

UN PROGETTO ARTISTICO INTORNO A WULBARI

Wences Rambla

Professore di *Estética y Tª de las Artes. Universitat Jaume I, Castellón, España.*

Membro della Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Direttore Aggiunto del Museo de Arte Contemporáneo "V. Aguilera Cerni",
Vilafamés, Castellón, España

INTRODUZIONE

I

Come si sa, consideriamo la mitologia una delle creazioni più feconde dell'antichità classica, se non altro per il fatto che al momento della sua nascita rappresentava la forma mediante la quale la gente dell'epoca esprimeva le sue più profonde problematiche. L'essere umano affronta il suo essere nel mondo, nel momento in cui si trova ad affrontare la realtà con tutti i suoi infiniti enigmi.

Un modo di cominciare a risolverli e al contempo cominciare a spiegare anche se stessi, avvenne attraverso il pensiero mitico. Il che, tuttavia, non era abbastanza risolutivo, poiché, nonostante il mito rispondesse a un'esigenza razionale e intelligente, la sua risposta non era razionale, ma immaginata. In seguito, sarebbe stato il pensiero razionale a indagare sulle eterne domande. Le maggiori: cos'è il Mondo, cos'è l'Io, cos'è la Causa Prima di tutto; le minori, ma non per questo meno importanti per la nostra esistenza: la conoscenza di tante e tante domande poste dai fenomeni dell'universo-mondo. Pensiero razionale che si sarebbe rivelato, quindi, nell'inseguire risposte omogenee con cui motiva la domanda, quando si cerca il fondamento fra le realtà conosciute e sconosciute, ubbidendo all'imperativo dell'obiettività. Tuttavia, questo pellegrinaggio della ragione si sarebbe diversificato, di modo che alcune istanze personaggi, punti di vista, teorie, interessi... - avrebbero cercato di farlo, in forma tale da finire con il provocare una scissione, più o meno lacerante fino ad arrivare ai nostri giorni. Mi riferisco, da una parte, alla pretesa e all'atteggiamento conoscitivo che sfocia nel sapere scientifico, quello che limitandosi a una parte dell'universo ha per centro il fornire spiegazioni sulla "legalità" - congiunture, invarianti, evoluzione... - dei fenomeni e, dall'altra, al sapere filosofico, quello che pretende di dare una spiegazione globale, esaustiva quegli stessi interrogativi. Il che non significa una visione dogmatico-totalitaria, uniforme e inamovibile, bensì un sapere onnicomprensivo, o meglio, una visione d'insieme che, senza essere specifica in alcunché, connette, vincola, mette in relazione linearmente e trasversalmente ogni sorta di fenomeno e le circostanze che lo hanno determinato. Scissione che ha indotto, in una certa misura, conseguenze non sempre positive, poiché ha portato sviluppare una *Weltanschauung* predominante a base, fra l'altro, di scissioni bipolari: essenziale *versus* accidentale, *res cogitans* di fronte a *res extensa*, funzionalismo *versus* esteticismo, spiritualismo contro materialismo, uomo e donna, sottomissione e dominio, buoni e cattivi, sesso ortodosso e sesso eterodosso, bianchi/e e

negri/e, ricchi e poveri, discreti e indiscreti, di sinistra e di destra, pellirosse e il Settimo cavalleria... Non nego che il nostro modo di procedere percettivo-concettuale, reso manifesto dal pensiero antropologico, si destreggi fra pari dicotomici la cui trasposizione linguistica denota esattamente una forma operativa e comoda di concettualizzare e classificare la realtà. Così, appare evidente che il contrario di alto sia basso e che un minerale di distingue da un vegetale, così come certamente esistono distinzioni anatomico-fisiologiche fra gli esseri di sessi diversi, ecc. Ma da lì a essere giunti a stabilire, come abbiamo fatto, un mondo nominale con molteplici connotazioni discriminanti su quello che non ha ragione di venire discriminato e mi riferisco alla storia c'è un abisso. Ma infine questo è quanto abbiamo, benché sia ciò che fra tante le altre cose dovremmo cambiare.

Ultimamente, anche nell'ambito dell'arte si è verificato un cambiamento quando tutto sembrava fosse stato detto. Ciò lo si deve sia a cattive interpretazioni, non disinteressate, sia all'ignoranza decisamente supina. Come quelli che si rifanno alla hegeliana morte dell'arte, che non ha nulla a che vedere decontestualizzata l'espressione dal suo sistema filosofico idealista con il fatto che l'arte sia realmente spirata, poiché la fine o il superamento di alcune forme artistiche, di una cultura, non possono venire identificate con la fine di ogni forma artistica. Per non accennare alla posizione di quanti da sempre hanno ritenuto l'arte qualcosa tipica degli sciocchi, per non dire, , una prerogativa di persone di "dubbie tendenze sessuali" fra le altre opinioni più strampalate. E fra queste faccio discriminazioni di qualche valore. Uomini e donne, giovani e vecchi e cosa che stimo più disdicevole persone che si reputano colte, con carriere universitarie e attività professionali e accademiche di rilievo che ritengono che le arti sia plastiche, sia letterarie, per non omettere la musica, la danza, il teatro dell'assurdo, a loro sembra solo questo: un assurdo.

Tuttavia, noi, che la amiamo ossia, noi che sappiamo osservare e godere del "Fatto artistico" (*factum* e *actum*) quale parte consustanziale dell'umano agire non ci arrenderemo, anzi, al contrario non desisteremo mai dall'impegno di evidenziare la capacità estetica della persona, inerente al suo essere *anthropos*. Vedremo se questi cattivi "interpreti" potranno comprendere, e persino sperimentare sulla propria pelle, che sebbene non ogni uomo è un artista, non per questo non possieda la capacità di cogliere in una singolare e personale esperienza quella che chiamano estetica le riproduzioni che ci offrono certuni, uomini e donne che siano, in quanto non esseri superiori a noi, ma *semplicemente* in quanto sanno trasmettere quello che sentono e quello che, in molti casi anche noi sentiamo, anche se non tutti abbiamo la capacità di esprimerlo plasmandolo su una tela, in una installazione, in un video, o mostrandolo in una rappresentazione teatrale.

Inoltre, sebbene non riusciamo a realizzare delle creazioni di questa natura quelle definite opere d'arte tuttavia, come esseri sensibili, siamo capaci, dinanzi a tali opere di *leggerle*, penetrarle e , trattandosi di realizzazioni non concluse, ma aperte, completare concretamente l'opera nella nostra immaginazione.

Lo spettatore attivo e l'*opera aperta*, nel senso esposto a suo tempo da Umberto Eco, o messe a fuoco da Roman Ingarden, evidenziano che la persona con un atteggiamento

estetico e il suo modo di porsi di fronte a così singolari e specifici fenomeni, è anch'essa creativa: l'opera d'arte, che nella sensibilità contemporanea racchiude la possibilità di svariate letture, permette che lo spettatore operi la sua personale ricezione di questa. Lo spettatore è capace, dico, di *terminare* l'opera nella sua immaginazione. Opera che si presenterebbe come una realtà schematica da completare e aggiornare nella mente dello spettatore. Solo che, sebbene alcuni il pubblico attento e altri gli artisti non siano uno stesso soggetto, tuttavia rimangono vincolati da una specie di corrente connettiva che, da un lato, è diretta verso l'opera materializzata nella sua concrezione poetica e, dall'altro, è diretta co-creativamente verso di essa dall'esperienza estetica del ricettore.

D'altra parte occorre sottolineare che, quando parliamo d'arte, di prodotti estetici, ci siamo a lungo dimenticati di nuovo mi rifaccio alla storia dell'esistenza di altre culture e, di conseguenza, di altri modi di vedere. Sì, queste culture che da piccoli ci dicevano che erano primitive, tipiche dei popoli ignoranti, atei, con le facce sporche, nere, e non so quante altre amenità. Per fortuna questo sta cambiando, di certo non senza sofferenza e dopo una continua lotta per dimostrare che gli altri i capi della cultura egemone non hanno nulla da dimostrare, dato che si suppone si trovino sulla strada corretta *semplicemente* per il fatto di essere bianchi e appartenere ai paesi *seri*: industrializzati, economicamente potenti e con un passato colonialista del quale, pur riconoscendo errori e disastri, fanno orecchie da mercante, rimanendo, in fondo orgogliosi di tale passato. Mi riferisco, è evidente, alla discriminazione, all'oblio e alla sottovalutazione subito dai creatori dei paesi emergenti, delle zone periferiche, di quelli etichettati come Terzo e Quarto Mondo.

Ma, a mio avviso, si è risvegliata anche se rimane ancora un bel tratto di strada da percorrere una reale ansia nel considerare che agli albori del secolo XXI viviamo in un mondo più vicino, più piccolo, più interattivo non mi piace definirlo globale e che ogni forma di pensiero, di espressione, di scelte di vita, di realizzazione personale politica, ideologica, sessuale, artistica è valida sempre che si basi sul riconoscimento dell'"altro" in quanto tale e lo si rispetti come "diverso", dato che come esseri umani abbiamo tutti lo stesso diritto a esistere e a esprimerci per ciò che si è; senza dimenticare che questa differenza si basa su una sostanziale uguaglianza, e che giustamente ciò che fa (o dovrebbe fare=rispettare) è manifestare la ricchezza dell'uno il sostantivale umano attraverso la molteplicità dei suoi aspetti la pluralità delle culture -. Qualcosa che, nell'ottica di quello che ci porta qui, verrebbe a corroborare: da una parte, l'interessata fallacia sul fine della storia secondo Francis Fukuyama e tutta una serie di teorie ultraconservatrici sullo scontro delle civiltà secondo Samuel Huntington, oltre altri pericolosi punti di vista sulla necessità di un nuovo ordine mondiale la *pax* americana, ovviamente! basato sull'azione unilaterale inevitabile secondo Robert Kagan. E d'altronde, da constatare al contrario come non molto tempo fa scriveva Renato Barilli che "*È diffusa sensazione che il nuovo secolo appena apertosi vedrà una larga affermazione, in arte, delle culture extraoccidentali*".

II

E in tale ordine di cose in un certo senso occorre per quello che si riferisce a questa esposizione, e in linea con questo pensiero, apportare il proprio contributo. La serie di artisti di svariati paesi e con problematiche diversificate sebbene vincolate all'Italia per origini, studi o attuale residenza di lavoro ci mostrano (evocano, suggeriscono, confermano...) attraverso le loro immagini e le loro costruzioni una serie di realtà del nostro tempo (prospettive, azioni, pregiudizi e asserzioni) in virtù dei loro punti di vista che fanno riflettere, su *L'essere e il tempo*, tanto nel senso heideggeriano, quale espressione filosofica di un'esperienza di abbandono *Geworfenheit* (qualcuno dubita forse dell'abbandono e del disimpegno che sperimentano tanti e tanti esseri di questo paese globale?) quanto in altri sensi non meno usuali e frequenti. Così, perché non dire-denunciare sulla pagina bianca in una società che non lo è ma che a esso continua a essere soggiogata, e dove impera a vari livelli la sofferenza per la mancanza cattiva distribuzione - di risorse, spoliamento delle sue materie, o controllo esercitato da multinazionali che determinano forme di vivere o meglio, impongono una "ri-forma" del loro modo di vivere, di consumare, di intrecciare relazioni, orientare le proprie idiosincratice norme vitali cambiandole con altre straniere ma convenienti ai loro interessi?

Un'ottica dunque, quella degli uomini e donne artisti qui presenti che ci induce a pensare soprattutto questo osservando le loro risposte plastiche e riflettendo attraverso di loro e anche sulle conseguenze derivate: il persistente disastro delle guerre carneficine e più ancora in questi giorni che vanno dai morti o mutilati da queste provocate, dalla violenza su tanti esseri umani specialmente nell'accanirsi spietatamente su donne e bambini alla denigrante diaspora verso il nulla. In definitiva, tutto un repertorio di azioni che si potrebbero riassumere in due parole: persecuzione e dominio. E dove tutta una serie di sentimenti derivati appaiono e aumentano dall'arroganza all'umiltà, dalla sottomissione all'alterigia, dall'angoscia alla speranza, dalla distorsione alle ansie di porre le cose al loro posto, dalla disperazione all'agognato benessere.

E ogni artista lo fa a modo suo. Tuttavia c'è un metaforico filo conduttore proposto per questa mostra. *Leitmotiv* che stavolta non si è ricavato da una narrazione che verte su cose da bianchi nanetti, boschi del nord, personaggi principeschi, piccoli angeli, fantasmi, fate madrine e simili bambinate-, ma da una favola africana che ci parla di come l'uomo non ha saputo convivere con Wulbari, la divinità, che dopo averlo molestato ha voluto dimostrargli, che era uguale e persino! più intelligente e competente di lui. E così spiegare via via Ananse il ragno (il protagonista della favola in versione animale come è doveroso in questa serie di racconti) un piano al completo strategico diremmo oggi per dimostrare la sua baldanza. Sebbene in un certo senso lo faccia in modo simile a quello noto e occidentale. Racconto della Ricottina, è comunque in forma molto più intensa; ossia, non pensando innocentemente alla moltiplicazione di una cosa e insieme al miglioramento della propria posizione sociale la sua crescita più o meno naturale o logica, bensì trascinandolo rudemente questo e quello, manipolando astutamente, e falsificando qualsiasi cosa, ingannando crudelmente gli uni e gli altri. Gli organizzatori della mostra, e specialmente Elena Privitera la sua *alma mater*, hanno creduto pertanto che questa fosse un'occasione perfetta affinché, con la scusa della favola africana, ciascun artista elaborasse la sua opera, desse la propria visione di questa

storia o il suo punto di vista della morale della favola. Qualcosa che in fondo fa parlare i sentimenti, gli atteggiamenti e le posizioni umane e poco umane o decisamente inumane. E tutto ciò la sua spiegazione da parte della serie degli artisti selezionati senza tralasciare di farlo attraverso un lavoro artistico di grande qualità. L'impostazione discorsiva e la narratività su qualsiasi tema non deve rimanere scissa e qui ovviamente non capita da una carica artistica della migliore qualità, capace in definitiva di favorire un buon impianto della funzione estetica, in questo caso con il pretesto di una affabulazione extraoccidentale liberamente trattata. Funzione estetica che, come l'arte e la dignità umane non sono morte per quanto possa dispiacere a qualcuno, (persone, individui, persone/istanze giuridiche). E come non molto tempo fa diceva Manuel Pimentel, il secolo XXI, nonostante la tecnologia, la globalizzazione, la competitività, valori che in sé non sono negativi, ci sorprende quando ci rendiamo conto che, lungi da ciò che la tradizione europeista ha creduto per cui l'uomo è esclusivamente un essere razionale, è anche un essere razionale con sentimenti.

