TESTI SULLE OPERE

Socchiusa

Giù per la rupe dorme una casa, pian piano scivolando nell'oblio. A tarda primavera il vento le presta il respiro profondo di chi sogna. Custodisce i muti testimoni di gesti umani compiuti chissà quando per l'ultima volta: il mestolo, la sveglia, la caffettiera. E volti, senza nome e nomi, senza volto.
Verrà il giorno, amico, in cui qualcuno camminerà nel tuo ricordo. Come noi, timidamente entrati per la porta socchiusa. E nelle tracce delle tue mani saprà riconoscere il tuo volto.

Jana Ring per Rolando Deval, agosto 2023

Notturni

Un legno come misura dell'uomo nel mondo. La figura è levigata dalla sabbia che l'ha ricoperta per anni o forse per qualche ora. Ma non importa. Se fosse o non fosse una figura quando il legno è riemerso, non importa allo stesso modo. Se sia stata la sabbia a scolpire quel materiale o il gesto dell'artista è cosa di poco conto. D'altra parte, non ci sono né sabbia né gesto nell'opera. È un uomo le cui vene si confondono con quelle del legno, il cui corpo sfigurato resiste su un solo piede1.

1 nell'immagine complessiva il gesto non è inscritto ma solo evocato. Così come la sabbia, che non è né parte dell'opera né parte del suo significato, ma un pretesto che per sinestesia renda l'effetto che dà la pelle della figura. Il fatto che non importino l'istanza creatrice e la tecnica, significa che l'idolo si allontana dalle premesse che lo hanno creato per assumere invece un diverso sistema di valori;
2 cavità e massa indicano lo spazio negativo che esiste tra stella e stella, dove lo spazio vuoto è riempito dal buio, così come in una grotta che di fatto non è vuota ma cava. L'idea di cavità e di grotta è così usata per rendere una necessità e modalità di rappresentazione primordiale esprime il carattere generale della scultura;
3 nella poetica dell'artista la raccolta è dinamica tra opera e meta-opera. In questo senso cosmo identifica sia la componente geologico-astronomica che quella metaforica di insieme ordinato ed armonico. All'interno del lavoro esistono così due livelli di discorso che si trovano l'uno contenuto nell'altro;
4 ogni teoria attorno all'originarsi e al concludersi di un qualcosa si dà in relazione alle modalità rappresentative presenti e umane. Così inizio e fine del mondo possono essere impressi nell'opera e nell'osservatore come immagine, e quindi come simulacro. Per l'idea di simulacro il riferimento è qui a una concezione che vede il simulacro pensato come la forma esteriore e vuota di qualcosa, ritrovando così la concezione di cavità e massa esposta sopra;
5 nel complesso del lavoro dell'artista le figure sono sempre nascoste, non appaiono mai in mostra. Nondimeno esistono, create come riflesso involontario della pratica, in attesa come modelli preparatori per un capolavoro che non li comprende;
6 l'ambiguità costante sta nel supporre la figura umana come divinità, e quindi nel dare forma umana all'idolo. Il paesaggio, inteso qui come insieme naturale e visibile di accidenti, è osservabile –e misurabile– a partire dall'uomo. La stessa divinità diventa quindi il mezzo attraverso il quale l'uomo può fare conoscenza e dare spiegazione del mondo a partire da istanze auto-rappresentative;
7 sintomo e ricordo indicano due condizioni esistenziali dell'opera, al limite tra l'essere in procinto di manifestarsi e l'essersi manifestata;
8 in questo senso la figura è vista come il cardine tra opera e raccolta, posta così nella stessa relazione di uomo e divinità, mondo e cosmo;
9 vertigine è intesa come momento di sfocatura tra il corpo e lo spazio che lo circonda

