

Il Rischio

Giuliano Briganti

Il rischio. Sì, il rischio che non perdona, che non consente salvataggi *in extremis* o fortunosi compromessi ma è la costante minaccia che grava su di un percorso insidioso che conosce solo la salvezza o la caduta, il rischio di «non essere» insomma, ecco il segno che domina il cielo di quegli artisti che negli ultimi trent'anni hanno dato vita ai fenomeni più autentici di neo-avanguardismo, si chiamino essi concettualismo, arte povera, minimalismo o come altro si voglia. Ma il rischio, mi direte, è la condizione in cui hanno sempre vissuto gli artisti, i veri artisti, perché tali possono dirsi soltanto coloro che lasciano il conosciuto per l'ignoto, lo sperimentato per nuove esperienze, affrontando un viaggio senza ritorno. Davvero senza ritorno, perché il ripiegamento su lidi più rassicuranti e consacrati ai quali hanno approdato in questo nostro secolo alcuni eroici artisti-esploratori dopo le loro scoperte significa soltanto, e il caso di de Chirico insegna, la morte di un artista, lo spegnersi della scintilla vitale nella immaginazione creatrice.

Il rischio è il compagno segreto di ogni artista, è vero, ma non ha sempre la stessa angosciosa vicinanza, non sempre fa sentire la sua presenza in maniera così drammaticamente perentoria. Ha lasciato, nella storia, anche larghi spazi liberi e sicuri fra le conquiste dei grandi artisti-esploratori e l'abisso del «non essere». Gli spazi dove sono fioriti, nel passato, tanti pur straordinari *petits maîtres* o tanti buoni artisti-artigiani: gli amabili giardini della pittura, che racconta, che riflette un gusto, una moda, piacevolmente, con allegria o malinconia o semplicemente contenta di esistere, senza gravi impegni. Questi spazi ora non esistono più; non esistono almeno nel campo di esplorazione delle neoavanguardie (continuiamo pure a chiamarle così per un rapido riferimento) dove l'aspirazione, o meglio la volontà di ritrovare, di reinventare il mondo, di rappresentare «ora» la verità, è così radicale, così assoluta, dove così primaria è la scelta dei mezzi espressivi che comporta un rischio anch'esso radicale e assoluto. Le immagini create dagli artisti che, nella convergenza delle ricerche, hanno dato vita, giovanissimi, all'arte povera, al concettualismo, al minimalismo (accenno a queste definizioni solo per comodo, quello che vale sono le singole personalità) sono immagini che nascono pericolosamente vicine a quella invisibile linea di confine che separa l'immagine dall'oggetto, la metafora dal significato letterale, la forma dalla materia, vale a dire l'arte dalla non arte. E loro, gli artisti, camminano lungo uno strettissimo sentiero sull'orlo di una ripida china dove può finire chi mette i piedi in fallo precipitando così oltre quel-

la fatale linea di demarcazione e sconfinando là dove le immagini non riescono ad esprimere se stesse dall'insieme di oggetti, di muti reperti e di grezza materia che i singoli interventi chiamano in causa, insomma là dove l'opera non riesce a suscitare emozioni, memorie, sentimenti, spunti vitali, interne risonanze, non riesce a trasfigurarsi nei valori eterni della vita delle forme, ad articolare il linguaggio lieve, ineffabile, della poesia. Perché quegli artisti, non ostante apparenti concomitanze e debiti ampiamente riconosciuti, sono ben lontani dal voler riesumare la fredda avventura nichilista del Dada. Per chi si avvia per quello stretto cammino così come non ci sono uscite laterali né i riposanti rifugi dell'abilità e della piacevolezza, così come non ci sono gli appoggi di un'iconografia comunemente accettata su cui lavorare per rinnovarla, non ci sono nemmeno gli amari piaceri intellettuali del gioco *per verba*, dissacrante, eversivo, innovatore, che sedusse ancora Manzoni, c'è solo l'ignoto di un pericoloso viaggio che, come quello di Colombo, porti per vie nuove, mai prima pensate, a quelle eterne Indie dell'arte che sono i valori, la liberazione dei sentimenti in forma di irripetibile espressione umana: i valori dell'arte di sempre. Come ha affermato Kounellis, i confini della modernità attingono inevitabilmente al passato.

