

Come se il tempo si fosse tutto rannicchiato, da dietro in avanti e da avanti all'indietro, compresso in un istante compatto

di Antonello Tolve

Concepita come una struttura plastica dove ogni singola opera vive una propria dimensione solitaria, pur mantenendo con le altre un rapporto di complicità, di condivisione determinata da una spazialità che è elemento collante, terreno *al negativo* di un ambiente che nel rispetto dell'artista e del suo progetto si fa opera d'arte totale, *Come se il tempo si fosse tutto rannicchiato, da dietro in avanti e da avanti all'indietro, compresso in un istante compatto* si modella attorno a nove nomi dell'arte – **Ado Brandimarte, Luca Cerioni, Giulia Cotterli, Milica Janković, Giorgia Mascitti, Emma Pāvāloia, Svetlana Petkun, Danilo Sciorilli e Claudio Zorzi** – il cui comune denominatore è quello di costringere e irrigidire lacerti di tempo in una serie di opere che sono specchio ibernato della realtà, vissuto trattenuto, transitorietà immobilizzata e eternata.

Partendo da una serie di sollecitazioni afferrate e filtrate dall'intelligenza, ma lasciando sempre pronta a scattare la molla dell'intuizione, gli artisti selezionati mettono in campo – da angolazioni differenti ma non del tutto divergenti – una serie di operazioni linguistiche che prelevano felicemente corpi e cose con lo scopo di dirigere il progresso intimo del pensiero nell'ambito di scenari giocati attorno alle figure retoriche della sineddoche, dell'ipallagia, della metafora e della metonimia, per forzare il sistema memoriale e per far ruotare via via il ragionamento attorno ai circoli ventosi del *nonsense*, dell'ironia, dell'assurdo, dell'*остранение (ostranenie)*¹, della ludicità. Come ingranaggi di un orologio che si regola e si basa sulla costante energia del pensiero creativo, ogni opera in mostra è la trasformazione, la conversione o l'illuminazione principale e dirompente di un coagulo, di un addensamento temporale, di un tempo appunto *rannicchiato e compresso in un istante compatto* capace di bloccare lo spettatore al suo cospetto e di scatenare in lui il germe della riflessione.

Mostrando lo spazio del lavoro nel suo farsi (quasi una sorta di elaborazione in progress del manuale che coincide con il mentale) e ripercorrendo il linguaggio messo a nudo da Marcel Duchamp con *With My Tongue in My Cheek* (1959), **Ado Brandimarte** (Ascoli Piceno, 1995) punta l'attenzione lungo una traiettoria residuale, analizzata con metodo e disciplina in quanto brano di un libro in continuo defluire e dunque sottolineato, rimarcato, reificato, reintrodotta nel mondo ma con una nuova valenza che forza i codici della consuetudine per creare brillanti eccezioni. Con il ciclo *Vertigo* (2019), avviato all'indomani di una prima riflessione sui processi di formatura dove lo stampo in gesso e il materiale al suo interno diventano complementari e interdipendenti, Brandimarte sottopone infatti lo scarto a rettifica materica e lo fa assurgere a opera, a oggetto squisitamente algido plastico poetico, a struttura autosufficiente che mostra analiticamente tutte le sue caratteristiche strutturali e il cui ingresso nello spazio è una rottura, il lancio del sasso nella quiete dello stagno, l'irruzione di qualcosa di misterioso, di qualcosa di ambiguo che vuole essere guardato perché seducente, pungente, erotico.

Come sospensioni o attese, le forme prodotte da **Luca Cerioni** (Jesi, 1993) nel recente progetto che lo vede congelare o coagulare liquidi pronti al tonfo, sembrano pigiare su un cronometro il cui potere è quello di fermare le cose e farci guardare da vicino – senza l'ausilio della fotografia che resta condizionata alla sua accecante bidimensionalità – lo scorrere di un fiume, la discesa di una cascata, la caduta dell'acqua da un bicchiere, il fluido colare della salsa da un "buccaccio".