III

Gli Artisti

FRANCISCO BERDONCES (Jaén, España, 1953)

L'opera dell'artista spagnolo Francisco Berdonces è un lavoro che riflette la crisi nella quale, in gran misura, l'uomo attuale si trova immerso. Sono note le utopie, le speranze gli aneliti libertari e il desiderio di inserire l'arte nella vita per intercessione del Movimento Moderno e delle avanguardie. Sono noti anche il discredito di quest'ultime, il tergiversare dei loro postulati, la responsabilità in gran parte di averci difesi attraverso multiformi scabrosità, verso un marasma disorientante che o è servito per cercare non si sa bene che specie di salvatori, o a chiuderci solipsisticamente in noi stessi, autoalimentandoci della nostra piccolezza insuperbita, fino al punto di contemplarci narcisisticamente in certi specchi fatti a nostra misura.

Credo che Berdonces si trova, dunque, su una linea di attuazione vicina a questo genere di riflessioni, che raccoglie e metamorforizza metaforicamente e simbolicamente nei suoi lavori, si tratti di sculture, installazioni, tecniche miste... come pure nelle sue fotografie con volti sfigurati o rfigurati a seconda di come li si guardi da un segno o da un macrosegnale: un colpo di pennello o una raschiatura, come per volere annullare la stoltezza che l'orgoglio umano è capace di generare in se stesso e trasmettere fisiognomicamente, nel senso che un J.K. Lavater avrebbe potuto definire nei suoi *Physiognomische Fragmente*, facendolo affiorare nell'esteriorità della sua stessa corporarietà.

In occasione di questa esposizione Berdonces ci mostra la figura del *Narciso*, che cade proprio a fagiolo a proposito della Favola di Wulbari. Come sappiamo, la favola ci narra che un uomo convive con la divinità, vuole parlarle da pari a pari. Anzi: vuole essere come lei, e lo vuole dopo averla molestata ripetutamente come una insopportabile mosca cavallina e essersi approfittato di lei; al punto da costringerla ad allontanarsi da lui, per non distruggerlo oh, povero mortale! - nella sua miserabile piccolezza.

Ma Ananse, che rappresenta il regno animale, il ragno che sostituisce l'uomo, che raggiunge di fronte al dio lo statuto di parità, si insuperbisce, vuole dimostrare a Wulbari la sua genialità, le sue capacità, i suoi progetti ambiziosi.

Così, come un nuovo Narciso, anche Ananse progetta un piano che finirà per renderlo insopportabile a tutti o a quasi tutti.

Il *Narciso* di Francisco Berdonces ci mostra un essere dove il vuoto, la solitudine, l'incomunicabilità, risultato della sua stessa fragilità che, nonostante tutto aveva voluto tramutarla in superiorità, fa riflettere.

Ma, e su questo voglio insistere (non perdiamo di vista il fatto che stiamo parlando di un artista plastico, per cui conviene soffermarci non solo nella semanticità della sua proposta ma anche sul segno che, trasferendo una sensazione, si dà significato anche a se stessi) la risoluzione plastica del suo lavoro creativo è potente. Osserviamo, allora come usa la cera per far risaltare l'aspetto tattile della scultura-totem che erige e che, mentre connota la fragilità del personaggio, evidenzia la purezza di un futuro essere umano che si augura migliore.

Questo Narciso, fatto di carne, di plasticità tattico-visuale, si riflette nello specchio che gli restituisce il suo "essere-per sé" in forma negativa. D'altronde, è interessante non trascurare il vuoto in cui giace una parte del suo corpo. L'autore sembra invitarci, con questo *modus operandi*, a farci entrare in questo Narciso, a infilarci nella sua pelle: vediamo se siamo come lui, fatti a sua immagine. Oppure affinché, avendo realmente un concetto migliore di noi stessi, ossia, in quanto esseri umani, come individui aperti verso gli altri, negazione dell'orgoglio e disposti a condividere cuore e mente, ricicliamo il *Narciso* sgretolato e rovinato nella sua solitudine e tuttavia altero nella sua stoltezza. D'altronde, non va dimenticato l'effetto negativo che si ricava (cosa che in qualche modo Berdonces fa trasparire dalla sua opera) da questa società postindustriale e dal crescente imporsi delle nuove tecnologie dove la realtà invece di essere imitata, assorbita o trasformata, viene creata o simulata senza ritegno il fatto di voltare le spalle alla Madre Terra, può risolversi nel fatto che sia la Madre Terra a voltare a noi le spalle, e che un Wulbari indispettito ci asfissi con la sozzura abbandonata dei nostri stessi escrementi fisici e mentali -, con i detriti della contaminazione che, a causa la loro materialità violata, alla fine ci daranno il colpo di grazia.

CARLA CROSIO (Vercelli, Italia 1955)

L'installazione di Carla Crosio intitolata *Ecco il mio corpo* realizzata con elementi quali ferro, gesso, lacca, olio, pigmenti, ecc. provoca un tremendo impatto visivo, giacché con la scusa *leitmotiv* conduttore di questa mostra collettiva di prendere in considerazione la favola africana, ci sta trasportando nella una cruda realtà dei nostri giorni. Sì, sappiamo che Ananse, come comandante della guardia di Wulbari, ha una missione da compiere. Se l'è imposta allo scopo di dimostrare la sua sagacia e competenza, e rimanere così, dopo il suo successo, come personaggio invitto dinanzi alla divinità. In una sua strategia, o meglio, in una parte del suo piano astuto per ottenere quello che Wulbari le aveva promesso, compare un necrofilo inganno: cambiare il cadavere durante un funerale con dieci pecore. In questo senso, metaforizzando la trama letteraria e morale- verso un tema attuale, non c'è alcun dubbio sullo sviluppo concettuale della

stessa favola..

Carla Crosio, come ci ha detto Tiziana Conti, realizza il suo lavoro scultorico avvolgendo fisicamente in un involucro l'idea nella materia, costruendo in tal modo un universo, con intensi riferimenti. Invero l'imballaggio che l'artista fa dei materiali, siano plexiglas, argilla, PVC, silicone o legno, fra i tanti che utilizza, presuppone una ricerca nell'artificiosità umana, ossia in quello che l'uomo come facitore *-homo faber-* di cose di artefatti- costruisce e lancia dappertutto fino a sommergerci: una base pura e dura, un'area che fa tangibile e ci fa presente la realtà.

Questa realtà che, frammentariamente, così come ce la presenta Carla Crosio in molti suoi lavori anche in quello ricordato all'inizio -, evoca una serie di frammenti corporali, a guisa di rottami, quali spoglie insanguinate, causate dal carattere predatore dell'uomo ("*Homo homini lupus*" diceva Thomas Hobbes) che è capace, come non farebbe un animale se non per necessità di uccidere i suoi simili, per il desiderio di imporsi su di loro, per ambizione, brama di conquista, egoismo, voler essere di più, mostrarsi superiore mettiamo l'epiteto espressivo che vogliamo, più sottile, più eufemistico, ma non per questo meno crudele corroborare alla massima del pensatore inglese -. Un simile modo di comportarsi, non ci ricorda forse quello di Ananse, il ragno capo della corte del dio? Certamente sì.

Giustamente quando stavo scrivendo queste righe sul lavoro di Carla energico per le forme e per l'intenso cromatismo, e con un'impostazione vitale e critica- avevo un presentimento piuttosto disperante: quello della vittima agonizzante, degli esseri umani moribondi, sofferenti e dolenti che, dopo il rullare dei tamburi della guerra che stavano presagendo, sarebbero apparsi a completare la contesa: non metaforicamente o allusivamente, ma realmente. Qualcosa che ora, mentre sto scrivendo il testo definitivo, si sta verificando, in modo che dopo otto giorni dall'invasione dell'Iraq ci meravigliamo nel vedere in TV i cadaveri e i feriti sui campi di battaglia.

Altre opere della Crosio, in una diversificata tipologia di spoglie umane, quali delle viscere appese ai ganci di una macelleria, ci inducono a una riflessione sulla vita nel suo senso più originario e primitivo: l'impulso sessuale; rifacendoci sia ai prolegomeni o *praxis* di piacevoli atti corporali sia il pericolo dell'AIDS. Qualcosa che nessuno si aspettava nella società dell'informazione e delle nuove tecnologie, delle conquiste spaziali, di tanti e tanti risultati dei quali l'essere umano si sente orgoglioso. In questo senso, forse possono farci pensare installazioni come *Parking*, dove una fila di preservativi appesi in un espositore, pieni di silicone, come sostanza seminale, rivela una creatività dura a vedersi, plasmata in opere concrete, ma che tuttavia ci induce a riflettere su molte pratiche umane e su ciò che servono per sviluppare, superandole, un discorso piagato da proibizioni e discriminazioni da parte di coloro che detengono il potere politico religioso e mediatico?

Ciò senza dimenticare realizzazioni come *Utero*, *Spazzatura* o quello di grande impatto *Uteromultielnico*, per non parlare del Campionario di "pelle umana" che -oggetto di purificazione e critica- un mondo (dove ciò che è alla base, la corporeità dell'individuo)- dolorante a causa delle guerre, delle carestie, della tortura e discriminazione di ogni specie, ieri e oggi- è messa in rilievo dalla poetica di questa artista. Il lavoro della Crosio ci insegna, insomma, a vedere in un modo diverso l'oggetto artistico e a riflettere, sui temi reali e scottanti: quei temi sulla vita che, volendola interpretare nel senso del

benessere e della giustizia, qualunque contingenza naturale la malattia o la morte- o artificiale la pallottola traditrice, la contaminazione provocata dalle industrie fuori controllo può farla finita con noi.

Ci troviamo, dunque, di fronte a una rivitalizzazione della funzione sociale dell'arte, attraverso opere di scultura, tecniche miste e installazioni. È forse il singolare apporto di Carla Crosio a una considerazione estetica spietata non di effetto- su aspetti che in se stessi avrebbero ben poco a che vedere con esso.

Ma l'artista non pratica un estetismo artistico, nemmeno un terrorismo da *palphlet*, ma una lucida critica a una determinata parte della realtà. Inoltre, oso dire che, come contropartita o rovescio, Carla sta pensando che, un giorno ci sarà il "benessere" nel quale la carne gaudente e soddisfatta, la mente lucida che rifiuta per sempre il Male, occupa una volta per tutte il suo posto nel mondo. Un mondo senza violenza urbana, senza terrorismo di qualunque segno, anche senza i Grandi, di modo che una nuova *Weltanschauung* gaudente esteticamente e moralmente faccia apparire il genere umano in un modo autenticamente umano.

Con la sua installazione *Ecco il mio corpo*, realizzata con svariati materiali, come il gesso, il filo di ferro, e colori industriali, ci sta parlando di tutto questo e oltre. E in forma specifica riferisce, in tale forma dal forte impatto quale sfilza di frammenti carnali, risultato di un crudele e sanguinolento frammento carnivoro -, il passaggio dalla favola nella quale la vecchia si impadronisce del corpo della divinità tagliandone una parte per insaporire la minestra che stava cucinando. Un atto di cannibalismo per il quale, sicuramente, pretendeva anche di appropriarsi dei poteri di We, il Wulbari del paese di Kassena. D'altronde, crudele allusione a tante azioni di appropriazione indebita come solamente sa fare l'essere (in)umano, con il corpo e l'anima degli altri, soggiogando, esplorando, estinguendo la vita di tanti altri in un modo inesorabile. Molte volte si è visto lungo la storia e ora nella guerra contro l'Iraq in nome di un dio o di un altro, in nome della libertà, in nome di non so quale grande valore, che non fa altro che nascondere cinicamente la cruda realtà dell'interesse più odioso e vile che l'uomo possa esercitare sui suoi simili.

CLAIRE GAVRONSKY (Johannesburg, Sudafrica, 1957)

L'educazione coloniale ricevuta da questa artista le fece entrare l'Europa in Africa. Tuttavia questo non la portò a chiudere gli occhi di fronte agli eventi che stava vivendo e alla idiosincrasia africana che, tutto sommato le era assolutamente estranea; ossia, lo spirito del popolo fra il quale, sebbene apparendo o essendo in seguito da esso ritenuta una *outsider*, in effetti era nata e cresciuta. A causa dell'educazione ricevuta di eredità europea e razza bianca -, sembrava che si trovassero lì, in Johannesburg, le sue radici. Una volta arrivata in Italia, ma senza perdere mai di vista la sua provenienza, Claire Gavronsky dovette via via costruire la propria vita, come donna e come artista, in un modo tipico. Ormai lontana dal suo paese di nascita e vivendo e lavorando in Italia, ha dovuto abituarsi a vivere fra due mondi (*in-between*). La cosa non è stata facile, in

quanto l'individuo (il non-diviso) finiva per essere, in situazioni come queste, per essere della terra di nessuno e sentirsi forestiero in entrambe le parti, ossia, tanto da/nel paese di scelta, quanto da/nel paese di origine. Se inoltre questa persona, quale è Claire, è di razza bianca le è ancor più difficile il fatto che al di fuori dall'Africa la si riconosca come tale, e viceversa. Ma questo singolare sentimento della differenza, differente a sua volta dai "differenti" ha contribuito invece a rafforzare il suo senso del focolare, della casa. Di un focolare che non si trova da nessuna parte.