Uno stretto crinale che costeggia l'abisso e lungo il quale si va incontro alla libera condizione dell'arte o si naufraga nella nulla. La consapevolezza di questo rischio tiene continuamente in allarme un artista moderno, un vero artista intendo, che rifiuti la lunga immotivata vacanza, l'interminabile domenica, l'illusoria allegria della festa in cui sembra rituffarsi l'arte nelle sue nuove emergenti manifestazioni post-moderne. L'impresa è difficile e solitaria, vorrei aggiungere eroica. Ed è quella oscura, amara consapevolezza che si riflette sulle ansie, sulle angosce, sulle tensioni che assillano gli artisti più impegnati. Questa breve (e ovvia?) premessa che, me ne rendo conto, rispecchia più un'esperienza generale di storico dell'arte che non un'esperienza particolare di contemporaneista, penso possa avvicinarci, partendo se non altro da un dato psicologico, ad Eliseo Mattiacci. Ad un artista cioè che ha parlato subito la nuova lingua dell'arte di questo dopoguerra europeo per essersi formato a Roma in stretto sodalizio con Pino Pascali negli anni più vitali del fronte innovativo del decennio Sessanta, gli anni in cui nasceva l'Arte Povera; un artista che, in Italia, è oggi certamente fra quelli di maggior rilievo e che da tempo ho seguito e amato.

Quella nuova lingua – diciamo la lingua dell'Arte Povera per avere il più idoneo riferimento – ha ormai circa trent'anni e

non è più, in tutti i sensi, la stessa. E come potrebbe esserlo senza essere una lingua morta? Si è evoluta, arricchita, trasformata, ricreandosi di volta in volta nelle singole espressioni dei singoli artisti. Ha subito soprattutto un processo di purificazione avvicinandosi sempre più alla consapevolezza di quali siano i motivi di fondo, connaturati alla stessa natura universale delle percezioni umane, i motivi, se così può dirsi, eterni, che sottendono ogni autentico linguaggio artistico. Mi sembra quindi un'operazione limitativa richiamarsi sempre alle sue origini (e forse alla stessa definizione di Arte Povera) e rievocare, per ogni artista che fu protagonista in quel decennio, quegli «Anni Sessanta» la cui esaltazione è ormai luogo comune e pratica irritante. Anche se l'iniziale vertigine emotiva e mentale non è mai venuta meno, anzi si è sempre rinnovata riproponendosi ogni volta, eroicamente, sotto il segno del rischio.

Al rischio Eliseo è andato sempre incontro con la stessa determinazione priva di dubbi dei suoi compagni di strada, e certamente anche con la segreta consapevolezza di correre tutti i pericoli che comportava l'avventura di un così radicale rinnovamento linguistico. Ha affrontato, con naturale e generosa dedizione, le responsabilità che comportava impegnarsi a rispondere all'estrema e più alta richiesta, alla necessità di trovare quell'elemento ineffabile, indescrivibile, quella scintilla intellettuale e quell'atto d'amore che da un insieme di muti reperti, da un gesto che sceglie, che compone, che avvicina, fa scaturire un'immagine, vale a dire un contenuto che non possa esprimersi che in quella forma.

Quel rischio, devo dire, Eliseo lo ha rasentato forse più di altri perché lo ha affrontato con una semplice e indifesa naturalezza, senza preoccuparsi troppo delle strategie, il che talvolta, specie agli inizi, può avergli provocato qualche caduta. Lo ha affrontato senza aggressività, con quel candore che mai l'abbandona, con una primitiva e terrestre purezza. Non l'ho mai visto angosciato, ansioso, teso... È questo un dato psicologico che lo distingue da molti suoi compagni di strada, e dai più giovani. Non sente l'impegno futuro come angoscia; dotato come è di una tranquilla fiducia nella realtà, che è per lui la realtà solida, tangibile delle cose che costruisce, la realtà del loro potere evocativo, del loro suggestivo rapporto con lo spazio. Può darsi che mi sbaglia, può darsi che nasconda le interne tempeste, ma non lo credo. Le vere angosce, le vere ansie difficilmente si nascondono: lasciano i loro segni sul volto, sul gestire, sul comportamento. Eliseo invece emana calma, una forza pacata, una fiducia tranquilla e non ostentata, un sicuro possesso del presente. È propria dei popoli barbari, dei popoli