La figura è ritta e precaria, una posizione nello spazio che coincide con quella all'interno del lavoro stesso di Carlo Guaita, in cui il figurativo è costantemente evocato per opposizione; visto come un'ombra che sprofonda sulla superficie e riemerge in uno stato che è tramite tra cavità e massa2. Sintetizzandolo nell'immagine del cosmo racchiuso in quella della raccolta3, si tratta in fondo di una mappa di costellazioni in cui l'origine e la fine del mondo si danno al contempo, ma sempre a partire dalla rappresentazione di questo in infiniti simulacri che non possono che esistere solo nell'uomo4.
La figura diventa allora molto più e molto meno di sé stessa. È solo un legno, la forma che ha e quella che occupa, un'immagine che rimane sulla soglia tra il buio irreale del sonnambulo e la chiarezza della presa di coscienza5. Ma è anche idolo, divinità compressa, unità di misura del paesaggio come sola cosa che l'uomo

può concepire per avere senso del mondo6. Le due parti non si contraddicono, ma confluiscono in quella provvisorietà di cui la scultura stessa è sintomo e ricordo7.
Per rappresentazione quindi, il mondo si dà come accenno, come una sineddoche intagliata in una figura che nel sonno ha in sé tutte le caratteristiche del risveglio8. Un'immagine unica che può essere ricostruita e guardata solo come frammento, in differita, in un montaggio continuo tra realtà e vertigine.

Mirko Marino per Carlo Guaita

---

22 aprile

È piuttosto caldo e sto passeggiando zig-zigando attraverso la vuota e assolata piazza del Galluzzo: Sto aspettando e sono impaziente. Guardo spesso l'orologio da polso, un vecchio orologio dal cinturino ormai consunto; mi piace guardare spesso l'orologio non solo perché è un bel ricordo di famiglia ma soprattutto perché è un gesto che sta ormai piano piano scomparendo. Ho voglia di bere qualcosa ma non c'è più tempo, l'automobile si è accostata lungo il margine della piazza. Salgo velocemente.

Siamo in ritardo ma viaggiamo spediti direzione Siena ormai da una decina di minuti; Accanto ad Andrea che sta al volante della macchina, siede un passeggero che non conosco e ci presentiamo con un semplice cenno della testa, con un'occhiata penetrante. Si chiama Luciano.

Luciano non mi parla, si è presentato con un sorriso apparentemente tagliente, di sbieco quasi come una cicatrice dalla quale emerge la bella dentatura colore avorio.

È possibile intagliare un volto nella carne e fare emergere con dei bulini e delle sgorbie dalla materia un lungo naso nobile e due occhi blue come cobalto?

Echeggia nella mia sfilacciata memoria un verso di una bellissima poesia di William Blake: << Quale mano o occhio immortale ha dato forma alla tua (asimmetria apparente) spaventosa simmetria? >>

Do un'occhiata, attraverso il finestrino dell'auto, al paesaggio dolce, curvilineo e modulare della campagna senese che ho immediatamente preso in uggia, rifiutando la supponenza di quei tracciati precisi, dinamici, collinari che si dipanano lungo il nostro percorso. Guardo per un attimo il volto di Luciano, quel volto espressivo che a sua volta mi osserva, un volto aspro, magmatico, aguzzo e tagliente come una maschera etrusca, dove l'irregolarità agisce all'interno della materia argillosa, la materies, dove la forma-madre premendo dall'interno è presente in quel volto che mi accompagna per tutto il viaggio Firenze-Siena; quello stesso volto che ritroverò più tardi dentro la sala espositiva del museo d'inverno; un volto appunto ma che non sembra classicamente scavato e modellato dall'esterno perché nessun scultore sta scavando dentro la materia, perché il volto si è già fatto strada da solo senza aiuto alcuno e la forma è risalita dal fondo buio magmatico; da un luogo oscuro lavico che arde e brucia alla ricerca della luce. Ma adesso la forma-volto che nasce dall'interiorità è ormai libera di muoversi e danzare nello spazio, della piccola sala dove è esposta e custodita, azzannando finalmente la luce con un morso repentino come una molla che si apre e si richiude nel vuoto della stanza. Luciano ha scolpito una mascella-mandibola geometrica, dove lo scavo, l'intaglio, lo sfregio fanno parte della figura stessa che sembra emettere un ghigno terribile ma allo stesso tempo leggero all'interno del museo... e qualcuno ci rammenta che la geometria può anche essere il disegno mentale della danza.