Definiti semplicemente *Untitled 1, Untitled 2 e Untitled 3* (2018-2019), i primi lavori di questo entusiasmante ciclo sono tutti legati a barattoli di vernice industriale mediante i quali l'artista gioca a fermare la caduta, a creare paradossi, a concepire un discorso che va contro la forza di gravità e il cui risultato ultimo è quello di bloccare, di ghiacciare, di rendere immutabile il mutabile, di eternare la fuggevolezza di un istante.

¹ Cfr. V. B. Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (1917); trad. it. *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968.

Da una latitudine più strettamente legata al riflesso del disegno e a dispositivi che lasciano trasparire la forza di un movimento inteso come parabola clinica di un flusso teso a scoprire l'*essere singolare plurale*, **Giulia Cotterli** (Latina, 1994) elabora un ragionamento sulla traccia dell'altro, sul vissuto collettivo, sul ricordo portato alla luce da un filtro che abrada, escoria, rimuove, oblitera o depenna certi particolari per mostrarsi come frammento, come una sorta di paramnesia creativa dove il tempo viene avvolto in una tonalità emotiva che gli dà l'aspetto del sogno e del ricordo indefinito, sfrangiato dalla presa di contatto della razionalità logica di cui ha parlato Bergson.

Nell'installazione ambientale *Lilia Giurcetto* (2018) in cui l'artista gioca con l'anagramma del proprio nome e cognome i dati memoriali volontari e spontanei si confondono per generare un *falso riconoscimento*, ricordo percettivo altro, ambiguo, illusorio, legato a una momentanea e paradossale disattenzione alla vita. «Lilia Giurcetto, approdando nella Rete, ha deciso di sintetizzare tutta la sua vita virtuale con un'immagine. Una sola immagine», avvisa l'artista. «Non so chi sia Lilia, non so cosa possa significare per lei, ma quello che ha significato per me è stata una cosa sola: cercare di capire chi fosse il padre della ragazza depredata del suo volto. Ed è così che lo specchio retrovisore (indicatore di una retrovisione) diventa una cornice che raccoglie le combinazioni possibili del viso del padre, che nell'immagine caricata in rete da Lilia non c'è o meglio è stato (sembra) volutamente coperto»².

La messa in scatola dell'infinito o la liofilizzazione di una realtà riproposta a pacchetti, portano **Milica Janković** (Cetinje, 1990) a produrre, dal canto suo, piccoli e pungenti vuoti di vita, teatri minimi in cui l'artista congela la quotidianità per riproporla, in scala poetica, con la stessa materia di cui è fatta, di cui si nutre. Lavori come *Punoća neba (Il cielo in una stanza)*, *Prisustvo u bijeloj (Notti bianche)*, *Nepočin polje (Campo di non riposo)*, *Intro-family*, *Devozioni domestiche* o *Blue Velvet* mostrano la volontà di costruire mondi lillipuzianizzati, microspazi in cui concentrare frammenti di storia ordinaria (quella delle persone semplici che la compongono e la alimentano), squarci domestici, arredi *Unheimliche*, frammenti di tarkovskijana *Nostalgia*.

Per creare un vuoto spinto al di là del vuoto, un silenzio più grande del silenzio, l'artista opera una compressione, una pressatura temporospaziale che porta «a ricostruzioni plastiche di ambienti intimi», «a sezioni di interni svuotati della presenza umana, a celle d'isolamento dove l'assenza di contiguità con altri spazi», suggerisce Giulia Perugini nella presentazione della sua prima personale organizzata a Macerata negli spazi della Gaba Young, «è metafora di una condizione mentale riflessiva, del circolo – virtuoso e vizioso – dei pensieri che scandiscono ogni momento dell'esistenza personale»³.