Inoltre, il fatto di lasciare un luogo per stabilirsi in un altro le ha fatto nascere un sentimento più intimo di quello che si presume esista quando ci si sente parte di un unico contesto, giacché Claire è riuscita a interiorizzare una tale circostanza, non accidentale ma inevitabilmente pregnante. Buona parte di tutte queste considerazioni consiste in quello che lasciano trasparire non poche delle sue creazioni artistiche in cui, per esempio, appaiono alcuni personaggi sovrapposti su una mappa in doppia e trasparente immagine che sembrano disposti a trasferirsi e sistemarsi in un punto qualsiasi di una geografia.

Come questi personaggi, Claire si dispone ad andare da qualunque parte o a venire da qualunque luogo *site*- nello stesso modo in cui il sangue fluisce dalla testa ai piedi, va dalla punta delle dita della mano agli organi più reconditi, circolando in una maniera fluida e dinamica, vivificando tutto il sistema, senza sosta. Non importa quale parte, quale zona, quale membro o viscera dell'organismo sia.

E al tempo stesso, sentendo, sperimentando, nel bene o nel male, qualunque cosa, positiva o negativa, anomala o normalizzata, abituale o inusuale... di tutti gli elementi che lo integrano. Di modo che, i tracciati che nella mappa dipinta nel quadro segnalano le strade, ben potrebbero assumersi metaforicamente come la ramificazione delle arterie umane, e i punti che indicano le città come i diversi organi ed elementi chiave del nostro corpo.

L'artista va tracciando così nella sua opera una rete stradale la cui figura stilistica ossia, secondo il simbolismo figurativo che ci presenta serve perfettamente per suggerire come nella sua stessa vita cerchi di unire le somiglianze e le differenze, il positivo e il negativo dei diversi fatti ed eventi che accadono dovunque. Ma non solo come un avvenimento *de facto*, ma come un dispositivo capace di stare sempre pronto a raccogliere idee e azioni, insomma a calcolare il tempo della memoria.

Memoria che denota, riferisce, allude, evoca accadimenti umani, sentimenti, dubbi e riaffermazioni. E inoltre, come per la sua posizione esistenziale, il suo periplo personale è questo: viaggio, tragitto. È per questo che l'interrelazione che effettua non va intesa in un modo unidirezionale, poiché ciò che le accade, vede, pensa, medita... a proposito di un luogo, ossia, in funzione di ciò che avviene in quell'ambito, è analizzato, paragonato e vincolato da questa artista, che lo trasmette attraverso la sua pittura in un altro ambito. In tal modo Claire Gavronsky cerca di instaurare - e riesce a farcelo percepire- una specie di molteplice *interface* fra svariati ordini di diversi luoghi. Anche Ananse, il ragno della favola, ha percorso un lungo cammino: dal cielo alla terra, da Kraci a Yendi. È arrivata a Tairisu, ha raggiunto Kpandae... ma, per colpa della sua ambizione ha finito per rovinare tutto. Non sono, quindi, il tragitto né gli itinerari che propone Gravonsky, bensì tutto il contrario di quello che pretendeva l'arrogante ed egoista Ananse.

DOVRAT RONIT (Haifa, Israele, 1955)

Artista nata in Israele e che sa, come del resto altri fra quelli rappresentati nella mostra, ciò che implica il cambiamento da un luogo a un altro. Cambiamento o mutamento che, sia per motivi di studio, sia per la necessità di far conoscere il proprio lavoro altrove, o per qualunque altro motivo, in definitiva, in quanto consapevole di ciò che implica ogni viaggio quel viaggio mentale, tante volte sostenuto o provocato da quello fisico, che non può non incidere, soprattutto sulle menti creative- fa sì che si sperimenti una voragine comportamentale dove, da un lato, il contrasto di culture va arricchendo la sua personalità, essendo Dovrat Ronit consapevole che lo stato del viaggiatore nella sua appropriazione *del viaggio* come forma di sviluppo esistenziale e creativo- è qualcosa che la fa sentire viva. E dall'altro lato può arrivare come qualsiasi essere umano- a renderla inquieta, tanto per quello che di doloroso possa provare, per il fatto di sentirsi fra due mondi, come per essere nata in un paese ma conservando tratti, radici o un'eredità culturale derivata da altri modi di concepire la vita, di creare cultura, di affrontare la discrepanza (come nei casi di Gavronsky, Kohly, Zogo o Shakinovsky) quanto perché, senza voler voltare le spalle agli usi e costumi originari, non rinuncia ad agire come cittadina del mondo: in forma aperta, solidale, in sintonia con l'umanità... tenendo conto del turbamento che una simile circostanzialità vitale comporta *per sé*, nel trovarsi insisto - sentendosi una *in between*, senza per questo volere rinunciare a una stabilità che è sempre soddisfacente, nonostante la difficoltà di raggiungerla e ancor più se si vuole rendere compatibili il "in sé" con il "per sé", l'autonomia con la responsabilità per/con gli altri. Insomma, il viaggio con il posto della permanenza, l'essere con il divenire.

Dovrat Ronit, che a metà degli anni Ottanta sarebbe andata a Parigi per studiare e dare impulso alla sua attività artistica, per poi far ritorno in Italia dove attualmente vive e lavora, conosce queste cose che abbiamo appena riferito, quelle stesse che artisticamente riflette nella sua opera.

Opera che siabora intorno all'immagine bidimensionale e alla pratica dell'installazione, dove le sue idee e i suoi sentimenti si concretizzano, sia in realizzazioni che lei stessa definisce *Installation aprimordial Objects*, sia in quelle intitolate *Installation Faces*, senza dimenticare altri lavori di genere pittorico in olio e graffito.

Se nella prima installazione ci mostra, una serie di cose naturali, raccolte e sparse fino a costituire un repertorio di suggestive evocazioni, non tanto o solo per la forma che presentano tali oggetti lumache, conchigliette, semi...- quanto per il modo in cui li dispone compone -, favorendo così quello che ci fa pensare a un'accozzaglia di entità semplici e primarie, capaci di stabilire in qualunque momento una sorta bizzarra di dialogo dentro di sé.

Nel secondo tipo di installazione il suo discorso plastico appare molto più inquietante quando, seguendo tuttavia la stessa tonica, Dovrat Ronit fa in modo che tali cose risultino elementi concreti, sì, ma oggetti (che a volte sembrano pietre, rese più belle con la tecnica giapponese del *Sulseki*) che si trasfigurano in piccoli volti. Volti, pertanto, che rappresentano delle facce. Facce esposte come una collezione di *objets trouvés* e che per la loro frammentarietà (sono molti volti disposti, o meglio, sparsi nel modo in cui Dovrat Ronit sparge quei primi oggetti menzionati, dalla semplicità primigenia) costituiscono un processo di singolare straniamento. Tali volti, scissi dai loro ipotetici

corpi dato che non appaiono loro tracce da alcuna parte- assumono l'aspetto di in piccole perline totemiche, di teschi di un ossario indeterminato e, semplicemente per opera e grazia di una simile presentazione isolata, esente da qualunque altra conformazione figurativa, in una semplice e modesta cosa, in un loro insieme.

Di modo che, mediante questo gioco di smembramento ed esibizione, come si trattasse di un campionario di ciò che era stato, Dovrat Ronit stabilisce un gioco linguistico peculiare: quegli oggetti caratteristici della loro precedente installazione si potrebbero assumere come esseri viventi, mentre questi ultimi, nonostante il loro grado di iconicità referenziale, come cose inerti. Se per il primo tipo di dissociazione la nostra artista trasformava in entità vive *con animus* - quelle conchigliette, quelle chioccioline e quant'altro, ora un simile processo dissociatore rimane arricchito, vediamo infatti delle facce *faces*- ma senza poterle inserire nella loro annuente corporalità, ossia, tale referenzialità rimane stabilita in una terribile dis-locazione, al tempo stesso in cui si concretizza sotto forma di una tremenda cosificazione. Sappiamo, infine, che ogni installazione si dispone in funzione di un *locus*, ma in quest'ultimo caso, nel *locus* che accoglie i suoi componenti, essi restano dislocati in un presunta evocata, suggerita, minimamente rappresentata ma visibile- locazione.

D'altronde va segnalato che l'opera pittorica di Dovrat Ronit, presentata in questa esposizione, ci mostra una iconografia dai tratti energici ed essenziali, di taglio primitivo, coerente con le configurazioni degli elementi oggettuali dei quali si serve nelle sue installazioni, così come con la traduzione iconica che potremmo immaginare per una narrazione come quella che qui ci riunisce. E che più concretamente, in questo caso, dovremo domandarci: alcune o altre forme e cromatismi non mirano forse a tutto quell'insieme di oggetti-mercanzie che nell'astuto piano di Ananse generava un vorace meccanismo mercantile per ottenere il successo dell'impresa in cui si era imbarcata? Certamente sì.

ROBERT GLIGOROV (Kriva, Macedonia, 1960)

Parlare dell'artista macedone Robert Gligorov è parlare di un artista versatile che ha nel corpo umano il suo specifico *leit motiv*, indiscutibile tanto come oggetto d'attenzione estetica, quanto come oggetto di considerazione linguistica da cui (ciò che significa) e con il quale (la sua poliedrica rappresentazione) comunicare una serie di cose.

Dagli inizi del XX secolo con le avanguardie, e basandoci sull'influenza di quello che cent'anni prima aveva rappresentato in Europa la Rivoluzione Industriale per ciò che si riferisce all'impronta che sia lo spirito positivista sia il meccanicismo delle macchine hanno lasciato, viene il momento, alla fine degli anni Sessanta di quel secolo - dal quale tuttora in gran misura non siamo usciti- in cui con la Body art si torna all'idea del corpo umano non solo come parte essenziale della persona, ma come mezzo espressivo e di manipolazione.

Sappiamo va ricordato- che il ritratto è stato sin dall'antichità un genere ritenuto superiore. Sappiamo che la figura si è sempre imposta nella storia dell'arte come forma predominante: la figura dell'uomo è sempre apparsa ritratta nei momenti solenni, di splendore e dominio, mentre quella della donna, esibita in tutte le posizioni immaginabili, per quanto elegantemente o appetitosamente si sia presentata o proprio per questo- è stata considerata un gradevole oggetto di libidine per soddisfare la fantasia

lubrica dell'uomo, mentre, all'infuori di questo ruolo denigratore, occupava un posto secondario.

Sappiamo che la scissione corpo-anima, cuore-mente, *psyjé e soma*... è servita per svariati tipi di manipolazione, allo scopo di far risaltare o imporre le cose più contraddittorie, spesso foriere di pessime conseguenze. Infine, tutto è noto e si sa. Si critica ma si dà importanza. Si denuncia ma si guarda da un'altra parte.. Si disprezza e contemporaneamente si ammira.

Ma sappiamo anche che con il Gulag, con l'Olocausto, con Hiroshima, con il Vietnam, con i Balcani, con la Guerra del Golfo e ora con quella dell'Iraq, il corpo, ucciso dai gas, napalmizzato, incarcerato, messo a tacere, mutilato, violentato e torturato; il *soma* sofferente, specchio dell'anima come dice il detto popolare, manifestazione del sentimento come era stato già considerato da Dante e da Scotto per i quali, di certo, non c'era possibilità di bellezza se il volto (*facies* del corpo) per regolare e dolcemente rosato che fosse, non era espressione di sentimenti gioiosi ha fatto sì che la nostra sensibilità, la nostra bellezza o bruttezza, i nostri affetti e odi, la nostra interazione con l'intorno avvenga attraverso di esso. Pertanto, cosa c'è di male nel vedere nel corpo umano, dell'uomo o della donna, malato o sano, bello o deforme... un'autentica mappa indicativa dello spirito attraverso i suoi gesti, parole e segni di ogni tipo? Tutto sommato, una segnaletica, quella stabilita in un così singolare *hardware* corporale, che ha portato a considerarlo come oggetto di attenzione, di desiderio, di riflessione, di fustigazione, ma anche di induttore di *imput* estetici.

Gligorov lo sa, ne è consapevole. Non invano i suoi volti di *Andrea, Saturniano, Rotella o Pivi*, imbiancati e lattiginosi si guardano introspektivamente: i suoi personaggi, tramutati epifenomenicamente in bulbose protuberanze, rossicce, e con nervature. Senza dimenticare il *Narciso acquatico*, né i minivallamenti della sua serie *Pools*, né la sua insolita trasmutazione in uomo-pesce, bocca-nido. Né ovviamente vanno dimenticate le immagini videografiche di baci profondi fra l'uomo e il cane lupo. Così come non possiamo neppure tralasciare la luminescente e fantasmagorica intromissione facciale sia con luci ed elettrodi esterni, sia con peni di cui i raggi X di un ipotetico gabinetto del dr. Caligaris ci mostrano la loro traiettoria fellatoria in modo fattuale, imperioso e dominatore. Ma non solo si introduce il pene nella bocca per venire succhiato, ma anche la canna di una pistola, così introdotta, può trasformarsi in metaforica immagine di una terribile violazione.