G. Manganiello per Luciano Bechicchi

I Figli della Terra

C'è una forma, un luogo intuito nella materia, ma prima ancora nello spazio, uno spazio che attende lo scultore. Si guardano. E nella preziosità di questo incontro una forma è ora rivelata, una forma ora esiste fra le cose del mondo. La sua genesi è talvolta rapida e febbrile, una gestazione plastica fulminea e potente, senza ripensamenti, senza cambi di fronte. Placata ora la mano, Davide Rivalta presenta una massa che ci guarda, e che a sua volta è guardata di rimando come quando ci si affaccia nel blu profondo, nell'appena prima dell'abisso. La testa è ritratta sulla cima di un trespolo da modellatore, come fosse da poco risolta, un abbozzo di fango, un appunto stretto fra mente e cuore, afferrato fra le mille idee che vorticano alla velocità

con cui nasce e muore ognuna di esse. Nell’ impeto che concede al vuoto la promessa della vita, la possibilità di essere presenza sensibile, i *Figli della Terra* si scagliano in una estrema e rinnovata lotta, poiché sanno che la forza di una scultura ben riuscita è proporzionale alla distanza percorsa nella notte più buia, nello spazio siderale più profondo, ai confini delle proprie mani.

Federico Branchetti per Davide Rivalta
Pistoia, 5 luglio 2023

Quando un Autoritratto è davvero fuori di testa i dettagli delle linee, delle masse e dei colori scompaiono: chi guarda vede l'opera un attimo dopo essere stato guardato. Avvicinandoci alla testa si entra in un campo minato in cui l'anatomia salta: è il regno che sostiene l''espressione dove tutto è un fitto d'ombre che incorniciano la luce.
Azzittite le labbra, esteso l'udito, due cornee spalancate di traverso ti guardano.

Emanuele Becheri per Luca Rento

L'autoritratto di Carrozzo parte dall' anima ed arriva alle viscere, rispetta al millimetro lo spazio dettato dall'immagine ma straripa nella spazialità. Sovrapposizioni caotiche e riverberi che ci allontanano generano una catarsi che ci consentono una diversa comprensione. Prima la materia, poi la massa infine il suono, come riverbero della materia stessa, quasi a rubargli i contorni, i confini del tempo. La ricerca è sempre primordiale, insita nello strumento, un qualcosa che antecede il suono stesso; lo strumento è vivisezionato, sbrandellato ed infine attraversato da un alito destinato ad arrendersi, sfinito, esausto. La cella è moderna ma il braccio è quello della morte. Tutto in un soffio. Nessuna concessione nel finire, solo l'acufene che cessa con l' ultimo sbattito di valvola.

Grunewald per Massino Carrozzo
03.05.2024

V i c e v e r s a
Asterischi per Paolo Meoni *Autoritratto,* 2022
(variazioni e slittamenti)

L’autoritratto è un po’ come cercarsi nel buio, non trovi mai quello che ti aspetti

*

Ciò che appare, a prima vista, è una figura ambigua, *doppia* che sembra caratterizzarsi come una sovrimpressione. L'effetto risulta simile a quello delle figurine *animate* o *prismatiche* degli anni 60 o di certe stampe *lenticolari* ma si tratta un paragone decisamente fuorviante perché l'*Autoritratto* di Meoni non cela alcun intervento di postproduzione. Apparentemente assistiamo al semplice capovolgimento di una foto in bianco e nero. Un'inversione capace, comunque, di sovvertire le tradizionali modalità di fruizione di un'immagine.
Quel che appare è una sorta di sindone in cui le parti in ombra e quelle in luce concorrono a delineare un altro volto (un volto *altro*) visto non più di profilo, come nello scatto di partenza, ma di fronte.
Un'immagine frontale in cui l'occhio, con la palpebra socchiusa, posto in posizione centrale nella foto originaria, sembra trasformarsi in una bocca ed il naso e la gota destra, maggiormente in luce, fungere entrambe da guance di un volto che sorge dal sovvertimento del primo, un volto scon*volto* in cui la fronte 'alta' della foto di partenza, attualmente in basso, gioca il ruolo del collo.