Intimamente legata alle istituzioni totali, a luoghi dove la quotidianità si ferma e si cristallizza, la serie *DSM-IV-TR* (2018-2019) di **Giorgia Mascitti** (San Benedetto del Tronto, 1995) pone al centro dell'attenzione un itinerario che fa i conti con la paralisi e con il trauma di vite spezzate, lasciate nella penombra del mondo, riprogettato mediante un collage che cancella, deturpa, denuncia tutte quelle disarmonie e quelle contraddizioni sociali che escludono, allontanano, lanciano fuori i resti (gli ultimi) dell'umanità. Composti da disegni e vecchie foto di famiglia (da luoghi paradossalmente domestici), i dieci lavori di Mascitti si presentano come pagine di un diario ferito, di un tessuto autobiografico che si dilata leopardianamente alla specie, alla storia, alla complessità dei molteplici discorsi in cui l'autobiografico si scrive, si cadenza, si manifesta.

Inserendo il dito nelle ferite della pittura e puntando sul treno di una mimeticità che deraglia spesso tra gli arbusti del materico, **Emma Păvăloaia** (Cluj-Napoca, 1993) stabilisce un forte senso di appartenenza alla realtà strappata e reinventata mediante stratagemmi spiazzanti, croccanti virate cromatiche. Legata di diritto alla *Școala de Pictură de la Cluj*, Păvăloaia elabora un programma espressivo che allude e illude, che crea vivaci allucinazioni, che delinea un sogno a occhi aperti dove lo spettatore è attratto per accorgersi soltanto dopo di essere in un sistema fitto di simboli, in

² G. Cotterli, *portfolio*, da una mail inviata a chi scrive il 05 agosto 2019, ore 21:14, con in oggetto: *Portfolio*.

³ G. Perugini, *Tutto, in una stanza*, in *Milica Janković. metaMONDI*, a cura di G. Perugini, cat. della mostra tenuta negli spazi della Gaba Young di Macerata, dal 23 maggio al 4 giugno 2019, autoproduzione, Macerata 2019. Il testo integrale è stato pubblicato, con lo stesso titolo, in «insulaeuropea.eu», 15 maggio 2019, linkato il 17 agosto 2019, ore 23:23.

una foresta semiotica dove poter guardare il mondo con un occhio diverso, sensibilizzato al *male di vivere*, ai grandi problemi nati sotto la pressione dell'*Homo sociologicus*. Fiori, paesaggi, frammenti di verde e angoli di mare, si collegano a ingranaggi meccanici, a costruzioni architettoniche e a fumose atmosfere paraterrestri grazie a una pennellata sinuosa e all'occorrenza grassa, impetuosa o anche eroticamente riflessiva che porta a una narrazione intermittente, a un racconto atemporale (a una sorta di apocalittico futuro) dove non ci sono più figure umane, ma oggetti, forme geometriche, spazi evocativi che la sottendono e che la richiamano da lontano.

Dettata dalla deformazione di una situazione che ha tutte le caratteristiche erotiche della degustazione di qualcosa che ritorna ossessivamente in un ricordo indeterminato reduplicativo sovrabbondante, *Time is eating us* (2018) la videoazione in cui **Svetlana Petkun** (Petrozavodsk, 1996) condensa l'atto dell'assaporamento, ha tutte le caratteristiche del piano progettuale disegnato da **Peter Roehr** (pioniere tedesco della Pop Art, scomparso appena ventiquattrenne). Nei pochi secondi proposti dall'artista (appena 18) in un loop che spinge verso un pressante presente privo di passato e di futuro, troviamo infatti la serialità, la propagazione e la replica geometrica di una realtà trasformata, arricchita dal brusio visivo, dall'alterazione, dalla moltiplicazione dell'immagine e dalla sua imperfezione necessaria che porta a volte a forme floreali, eterornamentali.