Il corpo umano si nutre di tutto, l'individuo si alimenta di tutto, come di qualunque cosa che si trovi alla sua portata: animato e inanimato, piante e minerali, vivi e morti. Perché meravigliarci della stessa metaforica trasformazione in un fascio di nervature vegetali e fibrose che rappresentano i suoi muscoli ed epidermidi, come vediamo in certe sue opere della serie *Vegeta vegetalis*? Come non metamorforizzarci in repellenti grappoli di viscere o, al contrario, in inaudite vagine e vulve *Tutti Frutti*, intensamente rosse, a guisa di appetitose fragole da succhiare *cunnilinguisticamente*; quando non in dita tranciate, di orripilante visione, rese simili a un albero tagliato dal legnaiolo?

Una parte della scultura di Robert Gligorov assume idee e dispositivi normali di una insolita fantasia, nel modo come lo faceva una Meret Oppenheim ricordiamo *Shoes-*, o un Duchamp e Picabia che, fusi insieme, decontestualizzerebbero oggetti per integrarli in un meccanismo tubolare ricordiamo la sua installazione *Inner Space-*. Altri lavori acquisiscono un vigore fra l'inquietante e l'angoscioso, di energica espressività, nel

sensò piú esuberante delle avanguardie storiche. E in a altre opere, come la fotografia intitolata *Onice Nero*- che ci offre una stampa equestre di serena semplicità, evocante, a mio modo di vedere, l'aria della statua equestre dell'imperatore romano Marco Aurelio dell'anno 165 della nostra era. Composizione, quella di Gligorov, nella quale sapientemente stempera il suddetto vigore espressivo nel raggiungere un'atmosfera di riconcentrato sguardo inquisitore da parte dello stesso personaggio ritratto. Personaggio mascolino, d'altronde, che indubbiamente rappresenta Ananse, il ragno sotto forma umana e allude, mediante la forma tipica del genere equestre, al viaggio che lei intraprende per raggiungere il suo scopo.

Ma soprattutto, le creazioni di Gligorov sussumono tutta una tradizione surreale che inclina verso un lato di bimorfismo orripilante, dove si può individuare dall'eredità mettiamo a caso, che rappresenterebbe una figura come il personaggio di pelle verde e quattro seni, con pene e piedi palmipedi che appare piagnucolando ai piedi del *Ajuar de la novia* di Max Ernst -, fino alla viscosità viscida di *Alien* del film di Ridley Scott. Senza dimenticare riminescenze di ciclopi monocoli, così come si può vedere nella settecentesca *Historia Natural General y Particular* del conte di Buffon, o le immagini pittoriche del tipo *Inverno* di Giuseppe Arcimboldo (nel caso di Gligorov secondo la sua versione scultorica: la *Scultura del Cavolo*): per non immaginare, infine un trattamento catastrofico del corpo nel modo in cui lo farebbe una radiazione nucleare o batteriologica tipo Hiroshima, Chernobil o Iraq. Ciò senza dimenticare la tradizione contemporanea di cyborg, alienigeni e altri esseri mutanti con le loro continue metamorfosi, metafora forse dei continui cambiamenti e trasformazioni cui tanto poteri, tante ideologie, tanti individui benpensanti si sottomettono, o si servono di loro quale opportunista mascheramento occultatore della verità per il raggiungimento delle sue perverse intenzioni. Ma intenzioni e obiettivi che, per colmo, si inseguono e si desiderano instaurare in nome della ragione. Ma quale ragione?, Ricordiamo che Goya ci avvertiva che il sogno della ragione genera mostri. Saremo , imbevuti all'estremo della razionalità come istanza superiore, abbandonando la fibra sensibile del sentimento umano? E, sempre pensando a fattori economici, di competitività estrema ed estenuante, di schiacciamento di quelli che non raggiungono il livello? Il livello di cosa, posto da chi e perché? Chiediamocelo e cerchiamo di rispondere a tutto questo di fronte alle opere - installazioni, fotografie, dipinti, sculture...- di Robert Gligorov e forse allora riusciremo a capire lo stato di grazia che le sensazioni corporali persino le peggiori e dolorose- possono farci raggiungere.

JIM HAKE (Baltimora, USA, 1966)

L'artista nordamericano Jim Hake, diplomato in scultura, vive e lavora a Torino. Il suo apporto a questa mostra ha per titolo *Progetto Ananse*, un'opera intensamente suggestiva e al tempo stesso calcolatamente progettata sia rispetto alla vicenda della favola africana (gli infiniti stratagemmi inventati dalla protagonista per raggiungere il suo scopo) sia al tema di fondo (la pretesa di voler essere intelligente come il dio), in base ai quali partecipa, pur nella sua libera interpretazione, all'attuale mostra su Wulbari. Innanzitutto va evidenziato nell'opera che Hake presenta, l'assemblaggio con cui la

formula: terracotta e neon , due materiali dei quali si può dire che gli estremi si "toccano!" Da un lato l'argilla, materia naturale e primigenia, della quale l'uomo si servì per modellare un *alter ego* a sua immagine e somiglianza, ma anche l'immagine degli altri rappresentazione - così come tutta la simbologia e allegoria di svariate forze spirituali di maggiore o minore incisività e con maggiore o minore risultato artistico. Ma l'essere umano si servì di questo materiale e della sua elaborazione con tecniche diverse anche per procurarsi gli oggetti necessari alla vita quotidiana: di modo che vasi anfore, urne funerarie, anfore e ogni sorta di recipienti rese materiali dapprima nell'ambito dell'artigianato, in seguito in quello della progettualità, tutto un infinito di possibili usi, quasi mai a scapito di un coefficiente estetico più o meno raggiunto.

Dall'altro lato abbiamo il neon: dispositivo moderno con cui, artificialmente *compressa*, espande la luce, la modella, la modernizza in mille forme e luminescenze. Creazione tecnica dell'uomo nel suo pellegrinaggio sulla terra e attraverso un processo di acculturazione dalla quale la scienza e la creatività nella sua ricerca e indagine, fra fallimenti e delusioni ma anche felici risultati-, l'uomo è andato via via impiantando tutto questo svariato mondo di oggetti artificiali, di crescente complessità nell'uso e nelle forme fino a costituire, secondo le parole di André Ricard, la *artificialità*: l'intorno che l'uomo, essere naturale ma non specifico per natura, ha dovuto creare: cose e istituzioni, osservazioni materiali e comportamentali, ossia, ha dovuto conquistarsi il suo posto nel mondo attraverso un lungo e faticoso processo, quello che va dalla fase di ominizzazione alla fase di umanizzazione.

Se il fango ha, dunque, presupposto una materia primordiale e basilare per soddisfare perentorie necessità umane quelle che l' *homo faber* nel suo processo industriale dovette risolvere -, il presupposto del neon è di essere un elemento quotidiano e utile per molte cose ai nostri giorni, frutto tecnico del procedimento di acculturazione di cui si è detto. Inoltre se il fango, divenuto materiale ceramico elaborato, ha assunto una forma artistica fin dall'Antichità, il neon non è riuscito a trasformarsi in arte, nella nostra epoca. Di modo che argilla ed elettricità, terracotta modellata e neon anch'esso lavorato fino a configurarsi in forma artistica, si toccano agli estremi. Hake è consapevole di tutto quanto ciò implica. Se ne serve senza riserve e a proposito per la realizzazione delle sue creazioni.

Il nostro artista, dedito in maniera sublime alla scultura dell' argilla cotta, ha mostrato negli ultimi tempi tutta una collezione di personaggi che, come *Il diavoletto*, *7+1*, *Salomé*, o come quella figura di donna i bikini il cui braccio sinistro viene ingoiato da un pesce rosso, suggeriscono personaggi chimerici, di leggenda e anche storici, benché suscettibili di rimanere perfettamente incorniciati nel contesto tipico di una affabulazione. Per non parlare di quelle opere realizzate con gesso, tempera e stucco, quali ad esempio *Lil' Miss Fishtits o Studio per lago Montebello*; la prima figura, con i suoi seni appuntiti fatti di pesci che le attraversano il petto, e la seconda per il suo esagerato ventilatore, sembrano anche personaggi tolti per -o utili per- presentare qualche frammento narrativo materializzato in una "figura" del racconto.

In alcune altre opere, come *Glass House Keeper* o *La sposa*, dove Jim combina l'argilla modellata, oppure il gesso, per plasmare le sue figure con forme elaborate con altri generi di materiali (vetro, ferro, acciaio...), riesce a congiungere due livelli di rappresentazione: l'uno stabilito dal protagonista, soggetto attivo o passivo dell'azione (oggettivato in argilla o gesso), e l'altro stabilito attraverso forme di recipienti di vetro,

profili di cassette o castelli e merlature metalliche, che determinano o sfumano la significazione della figura principale.

Ma la versatilità di Hake lo ha portato inoltre a lavorare il legno come in *Me ne vado!* -, legno che, combinato con resina e smalti, dà la prova che per questo artista le tecniche miste non solo non hanno segreti ma che costituiscono un immanente *Leitmotiv plastico*. Allo stesso modo, con del vimine -le tecniche che impiega e le idee che esplica fino alla concrezione dell'opera Jim Hake rimane in perfetta disposizione d'animo per avere concepito, rifacendoci al pretesto specifico che questa esposizione ispira, un lavoro scultorico in sintonia con la favola in una forma decisamente attraente.

Consapevole più della complessità del racconto e delle sue implicazioni, che non della morale della favola, che è perfettamente chiara, Hake abborda con il suo *getto* un suggestivo pezzo con al centro il personaggio di Ananse. Personaggio chiave che descrive come un uomo ragno evocazione dello *spider-man* della nostra mitologia occidentale contemporanea- come simbolo della versatilità che può esprimere per riuscire a trovare il "qualcosa" che, dopo il suo periplo, le ha proposto Wulbari. Per questo Hake ha creato una figura con otto braccia: quattro levate a sostenere la parola di allora, e quattro poste a sorreggere una varietà di oggetti in linea con la narrazione: la pannocchia di mais che le consegna Wulbari per vedere cosa è capace di farne Ananse; un teschio che simbolizza il cadavere, truculento oggetto di baratto con cento giovani; una chiave, che rappresenta l'appropriazione come schiavi di questi giovani, e le piume con cui Ananse avrebbe confezionato il suo abito-travestimento.

Simboli figurati con i loro rispettivi livelli di significazione: la pannocchia come simbolo del frutto della terra che ci permette di vivere; il teschio che segna indeflessibilmente il destino che riguarda tutti noi: la morte; la chiave quale simbolo del possesso, della repressione, la "chiave" per qualunque tipo di controllo; e, da ultimo, le piume quale emblema caratteristico della vanità così come è nel rituale di un sacrificio. E come se non bastasse, la parola "qualcosa" che realizzata con dei neon è sostenuta dalle altre braccia, quelle alzate rappresenta con la sua illuminazione la luce del sole, oggetto ultimo della sfida proposta dalla divinità ad Ananse. Minaccia e sfida il cui livello di interpretazione sarebbe radicato nel desiderio irrefrenabile per cui l' "uomo" deve distruggere, per possedere quello che non gli appartiene; ossia qualcosa molto simile a questo- le aspirazioni che siamo soliti avere per la persistente insoddisfazione che ci travolge, a causa del desiderio di voler arrivare più in alto, di collocarci meglio degli altri, qualcosa che, in definitiva, non ci lascia riposare e stare in pace o in tranquillità d'animo con noi stessi.

Ottima soluzione plastica, dunque, quella di Jim Hake. In sintonia con il suo modo di fare scultura data la composizione essenziale e schematica ma ben lavorata, con la quale intende la figura umana, in questo caso rappresentata come aracnide (*spider-man*)- con la proposta suscitata dalla favola; ossia, il nostro artista ha saputo indagare nell'iconografia africana adattandola all'infuori di qualsiasi modello- alla specificità narrativa e alla sua personale creatività.

PHILIPA KHOLY (Johannesburg, Sudafrica, 1959)

Questa artista, che maneggia con uguale scioltezza la tecnica della pittura a olio e la litografia o l'acquaforte della quale è un'esperta, sembra costruire un mondo di immagini ambivalenti dal punto di vista plastico; in altri termini, oscilla fra il bianco-nero e grigio di un genere di lavori la sua opera grafica e di schizzi- e la luminosità coloristica di un altro genere: la pittura a olio. Di modo che, da un lato la pastosità cromatica di timbro rutilante e le pennellate lunghe e sovrapposte; e dall'altro lato l'incisivo gioco del bianco e nero con il quale costruisce con forte contrasti la sua figurazione fra certe delineazioni chiare e spoglie e certe zone dove l'ombreggiato delle grisaglie favorisce un accrescimento di volume delle forme, al tempo stesso in cui le dota di mistero rendono palese il talento tecnico-pittorico di questa artista.

Tale ambivalenza occorre sottolineare - non si limita a un puro gioco di forme, con tutta l'importanza che ciò significa, ma rivela una coerenza significativa. Ossia Philipa Kolhy non si perde in un gioco di tratteggi, di applicazioni di materia, di elaborazione di *sfumati*, o al fine di ottenere buone linee di "ritaglio" come direbbe René Berger; ma piuttosto cerca di servirsi di simili strategie e risorse per raggiungere l'obiettivo che desidera imporre alla nostra attenzione: trasferirci attraverso le immagini elaborate in una chiostra psicologica che lei, come persona e come artista, abita nel suo intimo.

Ci troviamo, quindi, di fronte a una poetica di innegabile carica animica che fa trasparire da questa, il suo mondo di immagini, in un modo tanto personale: immagineria di personaggi umani, di animali, di umani-animalizzati o animali umanizzati... che proietta in una sorta di narrazione onirica dalla quale, fundamentalmente, l'autrice estroverte i suoi modi di vivere. Modi di vivere memoria del suo stesso sviluppo esistenziale- che hanno a che vedere con la sua infanzia negli infiniti spazi naturali del Sudafrica, e poi con la sua adolescenza nelle svariate località urbane, fuori dal continente africano.