Le due visioni/letture dell'immagine: quella capovolta e quella che emerge dal suo ribaltamento paiono elidersi vicendevolmente, non tanto come nelle immagini prismatiche ricordate sopra, quanto -più precisamente- come nel paradosso dell'anatra-coniglio *duck-rabbit illusion* menzionato da Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*, la cui la figura cambia di senso senza subire alcuna trasformazione.

Risultato: coloro che percepiscono il ribaltamento difficilmente riescono a vedere l'immagine latente mentre, all'opposto, chi vede l'immagine latente ha difficoltà a percepire il ribaltamento. Si tratta della paradossale compresenza di figure incompossibili che paiono convivere nella visione solo a patto di manifestarsi alternativamente: l'apparizione dell'una preclude infatti quella dell'altra.

Un ruolo determinante nel sorgere della doppia figura è svolto dall'impaginazione e dalle dimensioni della stampa fotografica: solo nel "salto di scala" che ne riduce fortemente le dimensioni reali la somiglianza a un volto inizia a farsi strada nell'immagine capovolta, ed è solo grazie al ribaltamento che la resa percettiva della figura unica di *Autoritratto* può apparire duplice. L'ingrandimento dissolve infatti sul nascere il formarsi dell'ambiguità.

Uno spettatore sarà dunque portato a percepire, ora un volto frontale, ora un profilo (capovolto)[1] e, optando per l'una o l'altra 'lettura', la forma dell'immagine sembra cambiare sotto lo sguardo, ostacolando il sorgere dell'ipotesi alternativa.

Il cambiamento a vista, sorta di metamorfosi nell'immobilità, appare indubitabile, ma *il modo in cui avviene* resta misterioso.[2]
A far problema non è tanto l'incompossibilità delle due visioni, quanto il fatto che il legame percezione-pensiero su cui riposa l'immagine non si lascia inquadrare né nella logica del *percepire è interpretare*, né in quella dell'*interpretare è percepire*. Sembra invece indurci a ri-pensare contemporaneamente sia l'idea di percezione che quella di pensiero, reclamare la necessità di un pensiero che non imponga logiche estranee al visivo ma si articoli secondo i percorsi dell'occhio.
Non risulta affatto impossibile percepire *après coup* nell'ambigua figura, precedentemente rubricata come *frontale*, il *profilo capovolto* che mi era anteriormente sfuggito e che *ora* vedo invece chiaramente; proprio come se la figura attuasse una metamorfosi sotto il mio sguardo, come se quest'ultima -in un "vedere" che si dà assieme al pensare- si trasformasse per così dire *in diretta* davanti ai miei occhi, senza cambiare niente del suo precedente aspetto.
Qui, infatti, non si tratta tanto di *togliere* o *aggiungere* senso all'una o all'altra visione quanto di saper cogliere i due "sensi" della figura.

*

L'immagine fotografica di Meoni rende presente "qualcosa" attraverso un divenire che sembra non giungere a compimento, forse, proprio perché -per parafrasare l'artista- autoritrarsi è un po' come cercarsi nel buio, c'è sempre il rischio di non trovare ciò che ci aspettiamo.

---

1 la prima ipotesi risulta più probabile, se l'opera compare, come in questo caso, all'interno di una mostra che presenta una collezione di autoritratti, per quanto *sui generis.*

2 Appare infatti arduo stabilire se sia la percezione a guidare l'interpretazione o se invece sia quest'ultima a riorganizzare *après coup* la percezione. Ne risulta che L'ambiguità diventa la cifra peculiare dell'opera di Paolo Meoni.