giovani, si dice, la certezza del presente, appartiene a chi non è condizionato dal senso del passato, a chi è libero dell'eredità della storia. Ma verso il passato Eliseo è attratto come per una innata e primitiva venerazione, come da un favoloso miraggio. Una scintilla di ironia affettuosa e discreta brilla però nei suoi occhi grigioazzurri ed è il segno, quella scintilla, di una consapevolezza segreta, tutt'altro che barbarica; la consapevolezza che, al di là dell'impegno ideologico dell'origine, sia possibile, sulla via innovatrice intrapresa, avvicinarsi con eleganza, e anche appunto con lieve ironia, ai mondi del favoloso che ci sono suggeriti da cose che possiamo incontrare sulla terra, che possiamo immaginare riflesse dal cielo.

È tutt'altro che solitario, nella vita, Eliseo, ma nel suo sguardo chiaro, nel suo parlare scarso e lento, nel suo muoversi silenzioso e continuo e nel modo preciso di adoperare le mani sempre attive, mi sembra di scorgere quell'abitudine alla solitudine, all'autosufficienza e al silenzio, quell'assuefazione ai grandi spazi aperti che è propria, o almeno era propria, dei marinai e degli eremiti. Si aggira spesso per le dolci e verdi colline in vista del mare, intorno a Pesaro, dove abita, o fra i colli aspri e incombenti che circondano Cagli, dove è nato, per cercare prospettive lontane nelle sagome piramidali dei monti che si sovrappongono come quinte degradanti nella luce estiva, e individuare una vetta dove piazzare una sorta di enorme missile puntato di sghembo contro il cielo. Oppure vaga lungo il fiume per raccogliere sassi dai quali possa, con pochi segni incisi, ricavare arcaici volti di barbuti filosofi che poi installa in cerchio su di una rotonda costruzione di pietra in mezzo a un campo che sembra un nuraghe ma è invece uno sfiatatoio ormai quasi secolare della sottostante galleria ferroviaria. Quell'appagante sentimento della realtà che è il solido terreno dal quale nascono le poetiche immagini di Eliseo Mattiacci, quella limpida sorgente di certezze che sgorga nel suo animo di artista moderno, hanno origine, credo, nelle ataviche profondità di una natura non teorica, non ideologica ma di terrestre concretezza, portata a conoscere il mondo osservando gli elementi e spinta a costruire da una innata propensione. Una forza che gli viene dalla terra. Conoscere si esplicita così, in lui, nel costruire. Costruire nello spazio, cioè sulla terra, nell'aria, verso il mare, verso il cielo, rendendo lo spazio stesso qualcosa di materialmente vivo, mobile sfuggente e quindi dotato del potere di illudere la nostra limitata sensorialità. Costruire secondando poeticamente l'illusione, liberando dai suoi limiti descrittivi e teoreticamente mimetici la prospettiva - questo antico assillo, questa rinnovata sfida lanciata

Giuliano Briganti, Eliseo
Mattiacci. Officina di Pesaro,
agosto 1991.



dall'arte allo spazio – per conferirle una concretezza materiale, tangibile, ma nello stesso tempo, un equivoco, fantastico consistere. E per raggiungere, con semplici elementi materiali, ricorrendo a pesanti reperti esplicitamente indicativi, la trasparente, lieve, fragile qualità poetica di un senso trasfigurato, Mattiacci sa sottrarre peso alla materia, sa farla respirare e librarsi leggera nell'aria in cui vive. Questo mi sembra il senso delle sue ultime opere, per esempio di quelle due travi di ferro parallele di una spropositata lunghezza, sospese con un'elettrocalamita alla catena di un paranco e volte verso il mare aperto, con un'estremità all'altezza del nostro occhio mentre l'altra, così lontana, vista in prospettiva sembra toccare, come in un teorema, la linea dell'orizzonte. Oppure il senso di quella lunga striscia di ferro, sospesa anch'essa ad un paranco per mezzo di un'elettrocalamita che l'afferra al centro in modo che le due estremità piegate dal loro peso giungano fino all'altezza della linea d'orizzonte formando un ampio e sottile arco. Come per evocare le infinite possibilità dell'arte e alludere al primo mitologico artefice, Vulcano, che avrebbe potuto creare nella sua fucina anche l'aerea e fragile leggerezza dell'arcobaleno.