Attraverso gli svariati scampoli iconici delle sue pitture, disegni e incisioni è possibile cogliere una serie di valori e controvalori. Così, quelli relativi a una femminilità ferita dalla prepotenza mascolina, se non addirittura tremendamente violentata. Vi cogliamo forse anche il panico e l'indifferenza, gli artifici che da una parte non cessano di intrigarci, plasmati nella figurazione enigmatica e terrorizzante/terrorizzata di uomini lupo che ululando o sbranando, - mammella che nutre, atti di divorazione carnale, sessualità internalizzata in cornici a forma di tombe, equilibristi che si dondolano nell'oscurità quali profondità dell'io profondo? Negritudine di imperiosa risonanza razziale...? E dall'altra parte, di *neue wilden* tedeschi, sebbene in un modo molto particolare, che conduce a disvelare un'intensa corrente che si collocherebbe nelle parole di Giorgio S. Brizio - nel rinnovato interesse, dopo la parentesi di oblio che c'è stata, della psicanalisi per l'interpretazione dei sogni.

Di certo, tutte queste figurazioni intriganti, enigmatiche (oscuere nel corpo e nell'anima) sembrano per il loro aspetto introdurci in quell'ambito limbico, fra il mito e l'allegoria, le metafore consecutive, l'affabulazione e altre figure che fecondano e instaurano la finzione letteraria.

Un ambito, invero, dove, come si sa, non rimane isolata la realtà più prosaica e contundente, nella combinazione di asserzioni con ipotesi da sviluppare, immaginate ma

fattibili; appaiandosi, una simile panoplia e corrente di energia psichica e creativa, in una specie di infrastruttura dalla quale poter affabulare, come avviene nella favola di Wulbari. Fluida infrastruttura mentale ed emozionale, pertanto, dove tutta questa sorta di immaginazioni, desideri, ansietà, ricordi e anche deliri hanno la loro collocazione e il loro compiuto sviluppo.

E nella serie di opere che in questa mostra presenta Kohly quattro lavori realizzati con graffito su carta con il titolo *Please use the phone if you want to speak to God*- forse che quelle carrette con quei bimbi martoriati sopra non possono costituirsi in un immisericordiosa metafora del baratto, nella compravendita, che sotto forma di polli, sacchi di sementi, pecore, cadavere umano, costituivano l'ignominioso mercanteggio di Ananse come strategia per i suoi particolari interessi? Un'opera che fa riflettere.

Un'opera indubbiamente per stimolare anche, in tutti noi come spettatori, la nostra critica.

E con tutto ciò e per terminare, un importante "particolare", da conoscere: il lavoro artistico di Philipa Kohly non esprime un discorso sulla negatività. Non fa, come in questi ultimi tempi abbiamo visto in abbondanza nell'arte contemporanea: l'esibizione del dolore di un mondo così impulsivo *autocompiacente* che ha finito per trasformare una sovversione e una denuncia in un valore di consumo e di spettacolo. No, l'opera di questa artista è consapevole del dolore, della sofferenza, della distorsione che siamo capaci di infliggere, sia come individui dotati di un fondamento psichico non controllabile del tutto, sia come cittadini che con interazione sociale egoisticamente facciamo. Anche se solidariamente siamo disposti a contestare: di nuovo il contrasto, l'ambivalenza, la contraddizione permanente che in tanti modi facciamo. La sua proposta resta lontana, quindi, da qualunque *entertainment* visuale. La sua trasgressione si radica nel profondo delle cose, non nella forma spettacolare di presentarle.

ANDREA NISBET (*Torre Pellice, Italia, 1960*)

Anche la versatilità, in quanto tecniche e supporti, caratterizza la poetica di Andrea Nisbet: dalla pittura alla fotografia, dalla scultura all'installazione. Ma, oltre a ciò, occorre evidenziare, anche la *melée* di linguaggi che è capace, dato che, questo artista va adattando, da un geometrismo minimalista a un organicismo frammentario o a delle strutturazioni di eco costruttivista, passando attraverso lo schematismo dei disegni, gran parte delle sue immagini bi o tridimensionali.

Immagini in cui determinate composizioni di carattere architettonico, come altre fatte di elementi al "servizio" dell'automobile guard-rail o difese stradali di autostrade o strade secondarie... - si ammirano nelle sue installazioni; mentre incroci, imbocchi delle gallerie, caduta di auto dai viadotti, caselli autostradali vengono rappresentati nelle sue pitture. E in certi casi, il metallo, i mattoni o i blocchi di cemento prefabbricati, e in altri, in accordo con la tradizione concettuale di un Beuys o di un Kounellis, la cera, le candele di sego, o i tubi al neon... ci indicano che Nisbet non è lontano semanticamente parlando - dal considerare l'auto il feticcio onnipresente della nostra civiltà, neppure alieno da ciò che implica l'idea del viaggio, del trasferimento, del cambiamento da un posto a un altro... con i rischi inerenti.

Ma di fronte al caso, per esempio di Ananse, il ragno della favola che si sposta da un villaggio a un altro attraverso la selva, ci imbattiamo nel fatto che quei viaggi, quelle

strade o autostrade, le montagne perforate dai tunnel, gli incroci e le intersezioni di sentieri tracciati su ampi spazi, sono circondati, o meglio: quei costrutti umani stanno attraversando disegnando - luoghi che si sospettano essere naturali. Inoltre: di che natura si tratta? Spoglia di alberi, completamente pelata, premonizione e/o constatazione del paesaggio semidesertico e sterilizzante che la nostra società - quella dell'automobile - la tecnica, la velocità, le autostrade, la fretta, lo stare sempre occupati per dialogare - questa natura può creare?. Così, lungi dal poter alludere al viaggio di Ananse, invece di riuscire a raggiungere il successo desiderato da offrire a Wulbari, il ragno capitano della sua guardia cammina per sentieri, marciapiedi, vie, strade...-, entra in un villaggio dopo l'altro - archi, porte, palizzate...-, pernotta ed è festeggiata - archi, stanze, capanne, fattorie, muri -. Di modo che, giustamente si potrebbe dire che l'infrastruttura logistica del viaggio di Ananse non si sposerebbe male con certe immagini che possiamo vedere in alcune creazioni che Nisbet ha realizzato in questi ultimi anni in una geografia plastica in cui va segnalata quella intitolata *Il muro infinito*. Opera con la quale instaura una tipologia simbolica dove la presenza divina, non importa che sia islamica, cristiana o induista, e neppure quella che potremmo immaginare nel corso della favola africana su "La separazione di Dio dall'uomo" (*Al principio del giorno Wulbari e l'uomo vivevano molto vicini e Wulbari stava sdraiato sulla Madre Terra, Asase Ya. Così succedeva che con tanto poco spazio per rigirarsi, l'uomo disturbava la divinità, che se ne andò disgustata e salì nel suo posto di adesso, dove si può ammirarla ma non raggiungerla... ..Wulbari, stando così vicino agli uomini, era come una specie di comodo asciugamani e la gente ci si puliva le dita sporche. Naturalmente questo lo irritava... Stabilitosi nella sua nuova residenza, Wulbari formò una corte dove gli animali erano i suoi aiutanti in capo. Per un po' tutto pareva che andasse liscio, quando un bel giorno, Ananse, il ragno, che era capitano della Guardia...)*) ci parla di ravvicinamento e separazione, di ammirazione e fastidio, infine di incomunicabilità fra ciò che è spirituale e ciò che è materiale, e la loro implicita condivisione: la possibile, desiderabile e fattibile comunicazione peculiare, osmotica, che implica la poetica dell'arte. Qualcosa che può condurci gioiosamente all'essenziale, alla parte primigenia dell'essere, alla radice delle cose, alla luce dello spirito... Da qui, poi, qualcosa di ciò che Andrea Nisbet ci manifesta oltre ad altri sensi, attraverso l'insieme *The rendering I* fotografia e scultura dallo stesso titolo - che presenta nella mostra. Entrambi elementi che oggettivano un'interessante installazione dove il tubo al neon, intensamente acceso, simbolizzerebbe il sole; il muro biancastro, le montagne che circondano il villaggio; la zona semi-illuminata dal neon, la luna nel suo chiarore, mentre la parte in penombra del montaggio simbolizza l'oscurità. Insomma, un'opera che seppure accogliendo l'idea del viaggio di Ananse si concentra su un punto finale: il superamento dell'ultima prova, la più difficile, quella di trovare e portare alla divinità "qualcosa": ossia, il sole, la luna e l'oscurità. Un'installazione che evidenzia in maniera convincente alcuni dei precetti che Robert Morris avrebbe definito nelle sue *Notas sobre escultura* del 1966: i principi fondamentali dello spazio, la luce e i materiali.

MARIO PASQUALOTTO (Barcelona, Spagna, 1953)

La ricerca plastica di Pasqualotto, catalano di origine italiana, parte dalla pittura per arrivare a una serie di sviluppi dove l'inserimento di nuovi e svariati materiali, e la loro

collocazione in determinati luoghi con i quali tali composizioni riescono a stabilire un dialogo nell'inserirsi, mostrarsi, installarsi lì, in quel *site-*, sono sfociati nella generazione di un universo di forme e immagini, suscettibili di dispiegare una gamma di connotazioni nelle quali, un insieme di idee in rapporto con il reale, nel senso più fisico - come pure con la realtà sociale e ovviamente con quella mentale, che tali creazioni risvegliano nello spettatore - trovano il loro "posto".

Da un lato, come si può vedere in opere quale *A Primo Levi*, è capace di suscitare in noi, senza la minima esitazione, una manciata di riflessioni sulla realtà umana, esaminata dal suo aspetto più ripugnante e abietto per quanto concerne palesemente l'Olocausto, dell'orrore del quale un così insigne personaggio era stato preda; ossia, ci mostra attraverso un'inversione di valori ciò che l'uomo è capace di fare ai suoi simili. Che paradosso, il fatto che solo gli esseri umani siano gli unici a saper agire inumanamente in un modo così raffinatamente crudele!

In altre situazioni, di tempo fa, quali quella realizzata con il titolo *Casa del Tempo*, Pasqualotto ci aveva introdotto, rendendocelo visibile, nella nozione del tempo come fattore erosivo della *res extensa*: la materia che, suscettibile di essere qualificata, è anche suscettibile di essere disintegrata. Ma pure della *res cogitans*: del cambiamento che l'individuo come essere razionale sperimenta, sia per la sua fragilità ci stiamo disintegrando, immergendoci nel divenire verso il compimento delle nostre vite: realizzazione, conclusione, *telos*, sipario, fine- sia per il suo inerente processo evolutivo: non possiamo restare indifferenti di fronte a esso e con gli stessi pensieri. Di modo che la fugacità del tempo, quale metafora del divenire delle idee, opinioni, pareri e parole, è sostanziale con la dinamica dello spirito.

In certi casi è la luce ciò che preoccupa e occupa la riflessione di questo artista. Qualcosa che, parlando di quello che questa nozione comporta, è tanto quanto nominare l'immateriale, l'intangibile, l'apparire e scomparire, la commutazione *on/of*. Sappiamo che fisicamente la luce è materia, ma metaforicamente ci trasporta a una corpuscolarità eterea e leggera, fragile ma contemporaneamente incisiva, immisericorde quando illumina le nostre miserie, ma nondimeno, in un modo ammirevole, pietosa quando bagna noi stessi e anche il nostro intorno

Comunque, ciò che non bisogna dimenticare come nei casi di tanti altri artisti della Mostra Wulbari è la *praxis* con cui Mario Pasqualotto opera, con la quale rende pubbliche queste riflessioni, idee e congetture. Di certo l'importante dell'arte nel suo dispiegarsi è il concetto. Ma per non incorrere nell'eventualità di una fallacia intenzionale: quella di esigere una lettura di ciò che l'artista pretendeva fare, prima di essere in condizioni di apprezzare la sua opera come ci ricorda Monroe C. Beardley -, e neppure di cadere nell'autolimitazione di rifiutare qualunque tipo di informazione suscettibile di accrescere la nostra esperienza estetica, è per ciò che noi non dobbiamo dare per scontato se non questo: che noi come spettatori pensiamo, è ciò che l'artista aveva avuto l'intenzione di dire o no; ma di rimanere in posizione di "apertura" di fronte alla sua opera. Ed è anche proprio per questo che Pasqualotto, qualunque sia la sua opinione e la sua creazione, deve, quale hegeliana manifestazione sensibile dell'idea, tradurlo in una forma. Non importa che sia in forma di narrazione letteraria, realizzazione filmica o immagine fotografica. Si dà il caso che lo spirito il concetto- si faccia carne *actum* o *factum*-, che la luce dia corpo chiaro o ombra- all'oggetto, che il tempo passi su di noi, sia proprio nella nostra effimericità biologico-corporale, sia nel

succedersi stesso dei vari momenti attraverso i quali passa la nostra identità; e che così, in questo modo, oltre le polemiche fra isolazionisti e contestualisti, si sappia che, seppure sottilmente e velatamente, la conoscenza dell'intenzionalità dell'autore dell'opera non cessa mai di essere utile. Ovviamente non, per tenerla come una chiave santa e immutabile, ma piuttosto come apporto alla nostra stessa interpretazione e fruizione contemplativa.

Mario Pasqualotto è un alchimista della materia perché per lui ha valore lo spirito. Le tecniche miste, la carta fatta a mano, il filo di ferro e il filo spinato, il vetro bruciato con l'acido o la ceramica, con i loro cromatismi, con le texture che dal legno e dal ferro è capace di ottenere, le resine e le reazioni che produce sul cuoio... alludono continuamente alla Madre Terra.

Quando un pittore figurativo rappresenta un paesaggio o un animale fa esattamente questo: tradurre iconicamente quello che vede e/o vive. Quando un pittore astratto traccia mediante una tecnica particolare, tratti o segni diacritici, linee e sottolineature non fa altro che mettere in evidenza, fra l'altro, le linearità e orditure delle erbe, le tessiture e ramificazioni vegetali della Natura, di un giardino, del *paradeisos*, del giardino dell'Eden.