"*Il mio volto* -sostiene Agamben- *è il mio fuori*", "*e solo dove trovo un volto, un fuori mi avviene*". Il filosofo inoltre distingue *viso* da *volto*: un *volto* può essere assunto anche da "un oggetto inanimato". Da un punto di vista neuroscientifico riconoscere volti sembra essere un tratto cognitivo fondato sull'evoluzione umana, fondamentale fin dalla più tenera età. La *pareidolia* è, infatti, quel fenomeno che permette di "riconoscere" forme note in figure grafiche casuali e in particolare vedere 'facce in cose', senza correlazioni con l'oggetto e il contesto (vedere un volto nella luna o figure nelle nuvole…). Da qui anche il trasferimento e l'attribuzione, di tratti personali e intenzionalità a figure o oggetti che presentino tratti simili a occhi, naso e bocca.

*****

Non riconoscersi in una propria foto è un'esperienza sempre perturbante, a maggior ragione in questo caso, non solo perché qui autore e soggetto coincidono ma -ancor di più- perché in questa specifica occasione a ribaltare l'immagine non è stata una scelta volontaria dell'artista ma un automatismo della macchina fotografica che 'misinterpretando' le zone di luce e ombra dell' impronta luminosa all'origine della foto ha '*aggiustato*'/'*interpretato*' la morfologia dell'immagine in base ad una sua logica interna,[3] attraverso un eccesso di schematizzazione rivelatosi, in questo caso, paradossalmente produttivo.
L'artista, infatti, invece di rigettare l'errore o tentare di correggerlo, lo ha accolto come un dono inaspettato, riconoscendone l'esemplare fertilità. Recependo nel ribaltamento, come in una sorta di paradossale *lapsus della macchina*, un'involontaria testimonianza/ri-velazione dell'*alterità dell'io* (una spia della *pluralità dello stesso*), maggiormente significativa proprio perché realizzatasi attraverso l'impersonalità del medium.

*****

Portando in primo piano ciò che potemmo definire la *grafia* della foto, *capovolgendo* i connotati del proprio volto, l'*Autoritratto* di Meoni diviene una sorta di apparizione fantasma che problematizza la visione più che mostrare un volto.[4]

Come ci ricorda Dubois ogni composizione fotografica innesca un rapporto tra lo spazio fotografico e lo spazio topologico dello spettatore. È proprio la congruenza tra questi diversi spazi che, attraverso l'impaginazione e il ribaltamento, la foto di PM rende problematica. Qui, infatti, il rapporto tra spazio fotografico e spazio topologico dello spettatore risulta fluttuante, indecidibile, poiché ognuno di essi pare ricondotto alla completa indipendenza.

Davanti a questa foto siamo, in un certo senso, privati della nostra presa di possesso dello spazio fotografico. È per questa ragione che questa immagine produce una straordinaria sensazione di instabilità. Il taglio e il capovolgimento praticato dall'artista non si limitano, soltanto, a sezionare una porzione di spazio ma trasformano radicalmente la spazialità preliminare dell'immagine, facendola divenire atopica.
La fotografia di Meoni finisce così per mostrarci, allo stesso tempo, una soluzione e una dissoluzione dell'*autoritratto*, attraverso un'immagine che presenta simultaneamente una figura e la sua de-composizione.

Saretto Cincinelli per Paolo Meoni

---

3 È quanto, del resto, fa comunemente, per motivi economici, l'occhio umano, quando si trova di fronte ad un'immagine complessa o ambigua

4 Nella sua ambigua duplicità il ribaltamento dell'immagine non veicola, almeno non immediatamente, un senso privilegiato: la sua interna spazialità appare, infatti, ambigua e indeterminata in rapporto alla nostra posizione di spettatori.

Scacciapensieri

Un oggetto di ferro
si disegna nel bianco della calce:
è uno strumento musicale.
Il corpo dello strumento
sono labbra di metallo
e una lingua sottile che produce la vibrazione
che risuona nella cavità orale
per poi espandersi
nella rotondità del cranio.
La testa
come cassa di risonanza.
Un autoritrarsi dall'interno
dove il suono esplode
prima di andare a percuotere l'aria.