Legata apparentemente al momento dilatato del gioco e del disimpegno, dove il pubblico sembra entrare (smarrito) in una bolla astorica e atemporale («estemporaneità emotiva senza responsabilità»⁴ a detta di Brandi), *La vita e una ventura (machines)* di **Danilo Sciorilli** (Atessa, 1992) è un'installazione composta da quattro distributori di biglie vintage – *La vita e una ventura (space - we don't choose to go)*, *La vita e una ventura (black hole)*, *La vita e una ventura (the theater show)* e *La vita e una ventura (the match of life)* – restaurati e reinterpretati dall'artista per concepire un discorso su quello che resta. Partendo da una frase «ritrovata su un taccuino appartenente alla nonna», e rinvenuto «dopo la sua morte», l'artista trasforma lo spazio della ludicità in specchio di lucidità riflessiva (come non pensare a alcune linee seguite da Fiamma Montezemolo, Giuseppe Stampone o Sislej Xhafa), in metafora dell'esistenza che scorre, senza tregua, e che lascia tracce, bave di vissuto attaccate a pagine ingiallite, a vecchie fotografie, a oggetti d'affezione. «Formalmente le opere sono dei giochi da sala in cui, inserendo cinquanta centesimi, puoi provare a vincere una biglia di vetro nero. Le meccaniche sono differenti per ognuno dei giochi: c'è un flipper in cui bisogna mirare al foro con la scritta WIN, un gioco in cui bisogna far saltare la biglia cercando di fare canestro, un altro che ricorda il biliardino e bisogna fare GOAL. L'ultimo è il più semplice di tutti e basta girare il meccanismo della gettoniera dopo aver inserito la moneta per vincere sempre qualcosa. Quello che hanno in comune questi quattro dispositivi» rettificati dall'artista «è che in nessuno, in nessun caso, il giocatore può riuscire a vincere la biglia»⁵.

Quasi a creare universi paralleli dove tutto può apparire grazie a un sapiente utilizzo di tecniche antiche quali il disegno e la pittura a olio, **Claudio Zorzi** (Gioia del Colle, 1989) trasforma la superficie in riquadro perfetto dell'utopia, in ambiente linguistico dentro il quale morfemi e cromemi⁶ si muovono felici, giocano una partita che assorbe la realtà per dilatarla con illuminazioni improvvisate, una libera corrente del pensiero, con una tensione sintetica al cui interno si accoppiano percezioni d'ogni tipo. *Diagrammi*, *Il mito della caverna*, *In acque profonde* e *Trasmutazione della materia* (tutti del 2019) sono costruzione e corruzione elegante di input differenti che stabiliscono contatti inconsueti, ponti immaginari, diagrammi d'aria, misure illusorie, irresistibili calcoli (fisici e matematici) in cui sembra presente la spericolata analisi di Baruchello e, a ritroso, la temperatura

⁴ C. Brandi, *La fine dell'avanguardia*, in «L'Immagine», n. 14-15, 1950 (pp. 361-433). Riedito in Id., *La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi*, Edizioni della Meridiana, Milano 1952 e poi in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, vol. II, Einaudi, Torino 1979, p. 101. (Ora, con il titolo originario, a cura e con un saggio introduttivo di P. D'Angelo, Quodlibet, Macerata 2008).

⁵ D. Sciorilli, da una email inviata a chi scrive il 17 agosto 2019, ore 16:06, con in oggetto: *R: Info opera*.

⁶ Cfr. L. J. Prieto, *Principes de noologie. Fondements de la théorie fonctionnelle du signifié*, préface de A. Martinet, The Hague, Mouton, 1964; trad. it., *Principi di noologia. Fondamenti della teoria funzionale del significato*, Introd. di T. De Mauro, Ubaldini, Roma 1967.

meditativa dell'imperfetta perfezione, della *Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923) più esattamente. «Ci muoviamo e respiriamo in uno spazio incomprensibile, in una nebbia perenne che ci fa scorgere ben poca luce. Le leggi sullo spaziotempo in cui viviamo ci sfuggono e non riusciamo a capire ancora bene il mondo o i mondi che abitiamo. Il nostro concetto di “verità” è ancora molto limitato così come la nostra conoscenza sui meccanismi che regolano l'universo. Ma compito dell'essere umano è indagare quegli interrogativi irrisolti, vagare in quella “nebbia” e provare a dare forme concrete ad idee che hanno a che fare con un concetto astratto di realtà per avvicinarci passo dopo passo ad una conoscenza maggiore di questo “tutto” in cui siamo immersi»⁷.

⁷ C. Zorzi, *portfolio*, da una mail inviata a chi scrive il 12 agosto 2019, ore 09:53, con in oggetto: *I: Portfolio Claudio Zorzi corretto definitivo*.