che esprimono precisione", meccanismi di cui indagare e interrogare il funzionamento, ma anche luoghi da proteggere, perchè essi comunque sono la nostra casa, lo spazio della nostra anima, la cui indicibile essenza è fatta di quelle luci, atmosfere, memorie che rimandano a questo difficile abitare nel moderno. Inquietante in Libertucci è questo metterci di fronte alla differenza che si apre tra logos, da un lato, che vuole negare ogni distanza, e questo abitare, dall'altro, che si colloca proprio su quella differenza, lotta, tragedia, interrogazione continua sul mistero del nostro esserci e della nostra provenienza. Alle porte della città, l'enigmatica sfinge interroga il viandante; rispondere ai suoi quesiti comporta atti contro natura, scontro tra norma ed esperienza, parola e mito, ma la città stessa è il luogo contro natura, il luogo di questo continuo interrogarsi, di questa lotta originaria, lo spazio del nostro abitare.

Vera Pirrò

Galleria Falaschi/Passariano (Udine)

Roberto Roberti

Ottenere la dissipazione della figura, nella "passione fredda" della superficie che si compie ancora in se stessa, pur mancando di una radice che la stringa alla sostanza, alla *res*, a quella iscrizione del senso che si vorrebbe istantanea ma che ci costringe alla dilazione, alla finzione dell'intervallo, a ex-sistere nel silenzio. La promessa di un ancoramento vive ancora, ma rappresenta nello sbaffo che toglie memoria, intelletto, ragione. Il peso tende solo a cadere, e questo è anche del senso quando lo sguardo vi si fissa, quando lo segue nella sua erranza sottraendo i corpi alla loro caduta e disperata vitalità. *Acéphale*: l'eccesso oltre la chiara misura conduce verso un'altra, paradossale chiarezza, chiarezza più chiara, solo ancora eccessiva perchè priva degli attributi che le fanno corona, che la rendono signora della morte. È vero, nulla si tiene in questo oltremondo, il *voyage à l'enfer* lascia al viandante solo pochi frutti su cui meditare, indici di una permanenza che sa l'effetto del tempo, il corrompersi dei corpi. "Il giorno in cui ne mangiate, morirete di morte", questi frutti sono l'altra faccia del sogno dimenticato che ci lega, proprio nel suo oblio, alla verità taciuta della doppia morte, morte nella vita e morte indicibile, che fugge davanti alla memoria e che solo l'oblio comprende.

Corpi avvinti ma non abbracciati, vicini e non prossimi, superfici che sfumano verso lo sfondo ma che la tentazione di scomparire trattiene ancora per un attimo, per un istante dello sguardo, sulla soglia della riconoscibilità, della rappresentazione. Il perturbamento che il tronco vivente contiene, quella macchia di capelli che vela pudica il niente, pudore turbamento del mostrare la nudità non del corpo, ma dell'orgoglioso capo, la nudità della sua assenza. I quadri di Roberti distillano come attacchi ripetuti di un salmo sempre gli stessi motivi, ma non intendono convincere né persuadere quanto lentamente trarre in inganno circa la possibilità che il nuovo possa ancora apparire, se non in questa inflessibile ripetizione. È un dire di sì che si protrae indefinitamente, un'affermazione di una qualità potremmo dire gnostica del pensiero pittorico, se per gnostico intendiamo lo sradicamento, la remissione a ciò che deve disseminarsi e dimenticare se stesso per raggiungere un paradossale congiungimento con l'oggetto della propria visione. Affermare l'oblio già in sé un'impresa chimerica, impossibile. Se riflettiamo ancora, però, ci accorgiamo che in questa affermazione impossibile sono intinti i colori del giorno, del lavoro, del tempo scandito dagli incontri, che la memoria è nell'oblio come una calza si rovescia a contenere se stessa. Come ogni limite, la superficie pittorica custodisce un enigma a cui solo il tempo può dare ragione, e questo tempo, se possiede la sottile trasparenza dell'attimo, può dispiegarsi solo in quella metafora atroce e rassicurante al tempo stesso che è la cornice, limite che allude al di là del limite, chiusura che permette l'aprirsi dello sguardo, corpo che vive della

Franco Libertucci alla Galleria AAM (foto R.Bossaglia)

