

GIOVANNI MARCONI

scultore

San Desiderio
Scena Sintetica
1998

TRASMUTAZIONI
TRASFORMAZIONI
TRASFIGURAZIONI

GIOVANNI MARCONI
(GIMA)

sculture 1977 - 1997

D: *Le tue opere riflettono un percorso; sono come una narrazione attraverso forme. Quando eri in cammino per fare le sculture che succedeva di te stesso? Pensi che nell'opera la ricerca artistica e quella personale entrino in risonanza, si facciano da specchio? La trasmutazione, come insegna l'alchimia, avviene su entrambi i piani?*

R: Subito una domanda difficile.

Uno dei compiti dell'alchimia è quello di fare in modo che la ricerca materiale corrisponda sia ad una trasformazione della materia sia ad una trasformazione spirituale. Una deve implicare l'altra. D'altra parte anche nel campo artistico la ricerca di strutture, di forme, di materie nuove implica una trasformazione interna. Sempre. Per cui non sarà un caso che gli alchimisti chiamassero la loro attività Grande Arte.

La questione è se in arte questo sia vero. Questi passaggi dovrebbero essere paralleli, duali, similari: la trasformazione dell'interno è la trasformazione dell'esterno, e viceversa: se ho fatto l'opera alla fine qualcosa avrò comunque imparato, mi sarò comunque trasformato. Negli ultimi tempi ho cercato di prendere maggiore coscienza di questa trasformazione, senza sforzarmi, senza farla diventare un fatto volontaristico.

All'inizio questa cosa non era. Per me c'era la trasformazione della materia, la trasformazione interiore, se c'era, era un fatto incosciente.

D: *Vorrei sapere qualcosa di due sculture che hai portato alla mostra, "Lemure di cristallo" e "Troppo Tardi doctor Faust". Mi aveva colpito, già ai tempi,*

la frantumazione di queste statue bifacciali. Da una faccia hai un'espressione patetica, sentimentale. L'altra rappresenta una geometria spezzata, un razionale frantumato. Pensi che questa sia una realtà della civiltà occidentale e in particolare del nostro mondo patriarcale?



R: Bisogna dire che queste sculture hanno qualche anno di distanza. È indubbio un aspetto d'ironia del razionale o sul razionale. "Lemure di cristallo" identifica un momento prerazionale, un agitarsi di forme per così dire mentali, che non riescono a raccogliere le energie per arrivare ad una qualche forma di razionalità. Il lemure è un essere primordiale che non si è ancora incarnato, quindi aleggia. Non può rappresentarsi fino in fondo la ragione. Il mondo razionale, pur non appartenendogli, è quasi desiderato, da qui la tristezza, ma anche l'ineluttabilità prima o poi di arrivarci, diventando un essere più umano. Allora questa cosa mi interessava molto perché, secondo me, nel mondo occidentale l'aspetto

razionale - e non si dice nulla di nuovo - è stato un aspetto assolutamente deleterio, per certi versi che non stiamo ad elencare. Soprattutto un certo tipo di razionalità, un modo di tagliar corto su certe strutture più ricche del pensiero primitivo, forse, comunque non razionale; parlo di pensiero, non di pura intuizione incosciente.

"Troppo tardi Doctor Faust" è l'opposto. È una critica al mondo occidentale e alla sua sudditanza al processo della macchina per cui tutto deve funzionare. Se non ci sono i soldi la macchina non funziona, se non ci sono energie la macchina non funziona, se due più due non fa quattro la macchina non funziona.

Si fanno salti, anche se sembra che non se ne facciano. Tanto è vero che poi la natura in Occidente è vista così, come un meccanismo logico e coerente. Invece forse non è. Il titolo allude ad un aspetto demoniaco del razionale. Troppo tardi perché? Perché, quando si è bruciato tutto, non c'è più niente da giocare. L'umanità si è giocata quasi tutte le sue ultime partite o se le sta giocando. Lì c'era un altro aspetto negativo!

Dal punto di vista del rapporto col femminile sicuramente queste due sculture esprimono un mondo maschile che ha sviluppato un razionale di questo tipo. La questione è vedere se era possibile una reale alternativa.

D: *Come collochi queste tue sculture, oltre ad altre che hai fatto, rispetto all'opera di Consagra? Anche queste, come quelle di Consagra, sono bifacciali, non aggressive rispetto allo spazio ecc., ma una*

superficie non è speculare all'altra come succede in Consagra, e c'è una forte scelta di espressività.

R: A Consagra devo molto, alla sua impostazione sulla bifaccialità. L'opera di Consagra, teorizzata nel famoso scritto *"La città frontale"*, fa apparire tutto come profilo. È una vecchia storia che risale al dibattito sulla scultura fra Leonardo e Michelangelo, sul fatto che per Leonardo bastavano tre profili per fare una scultura, per Michelangelo ne occorrevo molti di più.

Comunque è solo una questione di profili, vale a dire di linee che si delimitano contro lo sfondo dentro il quale si trova la scultura. Portare alle estreme conseguenze questo discorso è renderlo evidentemente astratto in termini anche storici, propri di questo secolo.