Eliseo «ruba riflessi al cielo»: la bella immagine è di Flaminio Gualdoni e mi fa pensare non solo a quel suo modo di sottrarre, là dove lo vuole, peso alla materia per riconquistare, nella concretezza, un'astrazione tutta nuova, un'idea aerea, celeste, cosmica, di equilibri, di pesi, di gravità, di spazi. Ma mi fa pensare anche a quel suo modo, così poetico, di sentirsi partecipe di una sorta di mitica, primitiva cosmogonia. Le storie del cielo lo attraggono, non hanno perso per lui il loro antico potere emotivo: una delle sue opere più recenti, la più impegnativa forse dopo il *Carro solare del Montefeltro*, è *La croce del Sud*, la grande scultura qui esposta, dove i tre angoli del triangolo che poggiano su tre sostegni dello stesso spessore dei lati e che sono infissi ciascuno al centro di un'ellisse sorretta da altre tre elissi, nel loro differente livello e nella reciproca distanza simboleggiano le tre stelle maggiori (e la loro diversa grandezza) della massima costellazione del cielo meridionale.

Quando, sul finire dell'estate, sono andato a trovare Eliseo a Pesaro, nell'enorme spazio di un grande deposito industriale alla periferia della città che è uno dei luoghi dove lavora, ho visto quella che, a mio parere, è sin qui la sua opera più bella più felice: *Equilibri precari*, anch'essa ora esposta. Un'opera che trasmette con rigorosa semplicità, con evidenza e immediatezza il suo messaggio formale: il senso qualitativo di un equilibrio di forze che raggiunge il punto unico di una magica

sospensione, liberando nello spazio una sorta di poetica allegoria della prospettiva. Fu per me un richiamo istintivo, provocato forse, ma inconsciamente, dal fatto di trovarmi a Pesaro, ma appena vidi quell'ampia finestra rettangolare praticata nella lastra perpendicolare di lamiera e traversata ortogonalmente dalle due lunghissime travi di ferro parallele e sospese, mi venne subito alla mente la spalliera marmorea del trono nella pala pesarese di Giovanni Bellini dove un'ampia finestra si apre sul paesaggio retrostante e attraverso la quale passano, convergendo verso il centro focale del dipinto, le linee di fuga della rigorosa prospettiva. Eliseo non ci aveva pensato ma, naturalmente, conosceva il quadro per averlo visto più volte nel museo della sua città. Il senso e le proporzioni di quella finestra gli erano forse rimasti sepolti in un angolo della memoria: affondano davvero nel passato le radici della modernità.

Per Eliseo, e per ogni vero artista moderno, il passato, la storia, sono come l'eco di quella «amara, oscura e sonora cisterna che suona nell'animo un vuoto sempre futuro», come l'eco della nostra «interna grandezza» di cui parla Paul Valéry ne *Le Cimetière Marin*. È una riserva profonda, più che conosciuta avvertita come presenza oscuramente generatrice e al di sopra della quale si agitano, si generano e si consumano i doni infiniti della vita; è il sentimento confuso di vivere avvertendo emotivamente «i processi che vanno dall'età del ferro al duemila» come Eliseo stesso ha detto una volta con il suo consueto candore. Credo che sia proprio fondandosi sulla consapevolezza di agire all'interno di quel processo, che è solo di natura poetica, che Eliseo Mattiacci sente di parlare una lingua che non è nata dal nulla per inseguire quella continuità, quella fluidità, quel movimento che, come ha notato con precisione Bruno Corà, segnano con poetica coerenza il suo cammino.