Quando un artista come Pasqualotto prende i colori, manipola i materiali, incastra le sue strutture, sta portando a termine un processo di "assorbimento" dal quale tutto questo mondo fisico di essenze e incidenti, fenomeni e noumeni, viene fecondato dall'idea, dal concetto, dalla sua intenzionalità. Non dalla nostra. Ciononostante siamo noi, come attenti osservatori, quelli che dobbiamo lasciarci inondare dalla luce delle sue *Tres llums*, intime e contemplative. Siamo noi che dobbiamo rimanere travolti dalla geometria e al tempo stesso dalla liberrima struttura di *Iconoclasta*, *Europa* o la *Caverna del Temps*. E qualunque sia un'altra lettura che dalla sua opera possiamo ricavare, il fatto è che si rifà alla Natura: quell'ambito originario pregno di materie ricche, di colorazioni, di texture come nella favola di Wulbari possiamo immaginare. E tuttavia l'uomo rifiuta, importuna, irrita la divinità e in questo modo sta rovinando se stesso, povero imbecille! Forse che non sa che la divinità feconda la Madre Terra, e questa, quale fonte di nutrimento, sorgente inestinguibile, alimenta ogni cosa? Anche noi, insignificanti esseri umani?

All'illusorico pittore astratto che non può sfuggire, per quanto lo desidera, alla sue profonde forme e ai suoi colori minerali quelli della Materia Prima -. Ad Ananse il ragno ambizioso che voleva essere come Wulbari, essere come un dio, dimostrando il suo orgoglio, superando l'insolenza più insultante, persino intollerabile: l'insolenza della sua povera stoltezza!

A entrambi sarebbe convenuto riflettere. Pasqualotto invece si occupa dell'essere, della *fisis*, dell'anima, del accadere, del succedere... E al contrario di Ananse, sa che deve contare su ciò che accade nella Natura, sulla fragilità umana, sulla persistente indecisione e velleità del suo trascorrere nella vita. E lo sa esattamente per decidere qualcosa di importante: essere, non essere uno in cerca di *qualcosa*, ed esserlo con gli altri, non al di sopra di loro. Di questo ci parla il lavoro artistico che ha realizzato per questa occasione, con i titoli: *Wulbari & Ananse Ya y Qualcosa*. Creazioni i cui materiali metacrilato, luci al neon, piume, ossa, rame...- e formazioni potenti circonferenze, scampoli ortogonali...- ci parlano del travestimento di Ananse dell'inganno come metodo- a seguito della sua non meno pretenziosa aspirazione: il conseguimento a

qualunque costo del

Qualcosa : simbolo della riaffermazione, con il suo trionfo nella più importante scala sociale, *nell'establishment*.

SIMONE PELLEGRINI (Ancona, Italia, 1972)

L'opera di Pellegrini, artista che vive e lavora a Bologna, è un'opera figurativa ma non ascrivibile - come afferma la critica Marinella Paderni - alla cosiddetta scuola della Nuova Figurazione Italiana. Le immagini che questo artista ci offre cercano di dare una visione profonda, attraverso i corpi nudi, personaggi in un forzoso azionismo, bestie animalesche e figure di sogno come talvolta le potremmo sognare anche noi- che pullulano nei suoi scenari e che, evocano con brio situazioni e azioni eroiche di personaggi peculiari di queste. come tolti da potenti mitologie. Non c'è che da ricordare qualche titolo suggestivo di non meno suggestive opere: *Ictis, Immolacrata, Valiere e Calicante, Ribis aquae, Naufragio in Argot, Larena, Traconte, Arbor vitae, Axis mundi, Bascel Ur, Cagnéolo, Prima Materia...* per renderci conto di ciò che diciamo. E questa visione profonda induce a considerare la sua immaginaria lo evidenzia, insisto- che la vita è una combinazione di piacere e dolore, di emozioni e sentimenti con cui si viene in contatto, con i quali desideriamo pervenire fino al profondo, alla radice, ma che tuttavia, in molti casi, l'accessorio e l'aneddotico ci frenano; quando non, addirittura, ci invadono da ogni parte, opprimendoci, macchiandoci, confondendoci fino a perdere il senso. Il senso delle cose, dei fatti, dell'orientamento, della bella vita imperturbabile, dell'eudemonia.

Tutta una serie, di pensieri contrapposti, certi più vitali e interessanti, possiamo, quindi, dedurre esaminando attentamente il suo repertorio iconografico: la continuità e la discontinuità di momenti felici, la vita e la morte, il bene e il male, l'oscuro e il luminoso, ecc... si intravedono attraverso una singolare grammatica molto personale: quella con cui Simone Pellegrini ci mostra, senza ambagi, gli stereotipi primitivi che brillano di luce propria. Ma, attenzione! Tutta questa serie di evocazioni eidetiche non nascondono una mancanza di *feeling* artistico. I suoi personaggi, che popolano ampie zone di vuoto, disegnati con sicurezza contrastano con il forte tratto e le demarcazioni dal contundente tracciato con cui li elabora. D'altronde, la colorazione dei rossi combinata con *caldi* verdi e gialli- di certe parti dei suoi paesaggi, sognati o reali, immaginati, intravisti o elucubrati che dir si voglia - contrastano con le sinuose curve di tracciati terrestri o con le espressionistiche configurazioni di ramature arboree.

Il vigore delle sue bestie animalesche e dei personaggi muscolosi, maschili e femminili di esplicita sessualità, contrastano concordemente con la materialità che esplicita il supporto stesso dell'opera. E, come non bastasse, qualsiasi o quasi tutte le sue immagini si combinano perfettamente con certi paesaggi della favola africana di Wulbari, dove convivenza e abbandono, astuzia e falsità, seduzione e inganno, apparenza ed evidenza, in un modo o un altro, si danno la mano secondo un discorrere narrativo della migliore qualità. Di modo che tutta questa pleiade di immagini frammentarie o globali, isolate o incatenate, non solo si rifanno alla semanticità dei loro referenti più abitualmente assegnati, ma li trascendono: da un lato in quanto sono suscettibili di allegorizzare e metamorforizzare immagini oltre l'epidermico, allusivi, da quello terrestre, ad altri

mondi dello spirito, dell'anima, dell'io, della *psijé*...; e da un altro lato, un trasformarsi, quelle forme disegnate o pitturate, annerite o colorite tutto ciò riunito come scenografia in un canale di potenziale semiotico, dal quale i significati non solo rinviano alle icone che l'artista ci mostra, ma anche le superano a guisa di appuntamenti simbolici di un specie di trans-significati. I quali, alludono sia a tempi ancestrali, sia a tempi "a venire", a future epoche problematiche e foriere di speranze, ma in ogni caso pregne di incertezze come è l'oggi infangato da una guerra non voluta, sebbene annunciata, ingiustificabile ma conveniente e allettante per certi -quelli di sempre, perché ingannarci!- interessi.

SERGHEJ POTAPENKO (San Pietroburgo, Russia, 1962)

L'opera di questo artista rivela chiaramente che ci troviamo di fronte a un uomo che sembra filtrare la voragine del mondo contemporaneo solidificandola in certi quadri dalla silente figurazione e, al tempo stesso, essenzialmente dettagliata nei suoi tratti, se è lecito ammettere una simile espressione paradossale. E se cito il termine essenzialista, è perché devo accennare al fatto che le sue composizioni ci trasmettono un mondo sospeso, ossia atemporale e atemporale. Situazione che riesce a infonderci, senza necessità di ricorrere alla metodologia prospettivistica, senza che ciò significhi, tuttavia, assenza di profondità. L'illusione ottica di profondità spaziale ce la suggerisce Potapenko, anche se di forma limitata, mediante mascheramento o sovrapposizione: confrontando zone o frammenti delle sue figurazioni con il colore e l'aiuto dei tratti schematici con cui elabora i suoi profili e contorni. Così, per esempio nell'olio su tela *Natura morta*, la luminosità di un recipiente pieno di pesci, dritti come matite dentro una piccola boccia da scrittoio, contrasta con un fondo che tende all'azzurro cenere, per ricorniciare parzialmente, a sua volta, questo fondo strutturandolo di nuovo: alla sinistra della cornice dipingendo una frangia scura e, in contrapposizione, un'altra intensamente illuminata nella parte superiore del "quadro" in forma di cielo-orizzonte. Frangia la cui luminosità assume, curiosamente, quella del tono del recipiente in questione, sebbene resti anche tinta soavemente *contaminata* dall'azzurro cenere del fondo dominante. In altri casi, come quello del personaggio che porta in braccio un pavone *Il pavone* -, anche questo olio su tela stabilisce un gioco planimetrico secondo libere zone di colore allo scopo di ottenere un'illusione spaziale, limitata ma sufficiente e basata nel gestaltico "figura-fondo" Specialità o profondità sufficiente per cosa? Né più né meno per significare la posizione silente, pensativamente-interrogativa del personaggio. Personaggio che, oltre a interpellare con il suo sguardo (*visual line*) il possibile osservatore del quadro, favorisce una continuazione indotta dalla specificità dell'opera. E in questo ordine di cose, occorrerebbe aggiungere che la sua poetica non è aliena da una certa aria metafisica di taglio italianizzante; il che è evidente, e, senza tanti giri di parole, ricorda un De Chirico. Ma anche a certa fantasia come quella che avvolge le note forme fluttuanti dei personaggi che volano o livianamente sospesi di un Marc Chagall. E si potrebbe persino dire che alcuni suoi lavori, come *La passeggiata*, *Pistola e cilindro*, *la vedova* o *L'elmo*, simili in un certo senso a un tipo di disegno illuministico (nonostante si tratti di pittura a olio), ci fanno ricordare il disegno, chiaro e incisivamente lineare, di certe opere caricaturali e critiche di un Georg Grosz, come si può notare nel suo acquarello del 1919 *Lejos, al sur, la bella España*. Ma questo non implica un disdoro per Potapenko, né molto meno; al contrario, è constatare come il nostro artista sappia

attingere a valide fonti, e riesca a sintetizzare e trasformare a seconda lo richieda il suo personale *modus operandi* plastico come di fatto così succede il risultato è indiscutibilmente buono.

Questo artista nato a Pietroburgo la cui gelida e limpida atmosfera, così come il sapore artistico e l'odore peculiare delle sue strade, piazze e canali ha conservato nel ricordo di quando passeggiava da quelle parti, una decina di anni fa conosce la migliore pittura europea, conosce quello che ha presupposto l'avanguardia, ridotta al silenzio nel suo paese natale dal dogmatismo politico. Sebbene anche, come lo stesso Chagall a suo tempo, Potapenko non si lasci trasportare da certi mimetismi oggi in voga né dai seduttori canti della sirena della moda. Egli ha compreso il modo di fare, come si suole dire, con dei buoni vimini un cesto personale: quello della sua particolare forma di intendere e fare arte.

Il suo mondo, tuttavia non è statico, non è paralizzato, anche sotto l'aspetto immutabile, come indica la critica Tiziana Conti, bensì risveglia la nostra curiosità, ci invita a penetrare in lui, a scrutare nel profondo delle sue immagini, sedimento ed evocazione di modi di vivere e stati d'animo attraverso i quali è passato, alcuni dei quali molto probabilmente avevamo provato anche noi.

Nella sua opera *L'Angelo*, Potapenko potrebbe rappresentare il giorno in cui Ananse si era levato e aveva lasciato il cielo per andare in cerca di "qualcosa". Un'intenzione per la quale si era confezionato un vistoso abito di piume per passare, in tal guisa travestito, inavvertito e venire a conoscenza camuffato in quel bellissimo vestiario plumbeo, del piano che Wulbari stava ordendo per sfidarlo di nuovo e contando sui suoi seguaci. Tuttavia, *L'Angelo* (uccello-ragno-Ananse) che il nostro artista ha dipinto è ferito, forse come premonizione di quello che stava per accadere quando si sarebbe imbattuto in "qualcosa". Parte della quale era niente meno che il sole, per cui alcune persone che la guardarono da vicino nel momento in cui Ananse stava per consegnarla a Wulbari, rimasero cieche.

Il paradosso, la contraddizione, l'antitesi, la metafora, l'allegoria... continuano a essere figure retoriche, tropi, linguaggio figurato, insomma, quasi indispensabile per un a messa a fuoco, e trattamento dell'arte come "espressione simbolica di". Serghej Potapenko lo sa perfettamente. Nella sua pittura a olio su tela, *La felce*, presente nell'esposizione, appare un personaggio che rappresenta un uomo con berretto, così caratteristico della sua iconografia personale che abbracciando la scena con le braccia aperte osserva una colomba che si trova sotto il suo sguardo: sarà forse Wulbari, la divinità fatta carne/uomo, che guarda ironicamente Ananse fatta colomba, ossia, travestimento-inganno? Probabilmente sì.

CLAUDIO ROTTA LORIA (Torino, Italia, 1949)

Di formazione filosofica questo artista, che lavora a Torino e a Banchette dove vive, nel corso degli anni ha sviluppato un fecondo lavoro che lo ha portato in pittura a indagare da uno stadio figurativo, a una persistente ricerca aniconica mediante una intensa attività sperimentale, dove priva l'attenzione di quanto presuppone ogni sorta di implicazioni spaziali e propriamente oggettuali delle sue creazioni.