L'opera di Consagra, almeno per quello che conosco, implica uno spettatore esterno. La scultura ha due facce sulle quali l'occhio si proietta, l'individuo è considerato al di fuori. Io mi ero proposto, invece, di creare un continuo yo-yo fra lo spettatore e le due facce. Prima di tutto le due facce non sono astratte ma hanno un carattere di volto, volutamente; c'è una proiezione, dato che la facoltà proiettiva di chi guarda viene sviluppata essenzialmente da sollecitazioni esterne. Anche nella natura vediamo le nuvole e diciamo sembra un cane, un cavallo o quel che è. Questo implica una ripetizione del processo di feed back fra lo spettatore e la scultura.

Se uno vede due superfici diverse, che sono due volti con espressioni diverse, le proietta una sull'altra e gioca sul contrasto. Gioca sul fatto che una può essere la versione ironica dell'altra, una può essere in dialettica con l'altra e questo fa implodere un rapporto molto più complesso. In Consagra c'è una specie di proiezione astratta di una fuga, per cui forse l'oggetto della scultura è una specie d'infinito; ricordo una mostra a Milano in cui aveva esposto una linea d'orizzonte fatta con una sbarra. Praticamente la scultura era una specie di proiezione dell'orizzonte senza fine, invece quello che volevo fare io era far implodere lo spettatore, neanche provocando, ma innescando questo processo.

D: *I tuoi ultimi lavori sembrano aver superato il problema dell'espressione contrapposta, della bifaccialità. "Pioggia nella capanna dello stregone", "Olimpo per bambini" e altri. L'oggetto è sospeso in un mondo onirico, appare attraverso una levità giocosa, ironica. Come vedi questo tuo presente? E, due domande in una, le piume..?*

R: È molto diverso parlare della Capanna dello Stregone e delle piume: sono due impostazioni totalmente diverse.

D: *La domanda che voglio farti è questa. Le grandi piume hanno segnato il passaggio a questa recente fase della tua scultura? In un certo senso sono oggetti incompiuti, sono la rievocazione di un sacro che non c'è più. Rispetto alle sculture precedenti, sia di quelle a carattere espressionista sia di quelle simboliche, c'è come un lasciar andare. La piuma evoca ciò che non c'è, ma, in qualche modo, lascia*

anche andare ciò che non è più possibile cercare in forma fissa, oggettivamente. Non so se è chiaro.

R: Sì. Ma le piume non vanno intese così. È vero che sono una fase di passaggio, ma più che un passaggio sono un punto raggiunto, nel senso che identificano per la prima volta la ricerca verso la luce. Non perché non abbia mai fatto prima sculture che implicassero l'aspetto luminoso, ma perché, per la prima volta, un elemento simbolico proprio della luce si identifica con una forma, visto che le piume giocano sulla translucenza. Me la sono immaginata così la favola delle piume. Noi siamo su questo pianeta, prigionieri di questo mondo sublunare, come diceva Defoe ai tempi di Robinson Crusoe, e ci sono dei grandi esseri sopra di noi. In passato, nell'iconografia simbolica, sono stati identificati con la forma iconografica della fiamma, da cui le ali. La piuma dice: questi esseri ci sono. Più che un simbolo queste piume sono un segnale, nel senso letterale; sono un pezzo di un'entità che è caduto, che si è degradato.



Questo è il significato delle piume, ma come tutti i segnali indicano poi la strada inversa. Quello che nelle piume c'è e non c'è è quello che dicevi prima tu. Non c'è possibilità di ricostruire un rapporto col sacro in termini tradizionali, formali. Allora le piume vogliono dire anche questo, vogliono dire "costruirsi". Interiorizzarsi! Di fronte a questi segnali cosa rispondere? "Beh, voglio avere le ali anch'io", si potrebbe dire.

È un'iconografia famosa nell'arte moderna; Klee nei primi disegni, quando era ancora espressionista, si raffigura come un angelo senza un'ala. In realtà l'idea mi è venuta anche da quello. *"Pioggia nella capanna dello stregone"* e altre sono dei mandala, cioè dei modelli di percorrenza interiore proiettati in una specie di spettacolino, di teatrini di oggetti. Cosa stravista nell'arte moderna, ma queste sono immagini dell'interiorità. Sono percorsi talmente soggettivi che hanno un carattere di oggettività. La capanna dello Stregone chiede di entrare nella capanna dello stregone, il mandala dell'Ascendere chiede di ascendere. Ce n'era uno vecchio che non espongo, *"Mappa del mago viaggiatore"*, che è l'inizio di queste "rappresentazioni". C'è un'univocità non psicologica e la libertà di interpretazione di questi oggetti è molto limitata. Forse per questo sono interessanti per me.

D: *Nella connessione fra arte, vita e ricerca di sé che dicevamo all'inizio della nostra chiacchierata, la scelta di materiali poveri che hai compiuto nel tuo percorso di scultura, alternativi al marmo, al*

bronzo, al legno ecc., ha avuto qualche altra ragione che non fosse l'estetica?