Alessandra Tempesti per Marco Bernacchia
31.10.2023

Udire ciò che si vede

Per quanto puntuale e *consonante* possa apparire rispetto al passo cinematografico e al suo andamento emotivo, la musica che Massimo Carrozzo ha cucito addosso a Nosferatu di Murnau mi pare tutt'altro che una colonna sonora. Abbandonando l'ascolto al sapiente dosaggio del flusso sonoro, mi pare di percepire il paradosso del *coincidente-divergente*, come qualcosa che si articola sul filo di una puntualità apparente, tesa ad accentuare l'estraneità a quella funzione di punteggiatura espressiva del racconto conforme alla convenzione cinematografica.
Di fatto il suono qui non lavora sul piano espressivo, ma piuttosto come discorso sonoro nel quale le immagini, semmai, vi si trovano inghiottite per andare a formare un unico flusso – una colata - di materiale "fonovisivo". Procedendo per paradossi, ma nemmeno tanto, si può dire che il suono diventa il colore delle immagini, le immagini il bianco e nero del suono; cosicché il film, da racconto qual'è stato concepito da Murnau, ritorna all'essenza del proprio materiale costitutivo, nient'altro che buio e luce – nero e bianco: la propria schietta tavolozza.
Suono e immagine qui vengono introdotti in uno stesso crogiuolo da cui fuoriesce uno scintillio nel quale l'occhio e l'orecchio non hanno più nulla da discernere tra fonemi e fosfeni di una lingua sorgiva e sconosciuta, aperta all'ignoto. Assistendo al *concerto* si dovrebbero socchiudere gli occhi fino al limite della visibilità, in modo da lasciar sfocare, contrarre, ridurre a tracce sensoriali il nero e il bianco del film, per accompagnare il suo travaso nell'avventura della lingua nuova.

Rolando Deval per Massimo Carrozzo

Sopra una piccola mensola c'é una scultura Narciso che voleva specchiarsi in acque che scorrevano troppo veloci; così, a forza di aspettare la sua immagine che non arrivava mai, è diventata essa stessa specchio e adesso riflette i tanti narciso inconsapevoli che gli si fermano davanti.

Eugenia Vanni per Francesco Carone

Impressione di una testa

L'opera del Bechicchi è tragica. Avendola difronte, si presenta come un volto di forma quasi triangolare dal

grosso e solido collo, sebbene per forma possa ricordare qualcosa di animalesco, come un volto d'aquila stilizzato. Gli occhi del volto due semplici buchi, che guardano in avanti, e che spezzano, data la tridimensionalità della scultura, ogni traccia di realismo. A primo impatto parrebbe un disegno su carta tirato su, elevato a scultura.
Ruotando attorno alla terracotta, poi, ciò che fa muovere la scultura completamente in un altro verso, perdendo ogni ipotesi in un certo qual modo realistica, è la bocca. Questa bocca è spalancata, forma una "U" orizzontale, ma la mascella superiore e quella inferiore spingono in opposte direzioni, storcendola.
E' da questo dettaglio che la scultura prende vita. Come ne scrive Emanuele Becheri attraverso questo dettaglio "avviene il rilascio del suono", un grido. Si percepisce, qui, grazie al grido una forza verticale e grave, che storce ogni tratto del volto e lo spiega deformandolo: gli occhi allucinati, con il loro circolo e le loro pupille piangenti, il sudore della terracotta che ai bordi è sempre cadente, e infine la curva verticalità del volto, che visto di profilo prende quasi una forma arcuata.
Sul retro della scultura, rispetto agli occhi, si presenta un lato solo apparentemente pulito e piano; si sente la mano e la pressione di chi ha modellato questa testa. Si vedono le impronte della dita che premono ancora, e di lì la forza, quindi la curva verticale del volto: una pressione che spinge
nella scultura fino ad addolorarla.
Il gesto di Bechicchi emana una potenza spaventosamente forte e sofferta nella sua semplicità, e abbatte, per chi riesce ad immedesimarcisi ,il muro di terraccotta che sarebbe quest'opera. Un volto che prende il segno dell'azione che sta compiendo: un grido bloccato in una scultura.

Duccio Meoni per Luciano Bechicchi