La plastica di Rotta, nella sua ricerca di soluzioni all'interazione fra lo spazio e il, chiamiamolo così, comportamento o status dei materiali che la oggettivano, in correlazione con il luogo concreto dove essa si verifica si inserisce -, ha via via dispiegato un'ampia traiettoria che ha portato, nel decennio degli anni Novanta, ad arricchirsi nel servirsi, fra l'altro, di svariati "strumenti" luminosi: neon, fibre ottiche o lampade Wood- dando luogo a installazioni di grandi dimensioni, di grande effetto sia per le dimensioni sia per l'intensa emozione che emana da esse e che l'osservatore attento, me compreso, può provare.

L'opera che ci offre in questa mostra collettiva, intitolata *Insula*, segue la tonica dei lavori dell'ultima tappa, all'interno dei quali ricordiamo *Equatore* che, ha potuto essere ammirata l'anno scorso nel fiammante Museo de Belles Arts di Castellón. Installazione, quest'ultima, che alludeva a quella linea immaginaria che divide la Terra in due parti, nota come modo di segnalare denotativamente la partecipazione emisferica del globo terraqueo. Ma può anche trasportarci, metaforicamente, in una situazione che *de facto* avviene nel nostro universo-mondo quanto a geografia umana: divisione fra i popoli; meglio delle frontiere, delle ideologie religiose, dei regimi politici ed economici, che intendeva nel senso di fare una distinzione - qualcosa di logico e umano- il che implica il contrasto di pareri, lo scambio di idee, la discussione di diversi punti di vista dalla forza della ragione piuttosto che dalla ragione della forza.

Di modo che, una volta ancora, i diseredati dalla fortuna sono a fronte dei fortunati, i santi a fronte degli ammalati, i perseguitati *versus* i loro persecutori, i discriminati, i deboli i semplici a fronte di quelli che, con prepotenza, perseguitano e vessano senza tregua, imponendogli la loro visione della realtà. Dunque, l'opera che Rotta Loria ha preparato per questa esposizione, *Insula*, accoglie questa filosofia che ora più direttamente ha collocato in Africa. Con il pretesto di questa installazione, di intensa conformazione visiva e per dimensione, con l'azzurrina luce del neon su cui basa l'opera, ci riporta a questa Africa, dissestata, fatta a pezzi come rattoppi di fotografie aeree la referenziano plasticamente.

Continente emarginato in tante cose, specialmente riguardo al benessere, che il potente Occidente sbandiera. Ma, tuttavia, territorio bramato dagli uni e dagli altri per estrarre le sue ricche materie prime, per sperimentare mille canagliate contaminanti, per provare armi nelle infinite di guerre che o sono provocate dall'esterno, o sonoscoppiate per una grande varietà di "affari interni", la cui radice di solito si trova in molti casi estranea a loro stessi.

Si sa che il termine "isola" racchiude connotazioni positive: spazio naturale senza contaminazione, seducente immagine del paradiso, terra vergine, luogo appropriato *per il dolce far niente...*, ma che racchiude anche ingrati significati intorno a idee quali allontanamento, isolamento, incomunicabilità, esilio (dalla terraferma occidentale) ecc.

Il nostro artista sa giocare con le immagini come questa che ora ci offre nella sua oggettivazione artistica - come con i significati che le stesse connotano con grande intelligenza. Siamo, indubbiamente, di fronte a un'altra dimostrazione di questa intelligenza nel suo saper fare, saper creare..., nella sua *poiesis* in definitiva.

Si può constatare, pertanto, come Claudio Rotta Loria sia capace di trasferire la fattualità delle sue costruzioni non solamente in uno studio teorico e pratico su materiali e strutturazioni degli stessi, a quello che si presuppone sia l'interazione plastica di uno sviluppo artistico; bensì che simile dispositivo quale potente *hardware* ben pensato e

formulato, adeguatamente ordito e ubicato fino a raggiungere la creazione di uno *spazio estetico globale* serve - si serve di lui - per prefigurare una significazione che va oltre l'immanenza stessa della forma. Il suo lavoro è come se si trattasse di un seguace della *Einführung* è capace di legarci empaticamente, attraverso di esso - , allude a una serie di stadi animici che intenzionalmente mirano, o ne sono conseguenza di proiezioni di palpitanti circostanze umane.

D'Irtonde, va segnalato che nella suddetta opera *Insula* è possibile intravedere o *ri-conoscere* qualche immagine che la Favola di Wulbari risveglia in noi, come, senza andare troppo oltre, la ridotta cerchia che Ananse stabilisce intorno alla sua persona. E sebbene "ridotta" (circostritta) all'isola del suo egotismo, questo personaggio ha bisogno degli altri. Tuttavia, non capisce il rapporto in forma egualitaria di reciprocità, di mutuo rispetto, ma che colloca in forma centripeta per soddisfare esclusivamente ed egoisticamente la sua ambizione. Pertanto, ha bisogno degli altri, ma non come tali, bensì presi come oggetto, cose, mercanzie redditizie...., cosificazione estrema per portare a termine le sue intenzioni.

E a questo punto del discorso, sappiamo già come lo ha fatto: ingannando, facendo baratto degli amici, compravendite d'ogni sorte, camuffandosi con splendidi travestimenti... allo scopo di creare a poco a poco e secondo un astuto piano ben congegnato - come chi pianifica un'invasione- il suo personale territorio, segnando la sua privata *Insula* come un autartico regno circostritto alla sua miserabile persona.

ROSEMARIE SHAKINOVSKY (Johannesburg, Sudafrica, 1953)

Questa artista che assieme a Claire Gavronsky dirige il Dipartimento di Belle Arti dell'Istituto "Lorenzo de Medici" in Firenze, è un'artista che non si dà molto da fare, il che non vuol dire che non porti a termine un solido lavoro plastico. Lavoro che, in qualche modo, rende visibile l'arte africana al di là di esotismi, cose rare e curiose. O Meglio, l'arte che una africana di origine europea, produce come forma per esplorare i codici e le immagini della rappresentazione che mettono in evidenza le contraddizioni sorte di fronte all'imposizione di norme proprie del pensiero occidentale.

Rosemarie Shakinovsky, esperta in teoria dell'arte moderna e contemporanea, lo è anche nel campo che concerne aspetti relativi al femminismo e alla marginalità che nel suo caso si lega in particolar modo a quanto ha a che fare con la lotta contro l'*apartheid* e qualunque altra sorta di flagrante discriminazione. Oltre, ovviamente, al fatto di esprimerla nella sua prassi artistica, che sviluppa sul terreno della pittura, del disegno, dell'incisione, dell'installazione e con tecniche miste.

Partecipante all'esposizione *TransAfricana*, nella sua opera la Shakinovsky cerca di correlare quello che si presume sia una cultura indigena - per altra parte plurale, infatti l'arte che nasce nel continente africano abbraccia un'area antropologica molto estesa e complessa - con quella di altri paesi.

Non bisogna infatti dimenticare che, sebbene l'Africa possa essere intesa come un territorio primigenio, origine dell'Umanità, la sua storia è passata attraverso una serie di vicissitudini spesso tragiche e cruente, per non parlare del colonialismo e il suo improvviso dissolvimento dovuto alla crescita delle autonomie.

Peraltro, in Africa, le circostanze politiche, sociali, economiche e di altra indole, come

pure è avvenuto con i flussi migratori per motivi prosaici (nel senso del verificarsi sotto l'imperativo della pura sopravvivenza), hanno fatto sì che molti artisti si siano stabiliti in Europa, in Nordamerica o in Giappone, dando origine e fondando la diaspora culturale - una ibridazione multiculturale con svariati risultati. Non sempre ammessi nelle comunità di cui sono entrati a far parte, spesso relegati nei ghetti, e in altri casi finiti per essere assorbiti dalla cultura egemone, per cui, alla fine la loro autenticità (identità) originale, trasformata in mero simulacro dell' *intelligentsia* bianca, risulta manipolata e integrata "a suo modo" nell' *establishment* artistico.

Comunque, per fortuna, non è questa la situazione in cui si trova la Shakinovsky che in ogni caso, e contro ostacoli di ogni sorta, ha saputo far risaltare nella sua opera in chiave europea la problematica africana. E lo ha fatto con coerenza e dignità, ritenendosi africana. Conosce, infatti, le sue strategie così come è consapevole della sua collocazione personale in un simile incrocio culturale. È per questo che, in tale ordine di cose, possiamo affermare che ci troviamo come nei casi di Claire Gavronsky, e di Philippa Kholy - di fronte all'opera di alcuni autori che rappresentano, ciascuno secondo la propria personalità artistica, un altro versante della diaspora dovuta all'andarsene dal paese di nascita per fare ricerca verso altri orizzonti, sia quelli da cui provengono le loro rispettive eredità africane, sia quelli in cui attualmente vivono e lavorano.

Mi sto riferendo sia ben chiaro a come, essendo africane le loro radici non sono completamente qui, dal momento che, per giunta, sono di razza bianca. Mi sto anche riferendo a ciò che implica il fatto che essendo i loro genitori di origini europee e di acculturazione occidentale, non per questo esse non sono delle occidentali. Né giuridicamente o legalmente, né idiosincronicamente né per accettazione foranea. Sono artiste africane, ma bianche e colte. Sono bianche e colte, ma europee.. Sono, infine, quello che a suo tempo era stato etichettato come "outsiders"? Che cosa! Sembra che stiamo parlando di una rarità. Credo che la problematica appaia con chiarezza. E se a tutto ciò, si aggiungono altri fattori di tipo culturale e spirituale, alla diversità evidenziata dovuta alla prevalenza di un'altra cultura, di un'altra religione e razza, considerate "superiori", certamente la psicologia della persona ne risente o, quanto meno, è causa di domande soggettive che in certi casi conducono a dubitare persino della propria consistenza esistenziale in quanto *Dasein*, essere nel mondo, *hic et nunc* inteso come individuo inserito, accolto, integrato radicato in un posto.

In questa linea di pensiero occorre porre in evidenza che, la storia culturale della donna e la storia della posizione assunta di bianchi sudafricani contro l' *apartheid* costituiscono un referente imprescindibile nel momento di intendere l'opera di entrambe le artiste. Tuttavia le loro creazioni, che riflettono la lotta per queste cause, non cadono in quello che aveva già fatto la lontana Modernità: appropriarsi e simulare le espressioni spirituali dell'Africa per la propria giustificazione formalista; e ciò che successivamente avrebbero fatto le correnti postmoderne del decennio degli anni Ottanta col mandare una specie di missionari accademici su quelle sponde periferiche in nome della decostruzione e del postcolonialismo con lo scopo di invigorire il proprio discorso fallimentare. È dunque, è bene parlare a favore degli "altri", ma senza uscire dalla nostra mentalità prepotente e tralasciando certi aspetti fondamentali che, per non aderire alle nostre teorie, vengono misconosciuti semplicemente annullati.

È per questo che nei lavori artistici di Rosemarie e di Claire, sebbene ciascuna secondo il

loro personale punto di vista , si osserva lo stabilirsi di una correlazione fra la formulazione iconografica di sapore europeo e alcune note intenzionali di indole spirituale o animistica, dove il naturale e il culturale, i termini linguistici e i loro referenti mettono in luce la fissura esistente fra questi due mondi. Repertorio oggettuale che l'immagineria dell'artista impiega nella sua significazione culturale in forma di molla iconico-simbolico con cui scoperchiare il dominio falso e persistente di una cultura su un' altra e del suo modo di intendere la religiosità. Allo stesso modo, l'uso che la Shakinovsky fa in alcune composizioni dei filtri di caffè, sembra servirle per trasportarci metaforicamente all'atto o strategia dell'infiltrazione. Strategia per cui, penetrando sottilmente quando non con la violenza l'Occidente europeo in Africa è andato filtrando, inoculando il suo sistema di valori, la sua cosmovisione come forma "civilizzatrice" (in realtà quale alterazione della vita) con cui migliorare gli "altri", quelli che non sono né bianchi né cristiani, né europei né industrializzati... e pertanto considerati di rango inferiore.

L'uomo superiore si impone una missione: salvare quei poveri africani dalle miserie materiali e soprattutto da quelle morali ovviamente dal suo punto di vista, l'unico che sia vero -, il che in definitiva gli serve per giustificarsi e far tacere la sua coscienza miseranda di dominatore a beneficio dell'umanità:- grande bella parola!-

In conclusione, la diaspora, con le sue implicazioni politiche, culturali, sociali e morali, rimane perfettamente riflessa nel discorso plastico di Rosemarie Shakinovsky. E anche come pensiero enormemente valido che potrebbe unirsi alla morale della Favola di Wulbari, in quanto, come la stessa Shakinovsky ci ricorda (interessata come è allo spazio che esiste fra una parola e il suo referente, fra la presenza di un oggetto e i significati culturali che gli vengono imposti a seconda del contesto) che , se nel decennio degli anni Novanta l'arte si era focalizzata sul corpo, ci potrà essere la speranza che in questo nuovo secolo XXI venga posto al centro lo spirito, per migliorare e riunire tutti gli artisti emarginati dal colore, dalla nazionalità e dal genere. Ricordiamo ancora una volta, seguendo la narrazione africana, che l'uomo (lo *spider-man*-ragno) si era allontanò dalla divinità . Ossia, per la sua ambizione, per il suo desiderio di esibirsi, di passare su tutto con il fine di soddisfare il suo ego, ha finito per procurare la cecità l'annichilamento spirituale a molti suoi simili. Si era dimenticata dello spirito la bontà, la condivisione, l'amare per dedicarsi a problemi materiali effimeri, contingenti, perituri - Povero Ananse! Riflettiamo, dunque, apprezzando l' opera di questa artista, di Rosemarie Shakinovsky.