R: Diverse mie opere sono state fatte con pietre raccattate per le strade. Anche questo è un gesto di trasformazione; potremmo non considerarlo, ma se prestiamo attenzione alla soggettività - ti ricordi quando mi accompagnavi su e giù per i torrenti a raccogliere le pietre? - è l'inizio della trasformazione, perché è quell'oggetto lì, quella pietra, che ti ha parlato. Uno può andare nelle cave e scegliere un pezzo meraviglioso, e ultimamente faccio anche così, però l'inizio del processo alchimistico è in questa corrispondenza: in qualche modo la materia deve brillare per poter essere dissolta e ricostruita. Brilla perché tu la vedi e nasce un feeling, tra te e la materia, inesplicabile. Forse è l'elemento spirituale che c'è nella materia, forse lo psichico nell'arte, non lo so.

D: *Le resine in questa ottica cosa ti hanno dato?*

R: La risposta non è semplice. Le materie elaborate, a differenza delle materie naturali, sono sempre cercate per la loro univocità; la materia naturale dà sempre molti suggerimenti, la materia artificiale tendenzialmente no. Per la verità te li dà anche lei, tanti, ma almeno all'inizio è esattamente quello che dichiara di essere: la resina è resina.

Non è stato un feeling se non quando sono andato a cercare un materiale che avesse le caratteristiche della resina, che è traslucida, può essere opaca, colata in stampi, colorata ecc.

Ci sono una serie di caratteristiche che puoi sviluppare, caratteristiche proprie di una sostanza

già elaborata con un limitato grado di suggerimenti. Questo ha una grande utilità, perché se dovessimo partire tutte le volte dall'età del bronzo per arrivare ai computer saremmo tutti panati; bisogna partire da una tecnologia più alta per arrivare più in alto nelle capacità espressive, io credo, dato che si tratta di arte e non di puro spirito. La resina è una materia altamente elaborata, una materia artificiale: la chimica ad un livello che la storia umana non sapeva nemmeno immaginare.

D: *In effetti le ultime sculture, come Pensieri elevati, sono proprio lievi.*

R: Naturalmente anche lì è stata una ricerca, perché la resina di per sé non ha la levità. Per un caso fortuito è avvenuta questa saldatura fra la possibilità di scoprire suggerimenti, tipica delle materie tradizionali, e la proiezione di un'idea. Nel senso che la resina ha già in sé le caratteristiche che ho cercato di mettere in luce.

D: *Vorrei tornare al percorso della mostra, alle due sculture introduttive, "Il Grande morso" e "Ragnarok".*

"Il Grande morso", che precede "Ragnarok", segna una separazione rispetto al passato, una fase particolare? Perché hai cominciato la tua retrospettiva da questa scultura, lasciando indietro tutte le tue opere precedenti?

R: Giusta domanda. Ho fatto molte altre sculture, prima. Molte in legno, ed ho poi continuato con l'esperienza del legno. Il grande morso incarna tutta una serie di fatti collaterali che allora erano abbastanza importanti: la fatica di farla, per

esempio; facevo sculture molto più piccole, diciamo un po' infantili, che sono state preparatorie di *"Il Grande morso"*.

Bisogna ancora ricordare che ai tempi di questa scultura avevo smesso di fare politica; essa ha separato l'infanzia, la mia scultura infantile, dalla scultura adulta. C'è questo aspetto cronologico. Con *"Il Grande morso"* si arriva alla fine del primo percorso. Un percorso che raccoglie i lembi che si agitavano anche nella mia scultura precedente, sempre che si possa usare questi stilemi, il mondo etnico extraeuropeo, soprattutto sudamericano, le esperienze della crudità della vita, e la necessità di trasformarle perché servono da preparazione a questo balzo. Cos'è questo grande morso? È una sintesi della mia vita precedente, che si esprime in questo scatto, il morso. Una presa di coscienza di un aspetto fondamentale della vita, quello dell'imprevisto.



Il grande morso può essere visto come il Guardiano della Soglia, una delle grandi immagini che ci sono fuori dei templi in Oriente, di draghi, mostri, come

le grandi figurazioni fantastiche del mondo romanico fuori dai protiri. Mi vedevo come un personaggio che doveva superare il Guardiano della Soglia, che è l'imprevisto, un'entità che protegge il cammino spirituale verso il futuro.

È chiaro che questa figura da una parte doveva essere particolarmente violenta, dall'altra non doveva essere, dicamo, mordente. Doveva prepararsi a mordere, ma non essere distruttiva, dare la minaccia ma non la morte. Segnala anche il cammino di quello che viene dopo, il mondo ancora embrionale del simbolo.

Per quanto riguarda *"Il Grande morso"*, nonostante il lavoro sull'elaborazione del tema, volevo mantenere la spontaneità del gesto, e penso di esserci riuscito, nel senso che la pietra non è rifinita, il pezzo di legno è trattato a fuoco ecc. Il linguaggio è volutamente espressionista, e qui si cerca di imbrigliare la forma simbolica in una forma espressionistica, cosa che in questo secolo non è sempre stata tentata.

D: *Cosa vuol dire "Ragnarok", da quale tradizione viene?*

R: *"Ragnarok"* è tratto dalla Voluspa, dalla saga nordica, in particolare dall'Edda di Snorri. È la traduzione di una parola che nell'antico norreno segna la fine del mondo degli dei e degli uomini. Quando dagli abissi gli Jotuni, i giganti del cielo e del fuoco a lungo incatenati dagli dei e dagli eroi, riusciranno a ribellarsi e ad abbattere gli Asi, vi sarà "una" fine del mondo. Questo il significato di

"Ragnarok": la fine di un'epoca. Dopo, nella Voluspa, c'è una speranza.

Ho scelto questo nome, questo oggetto, questo personaggio, in funzione del discorso che si faceva prima. Nascerà una nuova scala di valori, un nuovo giardino degli dei, un nuovo mondo. Saranno altri dei, saranno altri uomini.

Identificavo nella fine di questo mondo antico, mitico, la crisi del nostro mondo. In altre sculture che qui non espongo ho usato il mito come lettura della nostra presente vita. Da un punto di vista dell'evoluzione della mia scultura forse *"Ragnarok"* è più importante di *"Il Grande morso"*. Questo è un gesto abbastanza chiuso, l'altro un ragionamento sulla distruzione inconsulta del pianeta, di noi, della fine, in fondo, della speranza di una generazione, mi riferisco alla politica, senza starmi a dilungare. Su *"Ragnarok"* avrei altre cose da dire sul colore, sulla materia, sul gesto, sul modo in cui si muove questo drago.

D: *Possiamo riprenderle dopo. Vorrei che parlassi dell'India. Nelle sculture di questo periodo, e in altre, ci sono diversi riferimenti alla cultura indiana; sei stato anche varie volte in India. Cosa ha significato per te quell'esperienza?*

R: Per anni ho avuto il "mal d'India", come si dice per l'Africa, ma dal punto di vista dell'operazione artistica c'è stato un filtro.

Qual'era l'aspetto della cultura indiana che più mi interessava? Un aspetto molto simile al discorso che abbiamo accennato sull'alchimia; la cultura indiana dava la possibilità della trasformazione interiore. Si

poteva fare anche qui, ma non era così facile avere sottomano i maestri, le strutture, i testi della cultura indiana; non era così facile. Andare là era una specie di fatto inevitabile. L'altro aspetto è la capacità altamente simbolica di tutta l'esperienza artistica indiana.

Nel mondo indiano non si coglie una cosa che non abbia due, tre significati concatenati. Se uno pensa al pensiero di Marsilio Ficino che vede il simbolo come un continuo aggancio a realtà simboliche sempre superiori, nella cultura indiana lo si coglie palpabilmente per strada. Prendiamo l'immagine di Ganesh, il dio elefante, per la gente è l'elefante sacro, per i Bramini è qualcos'altro, e via via per le varie caste. Dai paria fino ai Bramini ha vari significati. Una stessa immagine ha mille sovrapposizioni. Sul piano artistico questo è un grandissimo insegnamento. Può realizzarlo un'intera cultura, non può farlo un artista solo.

Quando prima accennavamo al discorso di "Ragnarok", al tentativo di moltiplicare la lettura dei significati, quel tentativo nasceva in quest'ordine di questioni, non a caso. Se un'artista riesce a creare una forma che abbia una molteplicità di significati simbolici non casuali, questi alla fine hanno una direzione certa, una direzione di marcia ben precisata.

Questo è l'insegnamento dell'India. Uno può leggere Ganesh come un elefante, come una forza della natura; poi uno kschatija, un guerriero, può leggerlo come uno strumento che serve alla battaglia, lo legge sempre come forza; oppure uno lo legge come

un concetto filosofico di forza ed è un Bramino, però la direzione è sempre la forza.

Espongo solo un'opera di questo tipo, anche se ne ho fatte un certo numero, perché rappresenta questo aggancio tra forma e contenuto.

D: *Queste due sculture mi fanno rilettere sulla materia. Materia come veicolo sia dell'oscurità sia della luce. Rispetto al dualismo, familiare alla cultura occidentale, che contrappone la materia oscura alla luce, in cui la materia è negatività, demoniaco, mentre la luce è spiritualità, elemento angelico, mi sembra che le tue sculture diano un altro senso a questo percorso. È come un'acquisizione, nel senso che la stessa discesa nella materia oscura, come per Il grande morso, è una presa di coscienza; non si può transcendere la materia o i modi d'essere della materia se non si fa questo percorso di discesa...*

R: ...agli inferi...

D: *A gli inferi o nelle forze oscure che ci muovono. Ho il senso della domanda, ma non riesco a trasformarla in parole. Mi sembra importante questo non antagonismo fra luce e oscurità, nel senso che l'una non uccide l'altra; sono come due fasi che si devono in qualche modo completare, anche se l'una supera l'altra e non possono poi convivere.*

In natura la contrapposizione c'è, l'alba succede alle tenebre, agli abissi corrispondono le vette, ecc., ma l'antagonismo è un'altra cosa. Ad una lettura più profonda, meno proiettiva ci può essere l'una senza l'altra?

R: Nella domanda c'è anche una questione diacronica e sincronica che non si può sciogliere con facilità. Più che una domanda sul mio operato artistico è una domanda sulla mia filosofia di artista. Secondo me, oscurità e luce sono percorribili entrambe, forse bisogna percorrerle davvero tutte e due. Il cristianesimo alle sue origini fa sì che il Cristo scenda agli inferi e risorga. L'alchimia è l'imitatio Christi, un calarsi nella materia, un processo che si fa tutte le volte. Più la materia è greve più vai giù, più il tuo spirito è greve più vai giù. È vero anche il contrario, più uno spirito è leggiadro e la materia è greve più la tiri su con uno sforzo forse inferiore.