MARIALUISA TADEI (Rimini, Italia)

Sono note e di notevole impatto emotivo per eleganza e raffinatezza le installazioni di questa artista che vive e lavora fra Rimini, sua città natale, Milano e Londra. Se è vero che un'autentica installazione è quella che si fa pensando al luogo dove va destinata (non invano installare, montare, collocare... fa espresso riferimento a un *locus* determinato , si tratti di un dispositivo utilitario o di una realizzazione artistica), non per questo non si sa che molti artisti le fanno con eccessiva indipendenza dalla loro concreta sistemazione, quando non si dà il caso in cui, in un modo fraudolento, pensano a installazioni precarie in una maniera diciamo di variabilità pragmatica estrema, giungendo a collocarsi ovunque sia, a qualsiasi costo e motivo.

Ovviamente non è questo il caso di Marialuisa Tadei. Artista che prepara il suo discorso plastico dopo un attento piazzamento in base al *site* dove lo svilupperà, tenendo in conto del loro potere visuale come contenitore, ossia come ambito che configura realmente uno spazio fisico. Spazio che agendo interattivamente con i materiali scelti per la sua opera (Gesamtkunstwerk), finisce per stabilire la vera spazialità plastica. In definitiva, prevedendo quello che desidera comunicare, suggerire, stimolare... provoca, insomma, mediante questo assemblaggio globale, una serie di sensazioni e un flusso eidetico per quanti si recano in quel *luogo*, ossia all' "opera stessa". Sensazioni e idee non come imposizioni per essere *lette* unidirezionalmente dagli spettatori, ma piuttosto, ovviamente, tenendo conto del ruolo essenziale o funzione condizionante dello spazio circoscritto che è intervenuto. Proposizione aperta, flessibile, dunque quella che offre la Tadei, ma senza dimenticare sottolineo l'ambito concreto di attuazione dove e da dove si genera tutto quel cumulo di percezioni e di concetti di cui la sua creatività è capace. Diversamente, la sua non sarebbe l'installazione né una proposta rigorosa di un'esperienza estetica basata sulle nozioni di luogo, intervento, pianificazione interrelazionata, emozione-pensiero, qualcosa, insomma, da lanciare dall'assemblaggio coerente di questi fattori in un luogo scelto apposta.

Il lavoro creativo di Marialuisa, di questa giovane artista italiana, si impadronisce spazialmente dell'ambito spaziale che investe in un modo armonico e con un'eleganza degna del maggior elogio. Come quello che non molto tempo fa ha portato a termine nei locali del Convento delle Suore Francescane dell' Adorazione eterna di Schwäbisch Gmünd. Installazioni *La grande ciglia*, *Ohne Titel*, *Equilibri*, di concetto scultorico forte, che però non significa pesante e opprimente - che in lei viene esaltato pienamente. Lavori nei quali il materiale impiegato sbarre flessibili, tele traslucide, leggere piume, batuffoli di cotone tinto, recipienti trasparenti... - manifesta da un lato il potenziale di leggerezza che rende eteree le sue costruzioni e, dall'altro, in virtù della fragilità strutturale, risulta molto adatto, per circoscrivere uno spazio interiore quello dell'opera in sé che, a sua volta si colloca nella più grande interiorità del recinto architettonico; ossia nella cornice spaziale globale dove si piazza "lo scultorico" dell'installazione. Ed è evidente che tutta questa serie di luoghi si tratti di una vecchia cascina, di un antico convento, di un'ampia sala moderna, o di una cantina col soffitto a volta dalle inquietanti reminiscenze coadiuvano, sia per le loro rispettive tipologie architettoniche, sia per il loro inerente potenziale simbolico-significante cui le opere di questa artista inducono a guisa di una inusitata eco un sentimento di spiritualità, un certo ammicciare verso la divinità, e anche verso la leggerezza dell'amore a seconda come le si guardi angoscioso, divertente, desiderato e temuto. Una simile unione di materiali leggeri che per esempio nelle *Ali dell'amore* raggiunge altezze sublimi forgia una poetica dove la trasparenza e la suggestione del tempo sospeso, nel collocare realmente in sospensione elementi dell'opera nel posto scelto, costituiscono la sua chiave di lettura.

Così la spiritualizzazione del materiale mediante l'artificio artistico fa sì che trasfigurino in un ampio *input* non solo visivo ma anche emotivo, francamente potente, le relazioni plastiche della Tadei. In casi come quello ricordato, in funzione dei diversi livelli o altezze con cui dispone certi oggetti, giocando tanto con lo spazio interno del recinto, quanto con il suggerimento che tali parti-ingredienti favoriscono: il formarsi di una singolare atmosferizzazione del luogo. In altri casi, come *Intuizione*, conferendo una tortuosità peculiare a tale dispositivo di sospensione degli elementi, rimanendo ora, più

che a fluttuare in uno spazio atmosferizzato, pendenti da fili , fino a sostenere ai loro estremi inferiori dei piccoli recipienti di metacrilato, pieni di liquido, che a loro volta contengono alcune forme di referenzialità cerebrale, metafora del pensiero e della riflessione, al contrario dell'altro tipo di opera sospesa, provocano un senso meno seducente e sottile, più inquietante o intrigante.

D'altra parte, le sue opere più individualiste, o per meglio dire i suoi pezzi scultorici su piedistallo , come le curvilinee realizzazioni intitolate *Gli innamorati o Cavaliere Alato*, partecipano a modo loro del senso del trasparente (nel *disegnare* lo spazio con il suo disegno che materializza le forme), e, al tempo stesso della levità di alcune sue installazioni, come si può notare attraverso i coni di fiberglas e filo luminoso di *Ascensione*. Opera che con la sua leggerezza, luminosità e trasparenza potrebbe rappresentare simbolicamente lo stretto vincolo che c' era fra l' uomo e la divinità prima della separazione dovuta alle molestie che quello gli procurava. *Al principio dei giorni Wulbari e l'uomo vivevano molto vicini... ..l'uomo disturbava la divinità, che se ne andò disgustata e salì nel suo posto di adesso dove si può ammirarla ma non raggiungerla.*

Favola nella quale inoltre compare, o il racconto può suggerirci, questo peregrinare di Ananse da un luogo a un altro in cerca di quelle cose che, commerciate a suo modo, gli avrebbe permesso di ottenere quello che aveva promesso al dio l'immagine di capanna, baracca, intelaiatura per un soffitto, il tetto di una casa. Svariate coperture, infine, che offrivano via via ad Ananse nel suo viaggio i capi dei diversi paesi attraverso i quali passava .

Sicché, dinanzi all' opera che Marialuisa presenta in questa mostra sotto il titolo di *L'Arca*, è facile che ci si senta trasportati dalla sua forma a *navetta*, di origini ancestrali dove lo strutturale predomina senza incertezze su quel tipo di architettura megalitica, semplice, primitiva ma essenziale nella sua efficacia a un determinato tipo di capanne africane, come possiamo immaginare potrebbero essere quelle cui si riferisce - o, potremmo inferire, della stessa nella favola africana. Ma può avere anche un altro significato, non incompatibile con il precedente, dato che si trova in sintonia con quello del rifugio, dell'albergo del riposare al coperto solo in un senso non riferito al riposo dell'uomo ma della divinità. Di modo che l'Arca potrebbe essere interpretata come letto, e per la sua forma a navetta, forma di connotazione spirituale (non invano il suo carattere di costruzione funeraria, porta in sé idee dell'aldilà, spirito, anime...), come il recinto adatto per farvi riposare Wulbari.

Non possiamo, quindi, esimerci dal ricordare il prezioso *Il giardino bianco*, che ha realizzato nel 2000, i cui pezzi di metallo che raffigurano referenti di piantine o elementi naturali : ricci, forme polpose, cactus...- sparsi su un letto di bioccoli di cotone, con i quali contrattano a causa della gamma cromatica bianco argento, giallo bronzo e grigi metallizzati e le texture striate, spinose, in disordine....- con cui l'artista ha lavorato i pezzi, via via infonde il senso della trasparenza di cui si è detto e l'ispirazione della leggerezza dell'essere, sebbene formulato in altro modo: in questo caso non in sospensione in *sensu stricto*, ma raso terra: paradossale "sospensione in terra" quella che ora stiamo vedendo.

D'altronde, se il suo *Giardino del pensiero* Tadei ce lo presentava come una collezione

di oggetti da studiare, già perfettamente classificati come un gabinetto di scienze naturali, perché non pensare trattandosi di pensiero all'ansia di Ananse per ottenere più e più cose nella sua contabilizzata progressione di baratti invece dell'offerta da posare per terra ai piedi di Wulbari dopo quella sua raccolta? E cosa non dire della sua bella installazione *Divini vulnus* quale metaforica transustanziazione di Ananse quando, mascherato da uccello dal brillante e rosso piumaggio, si inerpica sull'albero per osservare e capire che cosa si sta preparando nel suo interno più immediato? Forse che *Oculus dei*, altra creazione della Tadei non può suggerirci gli occhi di Ananse, che di fatto non è uccello, ma il personaggio-ragno, sebbene camuffato sotto quelle spoglie per raggiungere il suo scopo?

Non solo, dunque, l'opera che Marialuisa Tadei presenta espressamente per questa mostra *L'Arca* -, ma altre fra quelle che negli ultimi anni ha fatto, può suggerirci altri aspetti o paesaggi della favola. Tadei con la sua ambivalenza significativa pratica realmente un senso di opera aperta secondo l'Umberto Eco dei suoi momenti migliori. La sua ambiguità o plurisignificazione, che in un discorso scientifico non sarebbe ammissibile, in arte, e in concreto nella sua, è tutto il contrario.

GEORGE ZOGO (Sa'a, Camerum, 1931)

Questo artista camerunese può essere considerato precoce quando già nei suoi anni scolari aiutava i compagni a fare i loro disegni. In seguito, uscito ormai adulto dalla sua terra africana, sarebbe giunto a frequentare la Accademia di Belle Arti di Lione, e poi sarebbe riuscito a ottenere una borsa di studio che gli avrebbe consentito di venire in Italia, dove si sarebbe diplomato all'Accademia di Belle Arti di Firenze, la città dove vive e lavora, anche senza slegarsi del tutto dal Camerum.

La sua attività artistica manifestata come pittore e come scultore presenta un modo peculiare, tutto suo, di interpretare l'astrazione. Forma di attuazione che compie mediante la gestazione e il dispiego su un piano originario pittorico di una farragine lineare, dove rossi, azzurri, gialli, rosa e bianchi, fondamentalmente, gli imprimono un gran dinamismo - più per vitalità biomorfa o cosmologica che di taglio meccanicistico fino a concludere con l'instaurazione di una molto personale spazialità plastica. Il che non impedisce, da un lato, che di fronte all'osservazione delle sue opere, ricordiamo certi aspetti del *modus operandi* di Novelli o anche dell'ultimo Dubuffet; sebbene riveli innanzitutto un tale sviluppo configurativo in Zogo, una dipendenza iconografica (o detto in altro modo: un farla propria) proveniente dai motivi curvilinei dell'architettura tradizionale del suo paese di origine, specialmente quella del tipo che si può trovare nelle camerumensi Foulbé, Banum e Mofou. Qualcosa che si può constatare in alcune sue composizioni più che in altre. Composizioni dove appaiono dense zone cromatiche semicircularmente conformate e sulle quali si interseca, a modo di abbozzi, una serie di profili lineari, stabilendo in tal modo un interessante gioco tra densificazione costruttiva di quelle zone-macchia, che vediamo da una parte, e la leggerezza di queste tramature lineari che dotano di grande mobilità e spaziamiento l'immagine globale della pittura o il disegno che Zogo realizza, dominando, occupando, abbracciando con energia tutto il piano pittorico.

Dall'altro lato, non bisogna dimenticare la sua presenza in *TransAfricana*, quella mostra significativa alla quale ha da poco partecipato, come pure lo hanno fatto Gavronsky e

Shakinovsky. Grande esposizione nella quale George Zogo aveva presentato piccoli dipinti degli anni Novanta, intitolati *La vita quotidiana*, a guisa di brevi appunti di un diario visivo dove riproduceva sia la sua memoria africana, sia quella della sua vita attuale nel paese che lo aveva accolto, l' Italia, ma senza rinunciare a continuare a osservare, lavorare e riflettere, come diceva, sul suo paese di nascita.

Nell'opera che ora, nella presente mostra ci offre, si può verificare come tutto un insieme di tratti che caratterizzano la sua elaborazione plastica sembra una specie di grammatica calligrafica vitale, di fluida scrittura nello scivolare di fronte a un fondo chiaro solcato, ciononostante da linearità nere più sottili e sostanziata da tratti generosi nei quali Zogo intreccia sopra tutto il rosso e il nero; sicché finisce per strutturare in un modo geometricamente intenso nonostante la suddetta fluidità delle traiettorie che sembrano inseguire tale ingarbuglio di linee - la scena che va componendo con tutto quel repertorio formale di elementi propri. Opera, quella che ne risulta, che potrebbe ben rappresentare, in forma tanto astratta quanto simbolica, il viaggio tragitto, sentieri, strade: linearità di una mappa floreale che muta di continuo in virtù della sua maestria del disegno che Ananse dovette fare, andando da un luogo a un altro, per contattare la gente da un villaggio a un altro, abbindolando gli uni e gli altri fino a ottenere con il raggiungimento del suo obiettivo, il riconoscimento della divinità.

Ananse, lo ricordiamo per l' ultima volta, era il comandante della guardia di Wulbari, e sappiamo già quello che ha fatto, approfittando della sua carica. Da ciò deriva il fatto che di fronte a questo tipo di comportamento egocentrico, abusivo, e dominatore metafora di altri comportamenti che i troppi casi constatiamo in tanti e tanti individui con responsabilità è per ciò che dovremmo domandarci, con il poeta satirico Decimo Juvenale fustigatore dei costumi romani, di quasi duemila anni fa e parafrasando la sua stessa domanda “ *Sed quis custodiet ipsos custodes?* ” : e chi vigilerà, controllerà i propri guardiani? Nel nostro caso, gente come Ananse?

traduzione di Sonia Piloto