Il discorso qual'è? Che non c'è per noi esseri umani una sincronicità della percezione dell'oscurità e della luce. Sono due tempi diversi, vado nell'oscurità e poi riemergerò nella luce, vengo dalla luce e mi tuffo nell'oscurità, è una storia, un racconto, un'evoluzione cronologica; appunto per questo gli alchimisti insistono sul tempo: alla fine, nel famoso millesimo mattino, il piombo si trasformerà in oro.

Il percorso fa sì che non sia possibile mettere insieme luce e ombra. Sono tempi diversi.

È semplicistico pensare di stare sempre nella luce, ma è anche strano voler stare sempre nell'ombra. Perché stare sempre nell'oscurità quando c'è anche la luce? Quando è un percorso?

D: *"Il Grande morso" con la sua pietra verde scura ha una corrispondenza col tema che doveva affrontare? Perché hai scelto quella pietra?*

R: È stata una corrispondenza puramente istintiva. Ho visto un pezzo di pietra in una cava nella valle di Gressoney, mi sono innamorato pazzo di quella pietra e sono andato a prenderla. Tutto qua. Ovvio che volevo fare una scultura aggressiva in cui la brutalità fosse già fortemente potenziata. Andava bene insomma.

D: *In "Aurea catena solis" anche il drago è un'immagine del profondo.*

R: Un simbolo di vitalità e creatività. Questa scultura ad una grande libertà di materiali unisce un sottile equilibrio della forma...

Il titolo indica la trasmissione della conoscenza da una generazione all'altra. È il nome con cui gli alchimisti definivano la loro lunga tradizione.

Ho armonizzato materiali diversi: carta, legno, plastica, resina, marmo, ferro etc., seguendo il principio del *solvi et coagula*. Ho mantenuta, però, solida la forma generale: un monte, la materia; un arcobaleno sulla vetta, il tutto energetico e un custode fra i due: un drago in veste di colomba.

D: *L'alchimia pone le nozze mistiche come passaggio obbligato, la coniunctio oppositorum, la fusione, immagino, fra l'aspetto maschile e femminile sia della materia sia della psiche dell'alchimista. Come artista ti sei posto questo problema? È una realtà che tieni presente?*

R: Maschile e femminile, secondo me, sono un gioco delle apparenze, lo dice anche la Besant in *"Sei lezioni sullo yoga"*. La materia ti chiama e in quel momento è attiva, ha un ruolo maschile non un

ruolo passivo. Sempre che maschile e femminile s'identifichino con questi due termini: il passivo è femminile, l'attivo maschile; però questi ruoli maschile e femminile sono continuamente interscambiabili.



Che poi i ruoli nella società siano fissati nella prevalenza del maschile è ovvio, però non si può fare di una contraddizione sociale una contraddizione universale, è possibile dire che l'arte è maschile o che l'alchimia è maschile?

D: *Il problema è se le donne si possano riconoscere in questo femminile pensato per loro. Ho i miei dubbi; è un percorso più complicato, sotterraneo, che non solo piccoli gruppi di donne stanno facendo. Il fatto è che un pensiero - e semplifico un lungo cammino storico - si è proiettato nella natura, sul mondo attraverso una differenza sessuale, maschile e femminile che costruiva delle categorie logiche, valori spirituali ecc. la natura e femminile, la legge e maschile, Eschilo, Oresteia ecc. ecc. Discuterlo ci porterebbe troppo lontano. Mi piacerebbe riprendere in futuro l'argomento.*

D: *C'è una tua opera dedicata al femminile, "Dea"; perché hai scelto quella forma? Mi rendo conto che innesco una miccia, perché il problema della forma è una questione importante nelle tue sculture. La forma è spesso molto originale, fa sembrare le sculture strane, inusitate, e disorienta il fruitore dell'opera. C'è questo disorientamento che danno le tue opere. Invece "Dea" nella verticalità, nelle coppelle, ricorda le stele della preistoria; si pone come una sintesi di altri aspetti, nel bianco ricorda le litanie della Vergine, Turris eburnea, nelle palmette ricorda l'Oriente. È una sintesi e nello stesso tempo è una forma ieratica, molto composta, direi quasi classica nella compostezza. Per concludere, perché hai scelto questa forma?*

R: Sulla Grande Dea, sulla Madre Terra non ho fatto molte opere, ma qualcuna in più di quest'ultima.

Non le presento perché sono sparite, non so neanche che fine abbiano fatto.

Per esempio delle ceramiche. Ce n'era una intitolata Madre terra violentata. Era un corpo di donna, formalmente vicino alla veneri della preistoria con grandi attributi sessuali e con la testa a forma di luna, verde. Rappresentava la sintesi fra una divinità e la luna, come spesso avviene nell'antichità. Ma il corpo era disfatto. Un'allusione, in senso ecologico, alla distruzione della terra, l'immagine formale del femminile nella mia arte c'è e non c'è.

Le questioni su "Dea" sono molteplici. La forma di quest'immagine è una specie di sintesi fra un volto, un gruppo di simboli e il delta di Venere. La forma triangolare lunga e stretta, un simbolo della

femminilità che diventa spiritualità, un delta di Venere solo vagamente inteso. Le coppelle, come dici tu, creano una rottura della superficie per immettere la luce, perché in questa scultura ci sono elementi di resina traslucida: se illuminati dall'interno, creano una rete di atomi di luce. L'altro elemento è la palma, che forma anche un volto. Bisogna ricordare che la palma era sacra ad Atena.

Cosa colgo in quest'opera? Colgo il passaggio dal mondo della fisicità, in cui la Grande Madre è anche Venere, a un mondo della mente. Forse la Grande Madre, a questo punto della storia, non la vedo più come matrice, ma invece come un aspetto femminile della spiritualità, tutto da svilupparsi: è anche un augurio che faccio alle donne.

È chiaro che qui agisco come in altre sculture immettendo contemporaneamente, in una stessa immagine, forme e simboli diversi per vederne un'integrazione o per provare un contagio. Siamo a San Desiderio non a caso. Contagiare le forme per creare una scala di valori e vedere il modo, anche imprevisto, di interagire. La figura è bianca prima di tutto perché c'è Atena di mezzo e il mito del marmo bianco derivato dal gusto neoclassico in funzione della scultura antica. Anche se questa è resina, certamente il bianco ha dei riflessi che esaltano gli aspetti luminosi.

D: *Atena... mi viene da ridere perché fra le donne ci sono varie posizioni. C'è chi odia Atena perché la vede come una invenzione del mondo maschile, dell'Olimpo greco; non ha corpo poveretta, e sempre avvolto nella sua corazza. Altre, invece,*

affascinate dalla dea la sentono come una possibilità del futuro, qualcosa del femminile che dovrà manifestarsi.

R: Se è così, mi fa piacere di aver colto quest'aspetto.

D: *E per le forme in generale?*

R: Vorrei chiarire quello che chiami disorientamento. C'è un po' di gioco surrealista. M'ispirò ad un metodo usato dai surrealisti, da Salvador Dalí, sintetizzato da una frase di Isidore Ducasse, il conte di Lautréamont: "bello come un incontro casuale su un tavolo anatomico di un ombrello e di una macchina per cucire." Un confronto fra oggetti incongrui che spaesa.

Ma i simboli che utilizzo hanno una finalità, una congruità. Probabilmente il disorientamento ha una ragione più profonda; è dovuto al fatto che questi simboli non sono nella quotidianità come l'ombrello e la macchina da cucire, sono concetti. Concetti alieni, in genere, all'esperienza quotidiana.

Quello che faccio nelle sculture è un incrocio fra i due metodi, un metodo surreale che è quello dell'accattivare il rapporto con le persone, renderlo interessante perché ci si fa un punto di domanda, e dall'altra la mescolanza di simboli diversi che più o meno convergono verso una stessa idea.

Gli indù usano migliaia di raffigurazioni per dare idea della complessità del cosmo, la fantasia più sfrenata sostituisce quello che non può essere rappresentato.

D: *Con questa chiacchierata mi sto rendendo conto che lo sviluppo della propria creatività e anche uno sviluppo armonico di sé. Mi sembra che cadano delle strutture, dei modi d'essere di tipo più egocentrico, immediato. Da questo punto di vista mi sembra di capire meglio le tue ultime opere e perchè, per esempio Pensieri elevati mi metta allegria con la suacorolla di cianfrusaglie; mi fa sentire che 'e possibile sgombrare la mente di sciocchezze, di semplificare. È così? È questo che volevi ottenere da quest'opera?*

R: Anche questa domanda è in due tempi.

Prima parte della domanda, al di là di un raggiungimento della felicità creativa, oppure nella creatività, è indubbiamente vera questa scoperta, in fondo critica. Ed io sono convinto che le vere scoperte critiche non le hanno fatte, se non in rarissimi casi, i critici, ma gli artisti. Solo gli artisti sono capaci di leggere a fondo un'opera attraverso la loro personale visione.

La critica folgorante che Picasso poteva avere su Cézanne o su Van Gogh ha messo in luce delle cose che stavano lì, ma che mai altri erano stati in grado di capire. I Fauves all'inizio di questo secolo dicevano che l'arte è l'unica cosa che rende oggettivo il rapporto fra uomo e mondo; rende strutturata una situazione, il complesso dell'esistenza attraverso l'oggettivazione dell'opera.

Questa integrazione col sé inferiore e con il mondo è quella che rende felice una persona, naturalmente è un raggiungimento che avviene una tantum. Non è che non sia faticoso, sofferente, ma il punto più alto

della felicità è quando sei lì che crei o inventi o provi.

Se si è coscienti di questa situazione, allora si è abbastanza distaccati per essere anche ironici. L'ironia crea una liberazione maggiore, secondo me, che non quella di darci una visione quasi fotografica del dramma quotidiano.

L'ho anche scritto in qualche presentazione, non **D:** Racconta qualcosa sugli ultimi aspetti della tua ricerca, sul significato simbolico della luce. La parola mi lascia un po' perplessa. Riconosco che è una necessità interiore e sicuramente è una fase dell'evoluzione, ma dalla New Age e dintorni questo comunismo della luce ha un carattere...

R: Non capisco comunismo della luce, cosa intendi?

D: *Il fatto che tutti, gruppi gruppazzi gruppettini, cerchino la luce, c'è qualcosa di frivolo, è una moda. Se poi ci voltiamo indietro, vediamo che la nostra cultura ha sempre cercato la luce, la luce della ragione e giù distruzione, la luce dell'anima e giù stragi. All'interno del femminismo c'è un grande dibattito sulla spiritualità. Non ho le idee chiare e non mi aspetto che me le chiarisci. Penso ad Adriana Zarri, al suo scritto su "L'impura Teologia del topo", per dire che anche ciò che in natura sembra repellente, brutto, fa parte della vita, del quotidiano e del divino; o all'ostinazione di Daniela Pellegrini nel non voler abbandonare il corpo, materia che ha già pensato, come dice lei. Per concludere, dimmi in parole semplici, piane, cosa significa nella tua attività artistica questa ricerca della luce.*

R: È quello che si diceva poco fa, in realtà la materia oscura non esiste, è semplicemente una questione di ruolo. Sono d'accordo per un'arte che registri i mucchi di pietre, gli stracci, cose che hanno avuto anche un senso nella storia dell'arte recente, ma non fanno nient'altro che fotografare il disastro di tutti i giorni. *"Pensieri elevati"* è un gioco ironico.

I pensieri elevati nascono, in fondo, in uno spazio chiuso dove circolano, sono sempre molto astratti. Uno fa i pensieri elevati e si stacca dal mondo. Ma la realtà finisce sempre per irrompere e il circolo si rompe qua e là. È un tema a me caro, praticamente *"Pensieri elevati"* è il nipotino di *"Il Grande morso"* che non morde più. È possibile esprimere pensieri elevati, però ci deve essere sempre un confronto con ciò che non è elevato.

D: *Per concludere, dimmi in parole semplici, piane, cosa significa nella tua attività artistica questa ricerca della luce.*

R: Luce è certo un termine generico, e sempre più generico man mano che tutti ne parlano. Peraltro questo è un secolo di luce fisica; se noi potessimo tornare indietro di duecento anni e guardare dall'esterno la parte notturna del pianeta illuminata a candela, la vedremmo molto diversa dallo sfavillio dei nostri giorni. C'è una luce fisica che non è secondaria come sembra.

Esiste anche una luce spirituale che le grandi religioni hanno sempre espresso, soprattutto le grandi religioni monoteistiche.

Perché è nata questa ricerca della luce? Perché il mondo dei simboli prodotto dalle culture umane è

infinito, e la luce può essere identificata come un elemento di sintesi su tre ordini di questioni. La luce è un simbolo del futuro, ci si arriva, alla luce. Non si torna più, come diceva Eliade, alle arcaie primordiali, alla ritualizzazione del mito: si crea la possibilità di costruire miti nuovi, perché bisogna raggiungerli. Questa è una necessità del nostro tempo.

D'altra parte la luce è il simbolo più alto che l'umanità abbia espresso. Anche in alchimia i vari colori utilizzati per simboleggiare i diversi stadi finiscono nella luminosità. Questo è il discorso fondamentale.

Il terzo punto riguarda l'arte. Alcune esperienze artistiche tendono verso la forma oscura, altre verso la forma chiara. Tutta l'arte mondiale è tesa verso questi due estremi, o si va verso le forme oscure o si va verso le forme chiare. Naturalmente uno dice: "facciamo le forme chiare", e siamo belli che arrivati; ma questo è un processo d'interiorizzazione, la difficoltà è arrivare alle forme chiare con tutto il bagaglio possibile di questo percorso, con tutta l'esperienza vissuta, arrivare alle forme chiare acquisendo quegli elementi che nel corso di una vita o di una cultura hanno portato verso le forme della luce.

D: *Cosa intendi per "forme chiare"?*

R: Le forme chiare, tout court, sono quelle già codificate dalla storia, vale a dire quelle forme che attraverso i canoni dell'arte antica sono immediatamente riproducibili, per esempio simmetria, ordine, armonia; ma già il concetto di armonia è meno facile da descrivere, perché

l'armonia può essere data dal contrasto delle parti. Oppure colori chiari: invece di usare il nero si usa il rosa, invece di usare il rosso, si usa un verdino pallido. Questo ci porterebbe per forza ad un'arte della luce? Solo come elemento esteriore di cui non c'importa assolutamente nulla.



D: *È in base alla ricerca sulla luce che nelle sculture più recenti affianchi alle resine anche altri materiali, il bronzo e il marmo; sei tornato a materiali che avevi abbandonato?*

R: Il bronzo l'ho sempre fatto molto poco.

D: *Ma adesso l'ami molto.*

R: L'amo molto perché è l'aspetto della luce più oscurato. Sul bronzo e la luce per adesso non mi posso ancora pronunciare, perché si cadrebbe in cose troppo evidenti. Sì, il dinamismo può essere la luce del bronzo, i riflessi sul metallo possono essere la luce del bronzo, ma siamo su ovvietà che è meglio lasciar perdere. Il rapporto fra me e il bronzo, dal punto di vista della ricerca luminosa, deve essere risolto. Quali saranno gli aspetti in cui il

bronzo emanerà luce? - se riuscirò. È un problema da affrontare. Il bronzo è una materia artificiale, una delle prime materie artificiali dell'epoca rotostorica. La materia artificiale può essere utilizzata solo se si sa che finalità gli vuoi dare. Cosa posso chiedere al bronzo? Per adesso non rispondo.

D: *Ma delle opere che hai fatto, e che qui non esponi, sono luminose. Sull'albero della vita ci sono rivoli di luce.*

R: È l'inizio della ricerca. Ho l'impressione che il bronzo sia sempre stato alle origini una materia sacra, usata per particolari riti; il caso dei vasi cinesi per libagione, thing, è specifico da questo punto di vista. È molto più facile che il bronzo esprima l'oscurità quando questa sacralità se n'è andata. Il monumento a Vittorio Emanuele è sacro? Solo se uno ha la visione mistica di Vittorio Emanuele assunto in cielo. Per lui sarà sacro.

D: *Stai pensando a quell'ometto su una colonna sterminata in una piazza di Torino? Lo trovo comico anch'io.*

R: Quello lì. Mi è venuto in mente anche lo sfottò della desacralizzazione dell'inutile che facevano i dadaisti col famoso dramma di Tristan Tzara, rimasto solo un testo letterario, "*La premiere aventure celeste de Mr. Antitypyrine*", che era l'aspirina di allora.

D: *La tua ultima scultura è costruita su una corda sonora...*

R: Titolo provvisorio Sound.

D: *Da tempo dici di voler fare delle sculture sonore. Ricordo una tua scultura degli anni ottanta, "Udendo suoni primordiali". Lì il senso del suono era dato dalla liquidità delle superfici. C'è una massa vagamente antropomorfa, assorta, percorsa da tutta una serie di piccole onde, un marmo rosa molto bello.*

R: Marmo rosa del Portogallo

D: *Perché questa scelta? Rientra in qualche modo con la tua ricerca della luce?*

R: Sì. Le idee mi frullano in testa da parecchi anni; forse non ero pronto o gli aspetti tecnici non erano facilmente risolvibili.

C'è una grande differenza tra *"Udendo suoni primordiali"* e questo *"Sound"*. Nella prima tentavo di visualizzare gli aspetti sonori, in particolare le tonalità che escono dal famoso "om" che in oriente si pronuncia alla fine di una concentrazione di preghiera, di meditazione. Il processo di visualizzazione, secondo me, non porta a molti risultati. L'hanno tentato con risultati straordinari Klee e Kandinskij, però noi veniamo dopo, dobbiamo tentare qualcosa d'altro, visto che quello l'hanno già realizzato loro. Per me è diventata la ricerca di unire, intrecciare il concetto di sinestesia con quello di sinergia. Sinestesia e sinergia fanno riemergere il discorso della convergenza, della finalità. Cerco di dare l'idea della nascita di un suono primordiale, un suono semplice come tutti i suoni primordiali.

Quello che si vuol fare è iniziare un percorso nel quale, magari, sarà possibile esprimere tutte le arti

contemporaneamente. Non a caso qui, a San Desiderio, cerchiamo nel teatro e col teatro una nuova strada. *"Sound"* dovrebbe essere, per me, l'inizio di questa ricerca.

Ho pensato anche ad altre forme, ad altre sinergie. D'altra parte ci sono delle forme d'arte in questo secolo, ora passate un po' di moda, che sono state straordinarie da questo punto di vista. Alcune esperienze della Landscape art, per esempio.

D: *Arrivata alla fine mi viene un dubbio. Abbiamo fatto bene, hai fatto bene a raccontare tante cose oppure non c'è pericolo di ridurre la potenza dell'oggetto? Ogni opera ha la sua autonomia e ci sono aspetti che non possono entrare nel piano verbale. Penso a quello che tuo padre chiamava "la tenerezza carezzevole" che lasci sulla materia - e mi aveva colpito che l'avesse notato - oppure agli effetti dello spazio, del colore. Su quella scultura terribile Il suo doppio, quel mosaico di madreperla e tasselli rossi e verdi...*

R: Quale sarebbe il pericolo?

D: *Di dare una lettura limitata, condizionante dell'opera. bell'opera entrano in gioco molti altri elementi che non sono la parola, il mio dubbio è se la parola non impoverisca la scultura, mentre chiarisce molto a livello teorico il tuo percorso.*

R: È un rischio sempre. D'altra parte andiamo a leggere l'arte del passato sempre con questa impostazione. Non è vero che, se uno fa l'esquimese e si fa la sua scultura di ghiaccio nei deserti del pack, è un'artista lo stesso. Una volta ci credevo, adesso non più. No, l'arte è un'asserzione di

principio sul mondo. La capacità dell'artista sta nell'oggettivare il rapporto fra uomo e mondo, di dare un modello di comportamento coscienziale rispetto agli altri. Spazio e coscienza, secondo teorie più o meno antiche, corrispondono, il limite della coscienza è il limite anche del proprio spazio.

Non andiamo più in là della nostra coscienza e del nostro spazio.

'arte deve essere vista e deve rischiare anche lei di passare attraverso quest'altra trasformazione alchimistica che è la fruizione. Ci sono opere stupende che sono state dimenticate, opere stupende che vengono riscoperte e banalizzate, opere che magari sono state stupendizzate.

a quando l'artista la licenzia l'opera non lo riguarda più.